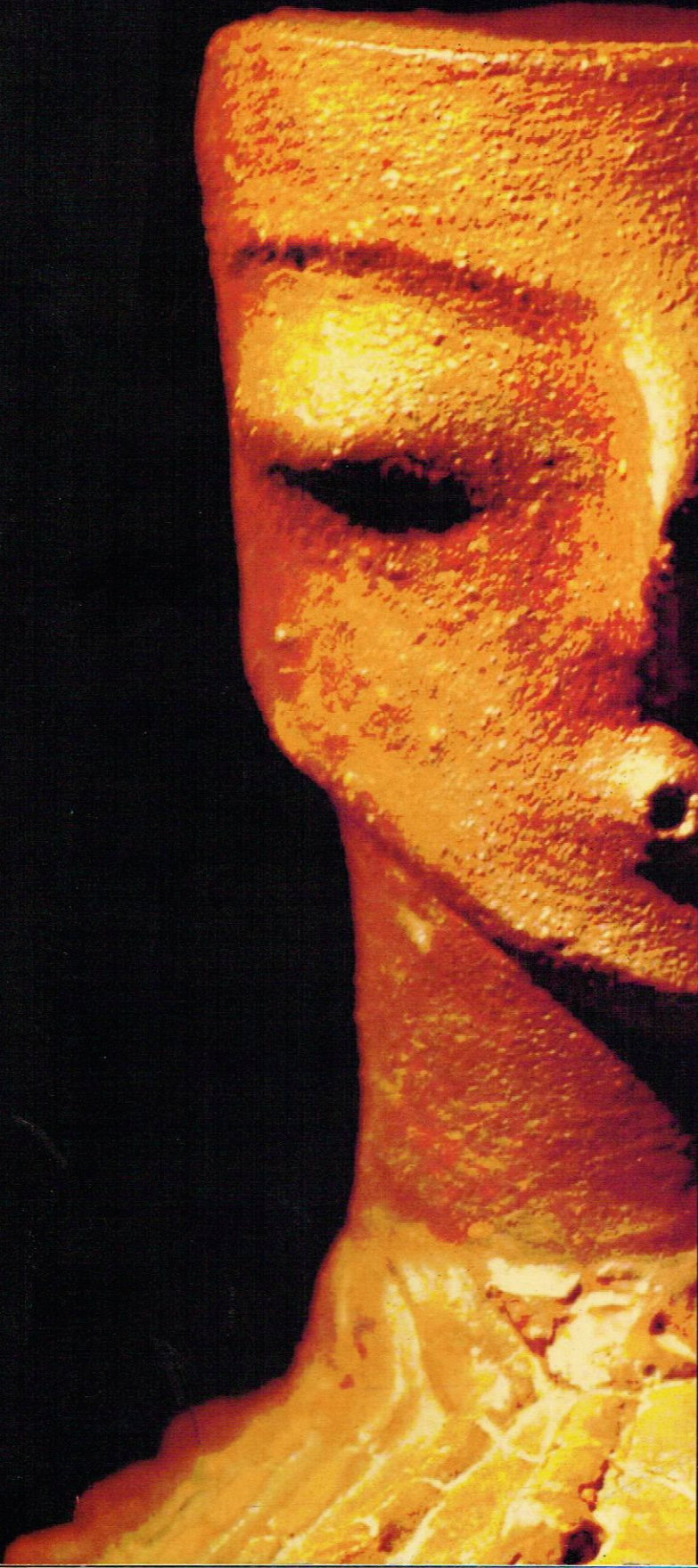


РАДОСТ

ЕПУБЛИКА

Списание за уметноста и културата на Балканот Год. I бр.1 цена 150 ден



A series of horizontal white bars of varying lengths, stacked vertically, serving as a form for text or a list.

Издавач
Арти Факти, Скопје

Директор
Златко Теодосиевски

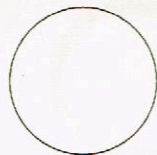
Уметнички консултанти
Александар Станковски
Игор Тошевски

Главен уредник
Македонка Димитријева

Технички уредник
Филип Митров

Уредник на фотографија
Јоанис Кабурис

Дигитална култура - уредник
Кристофер Јовковски



ART
РЕПУБЛИКА

Сузана Милевска, историчар на уметност

Ивица Манасиевски, професор по философија

Жанета Вангели, уметник

Тихомир Спировски, музички критичар

Гоце Наумов, археологија

Маја Чанкуловска, ликовен критичар

Мира Гакина, ликовен критичар

Мирослав Стојановиќ, уметник

Сеад Џигал, теоретичар на модерни технологии

Емилија Матаничкова, театарски критичар

Божо Петровски, електро-инженер

Марија Анастасијаду **Атина**

Даниела Пурешевик **Белград**

Небојша Поповик **Белград**

Александра Николоска **Загреб**

Мирна Радука **Загреб**

Клемен Феле **Љубљана**

Дуња Блажевик **Сараево**

Марија Гедеку **Солун**

Невена Праматарова **Софија**

Дритан Хација **Тирана**

Печати
Дистрибуција
И.К. Рокас & Партнерс
Лтд. (Скопје)

Адвокатска канцеларија

ДООЕЛ "Арти Факти"
ул. "Франклин Рузвелт" бр 58/7,
1000 Скопје
Република Македонија

Жиро сметка за претплата:
280000000110646, Алфа Банка АД Скопје,
даночен број 4030005548676.



Адреса на редакцијата "Арт Република"
ул. Франклин Рузвелт 58/7
1000 Скопје, Република Македонија
тел. ++ 389 (2) 311 29 80
e-mail: artifacit@mt.net.mk

ART
РЕПУБЛИКА



Почитувани читатели,

Историјата вели дека Балканскиот полуостров отсекогаш претставувал мешавина на народи, крстосница на цивилизации, простор на конфликти, но во исто време и место на коегзистенција на различни култури и религии. Едновремено, Балканот е родно место на европската уметност и цивилизација, регион во којшто уметноста и културата биле и се составен дел на секојдневниот живот на луѓето.

Денес Балканот е повеќе познат по жестокиот менталитет, честите конфликти, ксенофобијата и религиозната нетрпеливост.

Меѓутоа, како да забораваме дека божицата Атина се уште има предност во овој регион, дека Балканот се уште е доминантно уметнички и културен простор на илјадници творци коишто секојдневно ја дополнуваат светската уметничка ризница. Нивната експресивност - нивната поезија, проза, слики, скулптури - комуницираат меѓу себе и со светот!

Таа креативност и експресивност, таа потреба од дијалог и комуникација е основното мото на списанието АРТ РЕПУБЛИКА.

Тоа значи дека АРТ РЕПУБЛИКА ќе биде медиум на креативниот Балкан, место за (повторно) запознавање и интерференција помеѓу културите, мрежа на информации и размена на мислења. Тоа значи дека страниците на АРТ РЕПУБЛИКА ќе бидат отворени за настани и личности од овој регион чии творечки погледи и креативни визии се насочени напред, преку заедничката сегашност кон европската иднина.

Оттука, наши критериуми ќе бидат: соработка, комуникација, разбирање и дијалог.

Посебен приоритет ќе имаат младите - нивните творечки размислувања и дострели, нивните евентуални дилеми и сомнежи, нивната желба и потребата за запознавање, откривање, дружење!

Во оваа насока АРТ РЕПУБЛИКА поопстојно ќе ги обработува следните теми од областа на уметноста, културата, културата на живеење и.т.н.: визуелни уметности, сценски уметности, филм, културно наследство, традиција и етнологија, архитектурата и дизајн, дигитални технологии и.т.н.

За остварување на овие не така едноставни цели АРТ РЕПУБЛИКА ќе соработува со реномирани имиња од полето на уметноста и културата од регионот, но, се разбира, и со вас драги читатели, во кои гледаме и идни потенцијални соработници. Страниците на АРТ РЕПУБЛИКА сакаме да бидат и ваши страници.

Со почит, Златко Теодосиевски

ПАРТЕНОН



„ОПЕРАЦИЈАТА ТЕАТАР“ Е ВОСПОСТАВЕНА ВЕЌЕ
28 ГОДИНИ НАД АКРОПОЛ, ПРЕДВОДЕНА ОД
АРХИТЕКТИ И ИНЖЕНЕРИ СО ЕДИНСТВЕНА ЦЕЛ: ДА СЕ
„ИЗЛЕКУВА“ ЕДИНСТВЕН И ЧУВСТВИТЕЛЕН ПАЦИЕНТ
- ПАРТЕНОН. СО СОПСТВЕНИ РАЦЕ, ДЛЕТО И ЛАНЦЕТА,
ЗНАЕЊЕ И ТРПЕНИЕ, ТИЕ ДЕН ЗА ДЕН ГО ИЗБАВУВААТ
МОНУМЕНТАЛНИОТ СИМБОЛ НА КЛАСИЧНАТА АНТИКА
ОД БЕЛЕЗИТЕ НА ВРЕМЕТО И ЧОВЕЧКИТЕ ГРЕШКИ,
ПОДАРУВАЈЌИ МУ ЖИВОТЕН ЗДИВ.

КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО



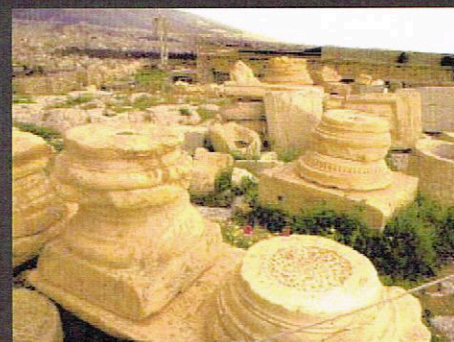
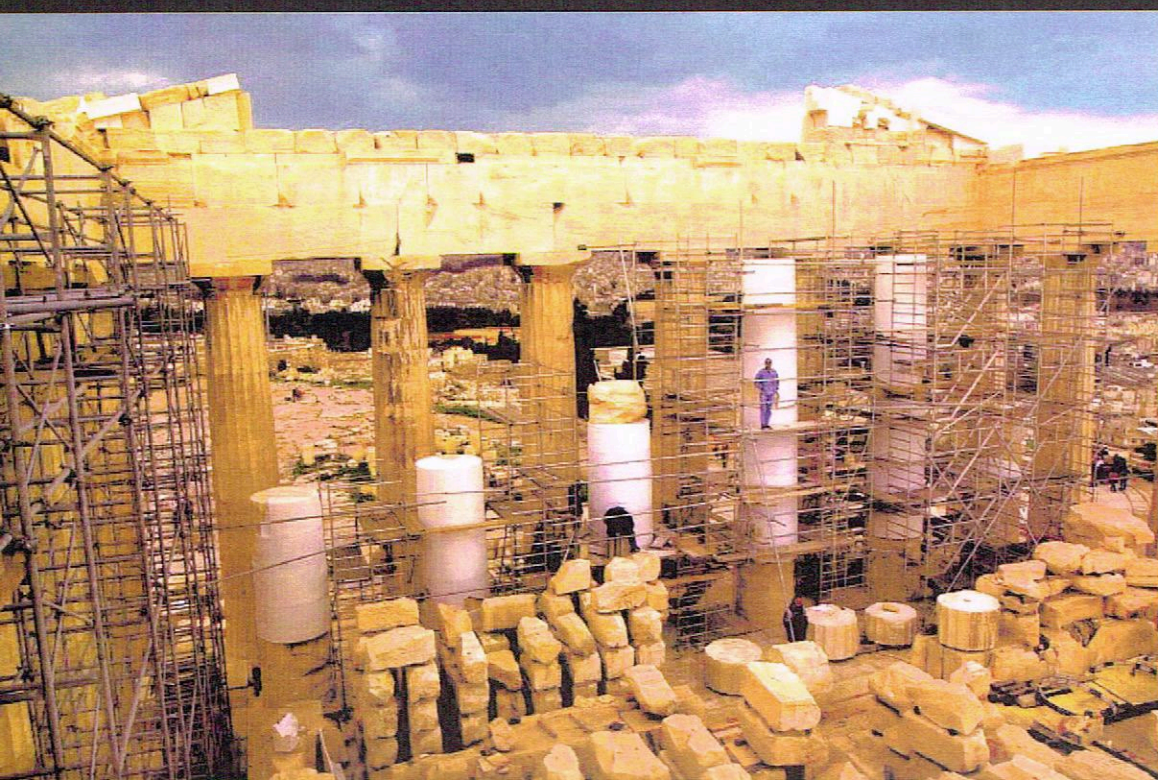


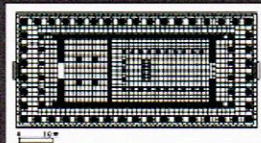
Пред мене стои исправен и задушен како заробен меѓу градежните скелиња. Мојот обид да го замислам слободен, без кранови, како ме поздравува беше залуден. Бидејќи навистина Партењон, најпознатиот антички споменик, се реставрира 28 години. Можно ли е за изградбата на храмот на Атена Партењос да биде потребни само 6 години, но за неговото „лекување“ од оштетувањата во изминатите 25 века, како и од грешките при претходните интервенции, да е потребен цел животен век?

Доволно е да се замисли дека само осумте најчесто фотографирани столбови, оние на северната страна, стојат благодарейќи на 145 тони цемент и железо, материјал што го „вознемируваше“ Партењон, но кои се веќе отстранети. Се

разбира, ова не е единствениот проблем на овој споменик. Расштркани венци, столбови поставени на погрешни места, дупки во внатрешните ѕидови, се раните на Партењон кои „се лечат“ со најзначајната реставрациска интервенција која некогаш се случила на Партењон. Интервенција со особено внимание и речиси со хирушки третман, како што покажуваат најновите истражувања на научниците кои што употребија специјални мерења и соработка со специјализирани каменорезци, при што секој камен од Партењон си има свој идентитет и единственост.

Поголемиот дел од 1.000 тони материјал ќе се вметнат со кран во почвата и ќе се разложат, додека 180 тони нов мермер и титаниумски шипки ќе го заменат цементот, при што исто така има и потполно нови елементи како петте нови стол-





бови.

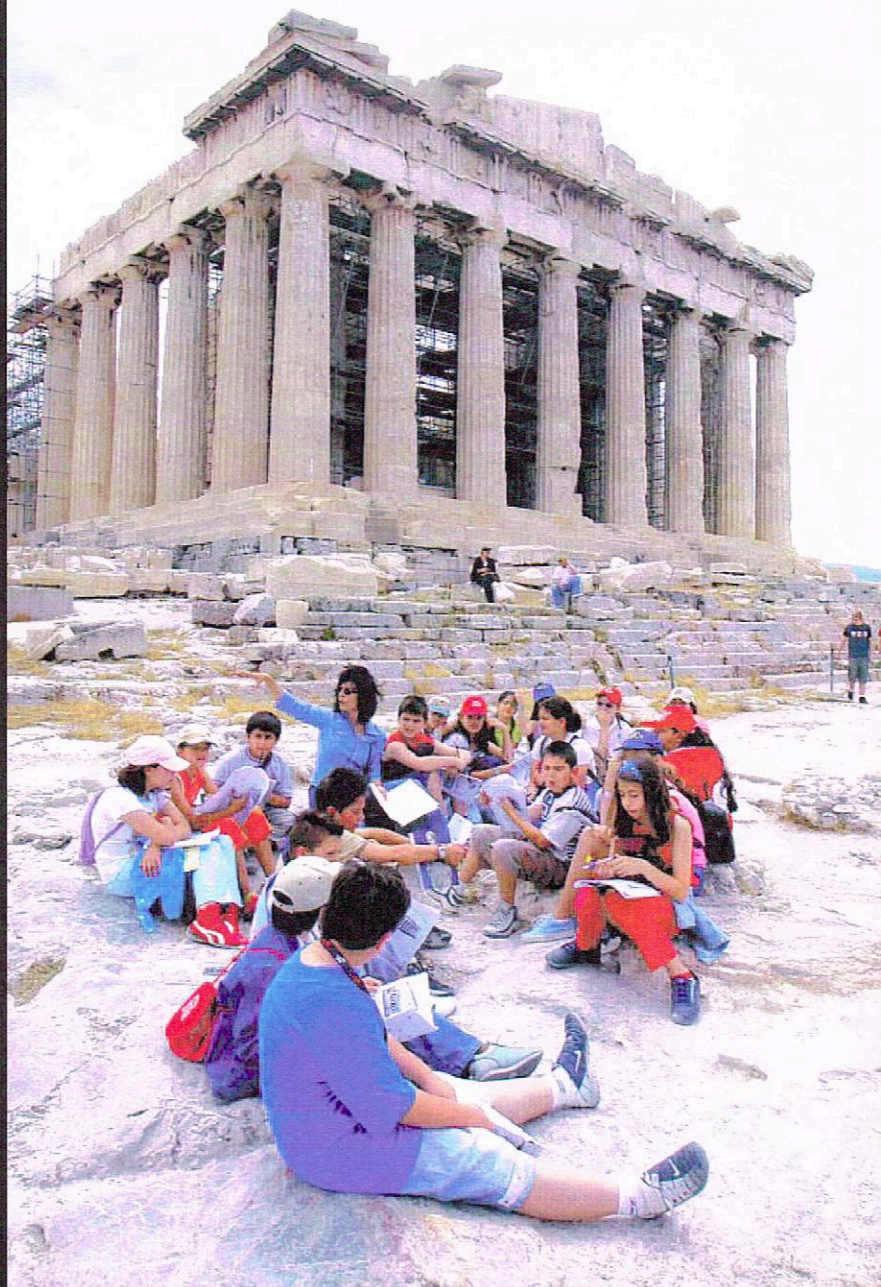
Оштетувањата на ѕидовите на Партедон предизвикани од бомбата поставена од Венецискиот адмирал Моросини во 1687 година ќе бидат санирани. Со оглед на тоа дека структурата на ѕидовите на северната страна е зачувана во околу 65%, а на јужната во 77%, ѕидовите ќе бидат подигнати на одредена висина, така што внатрешноста на храмот нема да биде видлива. Посебно место во реставрацијата зозема предворјето. Тоа е особено значајно зошто неговото возобновување ќе му овозможи на гледачот да ја восприеме третата димензија, длабочината, и да ја согледа реалната димензија на неговиот внатрешен храм. Иако во античкиот период било врамено со седум столбови, со време претрпело големи оштетувања. Новата слика на Партедон сега вклучува вкупно три столбови во нивната првобитна положба и висина, и три столбови со висина доволна да се долови естетската потполност на споменикот. Во рацете на десетмината реставратори е и задниот дел на Партедон, делот на храмот кој прв се гледа во Акропол. Цементот се отстранува од секој агол на споменикот, за да постепено повторно се врати, бидејќи копијата на западниот фриз со претстава на подготовките за големата Панатенска гозба, е направена од цемент. Оригиналот којшто бил спасен од рацете на британскиот Лорд Елгин, кој ги украл скулптурите од Партедон (денес изложени во Британскиот Музеј), бил отстранет од храмот во 1993 година, исчистен со современ ласерски метод и денес е изложен во музејот на Акропол.

Со оваа интервенција ќе се измени не само изгледот на споменикот, туку и просторот околу храмот. Тој конечно ќе биде ослободен од сè уште видливите градежни скелиња и од околу 1.400 тони антички материјал расфрлан на површина од околу четири ари.

Ако сè оди според планот, градежните скелиња ќе бидат отстранети од северната страна на Партедон во 2006 година. Меѓутоа скелињата ќе останат сè до возобновувањето на западната страна и преуредувањето на ѕидовите на храмот.

Партедон е храм посветен на Атина Партенос, божицата на Атина. Изграден е во периодот 447-432 година пр.н.е - ера на владеењето на Перикле (таткото на демократијата) - од архитектите Ихтинос и Каликрат. Храмот е изграден во дорски стил, периптерен со осум столбови на покусите и седумнаесет на подолгите ѕидови, изработени исклучиво од мермер од планината Пентели, близу Атина. Богатиот скулптурен декор на храмот го привлекол вниманието на Фидија, водечкиот скулптор од класичниот свет, кој ја изработил криселефантинската култна статуа на Атина.

Скулптурниот декор на храмот необично се вклопува со дорските метопис и триглифи на первазот и јонскиот фриз



на ѕидовите на цела. На метопите се претставени сцени од гигантомахијата на источната страна, амазономахијата на западната, кентауромахијата на јужната, и сцени од Тројанската Војна на северната страна. Фризот ја отсликува Панатенејската процесија, најголемата религиозна гозба на античка Атина. Фризот го опкружува храмот отсликувајќи божества, животни и околу 360 човечки фигури. На Двата триаголни тимпанони на влезовите од храмот се насликани со мотиви од митологијата: раѓањето на Атина, на источната страна, и спорот на Атина и Посејдон за поседување на Атика, на западната страна.

Обожувањето во Партедон продолжува и во подоцнежните години. Бил користен како Византиска црква и како Латинска црква, а кога Венецијанците го опседнале Акропол во 1687 година, Партедон бил користен од Турците како склад за барут. Бомбата на адмиралот Моросини во Партедон предизвикала ужасна експлозија уништувајќи го споменикот кој дотогаш бил одржан во добра состојба.

Уништување на Партедон продолжило и на почетокот на XIX век кога Британскиот амбасадор во Истанбул, Лорд Елгин, отстранил поголем дел од статуите на Партедон, ги пренел во Британија и ги продал на Британскиот Музеј. Овие статуи денес ја сочинуваат едната од позначајните колекции на Британскиот Музеј.





Голема Мајка од Говрлево, Скопско (Музеј на Град Скопје).
Особена благодарност до г-динот Милош БИЛБИЦА за отстапениот материјал

НЕОЛИТСКИТЕ БОЖИЦИ

РАЗНОВИДНОСТА НА НЕОЛИТСКАТА РЕЛИГИОЗНА СКУЛПТУРА ВО ГОЛЕМ БРОЈ Е ПРИСУТНА И НА ТЛОТО НА МАКЕДОНИЈА, ШТО ВОЕДНО УКАЖУВА ДЕКА ОНОЈ „РАЈСКИ“ ПЕРИОД ЕГЗИСТИРАЛ И ВО ОВОЈ РЕГИОН. РАСТЕГНАТ ВО ВРЕМЕТО МЕЃУ ПОЛОВИНАТА НА СЕДМИОТ И ДЕЛ ОД ПЕТИОТ МИЛЕНИУМ П.Н.Е., НЕОЛИТОТ ВО ЦЕЛОТО СВОЕ ДОЛГО И ИНТЕНЗИВНО ТРАЕЊЕ ИЗОБИЛУВА СО ПРЕКРАСНИ ЖЕНСКИ СКУЛПТУРИ ВО НАЈРАЗЛИЧНИ ДИМЕНЗИИ И ФОРМИ

Ако некогаш посакате да видите како приближно би изгледал рајот, тогаш веројатно би требало да се вратите околу 10 000 години наназад кога на евроазиското тло настапува еден период кој од научниците е наречен неолит. Тогаш навистина започнува цутењето на рајската градина. Имено, глацијалниот период (леденото доба) е веќе завршен, така што инкубацијата на почвата веќе е во тек. Топлото сонце и поројните дождови можеби не се често спомнувани во старите свети книги кои го опишуваат рајот, меѓутоа тие во секој случај се двата основни климатски феномени од кои всушност и започнува онаа идиличност карактеристична за неолитот. Појавата на низа нови растителни форми како и се поголемата концентрација на животните покрај реките во низините, стануваат се попривлечни и за луѓето кои до скоро изземнати се криеле по пештерите и импровизираните живеалишта.

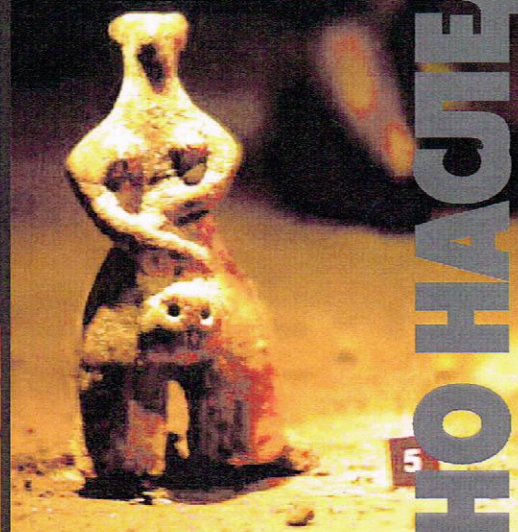
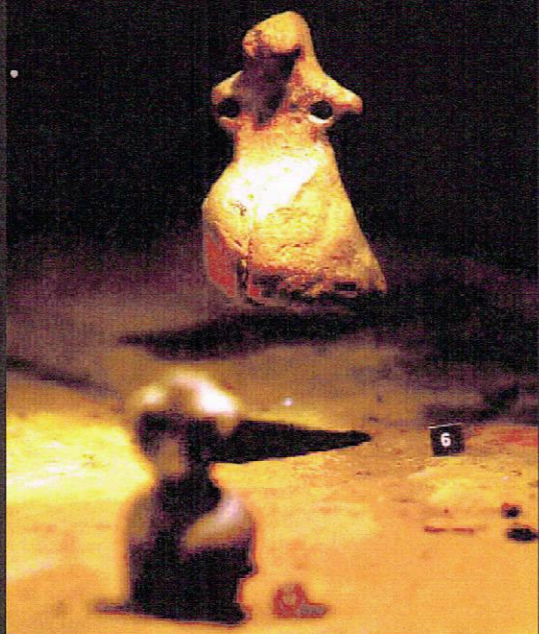
И рајот не би бил рај доколку не би се разликувал од претходното *primo tempore* и подоцнежното *heavy metal* време. Затоа и не случајно во неолитот, пред се заради поволните услови, се градат првите куќи од сушена кал, се формираат првите населби, луѓето стануваат трудољубиви, но и свесни за својата околина. Започнуваат да ја обработуваат земјата, да го жнеат она што ќе си го посеат, но и да се плеткаат меѓу бутите и боските на домашните животни. Та нели и тие заслужиле да се почестат со оброк после сработеното. Како што вели и Цепенков, *Господ работел што работел, па си седнал да си почини и да си касни од симитот и јогуртот.*

Е сега, неолитските луѓе можеби не знаеле да

направат симит, ама леб и млеко имале во изобилство, а секако, да не забораваме, и доста бутови и плешки од домашните животни, кои после маките со ловењето во дамнешните (палеолитски) времиња конечно биле полесно „достапни“.

Но како секогаш и секаде, така и во рајот (т.е. неолитот) морало некому да му се плати или барем да му се заблагодари за благодетите и радоста на живеењето. Можеби тогаш и не постоел момок кој би ја извршувал функцијата на служител, но неолитскиот човек преку сопствениот лик човечки се обидел да си ја објасни тајната која го создавала сето она што било неопходно за тој да опстои (животот, храната, добрата клима итн.). Ширејќи ги мислите високо во небесата, но и долу во длабочините на земјата, тој сфатил дека сите процеси кои се одвиваат во природата и го обезбедуваат животот, всушност се дел од моќта на сила која колку и да била апстрактна сепак функционира преку сличен механизам како и оној на човечкото тело. Затоа и кога се „гостел“ и благодарел, тој го приложувал својот отчет на антропоморфната скулптура.

И токму овде се крши сликата дадена од светите писанија. Сега, во неолитот, оној кој ги „наплаќа сметките“ не е белобрад дедо, ами крупна госпоѓа, со мали гради и широки колкови. И ете, како традиција уште од старите времиња, дејанијата во рајот биле во рацете, но и матката на една жена која била сфатена како мајка на сето живо на земјата, мајка која била величена како божица. Секако на неа не и оддавале почит само на 8-ми Март, ами во секоја пригода врзана со одреден циклус битен за населбата,



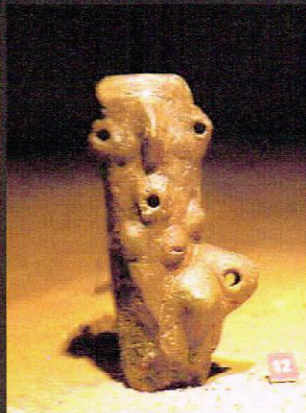
фамилијата или пак единката. Та затоа и изработката на оние антропоморфни претстави на божицата била голема. Можеби нејзината функција како мајка била објаснета преку неколку нејзини улоги, па веројатно затоа се изработувале неколку видови на оваа божица или пак од друга страна, разновидноста на фигуралната пластика можеби се темели на целиот тој идолатриски систем кој бил остварен преку повеќе божици со различни особини.

Што се однесува до божиците со помали димензии и поедноставен облик, може да се претпостави дека имале повеќе мобилен карактер односно можеле почесто да се преместуваат од едно на друго место во зависност од пригодата. На пример тие се носеле како амајлии кои имале заштитна, апотропејска моќ или пак биле користени во разнородните церемонии врзани за сеењето, жетвата, породувањето или погребувањето. Нивното присуство секако требало да ја истакне функцијата на самиот чин. За одредени божици со нагласени колкови се претпоставува дека биле намерно откршувани кај нозете бидејќи тие на еден начин посредувале во некој вид на „договори“ меѓу две страни. Доколку две фамилии би сакале да го потврдат „дадениот збор“ меѓу младоженците, тие задржувале по еден дел од скулптурата како знак на доверба, припадност односно заедничката заштитеност на новата заедница. Веројатно паралелно се верувало дека преку телото на божицата се прикажува и жената - невеста која би требало да ги носи во себе сите особини кои ги поседува и една божица. Затоа поголемиот дел од фигуринката веројатно

одел кај невестата, додека младоженецот ја задржувал ногата како знак, потврда, дека кај себе има дел од жената. Меѓутоа, можеле да постојат и други примери на слично ритуално кршење на фигурините (што воедно е и практика кај многу култури од праисторијата па сè до денес). На пример во „заверувањето“ на една трговска зделка, божицата би требало да вроди благосостојба од извршената размена на добра и кај двете страни. Ова може да се забележи и во самата техника на моделирање на овие божици (изработени од неколку парчиња глина), при што тие се намерно така конструирани за после печењето да можат полесно да се откршнуваат, иако од друга страна поедноставно и попрактично било тие да се изработат од едно парче глина.

Исто така за овој вид на фигурини постојат хипотези за нивната евентуална едукативна улога кај младите момчиња кои стапувале во процесот на иницијација. Се претпоставува дека тие, во периодот кога преминувале од детската фаза во онаа на возрасните, учеле за особините на женското тело токму преку овие скулптурки, кои веројатно ѝ биле ритуално кршени назначувајќи го крајот на овој воведен чин.

Другиот вид на фигуринки со поедноставни пропорции и исто така со помали димензии имаат повеќе плоското или столбовидно тело. Иако поголемиот број од овие фигуринки се оштетени сепак, според долната половина од нивното тело, може да се забележи дека биле поставувани на рамна површина. Тие веројатно стоеле на некое олтарче кое и не морало да биде сместено во куќата, ами и надвор од неа, во дворот, во некое оддалечено отворено светилиште, онаму каде, во зависност од пригодата, тие можеле да ја





остварат нивната функција. Некои од овие мали фигуринки, во долниот дел се заострени така што не треба да се исклучи и можноста дека за време на одреден ритуал биле забодени во почвата, сеното, брашното или пак некоја друга мека материја која била вклучена во обредот.

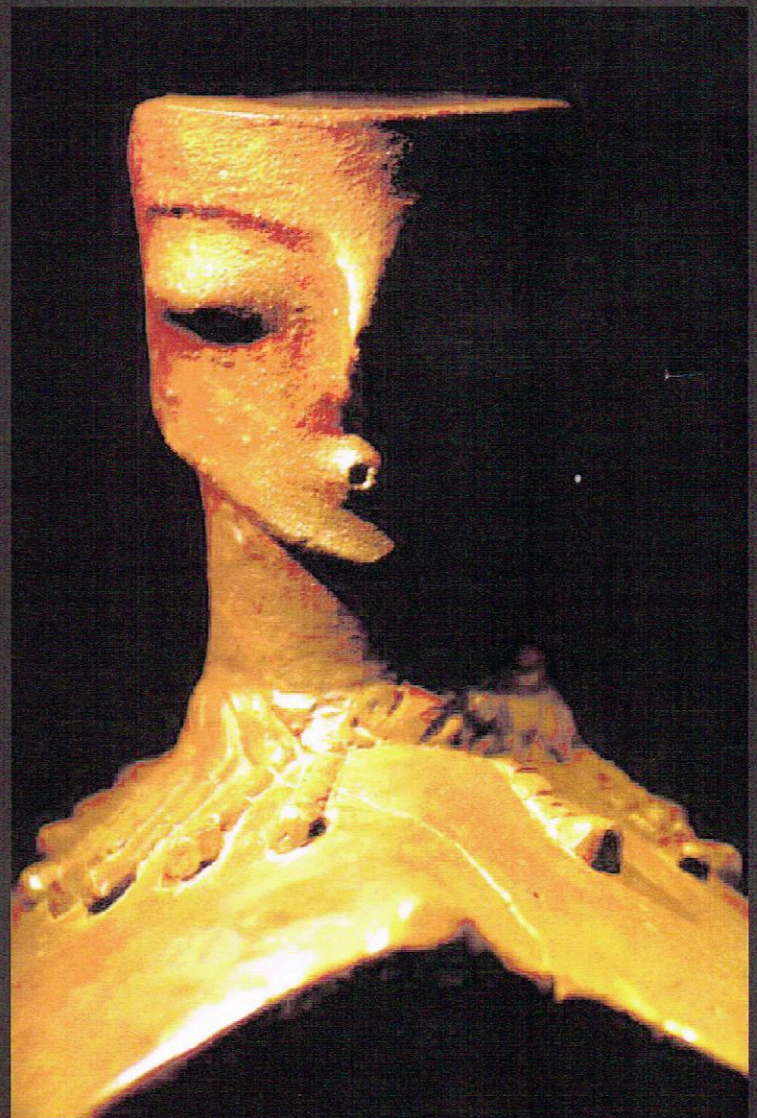
Малите димензии на овие фигурини сугерираат дека тие биле носени како амајлии во пазувите, торбите или пак биле поставувани во креветот покрај децата, но и покрај болните. На некои од скулптурите, во пределот на рацете можат да се забележат и дупчиња кои, според одредени истражувачи, служеле за да висат околу вратот или да бидат врзани за некаков статив. Во секој случај не треба да се отфрли оваа можност, но не треба да се изостави и тоа што во овие продупчувања можеле да се вметнат мали гранчиња на растенија кои биле од витално значење за неолитските заедници. Во неолитот, како нова земјоделска култура, се појавува и пченицата, така што било неопходно да се „изнуди“ нејзиното присуство со помош на божествените сили. Во тој контекст овие фигурини биле користени во оние церемонии врзани за жетвата или сеењето, кога тие и требало да го иницираат создавањето на оваа житна култура во новата сеидбена сезона.

Настрана од типологијата на неколкуте основни видови култни скулптури, во текот на средината од неолитот се изработуваат и такви скулптури со кои како да се конкретизира функцијата на божицата мајка во една основна идеја. Тргувајќи од сопствените видувања на светот, неолитскиот човек во сликата за божицата ја вметнува суштината на сето осознаено. Нејзината улога и присуство сè повеќе се приближуваат кон центарот на човековиот свет - неговиот дом. Токму преку куќата тој си ја објаснува целата структура на светот, но и сопствената

сигурност. Бидејќи сиот свет, како и судбината на човекот, се под закрила на божицата, тој неа ја претставува како заштитничка на домот. Самиот дом, како и долните сфери на вселената стануваат дел од нејзиното тело, та затоа и не случајно, сакајќи да ја потенцира тоа нејзина особина тој изработува модели на куќи кои на врвот имаат цилиндар со ликот и атрибутите на божицата.

ЕКСКЛУЗИВИТЕТИ НА ТЛОТО НА МАКЕДОНИЈА

Мошне интересно е тоа што засега овој вид божици - куќи претставуваат ексклузивитет само за неолитот на тлото од Македонија. Во зависност од регионот каде се пронајдени овие скулптури, тие имаат неколку локални особини. Што се однесува до Пелагониската област (каде според научниците егзистира неолитската културна група Велушина - Породин), таму многу повеќе се потенцираат деталите и формата на куќата, отколку оние на вертикалниот цилиндар на кого најчесто е аплициран само ликот. Меѓутоа во Амзабегово - вршничката културна група, која ја зафаќа северната половина на Македонија се изработуваат божици кои имаат едноставни модели на куќи, но доста реалистично изведени елементи на телото. На нив се моделираат раце, гради, разновидни уникатни фризури, а понекогаш и испакнат стомак, елементи од телото кои покрај тоа што имаат задача да го истакнат женскиот карактер на фигурата, од друга страна имаат и симболичка функција повторно поврзана со репродуктивната природа на жената. Всушност целата скулптура се претвора во симбол кој е израз на комплексниот религиозен систем на неолитот. Божицата сфатена како апсолут од кој произлегува животот, логично било да бде





над местото каде што животот настанува и се одржува. На тој начин таа директно се грижи за она што го создала и што се наоѓа токму во нејзиното тело.

Без разлика дали се работи за божиците - куќи од северниот или јужниот дел на Македонија, тие имаат една унифицирана основна форма која покрај длабоката идеолошка позадина, создавала и силна визуелна сугестија. Димензиите на овие скулптури биле доста поголеми од оние на поедноставните фигуринки, така што може да се претпостави дека овие модели на божицата - куќа стоеле статично во одреден дел од домот, или пак ретко се поместувале во зависност од карактерот на обредите. Исто така на нив се изработени и отвори (веројатно прозорци) кои се наоѓаат во долниот дел, на сидовите и дното од куќата, но и оние кои се наоѓаат на темето од главата на божицата. Иако не може со сигурност да се протолкува функцијата на овие отвори, сепак не е исклучена можноста тие да служат за да се истакне уште една карактеристика на овие скулптури. Имено, при разни ритуали, возможно е внатре во божицата да тлеел мал оган, кој со помош на разни мирисливи материи, чадејки низ горниот отвор, создавал интересен и сугестивен амбиент во затемнетите простории на куќата. На тој начин самата скулптура добивала повеќестепено значење паралелно изразено преку комплексната матронална идеја, но и преку нејзиниот изглед и примена во рамките на домашните култови.

Ваквиот навидум метафизички пристап кон осмислувањето на изгледот и функцијата на божицата, претставувал обид да се соединат мноштвото сознанија за регенеративната моќ на светот на едно место. Тргувајќи оттаму дека речиси сè што живее на земјата некогаш замира, но и повторно се раѓа, неолитскиот човек сметал дека таквиот динамичен циклус се остварувал со посредство

на боженствени сили. Објаснувајќи си единствено преку механизмот на женското тело одредени сличности со функциите на природата, тој преку таквото тело го поимал, но и му се обраќал на божеството. Сфатено како Големата Мајка која го создава и се грижи за животот, тоа божество било единственото на кое тој можел да му заблагодари и да го замоли за сето она што ќе го обезбеди човековото постоење. А тоа секако се темели на многубројните добра кои се наоѓаат во „рајската градина“.

Интересно е тоа што овој период на „рајско живеење“ егзистирал додека доминирал и култот кон Големата Мајка. Како тој култ слабеел така се менувала и средината во која човекот живеел. Природната околина останувала иста, меѓутоа човекот бил оној кој се менувал и оној кој менувал. Можеби случајно, но кога овој култ сосема замрел, „неолитскиот рај“ се претворил во место каде борбата и војната го обезбедувале она што претходно било создавано преку врската меѓу божицата и трудољубивоста на човекот. Во тоа време сликата на божествата, како и голем дел од материјалната култура се изработуваат во темна боја карактеристична за металот кој постепено го зазема приматот во новата видоизменета средина.

Меѓутоа можеби заради силината на праисториската традиција, култот кон божицата - мајка, со одредени варијации егзистира и во подоцнежните периоди на антиката, средниот век, та дури и во новиот век преку разните ракотворби на етно-културите, веројатно на тој начин одржувајќи се како еден вид потсетување на човештвото за неговата неразделна врска со женскиот карактер на природата и воопшто како сведоштво за човековото деифицирање на самата природа.

Ирена
Колиштркоска
Настева е
археолог
специјализиран
за енеолитскиот
период. Таа
работи во Музејот
на Македонија
и автор е на
изложбата
„Праисториските
Дами од
Македонија“,
проект на кој
работи околу
седум години
со три месечно
припрема за
поставката.
Нејзината љубов
во професијата
беше очигледна
додека не водеше
низ Музејот на
Македонија. „АРТ
РЕПУБЛИКА“
сака да и се
заблагодари
на Ирена за
соработката при
изработката на
фотографиите од
овој прилог.

Александар СТАНКОВСКИ

НОВИОТ СВЕТСКИ ПОРЕДОК

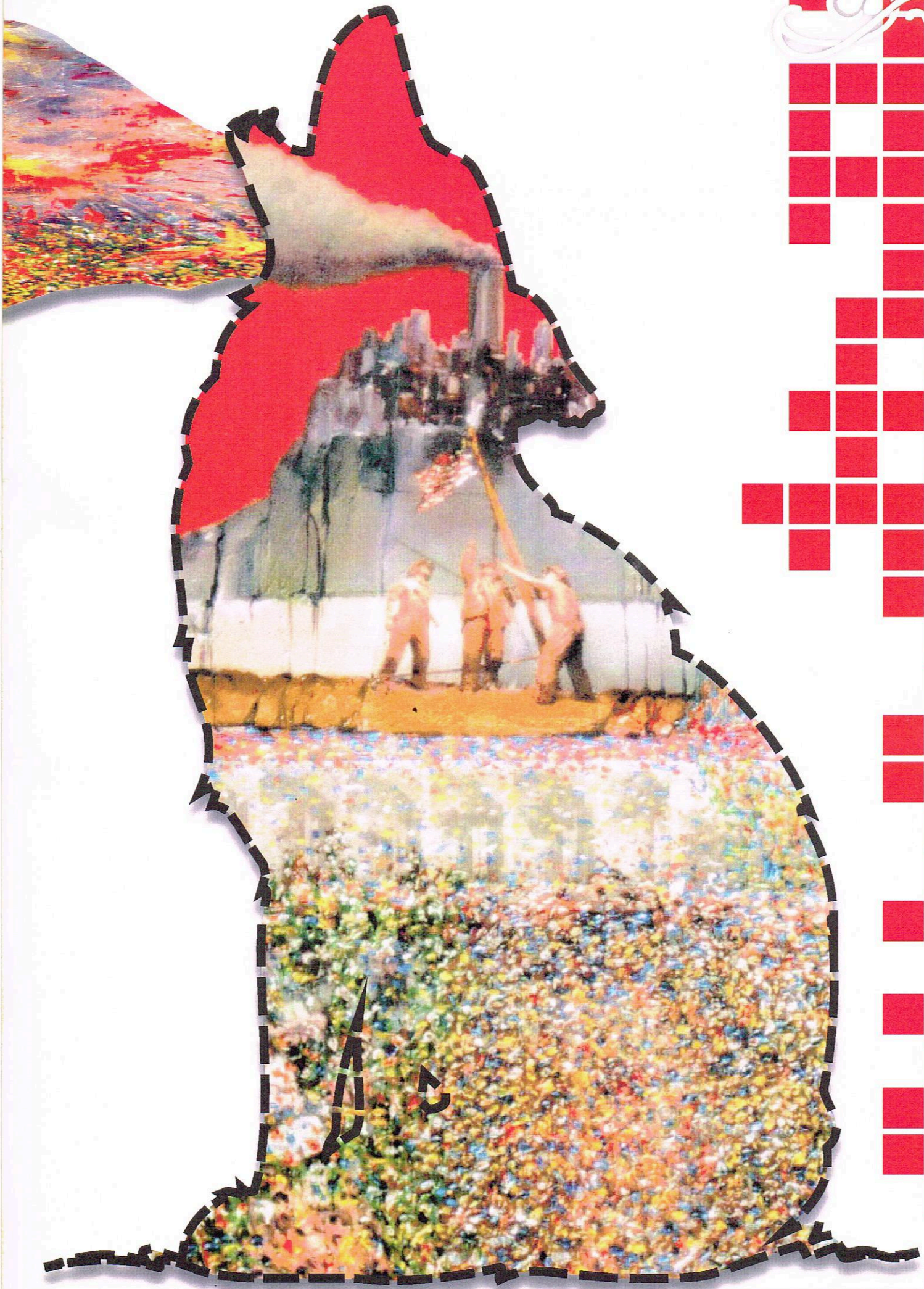
И Е-ТЕ ПРАСИНЈА

Се сеќавам, на една кобасичарска пивница на железничката станица во Минхен каде хегеловите тријади ги доживеав како теориски „стилизации“ на приказката за трите прасиња. На прв поглед оваа дидактичка претстава како да не воведува во таинствените шифрувани „дознаки“ на слободните сидари и нивниот еволуционен пристап кон питагорејската онирија. Или се работи за чисто Макијавелистичка гнома која широко му го раскрчува патот на Дарвиновото скоро слоновско настапување во порцеланската работилница на возвишениот Хермес. Вештата употреба на зборовите е врвна доблесност уште од времето на Хераклит, или да одиме подлабоко - Талес, на пример, или можеби Хомер (Не! Пуштете го Хомера, та тој е поет!). Но ние не бараме политички дискур. Ние Филозофираме, или подобро - Војуваме (со идеи). “Ви благодарја: Пукајте, јас и сега држам час” (коку да потсетиме на II Светска војна), тој професор од средното училиште станува морбидна слика на потрошената пропаганда: всушност сократовски модел земен од комунизмот чиј заложник е самиот патриотизам. А кога доаѓаме до патриотизмот, тука е веќе вклучен и проблемот на расата. Тука,секако не мислам на оној глобалистички аспект кој повторно инаугурира една “тријада” (велат дека црвенокожците се припадници на жолтата раса...). Всушност се работи за едно рудиментирано чувство на припадност, некакво животинско распознавање на мириси

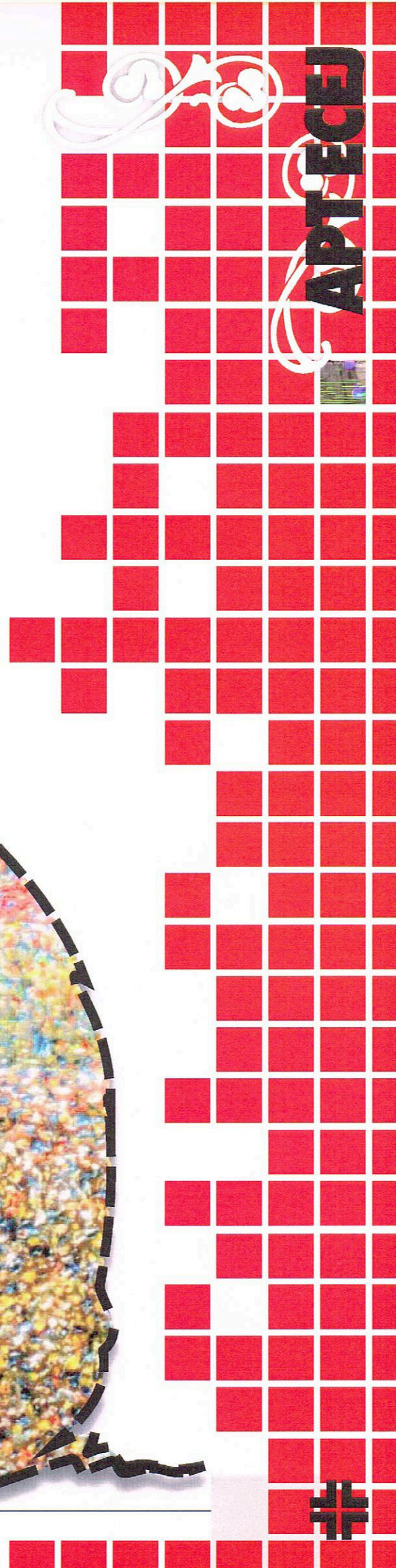
и шари, но и слики, или ако сакате знаци и знаковни содржини. Ете во еден ваков шаренолик биодиверзитет означен со извесна когнитивна проекција живеат ситните идеолошки провокации чија константна паралогичност го ремети сонот на успиените граѓани.

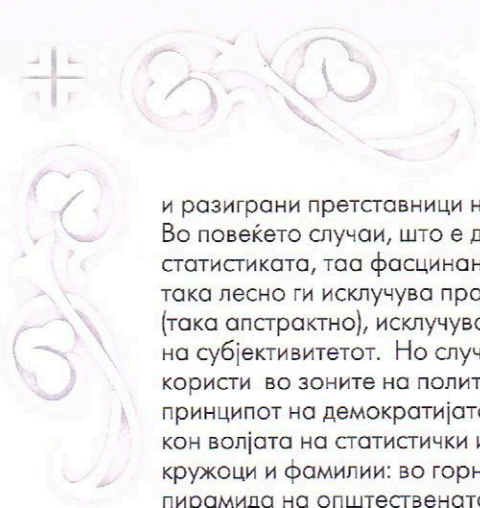
Дијалектичката драма воспоставена низ состојбите - теза - антитеза и синтеза, повторно не упатува на приказката за трите прасиња. Но таа не упатува и на Хегеловото визионерство за врвовите на еволутивната цивилизација лоцирани во западните протестантски општества. Во тој колонијален дискурс, каде етичките прашања не завземаат некое битно место, трите прасиња од приказката стануваат метафора за познатите од науката (секако за западната наука) трите курентни човекови раси (кои наводно живееле во историски кодифицираниот свет). Прилог кон ова може да дадат и канибалите од Јужна Гвинеја, кои луѓето ги нарекувале “долги свињи”, најверојатно поради сличноста на човековото месо со она на свињите. Морбидно, но така велат неколкуте релевантни антрополошки преданија што ни стојат на располагање во современите банки на знаење.

Ќе бидам дрзок и ќе ја иницирам првата градба. Тоа е онаа од слама изградена од страна на прасето што повеќе ја сака природата (убавините на животот). Такви куќички - колиби сеуште можете да најдете на територијата од третија свјат. Несакам да ве потсетувам дека во тие сламени куќички живеат прекрасните распеани



APTECE





и разиграни претставници на црномурестата раса. Во повеќето случаи, што е доволно за да ја вклучиме статистиката, таа фасцинантна математичка химера, што така лесно ги исклучува прашањата на етичките норми (така апстрактно), исклучувајќи ги воедно и прашањата на субјективитетот. Но случајно, овој логистички трик се користи во зоните на политичкото, трансформирајќи го принципот на демократијата во принцип на дисциплина кон волјата на статистички инаугурираните идеолошки кружоци и фамилии: во горните слоеви на хиерархиската пирамида на општествената и сходно на тоа (низ глобално - планетарната визура) технолошка моќ.

Волкот што ги руши куќичките на прасињата, а нив ги прогонува, е всушност офанзивно дизајнираната технологија, која веќе со милениуми ја одразува револуционерната свест на виртуелните градители и на конкретните рушители. Кога веќе ги спомнавме виртуелните градби и на тој начин ги инволвираме планерите (сите оние умни момчиња, од големите идеолози на офанзивните системи до сервилните планери на НАТО пактот, раздвижени во френетична еуфорија низ апсурдните ходници на Пентагон), несакавме да наметнеме некакви моралистичка тирада. Интенцијата пред сè беше да се портретира комплексниот желбовен систем на веќе деконструираниот волк. Иако сите тие носители на деструктивните процеси порано или подоцна се соочуваат со драматичната прасечка карма, и ние тоа го разбираме, па дури и го простуваме, сепак чинам дека е доблесно да се претстави овој чуден каузален механизам чиј главен инспиратор е токму курентниот идеолошки систем.

Втората куќичка е направена од дрво. Второто прасе очигледно ја еменципирало паранојата посегајќи

по тврдата градба. Но, сеуште влијанието на природата (топлиот материјал - дрвото) го чини ранливо во однос на фуриозното настапување на цивилизацискиот поредок. Дрвените градби се исто така типични за уште еден голем дел од третиот свет, но нив ќе ги сретнете и во некои по сè развиени земји (ловечки куќи, алпски вили, дачи, пагоди и.т.н.). Но секако ова претставува само кокетирија со романтичното минато и служат исклучиво во туристичко - рекреативни цели. Туризмот отсекогаш имал некаква филмска симулативност, обид да се надмине исконскиот страв на загрозеност од природната стихија (да се биде изеден од волкот), да се надмине фаталитетот на авантурата со веќе осознаени сценарија, со максимално осигурување од критичките ситуации, со вешто и прикриено отстранување на можностите за катастрофа. Сепак несреќите се случуваат (лавини, цунами, поплави, земјотреси, па дури и војни). А сега да се вратиме на проблемот на дрвената градба и да избереме географски простор на кој традиционалното користење на дрвото во архитектурата ќе ни овозможи да ја согледаме целата апсурдност на технолошката револуција. Таа земја е Јапонија, геополитички простор, во кој изразениот монархизам (феудализам) беше присутен сè до крајот на II Светска војна, а кој на чуден, по малку прикриен начин, се одржува и до денешните дни. Во оваа островска земја, дрвното градежништво практикувано со милениуми беше доведено до непоимливи врвови на функционалност и естетичност. Овие материјали се исто така типични и за регионот претежно населен со претставници на жолтата раса. Јапонија е сублимат на цивилизациските стремежи на расата на дрвените градби и како таква најлегитимен претставник на оваа најбројна расна култура (повторно согледана низ параметрите на западната академизирана размисла).

Јапонскиот концепт на прогресот и неговиот



ривалитет во однос на западните аспирации за приоритет на прашањата на моќта и владеењето, беше остро "дисциплиниран" со фрлањето на атомските бомби врз Хиросима и Нагасаки од страна на САД (англиско говорно подрачје управувано од најбелата раса). Да не завлегуваме многу во тоа како дојде до ова несреќно собитие. Некои познавачи на состојбите од тоа време велат дека Јапонската капитулација се држела во тајност извесен период (шпекулациите одат од четири дена до цел месец), само за американската воена машинерија да може да го испроба новото оружје и ефектите од него. Како и да е, концептот на дрвената градба беше разбиен во парампарче и со тоа му беше ставен крај на обидот да се оствари една релативно поетска егзистенција во голема мера базирана врз ослушкување на мистериозните гласови на природата.

Но третото прасе не мирува. Тоа доаѓа до крајот со неговата сидана куќичка. Или е тоа можеби палата од мермер? Како кај старите Елини: подготвена да му пркоси на времето, природните непогоди и турските топови. Токму во тој факт, Хегеловата мисла добива триумфалистички размери. Но, традицијата не запира тука: тулите и малтерот, бетонот и челикот, стаклото и алуминиумот... како градежни материјали продуцираат неразрушливи градби, нивната издржливост доведена во прашање со апокалиптична закана сведочи за неизмерливата амбициозност на западниот човек да владее и да го определува еволуцискиот правец сè до крајот на светот и векот. Навистина темелен пристап кон артикулирање на сопствената параноја од стана на третото прасе, она кое себе се смета за најлегитимен претставник на белата раса. Но и претставник на онаа категорија суштества што е во состојба да го утилитаризира стравот и да го претвори во генератор на развитокот. Дисциплинирањето на волкот при крајот на приказката сведочи за оваа способност на третото прасе. Фактот што другите две прасиња се присутни (засолнети) во к'штата на третото прасе, ни говори за една посуптилна политичка идеја спроведувана низ структурите на приказката за трите прасиња, а тоа е идејата за новиот светски поредок. Значи најбелото прасе ги спасува своите две братчиња - црномурестото и жолтото прасе од застрашувачките закани на уништувањето... што доаѓаат од страна на волкот, само под услов ако тие го прифатат неговиот систем на градење. **А КОЈ Е ВОЛКОТ?** Претпоставуваме дека третото прасе нема да биде задоволно од одговорот на ова прашање. Тоа е всушност една неконтролибилна стихија која талка наоколу во константна потреба да ја демонстрира својата политичка доминација преку еден стар и застрашувачки ритуал - канибализмот (волкот и прасињата говорат, значи припаѓаат на истоветен културен систем). Но волкот исто така е дојденец во ареалот. На ова посочува недовдноста на првите две прасиња да го претпостават делувањето на волкот или било какво негово постоење. А третото прасе како да знае. Тоа презема драстична програма да го спречи тоа разурнувачко делување согласно степенот на неговата параноја. Оваа параноја во почетокот исмејувана од првите две прасиња станува застрашувачка потврда за делувањето на "злото" - притаено во симплифицираниот квази-импресионистички пејзаж на изобилство и мир: свет идеален за прасечките егзистенционални потреби.

И да се добие целокупната телеолошка структура треба повторно да се фокусираме на самиот крај на

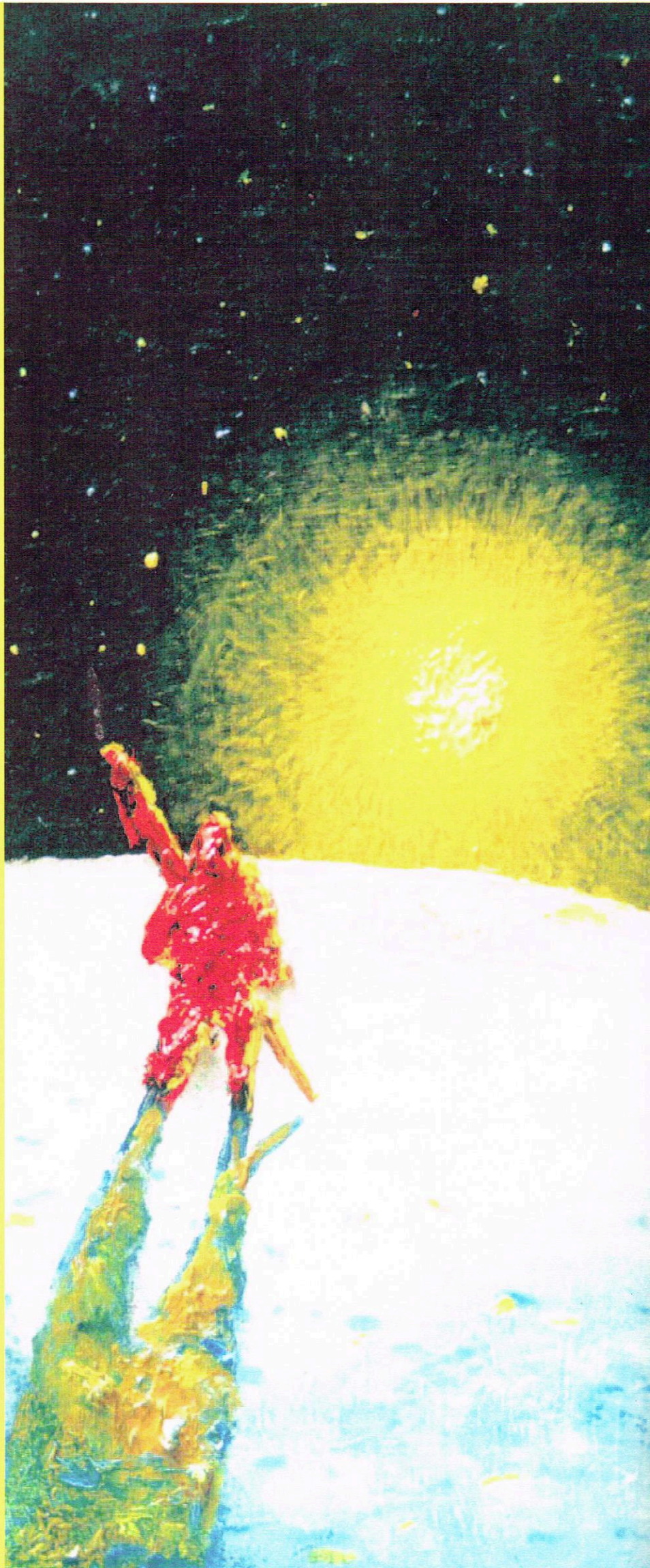


приказката. Имено, волкот бидува "лансиран" во просторот со она зовриено масло во котлето на каминот, а потоа, продолжува приказката - трите прасиња среќно си живеат... но нема ама баш никакви детали од нивниот понатамошен живот. Веројатно тој дел е префрлен во ресорто на "политичката" коректност и таму е табуизиран како еден вид меѓуетничка или меѓукласна хармонија.

Од ова се гледа дека третото прасе сосема добро владее со моќите на волкот. Неговата способност успешно да ги одбие нападите ни говори дека тоа поседува впечатлив фонд на информации што прилично добро ги отсликуваат параметрите на волците способности. Конечно војните ги добиваат оние кои доаѓаат до повеќе информации. Скептичните умови во овој дел од анализата со право ќе се посомневаат дека релациите помеѓу третото прасе и волкот се премногу блиски. Како тука да постои некаков тип на договор, дека третото прасе управува со волкот или можеби дека третото прасе и волкот се во некаква чудна конспирација сè до моментот кога третото прасе го прекршува договорот и го попарува волкот со врело масло во моментите кога несреќниот волк (исто така прекршител на договорот) сака да се спушти преку оцакот во куќата и на така релативно мал и затворен простор да ги фати прасињата (сите три во ист час) и да им ја демонстрира својата политичка волја (во канибалски - ретро манир). А можеби волкот воопшто не се попарил од врелото масло. Можеби волкот само симулирал дека е попарен. Можеби трансверот на добра помеѓу третото прасе и волкот се одвивал во сосема други вредносни системи, сосема непознати на првите две прасиња. Можеби лошиот волк е тајно повикан од страна на третото прасе во таа прасечка земја на благосостојба и мир, во која релативно среќно егзистирале првите две прасиња. Едноставно, третото прасе го најмува волкот, му ја објаснува рољата што треба да ја одигра и го става целиот тој план во акција - да ги урбанизира другите две прасиња. Обемно испроектираното домаќинство на третото прасе бара повеќечлен персонал кој ќе се грижи за целиот тој комплексен систем на живеење. Потребни се робови, слуги, некои кои ќе се грижи за таа голема урбана конструкција од бетон, челик и стакло...

Доколку пак се сомневаме во конспирацијата помеѓу третото прасе и волкот, и тргнеме по претпоставката дека волкот едноставно сека прасечко месо и дека обезбедување на вака ексклузивен оброк му е ултимативна цел, тогаш не ни останува друг тип на објаснување за антиципаторските активности на третото прасе освен дека тоа е своевиден визионер, далеку понапреден по прашањата на еволуцијата од неговите две несреќни братчиња. Ова размислување неминовно води во една безчувствителна (сепак објективистичка) расистичка претстава за историјата. Концептот на "ИЗБРАНИТЕ НАРОДИ" кој во целото времетраење на XX-от век поприма парадоксални својства час промовирајќи ги вишите раси за пониски, час пониските за повисоки и така сè во круг (по принципот на реванш), повеќе делува како незграпен и злосреќен лов на профит, при што идеологијата на расизмот служи само како компаративен модел за дискриминација - која ќе биде употребена како сигнален систем за организираниот грабеж што политички моќната групација ја врши кон остатокот од општеството... сè во име на еволуцијата сфатена како универзално добро кое никогаш не смее да биде доведено во прашање, дури и тогаш кога консеквенците на вака устроената идеолошка аргументација (апологетика) се повеќе од неморални во целата своја неподнослива морбидност. Подобро да не ги посочуваме поединечно ваквите собитија.

Во вечерината на историскиот период (робовладетелство, феудализам и капитализам) приказката за трите прасиња не нуди претскажувачки структури. Можеби поради по малце депресивната идеја за повторувањата, за цикличноста на нештата. Доколку "ракетното" излегување на волкот од оцакот на куќата на третото прасе (дизниевска верзија) не го видиме како метафора за реактуелизираните вселенски истражувања, тогаш навистина може да објавиме дека можноста за нови револуционерни настани е исклучена. Тоа ќе ја намали драматичноста на антрополошките процеси што продуцираат иреални цели и не така виртуелни психо-социјални катастрофи. Приказката за трите прасиња може да биде и метафора за туризмот. Приказка за посетите кои веќе со векови белиот човек ги остварува на прекуокеанските егзотични брегови... Разните категории туристи може да се групираат во однос на карактеристиките на трите прасиња по хиерархиски ред. Но како и да е, никако не треба да се откажеме од возбудите што ни ги дава уметноста, дури ни кога се фабрикувани по идеолошки параметри.



“ЛОКОМОТИВА”

текст и фотографија:
Јоанис КАБУРИС

“OUCH-COUCH”



Искра и Даниел можат да смислат многу смешни нешта и секогаш да останат сериозни. Нивната триесетминутна “борба” со каучот (Оуцх-Коуцх), понатаму завршува со тоа што тие двајцата лежат на каучот истоштени од суетноста на овој “конфликт”, но потполно задоволни од реакцијата на публиката која им ги подари нивните аплаузи.

Искра Шукарева е уметнички директор за модерен танц во “Локомотива”, што воедно е и центар за нови иницијативи во уметноста и културата. Заедно со Билјана Тануровска и останатите пет или шест уметници од 2003-та година се обидуваат да контактираат млади луѓе, упатени во уметности што не може да се најдат на друго место. Поканувајќи учители од странство за семинари, организирајќи работилници и проекти, разменувајќи идеи со уметнички групи од Западна Европа и Балканот, тие всушност соработуваат со луѓе коишто уживаат да учествуваат од нивните програми. Тие сакаат да отворат простор за младите уметници. Место за изразување и место за креирање. Таа, научи да се изразува себе си низ танцот уште од шестгодишна возраст во Училиштето за танцување “Илија Николовски - Луј”, со професорот Ѓургица Јовановска. Дури и нејзините студии како и местото на уметнички директор во Македонскиот Национален Балет се поблиски до класичен танц, таа не чувствува никаков конфликт во тоа што игра и класичен и модерен танц. Но некогаш линијата е мошне тенка. Помошта на државата не е голема, но ова не е клучната поента. Главно е да се создава нешто креативно. Во секој случај Локомотива има свои цели.

За оваа година таа заедно со Наташа Димитриевска подготвуваат трето издание на балканската танцовачка платформа. Најпрестижниот настан на биеналето е посветен на прикажувањето на најдобрите тековни тенденции во современиот танц и кореографија во регионот. Земји учеснички се: Македонија, Србија и Црна Гора, Хрватска, Грција, Турција и Романија, кои ќе земат учество на овој настан во Скопје од 3-ти до 6-ти ноември 2005 година.



Данијела ПУРЕШЕВИЌ

НОЌТА И МРАКОТ НА БЕЛГРАДСКИТЕ МУЗЕИ



НОЌТА Е ВРЕМЕНСКО РАСТОЈАНИЕ ОД ЗАЛЕЗОТ ДО ИЗЛЕЗОТ НА СОНЦЕТО. НОЌТА Е ЕДНА ОД ОСНОВНИТЕ ПРЕТПОСТАВКИТЕ ЗА ЖИВОТОТ НА ЗЕМЈАТА, УСЛОВЕНА СО ЗЕМЈИНАТА РОТАЦИЈА И УШТЕ НЕКОИ КОСМИЧКИ ИНТЕРАКЦИИ. ДОМИНАНТНА СОСТОЈКА НА НОЌТА Е МРАКОТ - ВОЕДНО ТОЈ Е И МНОГУ ПОКОМПЛЕКСНА ПОЈАВА ОД НОЌТА. НО, ЗАРАДИ НЕКОИ НЕ БАШ СРЕЌНИ ОКОЛНОСТИ, ОВАА НОТОРНА ДИСТИНКЦИЈА ОД ФУНДУСОТ НА ОСНОВНОТО ОБРАЗОВАНИЕ ЌЕ СЕ ПОКАЖЕ МНОГУ БИТНА ЗА СВАЌАЊЕТО НА АКУТНАТА И АКТУЕЛНАТА СИТУАЦИЈА НА БЕЛГРАДСКИТЕ МУЗЕИ.

Да тргнеме од ноќта. Кон средината на април на Белград прв пат му се случи "Ноќ на музеите" - станува збор за градска атракција од културно - туристичко значење, која што веќе неколку години еднаш или двапати во сезоната се организира во повеќето европски градови. До сега е одржана во преку 120 градови во светот. Нејзината програма започнува токму во времето кога нормалните активности на музеите и галериите - значи некаде околу 18 часот и трае до раните утрински часови и низ

различни програми, вклучувајќи танц, маскенбал, разнородни уметнички експерименти, создавање на уметнички дела пред публика, кои што се организираат во и околу музеите и другите места од културно - историско значење, и' ги откриваат сите тие места во сосема поинаква светлина. Првата белградска "Ноќ на музеите" започна со голема улична парада, а програмите што беа организирани на локациите на пет музејско - галериски простори беа дефинирани во распонот од едукативни за деца до клубинг со

DJ и VJ настали во Уметничкиот павилјон "Цвета Зузориќ" на Калемегдан. Најатрактивна и изненадувачка по одзивот на публиката која што до длабоко во ноќта стоеше во редица беше еднодневната (ноќна) изложба "Зад седум брави" во Манаковата куќа - мултимедијална поставка чии автори се Велимир Кургус Казимир и Марија Стоиќ, преку која е раскажана и реконструирана малку познатата приказна за куртизаните и куплераите во Белград во 19-от и почетокот на 20-от век. Првата белградска "Ноќ на музеите"

помина како шармантна, опуштена и лелеава приказна. Меѓутоа, нејзината арома несомнено би била поинтаква доколку беше контрастирана со (секој)дневната светлина со некој друг интензитет - да речеме, повеќе налик на онаа што ги осветлува музејските и галериските комплекси во другите светски метрополи.

За разлика од ноќта која што е условена со земјиното вртење околу нејзината оска, па со самото тоа е со ограничено траење, мракот е појава со многу понеизвесна временска должина.

За соочувањето со безизлезот на густоот белградски музејски мрак не е потребно да се биде музеалец или заинтересиран љубител од светот на културата. Такво соочување ќе доживее секој добронамерен домаќин кој, да речеме, своите гости од странс-

повеќе години својата т.н. постојана а всушност монтажно - демонтажна поставка ја покажува во сосема ретки мигови помеѓу многу други гостувачки и повремени изложби. Музејот на град Белград, кој што минатата година одбележи 100 години постоење и е една од најстарите музејски институции во Србија, музеј од комплексен тип кој што опфаќа и низ драгоцените легати, веќе со години нема постојан изложбен простор ниту поставка - иако сè поуверливи се сериозните навестувања за трајно решавање на овој проблем. Што се однесува до во меѓународни рамки признатиот Музеј на Југословенската кинотека, аферите околу начинот на чувањето на филмското богатство се сменуваат со аферите околу иницијативата Кинотеката присилно да се премести на некоја друга локација заради некакви

пресек на некоја епоха.

Значи, првата белградска "Ноќ на музеите" заврши успешно. Но, на мракот на белградските музеи не му се гледа крајот. А во тој мрак можно е да се замисли како се одвива и совршено злосторство - што ќе рече бришење и уништување на материјалните докази за постоењето и континуитетот на една култура на одреден простор. А добронамерните туристи и останатите љубопитници кои решиле да ја запознаат српската култура преку лесна и удобна обиколка на музеите, својата тага можат да ја утопат во некоја од многуте кафеани, кафиќи или сплавови, бидејќи во тој сектор ситуацијата е сосема под контрола.

П.С.

Непосредно по завршувањето на овој текст, на денот на Народниот музеј на Белград - најстарата ваква установа во Србија, основана 1848 година - на јавноста ѝ беше претставено темелното, амбициозно и атратктивно идејно решение на реконструкцијата на зградата на овој музеј. После низа подготвителни работи, реконструкцијата на зградата на овој музеј што се наоѓа на Плоштадот на Републиката би требала да започне во 2007 година а крајниот рок за завршување на работите е 2010 година. Според светски стандарди проширеното и адаптирано здание на Народниот музеј би опфаќало 13.000 квадратни метри. Музејски центар за конзервација и заштита би бил сместен во посебен простор со површина од 5.000 квадратни метри, а цената на целата инвестиција е проценета на 20 милиони евра. Главен и одговорен архитект на проектот на реконструкцијата е проф. др. Милан Ракочевик.

Во манифестот на авторот на проектот, помеѓу другото, е формулирано: Народниот музеј треба да биде најважен музеолошки центар на Балканот, пример и модел за другите музеи во регионот. Народниот музеј треба да биде локален културен центар со регионално и светско значење, неопминливо и омилено место на белграѓани и туристи од земјите на светот. Сегашната единствена вредност на музејот, таа дека претставува централна музејска установа во Србија, прераснува и се развива до посакуваната - симбол на културата на Србија и на Балканот, којшто претставува спој на локалното и регионалното и применува светски стандарди за локалното.



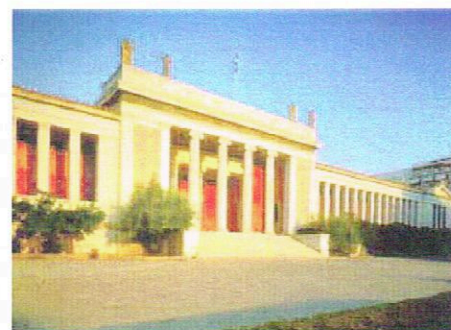
тво ќе ги поведе во авантурата на запознавање на елементарните артефакти на овдешната културна историја и наследство. Веќе на првиот чекор ќе се сретне со фактот дека музејот од стратешко културно и национално значење, Народниот музеј, уште од 1999 година нема постојана поставка и дека чекајќи ги радикалните реконструкциски зафати тој тлеејќи ги одржува своите функции на минимум. Музејот на современата уметност, кој што би требал оваа година да го одбележи јубилејот 40 години постоење со нова постојана поставка, веќе

ситносопственички приватни интереси. Но, и многу други факти укажуваат дека мракот на белградските музеи е многу жив и динамичен. На пример, неодамна од дневниот печат можевме да дознаеме дека е хоспитализиран еден посетител на Музејот на применетата уметност кој не сакал да плати влезница, па од страна на обезбедувањето го стигнала "заслужена" казна. Така, ако го изземеме Етнографскиот музеј кој што се бави само со еден специфичен сегмент од наследството, Белград не поседува ниту една релевантна постојана поставка која што пружа целовит

АРХЕОЛОШКИ МУЗЕЈ - АТИНА

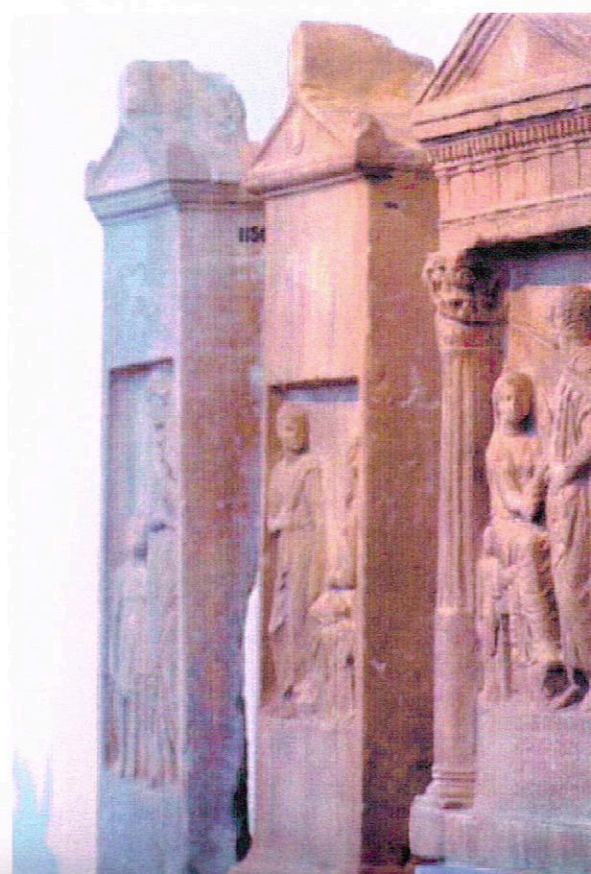


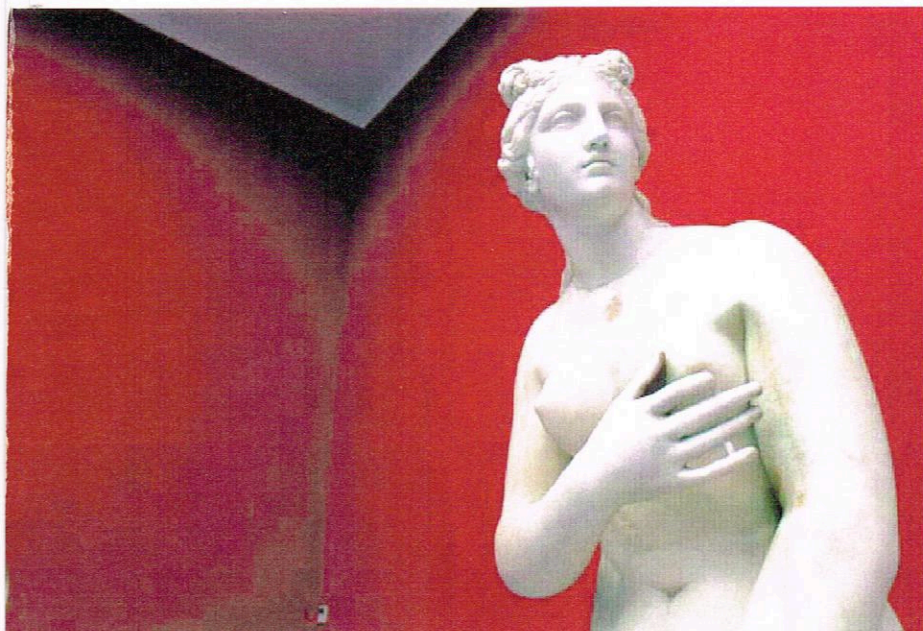
Националниот археолошки музеј во Атина е најзначајниот музеј во Грција и еден од најбогатите во светот во поглед на античката грчка уметност. Во неговите збирки се претставени сите култури што некогаш цутеле во Античка Грција.



Градбата на музејот започнала во 1866 година и завршила во 1889 година. Зградата е поставена на голема парцела донирана од Хелен Тосица, а со финансиска поддршка од Деметриос и Николаос Вернардакис, Археолошкото друштво и грчката држава.

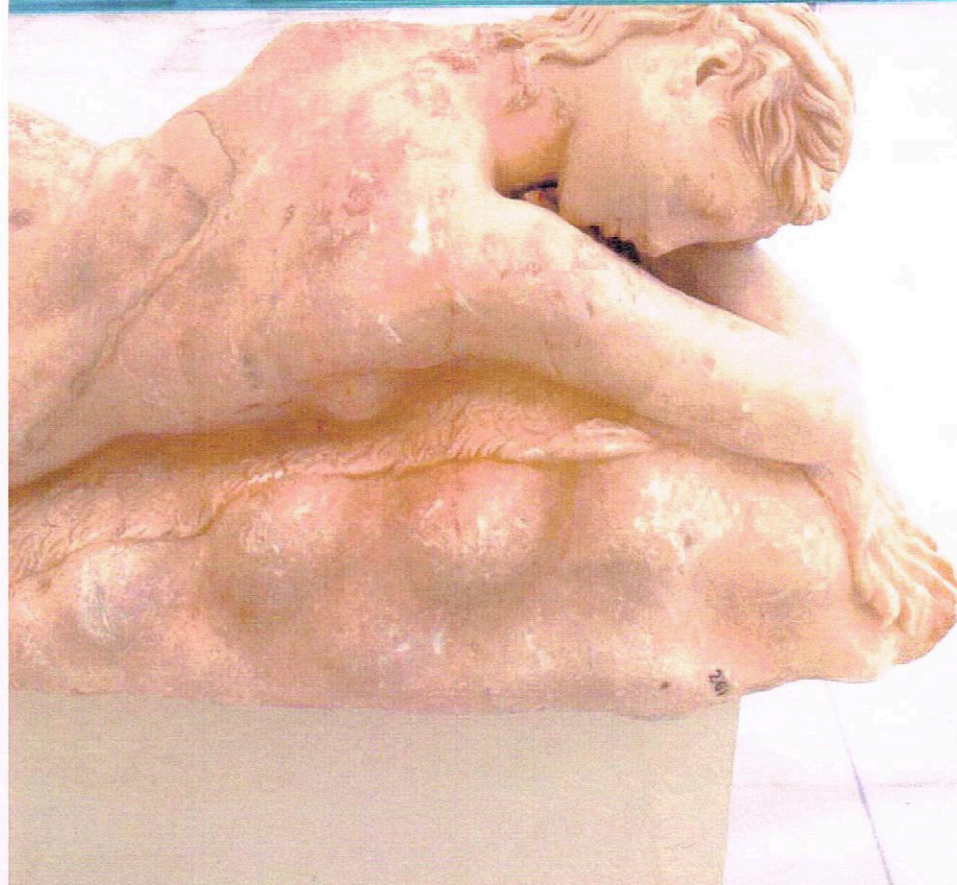
Зградата на музејот ја проектирал архитектот Лудвиг Ланге, но неговиот проект бил делумно модифициран од Панагос Калкос и подоцна од Хармодиос Влахос и Ернст Зилер кои целосно ја преуредиле фасадата и ги смениле плановите на источното крило и централниот





хол. Две дополненија биле направени на источната страна на зградата; на почетокот на дваесетниот век било изградено ново крило според плановите на Анастасиос Метаксас, а во 1932-39 била изградена и нова двокатна зграда проектирана од Г. Номикос.

Извонредната колекција на музејот е составена од: предисториска збирка, збирка на скулптури, збирка на грнчарство и Минојска уметност, збирка на бронзи и збирка на египетска уметност.



ТРАНЗИЦИСКАТА

Припаѓам на оние македонски уметници кои академскиот сликар Александар Станковски еднаш, во една прилика соодветно ги опиша како “транзициска генерација”. Иако транзицијата на Македонија во економски смисол трае веќе петнаесет години, поимот на кој реферира Станковски е оној чувствителен период непосредно пред и по распадот на СФР Југославија, а чија последна фаза произволно би ја заокружил до 2000-та година. Сметам дека епитетот е сосем на место бидејќи оваа генерација навистина се најде на раскрсница на два света, оставена сама да се соочува со комплексноста на современиот ликовен јазик и неговото имплементирање во една нова визуелност, наспроти застарените модернистички тенденции на сè уште застапените и етаблирани уметници од постарата пред-транзициска (СФРЈ) генерација. Со ова не сакам да покажам непочит кон последниве зашто сум свесен за нивната важна улога во изградбата на македонската современа уметност каква што ја познаваме денес. Но, според мене, нивното делување изобилуваше со недостатоци. Еден од нив не беше тој што тие уметници (и теоретичари) ретко сакаа или можеа да испловат вон границите на модернистичките струи (чест на исклучоците С.Узунов и С. Шемов), туку што воопшто не најдоа сили

да ги охрабрат помладите да го сторат тоа. Се сеќавам, уште во првите денови на првата година на Факултетот за Ликовни Уметности (1983), додека бевме возбудени од Трансавангардистите на Олива (Benito Oliva), нашиот ментор ни одржа воведен час каде ги исплука поп-артистите и неофицијално речиси ни забрани дури и да размислуваме за капиталистичката уметност каде сликите “ги штанцале, наместо самите да ги сликаат” (веројатно притоа мислејќи на Ворхол (Andy Warhol) и неговите мултипликати.

Од денешна перспектива, тоа ми е сосема разбирливо: како впрочем да спасиш давеник ако самиот не знаеш да пливаш? Уметноста во Македонија во 1980-тите, за неколкумина од нас студентите, беше во состојба на ентропија. Сликаството беше третирано небаре е недоловлива мистерија но, кога требаше визуелно да се проговори, беше сведено на емотивен ејакулат од бои (маслени, ако сте во можност) врз дводимензионално платно. Не случајно тогаш дојде до формирање на единствената ликовна група (**ЗИРО**) чии акции беа каква-таква алтернатива и повик за реанимација на тогашната состојба, а притоа (можеби наивен, но искрен) обид да се истражат нови интерактивни приоди во поглед на ликовното. Но, резултатите од тој експеримент не се



ГЕНЕРАЦИЈА!

ТИЕ ПРЕКРАСНИ ЛУЗЕРИ

покажаа ефективни.

*Иницијативата на Владимир Величовски, да ѝ ја плесне новата генерација сликари во лицето на македонската јавност со изложбата **"Гест, Експресија, Акција"** се покажа свежа по концепт, но уште тогаш ЗЕРО со своите стрипови, графити и вулгарни слики беше елегантно отфрлена како зафрканција. Или барем така се чинеше? Во меѓувреме, се продолжи со идолатријата на мачоистички уметници слепо верни на апстрактниот експресионизам, традиционалните техники и на нивните осакатени епигони, додека македонскиот ликовен аудиторинум повторно не се залулка во сопствениот блажен сон на анахроноста. Она што му беше оставено на новото збунето поколение ликовни уметници беше куп неодговорени прашања, Едиповиот комплекс кон традиционализмот и едно крајно сомнително, полу-трезно Друштво на Ликовни Уметници. **

Со распадот на комунизмот и на СФРЈ, работите почнаа да се менуваат. Земјите на Балканот, големата "непозната" за Западот, одеднаш се најдоа во центарот на збиднувањата. Овие општества, кои поради технолошката уназаденост пропагираа братство и заедништво до ниво на мит, се најдоа среде сплет неверојатно брзи промени

каде материјалното почна систематски да завладува над симболичното; национализмот излезе од дупките во својата најкрвава форма, а Западот брзо крена друг (невидлив) сид поради опасноста од ирационалното и како превентивна мерка за зачувување на сонот за Обединета Европа. Македонија пак, по стекнувањето независност, се соочи со додатни проблеми (Хегеловиот тимос, желбата за признавање, ни стана средното име) и сложени предизвици на кои требаше (мораше) да се одговори итно. Ова мислам дека најмногу се одрази токму во културната сфера кај нас, а најголемите осцилации се случија токму во ликовната уметност.

Како кај другите источно-европски земји, така и кај нас, одекна мала, но не незначителна експлозија на дела исполнети со контрасти во технички, естетски и содржински поглед. Имајќи го зад себе наследството на "алтернативниот" социјализам, а дотогаш клечејќи во мракот на меаните преполни со измистифицирани и самобендисани "сликарчишта", токму уметниците на транзицијата се нафатија со сериозната обврска (и посебна можност) за прв пат да се обидат да воспостават комуникациски мост меѓу она што се нарекува современа ликовна уметност со застрашената, од сон разбудената и

дезорентирана публика.

Тие пред себе наидоа на крајно неизвесен но сепак слободен простор во кој мораа самите да си го пробијат патот, приморани при тоа од себе да отфрлат по некоја подзастарена форма на ликовен јазик за да се направи место за новото. Тоа секако не мина без тешкотии! Социјалистичката идеологија овој пат беше заменета со идеологијата на капиталистичкиот производ и романтичниот, патријархален национализам. Ксенофобичноста на дотогашното сликарство само крена повисоки барикади. Требаше да се демистифицираат старите кодови и да се возврати на предизвиците на новиот поредок кој Македонија го усвои како модел, а сепак при тоа да се сочува интегритетот на современата уметност како агенс, или гласник, а не непредвидлив лудак (или: не пукај во гласникот!). Со ова на ум, уметникот на транзицијата, фактички мораше да научи да оди по тенок жилет, балансирајќи со мајмун во едната рака и тигар на ланец, во другата. Сред недостатокот на технички средства а истовремено само-свесен за својата општествена улога, тој неретко мораше да изнаоѓа и нови методи во своето творештво, често пати да импровизира, да се снаоѓа. Колку и да се чинеа неспектакуларни резултатите на ваквото делување, она што тие дела имаа да го соопштат беше главниот столб врз кој почиваше нивната уметност. Некои,

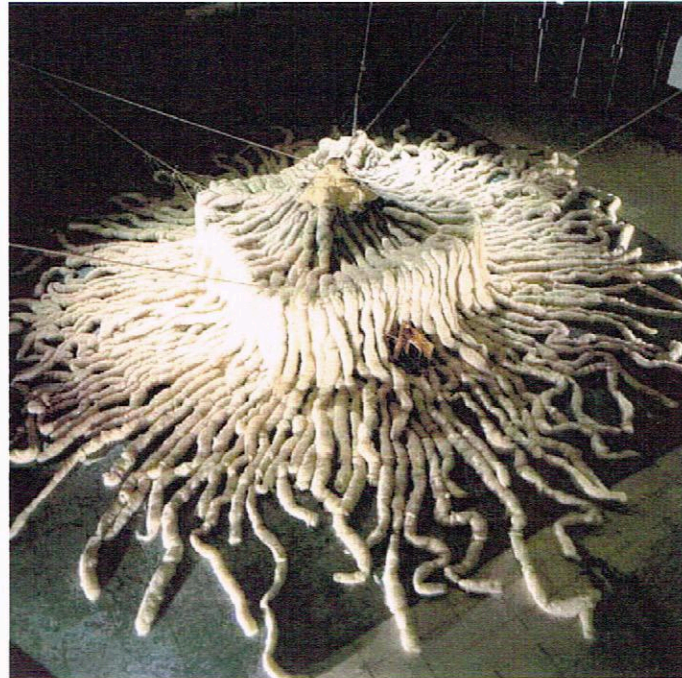
свесни за својот хендикеп, во својот јазик развија смисол

Искра Димитрова, БАКАРЕН КОТЕЛ РАГА МЕСИ ЛЕБ ГРАДИ, 1994, МКЦ Скопје



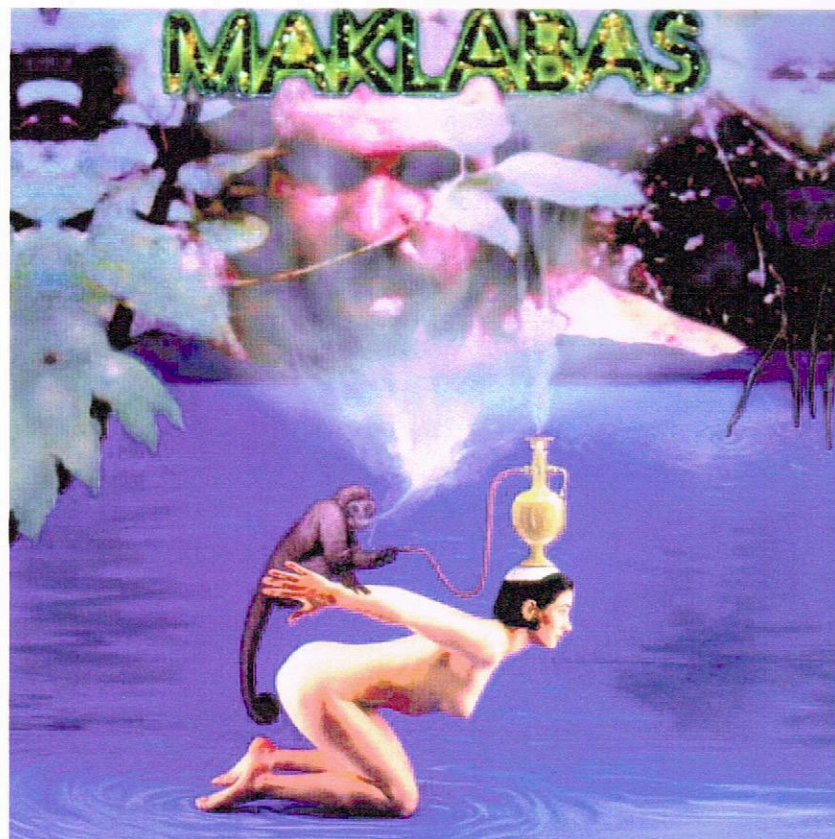
за хумор (поточно: сарказам) и иронија, нешто без кое основниот инстинкт за самоодржување кај Балканецот не би можел да опстои. Ова допринесе да се дојде до еден сосема нов сензибилитет и ново "читање" на делото. Од таму неортодоксниот и непредвидлив стил на сликарот-транзиционист, секогаш подготвен на шега на своја сметка и еклектик во поглед на технологијата. Ако до вчера сликал под влијание на **Петар Мазев** (кој имаше неверојатно силно влијание врз младите сликари во 80-тите) денес тој опседнато, небаре аутистички составува збирка исечоци од весници во форма на подна инсталација. Утре, тоа може да биде видео за време на чија проекција сте послужени ориз - дело на авторот.

*Пораката остануваше секогаш иста, но разновидноста на делата не престана да возбудува и интригира. Убаво се сеќавам кога дури и автори како **Мирослав Масин** или **Предраг Урошевиќ**, верни на формализмот во своите дела, се впуштија во, за нив, нов јазик. Масин, доследен на своите портрети на мајмуни, се заклучи во кафезот за мајмуни во Зоолошката градина (перформанс за еден ден), додека Урошевиќ исфрли серија брилијантни ready-made објекти во духот на Шпери (Daniel Spoerri) расчистувајќи во еден потег со претходните цртежи налик на географски карти.*



Во тоа време се случија промени кои имаа витално значење за понатамошниот тек на работите: протокот на информациите и нивната достапност донекаде се зголеми (повторно ќе ги споменам Центарот за Современа Уметност и нивните сателити како Мултимедија, на пример)... Навидум срамежливи, овие уметници сепак покажаа храброст да се впуштат во една, за нив сосем нова авантура па почнаа да истражуваат нови техники, ликовни изрази, почнаа да си поигруваат со нови медиумски средства па се отиде дури дотаму да се допрат теми кои до тогаш никој од тогашните уметници не се ни осмелил да ги допре: текстуалноста, социјално-политичките аспекти, философијата и секако - самата уметност како сопствен субјект и објект. Од клучна важност тука е и моментот на активното учество на жените во уметноста и нивниот придонес во сликарството преку ревизијата на прашањата за половите, либидото или телесното. Ова не го велам случајно зашто во пред-транзицискиот период (исклучувајќи ги ЗЕРО) можам да се сетам само на **Ана Темкова** или **Анета Светиева** која покажа флексибилност и стоицизам.

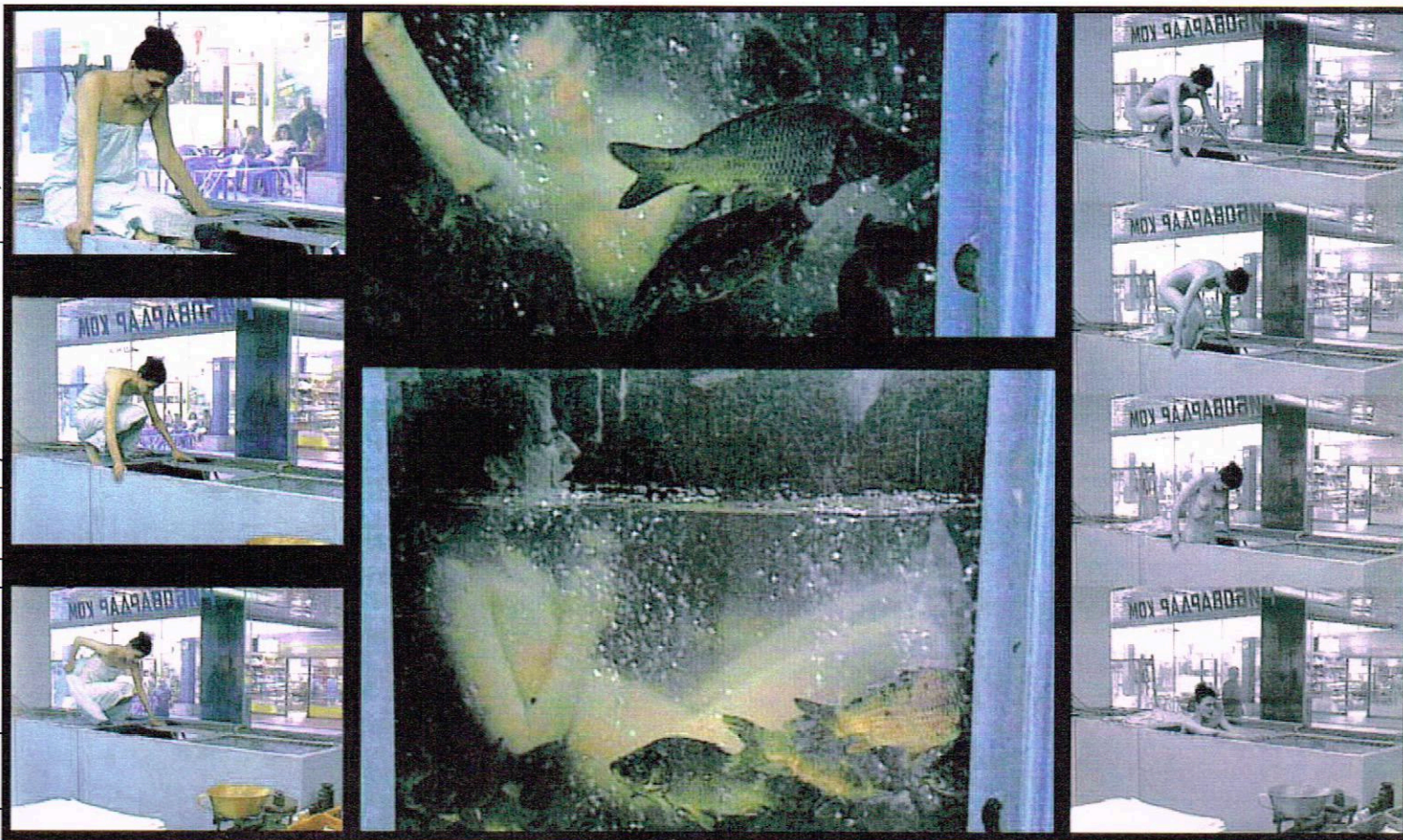
Преку своите инсталации, видеа, објекти и перформанси, уметниците како **Маргарита Киселичка**, **Роберт Јанкуловски**, **Искра Димитрова**, **Оливер Мусовиќ**, **Зденко Бужек**, **Дијана Томиќ**, **Нора Стојановиќ** и други, покренала прашања врзани за историјата, медиумите и политичкото. Самиот приод кон сопствениот труд се смени: бидејќи музеите, како сè уште единствени легитимни институции задолжени за ликовната уметност, поддржуваа само одреден број привилегирани уметници (ве молам, кажете ми дека нешто се сменило од тогаш!), документацијата стана неопходна алатка во име на самопретставувањето на уметникот во локалната јавност па и во светот. Со оглед на тоа дека она малку што се нарекуваше ликовна критика до 2000-та година тотално згасна, на уметникот му беше наметнато да ја



брани сопствената уметност па дури и да делува речиси просветителски - задача која никогаш не ја посакувал но на која се привикна, па донекаде умешно ја вршеше. Мала дигресија: денес, ова прашање останува отворено и сметам дека не смее да се препушти на летаргијата на добро ситуирани професори/ историчари кои диктираат параграфи од книги на српскохрватски јазик.

*Само посветен уметник денес знае колку боли кога на радио ќе слушнеме дека "таа и таа партија одржува **хепенинг** на плоштадот во Скопје" или кога министерот за култура или некој градоначалник ќе избрботи "модернистички" сакајќи всушност да каже "современ"... На ова некако отрпнавме но останува фактот што предмети*

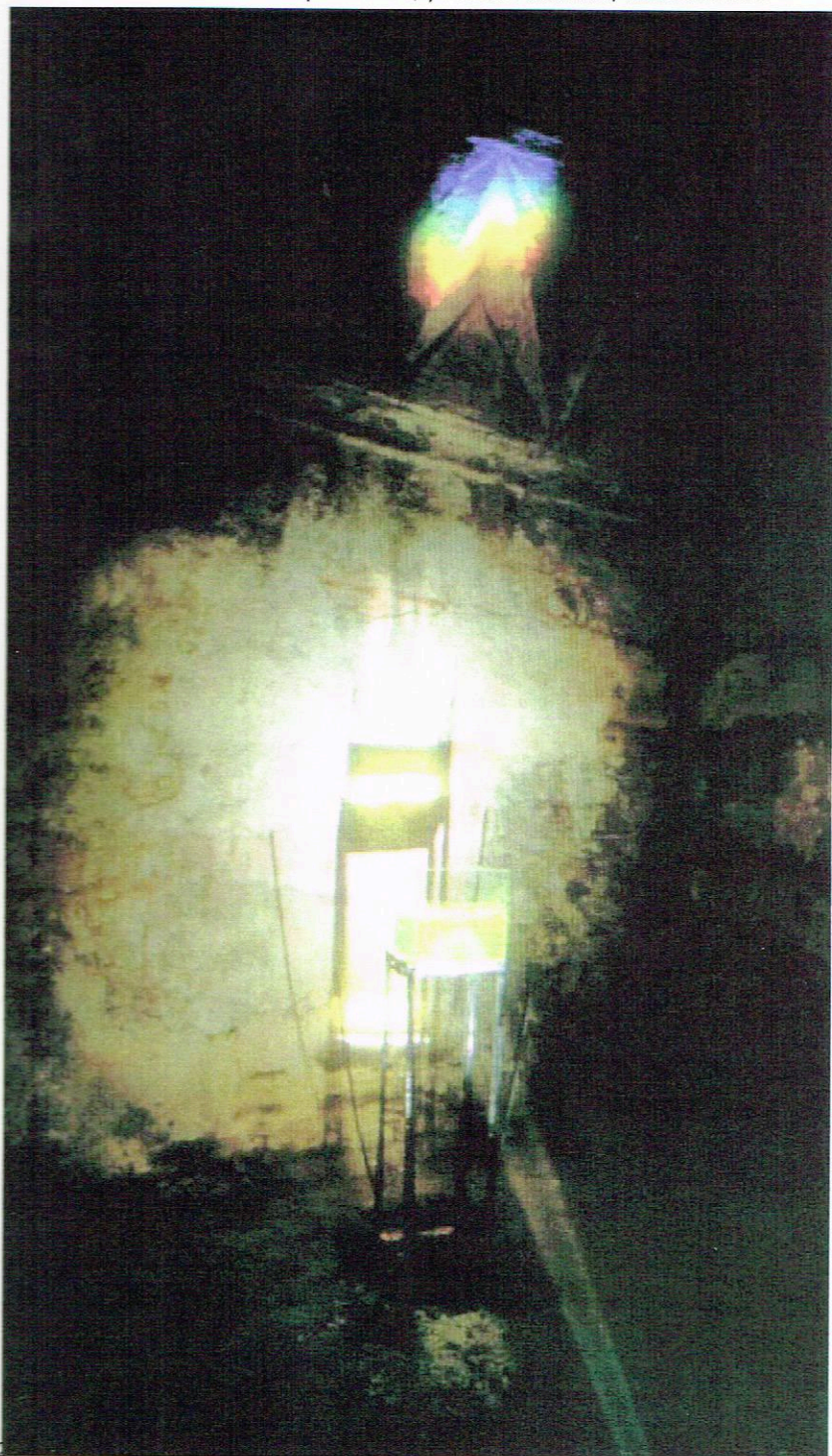
Нора Стојановиќ Собирајќи ги крушките од големата риба, 1997



како Теорија на уметноста или Ликовна критика никако да се најдат во програмата на Факултетот за ликовни уметности.

Улогата на кураторот доби ново значење за презентацијата на сопствениот труд во јавноста, но и одличен повод за излезна виза и соработка со колеги во другите земји. Ваквите колаборации неретко беа влезна карта за многумина творци до релевантни меѓународни изложби надвор од Републикава (После Сидот 1999, Истанбулското Биенале, Манифеста и низа други, - забележавте дека не говорам за Венецијанското Биенале-). Истражувањето и експериментот исто така станаа клучен метод (ова најмногу важеше за новите концептуалисти) и неопходен инструмент за поефективно, субверзивно читање на слоевитоста на авторскиот труд. Така, не случајно, некои дела можеа да се класифицираат исклучиво како *проекти* од кои некои отидоа дотаму да го задржат строго научниот карактер.

Со појавата на, условно кажано, независните



apartment #11

He is head of the tenants' council.

He is worried because somebody has stolen one of the building's entrance doors.

центри за уметност (читај Отворено Општество и SCCA), се направи уште еден важен чекор кон приближувањето на овие чудни дела кон публиката која, ако ништо друго, сега стана барем љубопитна (првиот предуслов) и привлечена (вториот). На многумина од овие уметници им се укажа можноста на меѓусебна соработка, а некои го должат својот прв исчекор токму на поддршката од овие центри на изложбите во нивна продукција како Кутија со слики (Image Box) 1993, Чифте Амам 1995 и 1996, Liqueur Amnii, подоцна бројните изложби во СЦХ галеријата и т.н. Единствен случај кога се направи обид овој опус да се интегрира во една единствена изложба беше "9 1/2" (Новата македонска Уметност) во Музејот на Современа Уметност (1995) чиј куратор беше г-дин Зоран Петровски. За жал, оваа важна изложба никогаш не беше валидизирана со сопствен каталог, што можеби алудира и на скептичниот пристап кон оваа нова банда на уметници. Воопшто, сликарите-транзицисти сепак не успеаја да го срушат сидот на ксенофобијата и недовербата, па така случајот бараше секој постепено да почне да се грижи сам за себе и да внимава на својата отстапница, па од таму и нивниот, условно кажано, пад.

Бидејќи транзицијата de facto ги "затекна", на мислење сум дека за овие автори одржувањето на чувствителната рамнотежата, разбирливо, стана едноставно преголем товар. Нивната стратегија, ако воопшто ја имаше, во најголем број случаи беше премногу стихижна и делуваше од мноштвото пунктови на веќе исклучиво индивидуални иницијативи, распрскани на база на лични интереси и амбиции. Она што им недостасуваше е можеби она што впрочем и недостасуваше на државава во целост - став на единственост.

Можеби транзицијата навистина предолго трае? Некои дозволија да бидат бргу изманипулирани од страна на локални историчари на уметност и таканаречени теоретичар кои параноично декларираа дека уметноста ја губи автономијата со инволвирањето на новите медиуми и дисциплини. Некои лесно се задоволија со по некоја стипендија или грант. Другите почнаа повеќе да се грижат

за графичкиот дизајн на нивните каталози отколку за она што навистина имаа да го соопштат. Неколкумина најдоа вработување. Некои станаа демагози. Неминовниот материјализам се вкорени во речиси сите општествени структури кај нас па малкумина останаа лојални на својот политички, односно социјален ангажман.

Но, тука не завршува приказната. На оние последни (и доследни) мохиканци претходно веќе им беше замерувано за неконзистентноста, за преголемата доза импровизации во нивните дела па дури и за дилетантизам, и тоа токму од страна на оние кои наводно беа заложници за современото во уметноста. Им се забележуваше на неуредната техничка изведба на нивните дела, а некои отидоа дотаму што галантно декларираа дека во Македонија едноставно нема уметници, точка (вакви небулозни навреди лично имав прилика да ги слушам на дебатите организирани во SCCA во средината на 90-тите, а од нив најжална беше онаа по повод изложбата "9 1/2"). Морам да признаам дека делумно овие обвинувања беа на место. Се сеќавам, кога за време на мојата изложба Досие (1997), и позајмував еден од трите постоечки дија-проектори (во цело Скопје, постоеја само три!) на храбрата **Лиле Гузелова** за нејзината изложба во една разлелеана куќа некаде сред Маџар Маало. Впрочем, тоа тогаш го правевме - се потпомагавме! Точно е дека концептуалната уметност во Македонија се влечкаше зад онаа на Белград или Загреб. Но, зарем никој не се сетил дека истите тие наши творби беа иманентни на едно општество кое флагрантно девалвираше (според мене, сè уште девалвира), како идејно така и на економски план, и дека овие фрагилни дела претставуваа крик достоин да биде одбележан? Зарем нивната улога како арбитри на современото (грдо, ни се допаѓало тоа или не), може да се отфрли само поради нечии плачливи естетски критериуми засновани по Западниот модел и луксузно испечатените списанија како Арт Форум или Паркет?

Така, можеби филмот/видеото **"Маклабас" (1998)** на **Александар Станковски** неможеше да се нарече синеастичко остварување во вистински смисол на зборот, но останувам на мислењето дека ова *ликовно* дело е од непроценлива вредност, не само како документ на едно специфично миље, туку и како ликовен труд со еден можеби тотално неконвенционален (откачен), но сепак оригинален визуелен јазик. Сличен е случајот со минималистичкиот пристап во плотер-делата на **Жанета Вангели (Екс-ФИРОМизам; Културализам или Онтолошката пропаст на трагедијата, 1998)**, првите воајерски парчиња на **Оливер Мусовиќ (Соседи, 1998)** и т.н. Последната шлаканица беше во 2000 година, кога на одреден број од овие уметници им беше укинат статусот слободен уметник и беа приморани да се препелкаат во бирократски лабиринти и да се регистрираат како Трговци Поединци како основен предуслов за да си го заслужат статусот кој, повеќе од очигледно го заслужиле. Небаре се богатевме од продавање инсталации.

Денес, мислам дека колку и да беа некохерентни овие никулци на новото македонско сликарство од 90-тите, нашата ликовна уметност поднаучи нешто. Всушност така сакам да мислам, оти страв ми е да помислам дека со оваа плејада на автори (од кои некои се веќе неактивни и полу-заборавени) може да се случи истото како со групата **ЗЕРО** чии акции сега се урбан мит за кој носталгично се зборува само по чајџилници и кафулиња.

Славица Јанешлиева, "Le Cri", 2002, инсталација (детал)



Роберт Јанкуловски, "12 сребренести војници" фото инсталација



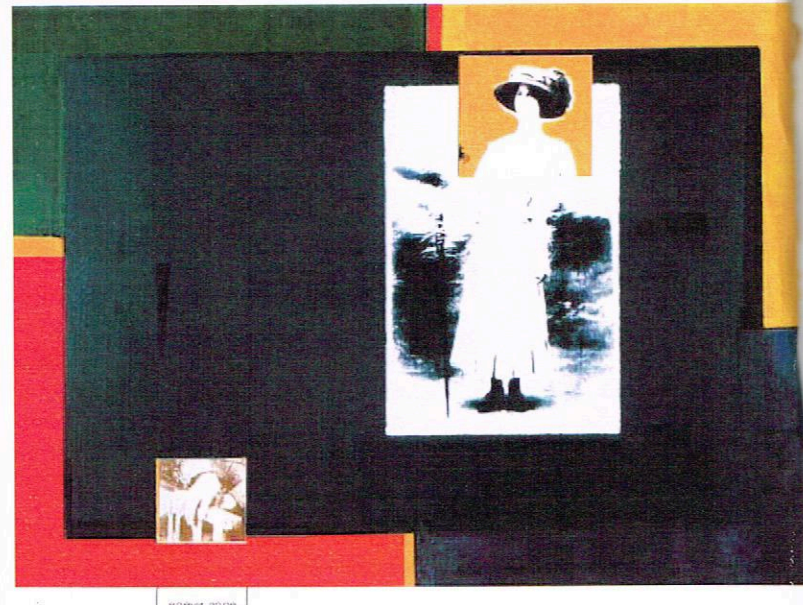
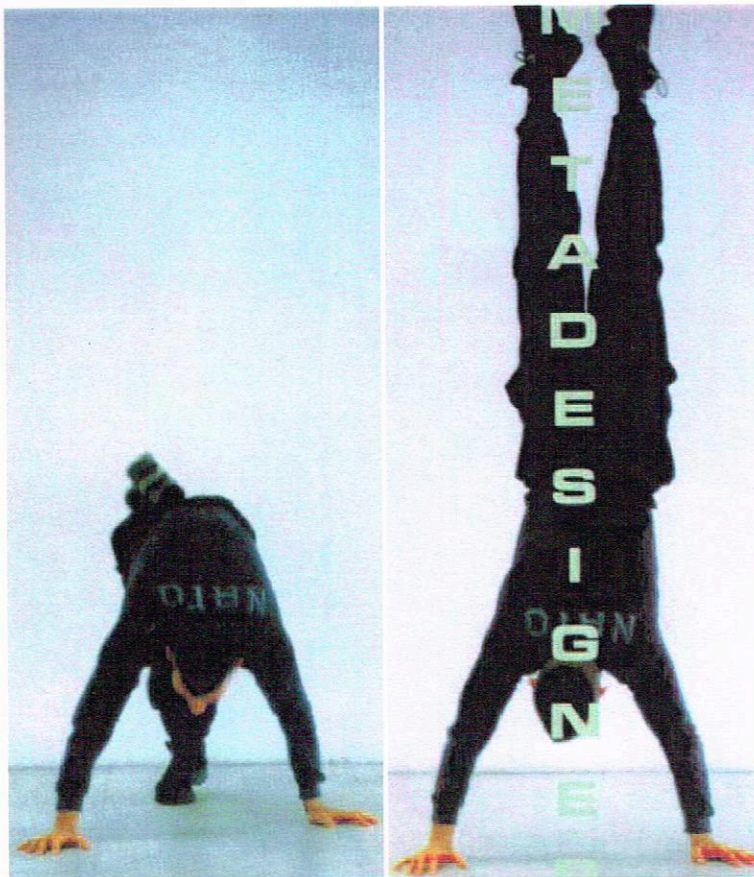
Маргарита Киселичка, Timelessness, инсталација, дрво, парафин, UV светло





Дијана Томиќ Радевска, интерактивен албум, 1998

Што понатаму? Можам само да се потпрам на лично искуство - она што не можев да го научам од професорите на факултетот, ме научи панкот: не мораш да си Влатко Стефановски за да свириш гитара, ако со тоа навистина имаш нешто да кажеш. Така, не мораш да си академски сликар ако сакаш да правиш уметност од макарони или скинати знамиња. Едноставно - стори го тоа! Важно е искрено тоа да го чувствуваш и сакаш. Важно е да го кажеш своето! А има што да се каже. На пример, живо сум заинтересиран од тоа како генерациите што доаѓаат конечно ќе расчистуваат (а ќе мораат) со нашите сè уште неначнати табу теми како религијата, меѓуетничките омрази или хомосексуалноста? Се прашувам дали долго ќе се двоумат дали својот видео изказ да го снимат со HD (high definition) или "осмица". Впрочем, резултатите веќе се видливи и денес (Биенале на млади) по фактот што најголем дел од студентите по ликовна уметност речиси фанатички се обидуваат да излезат од ограниченоста на своите ментори и да произведат дела кои ќе резонираат со иновација од аспект на техниката, како и провокативност по содржина при тоа тргнувајќи од интроспекцијата како и иницијална капсула.



Жанета Вангели

Без оглед што во Македонија сè уште не постои ликовна сцена во вистински смисол на зборот (што не значи дека не постојат ни уметници), сметам дека самиот процес на ликовното артикулирање во 90-тите и неговата *агажираност* во сферата на личните и општествените проблематики, процес кој повторно го изнесе сликарството од "светоста" на атељеата и се најде гол по улиците и плоштадите, донекаде претставува исклучителен подем во однос на состојбата во која таа се наоѓаше пред историскиот референдум 1991-та. Едноставно не го прифаќам изговорот дека "времето тогаш било поинакво". Мислам дека оваа наша денешна уметност, колку и да е технички несовершена, научи да ја увиди енормната важност од контекстуалноста на делото (па и на самиот автор) и да изнајде доволно ентузијазам барем да постави важни прашања од културолошки или социолошки аспект. Би сакал да наведам некои примери за овие автори и за нивните дела откупени од Музејот на современата уметност или други институции, но за жал, податоци за тоа немам.

Колку и да делува анахронно нивните дела во однос на некои пост-модернистички моменти или пост-поп струјата на Западното сликарство во тоа време, предизвикот на транзициските уметници на Македонија, тие прекрасни лузери, слично како кај останатите источно-европски автори, беше сосем различен, ако не уште покомплексен, па дури уникатен токму поради специфичноста на општествениот контекст од кој тие произлегоа. Сходно на тоа, нивните дела го носеа електрицитетот на бурата од кои тие изникнаа и сметам дека нивното значење претстои да биде откриено. Конечно, токму тие го покренуваат клучното прашање на времето во кое се најдоа: како да се постави уметникот во едно општество исполнето со контрадикции и неразрешени суштински проблеми додека истовремено е задлабочен во она што Марина Гржиниќ го нарекува "визуелната реконфигурација на една посебна социјалистичка алтернатива на културалната структура".

Нивното влијание придонесе да се повика новата генерација да раскине со зачмаената програма на ФЛУ и музеите (кои почнаа да наликуваат повеќе на изложби на рамки), да излезат на отворено и да започнат да размислуваат со сопствена глава и делуваат со она што им е при рака. Доста беше со сликање вечерен акт четири години. Напред со скулптурите од чоколадо!

Жанета Вангели, ПОСТНАЦИОНАЛИЗАМ, 1998





Мирослав СТОЈАНОВИЌ-ШУКИ
"Јас + Ти = Ние"

ЈАС + 0 = НИЕ

Зеро = 0 = Ништо. Како можеш да бидеш член на Ништо и како можеш да бидеш избркан од Ништо-то. Да бидеш член на Ништо-то и од ништо да добиеш нешто, не е потребна магија, туку пред сè јака желба и добра воља. Всушност, единствена влезница и членска карта за групата "Зеро", која можеби и не постоеше како што може да се забележи и од самото име, беше љубовта кон уметноста и пиењето на јакиот руски чај во една пробалканска церемонија. Часовите поминати во чајцилницата "Галерија 7", главното седиште на групата "Зеро" во близина на Ликовната Академија, поминати во бесконечни дебати дали источната мисла е супериорна во однос на западната или обратно не беа залудни, барем не за мене. И сега кога се присетувам на целата таа енергија внесена во докажувањето на недокажливите нешта, насмевка ми доаѓа на лицето. Се сеќавам на еден ден, кога правевме муабет со Пепси и пиевме чај во "Галерија 7", далечната '80 и некоја, се расправавме дали Уљешура (најголемиот кит) може да застане на баобаб (најголемото дрво). После тоа отидов дома и направив мала скулптура - кит на дрво. Следниот ден му кажав на Пепси дека е во право, дека Уљешура може да застане на баобаб. Муабетите не беа само функција и активности на групата "Зеро", туку групата изработи и неколку заеднички проекти, изложби и мурали, од коишто повеќето дела и случувања се изгубени, заборавени или префарбани, што може да се

сфати и како чин кој што е во целосен склад со теоретската поставка на групата "Зеро". Како времето поминуваше сè поретко се гледавме, дискусиите стануваа сè поблаги (изгледа дека најпосле се сложивме) и сите развивме некои лични интереси.

2005г. решив да "проговорам" за еден од аспектите на "Зеро", а тоа е пријателството. Доста незгодна тема за обработка, зашто не сакав да бидам романтичен, патетичен и да ги споменувам старите добри времиња. Тоа го нареков Јас + Ти = Ние, изложба составена од 14 слики посветена на 14 сликари-пријатели, меѓу кои и оние од групата "Зеро". Не сакав да судам какви се тие како уметници, ниту какви се како личности, туку едноставно сакав да го погледнам светот низ нивните очи. Користејќи го моето познавање на нивните интереси, тематските определби и сликарскиот јазик, направив 14 парафрази т.е. сликав со нивните бои, на нивните платна трудејќи се да го фатам нивното темпо и да го пренесам нивниот сензибилитет. Резултатот беше еден вид на самостојна групна изложба на Пепси, Шиљо, Хинки, Ацо, Игор, Исмет, Беди, Маја, Славчо, Гоко, Боте, Глишо, Чале и Масин. Изложбата беше и моја и нивна, сликите беа и мои и нивни, задолволството беше и мое и нивно. Дружењето беше заедничко, а резултатот беше "0", но повеќе од тоа не ни можев да посакам, бидејќи во ништо-то е содржано сè и на ништо-то ниту може да му се додаде или одземе нешто. "0" е совршено само по себе (во дебатите јас бев на источната страна).



**ВРЕМЕ - ПРОСТОР - СИТУАЦИЈА
ПРОЦЕС... ОДНОС + ЕНЕРГИЈА = ТОПЛИНА**

Prijatelj = prijatan = pivo + muabet.

За-едно = од-во-е(д)но = заедница = живеење = Ние.

Сфаќање = прифаќање.

Јас намалување или јас надминување = несебичност.

Кафе = свртување кон другиот = ДРУГ-ар.

Изложба = чин на пријателство.

Пријателството е прифаќање на различности.

Пријателството е архетип на возвишена љубов.

Пријателството е потпора и разбирање.

На пријателите им се радуваме.

јас **СЕ НАМАЛУВАМ, А ПРИЈАТЕЛОТ РАСТЕ.**

Вистинскиот пријател е сила, чест и достоинство.

Пријателите не умираат.

Пријателството - континуитет и дисконтинуитет.

Нашите пријатели се во нас и ние во нив.

Пријателот е човек кој зборува и човек кој молчи.

ПРИЈАТЕЛОТ Е СВРЗКА МЕЃУ СВЕСНОТО И НЕСВЕСНОТО.

ПРИЈАТЕЛСТВОТО Е ПОЗНАНИЕ И ПОЗНАНИЕТО Е ПРИЈАТЕЛСТВО.

(ПРИЈАТЕЛ Е ОНОЈ КОЈ ГО ПОЗНАВЕМ И МЕ ПОЗНАВА)

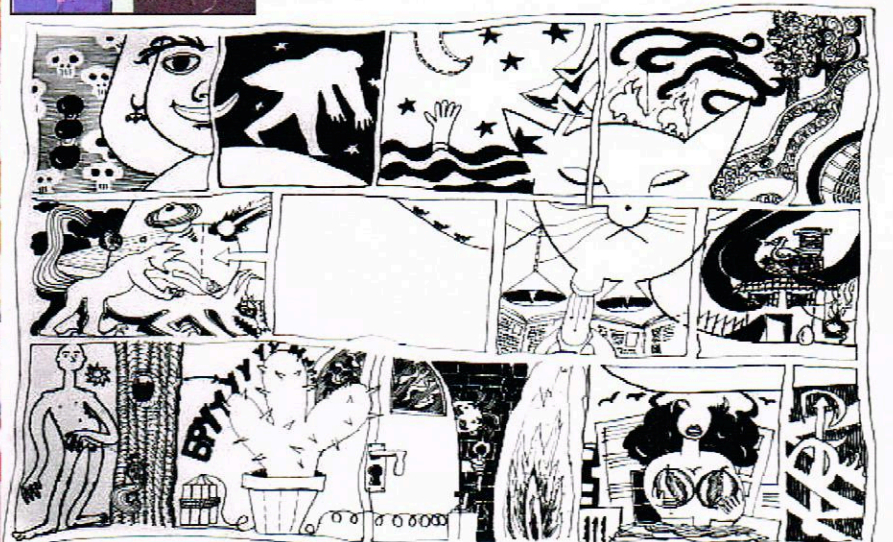
ПРИЈАТЕЛСТВОТО Ё МУЗИКА.

ВИСТИНСКОТО пријателство може да стане НОРМА - ЗАКОН.

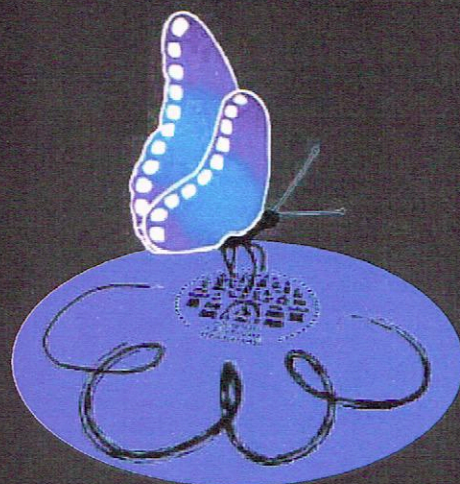
ОГАН КОЈ ОЧИСТУВА..

Музика и текст:

Кети



Небојша ПОПОВИЌ



ЛЕКА НОК СПИЈАЧИ

Општествено политичките промени во Европа, а посебно на Балканот, ги затекнаа некои важни културни манифестации во Србија кои што долго се однесуваа, и сеуште се однесуваат, како ништо да не се случило, според системот - толку сме добри што нема потреба да се менуваме. Таа самозаљубеност со полно оправдување себе си може да си ја допушти единствено БИТЕФ, којшто од самите почетоци преку најлошите мигови под санкции, па де денес, остана нешто што е мерливо во светски размери.

Филмските фестивали во Србија, а ги има многу, само што полека за нив сè помалку се знае, со силата на приликите или по пат на инерција, без оглед на означената меѓународност или редниот број на фестивалот, тонат во локалност во секој поглед. И како да немаат амбиции да сменат што и да е.

Укинуваниот па ревитализиран ФЕСТ, којшто во седумдесетите беше право чудо на истокот на Европа, се претвори во циновско арт кино не обидувајќи се или не знаејќи како себе си да се втисне со покрупни букви на европската фестивалска мапа на која се сите позабележителни и поинтересни помлади но и поатрактивни фестивали од соседството, како сараевскиот или мотовунскиот.

Но - има кој умеа и сака да покаже што знае и што се може ако се знае: Фестивалот на документарен и кусометражен филм, популарниот краток метар односно традиционално омилиот "мартовски фестивал".

Сила бога не моли

Соочен со губењето на традиционалната социјалистичка мегаломанија во секој поглед, овој фестивал, по распадот на СФРЈ во која беше национален фестивал на документарниот и кусометражниот филм, после јубилејното педесето издание повлече црта и - стана меѓународен.

Причини има многу но најбитни се две. Прва - што намалената домашна продукција снимана речиси исклучиво со електроника не резултираше со очекуваниот (!) квалитет. Не ни можела кога за вечните посвојчиња веќе немаше ни трошки на трpezата зашто ни трpezата ја немаше. Некогаш моќните продукциски куќи, останувајќи без финансиската поткрепа од државата, се завртеа кон други работи или згаснаа, а телевизиите свртени кон сопствените проблеми немаа интерес понатаму да се впуштаат во ваква авантура. Втора - некогаш "моќниот" и важен краток метар на овие простори се сведе на неколку авторски имиња (Желимир Гвардиоли, Момир Матовиќ, Јанко Баљак, Владимир Перовиќ, Борис Митиќ ...), а повеќето од преостанатите се обидуваа да се одржи на сцената со видео продукти од домашно производство. Но одржувањето на вода не значи и пливање.

За да проплива и стигне до некоја цел фестивалот реши да стане меѓународен и за само две години тоа навистина и го успеа.

Ако фрлиме поглед на првата меѓународна година на краткиот метар во која што беше најважно фестивалот како меѓународен да се одржи и да трае шест наместо вообичаените четири дена, треба да се каже дека тогаш беа прележани најтежките детски болести на манифестацијата која сите ја сакаат но околу која малку кој сака да се потруди. Во тоа прво издание и фестивалската дирекција (која го работи и ФЕСТ) одвај го истурка Првиот меѓународен фестивал на краткиот метар бидејќи овој беше одржан само две недели после ФЕСТ. Во морето филмови и новонастанати програми и при обидот да се одржи важноста на домашната продукција - некој се снајде а некој не. Сите со различни надежи го очекуваа второто меѓународно издание на фестивалот. Оваа година ситуацијата беше многу појасна и поболна.

Болка што годи

Првите луѓе на Фестивалот, жустрата уметничка директорка Вера Влајиќ (позната и на светските фестивали наградувана аниматорка) и претседателот на Советот Јанко Баљак, направија фестивал за којшто претседателот на жирито, угледниот критичар и фестивалски глобтротер Рон Холовеј имаше само пофални зборови. Ако од тоа се отфрли очекуваната љубезност и благодарност на домаќините, суштината на пофалбите на Холовеј (и на останатите членови на жирито: Али Деркс од Холандија, Андонис Пападопулос од Грција, Милан Влајчиќ и Марија Перовиќ од СЦГ) останува непроменета. Меѓународниот програм беше одличен и навистина немаше филм за кој што некој би се запрашал што бара на овој фестивал.

Покрај светски важните имиња како Крис Ландрет, Микеланџело Антониони, Виктор Асљук, Џеј Розенблат или Георг Швицбигел, во конкуренцијата просема рамноправно беа и автори од екс југословенскиот простор: Игор Иванов Изи ("Бубачки"), Горан Девеќ ("Увозни чавки") и многу други нам можеби помалку познати но вистински вредни автори од целиот свет.

И иако тоа би требало да се подразбира, пратечките програми беа на светско ниво. Омаж на Ремон Депардон, избор од фестивалот во Клермон Феран, пакет филмови добитници на наградата на Европската филмска академија, па современите ирански документарци и "Нова њујоршка анимација". Тоа се фестивали сами за себе. Заедно со репрезентативниот избор на гостите, во што спаѓа и надејното доаѓање на победничката Ом Хе Џонг од Сеул во Белград (што личеше на телепортација бидејќи таа беше повикана во петок а пристигна во недела), тоа беше навистина добар меѓународен фестивал.

Што тогаш е болно во целата приказна? Домашната приказна!

Пред сè, брзо освојената интернационалност на фестивалот најтешко беше примена меѓу домашните автори. Прво, тие мораа да ги почитуваат раковите за пријавување, а потоа и конечни да сватат дека веќе нема селекција на попуст и дека на официјалната програма ќе ги има толку калку вредат. А потоа и болното сознание дека во Белград веќе не си само дома туку си на бришан простор заедно со другите од целиот свет (на коишто, секако, им е подобро и полесно). Квалитетот на српскиот филм (не се сеќавам на некој црногорски) беше осреден. Точно така. Што, кога се ќе се земе предвид, и не е така лошо. Апсолутно најдобар во домашна конкуренција беше филмот на Горан Радовановиќ "Пилешки избори", познат и под насловот "Сè за мојата тетко" - блескава елгија за пропаѓањето на српското село. Тоа е еден од ретките вистински документарни филмови што му проваат чест на фестивалот и традицијата на добриот српски документарен филм. Покрај овој се издвојуваа и филмовите на аниматорката Јелена Бешир "Огледало" и документарецот "Земја вајаје" на Петар Јовановиќ. Она што акробува е континуитетот на на добрите генерации аниматори од школата на "Дунав филм" и талентирани студенти по режија од Факултетот за драмски уметности во Белград. Само прашање е колку тие ќе останат во овој фах по школувањето?

Болно е и тоа што традиционалниот аргумент за проваѓање пред домашниот аудиторинум, сега во светска конкуренција, се покажа како лошо оправдување. Секако дека порите за снимање филм се битна ставка, но не и најбитна. Решавачка е, како и секогаш, јасната и добра

идеја, потоа способноста таа идеја да се спроведе, па дури тогаш финансиите. Нашите автори секогаш прво го бараат ова третото, според системот "после сè ќе средиме во монтажа". Сепак прво треба да се расчисти во главата а потоа да се чепка по џебовите. Тие, навистина, се празни но ако сте добри има кој во Европа да ви даде таква поддршка.

Нови навики

Навикнат со децении да доаѓа на фестивалот во осум навечер кога на програмата се филмовите во конкуренција за награда, или дури само на завршната вечер кога се прикажуваат наградените филмови, белградскиот гледач, освен роднините на авторите чии филмови не конкурираа за награди, ретко доаѓаше во огромната сала на Домот на синдикатот во попладневните часови кога се вртеа филмови од информативната секција или од Салонот на одбиените (филмови што со прегласување испаѓаа од натпреварувачката програма).

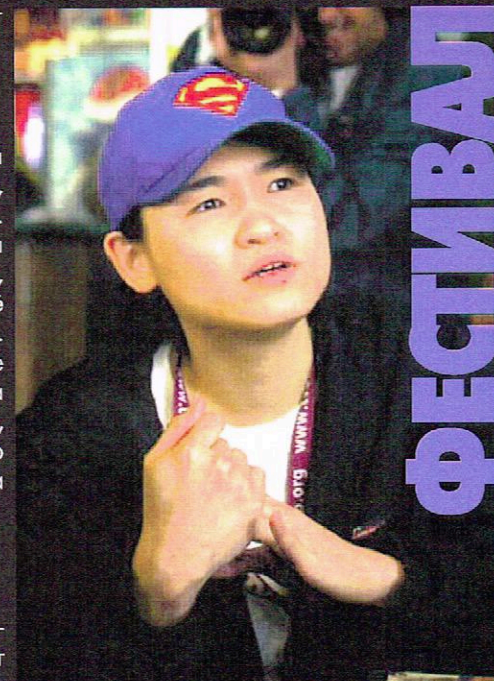
Оваа година фестивалот се одвиваше во салите на Домот на младината и Културниот центар на Белград - двете заедно имаат нешто повеќе од 900 места. Сите програми имаа по две прикажувања, но публиката изгледа сеуште не се навикна дека некои одлични филмови се прикажуваат претпладне.

Господи, па ова е фестивал, но тоа ме потсеќа на приказната како сите сакаат во Кан но никој не би го гледал потенцијалниот победник во осум и пол наутро! Затоа и фестивалските сали до вечерните часови зјаеа речиси празни, во најдобар слушај полупразни и покрај навистина смешните цени на билетите (50; 100 и 150 динари = 0,62 центи; 1,25 и 1,87 евра).

Недостасуваа (освен во неколку ненапреварувачки случаи) долгометражни документарци кои што се апсолутен светски тренд. Тешко е се да се набие во пет фестивалски денови, а некогаш за тоа и нема причина. Секако, се е прашање на изборот на селекторот, но и на други, за Белград важни причини. Имено, веќе со години ФЕСТИ има извонредно посетена програмска целина составена од долгометражни документарни филмови. Филмовите на Мајкл Мур се наоѓаат на кинорепертоарот, како и документарецот "Made in Serbia" на Младен Ѓорѓевиќ.

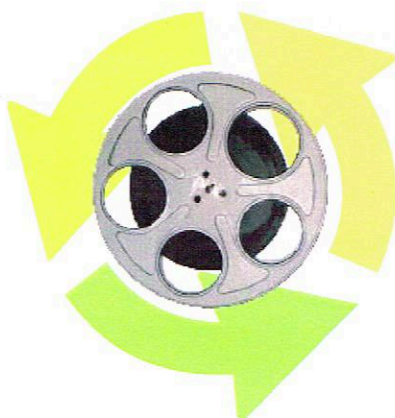
Значи, има место за сите. Само треба добро да се распореди.

По фестивалот започнаа очекуваните напади на водечките луѓе заради третманот на домашните филмови. Факт е дека домашниот филм, без оглед каков е, има право на поголем простор. Но не на овој Меѓународен фестивал. А што се однесува до раководството на фестивалот, ќе има фрка и без овие напади. На уметничката директорка Вера Влајиќ, која смело го поведе фестивалот во меѓународни води, и' истекнува двегодишниот мандат. Останува да се види дали статутарните правила ќе бидат посилни од логиката на разумот. И притоа да се има на ум дека во оваа, како впрочем и во секоја друга средина, ништо не боли така како успехот.



ФЕСТИВАЛ

Невена ПРИМАТАРОВА

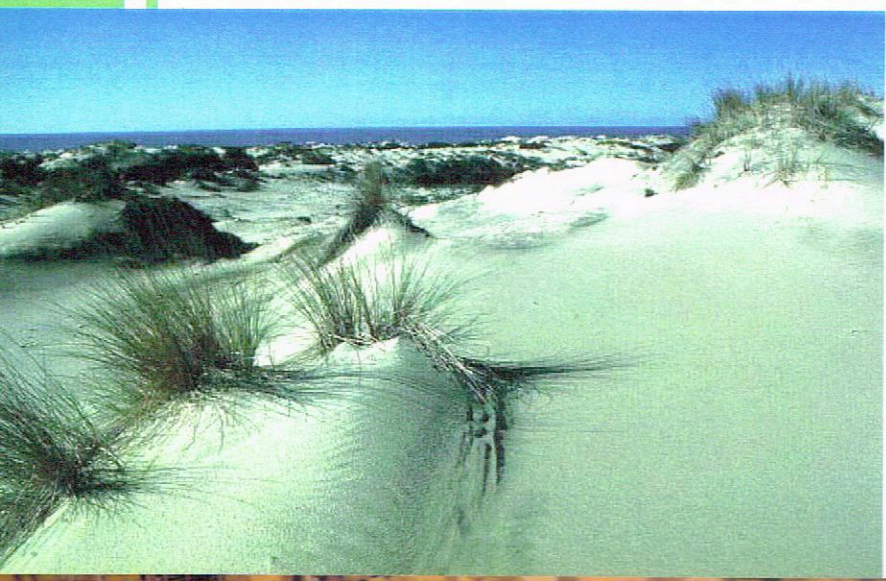


ПРВИОТ ЕКОФЕСТИВАЛ “ЗЕЛЕНА СТРУЈА - 21 ВЕК” ВО БУГАРИЈА

ПОЧЕТОКОТ НА ЕДНА ЕВРОПСКА ТРАДИЦИЈА



Слики од наградениот филм со специјална награда од жири -
Донана (Национални паркови), РТВЕ, Шпанија,
Режисер: Антонио Доминго



Во еке и Бугарија може да се пофали дека се припојува кон семејството на европските држави во кои долги години се организираат фестивали за филм и ТВ програми со еколошка тематика. Оваа година од 7-ми до 9-ти мај во убавото планинско градче Долна Бања се одржа за прв пат Меѓународен фестивал за филм и телевизиски програми, посветен на екологијата и заштитата на природната средина - “Зелена струја - 21-ви век”.

Форумот беше организиран во рамките на Денот на европската асоцијација - 9-ти мај, под покровителство на вицепреседателот на Република Бугарија ген. Ангел Марин, со финансиската поткрепа на програмата “Европа 2005” на Европската комисија. Идејата за создавањето и организирањето на фестивалот е на фондацијата “Европски еколошки фестивал” - Софија, со интенции тој да прерасне во годишен.

“Целта ни е да ги поттикнеме творците кои работат во областа на екологијата, да создадат повеќе филмови и телевизиски програми на еколошка тематика и можноста да ги прикажат своите продукции во конкурентна средина пред широкиот аудиторium. Овој фестивал ни ја дава можноста да се запознаеме со еколошките проблеми и достигнувања во одделни држави и заеднички да го бараме решението за заштита од еколошките катастрофи”, - објаснува организаторот.

Фондацијата “Европски еколошки фестивал” како локација за првиот фестивал го избра градчето Долна Бања - еден од најеколошките градови во Бугарија, познат по тоа што тука штрковите прават најмногу гнезда и по своите лековити минерални извори. Градчето е дел од природниот резерват “Ибар” во границите на Националниот Парк “Рила” - еден од најадекватните амбиенти за проекции и дискусии по темата на природната заштита.

Бугарскиот екофестивал ги надмина европските граници, иако беше организиран за прв пат. Во конкуренцијата и пропратната програма на форумот учествуваа 90 филмови и ТВ програми на 26 држави од сите континенти. Учесниците се натпреваруваа со документарни, научно-популарни и наставни филмови, телевизиски програми посветени на

екологијата и заштитата на природната средина, како и реклами и спотови со еколошка тематика.

Најголемо беше европското учество. Со свои продукции учествуваа: Deuche Welle (Германија), ZDF/ARTE (Германија-Франција), NDR Naturfilm (Германија), GEO-TV (Русија), ID-MNR (Министерство на природно ресурси Русија), RAI (Италија), TV5 (Србија и Црна Гора), MPTB (Македонија), Publik TV (Ерменија). Беа претставени и филмови од далечните Австралија, Јужна Америка, САД и Иран. За фестивалот голем интерес пројавија и бугарските телевизии и независните продуцентски куќи. Учествуваа: БНТ, БТВ, Нова ТВ, Евроком Бугарија, Еко Телевизија, ФЕБ, СинисММ, КАЈА, Еколошкото здружение "За земјата", Министерството за природна средина и водите и Владината информативна служба при Министерскиот совет.

Фондацијата "Европски еколошки фестивал" привлече еминентни имиња во Меѓународното жири: бугарскиот филмски критичар проф. Божидар Манов, доц.др. Иван Николов, и Раде Спасовски - директор на Екофилмфест во Скопје, Елена Титова - директор на сродниот филм-фестивал во Санкт Петербург и Герд Ферле - новинар и управник на германската агенција за врски со јавноста, специјализирана во популаризирање на научната информација.

"На фестивалот без покажани многу силни филмови од Бугарија и од Балканските држави, како и супер-продукции направени со големи финансиски и креативни можности на едни од најголемите светски телевизии. Тоа што ги обединува беше вистинскиот контекст на фестивалот: зачувување на иднината од оштетувањето на денешнината. Поента што постоеше во секој прикажан филм" - појасни организаторот.

Победниците на конкурсот добија престижни награди: прекрасните статуетки "Штрково гнездо", изработени од скулпторите Венцислав Волчиев и Николај Бакачев, а по идеја на Цветан Цветанов - претседател на Советот на Фондацијата "Европски еколошки фестивал".

Голем општествен интерес предизвика и округлата маса со тема "Бугарската општина: еколошки ризици и нивните решенија - пат кон европскиот модел". Учествуваа експерти од општина Долна Бања, Министерството за природната средина и водите, претседатели на невладините еколошки организации и жители на градот. Агенцијата за развој на телекомуникациите и информациските технологии при Министерството за транспорт и врски ги запозна присутните со улогата на информациските технологии за спречување на природните катастрофи и заштитата на природната средина.

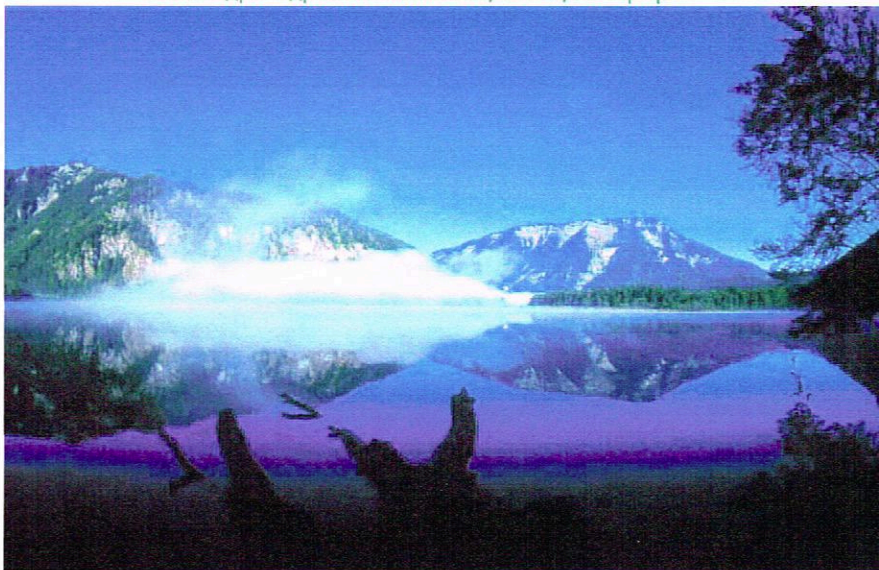
Под покровителство на општината Долна Бања беше откриен парк "Зелена Европа", создаден по идејата на фондацијата "Европски еколошки фестивал". Во него сите учесници засадија по едно дрвце (избор на познатиот долнобањски агроном Веселин Стојнев), како симболичен гест и апел за конкретни дејствија за почиста природа. И најмладите се вклучија во Еколошкиот фестивал со учеството на конкурсот "Детски цртеж - Зелена планета" и со своите над 40 творби апелираа за запазување на чистотата и убавината на природата.

Европскиот Еколошки Фестивал "Зелена струја

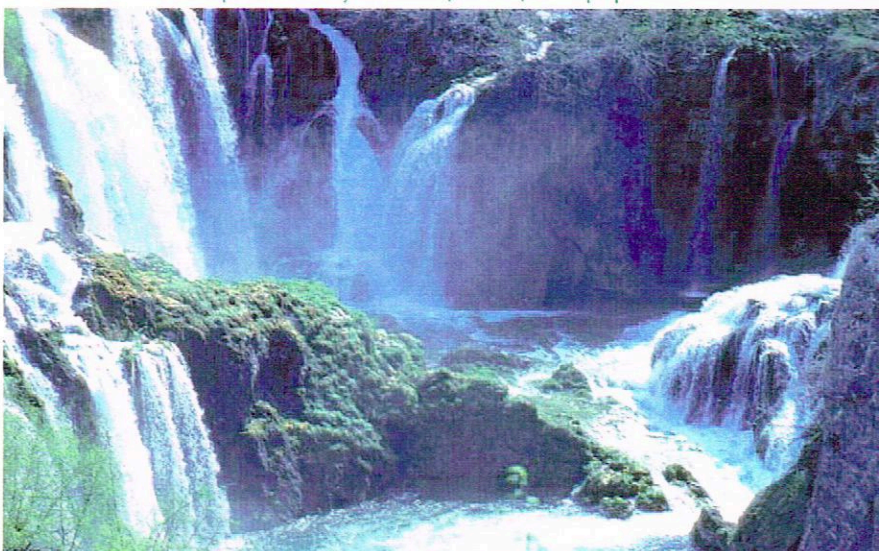


ФЕСТИВАЛ

Слика од наградениот филм со специјална награда од жири - "Алмендро - дрво на животот", ОРФ, Австрија.



Слика од наградениот филм со специјална награда од жири - "Алпски езера - тивка убавина", ОРФ, Австрија.



Слика од наградениот филм со специјална награда од жири - "Плитвице - земја на езера и водопади", ОРФ, Австрија.

- 21 век" обедини со љубовта кон природата, желбата да живееме во поубав, почист и подобар свет.

Филмовите и телевизиските програми, посветени на екологијата и заштитата на природната средина се свона за спасување на животот и на природата. Крик да ги решиме заедно еколошките проблеми, тие се апел за помош, а тој апел беше слушнат и нагаден не само со награди на фондацијата но и со признание на европските граѓани на убава и сончева Бугарија.

Слика од наградениот филм во категоријата: ТВ програма, посветена на екологијата и заштитата на околината "Хазардната контравеза околу депониите", БТВ, Бугарија. Автор: Венелин Петков

Марија ГЕНТЕКУ

СЛИКИ НА 21.ВЕК
СОЛУНСКИ ФЕСТИВАЛ НА ДОКУМЕНТАРЕН
ФИЛМ



МИНАТОТО И ИДНИНАТА

Солунскиот Меѓународен Филмски Фестивал беше отворен во 1999 година од човек со голема визија и амбициозна цел, господинот Димитрис Епидес. Грција, скоро четири децении има Филмски Фестивал

но, немаше Фестивал за Документарен Филм. Така, овој Фестивал се појави за да го исполни празниот простор и да даде надеж и инспирација на Грчките продуценти и документарни режисери дека во Грција нешто ќе се промени. Причината е дека никој, надвор од странство, не знаеше за Грчките документарни филмови.

За сега, на овој фестивал, можеме да ги видиме големите школи на документарната индустрија како што се: Франција, Данска, САД, Холандија и Канада, а следното е продукцијата на Грција. Тоа беше поволна прилика за нас, за да покажеме што можеме да направиме. Се разбира, споредбата повторно беше од наша страна, но тоа беше чекор напред во грчката документарност.

Директорот на Фестивалот, г. Епидес, сакаше да направи фестивал со интернационален стандард. Затоа, секоја година со финансиска поддршка од Грчкиот Филмски Центар, од Грчката Радио и Телевизија, од Министерството за култура, од Градоначалникот на Солун и со некои други донации ја менаџираше организацијата; со помош од Европската Документарна Мрежа - со правење форуми, каде што луѓето од Грција и од останиот дел на Европа за четири дена секој го покажа својот проект, пред комисииските членови од цел свет, и со надеж за ко-продукција.

Исто, секоја година фестивалот им плаќа данок на добро познатите режисери од целиот свет, кои што си ја знаат својата работа и дискутираат за неа и надвор од официјалната програма.

Така, во овие седум години ја имавме честа да бидеме домаќини на Peter Wintonick, Albert Maysles, Werner Herzog, Nicholas Philbert, Stefan Jarl и, оваа година, на документарниот режисер од Финска Pirjo Honkasalo.

Се разбира, секоја година фокусот на фестивалот е ставен врз определена, специфична тема. Во пре-

ходните години гледавме филмови со тематика за децата, околу экс-Југославија, за Косово, Иран, за Ромите, и оваа година тематскиот акцент на фестивалот ќе биде ставен врз бегалците.

Во овие седум години имаше многу труд, амбициозност и тешкотии. Во тие години Фестивалот се судруваше со големи тешкотии, односно немање доволно средства - наспрема неговата голема популарност. Генерално, Европа е во лоша економска ситуација и во Грција го имаме истиот проблем а, се разбира, ја водеме и Олимпијадата.

Оваа година Фестивалот беше во подобра позиција, со што беше одлучено да се ограничи буџетот и во прво време да нема меѓународна и национална конкуренција. Тоа е разбираливо, затоа што по сиве овие години, фестивалот е добро познат надвор од земјата, стекнувајќи се со голема репутација, но не зHEME како ќе биде во иднина.

Оваа година фестивалот даде награда од публиката и ФИПРЕСЦИ наградата.

Наградата ФИПРЕСЦИ ја доби документарниот филм *ELIAS PETROPOULOS - AN UNDERGROUND WORLD* на Каллиопи Легаки и *3 СОБИ ЗА МЕЛАНХОЛИЈА* на Пирјо Хонкасало. *МУЗИЧКАТА КОМУНА* На Гиоргос Ботсос беше победникот на публиката за грчки документарец над 45 минути и СНО ОУУ на Павлос Тсиндос за грчки документарен филм помал од 45 минути.

Документарниот филм за над 45 минути *НОКНИОТ УЖАСНА ДАРВИН* од Хуберт Саубер ја доби наградата за странци.

СТРАНЕЦ: BERNIE WORRELL НА ЗЕМЈАТА од Philip di Flore ја доби наградата за документарен филм помал од 45 минути.

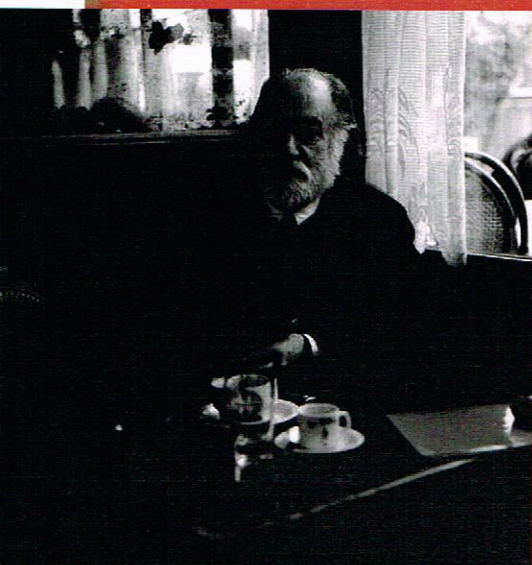
Се шират гласини дека директорот на Фестивалот, г. Димитрис Епидес по 7 години успешното работење за Фестивалот, ќе ја отстапи функцијата на некој друг. Фондовите се многу мали и грчките документарни режисери скоро 2 години во исчекување за да започнат со нови продукции.

Тие велат дека правењето документарен филм е како да се прави записник на реалност.

Се надеваме дека оваа реалност ќе се промени и работите ќе тргнат на подобро во доменот на Грчкиот филм, затоа што ако не се променат ние нема да издржиме за подолго.

*Марија Гентеку е Грчки документарен режисер и во последните 5 години управува со компанијата PORTLANOS FILMS. Оваа година ФИПРЕСЦИ наградата беше доделена на нејзиниот филм, со директорот Калиолиопи Легаки- *ЕЛИАС ПЕТРОПУЛОС - AN UNDERGROUND WORLD*.

ЕЛИАС ПЕТРОПУЛОС - AN UNDERGROUND WORLD



Ивица МАНАСИЕВСКИ



КРАЈОТ НА ФИЛМОТ

"The art of our era is not art but technology.
 Today Rembrandt is painting automobiles;
 Shakespare is writing research reports;
 Michelangelo is designing more efficient bank lobbies"
Howard Sparks

Крајот на дискурсот на одредена епистема му дава легитимитет на дискурсот и го обременува со смисла. Крајот на една љубовна врска („Пофалба на љубовта“-Годард) не гони да ја погледнеме љубовта историски, вон идеалот и идеализацијата, лишена од рационализација и исчистена од универзализмот, и прагматично да се позиционираме во однос на минатото. Консеквентно историски се позиционираме и во однос на иднината, па зошто не и на сегашноста.

Ако Шекспир денеска пишува истражуваки извештаи тогаш Хегел и Шелинг режираат филмови, Кант пишува сценарија, а Кјеркегор црта стори бордови. Ниче прави експериментални клипови и електронска музика и се уште е од другата страна- low budget. Со напомена дека границата на симулацијата и стварноста е невидлива и пропулзивна.

Едно или мноштво. Унитет или плуралитет. Универзализам или Хисторицизам. Дилема вечно присутна во својата неодреденост. Историја или истори. Философија или Философи. Бог или Човек. Маж или Жена. Дискурс или Дискурс. Приказна или Приказни. Вистина или вистини. Конструкција или Деконструкција.

Би зборувал за крајот на големите приказни. Големите приказни раскажани од мали раскажувачи, за крајот на филмот, крајот на историјата и крајот на историјата на филмот. Да се лоцираме геополитички. Каков филм е прашина? Дали е добар филм? Дали е лош филм? И ако е добар или лош, зошто е добар или лош? Кои се критериумите, Венеција, филмските критичари, вештото лобирање, профитот од кино благајните, популарноста засновна на контраверзност, вечно актуелната и егзотична балканска приказна, егзотиката на третиот свет.

Светот несомнено ги изживува своите краеве: крајот на историјата, крајот на философијата, крајот на уметноста и крајот на филмот како врвна синтетичка уметност. Големите револуционерни приказни одамна се мртви. Наместо тоа, ја имаме „праведната,“ либерал демократија. Големите философски системи умреа уште пред неколку века денес ги имаме модернистичките варијации, а големите филмски приказни умреа во седумдесетите со постмодернистичката варијација. Сега умира големата филмска продукција и големата филмска сала.

WINNER OF THE
LOS ANGELES
TIMES BOOK
PRIZE

THE NEW YORK TIMES BESTSELLER

"AWESOME... A LANDMARK WORK... PROFOUNDLY
REALISTIC AND IMPORTANT... SUPREMELY TIMELY
AND COGENT... THE FIRST BOOK TO FULLY FATHOM
THE DEPTH AND RANGE OF THE CHANGES NOW
SWEEPING THROUGH THE WORLD"
Tulsa Luper Washington Post Book World

THE END OF FILM AND THE LAST MAN

Peter Greenaway

"In a sense I think it's already too late: Cinema is an old technology. I think we've seen an incredibly moribund cinema in the last 30 years. In a sense Godard destroyed everything -- a great, great director, but in a sense he rang the death knell, because he broke cinema all apart, fragmented it, made it very, very self-conscious. Like all the aesthetic movements, it's basically lasted about 100 years, with the three generations: the grandfather who organized everything, the father who basically consolidated it and the young guy who chucks it all away. It's just a human pattern."

Peter Greenaway

From an interview on salon.com

Новиот филмација е контемплативец доволен сам на себе си. Неговите услови и потреби за изведување на креативниот чин се редуцирани во време и во ресурси на минимум луѓе и минимум домашна технологија. Анимацијата, HD технологијата и user friendly видео програмите го преместија креативниот чин од филмскиот сет во амбиент на постојан комодитет. Режиерот во својот комодитет е целосно неограничен, во простор и во време. Авторскиот филм е хиперреален. Конзументот овој продукт го ужива не напуштајќи го сопствениот комодитет, подалеку од кино салите. Во Холандија просечниот конзумент оди 2 пати во годината во кино за разлика од Мексиканецот кој комодитетот го наоѓа во проекциските дворани 2 пати неделно.

Секако, ова кореспондира со „IT“ свеста која пак кореспондира со актуелната културолошка и геополитичка констелација.

Во последните неколку години сите домашни филмски продукти имаа иста тема, егзотичната (автентична) естетика на бедата. Македонската филмска продукција се сведува на дистрибуција на нашата атрофирана свест и беда. Бедата на тоталитарна свест, бедата на пост-тоталитарна свест, бедата на етноцентризмот, етнофобијата, транзициската егзистенцијална декаденција, пропаста на Македонецот. Зошто?

Уметноста како етички коректив не е одговорот. Дали филмот може да биде културен кодификатор. Дали може да биде национален кодификатор? Зошто да не? Во тоталитарните системи имаме примери чија функција на емотивен инжинеринг еволуираше од Ејзенштајн во болшевиизмот, преку љубовницата на Хитлер (Лени Рифенштал) во нацизмот до соц-реалистичките и нам поблиски творци на „Сутјеска“ и „Неретва“. Овие проекти не беа лишени од естетска вредност. Напротив. Прашање е дали денеска во услови на глобализација се можни вакви проекти. Прашање е дали на Македонија ѝ треба таква ангажирана уметност, и дали воопшто има капацитет за такви проекти. Во секој случај промоцијата на една земја не треба да биде промоција на хаосот, војната, ксенофобијата. Амбасадорството на транзициониот пекол и не е некоја чест.



ÜBER MAKEDONISCHE

Каква демократија има во Македонија? Каква продукција има во Македонија? Она што сега му се случува на Балканот, поточно на Македонија ќе биде сурова реалност во Европа во наредните 10 години. Епистемската коегзистенција

на Балканите е резултат на херметичката издвоеност во која egzистираа заедниците. Титовиот експеримент беше само антиципаторски епистемски приказ на Европската утопија. Факт е дека во Македонија националната свест не е изградена. Деветнаесеттиот век, векот на државотворни нации го живееме на почетокот на 21-от. Македонската национална свест е на оперативна маса и го очекува финалниот засек. Моментно сме во фазата на опивка и ги преживуваме државотворните и културните симулакруми. Моментно, благодарение на европскиот тренд, во земјава сме сведоци на препрочитување на историјата во интерес на добрососедските односи. Европското семејство ги прифаќа новите членови исчистени од бремето на национализмот, егзодусот, геноцидот, расизмот, фашизмот. Историската одговорност на народите повторно се преиспитува. Турците се пред испитот на честа..

Дали е потребна рамковна историја за цел Балкан и дури за цела Европа пред Европа да се препознае себе си како наднационална заедница. Преиспитувањето на одредени историски настани и културни претпоставки е исправно и легитимно, но сè додека е во рамките на почитувањето на интегритетот на другиот. Не постои историја постојат само историчари кои даваат различни интерпретации за историските случувања. Во овој контекст постојат варијации на оваа позиција. Greenaway на пример ја посочува историјата as a form of entertainment, историја која би служела како неверојатна драматуршка банка на заплети, карактеризации и несекојдневни настани.

"For me, the three big guys of the history of cinema would be Eisenstein, who virtually made the language, Orson Welles, who consolidated it, and then Godard, who threw it all away. But each of those people was very much influenced by the guy who went before, and you'll find that Godard's admiration for Orson Welles is extraordinarily high, and Orson Welles' admiration for Eisenstein is extremely high. So they're working in tandem, if you like, they're the three big conspirators: Let's make, let's perfect, now let's chuck it away."

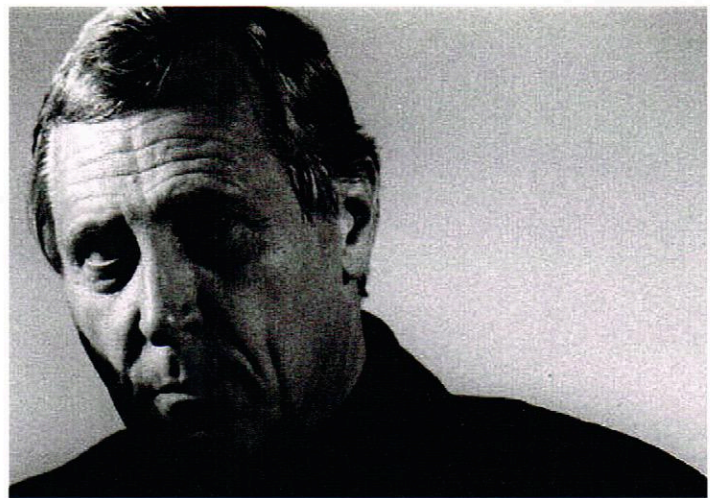
Peter Greenaway

Тоа го гледаме во неговите филмови, таа игра ја гледаме и кај Манчевски во „Прашина“. Историјата на филмот се движи циклично како и останатите естетски движења, како и секоја општествено свестена форма, како и подмот на падот на државата како и Шпенглеровскиот циклус на секое движење.

Дали Западот ја препозна својата декаденција и затоа го нападна со своето перо „Прашина“?

Пропаста на западот е актуелна и еден век по Шпенглер. Тоа е епистемолошкиот автизам на Западот кој не ги препознава и е затворен за новите текови. Епистемите можат да постојат паралелно и да коегзистираат не само во исто време, туку и на ист простор. Фуко беше во право. Но, постојат и епистемски јазли во кои културите се препознаваат себе си, градејќи еклектички субкултури кои бараат нов простор за да се промовираат како култури. Такво место е Македонија.

Само маргинализираниот, црниот, хомосексуалецот, жената,



детето, лудиот, се доволно отворени да ги видат, препознаат и примат вистинските вредности, кои се достапни само преку актуелните дискурси кои ја воостолчуваат новата епистема.

Дали овде се назира постколонијалната критика на империјализмот која Западот ја препозна во „Прашина“? Дека само третиот свет (во кој политички и ние се вбројваме) преку неговите потомци и иселеници е способен за револуционерни промени? (Волерстејн) Во прилог на оваа теза е и случајот Милчо Манчевски.

Не е ли погледот на Лук во авионот во граничната ситуација на соочување со смртта, во „Прашина“, антиципација на погледот на Њујорчанецот на 9/11 кој го гледа авионот пред да удри во светскиот трговски центар?

На почетокот на минатиот век психодинамичкиот дискурс почна академски да се позиционира и легитимира. Институализацијата продолжи насекаде и психодинамичките драјвови: капиталот, волјата, сексот, насилството, желбата, станаа оперативни поими и во секојдневието (Маркс, Шопенхауер, Јунг, Лакан, Фројд). Во „Прашина“ преминот од новиот Запад во стариот е обележан со Фројд како сопатник. Борбата за човековите права, „human rights“-дискурсот почнува на улиците на Европа и Париз, симулакрумот од филмското платно пробива во свеста на европеецот.

Во Македонија сè уште модерната доаѓа, заедно со постмодерната. Полувековниот јаз ја сопре културната еволуција и ги конзервираше нејзините придобивки. Полутоталитарната свест промовираше елитизам во конзумирањето на врвните уметнички вредности и беше пропулзивна само за класиците. Во исто време истенчениот вкус знаеше да ги препознае новите класици чии дела се секогаш резултат на постојан дијалог со нивните претходници. Од алтернативна перспектива тоа е и предност на оваа нација. Македонија е способна за еден нов алтер-постмодернизам по примерот на алтер-глобализмот, кој за своја претпоставка би ги имал авангардните движења од почетокот на минатиот век, а како искуство слепата постмодерна улица во која тие продолжија. Деконструкцијата на деконструкцијата води во конструкција. Нова конструкција. Медиумот е сè уште порака, а новиот филм е идеален медиум.



КОСТИМИ И СЦЕНА



Елена ДОНЧЕВА

На годинешниве Мајски Оперски Вечери без застапена со три опери: „Лидија од Македонија“, „Севилскиот бербер“ и „Аида“.

Ќе почнам од крајот, за операта од Џузепе Верди „Аида“, чија премиера кај нас се случи пред повеќе од дваесет години. Познато е дека таа опера е пишувана по нарачка за отворањето на Суецкиот канал. Првото прикажување пак било во Каиро 1871 година.

Нашата премиера беше културен настан (т.е. спектакл) во тоа време, како што е сега операта „Лидија од Македонија“. Јас без пресреќна што имав можност да ја работам „Аида“, затоа што таа е предизвик за секој костимограф. Инспирацијата ја црпем од египетската уметност присутна во стручната литература, од големите светски музеи што имав можност да ги посетам, како и од истражуваните ископини. Секогаш кога се работи за историски период што треба да се нагласи, појдовна основа се историските податоци од кои почнувам да ги обликувам своите скици. Останатото

е резултат на искуството и личното естетско чувство што се гради и надградува. Кога да речеме сега повторно би ја работела операта „Аида“ верувам дека таа би ја надминала онаа „старата“. Зошто? При секоја поединечна театарска претстава, без разлика дали се работи за драма, опера или балет, кога ќе се добие финалниот „производ“ на сцена, тогаш може да си ги согледате недостатоците или квалитетите што сте го постигнале. Мали се шансите нешто да коригирате или дододете. На тој начин за мене поважна е самокритиката, отколку официјалната медиумска критика или што мисли публиката. Прво учам од себе за она што не треба да ми се повтори во следните проекти или со што треба да го надградувам естетскиот ликовен израз. Не го запоставувам и мислењето на колегите, публиката и театарските критичари кои се повикани да го искажат своето субјективно мислење. Сепак и тоа е некаков репер за вредностите што ги твориме. Нашите прогреси се од јавен карактер, па не може нешто да направите и да се пикнете во глувчешка дупка како ништо да не се случило. Изложени сме на јавно вреднување, а тоа мора да се издржи, без разлика

дали се работи за позитивна или негативна критика во даден момент.

Операта „Аида“ со мали прекини редовно е застапена за затворањето на „Мајските оперски вечери“. До пред две-три години јас се трудев да го сочувам првобитниот визуелен сјај на претставата со помош на финансиската можност на театарот. Но, моето доброволно заминување од театарот некои тогашни директори одвај го дочекаа за да стават свои пулени и партиски послушници. Оттогаш операта „Аида“ оди по надолен пат. Секаде е пракса да се повика авторот кој ја работел претставата за да тој самиот ја обнови ако не е оневозможен од оправдани и разбирливи причини. Но и покрај моето тогашно присуство во театарот, тие ја дадоа операта да ја обновува нестручно лице, а ваквата пракса сè уште трае.

Постои и друга навика која не е така скорешна, па така години наназад се даваат костими за Априлијади, карневали и други манифестации. Да не го споменувам тоа дека постои неповратен одлив на најдобрите костими, тие „се шетаат“ од еден во друг театар со друг авторски потпис.

Ова нема да го сретнете во светски театар. Работев голем број претстави, како во сите бивши Ју-центри така и надвор од нашата земја. Патував доста по европските метрополи и посетував како театарски претстави, така и изложби на театарски костими. Имам видено костими од Ана Павлова, Нижински, како и од други познати личности од театарското живеење кои ги носеле во познати претстави и кои секако оставиле трага во културното живеење во тие земји.

Театарската костимографија како и сценографија имаат ист третман како и сликарството и другите уметнички дисциплини. Не е случајно што тие се изучуваат на Академијата за применета уметност која е единствен факултет што трае пет години. Зошто не се изучува на Медицинскиот, Економскиот или Земјоделскиот факултет? Со тоа сакам да укажам дека е неопходна predispozicija, талент и соодветен факултет (т.е. Академија).

Ако имаме свест и знаеме да ги вреднуваме авторите (односно творците) ќе имаме и своја историја, а друг пат за Европа не постои. Не постои мртво творештво, тоа е создадено да живее и да не надживее, а и да им покаже на идните генерации да продолжат таму каде што ние сме застанале.

Не постојат ни мртви костими, тие можат да не бидат во функција, бидејќи дадена претстава не е повеќе на репертоарот. Дobar костим е секогаш добар, и по 100-200 години или поинаку кажано, лош костим е секогаш лош. Не случајно како Пикасо, дали и други уметници работеле и сценографии и костимографии за театарски претстави?

Големите уметници (сликари, вајари, музичари, композитори, писатели и други) со одминување на годините, вредноста на нивните дела сè повеќе расте.

Наспроти ова е изјавата на еден наш квази-костимограф, кој е многу застапуван во последните години а гласи: „костимот живее додека живее и претставата“. Точно, тие заминуваат во фондус, но со повремено изложување или обнова на претставата тие треба да не потсетат дека и ние сме имале вредности. Ако зад себе не оставиме материјален доказ за нашето творештво, како ќе знаат идните поколенија дека сме имале културна традиција. Нам како да ни е во вените деструктивноста и самоуништувањето. Зошто се трага по



Л. П. Павлова
Л. П. Павлова



Л. П. Павлова



археолошките локалитети, зошто се трага по минатото и го бараме својот идентитет во минатото кога не постои свест за сегашната вредност?! Или идните генерации исто ќе трагаат и копаат барајќи материјални докази за нашето културно минато.

Оставете нашите творби (костимографии) тивко да живеат, па макар и во правливите и влажни фундуси.

Сегашната обнова на „Аида“ е мала копија на она што некогаш била, со уништени, изгубени, раздадени костими.

Операта „Севилскиот бербер“ од Џоакино Росини, ја работев по втор пат во МОБ, но со сосема различни костимографи и со двајца различни режисери.

На крајот да проговорам и за производбата на долгоочекуваната опера „Лидија од Македонија“ од композиторот Ристо Аврамовски. Ова не е прва средба со Ристо Аврамовски. Трет пат работам на негови музички дела. Првата опера беше „Болен Дојчин“ потоа „Црно писмо“ за МКЦ, а ова е трет проект кој е долгоочекуван.

Ги следев постојано случувањата околу новата опера, секако преку медиумите.

Тивко бев во исчекување, со одредена доза на несигурност, се прашував дали ќе ме поканат да ја работам истата. За мене таа беше голем творечки предизвик. Кога ме поканија на разговор, радоста и одговорноста беа преголеми за зборови. Исто така за прв пат соработував со режисерот Карталов кој е режисер од светски калибар.

Времето за реализација на костимите беше премногу кусо, бидејќи претходно се работеше балетот „Есмералда“. Де факто, ние почнавме на 20-ти април со реализација на костимите. Тоа беше премногу кус период, беа вклучени и надворешни изведувачи, шнајдери и други. Морав да работам и по 12 часа на ден, и буквално по цели денови бев во театарот.

За прв пат се посомневав дали воопшто ќе стигнеме за премиера. Нормално и тука постојат компромиси кои најчесто се на штета на костимите. Уметноста не трпи компромиси.

Мојата инспирација за „Лидија од Македонија“ беше нашето богато минато, нашиот живопис како и нашиот богат фолклор кој влече корени од далечното минато. Исто така ние имаме и богато духовно наследство, а јас сум трагач по духовната вистина.

Нормално и самото постоење на светицата Лидија која била покрстена од Св.Павле ја разбранува мојата душа, па посакав малку со своето творештво да ја допрам со своја размисла за неа. Го одбегнав реалистичкото прикажување на костимите, барав посовремен израз.

Драго ми е што тој труд вроди со плод. Нашата Лидија повторно излезе на виделина. Верувам дека претставата ќе го чекори својот пат и ќе живее долги години.

Не се раѓаат туку така генијалци и генијални дела. Кога бев во Холандија ме воодушевија делата на Рембрант, но исто така бев вчудоневидена од плејада непознати холандски сликари. Се прашував, зошто е толку голем сликар Рембрант? Можеби затоа што пред него имало многу „непознати“ добри сликари.



Живојин ТРАЈАНОВИЌ, академски сликар-сценограф

Сценографијата е значајна компонента во процесот на создавањето на една оперска претстава. Тоа е нејзин интегрален дел, а формално и првиот контакт со публиката.

Сценографијата прво сугерира и навестува што треба да се случи на сцената, а заедно со костимографијата на универзален начин ги отстранува сите јазични бариери. Од тој прв контакт, па до крајот на претставата се одредува просторот на солистите (артисти), карактерите на ликовите низното психолошко расположение, историското време и неговиот дух.

Мислам дека токму оваа театарска дисциплина со своите вредности на годинешниве триесет и трети Мајски оперски вечери на сцената на Македонската Опера и Балет, преку неколкуте мои сценографии, на овој начин даде забележителен придонес за сценско музичката уметност.

Тоа беа сценографиите за:

Џ. Верди „Травијата“,
Б. Пучини „Мадам Батерфлај“,
Џ. Росини „Севилски берберин“,
Џ. Пуњи „Есмералда“,
Џ. Верди „Набуко“.

Она што ме инспирираше и водеше при изработката на скици за наведените оперски и балетски претстави беше:

Џузепе Верди - „Травијата“.

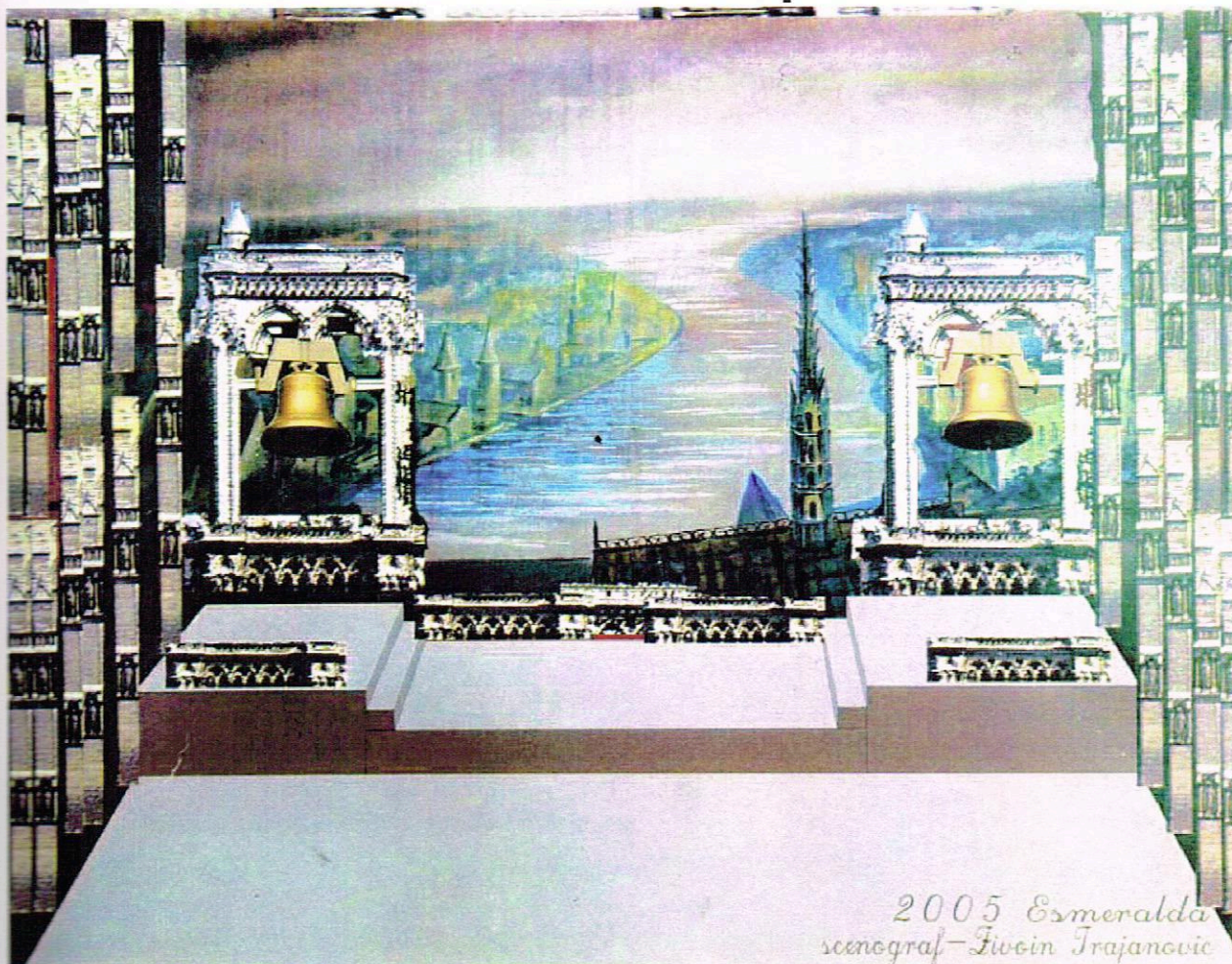
Операта е инспирирана од романот „Дама со камелии“ од Александар Дима, а дејствието се случува во Париз и околината, во првата половина на 18-от век.

Додека ја обмислував сценографијата настојував, истовремено да ги прикажам одликите на романтизмот кој доминирал во тоа време, да ја доловам поетичноста на приказната, но и суровоста на новосоздаденото граѓанско општество кое е безмилосно спрема припадниците на долните сталежи.

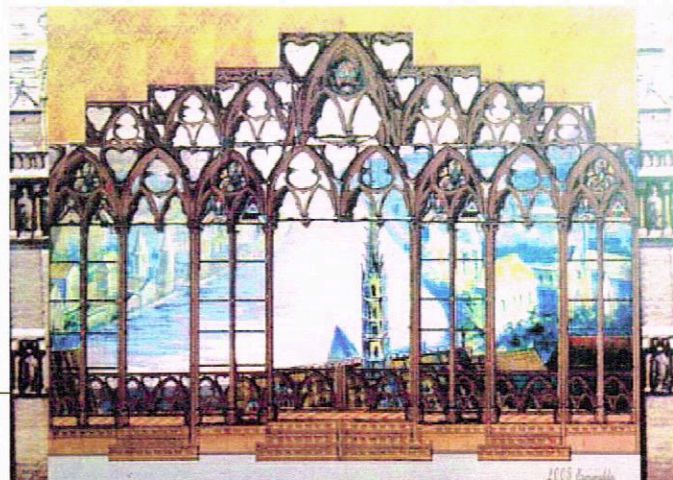
Иако имав на располагање малку финансиски средства, сметам дека заедно со режисерот и костимографот испишавме соодветен ракопис на претставата.

Џакомо Пучини - „Мадам Батерфлај“

Сценографијата за оваа претстава ја прифатив со многу двоумење, бидејќи претходно ангажираниот сценограф од Бразил ни откажа во пет до дванаесет. Во расположивите дваесетина дена паралелно извршував и бројни обврски како помошник директор за оперативнотехнички работи во Македонската опера и балет. Сепак, успеав да ја завршам сценографијата на време, поставувајќи



2005 Esmeralda
sценограф - Живојин Трајановиќ





посебен ликовен израз со белези на јапонската култура и цивилизација. Тема на целата сценографија е куката во која живее Мадам Батерфлај, на чиј покрив поставив крилја од пеперутка со што се воспостави успешна асоцијација со насловот на операта.

Џоакино Росини - „Севилски берберин“

Основниот мотив на оваа комична опера е љубовниот триаголник помеѓу грофот Алмавила, докторот Бартоло и Розина. Тоа ми беше инспирација сценографијата да ја решам со мобилен архитектурен триаголник којшто по потреба претставува или екстериер или ентериер.

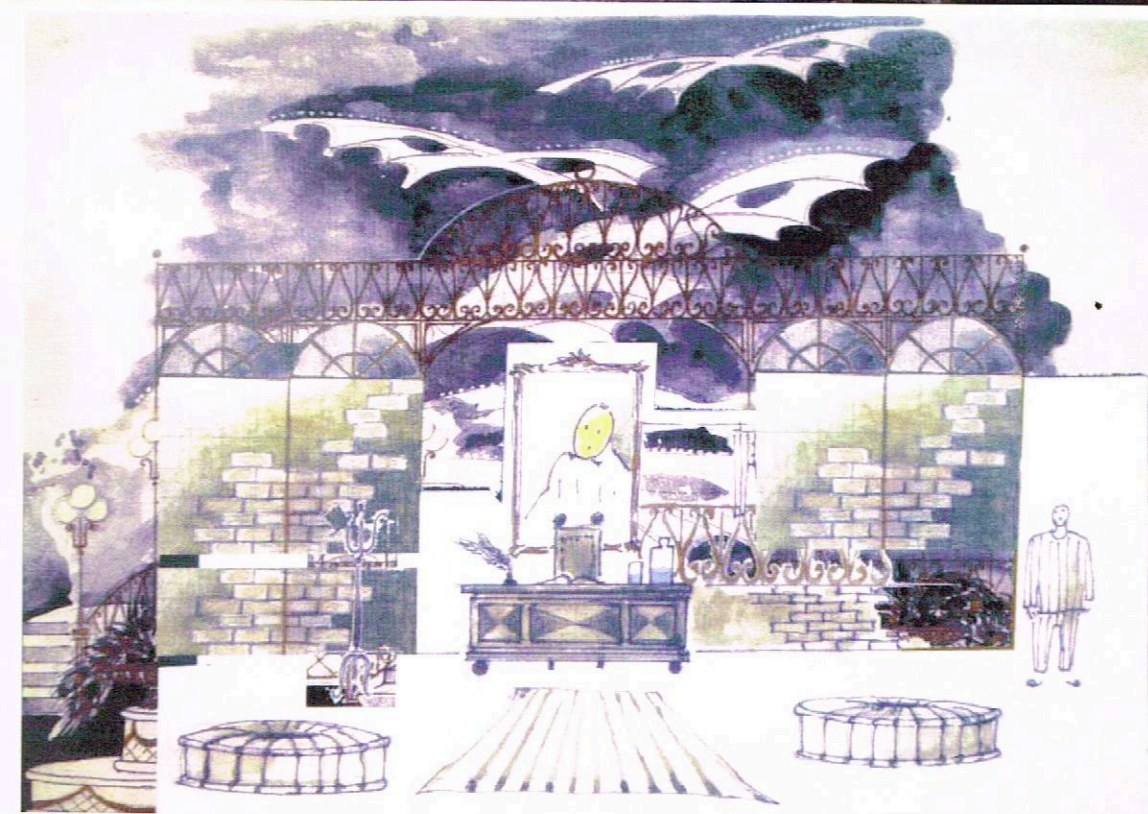
Ц. Пуњи - „Есмералда“

Романтичниот балет „Есмералда“ е инспириран по книгата на Виктор Иго „Свонарот на богородичната црква“ што конкретно ми го одреди амбиентот и просторното решение. Затоа логично е што главното дејствие на балетот се одвива пред црквата во Нотр Дам.

Џузепе Верди - „Набуко“

И оваа опера исто така е многу конкретна во времето и просторот, се случува во Ерусалим и Вавилон пред повеќе од две илјади години што ми го диктираше амбиентот и симболите од сценографската поставка.

Сите овие сценографии, кои ги поставив во релативно краток временски период, се обидував и мислам дека успеав да бидам различни во изразот на формите и сликарските стилови, но да има и елементи кои се во духот на авангардните театарски тенденции. Сето тоа, заедно со солидните режисерски и костимографски концепции, и одличниот прием на публиката, создаде забележливи театарски претстави за кои Македонската опера и балет со задоволство ќе потврди дека ги има на репертоарот.





**ДИПЛОПИРАН СЛИКАР - КОСТИМОГРАФ
ЛИРА ГРАБУЛ
ВО ОПЕРАТА "МАДАМ БАТЕРФЛАЈ" ОД
ПУЧИНИ**

Оваа опера беше голем предизвик за мене како костимограф, а мислам и за сите учесници во неа, бидејќи станува збор за една култура која иако е далечна за нас привлекува со својата егзотичност. Јапонската естетика е многу суптилна и софистицирана бидејќи е резултат на многу стара традиција, која се одржува до денес. Голема дилема имав со недостатокот на автентични елементи, како што е текстилот (дезенот, колоритот, орнаментите) и другите важни делови од облеката: чорапите, апостолките, периките, украсите и дребулиите, чадорите и ладалата, кои требаше да бидат адаптирани такашто асоцираат на автентичните.

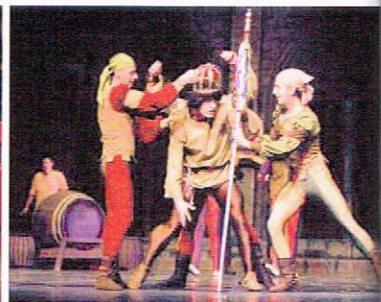
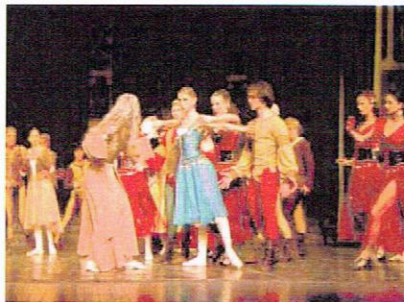
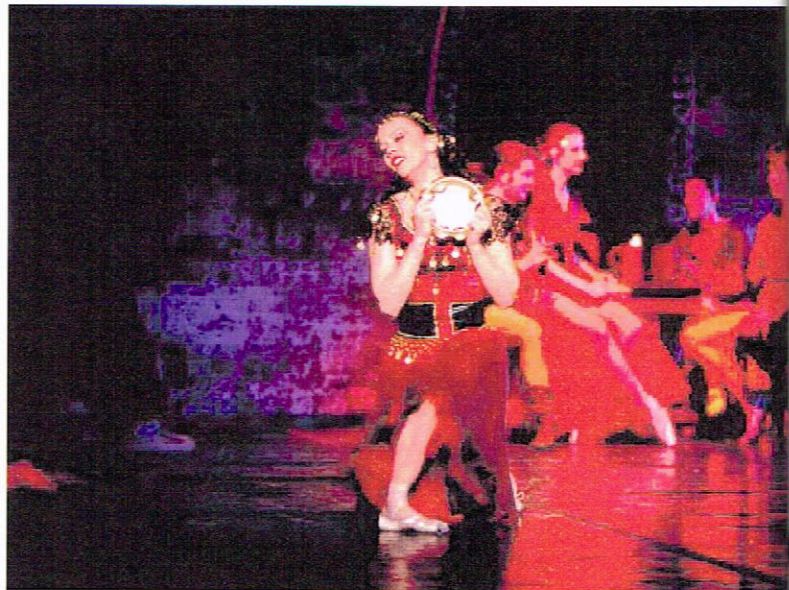
Со голема радост и посветеност на специфичната тема направив студија на јапонскиот женски и машки костим и се уверив дека е високо софистициран како во материјалот така и во кројот, обработката и деталите, и мислев дека најверодостојно ќе биде моето европско гледање и стилизација на Јапонија. Јапонската естетика бара во урамнотезениот визуелен израз да се внесат суптилни колоритни детали без да се наруши целината, а сценскиот ефект требаше да биде хармоничен и да асоцира на суштината на јапонската зен-култура. Недостигот на автентични јапонски елементи не смееше да биде причина за неавтентичен впечаток и затоа требаше да бидат вклучени сите можни начини да се дојде до нив. Голема инспирација ми беа оперските гласови на солистите и на хорот, како и трагичната судбина на една жена жртва на предрасудите на своето време и култура.

Голям предизвик е да се работи оперскиот костим поради комплексноста на сценскиот израз и бројноста на ликовите, но за жал секој пат се остава малку време за костимографијата и тоа ја претвора нашата работа во вистинска авантура.

ЉУПКА РИСТОВСКА, КОСТИМОГРАФ НА БАЛЕТОТ „ЕСМЕРАЛДА“

Да се работи на костимите на балетот „Есмералда“ за мене беше голема провокација и големо задоволство бидејќи самото либрето е богато со масовни сцени и разновидност на карактерите. Историски, делото се однесува на периодот на доцна готика и рана ренесанса во Франција, којашто по својот стил гледајќи како костимограф е многу специфична и многу поразлична од италијанската. Стилот на костимите се одликува со издолжена силуета, повеќе надолни пресеци во различни бои кај машкиот костим. Нормално, балетскиот костим има свои посебни барања, но се трудев да ја задржам таа карактеристика и посебност на стилот.

Во масовните сцени, каде што костимите се гледаат како една визуелна целина, главна цел ми беше да ги усогласам боите на костимите во една хармонија со сценографијата. Разноликоста на ликовите што ги има во балетот „Есмералда“ е тоа што дава посебно задоволство и простор за креативен израз. Почнувајќи со народот кој е една посебна група, циганките, војниците и аристократијата се обидов на сите да им дадам посебен печат како нивно обележје. И главните ликови, Есмералда Гудула, Квазимодо и Клод Фроло се посебно драматични и индивидуални и со костимот сакам да го дефинирам нивниот карактер.



МАРИЈА ПУПУЧЕВСКА

Февруари 2002 година - добив понуда да ја работам костимографијата на Вердиевата „Травијата“ која беше и мојата прва опера. „Винската“ арија ме раздвижи и врати во едно живеење во Париз. Не беше тешко да го почувствувам животот на Париските куртизани, раскошот, гламурот читајќи го либретото и „Дамата со камелии“ - точно знаев што сакам. Како да се реализира моето видување на костимите, беше прашањето, имам мал буџет, а сакам да биде гламурозно! Повторно како?

И чин - бела сцена, бели стилски костуми, бела Виолета (кршлива, седефеста). Зошто бело? - Се роди од гробот на Виолета која секогаш е со бели свежи камелии. Веднаш потоа ја реших и втората слика од ИИ чин - забавата кај Флора и ја видов како висока елеганција во црно - црвен колорит, за да потоа се нижат решенија на останатите слики и ликови во нив.

Бев воодушевена од кринолината и фракот карактеристични за модата во почетокот на 19-от век.

29.03.2002 година „Травијата“ повторно се роди како производ од големата љубов и компромис.

2002 година „Травијата“ ми донесе понуда за уште еден оперски проект „Турандот“.

09. мај 2002 година отварање на „Мајски оперски вечер“

со магичната опера „Турандот“ од Пучини.

Активното учество ми дозволи да ги почувствувам Мајските оперски вечери како манифестација која се родила по создавањето на музичко-сценската уметност во Македонија и која денес веќе го дава белегот на меѓународна ревијална манифестација од државен карактер



Amrula

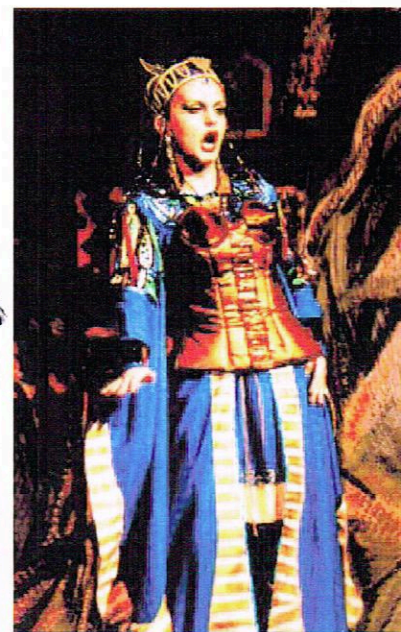
ТАЊА

Прочуените висечки градини, едно од седумте светски чуда на античкиот свет на коишто им се восхитува и Великиот Александар, ги подигнува познатиот Набукодоносор II (605-560 п.н.е.), вавилонскиот цар. Во еден од своите походи тој го урива Соломоновиот храм во Ерусалим и ги поробува Евреите. Вердиевата „Набуко“ е инспирирана токму од овој историски настан, со музика која и ден денес го плени светот.

Портата на Иштар, со своите впечатливи фрагменти на орнаментика и барелефи, беше појдовната точка за костимографскиот концепт, кој особено* беше проникнат во ликот на Абигејла (ќерката на Набуко). Овој костум е изработен од 15 метри тиркизен рељефен лен, во пет одделни парчиња. Секако, главен елемент како историско автентичен „детал“ е шалот од седум метри, драпиран и извртен околу телото и левото рамо. Таа во мојата претстава за ликот беше божица, воинка, грациозна како рајска птица. На задниот дел од здолништето беа пришиени апликации во боја и форма на опашка на паун со рачно потсликани орнаменти и тонски варијации со боја и рељеф за текстил. Истиот мотив богато го покриваше околувратникот и ракавите. Ресите кои се карактеристични за овој период, беа модифицирани во ленти на краевите од секое парче облека и притоа беше употребен златно-бел мебел штоф од рипс. Истите беа рачно сликани за да се постигне поголем рељеф. Нејзиниот најинтересен дел е „војничкиот“ корсет во боја на месинг, од скај, сунѓер и платнена постава кој одлично кореспондираше со месинганата тијара на главата и металните конусни додатоци на рацете и висечките обетки од срма и мониста.

Спектакуларно беше да се види и слушне настапот на нашата оперска дива г-ѓата Павлина Новакова-Георгиева, која со сета своја непосредна грациозност и елеганција го „оживеа“ костимот или поточно му даде трета димензија со што беше како движечка скулптура.

МОВ се ретко артистичко доживување, свеченост за сите сетила. Јас лично, уживав во секоја костимографска задача како соработник на врвни пеачки имиња, режисери и сценографи.



АРТ РЕПУБЛИКА

УМЕТНОСТА КАКО ИНВЕСТИЦИЈА

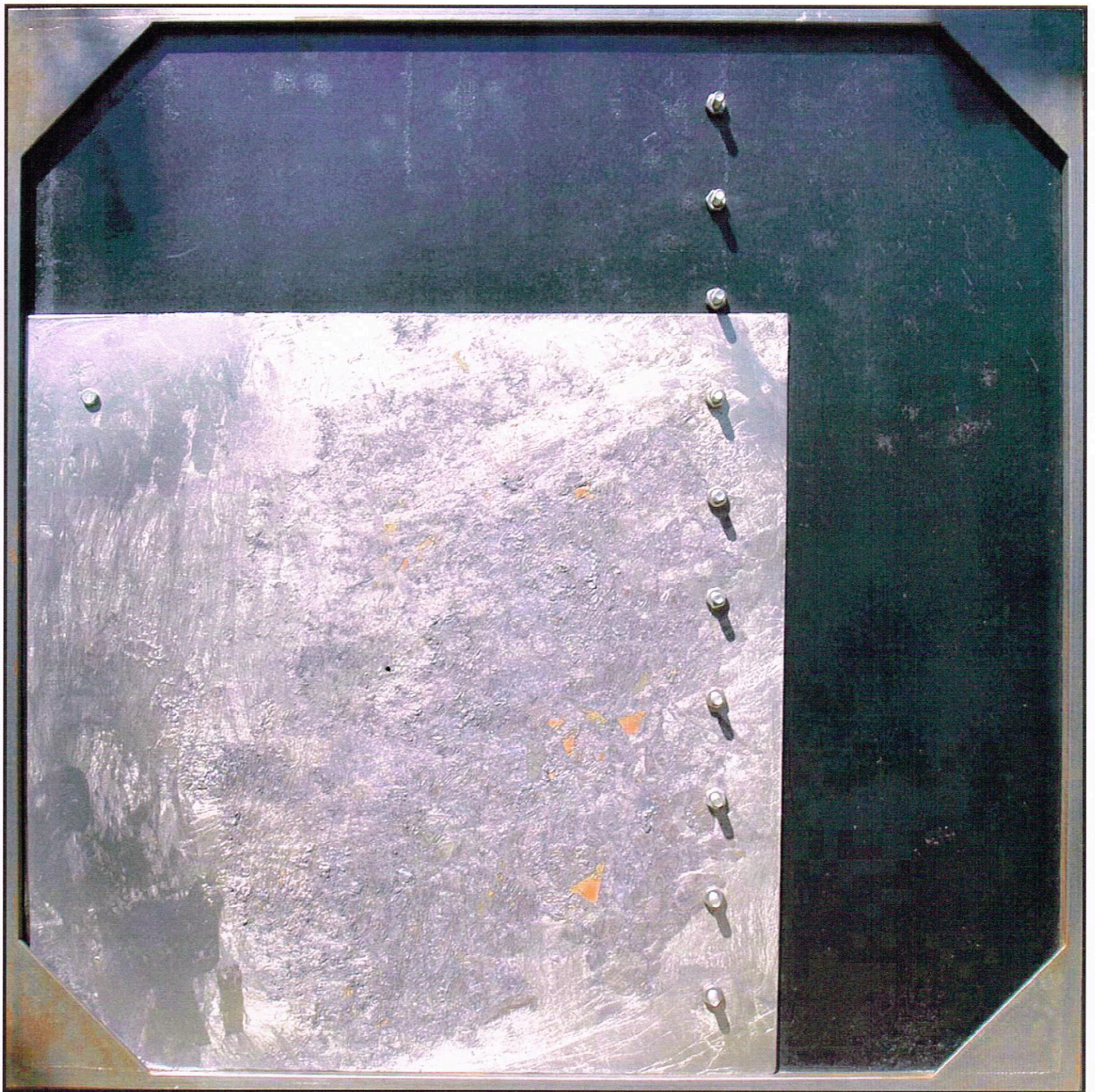
Арт Маркетот е еден од најделикатните пазари на денешницата. Можеби тој не носи приходи како маркетите на воено-индустрискиот комплекс, индустријата на енергенси и возила, ниту пак како илегалните пазари на наркотици, но ноторен факт е дека трговијата со уметнички дела е највизионерскиот и најкултурниот економски Ентерпрајс кој создава свест и ја вообличува цивилизацијата на најсуптилен - духовен начин. Конечно, едно уметничко дело и не треба (во својата суштина) да има некаква парична вредност, но како уметникот е потопен како и сите други луѓе во бескомпромисната баналност на преживувањето, така и тој е принуден да се вклучи во економската мрежа и да развива специфични трговски стратегии. Но за разлика од останатите пазарни добра кои се деградираат со текот на времето во однос на примарната вредност (вообичаените економски добра или се потрошни - како прехранбените или конфекциските производи, или се абат и стануваат нефункционални во однос на совремието - производите од областа на технологијата...), уметничкото дело не само што не ја губи својата првобитна вредност туку со текот на времето и ја мултиплицира до неверојатни магнитуди. Сетете се само на искуствата што Арт маркетот ги имаше со делата на Пост-Импесионистите Сезан, Гоген или Ван Гог кои од целосно безвредни (во времето кога настануваа), станаа непоимливо скапи (100 милиони долари за едно масло со димензии 120 x 90 см, на пример) и тоа за неколку десетлетија. Ова секако ги надминува вообичаените економски теории и внесува доза на надреалност (метафизика) во инаку сувопарната егзактност на економската наука.

Уметничкиот пазар пак во историско-дијалектички контекст е референца на културното милје и е аналоген во својот степен на развиток со квалитетот на развиеноста на економско-политичкиот систем и демократските односи во одредено општество. Развиените и демократски општества имаат

и развиени уметнички пазари, а партиципацијата во нив (од страна на колекционерите) е одраз на култивираност, престиж, едукативност, индивидуалност и по малку (или повеќе) магичност што произлегува од екстатичноста на безвременоста што секое квалитетно уметничко дело ја содржи во себе - како Божествена аура на креативноста. Поаѓајќи од нашите Македонски и Балкански состојби во овој економски сектор, редакцијата на "Арт Република" по долги анализи и консултации со релевантните фактори на уметничката сцена (уметниците и теоретичарите на уметност) реши да се постави во интерактивна позиција (автор-публика) и да го пополни она празно место кое по силата на економско-културните процеси би требало да го заземат компетентните Арт-менаџери кои за жал - или ги нема, или нивната едуцираност и професионалност е на крајно незадоволителни нивоа. Од друга страна македонската уметничка сцена (уметници и теоретичари на уметност) добива сериозни и квалитетни референци, пред сè на интернационалните презентации. Истото важи и за поширокото опкружување - Балканската уметничка сцена за која никогаш порано немало толку голем интерес во светски рамки. И токму од позицијата на длабока инволвираност во македонската уметничка продукција и дискурсот околу неа, Арт Република реши да конципира еден вид виртуелна галерија (на нејзините страници) во која ќе бидат претставени дела на значајни македонски уметници кои во голема мера ја вообличуваат современата ликовна естетика. Нивните дела ќе бидат репрезенти на едно автентична и богата култура, претстави и симболи на едно време во синергија со бесконечното. Но секако и арте факти што можат да бидат и бастиони на интелегентна и профетска инвестиција, спој на убавото и корисното.

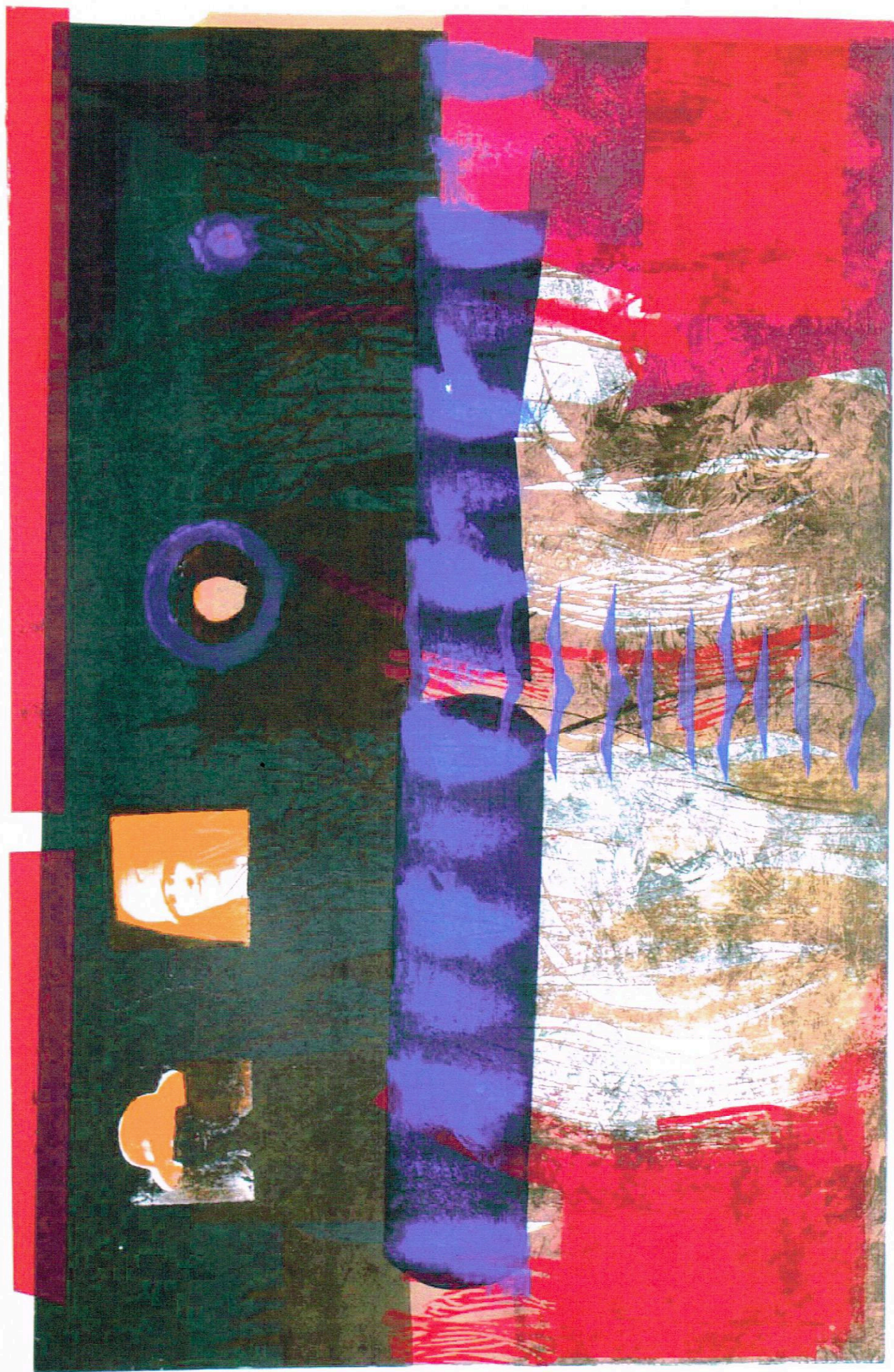
Редакцијата на АртРепублика

ГАЛЕРИЈА

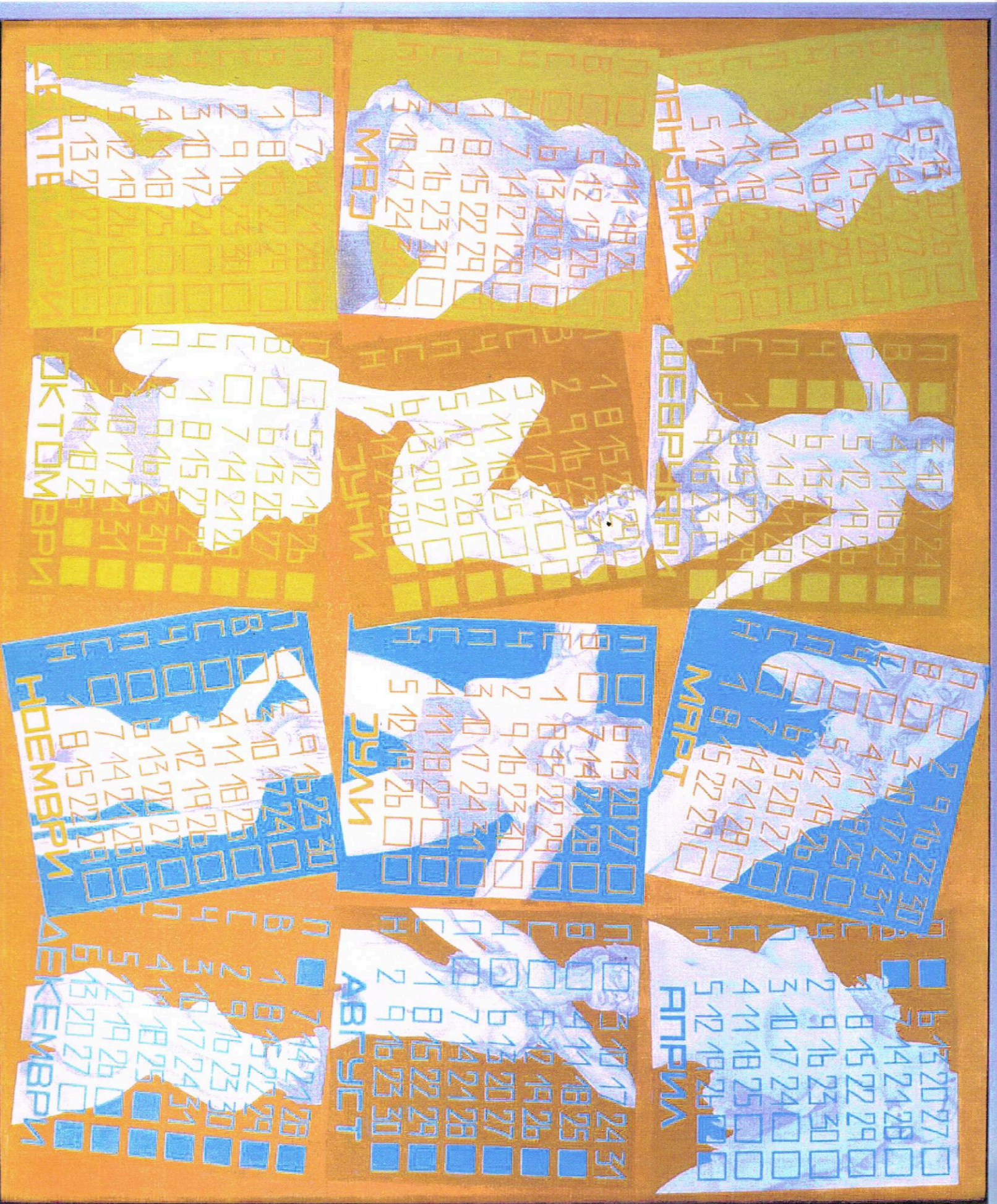


Станко ПАВЛЕСКИ





Джана ТОМИЋ РАДЕВСКА







Објект

Станко ПАВЛЕСКИ

Роден 1959 во Ерковци (Прилеп).
Дипломирал и Магистрирал на ФЛУ -
Скопје

Учествувал на многу самостојни и
групни изложби

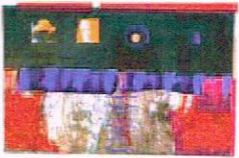


Суперего Мондријан,
масло на платно, 120x100

Атанас БОТЕВ

Дипломирал и Магистрирал на ФЛУ -
Скопје

Учествувал на многу самостојни и
групни изложби



комбинирана техника

Дијана ТОМИК РАДЕВСКА

Родена на 10..09.1961 г, Скопје,
Македонија.

Дипломирала на ФЛУ - Скопје 1984 на
отсекот Графика со графички дизајн

Учествува на многу самостојни и групни
изложби



“ ПИН - АП КАЛЕНДАР” год. 1990-
1991, масло на платно, 100 x 120 см,
цена : 7.000 ЕУ

Антони Мазневски

Роден 1963 во Скопје.

Дипломирал на ФЛУ - Скопје 1991.

Учествувал на многу самостојни и
групни изложби



ПОРТРЕТ - АВТОПОРТРЕТ/ ТРАНСЛАЦИИ
објект: двостран компјутерски принт на
алуминиумски плочи, огледало на подлогата,
метална конструкција, 200x100x25 см, 1998

Елизабета Аврамовска,

Родена е 1956 во Скопје. 1984 дипломирала
на Факултетот за Ликовни Уметности во Скопје

Учествувала на многу самостојни и
групни изложби

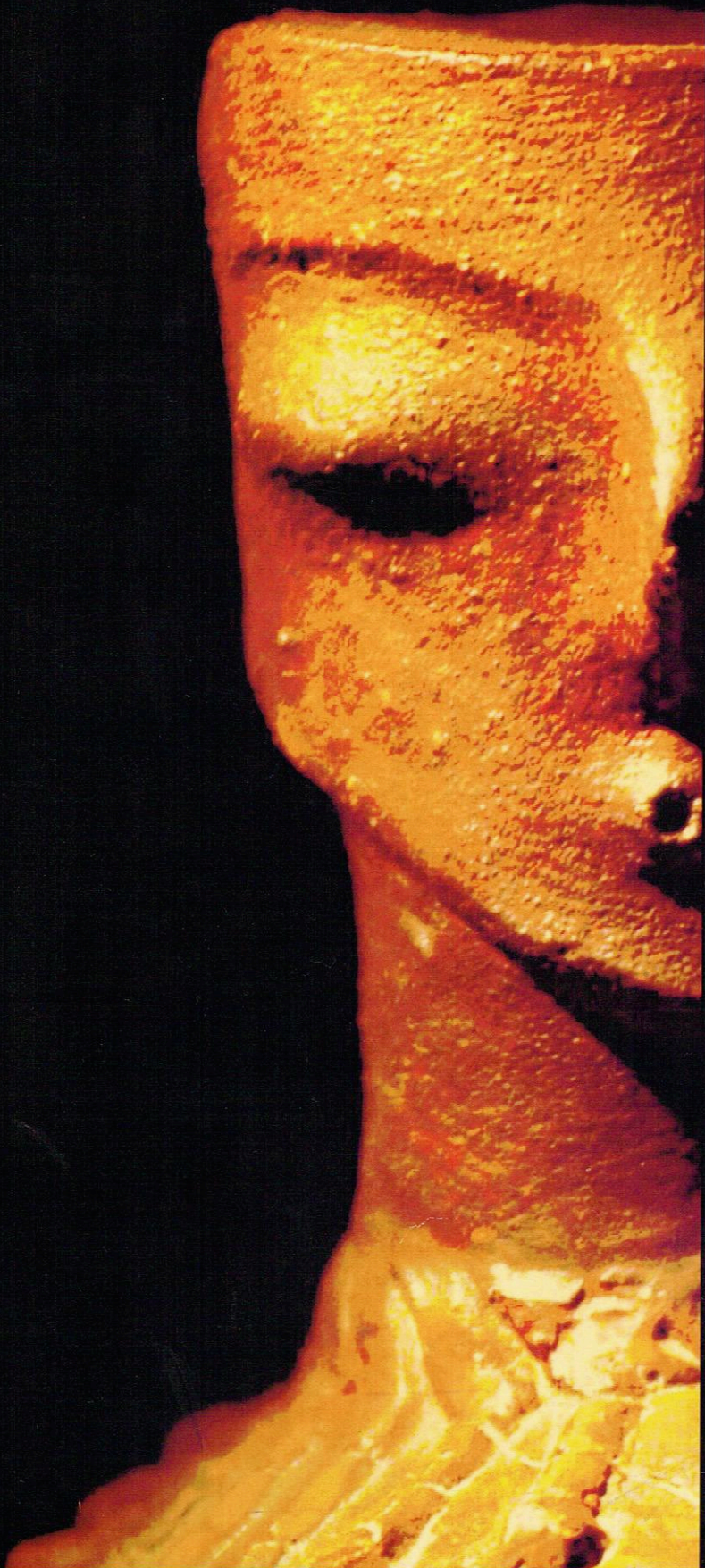




РАПОРА

РЕПУБЛИКА

Списание за уметноста и културата на Балканот Год. I бр.1 цена 150 ден



A series of horizontal white bars of varying lengths, stacked vertically, serving as a form for contact information or a subscription request.

Сузана МИЛЕВСКА

РАБОТНИЧКИОТ



КЛУБ

НА МЕЃУНАРОДНОТО БИЕНАЛЕ ВО ПРАГА



НА 13 ЈУНИ ВО НАЦИОНАЛНАТА ГАЛЕРИЈА ВО ПРАГА ЌЕ БИДЕ ОТВОРЕНО МЕЃУНАРОДНОТО БИЕНАЛЕ НА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ. НА ОВАА МЕЃУНАРОДНА ИЗЛОЖБА НАСЛОВЕНА *ВТОР ПОГЛЕД* ВО ТРИ РАЗЛИЧНИ МУЗЕЈСКИ ПРОСТОРИ ЌЕ БИДАТ ПРЕТСТАВЕНИ КУРАТОРСКИТЕ КОНЦЕПТИ НА 30 КУРАТОРИ ОД АНГЛИЈА, ЈАПОНИЈА, КИНА, МАКЕДОНИЈА, ПОЛСКА, РУСИЈА, САД, ХРВАТСКА, ЧЕШКА, ШВАЈЦАРИЈА И ДРУГИ ЗЕМЈИ. ДИРЕКТОРОТ НА КОЛЕКЦИЈАТА НА МОДЕРНА И СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ НА НАЦИОНАЛНАТА ГАЛЕРИЈА И ГЛАВЕН КУРАТОР НА БИЕНАЛЕТО, ПРОФ. ТОМАШ ВЛЭК, ГИ ОДБРА И ПОКАНИ КУРАТОРИТЕ ДА ПРЕДЛОЖАТ АВТОРСКИ ПРОЕКТИ ВО КОИ УМЕТНИЦИТЕ СЕ ВКЛУЧЕНИ БЕЗ ОГЛЕД НА НИВНОТО ПОТЕКЛО. РАЗЛИЧНИТЕ КУРАТОРСКИ ПРОЕКТИ ВКЛУЧУВААТ ДЕЛА ОД 400 УМЕТНИЦИ И УМЕТНИЧКИ ГРУПИ ОД РАЗЛИЧНИ ЗЕМЈИ КОИ ЌЕ СЕ ПРЕТСТАВАТ СО СВОИ ОБЈЕКТИ, СЛИКИ, СКУЛПТУРИ, ФОТОГРАФИИ, ВИДЕО ИНСТАЛАЦИИ, ПЕРФОРМАНСИ И ПОВЕЌЕ ПРОЕКТИ СО СОЦИЈАЛЕН И ПОЛИТИЧКИ АНГАЖМАН.

РАБОТНИЧКИ КЛУБ

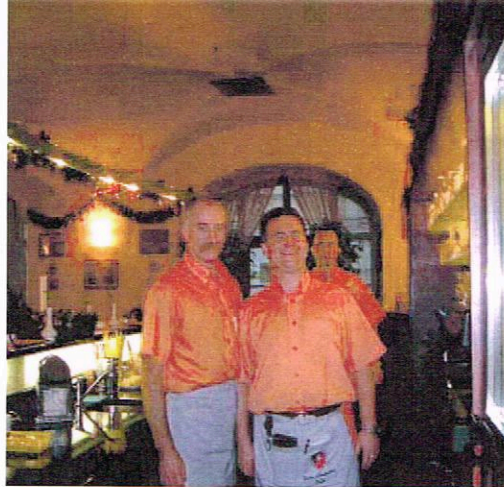
Главната тема на Биеналето дозволува различни интерпретации и концепции со фокус врз промените во уметноста и културата во периодот на транзицијата. За конципирањето на мојот кураторски проект *Работнички клуб* главната тема беше провокација на неколку нивоа. Пред сè, ова беше

можност за прво професионално враќање во Прага по периодот во кој додека студирав и ја подготвував магистерската теза на Централно европскиот универзитет (1993-1994), истовремено, под силно влијание на тогашните уметнички збиднувања во Прага, ги дооформував и своите кураторски интереси и концепти.

Тоа беше еден период на интензивно буђење на интелектуалната и ликовната сцена во сите Источно европски земји што неминовно следеше по паѓањето на Берлинскиот ѕид. Тие искуства влијааа веднаш по враќањето во Скопје да се впуштам во покомплексни кураторски проекти во јавни простори



Зградата каде што се одржала конференцијата на РСДЛП во 1912 и каде од 1948-1990 бил сместен Музејот на Ленин во Прага



Вработените во ресторанот Хиберија на Хибернска 7, кои се присетуваат на Музејот на Ленин



Националната галерија во Прага

и во различни уметнички институции во Македонија и странство (2004 - *Малото езеро*, ленд принт проект на Виолета Чаповска, Пелистер, *Јас и Другиот* - Мирна Арсовска, Жанета Вангели и Анета Светиева-Културниот центар Јуксел Сабанци при Техничкиот универзитет Јилдиз во Истанбул, и др.). Поканата да претставам свој проект на Меѓународното биенале е можност за *втор поглед* и повторно делување во тој културен контекст.

Другата провокација за концептот на мојот проект *Работнички клуб* дојде од проектот на Сузан Кели и Стивен Мортон *Што треба да се направи?* Проектот всушност претставува еден вид повторно потсетување на дилемата произлезена од познатото Лениново прашање од насловот. Проектот што претходно беше реализиран во Лениновиот музеј во Тампере и на Биеналето во Красноярск - Сибир ме поттикна на интерпретирање на главната тема на Биеналето како на едно преиспитување на феноменот во исчезнување - работничкиот клуб или работничкиот дом.

Всушност, во својот проект

Сузан Кели и Стивен Мортон, *Што треба да се направи*, 2002, поглед на инсталацијата, Музејот на Ленин, Тампере, Финска



Кели и Мортон потсетуваат на работничкиот клуб од нацртите на Александер Родченко за Лениновиот агол изложени во рамките на проектот на архитектот за Константин Мелников во советскиот павилјон на Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes одржана во 1925 at Grand Palais in Paris - тоа беше и главна инспирација за насловот на целиот проект.

Фактот што во 1912 година во Народниот дом во Прага беше одржана важна Се-Руска конференција на РСДЛП (Руската Социјал-демократско либерална партија) за која Ленин се подготвувал многу сериозно и на која се случила и дефинитивната подела на болшевици и меншевици, го оформи и историскиот контекст на целиот проект, а оттаму и идејата во рамките на *Работничкиот клуб* да се организира и конференција која ќе се одржи следниот ден по отворањето, на 14 јуни, а ќе заврши со *работничка забава* (Labour Party).

Кога во декември 2004 при една кратка посета на Прага по повод конференцијата *Автентични структури* (организирана од Гете Институтот во Прага и Музејот на модерна уметност

од Њујорк) се обидов да ги следам трагите на таа конференција отидов на местото каде што се одржала конференцијата во улицата Хибернска бр. 7. Зградата во која се одржала конференцијата и денес припаѓа на Социјал-демократската партија на Чешка, но таму нема никакви траги ниту од историскиот настан, ниту од Лениновиот музеј кој четириесетина години (1948-1990) бил лоциран во тоа прекрасно здание. Единствено шефот на салата на ресторанот поместен во приземјето на зградата се сеќаваше дека таму некогаш бил Лениновиот музеј - што не е ни чудно кога ќе се земе предвид фактот дека Прашкиот музеј биле еден од првите музеји затворени во еуфоријата по паѓањето на Берлинскиот ѕид - како културната амнезија да има подлабоки корени од индивидуални проблеми со помнењето.

ДОБРЕДОЈДОВТЕ ВО РАБОТНИЧКИОТ КЛУБ

Самиот изложбен простор за проектот е замислен како отворен пункт за разговори и сериозни дискусии кој простор е поделен на три

Сузан Кели и Стивен Мортон, *Што треба да се направи*, 2003, инсталација на архивот, Красноярск



засебни дела. Во едната просторија е поместен архивот од различните фази на проектот *Што треба да се направи?* На Сузан Кели и Стивен Мортон. Тој е составен од досегашните одговори на Лениновото прашање во современ контекст (собирани во различните градови во кои овој проект беше претходно изведен како Тампере, Краснојарск, Даблин и Лајпциг), од една маса изработена според нереализираните нацрти на Родченко каде што публиката ќе може да одговори на истото прашање од денешна перспектива, и еден фабрички часовник за отчување на работното време.

На самото отворање на Биеналето во *Работничкиот клуб* ќе бидат одржани 2 перформанси: колаборативниот перформанс меѓу Тања Остојќиќ и Фахим Амир: *Европски капитализам и потреба за метаполитика*, и *Vuzek Comedy Club* на Зденко Бужек. Додека Фахим Амир, млад политиколог и радикален марксист од Виена од афганистанско потекло, на покана на Тања Остојќиќ ќе одржи активистички говор, Зденко Бужек, пак, ќе раскажува шеги и вицеви од својата колекција на тема работа, мрзливост, плаќање и сл. Неговата колекција пред се потекнува од периодот на војната во Хрватска кога хуморот и раскажувањето на вицеви меѓу другото имале и терапевтска улога.

Делото *Работата е болест - Карл Маркс* Младен Сталиновиќ го конципираше уште во 1979 (слоган испишан на хартија), но тоа се уште збунува и истовремено, со оваа божемна изјава на Маркс, го проблематизира односот на марксизмот кон трудот. Маичките со овој цитат ќе ја означат и ирониската димензија на *Работничкиот клуб* со

Тања Остојќиќ и Фахим Амир, *Европски капитализам и потребата за метаполитика*, 2005, перформанс



кој критички се преиспитува и односот меѓу организацијата на работата и слободното време.

Тадеј Погацар, пак, со своето дело *МонАполи* (2002) создава една комплексна игра по угледот на познатата комерцијална игра *Монополи*, која всушност се занимава со еден од најголемите социјални проблеми кои беа потенцирани со транзицијата - меѓународниот шверц со жени како сексуални робови. Парадоксот на сексуалната работа како еден вид на трговија и паралелна економија и експлоатацијата на

емогрантските сексуални работници како резултат на глобализацијата и нееднаквата размена на сексуалниот пазар се во фокусот на овој проект. Посетителите на изложбата ќе можат да ја играат играта, и при тоа да го следат патот на жените, да ги заробуваат криминалците, или да ги ослободуваат злоупотребуваните проститутки.

Во текот на првите денови на отворањето уметникот Дан Пержовски ќе го нацрта својот сиден весник/мурал *Working & Clubbing*, а неговиот проект содржи и печатење

Dan Perjovschi, *Извештај од Kassel*, 2004, весник

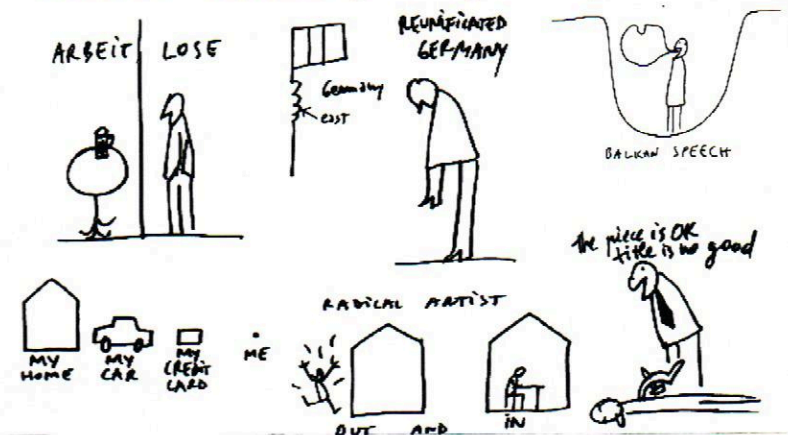
The need for metapolitics

Dominated mainly by the interests of French and German capital-fractions, the project of 'integrated Europe' is exporting the dialectics of unification and fragmentation to Middle and Eastern Europe (MEE) in devastating rapidity. After crucial sectors of the national economies of MEE were subordinated by economical power and political conditionality, the complementarily implemented new neoliberal projects are ready to be reimported to 'Old Europe': Welcome to periphery capitalism!

Art, that doesn't want to play the background music to the restructuring in the field of European politics, ideology and economy, has to position itself not far or against the union, but try to understand the current processes with all its contradictions as expressions of and means to the reconfiguration of forces in a continually changing capitalism. Thereby a radical analysis can function as part of a toolkit for adequate response. "All that is solid melts to thin air", remains true after all.

A Kassel report by Dan Perjovschi

Made in Germany Many Many





Младен Стилиновиќ, *Работата е болест - Карл Маркс, 1979 (2004)*, слоган на маичка

слобода во индивидуалното уметничко изразување.

ПРАВОТО НА РАБОТА И ПРАВОТО НА МРЗЛИВОСТ

Во секој случај, во сите економски системи нематеријалниот труд инволвиран при креацијата на едно уметничко дел не може да се мери со воспоставените економски стандарди. Оваа дихотомска релација меѓу работата и уметноста била согледана уште од Берtrand Расел (*Пофалба на безработноста, 1932*) кој верувал дека луѓето треба подобро да го организираат работното време за да им остане повеќе време за уметност и се спотиставувал на безусловното верување во ползноста и врлината на работливоста. Во 1839 година Пол Лафарг (зетот на Карл Маркс) го напишал својот текст *Правото да се биде мрзлив* според кој текст работата е катастрофална догма, а целата индивидуална и социјална сиромаштија произлегува од страста за работа.

Кога современиот анархист Боб Блек во својот текст *Укинување на работата* изјавува дека никој не треба да работи тоа значи дека традицијата на критичарите на безрезервното издигнување на работата на ниво на една од најважните етички категории во прагматичката протестантска култура е се уште активна и потребна, особено во ова време на воркохоличност на современото кибернетско општество во кое станува се потешко да се мери и вреднува трудот со оглед на радикално променетите средства и услови за работа.

Оттаму произлегува и актуелноста на проектот *Работнички клуб* кој всушност е замислен како платформа за една активна дискусија околу овие круцијални теми која е поттикната од шесте уметнички прокти. Посебно во периодот на транзиција потребата да се превреднува нашиот однос кон трудот и работата во културата и уметноста се покажува како ургентна и неминовна, најмногу поради промената во структурата на културните и уметничките институции.

на еден вистински весник на теми кои се директно произлезени од самото Биенале (на пример конфликтите со претходните организатори кои доведоа до поделба на оваа изложба на две биеналиња).

САМО-ОРГАНИЗАЦИЈА И МЕРЕЊЕ НА НЕМАТЕРИЈАЛНИОТ ТРУД

Очигледно е дека целиот проект е замислен како инсценација на еден вид *приредба*, по углед на традиционалните социјалистички приредби кои беа редовно организирани во работничките клубови или домови по повод на различни прослави на празници и годишнини. Оригиналните работнички клубови влијаеле и на естетските вредности и принципи во уметноста, и нивните социјални и естетски експерименти воделе кон модерни проекти во областа на архитектурата и внатрешниот дизајн. Одбраните шест уметнички проекти очигледно формално потсетуваат на различните секции на клубовите (ликовна, новинарска, политичка, театарска, шаховска, и сл), но содржински проектот има покомплексна форма поради тоа што основната цел не е носталгично да се повикува на оживување на овој начин на *социјализирање*, туку критички да се преиспитаат можностите на овој скоро комплетно напуштен феномен

на само-организација и социјален дизајн.

Прашањата за организација и само-организација на работата, мерењето на трудот и работното време посебно во контекст на културата, како и темата на организацијата на слободното време се само неколку од важните појдовни точки за дискусија во која покрај уметниците ќе учествува и самата публика. Можеби целата структура помалку потсетува на платформата на Троцки за културализација на масите, но можеби периодот на транзиција и нагло навлегување на потрошувачкиот менталитет наметнуват потреба за вакви дискусии. Само-организацијата, децентрализираната и партиципаторскиот модел на самоуправување со социјална сопственост врз средствата за работа произлезени од југословенскиот модел на самоуправување формулиран од Едвард Кардељ претставуваат основни разлики во споредба со централизираното управување и планирање во економскиот модел на Советскиот Сојуз. Овие разлики се одразиле и на различните формулации на односот меѓу работата и уметноста, но и на различната важност на работничките клубови кои во Југославија многу порано ја изгубија својата културно-уметничка релевантност поради поголемата

Јоанис КАБУРИС

Тоа попладне беше убаво и по малку топло. На патот кон стадионот сфатив дека имам сериозен проблем. Немаше место за паркирање два километри околу стадионот. Плус сите улици беа целосно блокирани. Ништо не се движеше. Очајниот сообраќаец се откажа од идејата да направи некаков ред во хаосот. Правејќи како и другите го оставив автомобилот на тротоарот, верувајќи дека полицијата ќе има милост кон мене и нема да станам следна жртва на "појакот". Впрочем, тоа не беше обична саботна вечер. Тоа беше вечер на Цеца.

Одејќи низ паркот мислите и чувствата ми беа измешани. Ако постои пејач од бившите југословенски простори што е познат во Грција, тогаш тоа е Цеца. Озборувањата за нејзината кариера и бракот со Аркан ги окупираа грчките медиуми, меѓу другото и со приказните за т.н. "грчко - српско" силно пријателство.

Влегов на теренот покажувајќи ја мојата акредитација на полицаецот кој стоеше на влезот. Една група момчиња и девојки, на возраст помеѓу 16 и 18 години, со очигледна завист го гледаа тоа парче хартија што висеше околу мојот врат. Јас можев да го гледам нивниот идол на растојание од неколку метри, додека на тие коишто седеа на трибините им требаше двоглед за да уживаат во спектаклот. Ги одминав како да ми е сеедно и отидов до бината. Мала група фоторепортери, новинари, ТВ екипи и привилегирани луѓе со специјални акредитации и места се натпреваруваа кој да фати подобра позиција. Инстинктивно ставив објектив од 300 милиметри, повеќе за да можам подобро да гледам отколку за да фотографирам. Бев изненаден од влегувањето на Цеца на бината, следена од двајца телохранители. Помислив да искоментирам нешто за "балканската ексцентричност", но се откажав. Само стоев таму, набљудувајќи ја малку неа, малку публиката. Такво учество на публиката немав видено уште од концертот на Ролинг Стонси во Атина 1997 година. Секој одделно и сите заедно го знаеја секој збор од нејзините песни и пееја најгласно што можеа. Камерите на мобилните телефони работеа до целосното полнење на меморијата, а оние што немаа такви високо технологизирани мобилки сигурно имаа аматерски фото апарати или видео камери.

Значи, ова е Цеца. Импресивна жена како малку други. Публиката во делириум, а социолозите готови да направат хакари во обидот да го објаснат "феноменот Цеца". Сигурен сум дека многу текстови беа напишани во македонските медиуми во врска со овој концерт. Но јас сеуште не знам да читам македонски. Не знам дали и Цеца знае. Но дури и да знае, најверојатно би се насмеала на сето тоа. Тие само ја потврдуваат нејзината легенда. Пријателите ме убедуваа да не пишувам за неа. Дека е подобро некој друг да напише посериозен текст. Некој што ја познава денешната реалност во некогашните југословенски републики. Некој којшто ќе ја објасни тенката линија помеѓу "турбо фолк" и "турбо поп". Којшто ќе напише за социолошките аспекти на овој феномен, за знамињата со ѕвездата што се веат во рацете на публиката. За легендата за Југославија што сеуште живее во мислите и срцата на илјадници луѓе, измешана со вид на носталгија за славното минато, за апатијата на денешнината и стравот од несигурната иднина.

Не сум воопшто сигурен дека ова е најдобриот начин да и' се пријде на Цеца и нејзините песни. Најсигурниот начин тоа да се разбере е да се ужива во неа. Без чувство на вина или идеолошка заслепеност. Онака како што тоа го направија илјадниците нејзини обожуватели во таа саботна вечер на стадионот во Скопје. Како што прават и милиони други на Балканот со нивните локални "цеци". Фолк музика што опишува турбо емоции.

А јас? Веќе следниот ден го купив последното ЦД на Цеца (се разбира - пиратска копија) и од тогаш не слушам друга музика во автомобилот. Најтопло ја препорачувам "Монотонија" и ...

Не прашувајте ме кога се појави турбо фолкот и каде. Не го знам одговорот. Не барајте од мене да го анализирам "феноменот Цеца" бидејќи тоа не ме интересира. И не верувам дека имам такви познавања. Ги напишав овие редови за да и' заблагодарам. Од причини што сеуште не ми се сфатливи, во изминативе месеци што ги поминав во Македонија таа вечер за прв пат се почувствував како дома. Не знам зошто. Но нешто длабоко во мене ми вели дека Цеца знае. И тоа е доволно. Благодарам Цеца!

ЦЕЦА, БЛАГОДАРАМ*

***Текстот не е наменет за интелектуалци, уметници и луѓе кои не ја сакаат т.н. "масовна култура" и "евтините маркетиншки производи"**



- изложба на Александар
ГРОЗДАНОВСКИ, 18.04.-
28.04.2005

ДРВОСЕЧАЧИ

Најновата изложба на Александар Гроздановски претставува заокружен циклус од триесетина црно-бели фотографии, под наслов "Дрвосечачи". Како што укажува и самиот наслов на изложбата, централен мотив во овие фотографии е секојдневието на дрвосечачите покрај битолските шини, а на почетокот е потребно да нагласиме дека истите се "изгдени врз принципите на современата документарна фотографија".

Со ваквото дефинирање на принципот и начинот на нивна изработка, доаѓаме до она што најмногу го интересира авторот во претставувањето на неговите ликови - методот на архивирање, односно архивската фотографија, при што објектите во неговите фотографии не ги дели на убаво и грдо, значајно или тривијално. Преку централните композиции, со изразено контрастен однос светло-темно, авторот едноставно ги документаира маргинализираните ликови и нивниот однос кон своите машини. Овој начин на претставување е многу близок со естетиката на дизелдорфската школа, но за разлика од строгиот архивски принцип на оваа

Александар Гроздановски е роден 1976 година во Битола. Завршил уметничка и применета фотографија на НАТФИЗ, Софија, Бугарија, во 2004 година. Учествовал на повеќе групни изложби и проекти во Македонија и Бугарија. Самостојни изложби: 2002 ЗМГ, Градска галерија, Битола; 2004 кафебар и галерија "Порта", Битола, 2005 Културен центар ТОЧКА, Скопје.



школа внесува некои елементи на life-photo. Сепак, и во овој случај не можеме со целосна прецизност да ги поставиме овие фотографии во доменот на life-photo, бидејќи неговите ликови не се заробени во мигот и несвесни за својата акција, туку едноставно позираат пред објективот. Самиот начин на позирање на овие ликови асоцира на фотографиите на Дајан Арбус, а фронталната поставеност подразбира соработка со субјектот. Дрвосечачите на Гроздановски се донекаде слични на Арбусовите маргинализирани луѓе, неугледно облечени, кои едноставно застанале да позираат и со доверба гледаат во набљудувачот; исто како и оваа авторка, и Гроздановски не се стреми да предизвика чувства. Едноставно документира, без морализирање и иронија.

Од друга страна, пак, да се фотографира значи на фотографираното/фотографираниот да му се даде значење. И покрај настојувањата на авторот дека неговите фотографии "не претендираат да го портретираат социјалното милје", ниту било какви длабоки психолошки и духовни содржини, сепак, не постои начин да се сузбие тенденцијата присутна во секоја фотографија, односно значењето и слоевитоста на приказната.

Фотографиите на Александар Гроздановски од циклусот "Дрвосечачи" ни презентираат еден интересен пристап кон фотографијата различен од оној кој сме навикнати да го гледаме постојано. Она по што оваа изложба може да се издвои е токму методот на архивирање кој од една страна се издвојува од дневните репортерски фотографии, и од друга страна од чисто уметничкото изразување преку овој медиум.



- изложба на Марко Стојановиќ, 28.04 - 19.05.2005

H&H и 1. Мај 1982

Изложбата на млад-иот уметник Марко Стојановиќ (Србија и Црна Гора), претставена во Културниот центар ТОЧКА, е составена од три различни целини - првите две се сосема заокружени циклуси со наслови *X&X - Хајдук Велјко vs Хамлет* и *1 Мај*, а третиот дел се цртежи. Во овие дела се гледа насоченоста на Стојановиќ кон истражувања во областа на визуелните комуникации, како и неговата способност за јасно претставување на своите ставови.

Во циклусот H&H - Хајдук Велјко vs Хамлет се претставени триесетина дигитални колажи создадени во периодот 2001-2003 година. Според Дејан Радвановиќ, автор на текстот во каталогот, овие дела "се резултат на реакцијата на брендизацијата, маркирањето и типизацијата кои силно и опсесивно продираат во сите сфери на секојдневниот живот и честопати агресивно влијаат на интелектот". Оваа колекција најчесто иронично, но напати и сосема искрено и предупредувачки, се однесува на делувањето на бренд идеологијата денес. Значењето на неколку канонизирани или архетипски модели/претстави и нивниот

Марко Стојановиќ е роден 1982 година во Неготин, Србија и Црна Гора. Завршил средно уметничко училиште во Ниш. Моментално е на четврта година на Академијата за уметности во Нови Сад, отсек графички дизајн. Зад себе има три самостојни изложби во Неготин и Нови Сад, а учествувал и на голем број групни изложби.

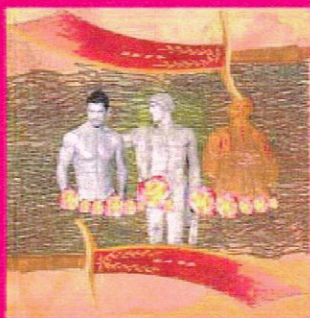
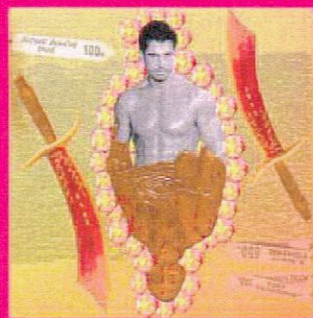
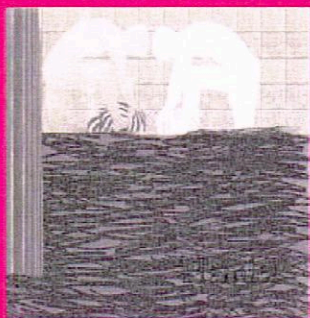
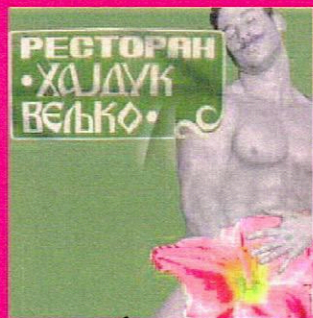
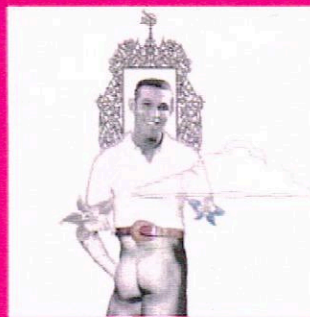
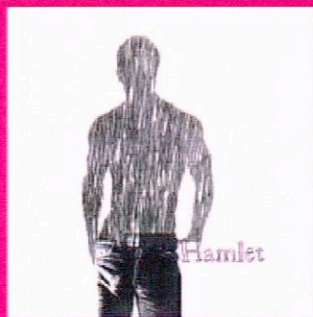
1. MAJ 1982.



мачо (Хајдук Велько) или интелектуален принцип (Хамлет) се спротиставени на саркастичен начин на некои други модели на актуелното време (набилдани модели). Исмевањето на старите и современите митови и претстави, преку саркастичната употреба на кич декорацијата, укажува на бесмисленоста на нивната содржина. Суровоста при користењето и карикирањето на овие стереотипи го дефинира Стојановиќ како свесен и ангажиран уметник кој отворено укажува на манипулативните можности при смисленото креирање на современата бренд иконографија.

Фалсификувањето на делото на Он Кавара е основа на вториот циклус под наслов *1 Мај 1982*, кој се однесува на измисленото интервју со Он Кавара за Њујорк Тајмс. Оваа серија е парафразирање на принципот на работа на Он Кавара, кој како централен мотив во своите слики го зема датумот кога сликата била создадена, и истиот е претставен со голем бел фон на црна основа на предната страна на сликата. Позади, каде што вообичаено се наоѓа датата, тој испишува текст кој по принципот на телевизиски вести кажува што најзначајно се случило тој ден во светот. Во случајов Стојановиќ создава идентична слика со сосема идентични димензии како оригиналот, со сосема исти димензии (26 x 33 cm), на ист тип платно и со сосема идентичен фон кој во случајот како најзначаен мотив во делото го зема 1. мај 1982, денот на своето раѓање. На задната страна на сликата се наоѓа текстот: "Денес е роден уметникот Марко Стојановиќ, во Неготин." Оваа слика е почеток на развивањето на серијата дела кои ја претставуваат 358 страница од книгата *Art of the 20th Century*, Tashen, се разбира, со роденденот на Стојановиќ; како и црни велигденски јајца со два датума - 1 Мај 1982 и

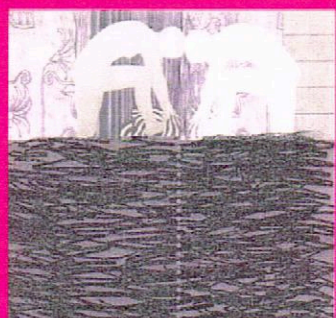
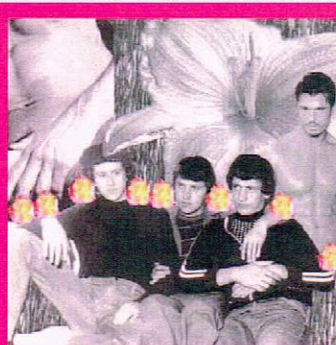
HAJDUK VELJKO HAMLET



1 Мај 2005. Роденденските свеќички со истиот датум поставени на црна даска, која во случајов е метафора за надгробна плоча, се развиваат во можеби најинтересниот момент кој го заокружува овој циклус - *Крстот на Марко Стојановиќ*. *Крстот* е парафраза на почетното дело, но овој пат сликата е составена од пластични погребни букви на црно дрво, повторно со претставување на истиот датум!

Цртежите на Марко Стојановиќ ја следат истата логика на цитатност и иронија претставени во претходните два циклуса. Тука, на пример, е направен неверојатен спој од спротивставеноста на (повторно) познатиот уметник Џеф Кунс со цртежи од децата на Аркан, извадени од дневниот печат, како и други модели кои го претставуваат широкиот опсег на интерес на авторот.

Од претставеното можеме да заклучиме дека изложбата на Марко Стојановиќ во Културниот центар ТОЧКА беше интересна и ретка можност да се види еден храбар пристап на млад уметник кон некои од проблемите на современата уметност, а неговиот изразено личен пристап и однос кон постмодерната цитатност навистина претставува освежување.





ПОЛИТИКИ НА СЛИКАРСТВОТО

Во време на интернетните уметности на поинаков начин се постави прашањето за архива, односно архивирањето. Интернетните уметнички дела се повеќе изложени на заборав, промени или исчезнување, за разлика од оние кои имаат материјални носители (слика, песна, статуа, нотен запис, филмска лента). Затоа, клучното прашање е како да се сочуваат, распоредат или да се вреднуваат оние дела кои се кандидати за упис во архивот на уметничкиот свет. Така уметниците како и кустоите, за да го појаснат и објаснат своето дело во уметничкиот свет, употребуваат системски (уметнички систем, што го содржи двојството на уметничкото дело - уметнички свет) или институционални теории на уметноста (уметничко дело е она што е со намена поставено во просторот којшто уметникот, односно кустосот, го прогласил за уметничко). Исто така, подеднакво важна станува потрагата на уметничките дела со која си ги поставуваат онтолошките, односно феноменолошките прашања за уметноста (што прави уметничкото дело за уметничкото дело), за коишто одговори можеме да најдеме во постструктуралистичката или деконструктивистичката филозофија на уметноста, каде што посебно место зозема полето на аналитичката естетика и новите медијски теории.

Изложбата „Политики на сликарството“, која што прво беше поставена во Обалните галерии во Пиран и потоа во Цанкарјев Дом во Љубљана, е значајна затоа што покрај преовладувачката интерпретација на ликовната уметност настаната во Модерната галерија во Љубљана, постави ново читање на историјата на словенечкото сликарство во периодот од 1968 година до крајот на минатиот век. Модерната галерија во Љубљана е основана по Втората светска војна, со задача да ги собира најзначајните современи уметнички дела. Таа е најзначајна институција во словенечката ликовна уметност. Уметничкото дело, коешто е внесено во збирката на Модерната галерија, станува дел од историскиот спомен. Се разбира, Модерната галерија, освен класифицирањето на современата уметничка продукција, приредува исто така изложби, коишто ја покриваат уметноста на Југоисточна Европа, и изложби на дела на

уметници кои веќе го пронашле своето место на светскиот уметнички пазар. Архивата, во физичка смисла, е одамна премала, а поголемиот архивски дел е во депоата и не е на увид; таа доби нови простории, но просторната теснотија секогаш претставува проблем. Ако се упатите во Модерната галерија секогаш имате на располагање увид во постојани изложби и моментални изложби, кои се заменуваат во период од еден до три месеци.

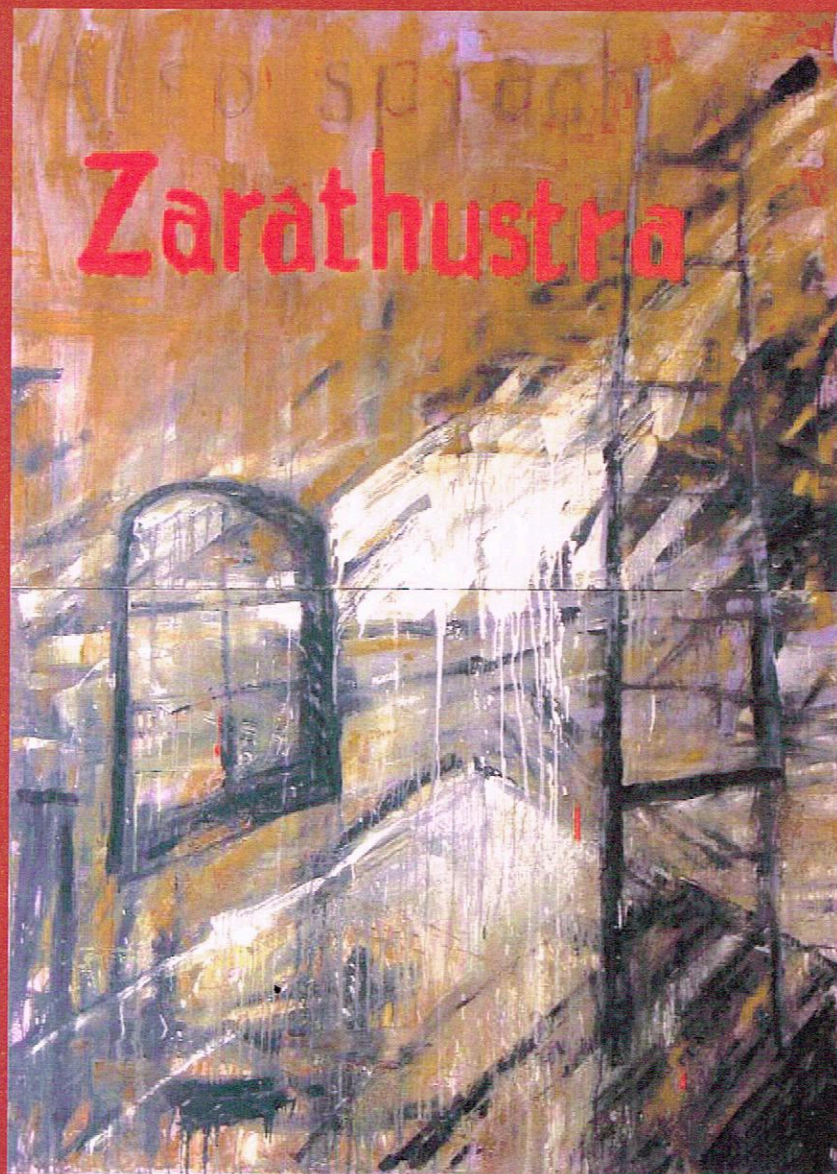
Така, значајниот влог на една галерија повикува на креативна промисла за критериумите на распоредување на поединечното уметничкото дело помеѓу вечните. Обалните галерии во Пиран, која е надвор од центарот на државата, уште од 80-те години со уметничкиот водач, кустос, поет и филозоф Андреј Медвед, претставува значајна тежина, наспрема преокниот влог на Модерната галерија. Авторите чишто дела ги изложуваат и ги собираат во Обалните галерии, се разбира дека делумно се покриваат со собраните во Модерната галерија, но нивното место и значење се поинакви.

Изложбата „Политики на сликарството“ ја подготви Мишко Шуваковиќ, српски теоретичар на уметноста, кој 40 години е присутен во словенечкиот ликовен и уметнички простор, кој воедно соработува и со словенечкото Друштво на естетичари, со ревијата „Маска“, „Ликовни зборови“, „Марс“, а во последно време делува, исто така, и на полето на театрологијата и музикологијата. Иницијатор е на настанувањето на групата „Теорија која оди“, која што теоретските зборови ги разбира како материјал за театарска престава, а работи како професор по естетика на Академијата за музика во Белград. На словенечки јазик има објавено две книги: „Анатомија на ангелот“, која е посветена на расправата за уметноста и теоријата во Словенија по 1960 година и „Политики на сликарството“, која настанала покрај изложбата.

Книгата „Политики на сликарството“ содржи осумдесет страни текст за словенечката уметност од групата ОНО до групата IRWIN, текст Хрестоматија со можно читање преку „леопардовата кожа“ на дискурсот во сликарството меѓу концептуалната уметност и ретрогардата, со речник



Туго Шушник: Без наслов, 1990, акрил на платно



Душан Кирбиш: Така зборуваше Заратустра, 1989, мешана техника, акрил, струготини на платно.

„Сликарството во време на теоријата и теоријата во време на културата“ и на повеќе од триесет страници репродукции на изложени трудови со каталог. Изложбата дава на увид 47 уметнички дела на повеќе од 20 сликари. Шуваковиќ ја започна својата приказна со словенечката ликовна уметност со групата ОХО (1966-1971), којашто ја основаа Марко Погачник и Изток Геистер - Пламен, делувајќи како низ југословенскиот (Крањ, Љубљана, Загреб, Нови Сад, Београд), така и во меѓународниот простор (Минхен, Париз, Њујорк). Нивното делување можеме да го сместиме во пресек од конкретна поезија, флуксус, хепенинг, поп-арт, ленд-арт и неодада. Групата ОХО има исклучителна важност за словенечката ликовна уметност, која се смета за прв современ допир со светската уметничка продукција. До тогаш светските ликовни движења во словенечката уметност биле вклучувани од поединци со повеќе од десетгодишно доцнење. Групата ОХО е неоавангардна група која што своето уметничко дејствување го потпираше на реизмот. Таквиот изложен објект не **подражава** ништо, туку неговата содржина го претставува објектот како објект. Уметникот тогаш го поставува објектот со намена да го изложи како објект, како звук, како фотографија, а потоа само како предмет/дело. Реализацијата на нивните проекти е составена од книги, реви, фотографии и инсталации до концептуални дијаграмски структури. Името на групата настанало по формулата $O(KO) + (Y)XO$ (односно $YBO = OXO$). На гледачите нивните дела им ги претставувале преку

самите постапки на настанување на уметничкиот дело, во процесот од изборот на концептот до реализацијата, што исто така се одвивало пред гледачите. Така, значаен дел претставува самата постапка на уметникот.

На изложбата „Политики на сликарството“ беше изложено дело од членот од групата ОХО, Миленка Матановиќ, со наслов „Констелацијата на свеќите во полето одговара со констелацијата на ѕвездите на небото“, од 30.04.1970 година. Како трага на уметничкото творење за денешниот гледач сочувани се техниките со туш и машина за чукање на хартија, што е соодветно на чувствителното сфаќање на авторот во одреден ден; самиот изглед на поставувањето на свеќите е препуштено на фантазиската моќ на примачот. Хронолошки, во изложбата „Политики на сликарството“ се следи фундаменталното сликарство и испитувањето на подлогата / површината во доцните 70-ти, еклектичното постмодернистично сликарство во 80-те, биополитичкото сместување на сликарството во деведесеттите и ретроавангардата и деконструкцијата на идеолошкото централно отварање на ликот. Разликата може да се втемели врз основа на делата, коишто Шуваковиќ ги нашол во Обалните галерији во Пиран. Да видиме што може да биде нитката водилка во промислувањето на Шуваковиќ за репродуцираните слики.

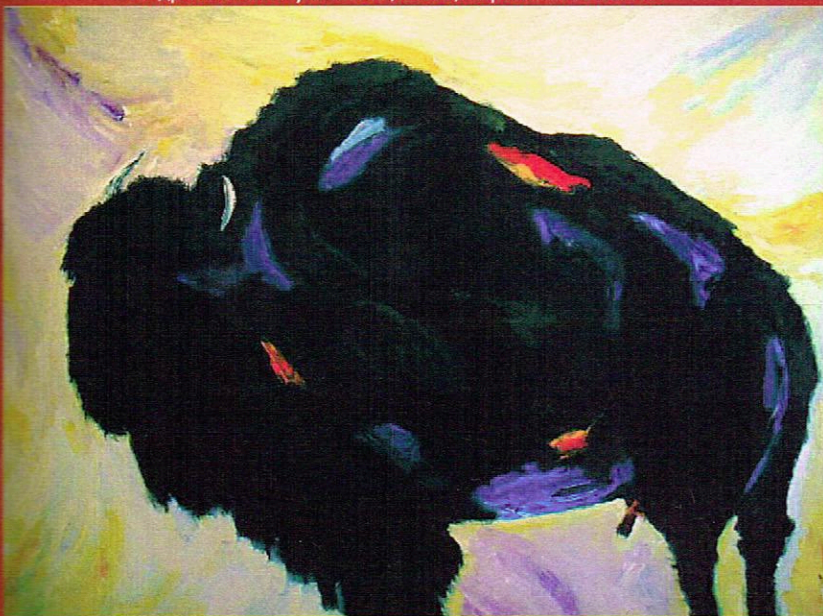
Андраж Шаламун бил член на групата ОХО, кој по распаѓањето на групата го започнал својот пат на потрага по односот помеѓу сликата и телото. Неговото дело вообичаено го поврзуваме



Емерик Бернارد: Венеричен палимпсест, 1984, акрил/монтажа

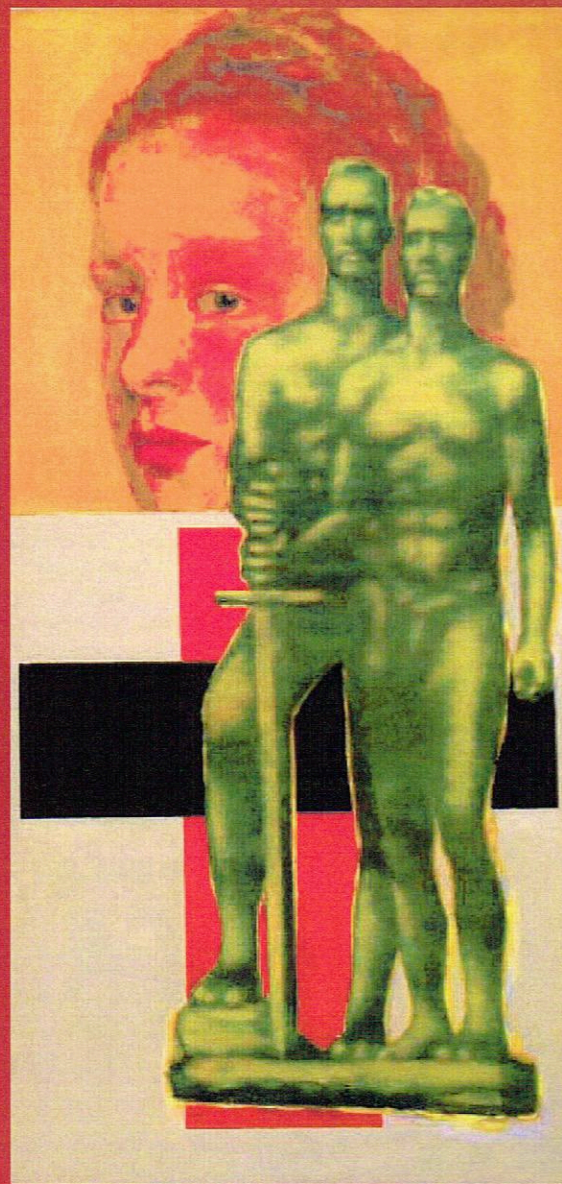
со еротизмот, со уживањето во внатрешните предели, кое што се пренесува во чувствителноста на насликаниот лик. Основно претставува неговото трагање по суштествените материјални темели на сликата, како што е подлогата, нанесувањето, бојата, фигурата. Ако Шаламун, на својот творечки пат до денес, деформираната фигура ја однесе до апстрактните предели, кои потсетуваат на внатрешно отсликување на надворешните природни појави (месечина, небо, предел), тогаш оди кај Емерик Бернارد за одговор на новиот лик и неоекспресионизам. Веќе сликарството на седумдесеттите години како да насетувало што ќе се случи со постмодерното сликарство. Сите модернистички постапки на дваесетиот век ќе бидат заострени до таа мера што ќе биде ставена под прашање самата поставена слика. Насекаде ќе биде разгласена смрт на сликата. Токму затоа кај Бернارد така зборуваме: за реторичната обработка на визуелното и хаптичното во децентрализацијата на сликата. Сергеј Капус е сликар и теоретичар кој, пред се, се согласува дека чувствителноста треба теоретски да се втемели. Неговите дела на прв поглед укажуваат на можеби уште еден развиен чекор кон геометриската апстракција, а во позадина, всушност, стои теоријата на погледот, потпрена

Андраж Шаламун: Бизон, 1986, акрилик на платно



на проблемот на уживањето при сликањето и гледањето. Односот помеѓу јазичките означувачи и метафизичко-историските структури можеме да ги забележиме во делата на Душан Кирбиш. Написот и насловот, посветени на големото Ничеово дело, достигнува контрапункт со самото видливо на сликата. Приказната може да се заврши со групата IRWIN, со што завршува патот од неованградата до ретроавангардата. Ако групата OXO со своите уметнички зафати во постоечкиот уметнички систем предизвикала политичка реакција, групата IRWIN политичкото дејствување го вклучи во својата уметничка програма, со мотото УМЕТНОСТ = ПОЛИТИКА. NSK (Neue Slovenische Kunst = нова словенечка уметност, која во осумдесеттите години ги создадоа и: групата LAIBACH, театарот на Драган Живадинов со *Рдеси пилот* и потоа *НООРДУНГ*, одделот за практична филозофија итн.) со целокупното создавање остави трага во уметничкиот свет, за што зборува и цената на нивните дела на светскиот уметнички пазар.

"Политики на сликарството" е значајна изложба која овозможува на едно место да се види конструираниот пат на ликовната уметност во Словенија. Од теориски аспект очигледно е дека сите знаења за уметноста и политиката не помагаат, за да не се предадеш на заведувачкото уживателско конструирање на уметничката историја. Самата филозофија на уметноста по постструктурализмот, всушност, веќе етички забранува таков зафат. Изложбата на Шуваковиќ ја додава својата приказна на онаа од Модерната галерија и така го отвара своето поле на интерпретација. Изборот на теориите за втемелување на приказната за уметноста успешно чекори во уживањето при гледањето, пишувањето и создавањето историја.



ИРВИН: Меѓу техника на дрво, 1998, мешана техника на дрво.

Мира ГАКИНА



Музеј на современата уметност -
 Скопје, 13.05. - 06.06. 2005

7 Биенале на младите уметници
 - Скопје 2005

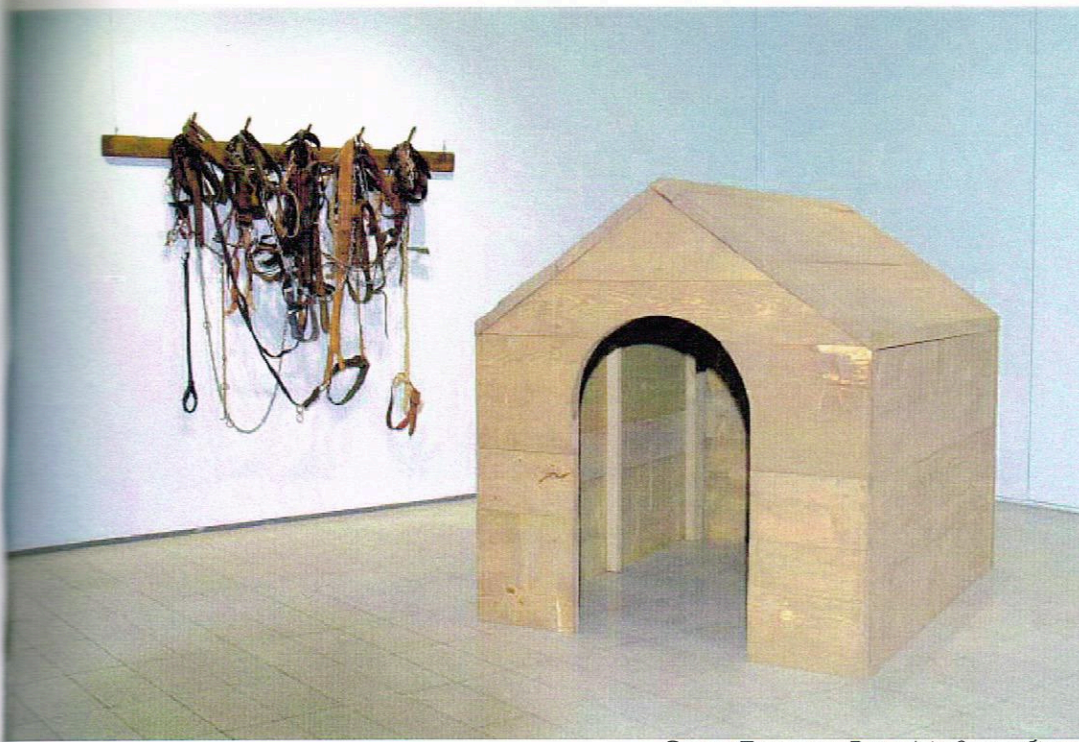
ПРЕКУ ГРАНИЦИТЕ ВЕЛОИД ЈНЕ ВОВДЕВЪ2

ОНА ШТО ФАСЦИНИРА НА БИЕНАЛЕТО НА МЛАДИТЕ 2005 ВО МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ Е СПЕЦИФИЧНИОТ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ОДНОС НА МЛАДИТЕ УМЕТНИЦИ КОН МЕДИУМИТЕ КОИ ЗАД СЕБЕ ЈА КРИЈАТ РЕФЕРЕНЦАТА НА КЛАСИЧНОТО. ТОА ПРВО СЕ ОДНЕСУВА НА ДЕЛ ОД УМЕТНИЦИТЕ ШТО СЕ ОПРЕДЕЛИЈА ЗА ВИДЕОТО И НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ. ПОВЕЌЕТО ОД НИВ ГО ПОЧИТУВААТ КОНЦЕПТУАЛИСТИЧКИОТ ДИСКУРС, КАКО ИСКУСТВА КОИ БЕА ДОМИНАНТНИ ПРЕД НЕКОЛКУ ДЕЦЕНИИ.

Тоа е својствено особено за проекцијата на Верица Ковачевска, којашто беше впечатлив вовед во изложбата, потоа видеото на Никола Узуновски (покрај неговата „монохромна фото инсталација“), филмуваните стории за Супермен на Методија Ангелов, видеото на Моника Десоска, итн. Во остварувањето на визуелните „транскрипции“ на Тихомир Топузовски, компјутерот му служи како средство за предизвикување виртуелни претстави и сретство за реализација на визуелните отпечатоци, додека краткиот филм на Борјан Зафировски, ја обработува темата

Верица Ковачевска, The Smile, dvd





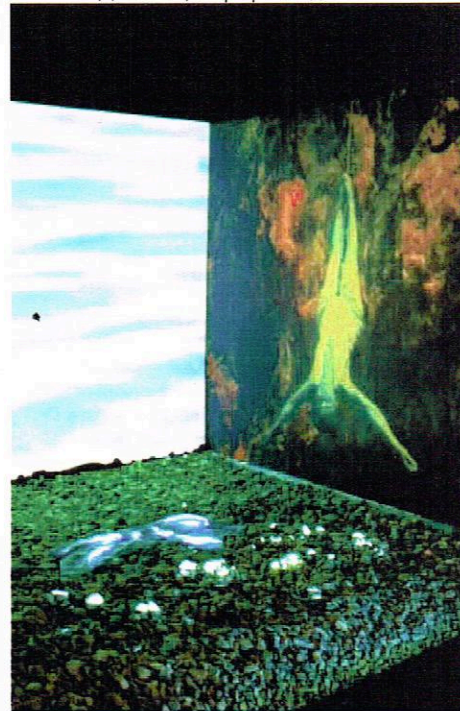
Стојан Павлески, Епитаф in & ex, објекти

врзана за негативните последици од масовните медиуми. Скулптурално амбиенталните дела претставуваат, исто така, интересен дел од оваа изложба, особено оние на Ведран Бојановски, со посебна естетска впечатливост постигната преку фотографските отпечатоци на стакло, потоа на архитектуралното дело на Стојан Павлески, како и скелетите од глави на животни на Љубомир Милошевски, поставени како класични експонати. Сличен приод има и Анета Божиновска, но нејзините анимални форми не се природни, туку се обликувани во епоксид. На нив се надоврзуваат и инсталациите на Марина Цветановска Мартиновска која металот го облагородува со акценти на боени јажиња, како и амбиенталната инсталација на Радмила Ончевска како своевидна метафора на дадената тема.

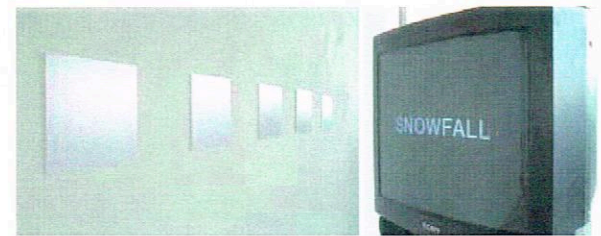
Ведран Бојановски, Извор



Моника Десоска, Барајќи го дното



Тихомир Топузовски, Транскрипции



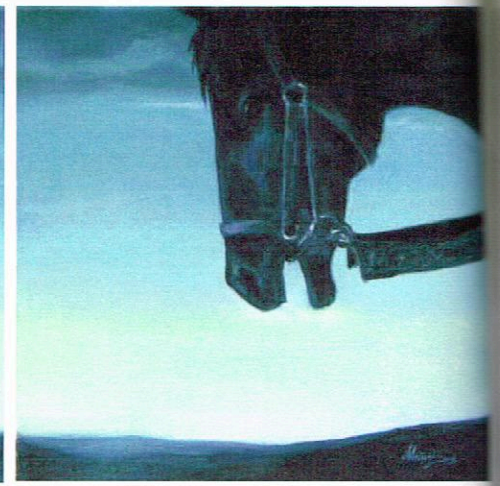
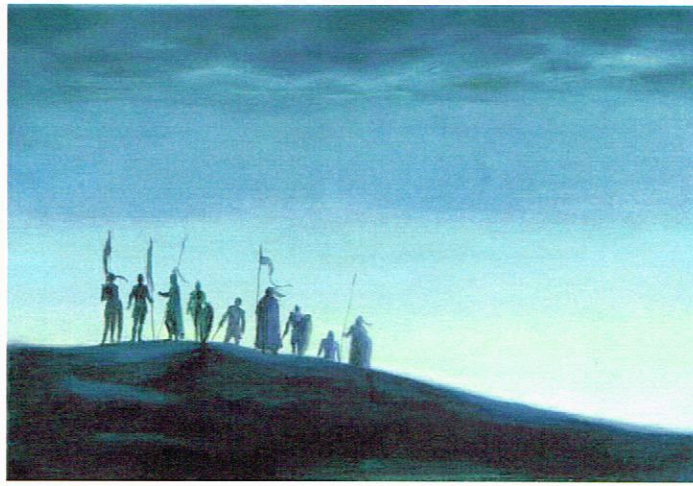
Никола Узуновски, Снег (фотографи), Snow fall (dvd)

Класичниот медиум на цртежот, односно сликарството го користат неколкумина, кои на особен начин внесуваат сопствена иконографија која е резултат на несекојдневната опседнатост со темите. Митологијата и ренесансните мајстори се предизвик за Матеј Богдановски. Иако користи конкретни теми Миле Ничевски на своите цртежи им дава одредена иронија и сатиричност. Александра Петрушевска во своите огромни платна, со навидум хиперреалистички пристап ги доживува сопствените искуства од случувањата во Арачиново. Актуелноста на овие настани директно е присутна и во сликите на Апостолоска Гордана. Најексплицитно на актуелните политичари преку сликарскиот медиум се обраќа Јасмина Новковска, паралелно практикувајќи го и еротскиот јазик. Политички конотации имаат и сликите колажи на Гордана Вренцоска. Иако го користи медиумот на сликарството Борис Петровски инсистира на создавање на психоделични графити пренесени на платно, најверојатно инспирирани од случувањата од „транс“ субкултурата.

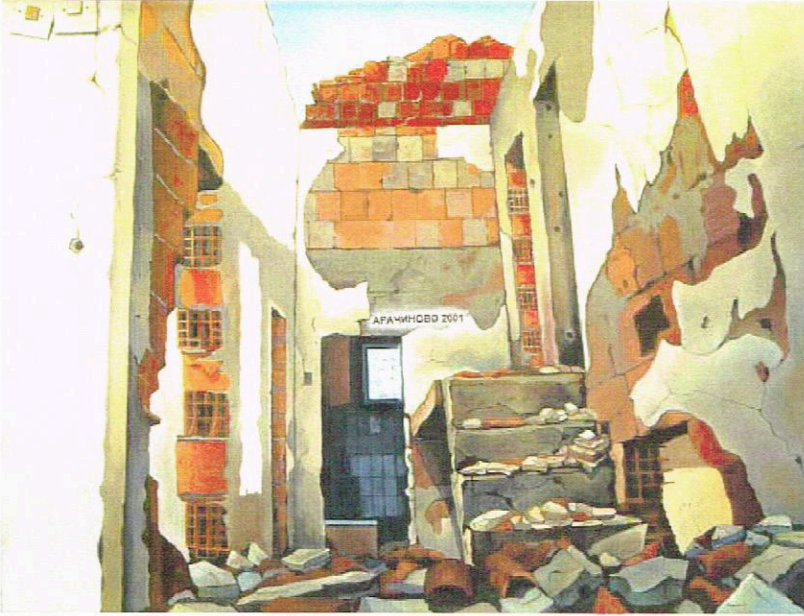
Радмила Ончевска, Огради (детал)

Љубомир Милошевски, Културни вредности





Матеј Богдановски, На граница, триптих, масло на платно



Александра Петрушевска, Арачиново 2001

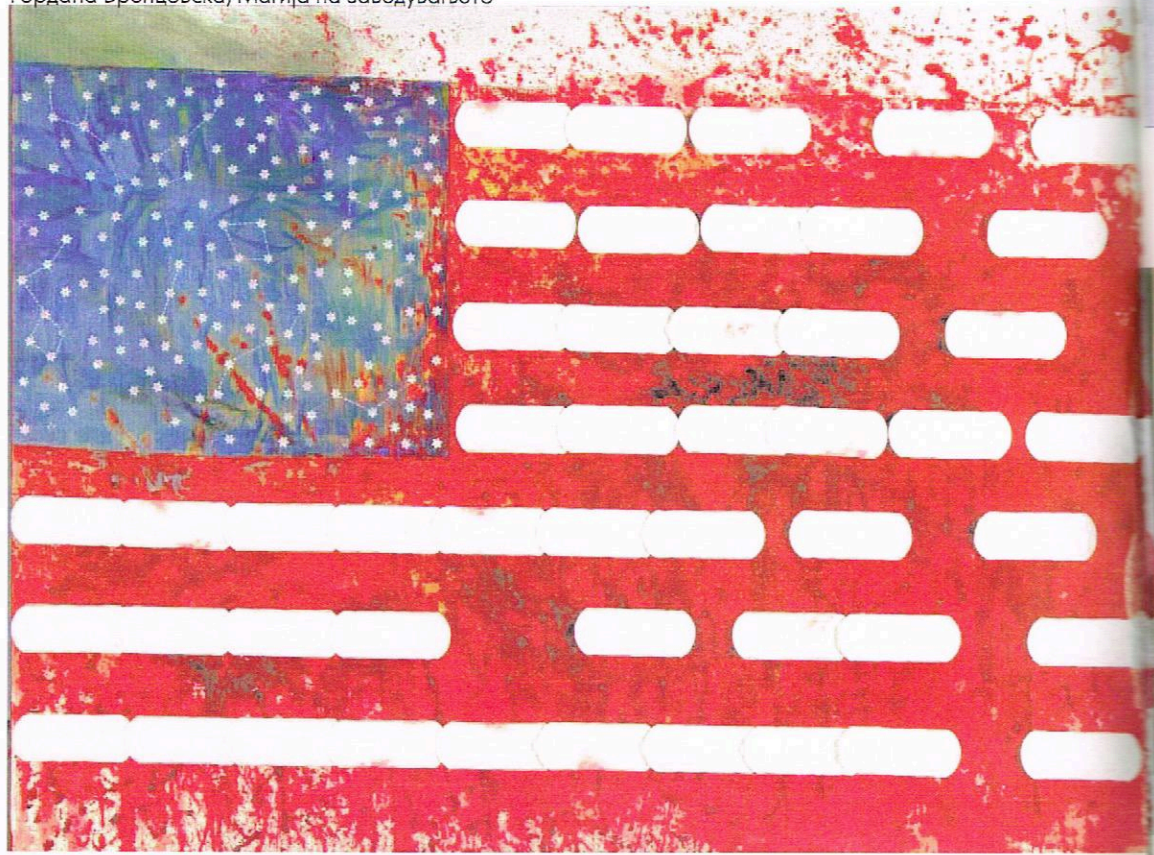
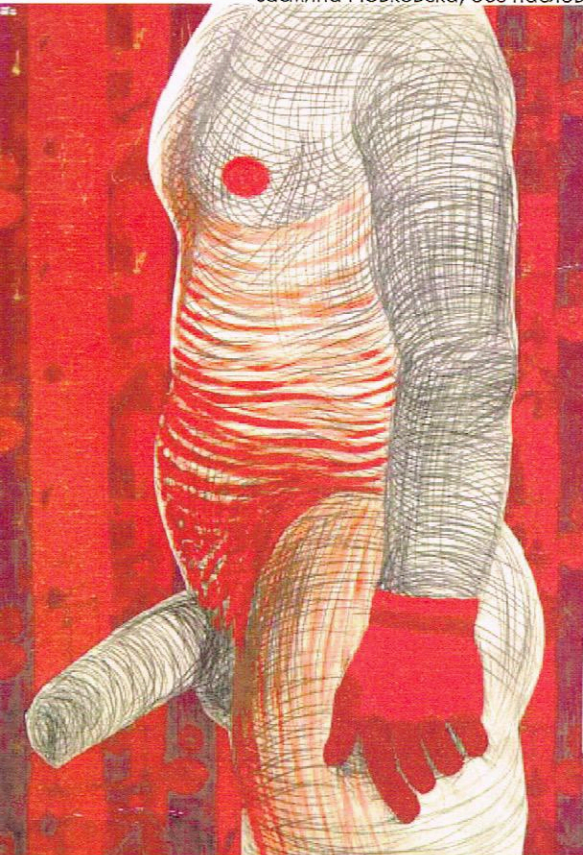


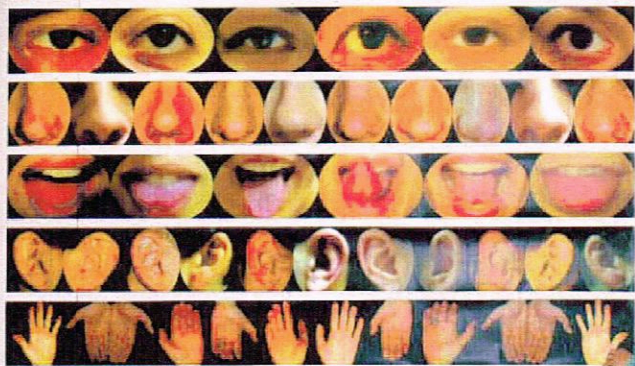
Миле Ничевски, Quinn of minos

Компјутерските принтови се мошне популарни во изразот на младите македонски автори. Дигиталните фотографии на Борис Шемов алудираат кон одредени психолошки ситуации што се предизвикани од секојдневниот наплив на информации. Слична реакција имаат и Игор Сековски кој ги потенцира сетилата преку кои се конзумираат истите, како и Атанас Ботев кој во графичките листови наречени Вид(ови) го симулира тестот за одредување на диоптријата, додека Горѓе Јовановиќ, овој пат, само го продолжува своето процесуално дело „Прошетка на г. Ченк“, односно „Заминувањето на г. Ченк“.

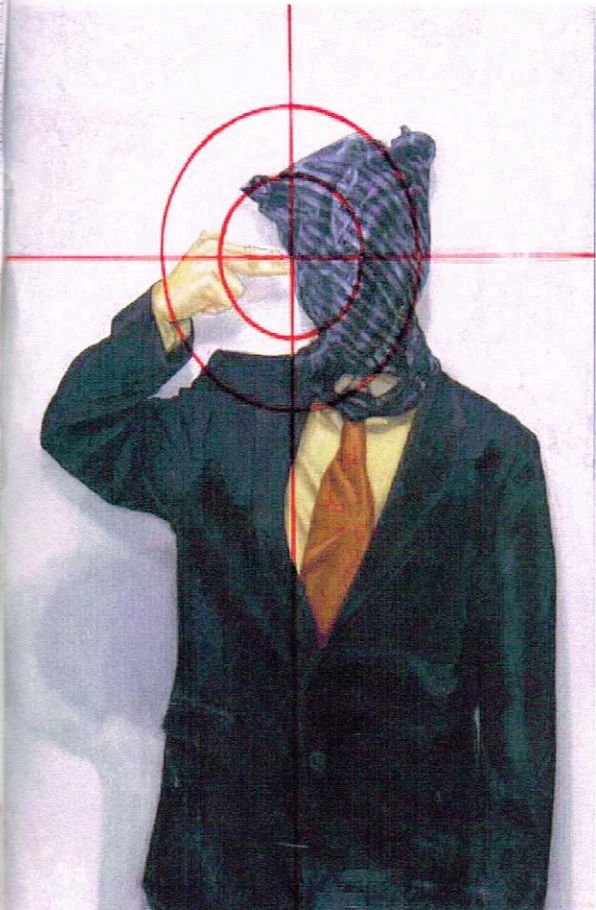
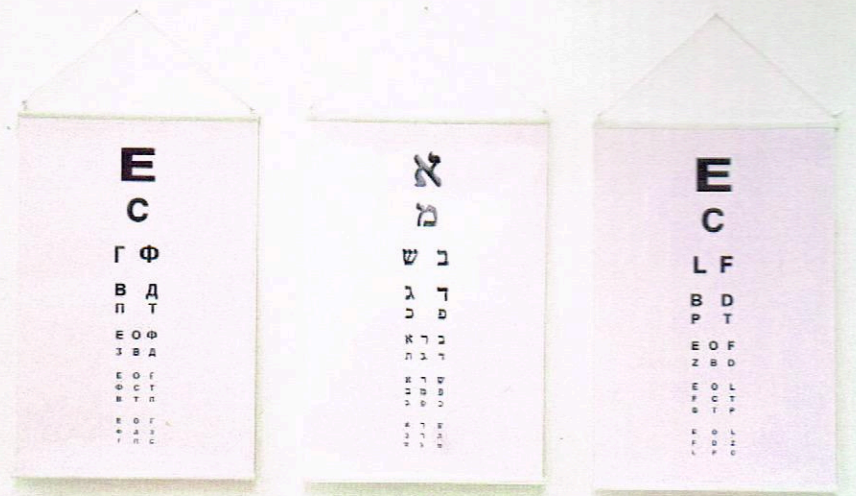
Јасмина Новковска, без наслов

Гордана Вренцовска, Магија на заведувањето





Игор Сековски, Порти Атанас Ботев, ВИД(ови)



Гордана Апостоловска, Цензура#14



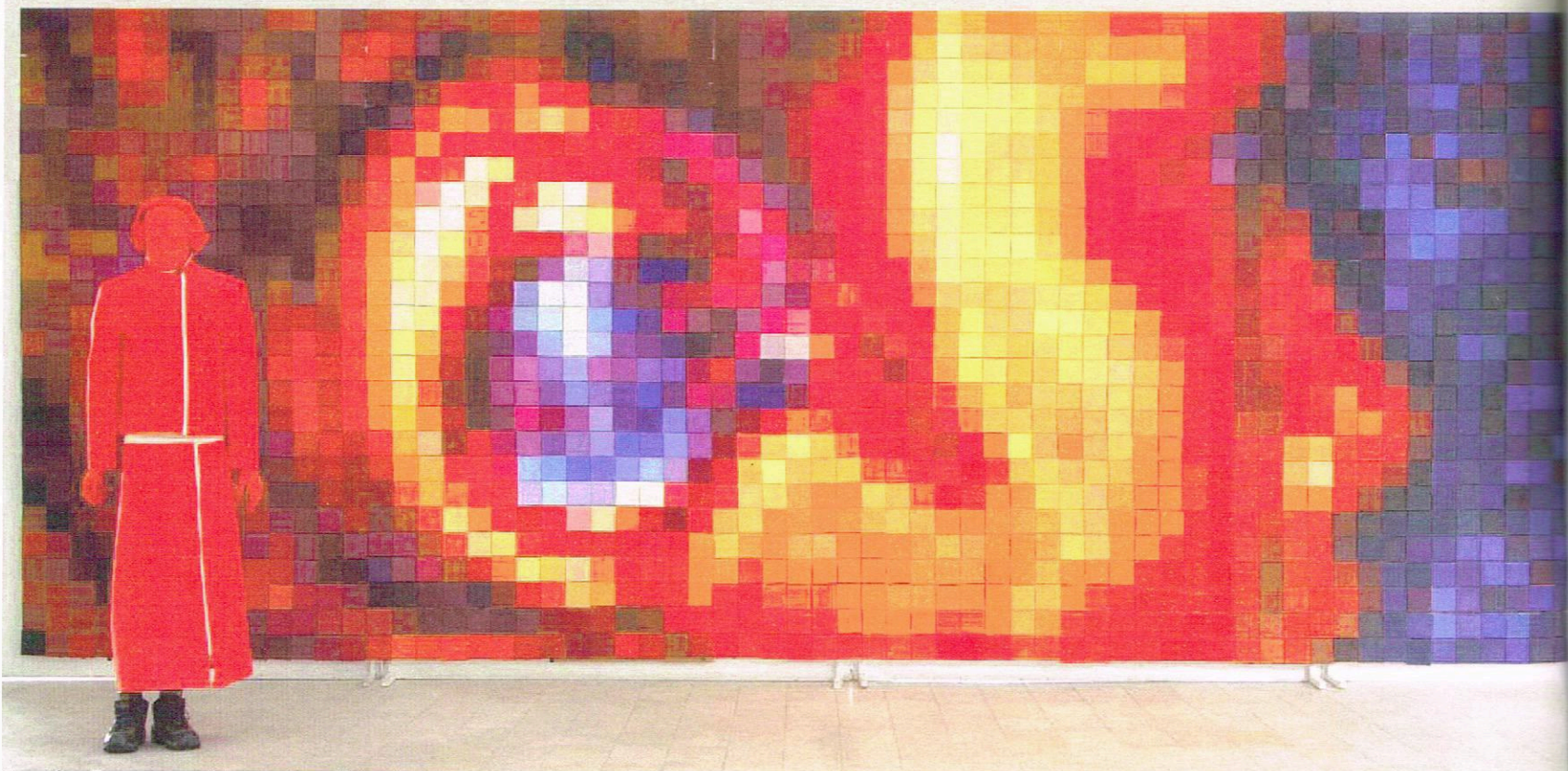
Александар Гроздановски, од циклусот огледала и прозорци

Во рамките на фотографскиот медиум се издвојуваат Маријан Денков и Александар Грозданов. Воспитан во духот на класичното гледање на фотографијата, Грозданов одбира кадри кои треба да претставуваат рефлексии низ стаклата. Кај Денков фотографијата е во улога на своевидна документација на лавот како симбол на "државноста", реализиран и како симпатична играчка од партали.

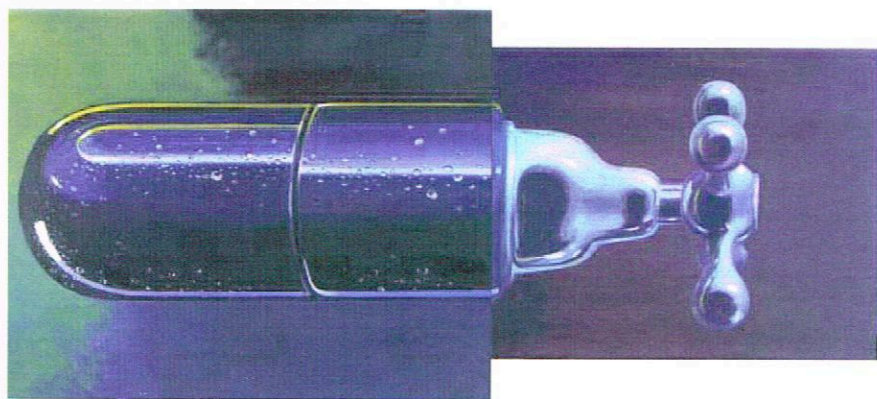
Маријан Денков, Нема полотичка конотација

Борис Шемов, компресии



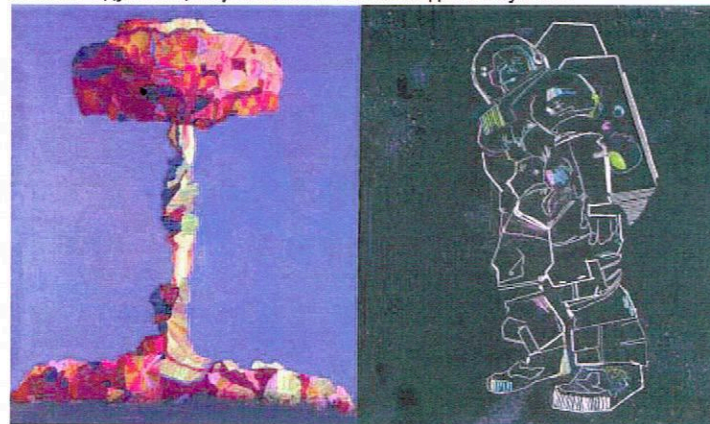


Далибор Тренчевски, Материјал и Продукт



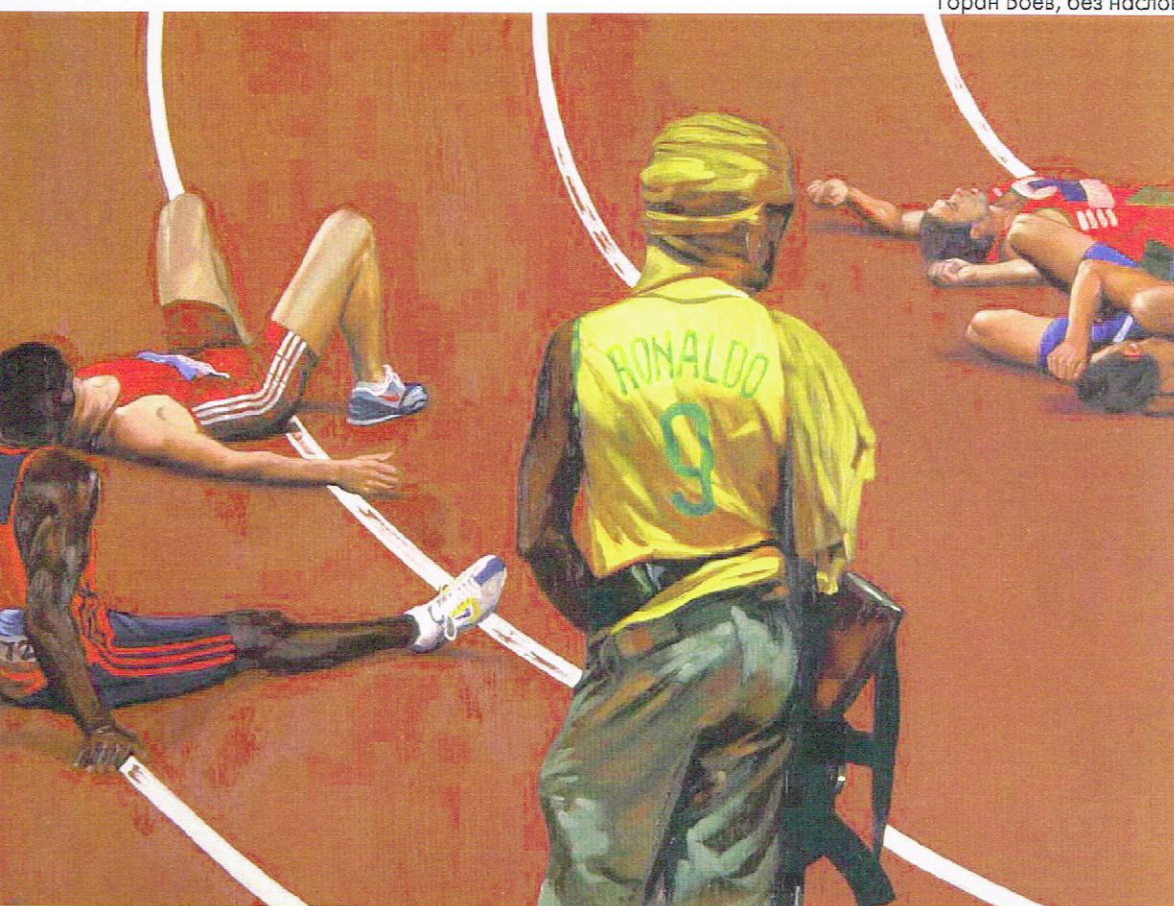
Богоевски Борче, "2"

Ивана Радуловиќ, Најголемото човеково достигнување



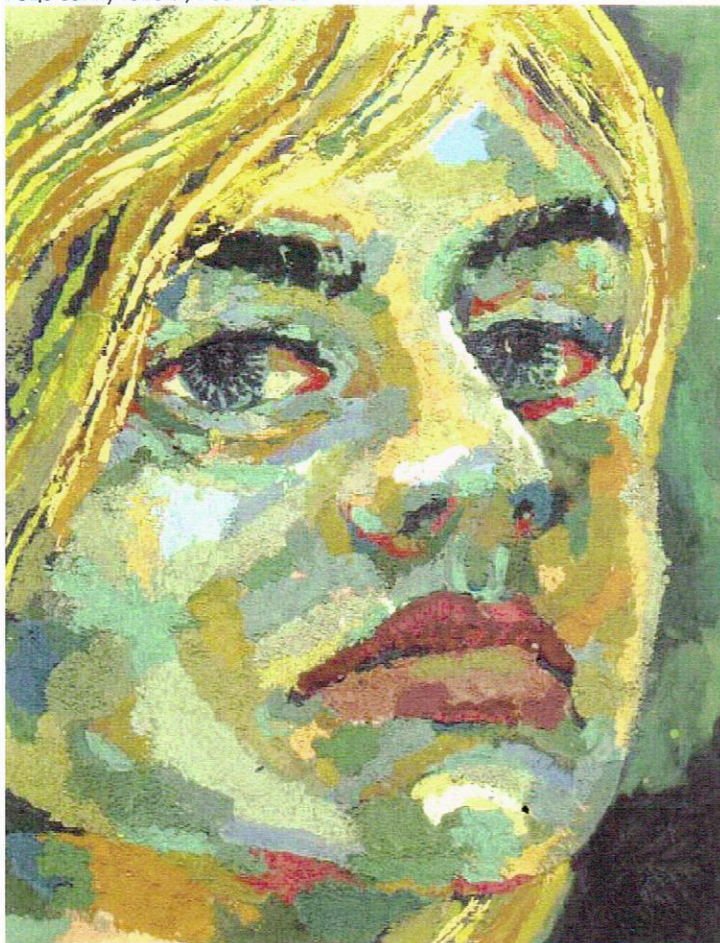
Горан Боев, без наслов

Марко Георгиев, без наслов



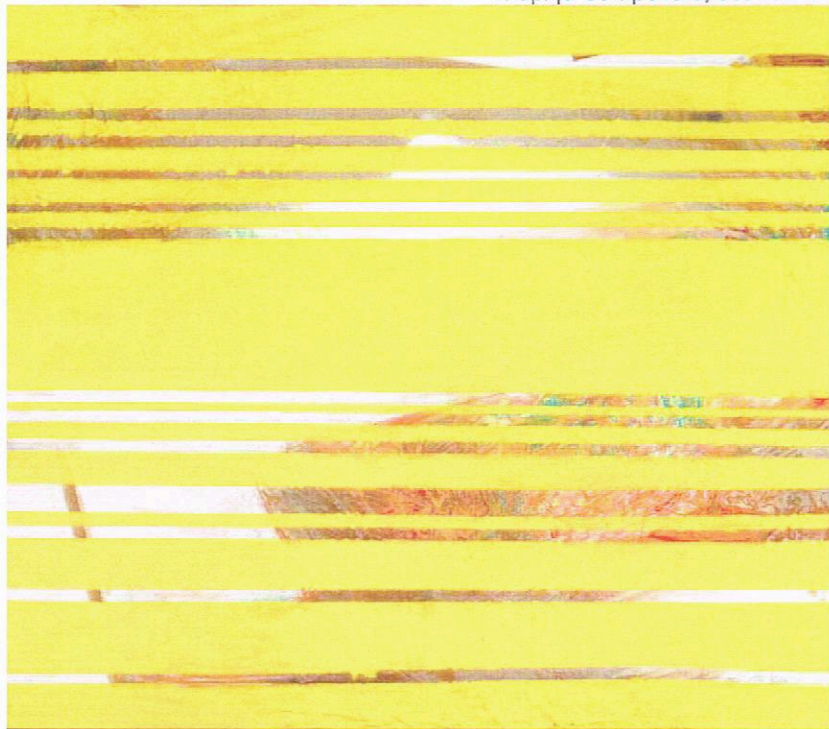
Како гостин на Биеналето учествуваше и Марко Стојановиќ од Нови Сад којшто самостојно се претстави во културниот центар „Точка“ и којшто се обиде на „стриповски“ начин да пренесе некои интимни гледања на животот.

Гоце Јанкуловски, Без наслов



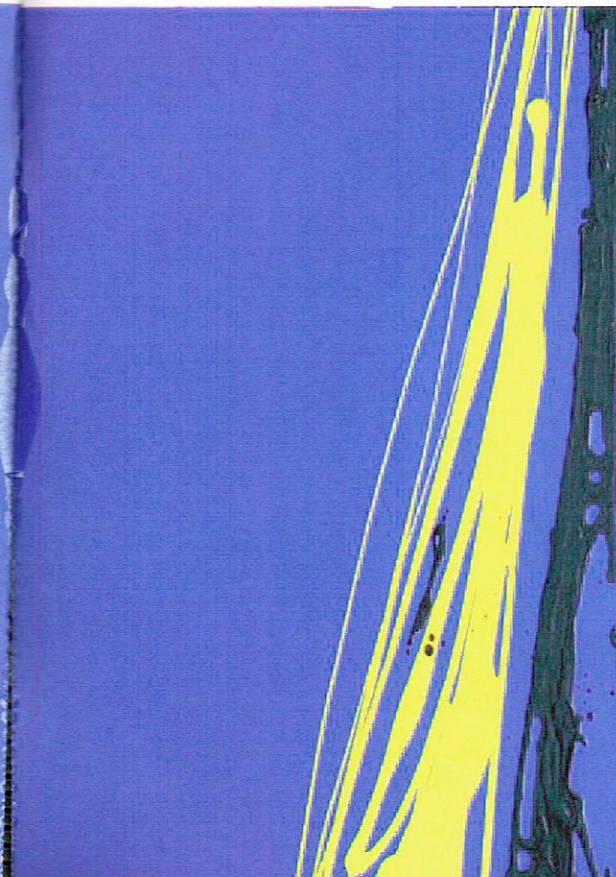
Крајниот впечаток на ова Биенале е дека уметниците најчесто сакаат да ги обегнат класичните медиуми, но истовремено се доближуваат до нив, со цел да ја одразат нивната локална поп култура, но и да се приближат до одредени универзални глобалистички аспекти на случувањата. На тој начин тие успеаа да се допрат до темата, поради нивната пофлексибилна имагинација во креативниот чин што секако е резултат на нивниот ентузијазам и младешката енергија.

Марија Сотировска, без наслов



На крајот треба да се одбележи присуството на четиринаесет студенти (апсолвенти), во класата на проф. Благоја Маневски, на Факултетот за ликовни уметности, Скопје кои се издвојуваат како несекојдневна група на автори кои како да дејствуваат взаемно, поради што може да се почувствуваат блиски поетики во изразот.

Верица Наумовска, без наслов



FRONT

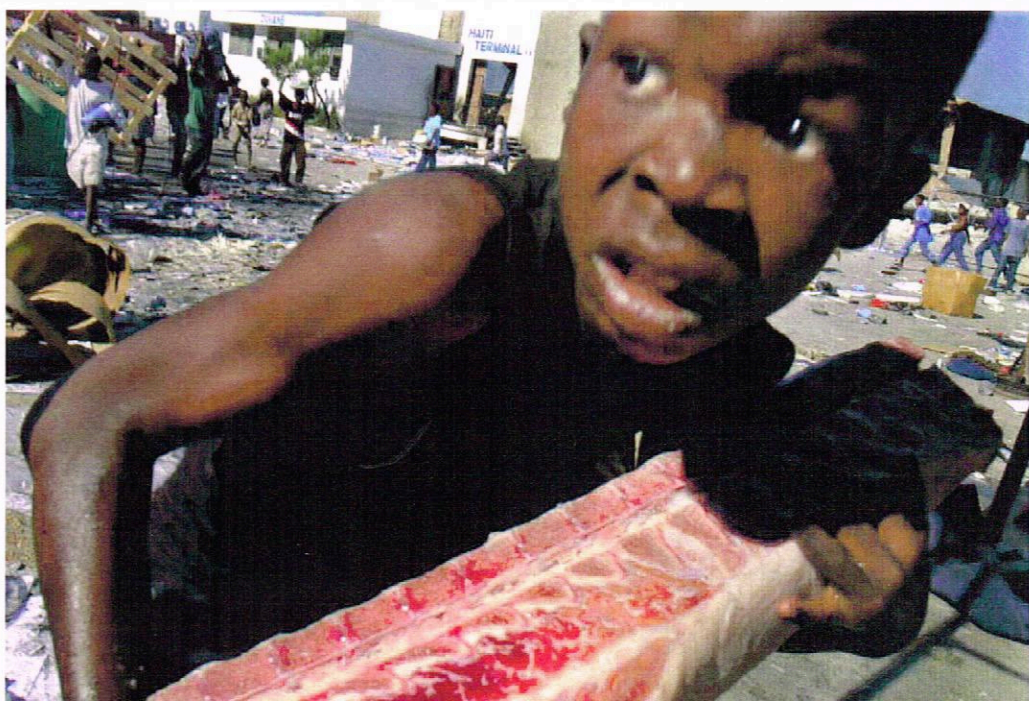
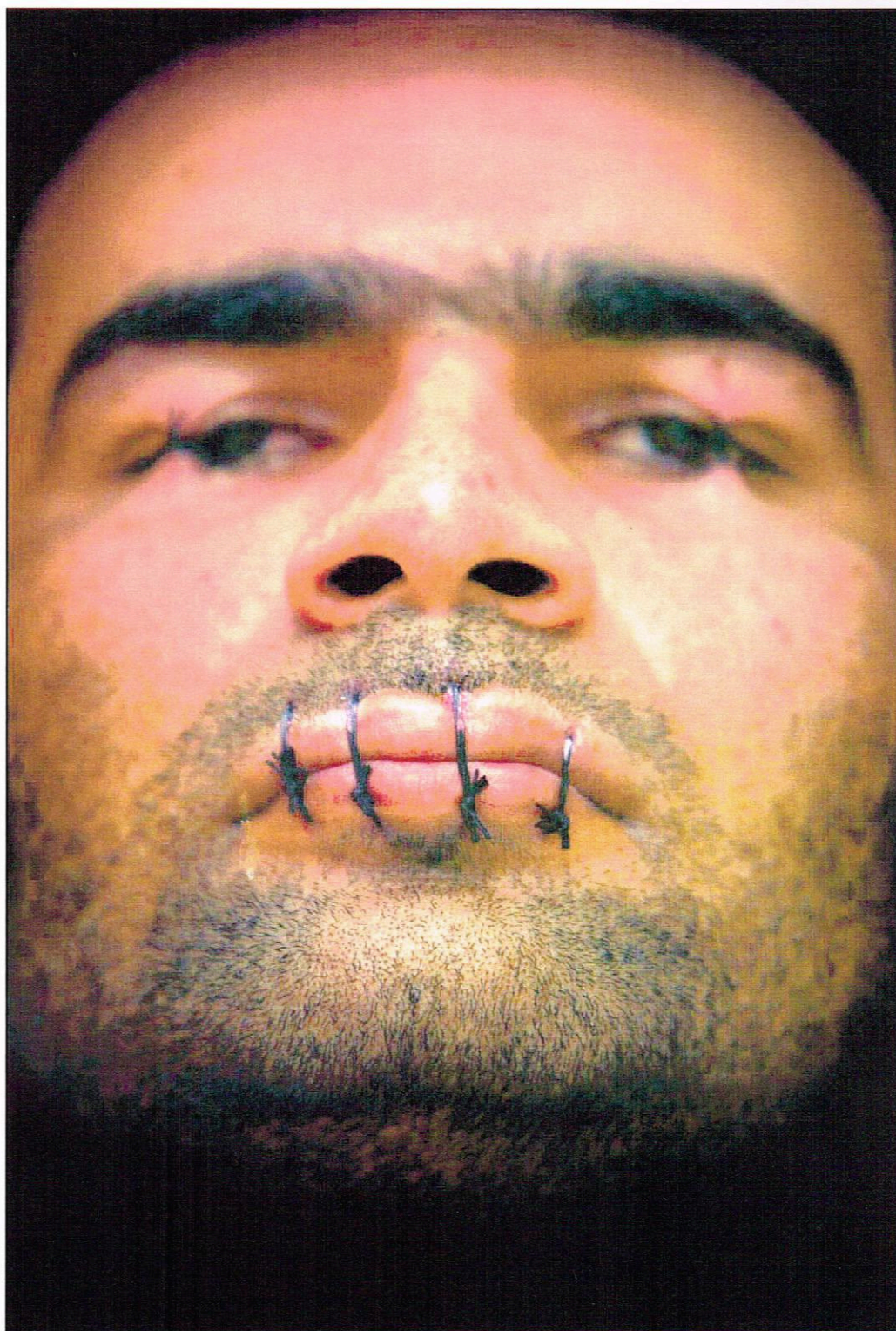
PHOTO

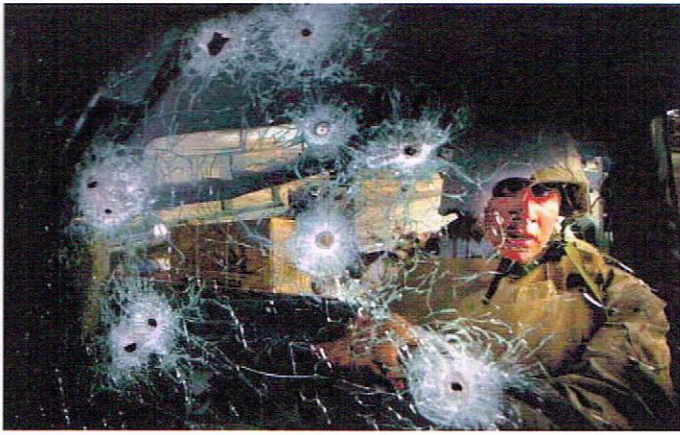
WORLD PRESS PHOTO

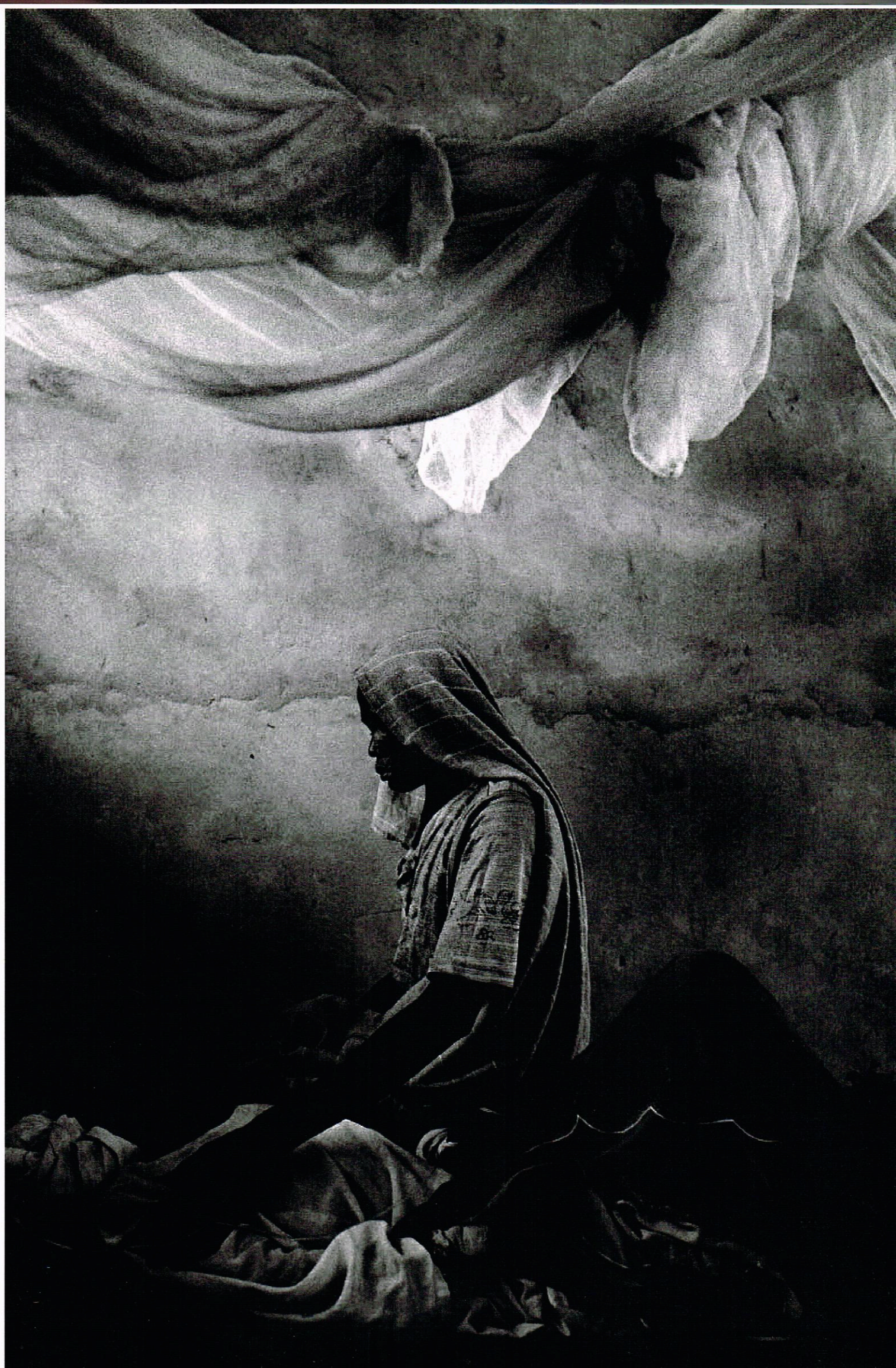


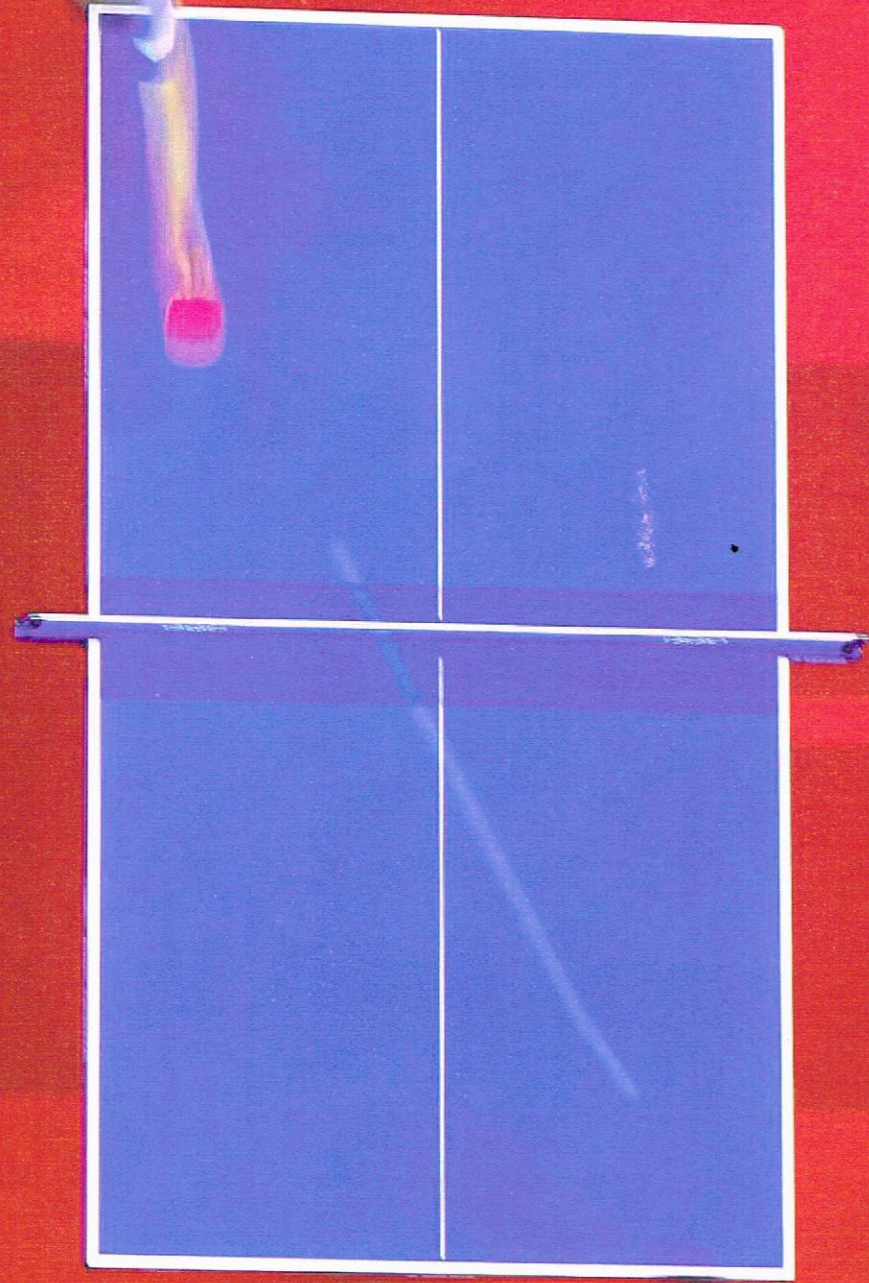
Уште од 1955 World Press Photo организира најобеман и најпрестижен годишен фоторепортерски натпревар.

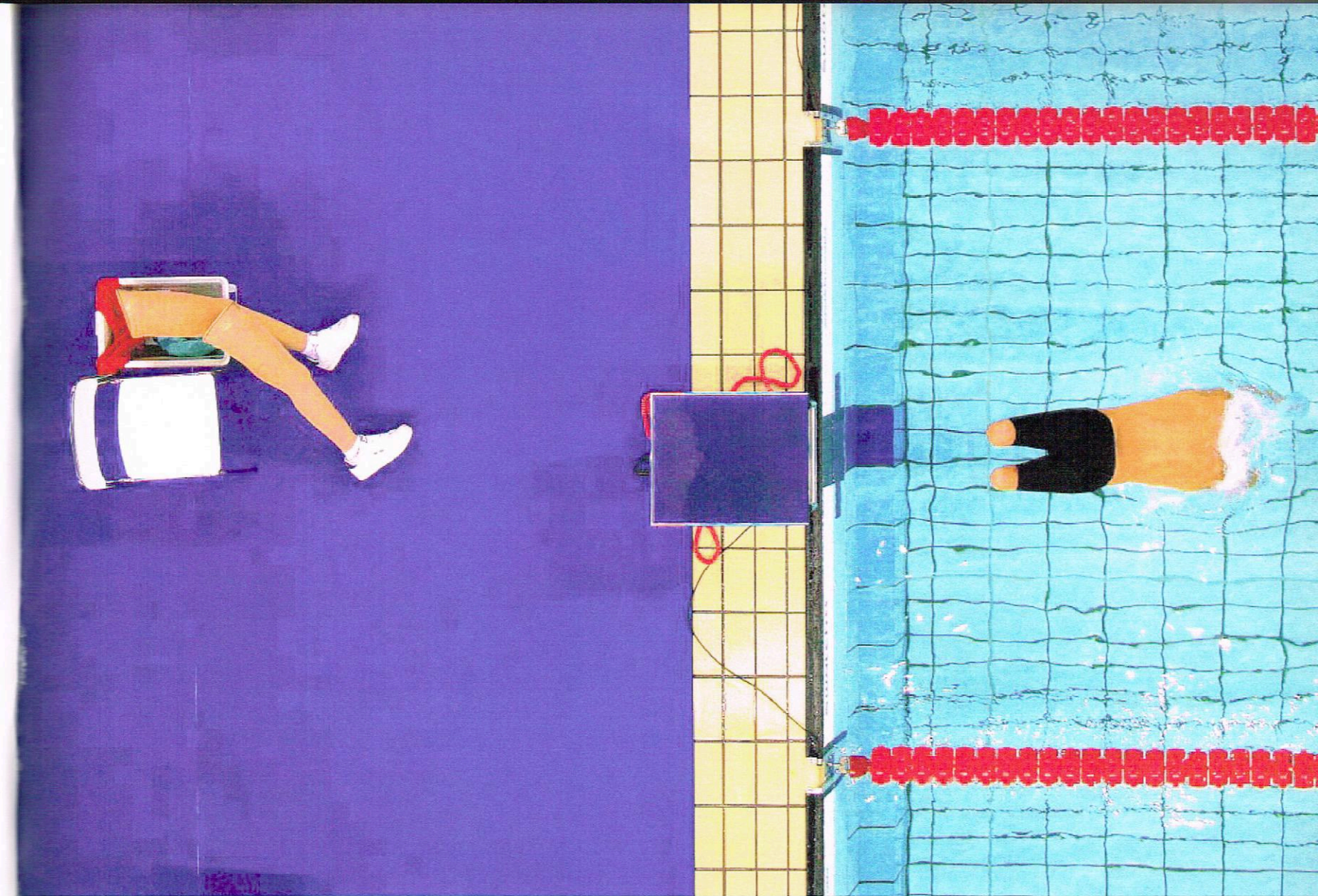
Во исто време организира промотивни активности вклучувајќи изложби, стимулирајќи фоторепортери, создавајќи подобра претстава за press фотографијата преку бројни изданија од таа област.



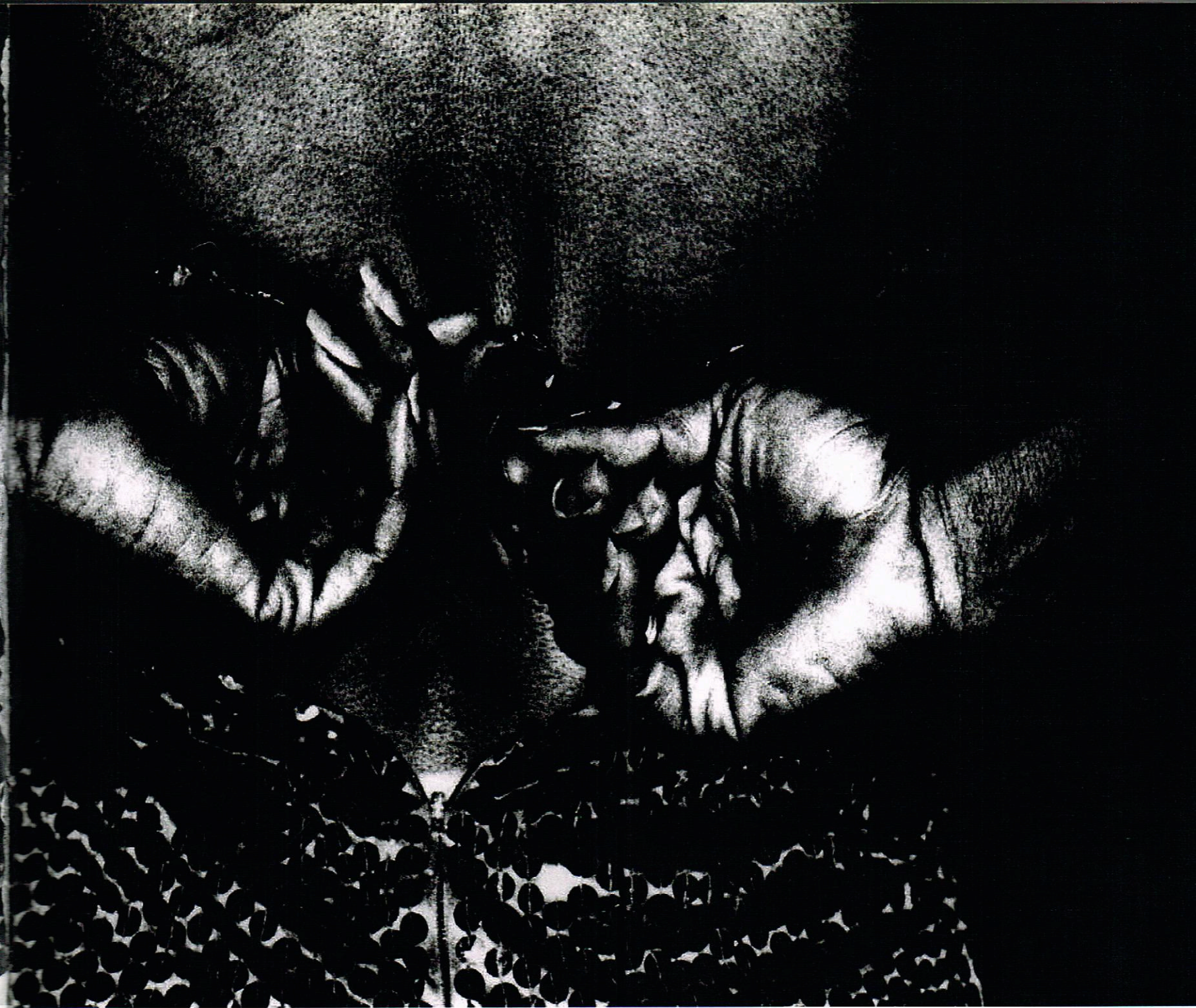














World press photo 2004, Арко ДАТА, Индија, Reuters
Жена оплакува роднина загинав во Цунами бран кај Кудалоре во Тамил Наду, во Индија. На 26-ти декември силен земјотрес на крајбрежјето на Суматра, Индонезија, предизвика една од најстрашните природни катастрофи во последно време. Околу 300.000 луѓе загинаа или се сметаат за исчезнати.

Втора награда за ударна вест (единечна фотографија), Шаул ШВАРЦ, Израел, Corbis



Дете од Хаити краде парче месо на главното трговско пристаниште на Портопринс, Хаити, во февруари. Неколку месеци опозицијата на претседателот на Хаити - Жан Берtrand Аристид, се засилуваше вклучувајќи и насилство. На 5-ти февруари 2005 година бунтовничките сили го зазедоа градот Гонаивес, четврт град по големина на Хаити, и продолжија во поход кон останатите градови во земјата. На 29-ти февруари претседателот Аристид поднесе оставка и ја напушти земјата.

Втора награда за личности во веста, Јури КОЗНРЕВ, Русија, Time Magazine



Иранскиот азирант Мехди Кавуси ги сошил своите усни и очни капаци и почна со штрајк со глад за да протестира против заканата за негова депортација од Холандија во февруари. Кавуси го заврши својот протест по 44 дена откако властите одбија да попуштат. Еден месец подоцна по штрајкот со глад, откако некои нови информации беа објавени, и случајот на Кавуси беше повторно разгледан, конечно му беше дозволено да остане во Холандија.

Прва награда приказни од секојдневието, Јан ГРАУП, Данска, Politike/Rapho for Geo Germany



Ромите како дел од втората по големина малцинска група во Словачка, страдаат како група со најизразена стапка на невработеност, беда и болести. Повеќето од нив живеат во најбедни услови, често во шатори во напуштени реони без инфраструктура, предубедувањата на Словациите кон Ромите се длабоко вкоренети. Во селото Требишов, во источна Словачка, стотици Роми живеат во стар и напуштен комплекс од куќи.

Втора награда за главна вест (единечна фотографија), Дејвид Роберт СВОНСОН, САД, The Philadelphia Inquirer



Војникот Ерик Ајон од компанија „Ехо“ на вториот баталјон 4-та дивизија на моринците на САД гледа низ дулката од куршум на шофершајбната на ципот којшто налетал на заседа кај Ар Рамади во Ирак на 6-ти април. Осум од деветте моринци од ова возило загинаа, додека Ајон почина три дена подоцна на истото тоа место. За време на својот престој во Ирак, компанијата „Ехо“ поднесе најтешки загуби од сите други компании од времето на Виетнам.

Прва награда приказни за природата и животната средина, Карстен ПЕТЕР, Германија, The National Geographic Magazine



Торнадата се вбројуваат во најжестоките природни непогоди иако ретко кој целосно разбира како се создаваат. „Бркањето“ на торнадата од страна на научниците бара добра прогноза и јака кондиција, како и способност да се избега што побргу. Тим Самарас истражувач од грчко потекло става направа за тестирање пред торнадото неколку мига пред да избега со своето комбе.

Втора награда за главна сторија, Паоло Пелегрини, Италија, Magnum Photos for Vanity Fair

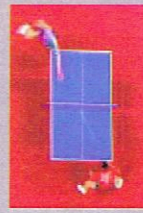


Јасер Арафат почина во Воената болница во Париз на 11-ти ноември на 75-годишна возраст по неколкудецениско владеење. Десетици илјади Палестинци се собираат пред комплексот Муката во Рамалах за неговиот погреб, иако израелската армија ги имала блокирано останатите градови на Западниот Брег и им оневозможи на луѓето да патуваат од Газа. Ужалените се искачуваа на некои од повисоките позиции на комплексот за да го видат хеликоптерот што пристигнува со телото на Арафат.

Прва награда за современи тематика (единечна фотографија), Џејмс НАТВЕЈ, САД, VII for Time Magazine



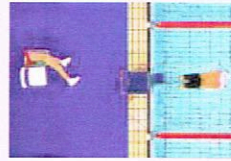
Жена бегалка од конфликтот во Дарфур, Судан, го носи својот син којшто е болен од хепатитис Е во болница во Западен Дарфур. Овој регион беше сведок на една од најтешките хуманитарни кризи на годината по нападите на арапските милитанти, наводно поддржани од владата, врз локалното црнечко африканско население. Над 150.000 луѓе беа убиени, а 2.000.000 расселени во она што беше оценето како етничко чистење.



Втора награда за спортски стории, Доналд МИРАЛ Џр., САД, VII for Time Magazine

Нао Ванг од Кина и Seung Min Rhy од Кореја се натпреваруваа за златен медал во пинг-понг.

Прва награда за спортски натпревари (единечна фотографија), Боб МАРТИН, Велика Британија, Sports Illustrated



Шпанскиот пливач Хави Торес се подготвува за старт на двеста метри слободен стил, на параолимписките игри во Атина во септември. Торес чиишто подколеници се ампутирани стигна шести на целта, но освои сребрен медал на сто и педесет метри поединечно како и бронза на четири пати по педесет метри.

Прва награда за спортски стории со прилози, Даниел Силва ЈОШИКАТО, Перу, Agence France-Presse



Чурубамба е земјоделска заедница на надморска височина од 3950 метри во Перу. Околу шеесет семејства на земјоделци и овчари живеат тука. Жените од Чурубамба комбинираат домаќински и земјоделски активности, додека подоцна играат фудбал во центарот на селото. Центарот воедно е и спортско игралиште а истовреме и средиште на заедничкото дружење.

Втора награда приказни за природата и животната средина (единечна фотографија), Пиер ХОЛЦ, Франција, Reuters



Децата од Сенегал трчаат низ рој од скакулци во Дакар на 1-ви септември. Инвазијата од скакулци беше најлоша од овој вид во западна Африка во последните петнаесет години. Возрасните скакулци секојдневно може да изедат вегетација колку што се тешки.

Прва награда за стории со современа тематика, Михаел ВОЛФ, Германија, Laif Photos & Reportagen for Stern Magazine



Во последните неколку години Кина израсна во петта по големина земја-извозничка и е една од земјите со најбрз развој. Работниците се собираат наутро за да ја испеат химната на нивната компанија која се занимава со поправки на климатизери, во Чангши.

Трета награда за уметничка и забавна сторија, Марчело БОНФАНТИ, Италија



„Drag Queen“ се подготвуваат за андерграунд шоу во Хавана, Куба. Слични шоуа се случуваат низ целиот град. Сепак нивното рекламирање се одвива по тајни канали. Иако мачо-имиџот останува вграден во целина во кубанското општество, официјалниот став кон половите малцинства, вклучувајќи ги транвеститите, малку попушти.

Прва награда за спортски прилог (единечна фотографија), Адам Прити, Австралија, Getty Images



Јан Торп од Австралија стартува од четвртата позиција, додека Питер Ван де Хубенбанд од Холандија на петтата позиција, за време на трката двеста метри слободен стил - мажи, на Олимписките игри во Атина, август 2004 година, двајцата беа фаворити за победник. Торп го победи Холанѓанецот за 0.10 секунди и исто така го победи во финалето соборувајќи го патем олимпискиот рекорд.

Втора награда за фотографии од секојдневието (единечна фотографија), Крисана ЦОНСОН, САД



Млада жена од редот на германските баптисти во Бретрен, игра кошарка на фармата на нејзините родители во Охајо, САД, по оброкот. Потекнува од верската група којашто дошла од Шварценуа, Германија, во XVIII век, тие сеуште не употребуваат струја или автомобили, бидејќи тие немаат пристап до Интернет, телевизија, ниту пак слушаат музика, спортот игра голема улога во нивното секојдневието, при што така се среќаваат и се дружат.



J
L
D
C

D
L
D
-V
-V
D

en

ИЛ
ОЛ
-ИЛ
ОВ
ОН

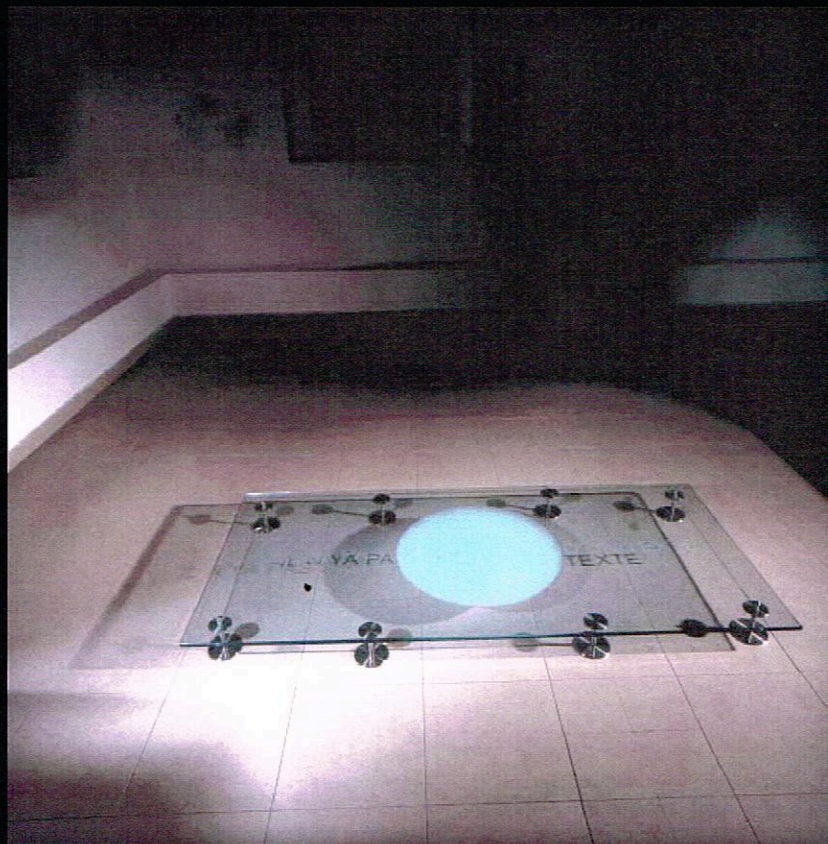
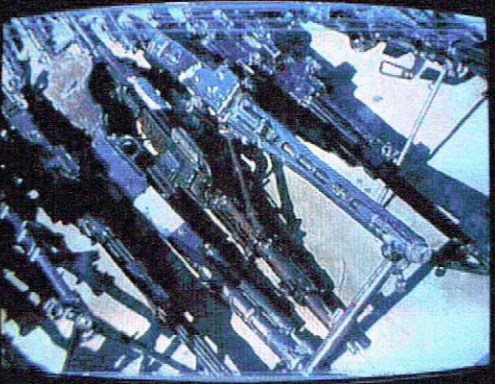
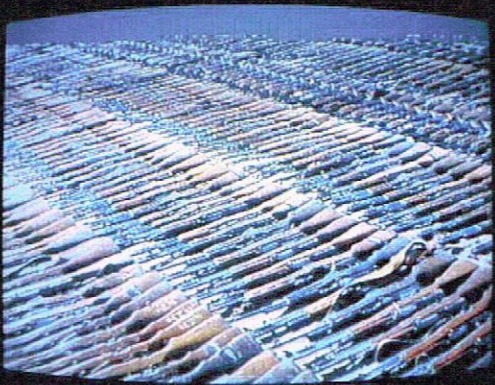
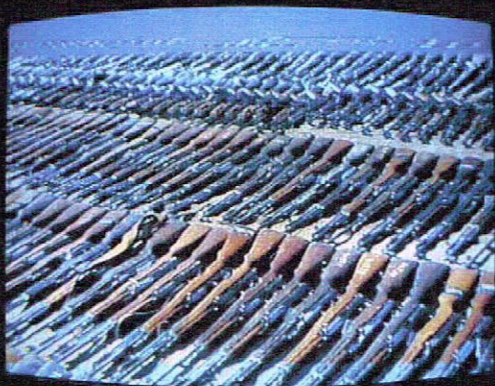
nts

DD

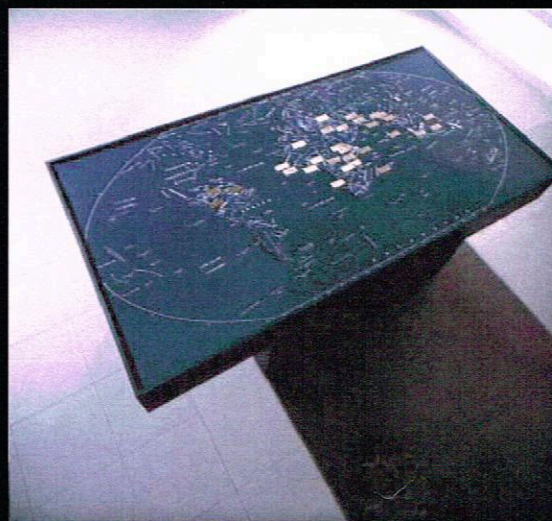
U

Жанета ВАНГЕЛИ

ИНТЕГРАЛИЗАМ



The Design Room (Дизајн простор)
2 стаклени плочи, секоја 100 x 200 x 0,8 см, челик
2002



The War Room –detail left (Воен простор, детаљ лево)*
дрво, злато/плотер принт, стакло, 244 x 124 x 72
см
2003

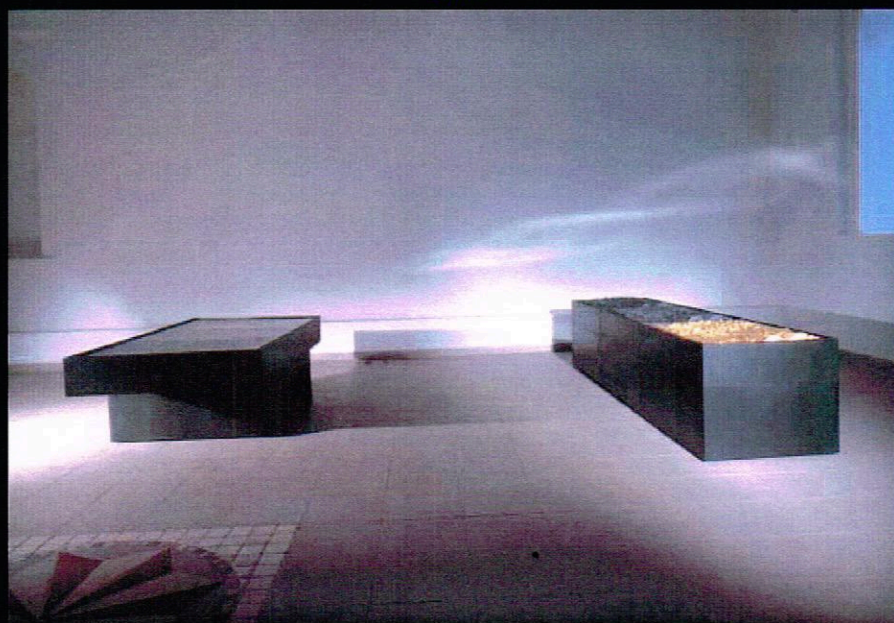
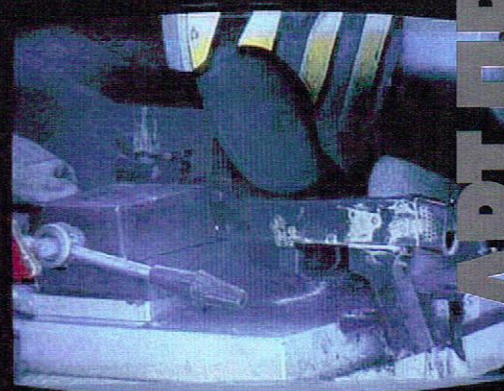
The Show Room 1 (Шоу простор)
видео, Realkunst, или Неопходна Жетва, 11 мин.
2003



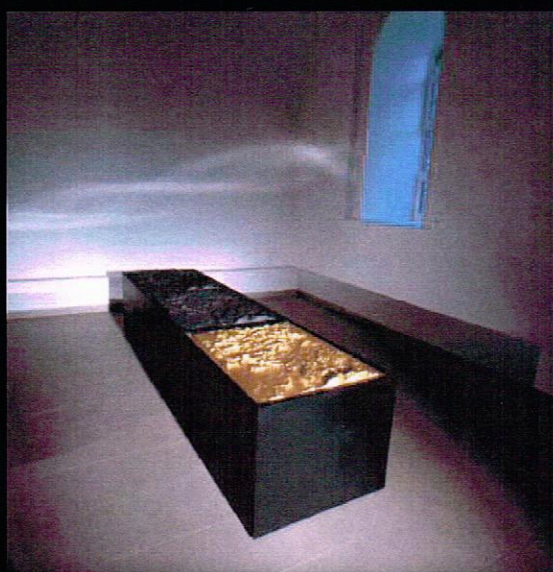
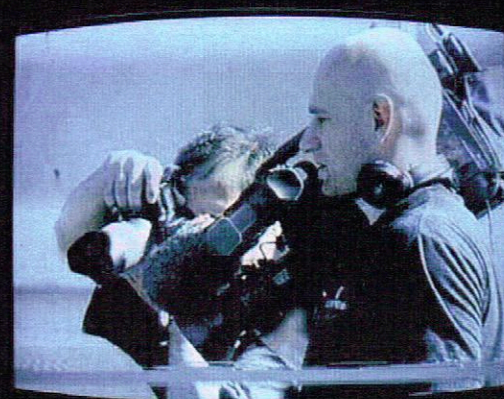
The Show Room 3

6 витирини, медиопан, стакло, халогенско светло,
секоја 100 x 265 x 27 см, уништено оружје

2003



The War Room (Воен простор)



The War Room – detail right (Воен простор, детаљ десно)

дрво, графит, злато/3 релјефни мапи на Р.

Македонија,
345 x 84 x 72 см

2003



The Show Room 2

видео, Realkunst, или Неопходна Жетва, 11 мин.

2003

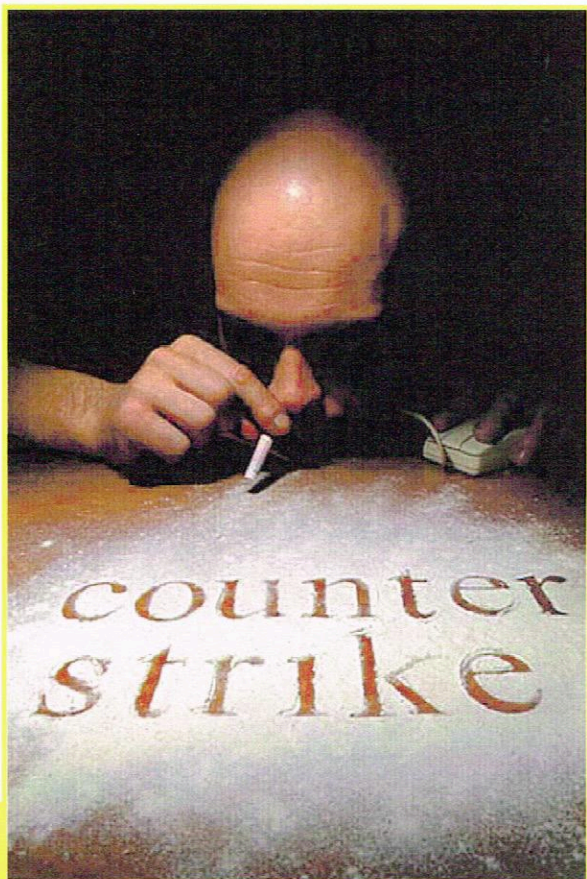


ВИДЕО ИГРАЊЕТО ИЛИ ПРЕДИЗВИЦИ НА ЖИВОТОТ ПОМЕГУ РЕАЛНОТО И ВИРТУЕЛНОТО

Модерните информатички технологии денес добиваат сè поголема улога и значење во нашите животи. Употребата на компјутерите се распростира во сите општествени сфери без разлика дали станува збор за производство, образование, службена или приватна комуникација или пак за забава. Западните општества им доделуваат централно место на информатичките технологии во сите свои развојни програми и стратегии. Состојбата во однос на ваквиот

стратешки приод во наши регионални и национални рамки бара преминување од вербална во практична фаза. Во текот на деведесеттите години на минатиот век технологизацијата се одвиваше бавно и тогашното навлегување на компјутерската технологија во секојдневна употреба имаше еден вид инвертна или „превртена“ тенденција. Со други зборови таа се движеше оддолу кон горе, ако можеме националните планови и образованието условно да ги земеме за горе, а забавата, хобијата и нестратешки насочените социјални активности за долу. Денес состојбата е придвижена во прогресивна насока, па на овој или на оној начин компјутерската технологија добива сè поголема и позначајна улога и во локални рамки. Некаде кон крајот на деведесеттите години од минатиот век и во првите години на овој милениум, во ембрионалната фаза на интернет ерата во Македонија, напоредно со „бумот“ на интернет-кафулињата, некако во сенка се развиваше и зголемуваше бројот на т.н. играчници. Тие и денес најчесто се јавуваат во комбинација со интернет-кафулињата, но забележливо е отворањето на специјализирани компјутерски и видео играчници, што секако зборува за развојот и прогресот на оваа појава. Сè почесто се организираат и натпреварувачки турнири, како на регионална, така и на меѓународна сцена. Средствата кои се вложуваат во создавањето нови, подинамични и повозбудливи игри рапидно се зго-

лемува, а се зголемува и пазарот кој ги голта новите забавни софтверски производи. Бројот на поборници на компјутерските и видео игрите од ден на ден се зголемува, така што потребата од нивно организирање и меѓусебно комуницирање како и размена на искуства се наметнува како неопходно. Координирани најчесто преку фан-сајтовите за одредени игри или преку соодветни портали, тие оформуваат специфични виртуелни заедници. Меѓусебното комуницирање и интеракција се одржуваат и преку натпреварувања преку интернет, потоа преку модифицирање на играта со разни додатоци (т.н. закрпи, пачеви) или пак преку организирање на турнири. Во ваквиот вид заедници, вмрежувањето и поврзаноста се основен предуслов за нивното функционирање и опстојување. Таа е своевиден рбет за одржување на ваквата комуникација. Треба да се напомене дека значењето на компјутерските мрежи како организирани системи за пренесување податоци далеку ги надминува забавата и интернетот. Од пред извесно време, кое им претходеше на виртуелните заедници на видео-играчите, сметачките мрежи се користат во јавните библиотеки, на аеродромите, во „бар-код“ системот во супермаркетите и слично (Пенцингер 2004: 9). Вмрежувањето на тој начин ги поткрева стандардите на ефикасно работење и живеење. Според теоретичарот Мичел, понатамошниот развој на вмрежувањето „...ќе ја има улогата која каналите ја имаа за Амстердам



и Венеција...шините, спојниците и возовите на пара за отворениот простор на американскиот запад или пак она што беа тунелите за метрото на Лондон" (2004: 23). Авторот оваа интензивизирана појава ја ослонува со терминот „создавање на нови урбани мрежи“. Наведените технолошки иновации на длабински начин ја трансформирале човековата средина, почнувајќи од архитектурата, па сè до нашите секојдневни навики. Денешните промени, настанати како резултат на вмрежувањето, се очекува да извршат тектонски промени во нашите животи, во најмала рака еднакви на своите погоре споменати претходници.

Како сè всушност се случува?

Брзината со која настапи експанзијата на видео игрите не наведува да се запрашаме кои беа или поточно кои се причините за тоа. Теоретичарите наведуваат неколку причини. Во однос на возрастните корисници на видео игри, кои обично се дефинираат како лица постари од 19 години, може да се наведе следното: Една од претпоставените причини, со која доминира негативниот пристап кон видео игрите, е класичниот ескапизам или бегство од реалноста, т.е. потребата од преминување во „потопол и поприватлив тип на реалност“. Втората, нешто помалку негативистичка, е изразената потреба од опуштање и неутрализација на напнатоста во современите услови на работење и социјална интеракција. Ако го прифатиме вториот приод би можеле да додадеме дека играњето е еден вид „анти-стрес сеанса“. Како трета веројатност може да се каже дека појавата на компјутерските и видео игри е процес на ширење на јавниот простор врз столбовите на класичниот јавен простор. Таквиот условно нов и проширен јавен простор презема функции коишто претходно биле специфични за класичниот или традиционалниот јавен простор. Така, во виртуелниот простор на видео игрите, повозрасните имаат шанса да ја задоволат својата потреба од натпреварувачки активности развивајќи, условно кажано, „нови спортски дисциплини“, додека помладите корисници добиваат можност за оформување на својот идентитет во изменети и нови услови. Секако не треба да се исклучи потрошувачката мотивација и надоврзувањето на потребите на практичарите на компјутерските и видео игри врз

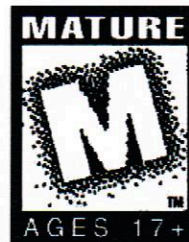
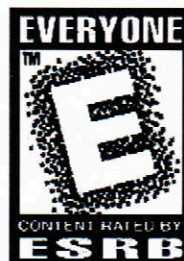
останатите свои ориентации и хобија на полето на филмот, спортот, музиката и т.н. На тој начин љубителите на филмскиот жанр акција и симпатизери на актерот Арнолд Шварценегер (Arnold Schwarzenegger) природно ќе бидат насочени кон играње на компјутерската игра „Терминатор“ (Terminator) повеќе од останатата играчка публика на жанрот на пукачки игри. Од друга страна мотивите за играње што ги имаат децата (во овој случај на децата на возраст помеѓу 8 и 15 години), се нешто поразновидни имајќи во предвид дека тие низ играњето забрзано поминуваат одредени фази од својот развој, но и го збогатуваат своето искуство со нови ситуации. Според Даниел Чандлер (Daniel Chandler) некои од најважните причини за масовното играње видео игри кај децата се: фактот дека во очите на децата светот на игрите е поинтересен и подинамичен од секојдневието, игрите им поставуваат јасна цел и предизвик. Децата се соочуваат со разни ризици додека играат (ризик на пример од губење енергија или губење на живот во играта), што исто така е силен мотив за нив, а во вакви „опасни“ ситуации тие го развиваат чувството за одговорност од своите постапки. Конечно, натпреварувањето со другите деца ги привлекува да се усовршуваат во играњето, а самите игри им дозволуваат и фантазирање.

Интензивно инволвирајќи се во играњето детето најчесто бара решенија за одредени ситуации, бара нови искуства, развива и подобрува веќе постоечки особености и се натпреварува со другите деца. Кај него постапно настануваат промени кои можат да се наречат позитивни. Да речеме детето играјќи тродимензионални игри на својот компјутер или конзола, ги развива способностите за снаоѓање и координација во простор. Комплексните ситуации и интеракцијата со другите компјутерски ликови постепено ја зголемуваат неговата снаодливост и просторна интелигенција. Исто така, со забрзаниот развој на игрите се зголемуваат и барањата и критериумите за успешна играње. Децата се соочени со сè посложени проблеми кои од нив бараат да размислуваат едновременно на повеќе нивоа и стратешки да им приобаат на проблемите. Нивното чувство за планирање, координирање и навремено реагирање постојано се на испит. Чувството на контрола врз



играта и врз тоа како таа се одвива, ја зголемува нивната самодоверба, а со тоа и автономија (ibid.). Сепак состојбите со видео игрите кај помладата популација не се така бајковидни. Пропратните ефекти, кои главно се споменуваат како изразени негативни влијанија, се развивањето на зависност од играњето, зголемувањето на агресивноста, како и различни појави на асоцијализација и осамување. Во природата на самите игри е да ве наведуваат на интензивно и екстензивно играње, па токму во таква ситуација се развива чувството на зависност од конкретна видео игра или од одделен жанр на игри. Секоја зависност е погубна на свој начин, но штетноста за детето е посебно голема, бидејќи тоа на тој начин запоставува некои од клучните фази на својот развој кои подоцна тешко се надоместливи. Играњето често развива и чувство на депресија кај децата кои по возбудливоста доживеана во светот на игрите, секојдневните предизвици од реалниот свет ги доживуваат банално и непредизвикувачки. За нив тоа е свет во кој не можат да летаат, и врз кој едноставно не можат да

A Guide To VIDEO GAME RATINGS



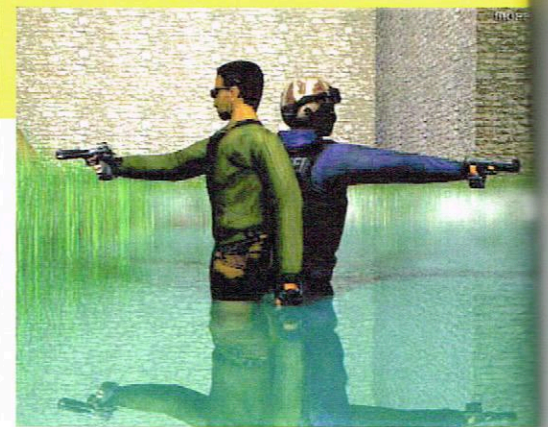
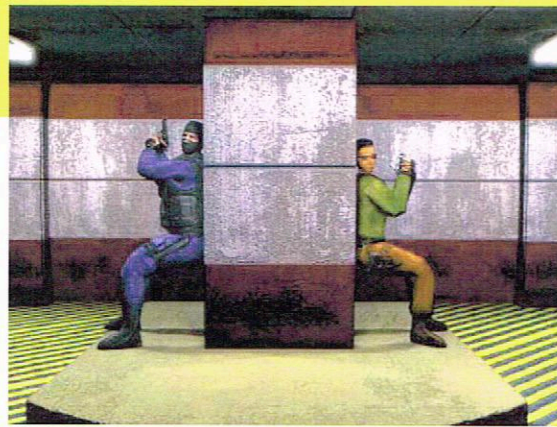
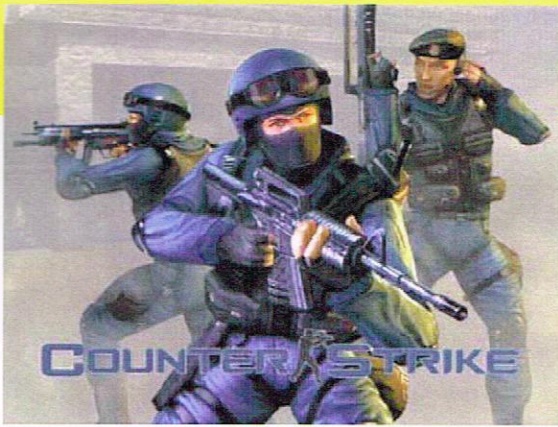
EARLY CHILDHOOD (EC Rating) - Content suitable for all persons ages three and older.

EVERYONE, KIDS TO ADULTS (E, K-A Rating) - Content suitable for all persons ages six and older.

TEEN (T Rating) - Content suitable for children ages 13 and older.

MATURE (M Rating) - Content suitable for persons 17 and older.

ADULTS ONLY (AO Rating) - Content suitable for adults (persons 18 and older).



преземаат контрола. Тоа ги фрустрира и им дава чувство на немоќ. Логиката на решавањето на нештата, која ја усовршиле во игрите, не функционира во реалноста и го зголемува јазот кој тие го чувствуваат помеѓу двете свои реалности. Проблемот со развивањето на агресивноста е исто така сериозен. Доминантниот дел од игрите едноставно бара да бидете агресивни кон своите противници, било да се тие компјутерски чудовишта или пак кибер-ликови на вашите познаници од соседството кои се натпреваруваат против вас. И така, као што се игрите сè побрзи, а денес тоа е трендот, степенот на бараната агресивна снаодливост и ефикасност во убивањето се зголемуваат.

Играњето и бизнисот

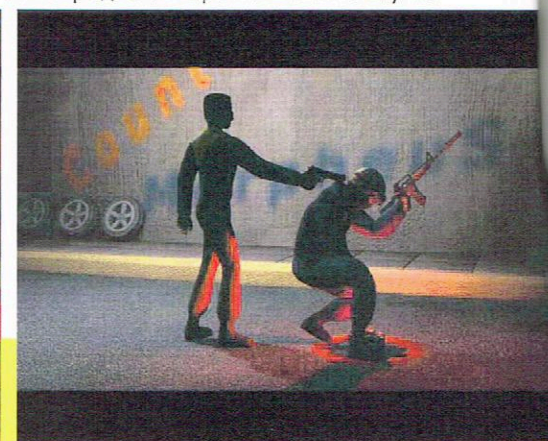
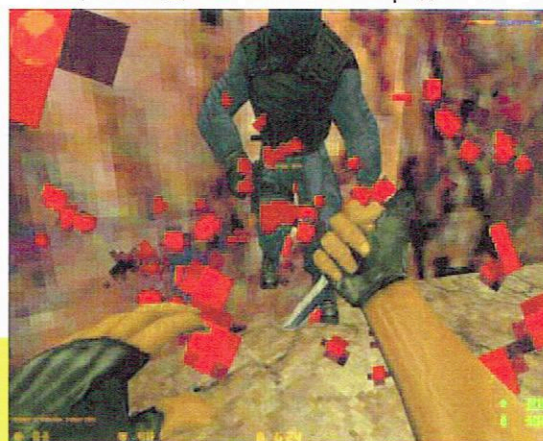
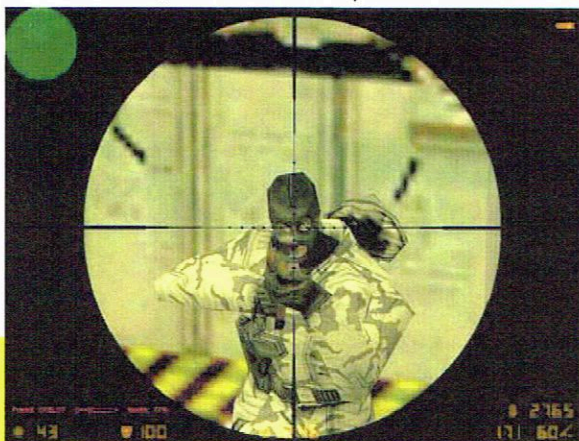
Денес играњето на компјутерски и видео игри покрај забава прераснува и во нов вид бизнис и можност за заработувачка. При ваквиот развој, производителите не се единствените потенцијални профитери од експанзијата на видео игрите. На бројните играчки турнири, во моментот најмасовно организирани во САД, Јапонија и Јужна Кореа, наградите за освојување на вакви турнири достигнуваат и до 20.000 американски долари. Едноставниот натпреварувачки дух и докажување прераснуваат во профитабилна трка. Ова секако ја менува суштината на играњето и мотивите поради кои луѓето се впуштаат во играњето, давајќи и дополнителен импулс на експанзијата на играње на сите видови игри. Покрај личниот афинитет и остварување на сопствените потреби, исплатливоста само го зголемува предизвикот, но и ризикот од несаканите ефекти. Ке споменам

неколку најзабележителни видео игри во последните години.

Случајот Counter Strike

„Counter Strike“ е мултипласер модификација на играта „Half Life“ и е забележана како една од најпопуларните тимски пукачки игри. Таа е воено-акциска игра во прво лице и во неа е најизразена интеракцијата на компјутерскиот лик со неговите соиграчи. Во однос на нарацијата, играта предвидува различни сценарија, од уништување на противниците, ослободување на заложници, до демонтирање на поставени експлозиви во одредено време и слично. Популарноста на „Counter Strike“ на домашната сцена беше заокружена со изработување на македонска верзија на акционата игра, во која противници беа двете страни од конфликтот во Македонија од 2001 година. Како и да е, играта е изразено тимска, таа бара од играчот постојано да се координира и да се усогласува со останатите соиграчи, инаку неговата мисија ќе стане драстично потешка, а често и невозможна. Оружјето кое се употребува вклучува арсенал од ножеви, автоматски пушки, сè до различни видови гранати. Заедничкото планирање, координираното движење и соочување со противникот се мошне важни за успешно играње. Играта е мошне реална во смисла на тоа дека не е можно како во останатите видео игри одеднаш или последователно да убивате десетици или стотици противници. Тие се исто така вешти, подвижни, а често мошне попрецизни од играчот, така што ако играчот успее да скине скалп на три до четири од нив, може да се смета за напреден и

извежбаниграч. Концептот на заедничко играње нуди интересни комбинации на тоа како играчите се организираат за да бидат успешни во играњето. Со поорганизирано поставување кон задачите и распределба на улогите растат шансите за успех. При успешно организирање на тимот, можно е да се применат воени тактики, групни формации и движења од реалноста, што на играта и дава поголема доза на веродостојност. Токму во ваквите моменти, каде што играчот може да примени разни искуства од реалниот живот, лежи најголемиот потенцијал на играта да го влиее играчот во своето сценарио. Заради реалноста на играњето, играчот, додека игра, ја релативизира границата на реалното и виртуелното. Покрај тактичко-тимското планирање, играчот мора да се потрпе на мошне брзо реагирање и употреба на своето оружје. Рефлексите и прецизноста се она што ги одвојува добрите од лошите играчи на „Counter Strike“. Играта има брз ритам и клучните секвенци во неа се случуваат во неколку секунди, што за играчите претставува веродостојна симулација на реални ситуации. Во прилог на соживување со тимскиот дух е и правилото на играта според кое, играчот кој ќе загине во текот на мисијата мора да ги почека своите соиграчи да ја завршат задачата или пак сите да бидат елиминирани за тој повторно да се врати во играта. Како главни особености на „Counter Strike“ можеме да ги наведеме, тимското играње, динамичните сцени на борба, тактичко-стратешките карактеристики и веродостојноста на деталите кои играчот ги доживува во прво лице. Сето ова наведува на заклучокот дека играта е извонредно интерактивна и токму на



ова најмногу се должи нејзината популарност.

Случајот Sim City

Оваа игра за првпат се појавува на пазарот во 1987 година и навидум е класична менаџерска игра во која играчот ја има улогата на креатор на модерен урбанизиран град. Играта во наредните години доживува бројни изданија¹ кои ја продолжуваат популарноста на овој серијал на игри. Начинот на кој играчот ќе ја оформи архитектурата и инфраструктурата на градот влијае врз тоа како виртуелните ликови или „Симс-ови“ (Simulated Citizens-Sims) ќе се однесуваат во овој компјутерски виртуелен простор. Играчот чекор по чекор го гради новиот град и им овозможува на виртуелните човечиња да се населуваат во него. Отпрвин играчот има одреден и ограничен буџет за градење и ширење на градот, а потоа, со собирање на даноци и намалување на трошоците да го одржува и зголемува. Постапниот развој на симулираниот град играчот го става во сè посложена улога да ја гради својата економска стратегија за опстојување и развој на градот. На пример, одредувањето на висината на даноците кои граѓаните ги одвојуваат е битно за балансирањето на буџетот и на интересот на виртуелните граѓани да останат да „живеат“ во создадениот град. Ако играчот не успее да им овозможи добри услови за живеење и ефтини услуги, тогаш тие постапно почнуваат да го напуштаат градот. Во споредба со пукачките игри Sim City пред сè се разликува по тоа што неа не ја засега толку интеракцијата колку што за неа е предизвик ставањето на играчот во „над-позиција“ во однос на светот на играта, односно во улога слична на улогата на авторите на компјутерски и видео игри.

Уште неколку „поенти“

Играњето компјутерски и видео игри постапно го намалува јазот помеѓу човекот и машината, односно модерната технологија. Во различни процеси и фази човекот и машината учествуваат заедно или напоредно, и всушност секој играч има тенденција „да стане едно со својот компјутер“ и на тој начин да биде поуспешен во играта. Со други зборови, играњето се трансформира во нов вид „спорт“ чија можна последица е едностраночен исчекор на човекот кон киборг. Ова е особено сериозно прашање за децата кои се во развој

и кои имаат многу непосредна интеракција со машините за играње. Предострожноста и заштитната бариера кај нив не е така цврста и силна. Понатаму, компјутерското и видео играњето стануваат сè поважен дел во оформувањето, ширењето и одржувањето на т.н. виртуелни заедници. Ваквите комуни на далечина денес се битен дел од социјализацијата и интеракцијата на голем број луѓе од сите генерации. Низ призмата на проблемот на контрола на агесијата, генерално се разликуваат два случаи. Во првиот општествата кои сè уште не успеале да ја систематизираат и зацврстат оваа контрола се соочуваат со засилена агесија врз другиот, која резултира во насилство и криминал. Од друга страна општествата кои успеале да го стават под контрола насилството и криминалот во задоволителна мера, се соочуваат со инверзија на насочувањето на агресивната енергија. Во овие заедници рапидно растат бројките на самоубиства и случаи на депресија. Со внимателно разгледување, и од внатрешен, учеснички аспект, и од надворешна теориска позиција, станува појасно дека примарниот предизвик, или опасност ако сакате, не лежи во тоа играчите директно да го загубат чувството во кој тип на реалистичност се наоѓаат, туку пред сè забуните настануваат кога искуствата од оваа компјутерска димензија се рефлектираат во вистинската реалност. Преодната сфера на компјутерското играње, интерфејсот, по пат на интензивно повторување навлегува во сферата на јавното живеење покрај својата неусогласеност со неа.

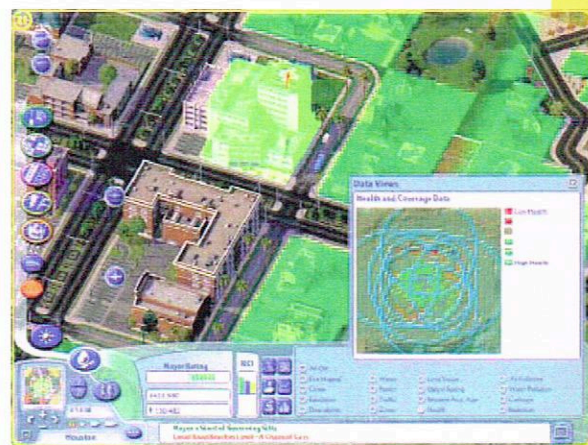
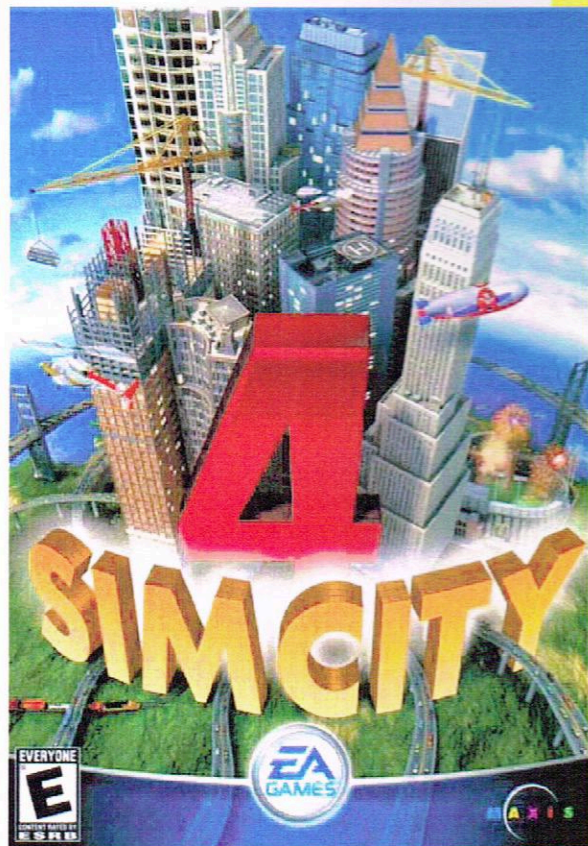
Денешното интегрирање на компјутерската технологија и филмската продукција се случува и во авторска и во потрошувачка смисла. Ако од една страна филмските автори имаат можност да ги користат достигнувањата и предностите на компјутерската технологија и со тоа да ги подобруваат специјалните ефекти и квалитетот на филмовите, од друга страна гледачите исто така ползуваат од овој неформален брак. Она што гледачот го гледа на холивудскиот екран, преку играта може да го искуси како протагонист. Корелацијата помеѓу филмот и компјутерската индустрија станува се поизразена, така што денес не е воопшто изненадувачки кога филмови се снимаат врз основа на сценарио на компјутерска игра².

Белешки:

(Endnotes)

¹ Некои од нив се “SimCity Planning Commission Handbook”, “Sim City/Sim Earth”, “Sim City Strategies and Secrets” и така натаму.

² Најскорешен пример е екранизацијата на филмот „Прикриено зло“ (Resident of Evil), инаку успешна видео игра.



Кристофер ЈОВКОВСКИ

Д
Р
А
М
А
Т
С
К
И
А
#

МАМОТ ПИНГВИН



Знаете ли зошто Линус Торвалдс, таткото на Линукс, го одбрал пингвинот како лого? Без никаква посебна причина, освен тоа што сакал некое симпатично животноче за лого. Токму таквата лабава асоцијација на задоволно насмеан пингвин со „Open

Source“ оперативен систем изгледаат слично кога дознаат малку повеќе за истата технологија. Изначално, Линус Торвалдс не е професионален програмист, туку само хоби програмист. Тој е роден во Финска, а сега живее во Данска. Тој е автор на „Селенит“ (Selenite), „Фреј“ (Free) и „Вард“ (Vard) оперативни системи. Тој е познат како „Торвалдс“.

Се започнува во седумдесеттите години кога компјутерските компании почнуваат да гледаат на софтверот како интелектуална сопственост која може да носи континуиран приход. AT&T, во чија сопственост е UNIX оперативниот систем, во тоа време најкористен ОС во американските универзитети, во 1983 воведува сопурифт лиценца врз дотогаш

Линус Торвалдс

Open Source UNIX (на почетокот софтверот, воопшто, бил блиску до она што денес се нарекува Open Source). Ова резултира со рестрикции во достапноста на програмскиот код и многу од програмерите се наоѓаат фрустрирани, а еден од нив, Ричард Сталман, го иницира ГНУ проектот (скратеница од GNU's Not UNIX, www.gnu.org) и ја основа Free Software Foundation (www.fsf.org) во 1984. Сталман е еден од оригиналните хипи-хакери вклучени во развојот на софтверот

лиценца врз програмскиот код на тој ја авторно го содржи одниот софтвер во доменот од комерцијалните преси.

Целта на ГНУ проектот е наоѓање на целосно слободен и независен од вклучување на каква и да е комерцијална компонента. Програмерската заедница, во тоа време, била инспирирана од ГНУ проектот на Сталман (почитуван како култен херој во идеолошкиот домен на компјутерската технологија). Но ГНУ ОС проектот се одолговлекувал заради проблемот со „кERNELOT“ (јадро на О.С. кое претставува комуникациски интерфејс помеѓу хардверот и софтверот). Проблемите со ГНУ кERNELOT траат се до 1991 кога е објавена првата верзија на Линукс кERNELOT на интернет.

ГНУ мозаикот е склопен со новиот кERNELOT, целосно развиен со ГНУ развојни алатки. Во прво време Линус, се



уште неочекувајќи дека некој воопшто ќе го користи, сосема несериозно, го нарекол новиот кернел „Линукс“. Но кога поголема заедница на програмери се навлекла на усовршувањето на новиот кернел, Линус се предомислил врска со името, залагајќи се за називот Фрикс. Но веќе било доцна за „егоистичниот“ Финец и називот Линукс длабоко пушта корени во програмерската заедница. Сталман не бил премногу среќен со изоставувањето на ГНУ од називот, па го форсира името ГНУ/Линукс, што всушност е поверодостоен назив, имајќи го во предвид фактот што само кернелот е Линукс додека останатите компоненти од ОС-от се ГНУ.

Линукс кернелот привлекол внимание поради начинот на кој Линус Торвалдс решил да го објави. Имено, програмерската заедница била во можност да испрати фидбек, врз база на кој Линус го усовршувал својот кернел, воедно објавувајќи ги усовршените верзии кои секој (студенти најчесто) можел да ги инсталира/употреби/усоврши без да плати. Линукс кернелот бил лиценциран под copyleft лиценцата, дел од ГПЛ (GNU Public Licence), што всушност значи слободно користење, надградување и менување на авторскиот труд, но со правно обврзување за објавување на модифицираната верзија под истите услови и плус со вклучување на изворниот код. Дозволено е дури и наплаќање на слободниот софтвер. Генијално едноставен концепт.

Која е разликата меѓу „Free Software“ и „Open Source“? За терминот Free Software се смета дека е доста збунувачки. Англискиот јазик не препознава разлика меѓу free, како слободен, и free, како бесплатен. Се поактуелната „open source“-лиценца со слична дефиниција, воведена во 1998, посликовито го објаснува она што социо или менаџмент теоретичарите го нарекуваат „дистрибуциски модел на иновација“. „Free Software“ и „Open Source“ во многу елементи се преклопуваат, вклучувајќи го и Линукс ОС, но имаат различни крајни цели. Целта на „Free Software“ движењето е промоција на слободната употреба и креирање на софтвер, додека целта на „Open Source“ е промоција и акцентирање на „open source“-методот на софтверски развој, за кој се верува дека би довел до поефикасна продукција и продукт. Или едноставно „Фри софтверашите“ се идеалистите, а „Опен сорсашите“ се прагматичарите. Овој сооднос најдобро го опишува самиот Линус Торвалдс опишувајќи го Сталман како големиот архитект на „Free Software/Open Source“ идеологијата, а самиот себеси само како инженер.

Во текот на деведесеттите Линукс се промовира во „Open Source“ бесплатен ОС и се позиционира како конкурент на доминантниот Мајкрософт. Иако во доменот на персоналците Линукс не наоѓа поширока примена, пред се поради напредните знаења потребни за користење, кај серверските конфигурации поинаква е приказната. Имено таму доаѓаат до израз сите квалитети на Линукс како стабилен, бесплатен, брз, со релативно скромни хардверски побарувања и, што е доста важно, отпорен на вируси и слични болки, толку типични за „Windows“-платформата. Технолошки гледано, корените на успехот на Линукс може да се бараат во архитектурните карактеристики на претходникот „UNIX“. Се работи за модуларна структура, што значи дека секоја нова функционалност може да се додаде едноставно со додавање на нов програмски модул кој ги користи постоечките ресурси за извршување на функциите.

Зголемување на популарноста на Линукс кај серверските конфигурации и ниската цена на таквата комбинација оди паралелно и е условена, но и придонесува кон експлози-

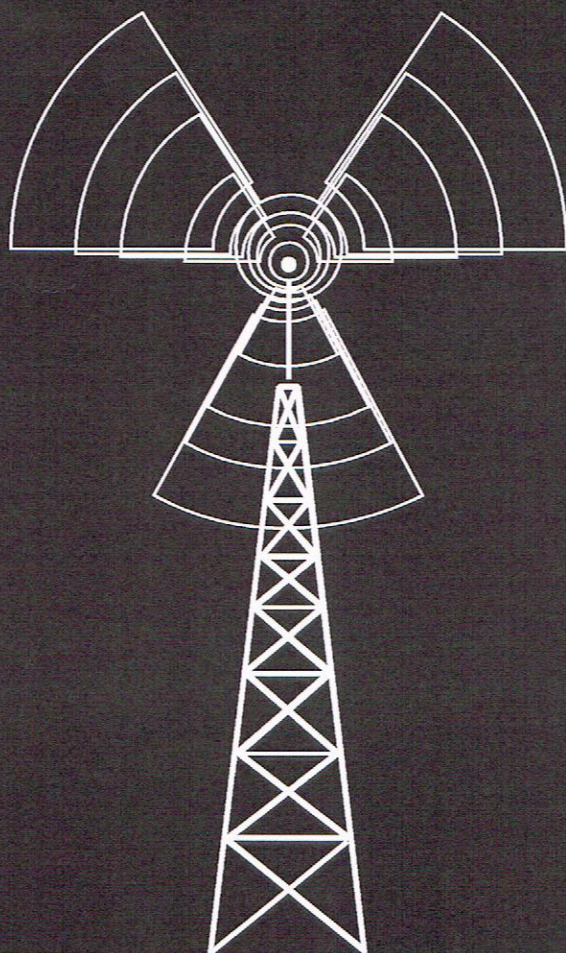
јата на Интернет во средината на деведесетите. Тука не застанува приказната, дистрибутивниот модел на развој на „Free Software/Open Source“ софтверот се отсликува и во други софтверски проекти кои во голема мера ја движат интернет мрежата. На пример: „Apache Web Server“ користен на 68 % од WEB серверите, „BIND Domain Name System“ (DNS) софтвер кој се користи кај наме сервинг машините, „СЕНДМАИЛ“ e-mail трансфер агент користен во 42 % од mail серверите, HTML програмскиот јазик итн...

Значењето кое Линукс го носи, можеби најмногу се огледува во моделот на дистрибуирана иновативност кои социолозите на трудот, менаџмент-теоретичарите, и политиколозите го изучуваат интердисциплинарно и пресликуваат соодветно, а произлегува од организацијата на трудот во Линукс заедницата како структура на мрежи од заедници. Понатаму, Линукс ОС е производ на хакерската култура базирана на транспарентност и отвореност. Импликациите на таквиот вид култура врз начинот на кој знаењето, компетентноста и техничките артефакти се развиваат се доста широки и се прошируваат во нови економски, политички и образовни модели. Отвореноста која заразно зрачи од „Open Source“ движењето, не доведува до заклучок дека знаењето и резултатите се акумулираат и преку современите средства на комуникација се полесно се делат и надградуваат. Развојот на Линукс ОС е колективен труд чие достигнато ниво на квалитет е можно само преку колективно креирани и надградувани ресурси. Отвореноста како метод и интернетот како средство за комуникација, два комплементарни и заемно условени фактори, го трансформираат вложениот труд и ни го враќаат во усовршена форма. Се менува корпоративната идеологија, толку типична за осумдесеттите и деведесеттите, формулирана во фразата „Победникот добива се“. Се додека системот за проверка на квалитетот функционира, колку што повеќе секој поеднец дава - толку секој повеќе добива, а интересите се заеднички.

Линукс ОС, сосема ненаметливо и неавторитетно, прераснува во неочекувано интересна метафора на модерната технолошка култура. Менталитетот на таквата култура е составен од силна индивидуалност, верба во сопствената водечка логика, посветеност кон прогресивно усовршување, генерално позитивен став и склоност кон социјална мобилност.

Хуманата димензија која ја носи малиот пингвин, делумно го неутрализира отуѓувачкиот ефект на забрзаната информатизација и го префрла акцентот на знаењето, како средство и цел на трансформацијата на општество во општество базирано врз знаење. Замислете го сето колективно човечко знаење и искуство собрано на едно место и моментално достапно за ослободување и користење како сојузник во речиси секоја ситуација. Гледајте на Линукс како на алатка за ослободување на знаењето. Не е лошо за малиот насмеан пингвин нели?



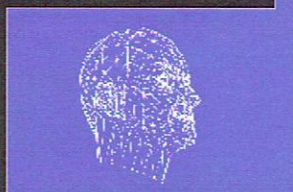


НОН КРАФТВЕРК

Од секогаш бил и се уште е сон во сонот личното сведочење на животот настап на „Крафтверк“. Тоа што, во првата сала на скопскиот саем стоејќи го сонував веќе зафаќа голема делница во рамката на највозбудливата појава, музиката, на овој повеќе или помалку комичен пат именуван како живот. Не така оддалечен од вистинската појавност на четворицата ултра-модерни (модерно во смисла на убаво) силуети во веќе залезот на своето присуство, се наметнува и прашањето што е она што се уште ги прави толку возбудливи за шареноликата маса. Од повеќето можни англи на експликација на овој феномен создаден во времето пред своето, можеби наједноставна дефиниција е поп-состојката во овој исклучителен деликатес. Конвенционална форма која ги направи блиски за многуте без отсуство на архитектурата на содржини кои ги издигаат над времето и просторот како продолжение на запишаниот материјал, видлив и во минатото на нивните корени. Формирани истовремено со создавањето на рокенролот „Крафтверк“ со својот специфичен звук преставуваат извонреден пример за континуитет на истиот музички јазик изграден и дефиниран како културна и духовна вредност на цивилизацијата на којашто им припаѓаат.

Под силно влијание на германскиот Дадаизам, „Крафтверк“ се рефлексија на сопствената историја. Идејата за звучно-визуелната игра на кондензирани

вредности и лично изградени ставови, истовремено изобилува и со забавен карактер, систем од знаци коишто немаат само естетски вредности туку истовремено се и иницијални кописли за оние коишто ќе видат и слушнат. Воодушевува идејата на овој збир на креатори, во времето кога електричната гитара преставуваше нова, самозачната авантура на почетокот од експлозијата наречена рокенрол, да се зафатат со конструкција на сопствени средства на трудот градејќи со нив еден нов квалитетен јазик. Новородената звучна архитектура својата моќ на влијание ќе ја обвистини пред широката публика дваесетина години по направените први чекори, во широк спектар на инвенции овозможени од веќе достапната технологија за поширокиот круг индивидуални експериментатори. Но, да се навратиме на самиот почеток



со воспоставување на еден компаративен однос. Во времето на експанзијата на маснотиите на „McDonald's“ и „Coca Cola“ овие несекојдневни појави ја практикуваа макробиотиката во најстрогата форма, во модата на хипи шаренило, траперки и мрсни коси, нивниот „out look“ наликуваше на ликови-



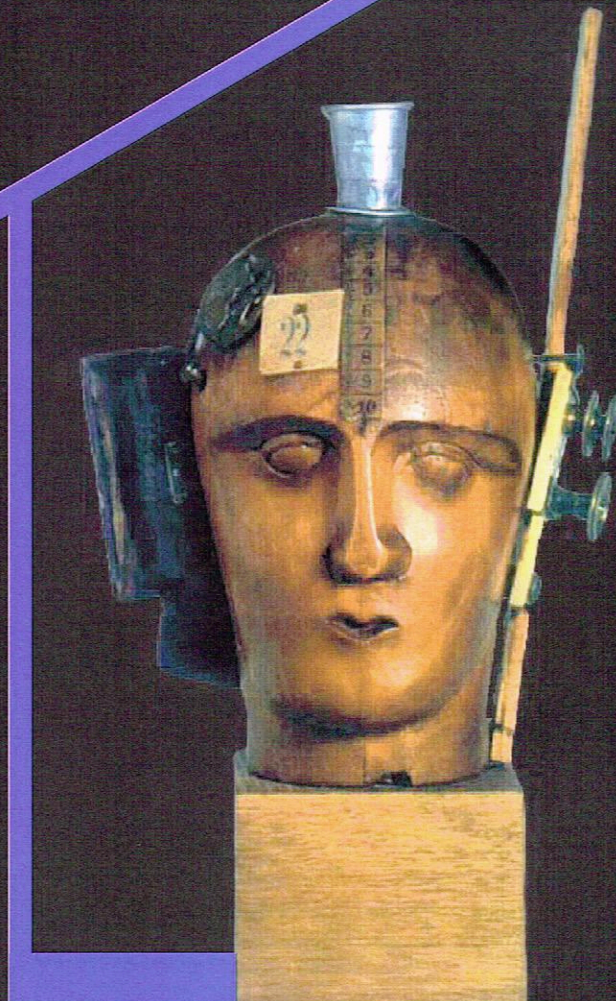
калиумот...

Секако, на крајот на секоја благородна субкултурна идеја секогаш е поставена истата шведска маса со варијации на „благите“ специјалитети коишто не ги одминаа и новите конзументи на електронскиот звук оплоден токму од „Крафтверк“.

Она што ги прави вредни овие „занаетски творци“ е континуитетот на кодот којшто го носат во себе. Код кој е во постојана битка со вечното опишано со наши вредности, секогаш исцртан со нови контури во зависност од времето и модерното во истиод миг, истовремено со една константа во суштината.

Од почетоците на секуларното музичко творештво, претставено во збирот на минхенските списи насловени како „Кармина Бурана“ низ времето и богатиот придонес во цивилизациските вредности на сите генијалци што следат, од овие географски простори, па се до „CAN“ и „TANGERINE DREAM“ како изроди на рокенролот, „Крафтверк“ се логично продолжение на низата градејќи сопствен, автентичен популистички фокус. Концепт на

цитати од филмот на Фриц Ланг „Метрополис“. Во истото време кога одредени суб-„културни“, елементи и се радуваа на шведската маса од психотропни супстанции, „Крафтверк“ ги рекламираа витамините, калциумот, магнезиумот,



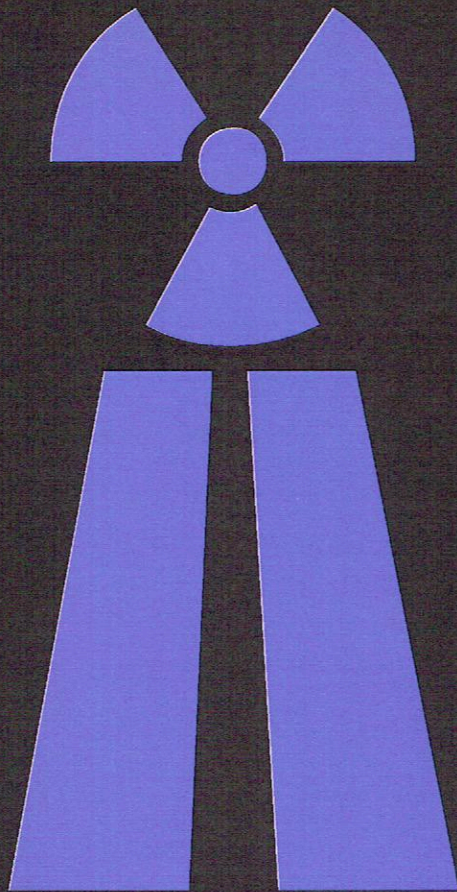
имплементација на тогаш новата технологија во служба на сопствената имагинација која како слика, проектирана на панорамската позадина, и денес, на нивната концертна тура ги поставува курентните прашања за насоката на движење на цивилизацијата во времето коешто го живееме, претставени низ коментари и можни излези од очигледно неминовните слепи улици на цивилизација.

Времето е секако единствениот судија покрај поротниците (нас) за вистинската вредност на создаденото, процес против Гринич кои што „Крафтверк“ очигледно веќе го добиле. И од виденото не е и неверојатно по дваесет години да се присуствува на концертот на „Крафтверк“ претставени од четирите роботизирани симболи на сцената, визуелизација којашто одлично функционира и денес, генерирајќи бран на воодушевување кај присутните на Скопскиот саем.

И кога сме веќе кај присутните, повеќе од пристојна беше македонската публика во своите реакции и покрај големиот број на они коишто во не така далечното минато за прв пат се сретнале со „Pocket Calculator“ во емисиите на образовните школски појаси на националната телевизија и во коишто се дефинираше смислата на новите технологии стари повеќе децении.

Во погледот кон сопствениот „двор“, видлив е недостатокот на негуватели на сопствениот код, формула којашто ги прави другите толку вистинити и вредни. Континуитет со којшто не можеме да се пофалиме, можеби и поради историско-политичките „интерапти“, се уште

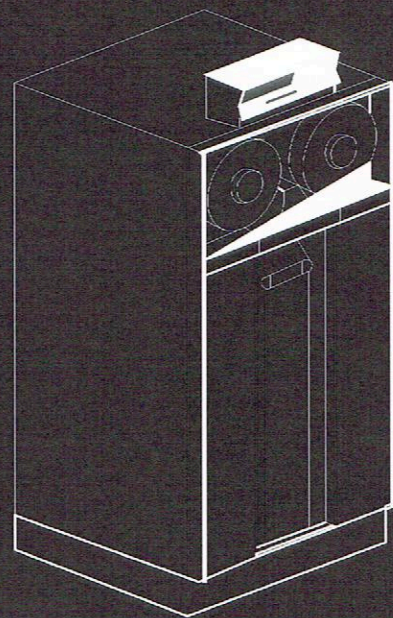
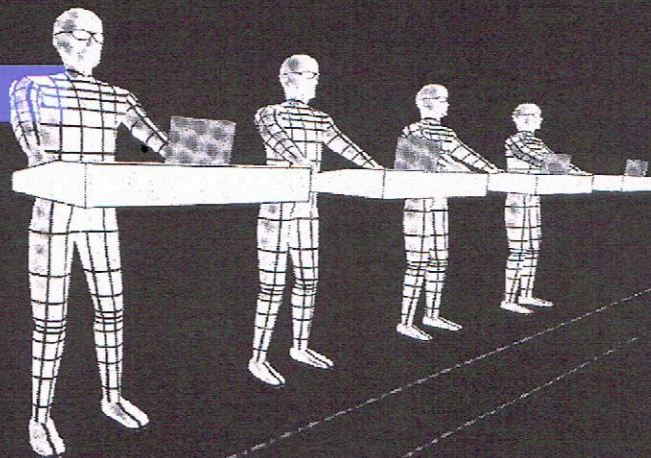




негувани во системот без систем, кој не може да ги препознае вредностите автентични и витални за нашата лична карта. Систем кој не направи сакати истовремено втурнувајќи не во трката со цивилизацијата скроена од не така особено симпатични шнитови. Но сепак, шеретски, повеќето од нашите калибрирани дејци во областите коишто се засегнати од сломенатото, симболично ќе тропнат на маса изјавувајќи дека банката на духовни вредности е во наша сопственост, претпоставувам како заедничко множество со мртвата коза и мрзеливоста.

Но, да се навратиме на гостите за чијашто посета не верував дека е воопшто можна и нивниот печат во времето. На сечија жалост новиот звук на крајот на милениумот изграден врз формата поставена од „Крафтверк“, можеби и во самиот зачеток, остана краток за благородни содржини. Со чест на малкуте исклучоци кои се пронајдоа во синтезата на прифатениот израз и сопствените артистички определби, сегашната состојба наликува на невкусно каша со мирудии додадени и од оние коишто го определија движењето на почетокот од деведесеттите. И одново во оваа светска, во најголем дел радиоактивна хипер-продукција, најинвентивна електронска сцена денес е германската, преставена во проектите како што се „BEEFCAKE“, „DR.SCISSORS“, „APPARAT“, Можеби како последни во малубројната низа на квалитетни придобивки од последната субкултурна инфекција.

И сосема е логично сето она што започна да заврши во истата појдовна точка. Остатокот на така наречената електронска сцена со сите свои деривати денес претставува приредба како прилог за развој на глобалниот „КЗЖ“ со ехо на вресок од шекспировите вештици во Магбет кога додавајќи се и сешто во сопствениот котел врескаат:
„УБАВОТО Е ГРДО и ГРДОТО Е УБАВО“.





ПРОБИВОТ НА НОВИ ТЕАТАРСКИ ФОРМИ

Петок, 3 јуни, 2005

Фестивалска еуфоричност во воздухот за она што допрва треба да се види. Среќавање на луѓе, познати и непознати. Почетокот, пред платото на домот „Марко Цепенков“ ни понуди перформанс од студентите на *Драмски уметности во класата на проф. Кирил Ристоски под водство на асистент Зоја Бузалковска* изведувајќи дел од испитната претстава „Орестија“ од *Есхил*. Перформансот имаше убави тензични елементи коишто вредат да се споменат, наспроти неадекватниот вербален дел за отворен простор. Овој фестивалски претпочеток изненадувачки заврши со огномет. На официјалното отворање беа доделени наградите за животно дело на уметниците со кои на некој начин им се признава многугодишната, упорна креативност на *Вера Вучкова, Елена Дончева и Душан Г. Наумовски*. Актерката *Вера Вучкова* застанува на сцената на М.Н.Т. (урнат по земјотресот) во првата институционална претстава на македонски јазик, одиграна на 3 април 1945 г. „Платон Кречет“ во режија на *Димитар Костаров*, и ја изговара првата реплика по подигањето на завесата: „*Колку е блиску сонцето*“.

Елена Дончева е име што верувам дека им е познато на сите. Го имаме сретнато во многу театарски, балетски, оперски, филмски и телевизиски проекти. Префинетата обликуваност на нејзините креации доаѓа од спојот на идејата, формата и бојата. Честопати со својата костимографска интелигенција тоа ја има решавано и сценографијата на одредено уметничко дело. Раскошни цртежи-скици и костими на *Дончева* го красеа фоајето на „*Цепенков*“, изложба која уште на влезот во Домот симболично не понесуваше во префинетиот свет од разни епохи, ликови, карактери, состојби и пораки. Режисерот *Душан Наумовски* својот интерес го има остварено во различни медиуми, од ТВ драми, театарски режии, ТВ документарни серии, документарни филмови, телевизиски музички серии, радио драми, краток игран филм и.т.н. За ваквите луѓе вреди да се споменат и награди (кои денес, од најразлични очигледни девалвирања и не звучат толку

гордо), вреди, уште, еднаш да поверуваме дека поднебјево ни блескоти од креативност и вреди да се подзамислиме на големината од бројните дела на овие уметници. Значи, салата на *Цепенков* беше преполна за да ги собере сите љубители на фестивалот, сите тие истенчени млади вкусови (феномен на македонската театарска публика!), познати имиња како *Милчо Манчевски*, познатиот светски бугарски драматург *Христо Бојчев*, дел од политичкиот кор, целата кремска тајфа на *Прилеп*, успешните бизнисмени, мецените на Фестивалот. Претставата со индикативен наслов „*Совршенство или смрт*“ го објави дефилето на 40-те по ред „*Игри*“ во *Прилеп*. *Владо Цветановски* со своето препознатливо трагање по корењата, историски, митски и традиционални, и притоа не избегнувајќи ги новите театарски појави на сцената, овојпат како „*нарачана*“ беше ја одбрал драмската убавица на еден од респектабилните, современи, македонски автори *Блаже Миневски*. Самиот наслов, ми прелета во текот на претставата, како да соодветствува на нивното заедничко уметничко проанаоѓање, на начинот како тоа, скоро совршено, го обмислиле. Можеби ви прозвучува по(оп)сесивно, но да се пишува и денес за трагичната епичност и епичната лиричност на нашиот етно-хабитус, преку отворчето на крупните историско-политички клучалки, и со доза на ироничност која е априори постмодернистички елемент (и која воедно неодминливо алудира на денешната аполитична мизерија) е доволен аргумент за да се види интертекстуалното плетење кое резултира во задоволство. И притоа, во самата претстава тоа да е приопштени и прилагодено во прекрасна сценографија (една од ретките на фестивалот!) на *Владо Горевски* и *Христо Бојчиев*. Таа надополнувана со компјутерската анимација, конечно, даде слика за тоа како треба да изгледа просторната визуелност на една голема, современа претстава, која може да се каже доби ефект на спектакл. Тоа се состоеше од визуелност која заедно со светлото овозможуваше размерно собирање и ширење на сцената, чиниш

претставата дише преку тоа; сценографија која со видео бим прави килим, со ефект да се лелеави во воздухот, безвремен простор, сè до гола театарска сцена, која повторно е исполнета, актерски; сценографија од две или три нивоа, на едниот горе се актерите Мими Таневска и Кирил Ристоски чија игра и поставеност функционираше како радио драма, за да онаа „долу“, на второто ниво ја очекуваме или веќе гледаме. Во забелешките запишав: „Мими, повторно, е ‘красна’ (!)“, а понатаму: „Адријана Бошкоска е повторно невеста/свршеница(?)“. Една од хумор-анегдотите по претставата беше на актерот Димитар Вендовски, што го толкуваше ликот на Сено предавникот и кој, наместо благодарам на пофалбите за успешна игра, рече: „Ете, најисплатлива работа во оваа држава е да се биде кодош - колку да се знае“.

Сабота, 4 јуни

Почнува интензивното следење на огромната програма, кафе-муабет помеѓу претставите. „Фотографии“ на Селвиназе Абазе во режија на Владимир Милчин, во продукција на Детски театарски центар. Прв пат гледав претстава за деца, млади и возрасни на Милчин и позитивната оценка и исполнетоста од расположението за неа не е само моја, туку од целата публика. Натуралистичко-дидактички спакувана за светот, желбите и потребите на децата, за вистинското другарство, односно за прва љубов, за односот мајка - дете, во конкретната приказна каде мајката крие од него дека нема татко; спомените и неодминливиот тек на животот; за лагата и вистината. Целосната реалистичност беше прекршувана со визуелното присуство на детскиот свет, слично на „Малиот Принц“ на Борјан Крстевски во улогата на детето Шпенд, виза ви Соња Стамболџиоска во улогата на Блерта како „Пипи долгиот чорап“, беа вистински пар. Функцијата на ликот на Гордана Ендровска како Мајка најмногу доаѓаше до израз при покажување на психолошките состојби. „Духот на слободата“ од Војдан Чернодрински/Горан Стефановски, во режија на М.Кочовски, Д.Пројковски и Д.Дамјановски. Еден од заедничките елементи на сите тројца режисери во однос на актерската игра е ставањето на актерите да (се) играат марионети. Потенцирана е конкретност на театарскиот знак, без разложување, со што се овозможува естетика во уделот на хипер-реалното; со посредна напнатост, густина во дејствието; тек на брзина при која мигови од актерскиот перформанс се повторуваа, со што се добиваше засилување на моментот, кој резултира во „хумор“ (ако ликот е поставен карикирано, како што е слугата на Мартин Мирчевски) или „напнатост“ (ако ликот миметички подражава страв, како кој Слободата на Габриела Петрушевска). Оваа претстава, иако многу полна со елементи без кои слободно би дишела, покажа пример на претстава која ја има во современиот европски театар. Иронија до цинизам во режисерските рамки и со тоа во актерската игра, гледано преку: блонди девојките, Мики Маус-нацијата, наспроти локалната и ситна изгубеност.

Недела, 5 јуни

Ова беше ден посветен на творештвото на Благоја Ристески - Платнар. Денес бевме во Мариовско, крај реката Црна, во Камената куќа на „Платнарот“. И колку и да уживав сама додека се возевме до таму, не можев а

да не споделам барем неколку искази преку смс-пораки до мои драги луѓе. Хоризонт и видик кои те тераат да се прашуваш. Смс бр.1: „Има ли посовршена креација од божествената творба?“ И те снемва, приспоен си, или си многу мал за вишно пространите предели; по Штавица каде што Милчо снимаше за „Пред дождот“, раскошна природа, сама и горда, своја . . .

Си мислам, кој може да ги повтори „Лепа Ангелина“, „Спиро Црне“, „Ибро Јаране“, „Летни Силјане“. Кога влегов во малото куќиче, на неговата работна маса погледнав во насловите на книгите што ги читал. Да не заборавам да забележам дека Платнарот го посетија и Данаилов Фрчковски, Ѓунер Исамил, Ферид Мухиќ, министерот Благоја Стефановски, актери, новинари, негови пријатели, почитувачи.

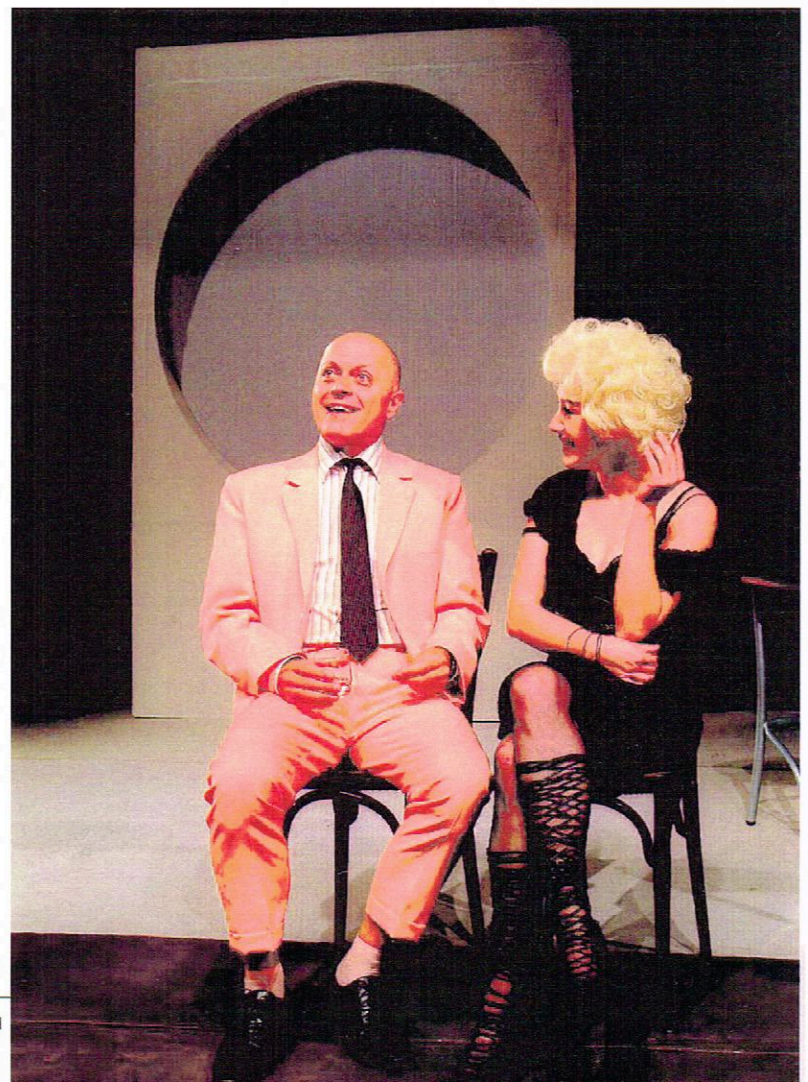
Смс: „Се враќаме од Мариово и пак немам зборови за природата, местото, малата куќа од камен до реката на Платнарот од каде што летал. . . неговата кршна побратима Мухиќ ја преплива“.

Денес, можеби, по овој ден и нема што друго да се пишува. Денешниот ден - бисер на фестивалот.

Понеделник, 6 јуни

Ден на две добри претстави.

„Кралот умира“ на Ежен Јонеско, во режија на Дејан Пројковски, Н.Т. Куманово. Забележав, Пројковски е најзастапениот режисер во фестивалската програма. Притоа, си правев паралели и барав самореференцијални елементи во неговите претстави. На неговите претстави секогаш е полно, пред се со млада публика, што е исто показател за свежината и новоста што ги има во неговите претстави. Јонеско, Бекет не се лесни за поставување и притоа бараат големо режисерско обмислување, зошто





како драмски текстови на апсурдот, нивните реплики се распарталени, недоречени, бесмислени, со скудни дидаскалии, а полнота им се бара во онаа што не е напишано. Во оваа претстава режисерот ја поставува драматуршката бесмисла, дилеми, страв, умирањето во репликите, но не само во нив, туку и во прерушувањето на сценското со претсценското, изразувајќи се на повеќе моменти **брехтовски**. Драматуршко вметнати политички реплики, со акцент на поимот власт. Оваа претстава напати „пафаше“ и со пречестите пресоблекувања па оддаваше ефект на забележлив вишок од нејзини делови, а всушност траеше сосема „нормално“, околу 1.20 мин. Видео-бимот од анимирани игри беше подмножество или пресликување како и продолжување на онаа што актерски се играше, односно беше во функција, но и овде (како во „Падот на невиноста“) Пројковски покажа дека театарската претстава може да продолжи и без бимот, зашто не го става во функција на апсолутен линк.

АЗИЗНАМЕ, во адаптација, режија, сценографија и костими на Јуџел Ертен, во продукција на Турски театар. На оваа претстава публиката уживаше и се смееше; се случи една слободна комуникација во воздухот. За основа на „Азизнаме“ се има земено сатирична компилација од расказите на познатиот турски автор Азиз Несин. Тој е еден од најзначајните турски автори во 20-от век и еден од светските уметници кој има бројно и квалитено творештво. Бидејќи кај нас овој автор е промовиран токму преку оваа театарска претстава, ќе си дозволам нешто поголем осврт, а со тоа „Арт Република“ можеби и ќе поттикне

некои од љубителите на уметноста да преведат или да прочитат нешто од овој голем вајар на зборот, чии што теми и ситуации добро би пливале во нашата уметничка и општествена реалност. Можеби потсетува на Бранислав Нушиќ, Јован С. Поповиќ, Гогољ или на Молиер, но Несин е посебен со способноста за перципирање и одредување на сатиричниот елемент, со неверојатниот **усет** за набљудување на смешното и игрилото во сите ситуации и со способноста за опис без претерување. Затоа гостинот од Турција, режисерот Јуџел Ертен, ја има поставено наративната сила на Несин, пред сè политичката. Политичкото поставено брехтовски, односно епски. Тоа може да се исчита преку избраниот драматуршки материјал, адаптиран во минимум сценографија, која најмногу е создавана преку поставеноста на актерите, акцентирана со актерската игра и преку костимите. Во неговата режисерска поетика е да подучува луѓе, ставајќи се на страната на демократијата, односно тој е против класната поделба, притоа не сакајќи да предаде буквална приказна, туку му дава јасни знаци на гледачот дека е во театар, дека е дел од театарски процес. Актерите ги обединува секогаш правејќи масовни сцени коишто алудираат на народот, толпата, и каде со навидум едноставна распределба на актерските позиции се доловува целосна ситуација или повеќе ситуации на сцената, секогаш со скудни сценографски елементи. На пример, преку нареденоста на актерите во круг кои поданички гледаат во лажниот султан, качен на масата, трџот; преку случката во која се возат богатиот и сиромавиот на замислен трактор; обликот на радиско студио доловен преку единствениот микрофон, амбиентално исполнет со репликите и свирењето на различните музички инструменти од актерите и нивното пеење. Секоја случка-сцена постепено градира паралелно со актерскиот удел, кој често пати со минимум на гестови создава јасен театарски јазик. Сатиричноста на претставата, преку театарскиот израз на игра, доловена е преку несмасните актерски движења, зачуденоста на лицата, комичната налудничавост, заслепеноста од простотилакот. Една од најкомичните сцени е средбата со американскиот дипломат каде искрените намери на генералите, покажани преку нивната недокваканост, даваат спротивен ефект кај другата страна, а слатка смеа кај третата страна (т.е. кај публиката). Голема улога има јазикот на Несин кој извира од асоцијации, алузии, вицези, зборови кои и да не ги знаеш им ја чувствувааш римата и смешниот ефект, кои заедно со брзите зборувања Ертен ги поставува во карактерите на ликовите. Актерската екипа успешно ја покажа: безличноста и кога женско (Сузан Агбелге; Несрин Таир) игра машко и обратно, со што се доловува и потсмевливоста и карикатуралноста на ликот. Овде е и намерното незнаење на свирење инструменти, па свирењето и пеењето. Актерите покажаа умешност во своите реплики кои се состојат и од дидаскалии, односно коментар, по што го покажуваа својот лик. Мустафа Јашар кој ни кажа дека во временски згуснат миг го прима текстот и во следниот момент веќе го толкува, со што на гледачот му е дадено да ја види постапката на сцена (која обично се случува позади сцена). Јашар и Салаетин Билал имаа неодоимлив ефект на сцена, примен од публиката. Елјеса Касо најмногу се покажа во својата сцена играјќи налудничав, лажан султан. Од младата екипа највиртуозно се покажа Селпин Керим, посебно со својата мимика и пантомима. Тамер Ибрахим заедно со Јашар ја направија

најмоќната сцена, сцената со тракторот. Азизнаме покажа универзални ситуации и состојби, кои беспрекорно алудираат на нашето политичко-општествено педигре.

Вторник, 7 јуни

Денес се промовираше театролошка литература. Академик Георги Старделов ја промовираше книгата „**Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес**“, од група автори, во издание на МАНУ, а подготвена од страна на Георги Старделов, Јелена Лужина и Иван Цепароски. Оваа книга е дел од макропроектот „Историја на културата на Македонија“. Книгата го прикажува историскиот развој на македонскиот театар од антиката до денес, инаку тема која бара огромни истражувања, и е прва театролошка книга од ваков тип кај нас.

Среда, 8 јуни

Фестивалскиот замор веќе се чувствува, зашто иако прилепските кафулиња се затворени кога ние излегуваме од последната претстава (во еден ден ги има од 3 до 4!), се наоѓа собрано **друштвенце**, од оние гости на фестивалот, па во бифето на Цепенко, или во холот на хотел „Сонце“ се муабети и до 5-6 часот. Но, сепак, актерите кои играа претстава мораа да си одат веднаш по претставата или следниот ден; а гостите на фестивалот не беа многу. Но, веќе во 11 часот го следиме промовирањето на книгите од страна на Благоја Иванов: „Малечката“ на Сема Али, „Апокалиптична комедија“ на Томислав Османли. Потоа следеше и промовирањето од страна на Јелена Лужина на изданијата: „Во вителот на дереализацијата“ на Наташа Аврамовска, „Архитектура на сценскиот простор“ на Лупчо Јованов, „Театарот и митот“ на Мишел Павловски.

„**Црнила**“ на Коле Чашуле во режија на Д. Пројковски, во продукција Н.Т. Штип е претстава за поздрав, пред сè за режисерското поставување и реинтерпретација на самата драма. Присутноста на актерските движења кои и кореографски ритуално се надополнети заедно со иновативната музика на Горан Трајковски, и покрај зголемениот број на реплики (со што се губи синхронизацијата, а со тоа зголемува актерскиот напор и се добива пренатрупаност, непрочистеност во однос на репликите - движењата- тајмингот) го дадоа својот колективен максимум, кој одделно би го акцентирале кај Рубенс Муратовски, Игор Стојчевски и Кристина Атанасова. Публиката верно ги награди со повеќекратен аплауз.

Четврток, 9 јуни

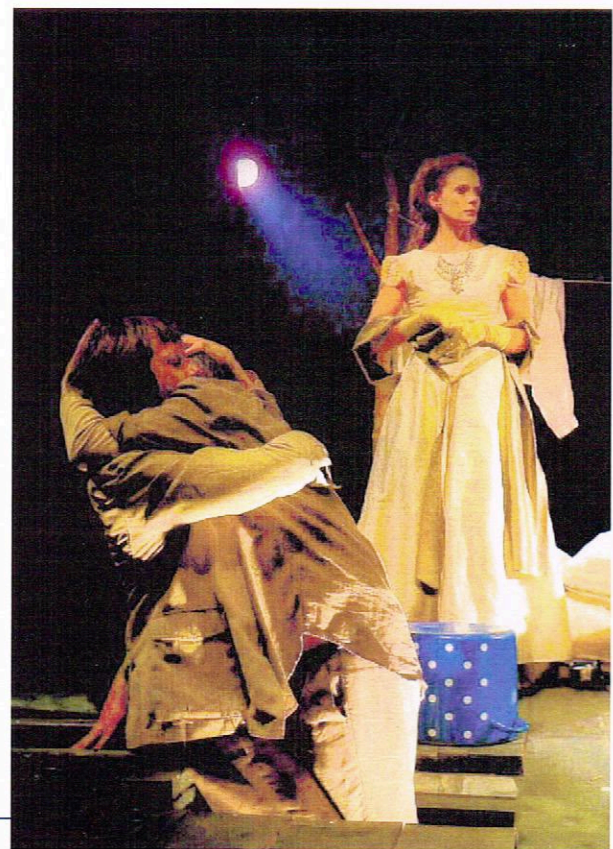
И денес присуствувавме на промоција на театролошка литература. Ана Стојаноска ја промовираше приредената „Антологија на новата европска драма“ од страна на Јелена Лужина. Мишел Павловски ја промовираше книгата драма на Трајче Кацаров „Чалик Чамак“, а Тодор Кузманов ги презентираше книгите „Комуникативна култура“ на Живко Андревски и „Вистински настан“ на Блаже Миневски. И тогаш ми се зацврсти дилемата: која е функцијата на промоциите, ако самите посетители не допираат до книгите, барем по промотивна цена да се продаваат на фестивалот?! А сигурно вредеше присуството, односно разговорите со мајсторот **Јордан Плевнеш!** Беседеше



за нашиот митски простор, за неговата последна драма која имавме можност да ја гледаме „Последниот маж, последната жена“, во француско-македонска продукција, а во режија на Димитар Станковски. Оваа режија на Станковски е една од неговите освежувачки, по долго време, можеби затоа што работеше на еден ваков специфичен **плевнешки** текст и заради двајцата актери французи, а потоа и Васил Зафирчев и Сашка Димитровска. За самиот текст Плевнеш рече дека насловот има симболичка рамка, бидејќи во таа пиеса е покажано она што е суровост во современата историја, потоа дека хуманизмот нема никакви шанси во иднината на човештвото, и се претвара во дијалог помеѓу еден пијанист што шета по гробиштата на светската историја и којшто мисли дека последниот пристап на човечката надеж ќе биде љубовта.

„**Жив човек**“ (Everyman) на Горан Стефановски, во режија на Дејан Дамјановски, Драмски театар, Скопје.

Напишаниот рецепт за театарски перформанс и неговата сценска обмисленост зборуваат за аморалноста на човекот, пред сè на денешниот човек (европеец или оној како нас „европски ориентиран“), со неговите неискоренливи и сè подрастични смртни гревови - животни особености на алчност, ненаситност, мрзеливост, завист и гнев. Секоја од овие особености е потенцирана кај ликовите, но со нивните постапки и мислења својствениот грев се потопува со



останатите, коишто симбиозно сплотени ја победуваат дури и Смртта. Овие ликови се огледало на денешното потрошувачко општество. Ако во модерната важеше синтагмата „сонот е брат на смртта“, сега потрошувачкото општество го заменува тој сон; потрошувачкото е општество на земни богови. Дамјановски преку ироничен каламбур карикиран до цинизам го поставува тој проблем со тоа што на актерите им комплетира особености на нашата реалност. Преку нив се покажува препотентната површност и егоизмот. Преку таквото поставување на ликовите, преку тоа како актерите ги изградија своите карактери во оваа претстава, очигледна беше кохезијата којашто произлегува од спојот на режисерското предразмислување за сите елементи и за тоа кој актер кој лик ќе го игра. Ликот на Анастасија на Ирена Ристик беше покажан моќно, како лик на смртта, лик кој треба да дејствува кон аморалните луѓе, преку статично изјавување (кон гледачите) за нејзината цел. Низ експресијата на нејзиното лице запливуваше и гнев. Таа моќно ја покажа смртта (преку изразот на лицето, со впечатливата шминка околу очите, преку декламаторскиот и повеќе заповеден говор), која се крие и во нејзиниот друг лик, или другата половина од истиот лик, а тоа е Анастасија, онаа која ќе ги служи туристите. Со други зборови, покажано симболички и попрактично: смртта ги служи, односно таа им е потчинета на земните богови. Васил Зафирчев го играше ликот на Вики. Тој искарикирано ја прикажа Вики: облечена по последна мода, жена која мисли само на купување облека; неговото актерско умевање и физички предиспозиции совршено го одиграа овој лик: преку различните извици на гласот, преку модните пози, преку точниот акцент и негово развлекување, со што ја покажуваше зависта, препотентноста, опсесивноста...; потоа на крајот преку вадењето на периката на судниот час, се покажа дека Вики всушност е машко; односно се упати порака од која може да се увиди и прочита перверзијата на денешниот човек којшто може толку добро да се маскира себе си. Реј го играше Бранко Горчев. Режисерот има употребено попрактични средства, но и со нив се доловени особеностите на ликовите. Дури и на секој лик одделно му има дадено по еден главен, видлив предмет како знак, и преку кој е оформена секоја посебна улога. Така Горчев со секое негово појавување, покажуваше бесконечно зборување на „мобилката“, т.е. приказ на бизнис потрошувачки ориентиран човек, кој просто нема време ни да умре. Ива Зенделска како Џо: никаде без своето цвеќе, дури ни на викенд. Зоран Љутков како Кен: дури и чајот го зема со недоверливост, проследено со вперен пиштол. Билјана Беличанец-Алексиќ во ликот на Хелен: со своето техноманско левитирање од наркотиците, бликаше од потрага по секс, по журка и по нешто што ќе ја спушти или крене. Дејан Лилиќ го играше Тим: булимично опседнат со своето здравје, горд на своето тело; секогаш со боцата за дезинфекција, скептично опседнат дека насекаде врие од бактерии (елемент или тема што одлично коинцидира на пример со антологискиот расказ „Модерна љубов“ на Т.Корогесан Бојл). Оваа извонредно одбрана актерска екипа, посебно со играта на И. Ристик, В. Зафирчев, Б. Б. Алексиќ и Д. Лилиќ фантомски ја одиграа својата бесмртност. Режисерот дал секому чист простор за игра и истовремено видливо актерско давање и полнотија на сцената.

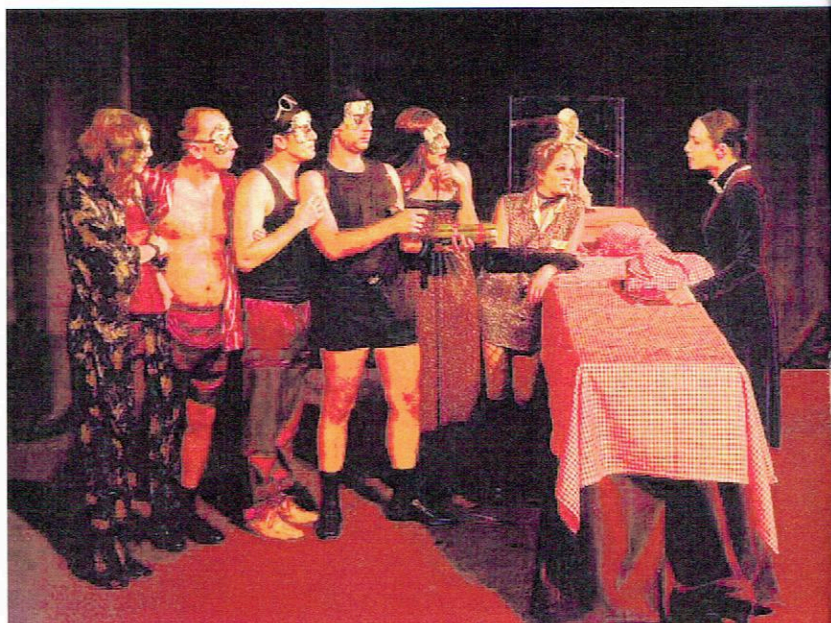
Во однос на забелешките, пред сè тоа би се однесувало

на ликот на старата жена во инвалидска количка што ја играше почитуваната доаенка Милица Стојанова, односно недоволното и неоформеното режисерско поставување на овој лик. Дамјановски преку ликот на старата жена беше со намера да ја постави симболички Византија; односно преку неа да го покаже изумирањето на Истокот, преку линкот-лик Анастасија, наспрема бесмртниот и вечен Запад. Кога веќе му отстапил толку простор на тој лик, тогаш требало да даде и поголем простор за негово драматуршко обликување и со тоа простор за повеќе вербални појавувања на сцена. Ако тоа го нема, тогаш надворешно би можеле да помогнат костимот (на Благој Мицевски) не кариран, туку со византиски налик и музиката (на Оливер Јосифовски) кој имаше мало парче на чиста византиска музика, а повеќето беше негово рекомпилирање, од кое тешко дека гледачите ќе знаат што е византиска основа, а што нејзино компилирање. Во целина, костимите и посебно сценографијата на Б. Мицевски ги сфатила режисерските назнаки, во кои ќе постои сцена која ќе конотира со хотел, и тоа најмногу преку црвените завеси, со чист простор за актерите и прекрасното решение: маса-количка од која излегуваат главите на смртно заробените.

Петок, 10 јуни

На овој ден ги дознавме прогласените победници. Во нивна чест се играше мјузиклот „Чија си“ на Сашко Насев во режија на Виолета Џолева.

Најдобра претстава и режија е „Лет во место“ на Г. Стефановски, на Љупчо Ѓоргиевски. Сценографијата е на Крсте С.Џидров во „Вишновата градинка“ на Милчин, Н.Т. Куманово. За најдобар млад актер е избрана Камка Тоциновска во „Друга страна“ на Слободан Унковски. Епизодната улога ја доби Мустафа Јашар во „Азиснаме“ на Јуџел Ертен, Турски театар. Награда за кореографија доби Александра Хонг за „Црнила“ на Пројковски. Награда за актерски остварувања добија: Габриела Петрушевска во „Духот на слободата“, Рефет Абази во „Вишновата градинка“, Ирена Ристик во „Друга страна“. За најдобар текст награда доби „Друга страна“ на Дејан Дуковски, а рекламниот материјал на Игор и Владо Ѓеоргиевски за „Рибарски караници“ на Коле Ангеловски беше прогласен за најдобар таков материјал.



"Тогаш Грците го тргнаа пердето што ги делеше просториите. Кинеските фигури и претстави блескајќи се рефлектираа на чистите ѕидови на Грците. Тие живејат таму дури уште поубаво, и секогаш менувајќи се на светлината".

Delicious Laughter: Rambunctious Teaching Stories from the Mathnawi of Rumi,
Translated and Edited by Coleman Barks, Athens, GA: Mauror, 1990

Според познатата легенда за натпреварот меѓу кинеските и грчките уметници, грчките уметници победиле со тоа што дадениот спротивен ѕид го претвориле во мазна огледална површина која ја рефлектирала долго и прецизно сликаната фреска на Кинезите. Персискиот Суфи поет и филозоф Руми (13 век) ни ја пренесува приказнава како заложување за една уметност во која измазнетиот ненасликан ѕид е метафора за чистата љубов и безрезервната преданост на срцето кои биле едни од најважните ставови за мистичното учење на Суфите.

ТРАНСФОРМАЦИЈА НА ДОЖИВУВАЊЕТО



Борис ПЕТРОВСКИ

Роден 08. 01. 1975 год. во Скопје.
Дипломирал на Факултетот за ликовни уметности во Скопје
1998 год.
оддел скулптура и графички дизајн.
Од 1996 работи како дакор артист на транс забави.
Живее и работи во Скопје како слободен уметник.

Самостојни изложби:
2000 - Невообичаена Изложба, Музеј на современата

уметност, Скопје
2001 - Отворено графичко студио, Скопје
2002 - Мобилни културни контејнери, Скопје
2005 - Трансформација на доживувањето, МКЦ, Скопје

Групни изложби:
2000 - Се разбудив во движење, Скопје
2000 - NEW AGE FESTIVAL, Скопје
2000 - Урбан херој, Скопје
2002 - Биенале, Гевгелија

Декорација на забави;
2001 - ETNICA .NET, Белград
2002 - Liquid and Solid Festival, Крагуевац
2002 - HRO FESTIVAL, Бугарија
2003 - Liquid and Solid Festival, Крагуевац
2003 - Cyber Light Dance Festival, Грција
2003 - Triple Release Party, Јапонија - Токио
2003 - Mad Attack Tour, Јапонија - Канагава
2004 - Rhakti Dei vs Femina Mandragora, Белгија - Гент и
многу забави во Скопје



