



РЕПУБЛИКА

Издавач
Арти Факти, Скопје

Директор
Јоанис Кабурис

Уметнички консултанти
Златко Теодосиевски
Александар Станковски
Игор Тошевски

Главен уредник
Македонка Димитријева

Технички уредник
Филип Митров

Уредник на фотографија
Јоанис Кабурис

Дигитална култура - уредник
Кристофер Јовковски

Лектор
Сеад Џигал

Месечен магазин за културата и
уметноста на живеењето

А Р Т И
РЕПУБЛИКА

Печати:
СОФИЈА, Богданци
Дистрибуција:
МПМ

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.

Годишна претплата на списанието: 1500 денари
Годишна претплата за странство: 50 евра

Насловна страна:
Валери Василев



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

А Р Т И
РЕПУБЛИКА

Сузана Милевска, историчар на уметноста
Едвард Луси - Смит, историчар на уметноста
Жанета Вангели, ликовен уметник
Конча Пиркоска, историчар на уметноста
Паско Кузман, археологија
Ивица Манасиевски, професор по филозофија
Тихомир Спиоровски, музика
Гоце Наумов, археологија
Маја Чанкуловска, ликовен критичар
Мира Гакина, ликовен критичар
Сашо Гигов - Гиш, поет
Мирослав Стојановиќ, ликовен уметник
Сеад Џигал, теоретичар на модерни технологии
Тони Димков, новинар
Емилија Матаничкова, театарски критичар
Божо Петровски, електро - инженер
Невена Праматарова **Софија**
Свилен Стефанов **Софија**
Марија Андиркова **Софија**
Даворка Вучиќ Снепергер **Загреб**
Бојан Сталин **Загреб**
Јетон Незирај **Приштина**
Марија Анастасијаду **Атина**
Марија Гедеку **Солун**
Даниела Пурешевски **Белград**
Небојша Поповиќ **Белград**
Александра Николовска **Загреб**
Мирна Радука **Загреб**
Клемен Феле **Љубљана**
Дуња Блажевиќ **Сараево**
Дритан Хаџија **Тирана**

СООДРЖИНА:

КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО Менада или Родилка	4
ФОТОГРАФИЈА Урбан пејсаж	10
АРТ/ЕСЕЈ Нешколувани визионери	12
СЛУЧУВАЊЕ Една вечер во	18
ИЗЛОЖБИ Стратегијата на инфо-манипулацијата Станко Павлески & Томе Аџиевски Пресек на новите струења во современата	20 22 24
Заведувачка мобилност	28
Проект ОНА 3	30
АРТ/БАЛКАН Патра европска престолнина на културата Ретроспективата на Иван Кожариќ Литографиите на Валери Василев Крвавата мартинка на Ултрафутуро Купувачот помеѓу графиката и фотографијата Тоталитаризмот е мртов, да живее цензурата!!!	32 36 40 41 42 46
ОСВРТ ЗА НОВИОТ МАКЕДОНСКИ СТРИП	48
ВИСТИНСКИ ПРИКАЗНИ Хорот е...	54
ТЕАТАР Во самотијата на глоговиот џбун	58
ОД ДНЕВНИКОТ НА ЕДЕН УМЕТНИК Графити	61
ФИЛМ Кој филм ќе го (нема да го) гледаме Ревииа на детски играни филмови Триесет години Кинотека на Македонија	62 64 65
ДИЗАЈН Што е дизајн?	68
ПРОЕКТ Заедно за младите	72
ПОЛЕМИКИ	74
АРТ ГАЛЕРИЈА	76
ФИКЦИЈА Рандеву пред самракот	82
ЕСЕЈ Библиската физиономија...	86
АРТ/ЕСЕЈ Европа и Исламот	88
АРТ ПРОЕКТ	94
ДИГИТАЛНА КУЛТУРА Комуникација во лет	96
НОВИ ЛИЦА Куќа – Планета	98



МЕНАДА ИЛИ РОДИЛКА

- дијакрониски концепт на еден митски лик -



ДАЛИ ПОНУДЕНИТЕ АРГУМЕНТИ КОИ
ОБАА СКУЛПТУРА ЈА ДЕФИНИРААТ
КАКО МЕНАДА СЕ ДОВОЛНИ И
ДОКОЛКУ НАВИСТИНА ВО НЕА СЕ
ЗАБЕЛЕЖУВА МЕНАДА ВО „ТАНЦОВ
ЗАНЕС“ ДАЛИ Е ТОА ЕДИНСТВЕНИОТ
МИТСКИ ЛИК КОЈ Е КОНЦИПИРАН
ВО ОВАА ЖЕНСКА ФИГУРИНА?
ТРГНУВАЈЌИ ОД НЕЈЗИНАТА ПОЗА
ПА СЕ ДО НЕЈЗИНИТЕ АТРИБУТИ,
ОСТАНУВА ДА СЕ ПРОВЕРАТ ГОЛЕМ
БРОЈ ОД ОСОБИНИТЕ НА ЕДНА
ЛИКОВНО МОДУЛИРАНА МЕНАДА.
ШТО СЕ ОДНЕСУВА ДО НЕЈЗИНОТ
СТАВ, НОЗЕ ВО ПРОФИЛ И ГОРНА
ПОЛОВИНА НА ТЕЛОТО ВО АНФАС,
Е ТЕХНИЧКО ОПРЕДЕЛУВАЊЕ
НА СТИЛОТ КАРАКТЕРИСТИЧЕН
ЗА ЛИКОВНИТЕ ПРЕТСТАВИ ОД
АРХАЈСКИОТ ПЕРИОД. ПОЗИЦИЈАТА
НА РАЦЕТЕ (ДВЕТЕ КРЕНАТИ НАГОРЕ),
БАРЕМ ВО ВРЕМЕТО НА ПРОНОАЌАЊЕ
НА ОВОЈ НАОД, БИЛ ПРВИОТ ВАКОВ
ПРИМЕР КАЈ ДОТОГАШ ОТКРИЕНИТЕ
МЕНАДИ НА БАЛКАНОТ!

Во својот едноставен, по малку наивен, но пријатен роман „Баудолино“, Умберто Еко создава приказна во која главниот носечки лик Баудолино и неговата дружина сакајќи да појдат во далечната источна земја на блажените создаваат измислен документ преку кој му сугерираат на царот Фридрих Барбароса дека тој небаре е повикан да појде со својата гарда таму далеку на истокот. Во приказната има разни проблеми кои се заплеткуваат и одгатнуваат, меѓутоа за овој археолошки текст битен е токму оној специфичен документ на Баудолино и кралската тајфа. Имено, самиот документ без разлика на неговата заднина повлекува со себе одредена идеја или пак толкување кое ги придвижува и двете страни, желбата на Баудолино и интересот на Фридрих. Притоа самата идеја, т.е. документот, претставуваат мотив односно вистина во која и двете спомнати страни наоѓаат објаснување и оправдување за нивната цел. Значи, интерпретацијата се трансформира во доволен и единствен услов да се протолкува овој, во случајот на приказната, измислен предмет.

Колку и да е далечна приказна, не е и толку невозможна за современиот свет, таа во примерот со документот ќе се олицетвори и во одредени аспекти од археолошката наука. Во текот на својата релативно куса, но богата историја, археологијата често пати се сретнувала со еден битен проблем – феноменот на интерпретацијата. Не така ретко се случувало во одредено време, но не и простор, на одредени артефакти или цивилизации, да им се придаваат значења кои ги вадат од нивниот контекст на постоење или пак спротивно, значења кои ја потврдуваат нивната суштина. Во зависност од идеите, сознанијата и информациите кои се преплетуваат во едно дадено време се создаваат теории, теореми, тези и хипотези кои ги оправдуваат идеите на т.н. материјална култура која се истражува или пак оние приложените на „страната“ која ги истражува.

Така на пример за Атлантида, град кој можеби и не постои или пак е многу порустичен од оној во „Критија“ на Платон, ќе слушнете дека паралелно егзистира кај Санторини, теснецот кај Херакловите столбови на Гибралтар или пак некаде во длабочините на Атлантскиот океан. Доколку живеете во Берлин во времето на нацизмот, тогаш свастиката и покрај нејзините длабоки праисториски корени ќе ја третираат како римска инсигнија која требаше ариевството да го поистовети со заложбата и големината на империјата со центар во градот меѓу седумте ритчиња. Од друга страна пак, доколку не беше Шамполион, и нему сличните, ќе верувавме дека хиероглифите на египетската цивилизација се нивно високо естетско декорирање на храмовите и гробниците. Од тука произлегува дека интерпретациите се темелат на идеите кои се акумулираат и интензивираат во едно конкретно време.

Во периодот на онаа „треска“ по антиквитети од елинската и римската антика, голем број откриени археолошки наоди, особено скулптури, ги добиваа (за жал сè уште ги добиваат) имињата на елинските и римските божества и покрај тоа што самите наоди беа многу порано датирани, а и по својата функција многу поразлични од ономастиката која им беше приложена. Затоа, голем број праисториски палеолитски скулптури беа нарекувани „Венери“ и покрај тоа што нивниот облик и религиозен контекст беа или се сосема спротивни. Нешто слично се случуваше и во старата југословенска археологија, кога по одредено христијанско просветлување од тогашните истражувачи, некои праисториски наоди добиваа имиња од божествата, односно светците од блискиот пантеон. Таков е примерот со камените скулптури од прекрасниот мезолитски локалитет Лепенски вир кога некоја од нив се нарекуваше (и сè уште го носи истото име) „Адам“ и покрај тоа што самиот наод потекнува неколку илјади години пред, според Библијата, почетната година на создавање на светот. Всушност, самиот култ и иконографијата врзани за овие камени облупоци би биле сосема неадекватни за проповедите и ерминииите на црковната христијанска догма.

Секако сиве овие примери и не делуваат толку страшно кога ќе се земе предвид дека современата археолошка наука ги има релативно прецизно утврдено спецификите и хронологијата на одредени категории археолошки наоди. Меѓутоа интересно е што сè уште одблесците на онаа „треска“ по елински и римски старини имаат свои реминисценции во современата археолошка интерпретација. Во последните две-три децении, од страна на

семиологијата приложени се голем број информации кои ја ревидираат семантиката на артефактите, а притоа малкумина истражувачи се обидуваат да ги применат методите или пак сознанијата на оваа наука. Во тој контекст дел од материјалната култура на античките народи би можела да се надолжни, утврди или да се проверат самите нејзини значења и функции, притоа да се востановат почетоците, континуитетот и симбиозата на идеите кои гравитираат околу и во самите артефакти.

МЕНАДАТА ОД УЛИЦА „ШТИПСКА“ ВО ТЕТОВО

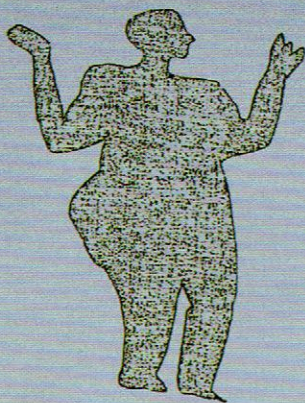
За еден таков пример кој беше пронајден во почетокот на XX век, може доследно и аналитички да се дискутира. Станува збор за веќе на широко познатата тетовска Менада, наод кој постепено прерасна во симбол на нашиот културен идентитет. Откриена во 1933 година веќе самата по себе ги повлече сензациите на класичната археологија и филологија, но и мистеријата која го следеше местото каде беше лоцирана. Затскриена во земјата под темелот од една тогашна нова куќа, таа сведочеше за објект кој беше и сè уште е реткост во македонската археологија. Таа, всушност како и малиот број керамички и метални фрагменти, беше дел од инвентарот на една архајска сидана гробница – одаја, објект кој и денеска би возбудил со својата специфичност. За жал таа била само единствениот преостанат наод од многуте кои не се пронајдени и кои според легендата при крајот на XIX век се продадени во тогашен Цариград. Значи, контекстот на нејзиното пронаоѓање во оваа ненамерно уништена засводена гробна просторија уште од самиот почеток бил конфузен, та дури и нејзиното евидентирање се случило при еден обид за нејзино продавање. На тој начин секој обид за дефинирање на археолошката ситуација, која е прв и почетен услов за воочување и објаснување на контекстот на еден наод, останува залуден. Меѓутоа како што и тогашните „откривачи“, така и денешните истражувачи пристапуваат кон една секундарна, но и не толку лабилна методологија на толкување на предметите. Почнувајќи од нејзината форма и материјалот на изработката, археолозите со компаративни методи пристапуваат кон утврдување на нејзините стилски и типолошки особини, ги определуваат евентуалните хронолошки рамки кога овој предмет егзистирал, та најпосле приложуваат теории за можната функција на истражуваниот предмет. Тука всушност и доаѓаме до она битно прашање на почетокот, дали времето и идеите кои гравитираат во дадениот период на истражување, доследно и целосно ги интерпретираат значењата на еден артефакт од далечното минато.

Времето во кое е пронајдена Менадата е она веќе претходно спомнувано доба на сензации од класичната елинска и римска уметност. Автоматски, ова културно расположение, иако со голема доза на логичност, делувало да се објаснат карактеристиките на одредени наоди. Во тоа време и познатиот Васиќ, прекрасниот праисториски, доцно-неолитски локалитет од почетокот на V-от милениум, Винча кај Белград, го дефинираше како грчка односно јонска колонија од VII-от, VI-от век пред новата ера! Секако, во вакви услови на научна разнишаност се отвора и прашањето дали металната скулптура откриена во тетовската архајска гробница навистина е Менада?

Апсолутно, со голем број на доследни аргументи и споредби тогашните истражувачи го определуваат овој мошне интересен предмет како Менада, односно лик од елинската митологија кој во поголема група, заедно со Сатирите, го придружува богот Дионис на неговото патување во Лидија и Фригија. Заради фанатичната посветеност кон овој бог, Менадата односно Менадите (околу 25 на број) често пати доаѓале во екстатична состојба на лудост, при што биле подготвени да ги убијат и расчеречат сите опоненти на тогаш ново прокламираниот бог Дионис. Често сликани на античките вази и аплицирани на металните садови, поставени во одредени специфични пози карактеристични за одредени митолошки сцени, сосема очекувано, пред сè заради блиските сличности, ги навело археолозите оваа тетовска фигурина да ја објаснат како Менада. Секако во прилог на таквите размислувања оделе и одредени атрибути кои се забележуваат на скулптурата, а се карактеристични за пелопонеската иконографија на Менадите (ставот во кој е претставен ликот и небрисот т.е. пантерската/леопардова кожа која е обмотана врз хитонот на танчерката). Заради



(сл. 1) Праисториска
фигурина од Мохамерије



(сл. 5) Сидна слика од
Чатал Хујук



(сл. 6) Детал од керамички
сад од Сарваш



(сл. 11) Керамичка
фигурина од Микена



(сл. 12) Керамичка
фигурина од Гази



(сл. 13) Мермерна
скулптура од Свештари

овие сличности се претпоставува дека таа била аплицирана на бронзен кратер (сад за вино) и претставена во сцена на игра, придружувана од Силен односно Сатир.

Меѓутоа дали овие аргументи се доволни за оваа скулптура да се дефинира како Менада и ако навистина во неа се забележува Менада во „танцов занес“, дали е тоа единствениот митски лик кој е конципиран во оваа женска фигурина? Тргувајќи од нејзината поза, па сè до нејзините атрибути, останува да се проверат голем број од особините на една ликовно модулирана Менада. Што се однесува до нејзиниот став, тој е карактеристичен за ликовните претстави од архајскиот период. Нозе во профил и горна половина на телото во анфас е техничко определување на стилот од тој период, кој за жал не му дозволувал на уметникот комплетно да ја долови третата димензија во предметот, иако во претходните епохи оваа техничка инвенција на пластично обликување била често применувана. *Позицијата на рацете (двете кренати нагоре), барем во времето на пронаоѓање на овој наод, бил првиот ваков пример кај дотогаш откриените Менади на Балканот. Имено, вообичаена практика било едната рака да биде поставена долу, додека другата била горе, сосема јасно сугерирајќи на танцова поза, со тоа што во двете или во едната рака Менадата држела предмети специфични за нејзината митолошка функција. На многу примери од Грција, додека е во игра, таа во рацете држи перкусивни (ударни) инструменти. Во други случаи во една од рацете Менадата држи еден од нејзините можеби најкарактеристични атрибути – тирсос, долг стап односно растение кое на врвот има борова шишарка (симбол на шумите) или пак лента т.е. панделка. Меѓутоа ниту еден од овие атрибути не се наоѓа во рацете на примерокот од Тетово.*

На тој начин останува дискутабилно дали во тетовската фигурина може да се препознае Менада кога таа со себе не ги носи нејзините најбитни атрибути, всушност оние што посочуваат на нејзиниот митолошки идентитет и функција. Од друга страна, скулптурата е издвоена како самостоен наод, без никаков археолошки контекст, така што толкувањето на Менадата како дел од онаа позната сцена на игра со Сатир е дискутабилно, иако не е невозможно.

Она што побудува особено внимание кај овој предмет, концентрирано е во самата поза на фигурината, без разлика дали ќе се прифати или негира нејзиното дефинирање како Менада.

Тука всушност се отвора онаа длабочина на еден специфичен артефакт, длабочина во која е внесен суштинскиот ентитет на концептот кој континуирано егзистирал во мошне долг временски период. Во една навидум едноставна слика втемелени се идеи кои многу силно го надополнуваат значењето на иконографијата карактеристична за скоро сите епохи во историјата на човештвото и присутна кај мноштвото племиња и народи ширум светот. Станува збор за поза која може да се следи од праисторијата до крајот на средниот век, па дури и да се забележи на некои современи фрески. Имено положбата на рацете и нозете кај оваа тетовска фигурина се во одредена позиција која е присутна на голем број митски слики од разни културни и религиски ареали. Често пати горе кренатите раце и раширените нозе се врзуваат за жени божества кои го најавуваат или остваруваат моментот на породување, автоматски сугерирајќи на плодносната функција на овие митски ликови.

Пред да се приложат многубројните компаративни примери кои сведочат за дијахронскиот карактер на овој митски концепт би требало да се објасни семантиката на положбата на екстремитетите и евентуално атрибутите кои со себе и на себе ги носи оваа скулптура.

РАЦЕТЕ НА СКУЛПТУРАТА

Рацете сами по себе од секогаш биле интересен елемент за потенцирање на функцијата на претставените ликови. Затоа и не случајно најчесто во нив се поставени најразновидни предмети, скиптари, инструменти, оружја, растенија и животни, со кое би се укажало на најелементарните симболички особини на оној што нив ги носи. Не ретко, на разни археолошки споменици, рацете се хипертрофизираат сè со цел да се назначи нивната битна улога во некои активности на божествата. Меѓу другото, во скоро сите ликовни медиуми кои обработувале религиозни сцени, особено се внимавало на позицијата на рацете. Раката е еден од екстремитетите кој најмногу привлекува внимание и токму затоа во нивната позиција е втемелена пораката која индиректно ја објаснува активноста на божеството. Познат ни е египетскиот хиероглиф „Ка“ кој е осмислен во форма на нагоре подигнати раце, воедно олицетворувајќи ја творечката моќ на божествата од каде и произлегува животот и способноста тој да се одржи. Можеби како претходна матрица на овој хиероглиф, се јавува

(сл. 2) сидна слика од Чатал Хујук



(сл. 14) Детал од керамички сад од Теба



(сл. 15) Печат од Кносос



една праисториска египетска скулптура од Мохамерије во која се концентрирани идеите за создавачката природа на женското тело (сл. 1).

Во случајот со нашата скулптура, како и кај египетскиот хиероглиф тие и двете се кренати нагоре, или популарно кажано се наоѓаат во позиција на орант. Бидејќи митските ликови често биле објаснувани како макрокосмички божества, некои истражувачи сметаат дека токму оваа позиција на рацете посочувала кон горните вселенски зони, односно кон функцијата што самото божество во тие сфери ја остварува или пак од друга страна како обраќање кон подоминантните божества кои веќе се наоѓале во оние највисоки зони на вселената. Од тука може да се претпостави дека и рацете на скулптурата во Тетово имаат слична аналогија.

НОЗЕТЕ НА СКУЛПТУРАТА

Позицијата на раширени нозе сугерира на породилната поза кај жените. Иако расчекорените нозе асоцираат и на чекорење односно движење, сепак ваквиот став речиси без исклучок и со минимални варијации е присутен на божици, кај кои со сигурност е востановен нивниот фертилен карактер.

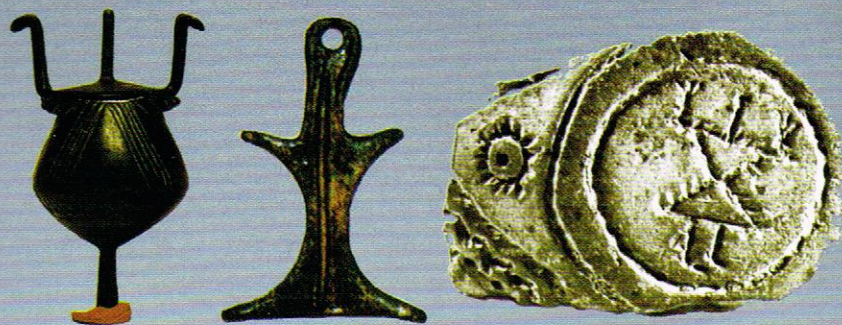
Затоа и може да се очекува дека во истиот став се наоѓа и тетовската фигурина иако и од друга страна моментот на чекорење алудира на живот, она што впрочем подоцна аналогно и го остварува божицата во породилна поза. Интересно е тоа што и двете стапала кај Менадата се во ист правец (нејзино десно), за разлика од честото претставување на родилниот став со спротивно поставени стапала. Меѓутоа доколку се земат в предвид влијанијата на постарите ликовни претстави, стилските тенденции на архајскиот период и желбата фигурите од сликаната керамика (каде немало можност за остварување трета димензија) да се пренесат во скулптуралниот медиум, тогаш лесно може да се заклучи дека позицијата на стапалата произлегува од стилската определба и евентуалната практична намена на овој предмет (аплицирање на врвот од венецот на бронзен кратер?). Ако нашиот пример се спореди со пораните слични фигури сликани на дипилонските вази од доцниот геометриски период, тогаш може да се забележи дека станува збор за задржување на архаичните функции, меѓутоа прикажани во еден нов естетски манир.

ТОРЗОТО И ЕКСТРЕМИТЕТИТЕ ВО ЦЕЛИНА

Ставот на орант со подигнати раце и раширени нозе во профил и анфас се сретнува независно на палеолитските гравури и слики од Северна Африка, на неолитските печати од Ирак, како и на спомнатите дипилонски вази од геометрискиот период. Но, иако не секогаш доведени во релација со женските божества, во овие самостојни или групни сцени најчесто се претставувале процесии врзани за култовите и обредите на ловење и погребување, што повторно го потврдува религиозниот карактер на овие фигури.

(сл. 3) Скулптура од Чатал Хујук

(сл. 4) Скулптура од Хаџилар



(сл. 16 а, б) Железнодобни метални предмети од Радање и гветелискиот регион

(сл. 10) Фрагмент од керамичен сад од Вучедол

Меѓутоа често пати кога оваа фигура се прикажува самостојно, доста експлицитно се потенцирани одредени аспекти на породувањето, кои веројатно заради долгиот логичен континуитет на оваа сцена, како и зароди промената на принципите на уметничката етика и естетика во архајскиот т.е. античкиот период, промислено се занемарени со цел да се избегнат новите етички клишеа на античката уметност. Впрочем, ниту во еден пример од архајскиот или античкиот период не е евидентирана сцена на породување иако самата елинска митологија изобилува со приказни во кои се спомнува раѓањето или настанувањето на одредени божества.

Како и на многубројните праисториски и средновековни примери, во претставата на условно именуваната Менада, конципиран е архаичниот митски лик на жена/божица – родилка која можело да ги задржи своите автентични архаични особини или пак постепено семантички да се трансформира во лик каков што е и античката Менада.

Ако дури оваа скулптура се анализира повторно во контекст на размислувањата за можно прикажување на Менадата во сцена со Сатир, повторно би се потенцирал нејзиниот репродуктивен карактер. Имено Сатирите се познати како ласцивни и потентни митски суштества кои во антиката и се сликани и вајани во интимни еротски сцени со Менадите. На тој начин нивниот коитус всушност би претставувал првичен услов да се оствари суштинската функција на женскиот митски лик како родилка и покрај тоа што ефектот од овој сексуален чин и не мора да има логична паралела во елинската митологија.

НЕБРИСОТ НА ТЕЛОТО ОД СКУЛПТУРАТА

Пантерското односно леопардовото крзно обмотано околу телото на фигурината, често пати од постарите истражувачи се доведува во врска со леопардот како омилено животно на Дионис, а следствено на тоа и како животно атрибут на Менадите. Меѓутоа, дали само Менадите се единствените ликови од историјата на митологијата кои се придружувани од леопард или се облечени во нивното крзно? Уште во неолитот, на турскиот локалитет Чатал Хујук на ѕидните цртежи од нивните светилишта забележани се фигури облечени во леопардова кожа (сл. 2). Меѓу другото, во истите тие светилишта, повторно на ѕидовите, аплицирани се поголеми глинени, пластично изведени тела на леопарди кои стојат еден спроти друг и се наоѓаат мошне близу до божествата родилки исто така аплицирани во светилиштата. Значи култот кон ова животно, и не толку карактеристично за нашите простори, егзистира уште од неолитот кога и самото животно или пак некоја негова варијација е во блиска врска со Големата Мајка. Имено во овој период во Мала Азија (и тоа особено на локалитетите Чатал Хујук и Хаџилар) се сретнуваат голем број на претстави на оваа божица седната на престол фланкиран од две животни од родот мачки (пантери, пуми или леопарди) (Сл. 3). Во Хаџилар оваа божица дури и седи на престол формиран од овие животни, притоа на телото прегрнувајќи едно мало идентично такво животно, токму на она место каде подоцна ќе биде поставен небрисот на Менадата (Сл. 4).

Овој култ кон Големата Мајка седната до две животни, подоцна во антиката ќе се појави и на тлото на Македонија (Марвинци, Новоселани, Стоби и Варош – Прилеп) во ликот и фигуралната претстава на Кибела. Веројатно некаде меѓу овие две сензационални митолошки појави, кои имаат свој континуитет од неолитот до антиката, може да се очекува дека во одредена мера

епохи.

Веројатно заради промените во ликовното изразување на митологијата, овој мотив нагло се губи во антиката. Во неколку случаи присутна е одредена трансформација на мотивот, каде женската фигура се претставува како поддржувач на горните, подеднакво архитектонски и космички зони. Иако малубројни, овие примери се сретнуваат во пораната етрурска уметност, како и во тракиската гробница во Свештари (Бугарија).

Во средниот век, пред сè заради населувањето на нови племенски народи и менувањето на социјалната и религиозната структура, во ликовниот медиум повторно се појавува ликот на божицата-родилка. Тој се сретнува во материјалната култура на словенските популации од балканските земји, особено во изработката на разни метални апликации и приврзози или пак во подоцнежните фолклорни ракотворби.

Меѓутоа од сите нив, како еден од најинтересните наоди се истакнува рано-средновековниот висулец од локалитетот Св. Еразмо кај Охрид (Сл. 17). Имено во него, иако едноставно моделиран, вкмпонирани се неколку сегменти кои го потенцираат неговото повеќестепено значење. Од една страна телото на божицата (веројатно и родилка) е обликувано во форма на ромб, симбол кој подеднакво ги означува женскиот принцип и плодносните аспекти на земјата. Ваквата антропоморфизација на ромбот воедно ја осмислува и карактеризира божицата како застапник на земјата и воопшто сите оние функции кои се преплетуваат со елементите на нивната взаемна регенеративна природа. Но, од друга страна, особено интересно е што во претставата на овој висулец, речиси идентично се забележува веќе препознатливата физиономија на архајската фигурина од Тетово. Иако и во двата наоди се забележуваат одредени детали кои не се подеднакво присутни, сепак може да се констатира дека постои континуитет во ликовното прикажување на иконографијата на жена-божица во поза на орант. Оваа поза продолжува и понатаму во средновековниот фреско-живопис и тоа особено во ликот на Богородица. Како и во другите многубројни примери така и во оној од црквата Богородица Перивлепта во Охрид, Богородица во моментот на Христовото вознесение е претставена во орант (Сл.18). Од тука произлегува дека таа како негова мајка-родилка (од таму и нејзиното име) посредува при неговото повторно раѓање на небото, што уште еднаш ја потврдува нејзината улога во оживувањето и обоготворувањето на нејзиниот син.

Иако во овој случај станува збор за покомплексни и сосема поразлични религиозни доктрини од оние во праисторијата и раниот среден век, сепак може да се заклучи дека и во оваа христијанска иконографија задржана е онаа архаична матрица на божеството жена како создавач и продолжувач на животот.

СИМБОЛ НА МОНЕТАРНО НИВО

Како што веќе видовме од горе приложените хипотези и примери, еден наод без цврст археолошки, теренски контекст може да има повеќе степени на интерпретирање. На интерпретацијата може да влијаат културолошките идеи на времето во кое се врши интерпретацијата, отвореноста кон когнитивните науки, капацитетот на компаративниот материјал со кој се аргументира, како и личните мотиви на истражувачот (национал-идеалистички, идеалистички, тавтолошки, теолошки, егзистички, научнички, ревидирачки, интимно-религиозни, кон-

(сл.7 а,б) Неолитски садови од Унгарија и Грција [в]



(сл.8) Печат од Иран



(сл.9) Пештерска слика од Бугарија

овој концепт е пренесен и во архајската скулптура од Тетово.

Дијахроно следење на мотивот жена/божица – родилка во поза на орант.

Присуството на овој мотив е карактеристичен за религиите на скоро сите култури кои се протегаат од Јужна Америка, па сè до Кина. Иако тој се сретнува во скоро сите епохи на човештвото, сепак во оваа пригода ќе се приложат повеќе примери од праисторијата, периодот кога и за првпат се зачувува идејата на овој мотив. Секако притоа постојат одредени варијации во стилизирањето на мотивот или пак негово пренесување во медиум кој индиректно се врзува за скулптурата (т.е. садовата керамика). Може да се претпостави дека оваа поза на родилката се јавува во палеолитот, меѓутоа во најголем број примери таа се сретнува во неолитот за да потоа стилски и семантички се развива или пак редуцира во останатите епохи на металното време.

Надоврзувајќи се на претходните примери од Чатал Хујук, на истиот локалитет присутна е уште една фигура која скоро во целост ги содржи истите елементи како и Менадата од Тетово, со тоа што во овој неолитски лик потенцирани се оние карактеристики кои ја објаснуваат функцијата на божицата – мајка (корпулентноста и нагласените бутини) (Сл. 5). На голем број садови од овој период аплицирани се фигури во овој став, особено истакнат на примерот од Сарваш, како и на многубројните примери од културите во Југоисточна и Централна Европа (Сл. 6). Меѓу другото честопати дел од садовите биле конципирани како женско тело, така што на некои од нив додадени се раце или рачки во позиција на орант (примери од Унгарија) (Сл.7, а, б). Интересно е што оваа традиција продолжува и подоцна во бронзеното време кога и со дури поексплицитни детали се изработуваат речиси идентични садови каков што е и оној од Лемнос (Сл.7, в).

Интересни се праисториските печати од Тепе Гаура - Иран и праисториските пештерски слики од Бугарија каде се забележува сцена на коитус меѓу маж и фигура на жена со кренати раце (Сл.8 и 9). Покрај положбата на рацете во оваа сцена битен е и моментот на сексуалниот чин, преку кој всушност и се објаснува примичниот услов за остварување на следствено логичната примарна функција на родилката. Специфично за овие сцени е тоа што акцентирана е местоположбата на рацете, а ставот на нозете останува пасивен, што воедно и се подразбира земајќи ја предвид идејната предлошка во сцената. Но, токму иконографијата на овие порани фигури најавува нешто што ќе биде честа практика во ликовните претстави од металните епохи. Оваа поза на оранта со споени нозе во профил или пак божици со единствено кренати раце, се сретнува на садовите и скулптурите од локалитетите во Вучедол, Микена, Гази, Кносос, Теба и др., како и на стилизираните фигури на металодобниот накит од Југоисточна Македонија (Сл.10, 11,12,13, 14, 15, 16). Карактеристично за примерот од Кносос, како и за оној од Теба (кој и се датира во раниот архајски период), е тоа што централните фигури се фланкирани од две четириножни суштества, притоа навраќајќи не кон оној митски концепт зачат во скулптурите од неолитот. Од тука може да се забележи дека и во скулптурата од Тетово претставен е идентичен или пак самостојна варијанта на митски лик кој се провлекува во религиите на народите од праисториските

цептуални, творечки, контемплативни, финансиски и други психолошки и психосоматски субвидови). Од тука и произлегува кој, колку и на кој начин ќе прифати или примени одредена теза, хипотеза, синтеза или антитеза, кога и оние што ги восприемаат информациите, т.е. интерпретациите, се водени од слични и различни мотиви со оние на истражувачот, мотиви кои можат да се совпаднат или пак да противречат. Имајќи го предвид ваквиот психолошки профил на еден истражувачко-восприемачки однос, кој пред сè има тенденција да биде научно и логички доследен, се отвора едно друго многу битно прашање кое не враќа длабоко во времето на настанување на наодот, во нашиов случај она на т.н. тетовска Менада. Дали во архајскиот период кога оваа скулптура е настаната и користена во обредите или церемониите (без разлика дали имала профан или сакрален карактер), дали и тогаш таа еднозначно била објаснета и имала подеднакво значење за сите жители на тоа време.

Во случајот со Менадата, како и во оној пример со Баудолино, Фридрих Барбароса и нивниот документ, останува субјективно-независностоиндивидуалните логичко-последични консеквенци кои од нејзините значења ќе ги прифатиме, без разлика дали живееме и ја обмислуваме во архајскиот период или пак размислуваме за неа во ова современо археолошко време. Дотолку во оваа најсовремената, последна десетолетка, се сретнуваме со уште еден феномен на научно-прагматичната дуалистичка семантика на оваа скулптура. Имено, заради одлуката на Народната банка и нејзиниот гувернер, Менадата е поставена на банкнотата со највисока/најголема вредност, на толку често и во голема мера посакуваната пет илјадарка. На тој начин повторно се сретнуваме со еден социолошко-религиозен проблем. Од една страна сведоци сме на долг континуитет на присуство (директно и индиректно) на еден митски лик, потоа на трансформација на митскиот лик во знак на културниот идентитет на една нација, за да на крајот истиот тој митски лик се етаблира како визуелна сугестија (знак на препознавање) на

одредена монетарна вредносна единица, која пак зад себе крие одредено количество фиктивни добра. Од тука повторно се потенцира нејзиното евентуално симболичко значење, но овој пат преточено во симбол со финансиска семантика, зад која подеднакво како и на сакралните скулптури стои идејата за обезбедувањето на egzистенцијата.

Затоа и на крајот на краиштата останува ваше да решите дали кога ќе ја давате пет илјадарката на касиерката, ќе и ја оставите Менадата која е подготвена да расчеречи за да го материјализира вашиот банковен капитал или пак ќе и предадете божица која ќе ви прероди и донесе многу добра од продавницата во вашиот дом. Како и да е аирлија нека ви е трошењето на парите.



(сл. 17) Средновековен висулец од охридско



(сл. 18) Сидна фреска од црквата Богородица Перивлепта - Охрид

Купивте Ли ПОВЕЌЕ ВИТАМИНИ

?

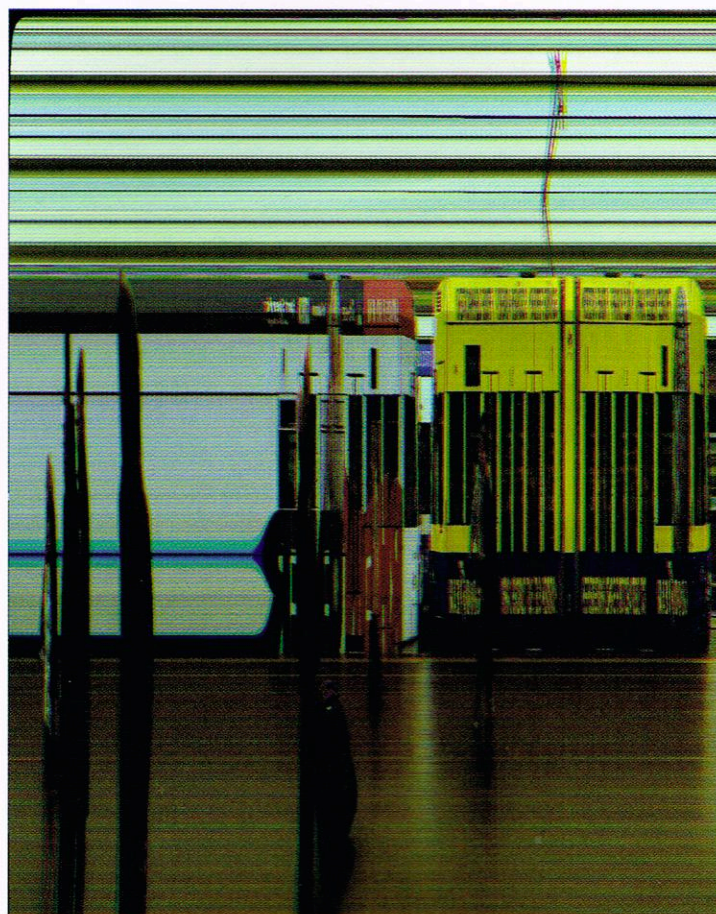
clubFM103.4

Златко ТЕОДОСИЕВСКИ

февруари 2006/
Мала Станица

ИРЕНА ПАСКАЛИ/УРБАН ПЕЈЗАЖ

ЗНАМ ДЕКА НЕКОИ ОД МАКЕДОНСКИТЕ ФОТОУМЕТНИЦИ - ПРИЈАТЕЛИ ИЛИ ПОЗНАЈНИЦИ - ЌЕ РЕАГИРААТ НА ОДДЕЛНИ ДЕЛОВИ ОД ОВОЈ ТЕКСТ. СЕПАК, НЕ МОЖАМ ДА НЕ КАЖАМ ДЕКА ОВАА ИЗЛОЖБА НА ФОТОГРАФИИ НА ИРЕНА ПАСКАЛИ (1969), БАРЕМ ЗА МЕНЕ, Е ЕДНА ОД НАЈИНТЕРЕСНИТЕ ФОТОИЗЛОЖБИ НА МАКЕДОНСКИ АВТОР ВО ПОСЛЕДНИТЕ НЕКОЛКУ ГОДИНИ! ВПРОЧЕМ, ПОДЕДНАКВО ВПЕЧАТЛИВА, НО ОД ДРУГ АСПЕКТ, БЕШЕ И НЕЈЗИНАТА ИЗЛОЖБА (ИСТО НА ФОТОГРАФИИ) „ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКА АВТЕНТИЧНОСТ“ ВО МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ ВО СКОПЈЕ, СЕПТЕМВРИ 2004 ГОДИНА. И ТАА ИЗЛОЖБА, КАКО ШТО, ПРЕТПОСТАВУВАМ, ЌЕ СЕ СЛУЧИ И СО ОВАА, ПРЕДИЗВИКА РАЗЛИЧНИ КОМЕНТАРИ ВО ДЕЛ ОД МАКЕДОНСКАТА ФОТОГРАФСКА БРАНША ЗА ПРИРОДАТА НА ФОТОГРАФИЈАТА, НЕЈЗИНАТА „(ЗЛО)УПОТРЕБА“ И СЛИЧНО. НО, ТОА Е СТАРА КОНЗЕРВАТИВНА ПРИКАЗНА: ДЕЛ ОД МАКЕДОНСКИТЕ ФОТОГРАФИ ПО ПРАВИЛО ЧУВСТВУВААТ АНИМОЗИТЕТ КОН СЕКОЈ ВО НИВНИОТ ЕСНАФ (А ОСОБЕНО ЛИКОВЕН УМЕТНИК!) ШТО СЕ ЗАНИМАВА (И) СО ФОТОГРАФИЈА; ВО ПРИНЦИП, НЕАРГУМЕНТИРАНО, СЕ НЕГИРА ТЕХНОЛОШКИОТ БУМ НА ДИГИТАЛИЗАЦИЈАТА И КОМПЈУТЕРИЗАЦИЈАТА НА ФОТОГРАФИЈАТА; НЕ ГЛЕДАЈЌИ ГО КОНЕЧНИОТ РЕЗУЛТАТ ИНСИСТИРААТ НА КЛАСИЧНИТЕ ФОТОГРАФСКИ ПОСТАПКИ (ТРЕБА ЛИ ДА СЕ ВРАТИМЕ НА УПОТРЕБАТА НА СТАКЛЕНИ ПЛОЧИ?), ИТН.

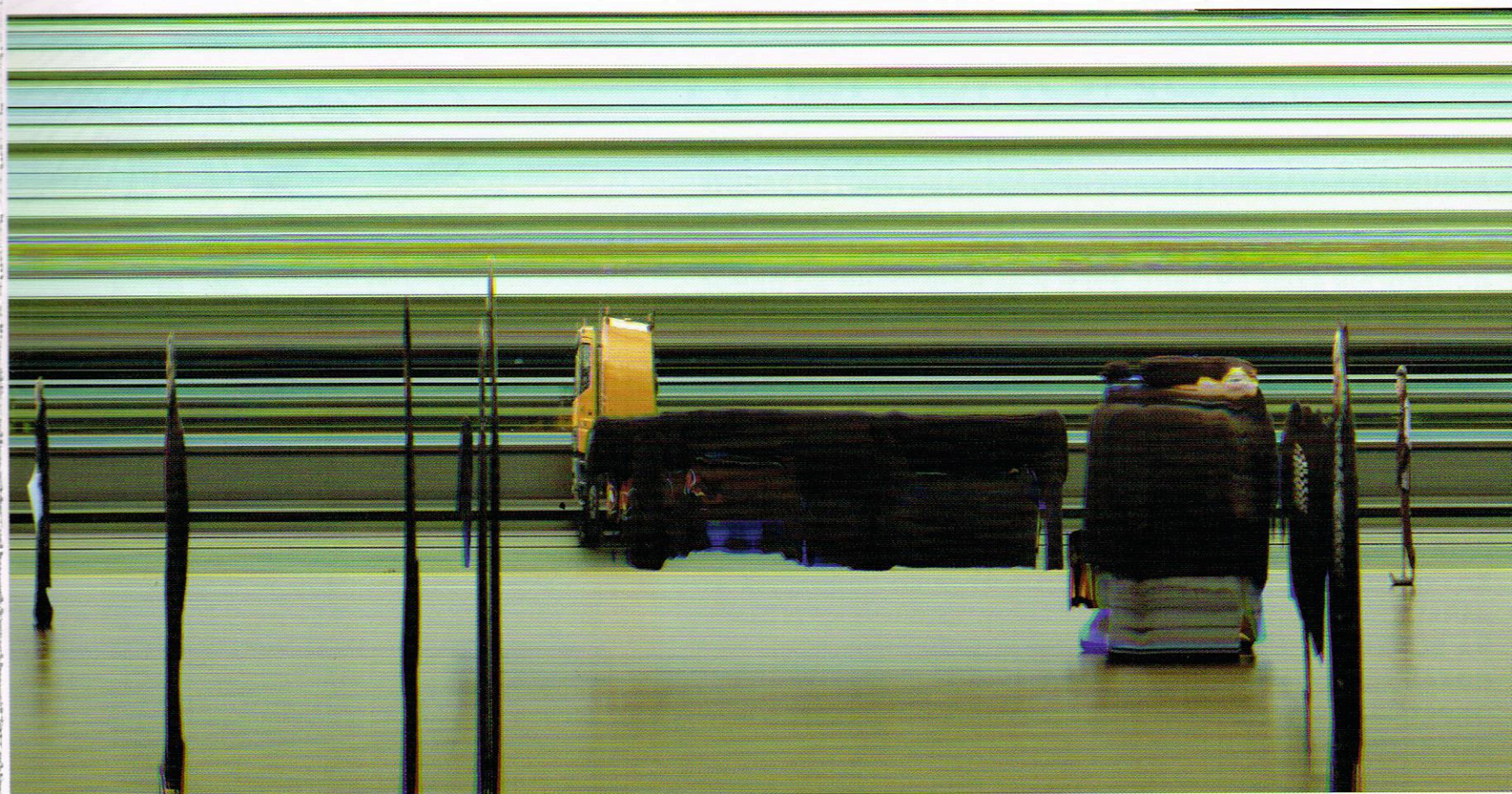


Ирена Паскали последниве години се наметна како најекспониран млад македонски мултимедијален уметник, со особено импресивна меѓународна биографија. Од базичната академско-ликовна едукација нејзиниот интерес бргу еволуираше кон перформансот, инсталацијата, видеото, фотографијата, или пак кон нивна комбинација.

И овој нејзин циклус наречен „Урбани пејзажи“ всушност е комбинација на видео и фотографија, најверојатно инициран од суштествената промена на вкупното визуелно опкружување во новата средина (Келн, Германија). Односно, како и кај секој „новодојденец“, новиот „пејзаж“, новото секојдневие диктира нови наметливи визури што треба да се дешифрираат и примат, да се соживеат. Ирена Паскали, во случајов, тргнала од општото, од глобалната идеја на градот како место со впечатлива топографија на хоризонтални и вертикали кои што го дефинираат неговиот „пејзаж“. Оттука веројатно и неизбежната употреба на панорамскиот фотоапарат (Digitale Spheron; 16 mm Nikon Fisheye), со цел одеднаш, во целост да се „прими“ пределната структура, главните маркери и правците (не само во буквална смисла) на комуникацијата. И по-

натаму, преку веќе доживеаната топографија на хоризонтални и вертикали Ирена ја шири приказната поблиску лоцирајќи ги (не само за неа) доминантните реперни точки и (можните) контрасти на местото: историски, архитектонски, световно-духовни, итн. На пример: метро-катедра; геометрија-готика; земно и вечно патување...како обединувачко двојство во животот на овој (или кој и да е друг) град!

Но, дури и да не ја прифатите веднаш оваа „приказна“ (или, можеби, ќе откриете некоја друга, ваша), фотографиите - секоја одделно и сите заедно - несомнено ќе го окупираат вашето внимание. Не толку нивните (за македонски услови) импозантни димензии и техничка беспрекорност, туку заради нивната впечатлива пленливост, едноставна перфекција во кадрирањето и композирањето, чувството за ритам и колористички баланс. Безмалу во сите дела Ирена се доближува до естетиката на историската Нова објективност (Neue Sachlichkeit) во фотографијата - правец што инсистираше на чист, автохтон фотографски пристап и квалитет. Во напливот на веќе баналниот фотожурнализам или пиктурализам во фотографијата кај нас (особено присутен кај



македонските т.н. фото-уметници), Ирена ни ја нуди едноставноста на естетски привлечните форми (Paul Strand), на „искрената“ фотографија (Ranger-Patzsch), на некои допирни точки со апстрактните фотоистражувања (Баухаус), итн. Во оваа насока новото опкружување на Ирена, новиот урбан пејзаж, е извориште на интригантни естетски форми, невообичаени арабески и контрасти, на непрепознатливи структури и синхрона/дијахрона ритмика: метрото и неговата потенцирана „крвоточна“ линеарност; симболичното возвишено извешнување на катедралата; дисторзивната рефлексивност на долгите стаклени површини... Но, повторно во манирот на Новата објективност, Ирена не остава недоумици кај гледачот. Без оглед што формите „влечат“ кон потенцијална целосна непрепознатливост, таа суптилно остава назнаки и знаци за дешифрирање: човечки фигури, познати предмети или структури и слично.

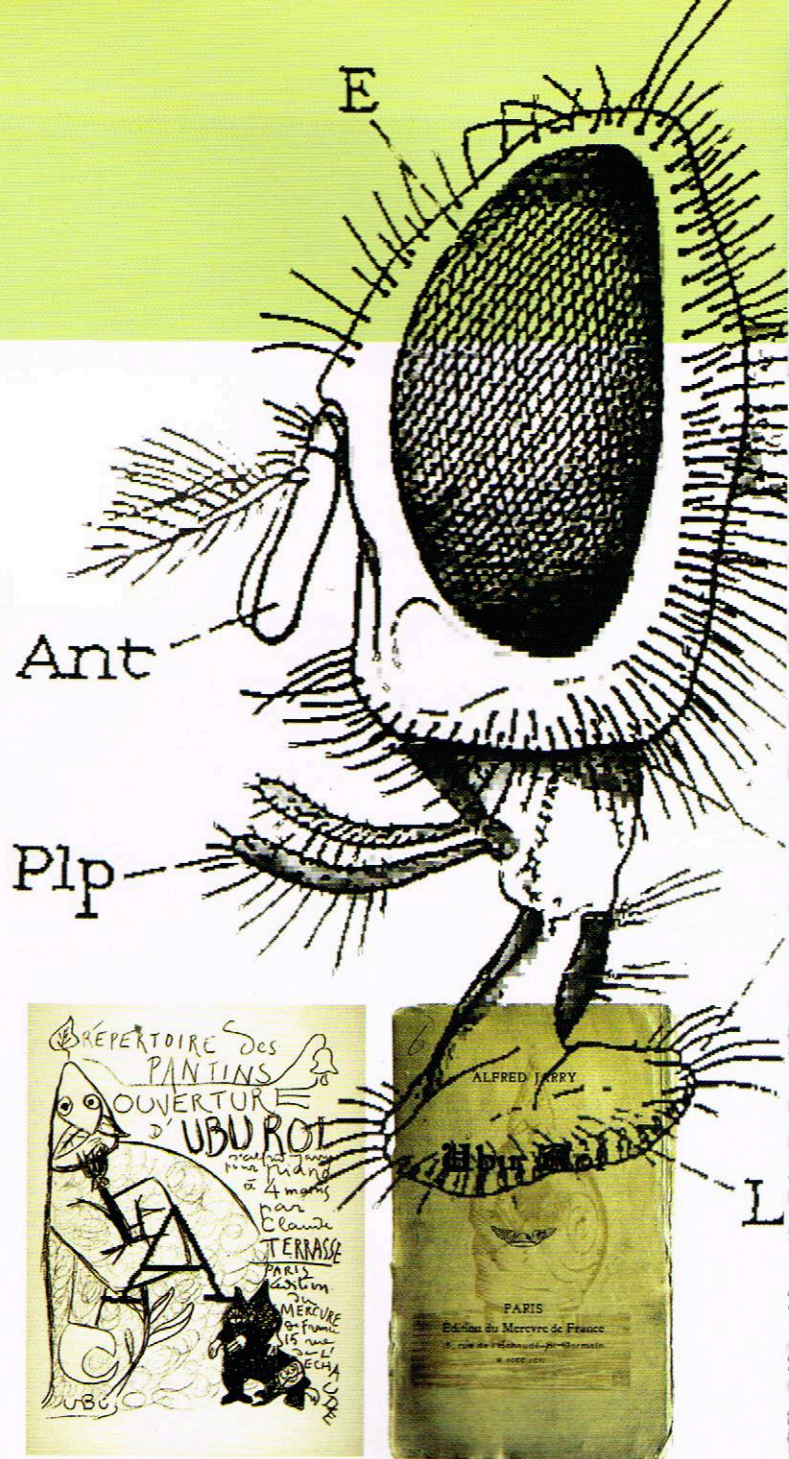
Ако со претходната изложба на фотографии Ирена, комуницирајќи со одделни ремек-дела од историјата на сликарството, во еден сегмент експлицитно ја потврдуваше тезата на Ролан Барт за „свест за минатото присуство“ на фотографијата,

сега тоа повеќе не е случај. Таа сега најконкретно се занимава со свеста за „сега и тука“, со „исечокот“ на сегашноста. Ова особено е потенцирано и со лентовидниот формат на фотографиите како инсталација од долги исечоци од една „чудно“ доживеана реалност.

А во таа чудна, несекојдневно вообичаена реалност Ирена го вклопува и најновото видео дело „Метро“ (U-bahn). Слично како и во фотографиите, во видеото Ирена се бави со исечоци од *ситуација*: монотоното перпетуум мобиле на звуци и движења во подземната железница, состојба што веројатно ѝ се повторува безброј пати во текот на денот. Безброј пати во безброј исечоци од едно долго (здодевно?) патување. Но, за разлика од фотографиите, овде нејзиниот приод е постуден, некако суштински дистанциран, регистрира, но не се инволвира...Единка во „некомуникативен“ простор? Странец во „туѓ“ свет? Многу можни приказни и метафори или само уште еден обичен „исечок“ од (сепак чудна) реалност преполна со повеќеозначен „јазик“?

НЕШКОЛУВАНИ ВИЗИОНЕРИ

УСПЕХОТ НА НАДРЕАЛИСТИЧКОТО ДВИЖЕЊЕ ЈА ПОДЗАСИЛИ ТЕНДЕНЦИЈАТА КОЈА ВЕЌЕ СЕ ИМАШЕ ПРОЈАВЕНО ВО ТЕКОТ НА РАНИТЕ ГОДИНИ НА МОДЕРНИЗМОТ. ТРУДОВИТЕ НА НЕШКОЛУВАНИТЕ И НЕОБУЧУВАНИТЕ УМЕТНИЦИ ИМАШЕ ПРИВИЛЕГИРАН СТАТУС, И ПОНЕКОГАШ БЕШЕ СМЕТАНО ДУРИ И ЗА НАДМОЌНО ВО ОДНОС НА ОНИЕ КОИ ИМАЛЕ ЦЕЛОСНО АКАДЕМСКО ОБРАЗОВАНИЕ ВО УМЕТНОСТА. ВАКВИТЕ ТЕНДЕНЦИИ ВЕЌЕ СЕ ПРОЈАВУВАА ВО ТЕКОТ НА ПРВАТА ДЕЦЕНИЈА НА МОДЕРНИСТИЧКОТО ДВИЖЕЊЕ. АНРИ РУСО (HENRI ROUSSEAU, LE DOUANIER, 1844-1910), СТАНА ОСОБЕНО ПОЗНАТ ПОМЕЃУ УМЕТНИЦИТЕ НА ПАРИСКАТА АВАНГАРДА. НЕГОВОТО ДЕЛО БЕШЕ ГЛОРИФИЦИРАНО ОД АЛФРЕД ЖАРИ (ALFRED JARRY, 1873-1907) АВТОР НА НАВРЕДЛИВАТА ФАРСА УБУ РОИ (1896), КОЈА ГИ ИСТАКНУВА И НАЈАВУВА КЛУЧНИТЕ СФАКАЊА НА НАДРЕАЛИЗМОТ, А ГИ ИЗЛОЖУВАШЕ ДЕЛАТА ВО SALON D'AUTOMNE. УМЕТНИЦИТЕ ОД КРУГОВИТЕ НА ВЛАВЕ РЕИТЕР И НА РУСКАТА АВАНГАРДА ОД ТОЈ ПЕРИОД, ПОКАЖАА СОЛЕН ИНТЕРЕС КОН РАЗЛИЧНИТЕ ПРОЈАВИ НА НАРОДНАТА УМЕТНОСТ ДОДЕКА ВЛАВЕ РЕИТЕР СЕ ИНТЕРЕСИРАА И ЗА ДЕТСКАТА УМЕТНОСТ.



Надреалистите кои беа fascinирани од уметноста од несвесниот ум, прилично беа заинтересирани за уметноста која ја создава ментално болните. Ваквата нивна фасцинација имаше долга предисторија. Уметничката креативност и лудилото долго време беа поврзувани со умовите на уметниците и философите. Платон, на пример, беше прилично вознемирен од фактот што уметноста не беше производ на разумот и го припишуваше поетското создавање на некаква обземеност која е слична на лудило: „Секој знае оти кога поетот создава дека не е при себе“¹

Дури и пред подемот на романтизмот, лудилото и генијалноста беа поврзувани, како што и се наведува во често цитираниот пасус на Драјден од делото „Абсалом и Ахитопел“ (Absalom and Achitophel, 1680).

**Умовите големи до лудоста се блиски,
и тенки нешта нив ги делат.**

Во подоцнежниот дел од деветнаесеттиот век, истражувачите како Цезар Ломбросо (Cesare Lombroso, 1835-1909) се обидоа да создадат теорија која би ги поврзала лудилото и креативниот гениј врз основа на најновите текови и сознанија во науката. Во

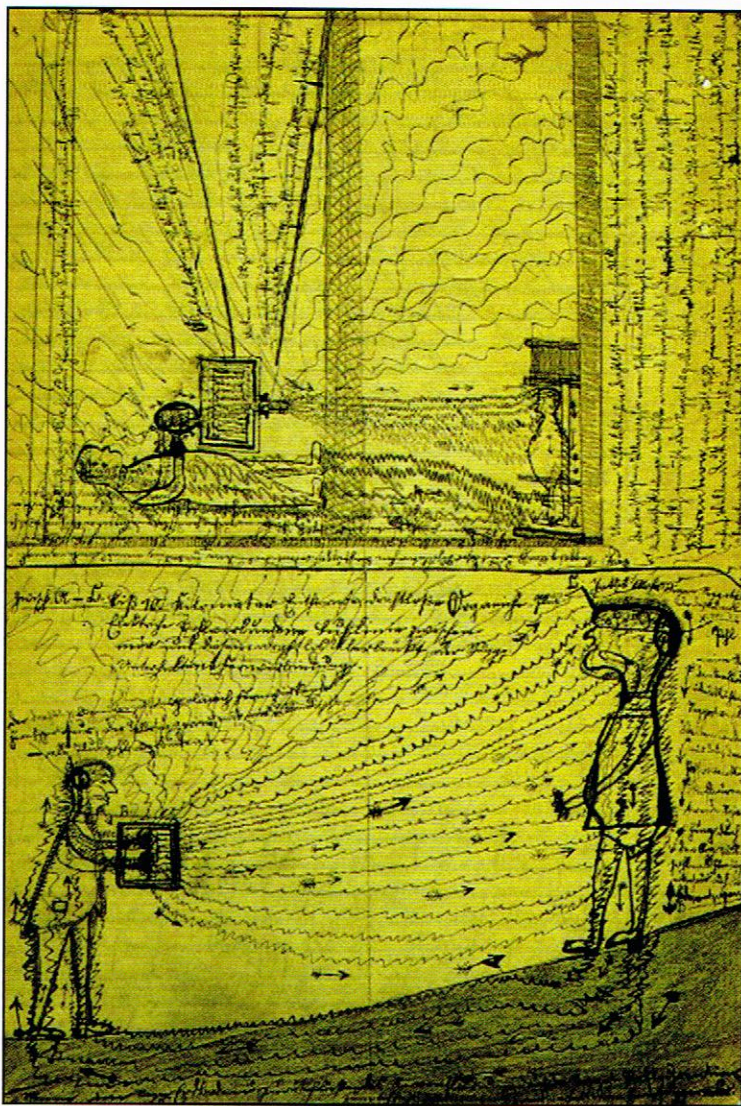
1864 година Ломбросо го испечати првото издание на неговата извонредно влијателна книга *L'Uomo do Genio* (оригинално насловена *Genio e Follia*). Книгата се појави на француски во 1889, на англиски во 1891 а на германски во 1894. Главната теза на ова дело беше дека уметничката креативност е производ на наследното лудило. Ломбросо беше живо заинтересиран за уметноста на ментално болните пациенти, кои не можат да бидат наречени генијалци, и беше еден од првите кои ги собираваше ваквите дела.

Врз основа на оваа колекција, Ломбросо се обиде да ги класифицира одредените особености кои можеа да се најдат во уметноста на ментално болните лица. Една од особеностите беше пронајдената „оригиналност“. Под ова тој подразбираше употреба не само на непригодни материјали (обележје кое често беше производ на условите во кои се наоѓал пациентот), туку и на чудните уметнички концепти.

Естетските критериуми на Ломбросо водат потекло од академската уметност на деветнаесеттиот век. Тој секако не беше пријател на првите пројави на Модернизмот и не сугерира дека уметничките дела кои биле создадени од ментално болните пациенти се супериорни во однос на делата на професионалните уметници. Тој сепак, одбележува некои особености



Анри Русо, Славене на бебето, 1903



Од колекцијата на Принцхорн

кои требало да бидат важни за вреднувањето на уметноста во иднина. Една од нив беше фактот што повеќето пациенти оформуваа апстрактни и нерепрезентативни дела во кои ако се гледа повнимателно можат да се најдат одредени репрезентации. Друга особеност беше дека во делата се препознаваше одреден атавизам, односно елементи слични на примитивните стилови во уметноста. Ова за Ломбросо беше рефлексивна генеричка примитивност состојби на умот, кои можат да бидат поврзани со теоријата на менталната дегенерација.

Третата особеност наведена од Ломбросо е присутноста на чести сексуални посочувања во делата на менталните пациенти. Тој дискутира за тоа на еден необично непосреден начин за неговото време, иако подвлекува дека станува збор за морален и ментален колапс на пациентот.

Модернизмот, и надреализмот особено, не ја измислија идејата дека уметничката креативност е на некаков начин поврзана со лудоста, ниту пак модернистите беа први кои ги проучуваа уметничките дела на ментално болните. Тие едноставно ја сменија перспективата со која беа гледани овие нешта, и како резултат тие, можеби и несакајќи, ја преформулираа улогата на уметникот во општеството. Еден од клучните настани во овој поглед беше откривањето на одредени „луди“ уметнички дела изгледаа дека се толку над нивото на останатите што дури можеа да се вбројат како мајстори. Она што Дуние Русо (Douanier Rousseau) го стори за репутацијата на уметниците генерално, Швајцарецот Адолф Волфли (Adolf Wölfli, 1864-1930) го направи за шизофрениците. Тој за првпат стана познат во јавноста во 1921 година благодареејќи на книгата објавена од Д-р Волтер Моргентахлер (Walter Morgenthäler (1882-1965) инаку психијатар кој раководеа со болница во која претходно бил пациент. Студијата на Моргентахлер „Менталниот пациент како уметник“ (Ein Geisteskranker als Künstler) беше инспирирана од убедувањето дека Волфли не е само интересен случај за проучување, туку е вистински креативец. Во дополнење на ова

тој чувствуваше дека ментално болните можат да придонесат за тоа да се овозможи да се види подлабоко во структурите на човештвото и да се пробие подлабоко во психата што подоцна би помогнало тоа да се прави и со здрави луѓе².

Волфли беше роден во Нихтерн, близу до Берн. По смртта на својата мајка, кога имаше 9 години бил одраснат од редица старатели кои го малтретирале и го користеле како присилен работник на фарма. Имал мошне скромно образование. По неколку сексуални напади врз млади девојки бил притворен во 1890 година на 26 годишна возраст. Во 1895 бил повторно затворен во валду. Во текот на првите години во болница се покажал особено насилан и опасен како за останатите пациенти така и за персоналот во болницата заради што морал да биде изолиран. Во текот на овој период почнал да доживува визуелни и звучни халуцинации. Во 1899 кон крајот на акутната фаза од неговата болест, која траела речиси 5 години тој спонтано почнал да црта и да пишува. Овие слики и записи се еден вид огледало за обемен илузивен систем со Волфли во неговиот центар. Повеќето слики на Волфли прикажуваат вистински настани, илустрации од неговата лична приказна. Некои од нив допираат до вистински настани, како на пример кога црта за неговото судење, или цртежите на неговите напади кон девојките. Останатото е фантазмично изложување на неговото живеење во вид на епски патувања низ универзумот, откривање на нови градови и планети, средби и бракови со божества, сцени на полов однос и казни во кои тој повеќекратно е егзекутиран. Во таквите сцени тој се појавува во света форма односно во одората Sveti Adolf II, име кое тој го прифатил по 1916г. во центарот на неговата митологија е темата на уништувањето и повторното раѓање. Волфли е повеќекратно убиен, егзекутиран или уништен како резултат на катастрофални падови³.

Во годината по објавувањето на книгата на Моргентахлер, се појави уште една, дури и повлијателна книга. Станува збор за книгата (Bilderei des Geisteskranken) на Ханс Принцхорн (Hans Prinzhorn, 1886-1933). Таа се фокусираше на голем број дела. Принцхорн бил психијатар којшто работел на психијатриската клиника во Хајделберг. Пред тоа се школувал како историчар на уметност и се здобил со титула на доктор во оваа научна дисциплина доделена од Универзитетот во Виена во 1908. Подоцна служел како доктор во германската армија во текот на војната, а потоа се преселил во Хајделберг во 1911 година.

Кога пристигнал во Хајделберг тој видел дека клиниката веќе имала уметничка колекција на пациентите. Принцхорн почнал да истражува на оваа тема под влијание на директорот на клиниката Д-р Карл Вилманс кој му доделил и време и средства за да истражува и собира нови материјали. Во времето кога го напуштил Хајделберг, имал колекција од над 5000 слики и скулптури на околу 500 уметници во периодот помеѓу 1890 и 1920 година. Книгата беше извонредно успешна и заради неа тој стана мошне популарен речиси преку ноќ.

Една од причините за успехот на ова дело е навременоста или нејзиниот тајминг. Водечките германски експресионисти од предвоениот период постојано некако беа во дослук со идеите за лудило, а вознемирувачката атмосфера од поствоените години (особено во хаотичните 1920-ти години во Германија) се чинеше дека со силни аргументи ги оправдуваше нивните идеи. Пристапот на Принцхорн беше заснован на наследството на големите историчари на уметноста и естетиката од XIX-от век, особено под влијание на Хајнрих Волфлин, но исто така била под силно влијание на уметничките текови од своето време. На пример, тој бил сведок и на тоа како доктрината на Волфлин за „интуитивните форми“ инаку резултат на т.н. „префигурации“ можат да бидат применети на нешто поинаков материјал. Тој на уметноста примарно гледаше како на начин за екстериоризација на себството, и за разлика од претходните проучувачи на уметноста на менталните пациенти беше подготвен и се трудеше да пронајде континуитет помеѓу сликите и делата на болните со оние на „професионалните“ уметници. Всушност, тој сакаше да го поткрепи своето општо проучување за уметноста врз искуството со ментално оболение. Едно од средствата со кои често се користеше беше споредувањето со уметноста на примитивните општества, кои ги користеше за да ја објасни универзалната потреба на луѓето за симболи.

Проучувањата на Принцхорн се покажаа како мошне интересни за уметниците кои беа поврзани со движењето Баухаус, инаку нова радикална уметничка школа основана во 1919. Пол Кле (Paul Klee) ги видел материјалите на Принцхорн веднаш откако тој пристигнал во Хајделберг и подоцна ја сочувал копијата од неговата спомната книга. Тој всушност, делото на Принцхорн му го препорачал на Оскар Шлемер (Oskar Schlemmer (1888-1943) кој подоцна исто така станал значајна фигура на Баухаусот. Шлемер ги забележува своите лични реакции на следниот начин:

Цел ден си замислував дека полудувам и дури бев некако задоволен од таа помисла, бидејќи тогаш би имал сè што сум посакувал, би постоел исклучиво во светот на идеите, на интроспекцијата, она што мистичите го бараат. Доктор Принцхорн ми покажа слика со ознака на неа „опасно за гледање“. Таа постојано ми се провлекува низ мислите...на неа имаше знаци за љубов, живот, детство, хумор, систематски подредени. Се разбира сето тоа беше осуда на модернистичката уметност: гледате тие сликаат токму како лудите! Но тоа не е така, и покрај сета сличност, лудиот живее во царството на идеите, кое уметникот се обидува да го досегне, за лудиот тоа е почисто, бидејќи целосно го исклучува од надворешната реалност⁴.

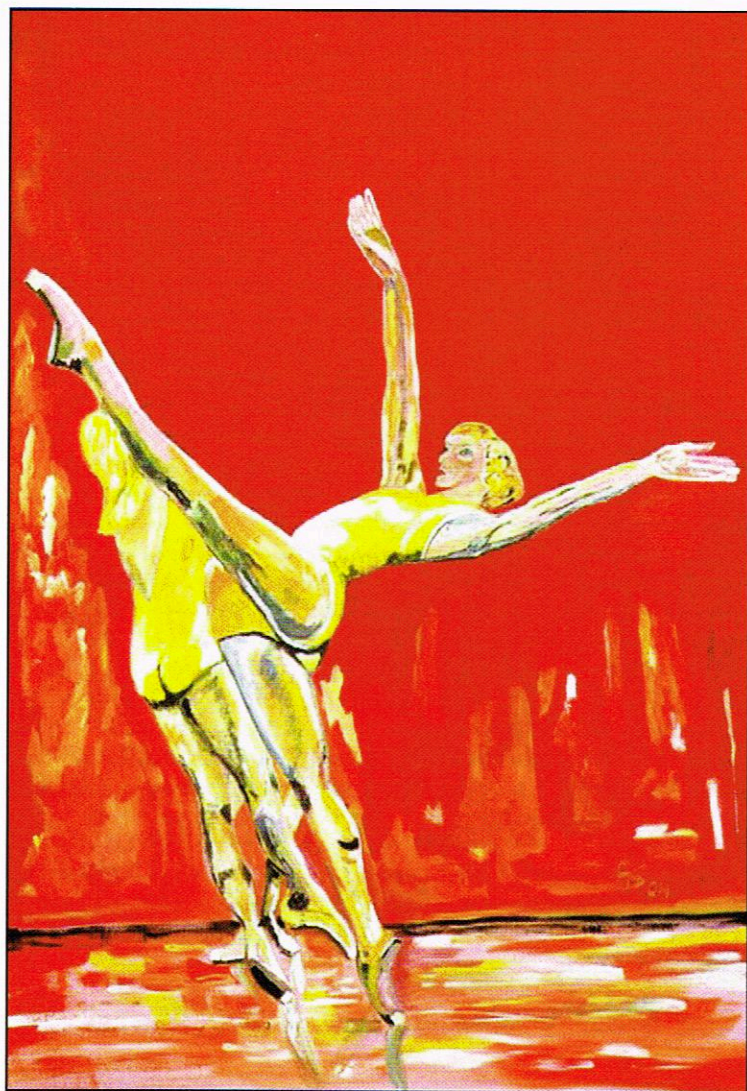
Друг автор кој покажал интерес и признание за трудот на Принцхорн и неговата колекција бил бившиот член на „Blauer Reiter“ Алфред Кубим кој во 1922 година патувал само заради неа за да ја прегледа. Германските уметници од помладата генерација биле подеднакво фасцинирани од ваквите материјали. Како студент на психијатрија пред Првата светска војна Макс Ернст (Max Ernst) открил слична колекција во посед на ментална психијатрија.

Блиску до Бон имаше група на сиви грабди кои на многу начини наликуваа на болницата Света Ана во Париз. На клиниката за ментално болните студентите можеа да посетуваат различни курсеви и да се здобијат со практично искуство. Во една од овие згради имаше извонредна колекција на скулптури и слики кои нејзините „жители“ ги твореле. Ова оставило прилично силен впечаток на младиот човек, особено делата од трошки од леб, и тој проценуваше дека може да го разбере нивниот гениј и тоа го мотивираше да се впушти во истражувања на широките пространства на лудилото. Подоцна тој откри некои техники кои му помогнаа да направи прогрес во истражувањата на овој план⁵.

Клиниката Ернст наводно сè уште постои но оваа голема колекција исчезнала. Во 1919 година, токму кога Принцхорн пристигнал во Хајделберг, Ернст бил одговорен за приклучувањето на колекцијата на менталните пациенти на изложбата организирана од дадаистите во Келн. Ернст сакаше да напише своја книга за ментално болните пациенти, но се откажал од оваа идеја откако му била навестена книгата на Принцхорн. Веројатно тој бил одговорен за промовирањето на оваа книга во надреалистичките кругови во Париз. Некои од надреалистичките дела имаат директни позајмувања од уметноста на менталните пациенти од Принцхорн, како што се Аугуст Натерер (August Natterer) и скулпторот Карл Брендел (Karl Brendel). Влијанието беше многу повеќе од моментно и кратко. Ернст правеше слични позајмувања во текот на 60-те. Порастот на интересот за уметноста на ментално оболените зеде замав помеѓу двете светски војни. Во прва рака тоа ги потврди предубедувањата на конзервативната уметност којашто се обидуваше севкупното творештво на модерната да му припише атрибути на дело на лудилото. Озлогласената уметничка изложба на Нацистите од 1937 година организирана во Минхен беше заснована на идејата дека модернистичката уметност е производ на ментално болни умови. Во една соба од оваа изложба уметничките дела

Адолф Вулфи, детал од Island Neveranger, 1911





Од колекцијата на Ханс Принцхорн

на експресионистите беа ставани едни до други со делата на менталните пациенти, а самиот каталог имаше слика од Оскар Кокоска (Oskar Kokoschka 1886-1980) на сите страници со ментален пациент не наведувајќи ги имињата на авторите под самите слики подбуждувајќи го читателот да погоди која слика чија е. Еден од ретките автори кои на оваа проблематика и приоѓаа внимателно и на вистински начин беше Антони Арто (Antonin Artaud, 1896-1948) кој се поврза со надреалистите во периодот на нивното официјално започнување со јавна работа во 1924. неговата примарна форма на работење беше театарот. Под закрила на надреалистите тој започна со нов вид театар имено „Театарот на окрутноста“. Арто беше целосно ориентиран кон бизарност и ексцентричност и беше даден на престој во психијатриска болница. Во првите две години од неговиот престојување таму тој бил речиси комплетно некомуникативен и целосно во аутистична состојба. По ова ја прекинал својата самоизолација и молчење главно пишувајќи им на своите пријатели во Париз, многумина од нив Надреалисти. Понатаму продолжи со сликање, главно автопортрети со кои сакаше да се идентификува со Винсент Ван Гог, додека останатите беа поврзани со неговите сексуални и религиозни мечтаења. Тој бил отпуштен од клиниката во 1946 токму на време за да ја види ретроспективната изложба на Ван Гог во Париз во 1947 година. Подоцна напиша есеј за своите впечатоци од оваа изложба кое се потпираше на идејата да се даде глас на разумноста во општеството кое стануваше лудо. Тој жестоко се побунтува кон концептот на лудилото кое превладуваше, прашувајќи што е всушност автентичен лудак?

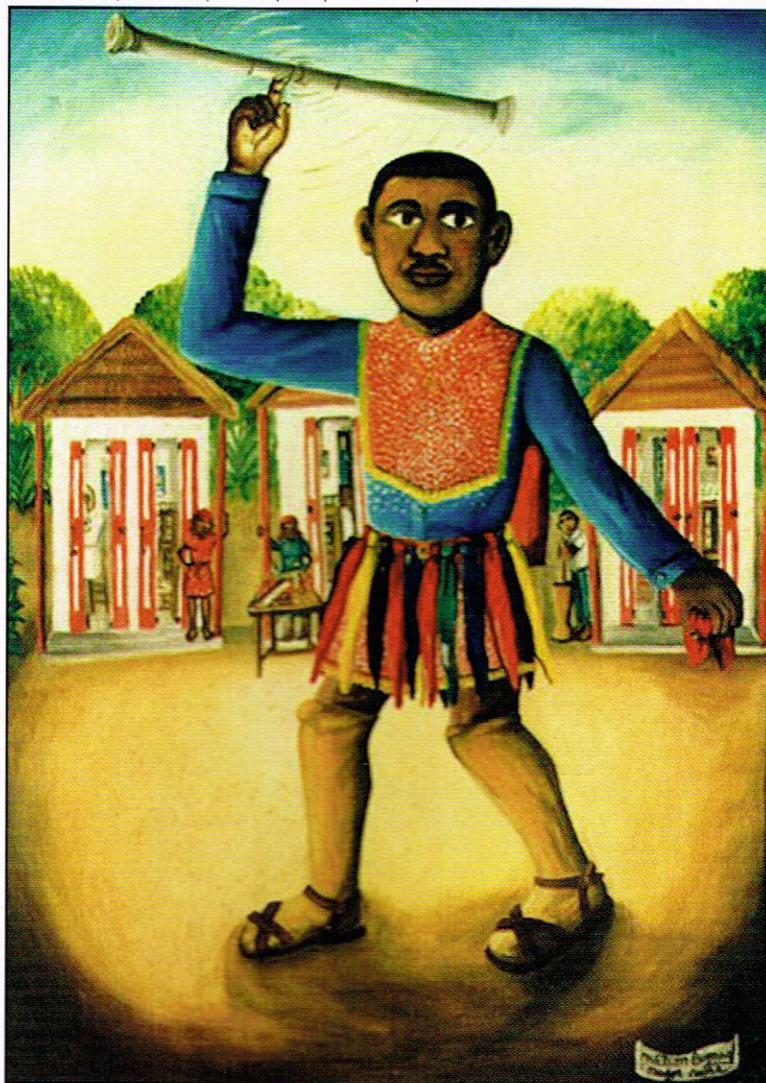
Генерално земено резултатот на сето внимание дадено на уметноста на менталните пациенти и оболени беше подривањето на воспоставената хиерархија на уметничките вредности на многу подлабински и поопсежен начин отколку што тоа беше правено од првите модернисти. Уште од раѓањето на романтизмот, западната уметност преголем акцент ставаше на идејата на оригинал-

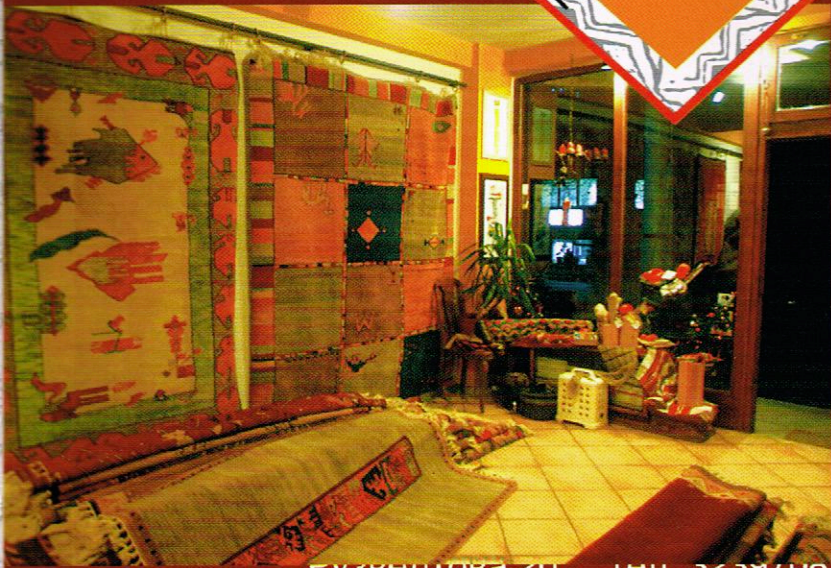
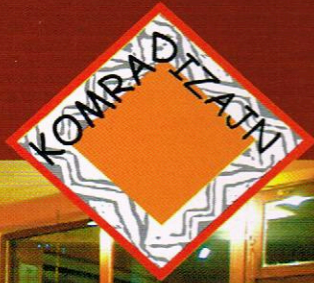
носта. Сè повеќе и повеќе уметниците беа ставани под притисок да не се потпираат на делата на нивните претходници. Секој уметник се очекуваше наполоно да ја открива на нов начин самата уметност. Вистина е и тоа дека поголемиот број од нив не беа сосема нешколувани во сите сфери од создавањето на уметничко дело. Психотичните уметници секако не беа иновативни творци. Многумина од нив беа целосно необучени за сите препораки и методи во уметничкото творење. На ова се гледаше како на еден вид ослободување и создавање можност за изразување на визионерски елементи. Уметниците сега пак сакаа да ги следат ваквите творци аматери, сè во обид да се открие внатрешната и прикриената вистина која беше најважна. Вистинската визионерска уметност е без хиерархии, оти како би било можно една визија да биде споредувана со некоја друга? Солипсизмот на новата уметност сè повеќе и повеќе настојуваше да ги подрие и урне претходно воспоставените естетски релации и наместо нив да ги воспостави како најважни барањето на автентичноста која никогаш неможе целосно да биде досегната.

(Endnotes)

- ¹ Plato, The Laws, 4.719, prevod. R.G. Bury, London 1955.
- ² Walter Morgenthauer, Aus Meinem Leben, Bern 1960, стр. 17.
- ³ John M. MacGregor, The Discovery of the Art of the Insane, Princeton University Press, Princeton N.J. 1989, стр. 212-3.
- ⁴ Tut Schlemmer ed., The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer, Middletown, Conn., 1972, стр.83-4.
- ⁵ Max Ernst, "An Informal Life of M. E., as told by himself to a young friend)", во Max Ernst, ed. William S. Lieberman, New York 1961 стр.9.

Од колекцијата на Д-р Волтер Моргенталер





Гузвелтова 20 тел. 3259700
e-mail: komradrug@yahoo.com

OLIVER



G A L E R I J A

ANKARSKA 31 • SKOPJE • MAKEDONIJA

TEL: +389 (0)2 3079-089

Ателје



Франклин Рузвелт 18
тел: 3223774; 075430413



ART GALLERY

EL GRECO

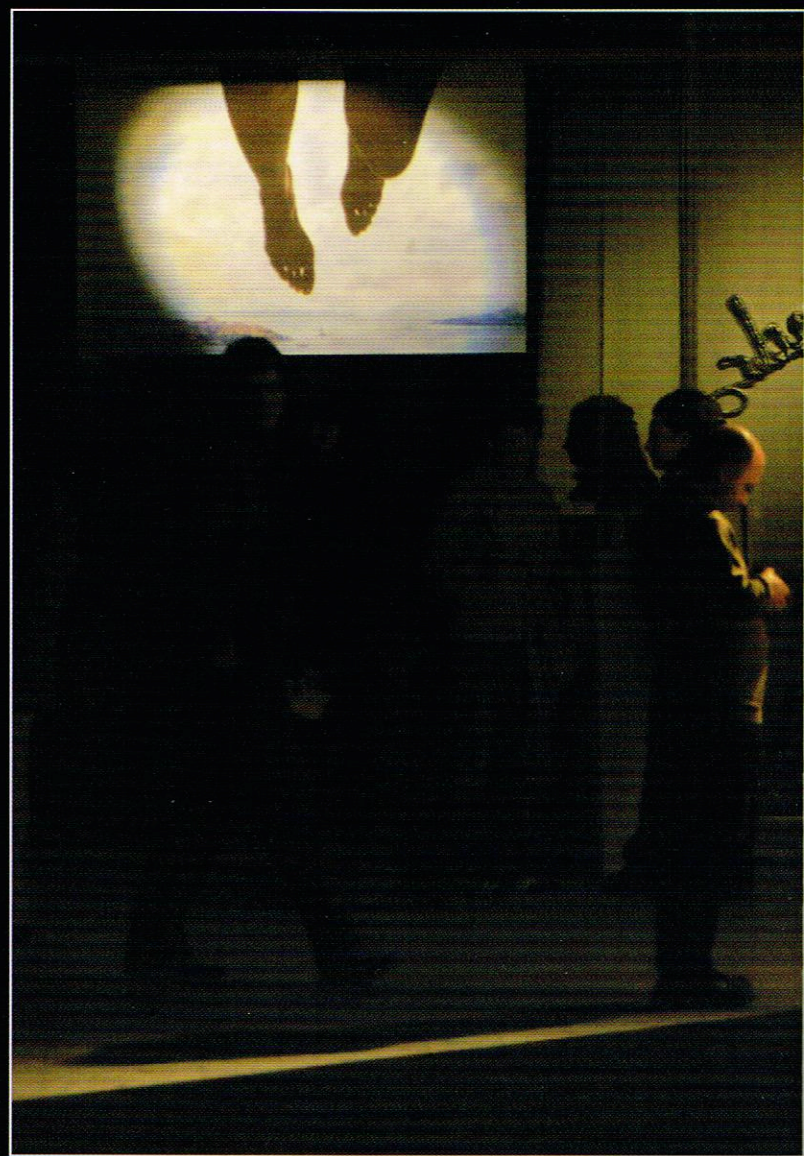
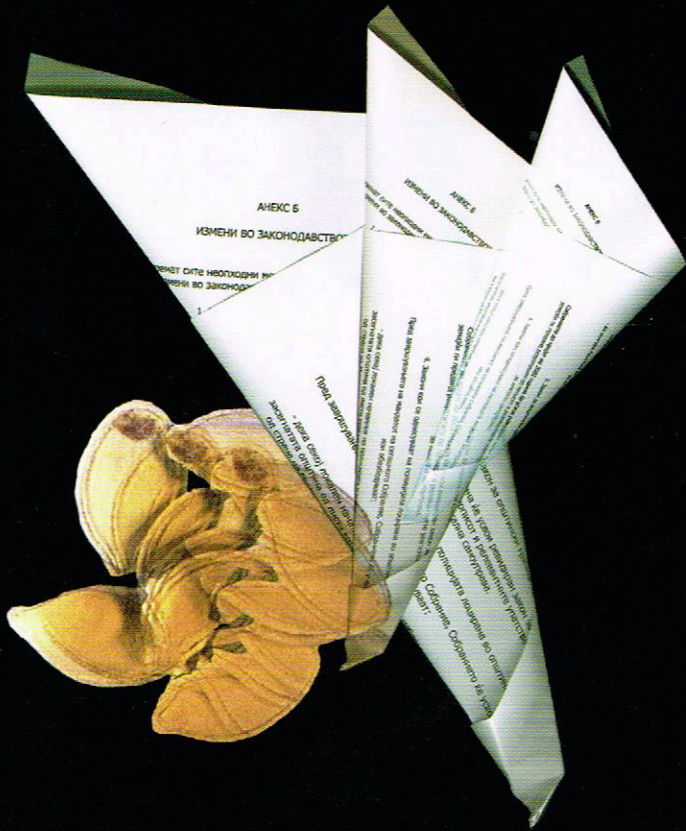
тел. 02/316-4242

070/330447

e-mail: vil_art@mt.net.mk



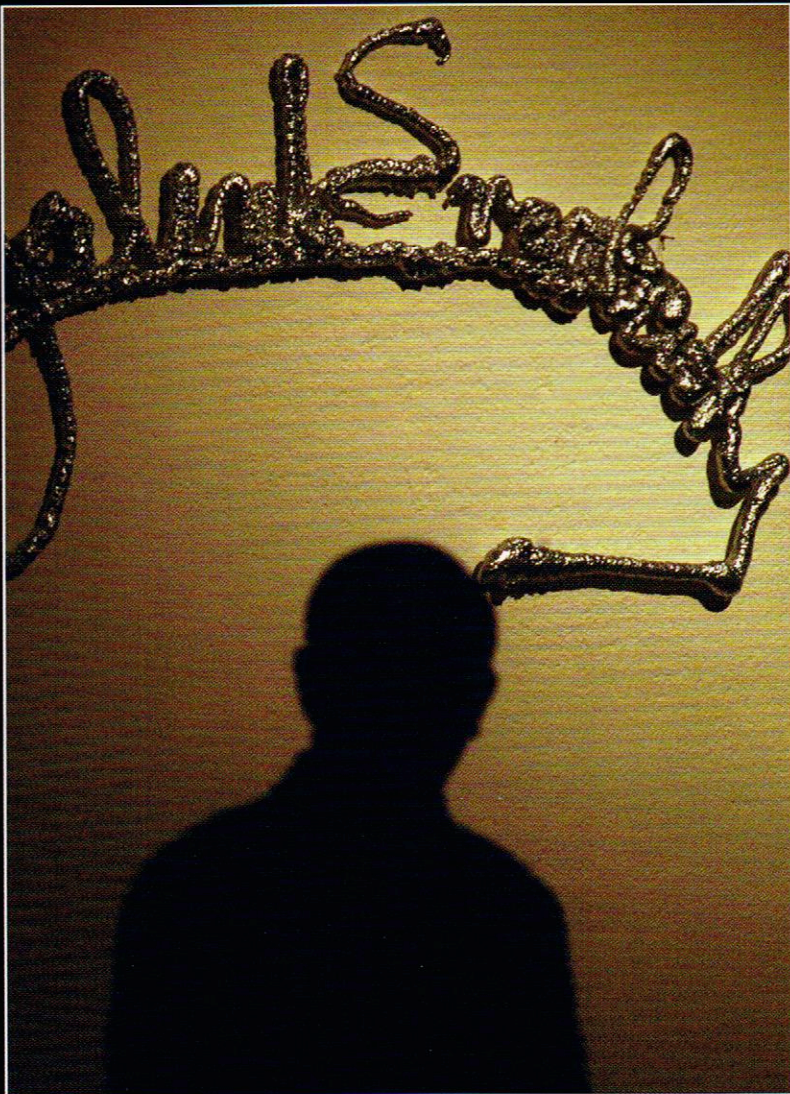
Нов Објект... Ул. „Максим Горки“ бр.17 (до Италијанската амбасада). Отворање на 10 мај од 20 часот.



ЕДНА ВЕЧЕР ВО МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ

фотографии: Артефакти





СТУЧУВАЊА

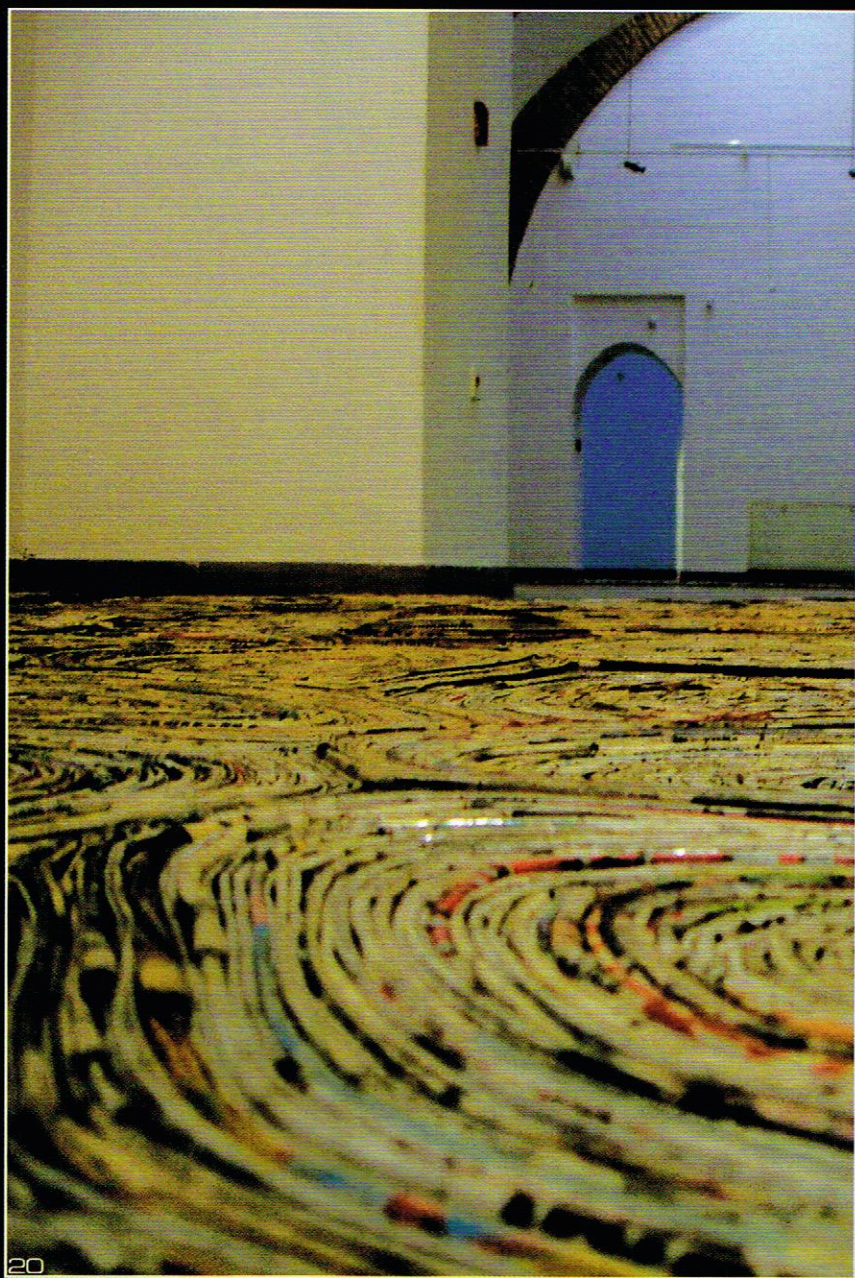
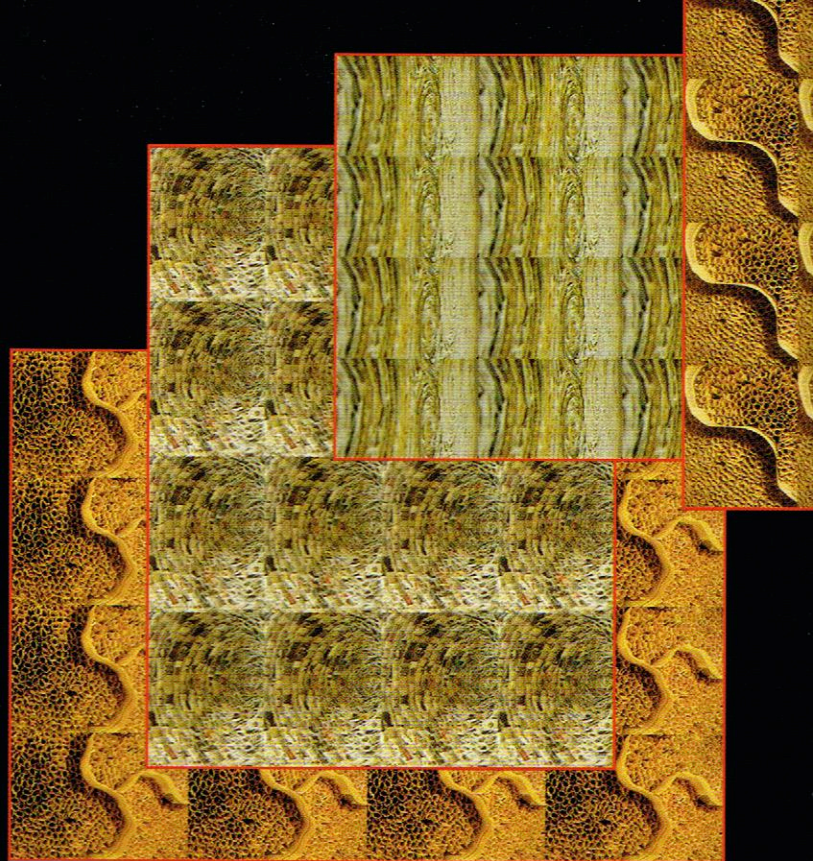


Конча ПИРКОСКА

изложба Исмет РАМИЧЕВИЌ/
„Инфо-ткаенини”,
Национална галерија на
Македонија - Чифте амам,
декември-јануари, 2006

СТРАТЕГИЈАТА НА ИНФО-МАНИПУЛАЦИЈАТА

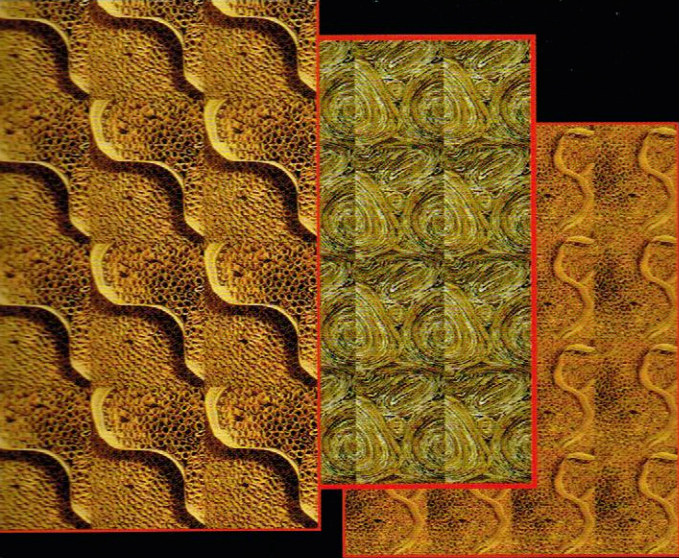
НАЈНОВИОТ ПРОЕКТ НА ИСМЕТ РАМИЧЕВИЌ НАСЛОВЕН „ИНФО-ТКАЕНИНА” ПРЕТСТАВУВА ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СЕРИЈАТА ПРЕТХОДНО РЕАЛИЗИРАНИ ПРОЕКТИ, ЛАВИРИНТ I, II И III. ИСТОВРЕМЕНО ОВОЈ ПРОЕКТ ГО АНТИЦИПИРА ЗАОКРУЖУВАЊЕТО И КРАЈОТ НА НЕГОВИОТ ПОВЕЌЕГОДИШЕН МЕГА ИНФОРМАТИЧКИ КОНЦЕПТ



Како и претходните, така и овој проект, содржи повеќе-значни референци и можност за полизначни интерпретации. Поделен е на два дела. Првиот е мануелно и макотрпно изведен, опросторен, доминантен, а вториот е дигитално конципиран. Низ компјутерската анимација, авторот не ги емитува различните трансформации, варијации и визуелни сензации кои се генерирани од амбиенталниот дел на концептот. Во најголемиот дел дигитални варијанти, речиси е невозможно визуелно да се препознае непосредната врска со информатичкиот концепт. Ритмичкото репетирање и тоталното редицајнирање на текстуалното ткиво, не нѐ упатува само на сликарската ориентална декоративна стратегија, туку нѐ насочува на разнородните дизајнерски матрици кои ѝ припаѓаат на сферата на текстилното ткаење и плетење, на мозаичната и шуко декорација, на арабеската, како и на метафората на пчелината кошница.

Но, иницијалното реципирање на конкретниот интегрално инсталираниот проект, ќе го фокусираме пред сè на рамниште на визуелните ефекти кои се еманираат од хипертекстуалната концепција на изложбата¹. Различната просторна позиција и елевација на инсталираните фрагменти на инфоткаениците (врз подот, по хоризонтала и по вертикала) пред сè реферираат на еден посебен, естетски крајно израфиниран, концептуалистички аспект на презентирање, на анимирање и на доживување на галерискиот простор. Сметајќи на тишината, на ефектите од дифузното разлевање на дневната светлина која (од поткуполните созвездија на Амамот) се шири и се лизга врз кревките, нежни, но цврсто исткаени сегменти од баналните материјали (дневни весници), авторот во некогашниот ориентален соблазителен профан објект, на набљудувачот, дискретно и непретенциозно му го изгради и му го подари сопствениот сакрален, медитативен, и како што ќе потенцира Абациева „терапевтски“ храм.

Спонтано симулираната, архаично обоена архитектонска методологија на градењето на генералниот концепт, авторот суптилно ја синхронизирал со ритмички разиграната линија на внатрешниот просторен прераспоред на конкретниот архитектонски објект. Со дискретното колористичко акцентирање на пиктуралното писмо, аплицирано врз хоризонталните и врз вертикалните зони на пуристичкиот простор, и поврзувањето со извиените лаци на поткуполната ориентална архитектонска декорација на Амамот, Рамичевиќ ја воспоставил естетската мерка, го изградил интердисциплинарното,



истовремено се набљудуваат со еден поглед, а се читаат низ мноштво ракурси и редица дискурси. Со нестабилното движење на телото по пиктуралната конфигурација на инсталираните сегменти и нивното ритмичко опсервирање, авторот всушност сака да не потсети и да не опомене дека нашата фасцинација постојано е следена и демнета од страотните сеништа на заблудата. Заведувањето и инфо-манипулирањето, за авторот се основните градежни материјали од кои ја проектирал интегралната слика на неговата интертекстуална, интердискурзивна мрежа во која е заробена смислата и е поразена хуманистичката идеја за вистината.

Концептуалната стратегија, на луцидно обмисленото ткаење на рециклираните, бескрајни игри на инфо-манипулациите, на кои се темелат всушност сите видови општествени идеологии, овој автор, од лавиринтите на смислената бесмисленост, ја заокружил смислата на неговата исклучително креативна творечка идеологија. Преку завршувањето на овој циклус, Рамичевиќ уште еднаш ќе се потврди, како што натаму додава Абаџиева, „како една од ретките оригинални појавности на македонската ликовна сцена“.

(Endnotes)

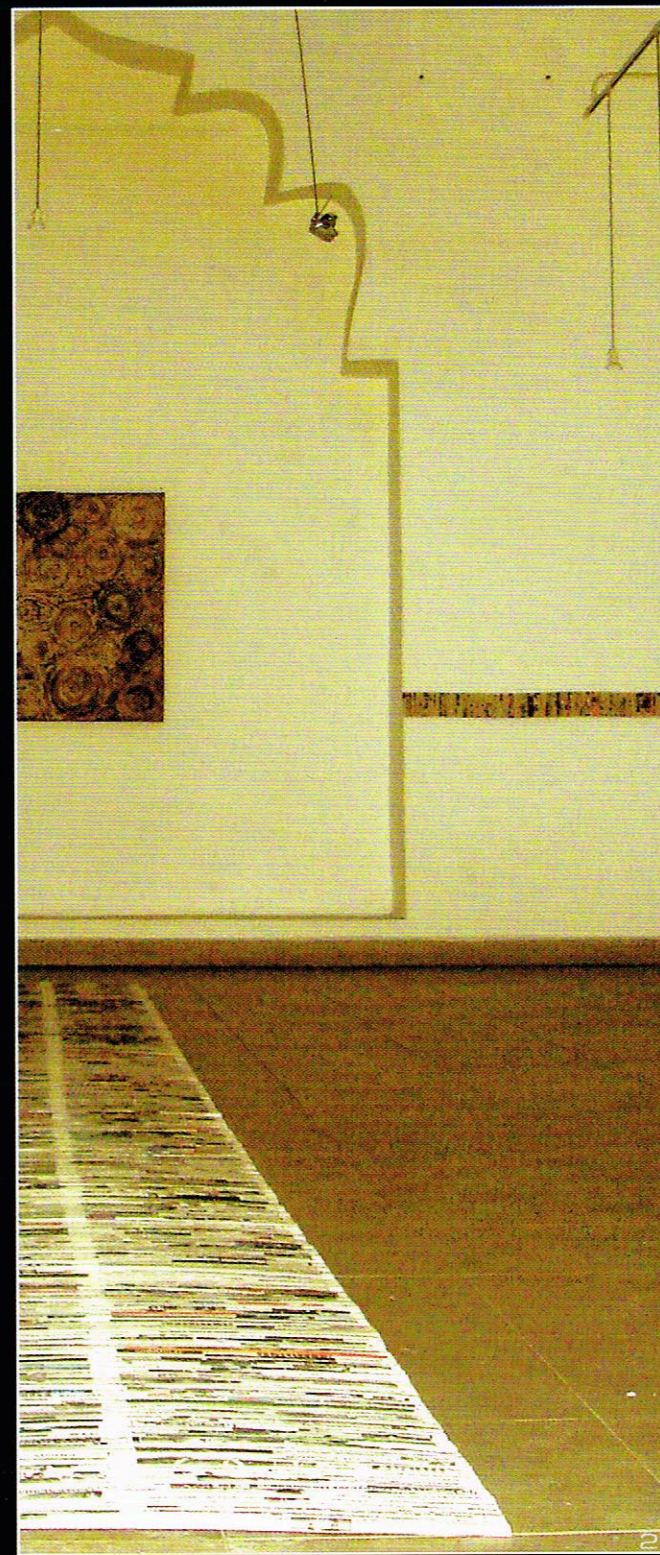
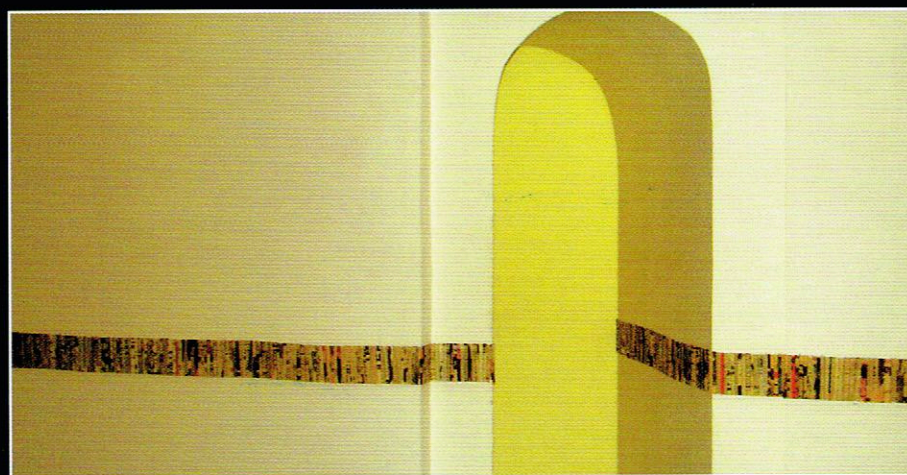
¹ За проблемот на информацијата кој е суштински за овој, и за сите претходни проекти, наведени во текстот, види кај К. Пиркоска во: „Динамиката на празнината“ и „Помеѓу фетишизмот и демонизмот“, предговори во каталозите за изложбите Лавиринт I, Лавиринт II и III.

трансисториско и транскulturно единство, свечено објавувајќи му ја на набљудувачот аурата на убавината на синкретичката целост.

Текстуалната редистрибуција изведена низ резови и ремонтажа, во царството на информатичките знаци без значење, но, врз принципот на супституција на значењето, Рамичевиќ ја воспоставил комплементарната дијалогска врска со градбената структура на Амамот. Различниот динамички морфолошки и иконографски тек, го обликувал во слики, фризови, столбови/обелиски, или во фолклорни ткаенини, спирално или дијагонално исткаени, или градени по принципот на јукста, или на суперпозиција на ротулусите. Во свитоците ја сокрил смислата на привидната бесмисленост на архивираниот полизначен инфо-лабиринт во кој се преплетени различните дискурси, од политичко-идеолошките, па сè до културните.

Изведен од бесконечното вкрстување и оплодување на информациите, концептуалистичкиот проект на Рамичевиќ, на едно друго рамниште ја демистифицира нашата фасцинација од примарната рецепција. Овој проект синхронично не собалзнува, но и хронично не плаши. Истовремено се артикулира и како лефтерна и полезна алузија на информатичката глобализација, но и како внатрешна илузија, заштита од реалното, секојдневно информатичко бомбардирање и атакување на нашето крeвко, хиперсензитивно битие. Во овој лирски концепиран проект, авторот од нас, истовремено сака визуелно да ја сокрие, да ја релаксира, но во подтекстот и да ни ја открие зависноста од подмолната, застрашувачка и речиси некрофилична идеологија на современиот информатички свет, во чија ентропија, како што вели Хаким Беј, се вкрстуваат „дезинформатиски проектили и пропагандни бомби“.

Во конкретниов морфолошки среден, алузивно-илузивен простор, низ чиј етер плови ентропијата на информациите, авторот ни ја тестира свеста, ни го мери нивото на нашите интелектуални и телесни капацитети. Со телесното и менталното вовлекување и заведување во стапцата на презентираниот летризам со, и без значење, набљудувачот не ѝ се поклонува само на моќта на „ликовната мимикрија“ (Абаџиева), туку несвесно ѝ се поклонува, и ѝ се наклонува на стратегијата на манипулацијата. Телото на восприемачот игра значајна, но несвесна улога во тој вид интеракција, перцепција и рецепција на интегралната идеја на Рамичевиќ. Од тука архитектурата на сликата, и сликата на архитектурата,



изложба/28.02 -
13.03.2006/ Мала
Станица, Скопје



**ПРОЕКТОТ КИНО НАПРЕДОК 3 - ТРИЛОГИЈА
ПРОВИНЦИЈА НА ТОМЕ АЦИЕВСКИ И СТАНКО
ПАВЛЕСКИ ПРЕТСТАВЕН ВО ВЕЛЕС, ДЕБАР,
ГЕВГЕЛИЈА И ВО СКОПЈЕ, УПАТУВА НА РАЗМИСЛИ
ЗА УПОТРЕБАТА НА ЦИТАТОТ КАКО КУЛТНО МЕСТО
НА ПОСТМОДЕРНИЗМОТ, НА ОДНОСОТ МЕЃУ
ЦЕНТАРОТ И ПРОВИНЦИЈАТА, НА ФЕНОМЕНИТЕ НА
ГЛОБАЛИЗАЦИЈАТА И ИДЕНТИТЕТОТ, НА ТЕНЗИЈАТА
МЕЃУ ТВОРЕЦОТ И „ПОСРЕДУВАЧОТ“ И.Т.Н.**

СТАНКО ПАВЛЕСКИ & ТОМЕ АЦИЕВСКИ

Претходната скулпторска прагма на овие двајца уметници во осумдесеттите и деведесеттите години беше блиска на модернистичките поими: компактноста на формата, автономноста на исказот, експресивноста и користењето на индустриски материјали. Потоа Павлески преминува на „скулптури-плохи“ со текстови, а Ациевски ги комбинира моќните пластични форми со фотографии. Но, и двајцата во новиот век ескалираат во дематеријализација на делото или го редуцираат на текст, на празна соба, на мисла. И кога го напуштаат тој стабилен систем, тоа е само привидно, зошто и во непредвидливоста на другиот систем тие на друг начин инсистираат на формата и креативноста, на уметничката автономија и имагинацијата. Негувајќи своевидна ангажирана уметност ослободена од предрасуди и воздржувања и со доза на критичка свест, тие и двајцата стремат кон подемократски форми на комуникација со публиката.

Проектот Кино Напредок 3 е одраз на состојбите во нашето општество. Поттикнат е од сознанието за испревртените вредности во неговото функционирање, Павлески конкретно алудира на слабите точки во политичкиот и културниот систем. Ациевски е спровоциран од промената на европскиот ракурс во однос на мултикултурализмот и глобализмот во нашата средина.

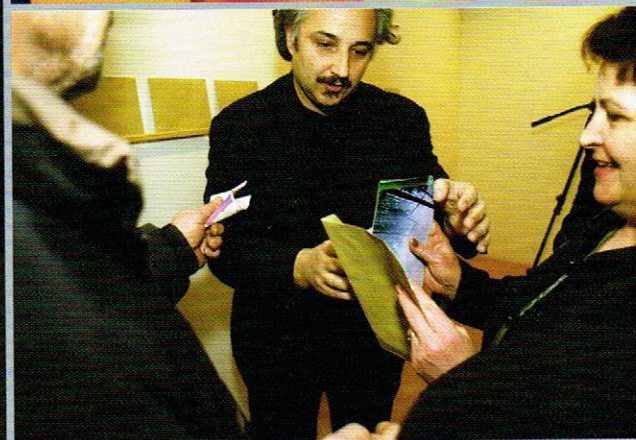
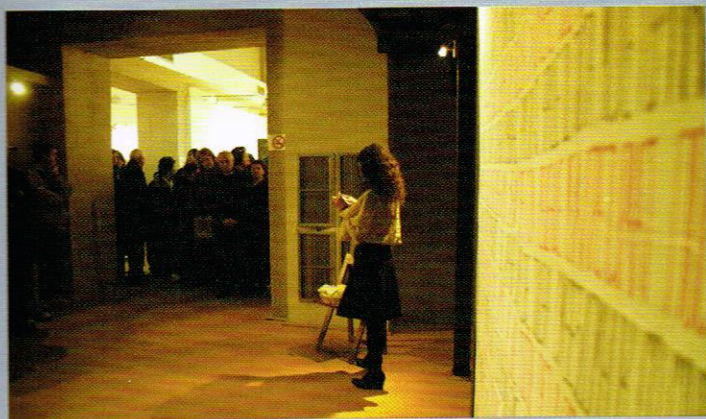
„Кино Напредок 3“ го посветивме на оние интелектуалци кои не сакаат да го напуштат својот роден град. Сакавме со дислоцирањето од центарот да се спореди како функционира провинцијата... да се измени поимот за периферијата“, ќе изјават самите автори. Сепак, иако резултатот од тоа искуство не е позитивен, овој наивен напор заслужува внимание и го потврдува сознанието дека и уметноста и критиката се во криза.

Во Велес Ациевски се претставува со перформансите *Портретот на некој од 1975* и *Портретот на некоја од 2004* година, извлекувајќи ги социјалните случаи од маргините во центарот на делото. Тие се метафора на осаменоста и отуѓеноста. Јавниот аспект на интимното е ставен во интеракција со гледачите/слушателите, апелирајќи на недостатокот од етичност, на буђење на свеста, на излегување од долгиот сон на нашето општество. За разлика од транспарентот, писмата и перформерите на својот колега, Павлески се определува за многу порадикален исказ: ни понуди празна соба, односно проект насловен *Без експонат/Делосебесобирање во манифестациите околу делото*. Оваа инверзија на состојбите е саркастична реакција на она што се случува секојдневно во нашите

изложбени салони за време на отворањата: ретки се оние кои го разгледуваат делото, зашто поинтересни од изложените дела им се меѓусебните разговори. Нематеријалната суштина на *Без експонат* е отворање на место со потенција, „каде ѝ се дозволува на имагинацијата, сфатена како импулс и проект, да се конкретизира во различни индивидуални претстави“. Експонати стануваат делата, сенките, разговорот, звуците на луѓето во просторот и нивните слободни фантазирања. Оваа ситуација наведува на промена на метаболизмот на гледачите. На прашањето дали има изложба без уметнички дела? Си одговорам со да. Самата замисла ги содржи тие конотации, без разлика дали е во релација со Ив Клен, Герхард Мерц и сл.

Соња АБАЦИЕВА

„... Во повеќето проекти на Ациевски (а во овој проект/перформанс особено) во ироничната игра со вариететите на модернизмот-постмодернизмот, авангардата-неоавангардата, глобализацијата и балканските состојби, провејува проблемот, прашањето, состојбата на идентитетот. Понекогаш тоа е неговиот личен идентитет, често станува збор за неговиот уметнички идентитет, а постојано сè е под сводот на проблемот на македонскиот идентитет кој не знае низ која игла од глобалните и локални преплетувања да се протне. Не знае или тоа само така ни се чини? Јас навистина не знам, но изгледа дека Томе нешто насетува - галиба ќе биде дека нашата успешна негрижа за тоа дека пиратеријата (и сè што таа како метафора подразбира) ќе стане наша „генетска реалност“ е нашата реална моќ. Ние сè можеме да совладаме, за нас ништо не може да се фати, ние ја имаме „сета енергија на симулакрумот“. Почитувани читатели, морам искрено да ви признаам дека навистина немав поим што точно сè се случува кога учествував во играта на Ациевски. Исто како и во животот, Делото на Павлески има и наднаслов (Знаци на атрофична култура), како и краток текст кој го следи: „Се ‘дружев’ со ликот и карактеристиките на ‘доминантната струја’ во македонската ликовна критика денес - заморот како доблест, задоцнетиот хедонизам и хедонизмите од секаков вид, помеѓу летаргијата и траги од комична анемија“. „Заморените од уметност“ е на патеките на одреден жанр, за да го постигне саканиот ефект мора да варира по скалата на драмските вредности. Оттаму е „атрофична култура“, „се дружев“, „доминантно струја“, „задоцнет хедонизам“, „комична



фотографии: Станимир Неделковски

анемија". Без нив нема драма, нема конфликт, нема судир. Какво значење би имале „Заморените од уметност“ ако тие не се „доминантна струја“ независно што тие за себе никогаш не помислиле дека нејзе и припаѓаат, односно каков би бил пристапот кон таа група ако не е личен и во минато време - „се дружев“. Како тоа би изгледало во сегашно време: „се дружам“ - со кого, со некој кој е знак за „атрофична култура“? Зошто? Варијациите можат да се разгледуваат и понатаму - она „дружев“ да не е под наводници, но не е потребно да се оди во детали и (за да не изгледа дека не се повторувам) зошто некој кој се интересира да го опише и идентификува празното би се занимавал со некоја „доминантна струја“ ако таа не е „атрофична“. Тука некогаш се затвора кругот на значења и методите за нивно постигнување.

Така барем јас мислам, но кој може во целост да биде сигурен во било што? Овие уметнички практики имаат постојано лизгави значења и намери“.

Лазо ПЛАВЕВСКИ

„Павлески поаѓа од вообичаениот стандарден модел за книга. Како и во првата (*Ненапишана книга до посредувачот* издадена од МСУ, Скопје, 2002), таа на моменти претставува просторно дело. Покажува дека „телото на книгата“ е отворен трансформациски простор којшто книгата ја преобразува во ликовно дело, истовремено ликовното дело во книга. Книгата-дело се покажува себе како книга со предметни, но има и значенски и содржински аспекти. Книгата на „неговите“ записи, кои и не мора се прочитаат, предизвикува интерес барем толку за да се разгледа со прелистување. Значи, тоа е книга приложена и како предмет на гледање, како некој вид минималистичко скулпторско остварување во галерискиот простор во Дебар ставено во контекст на инсталацијата наречена *Дело над книгата*. Во неа ја следи логиката на оние геометриски правила, односи и димензии кои беа применети во проектот *Барок во едното* од 1998 (во МГС, Скопје)“.

Со експресно темпо Павлески успеа впечатливо да го склопи мозаикот на полувековното уметничко „живуркање“ на нашите ликовни творци, со нагласка на публикуваните статии или текстови напишани по некој повод од страна на нивните хроничари. Првиот впечаток е дека авторот тенденциозно го избегна давањето приоритет на личностите, преку следењето на

приложениот, од нивна страна селектиран, материјал распореден по азбучен ред. Насловот, поднасловите, сугестиите во самиот предговор не треба да се сфатат еднонасочно и не се пречка во совладувањето и доживувањето на понудената содржина. Исклучоците бргу се забележуваат. Отсуството на некои автори поради намерната непартисиципација, што може, но и не мора да го наруши замислениот концепт на Павлески или пак може да се протолкува дека тој момент е и негов дел. Мој личен став е дека во книгата е главно нотирано сè она што може да се искористи како варијанта на конструирање на некоја реална историја на уметноста во изминативе пет децении.

Присуството на авторот во концепирањето на глетката ја гарантираше успешноста на проектниот зафат, бидејќи тој е дел, но и фактор во формирањето на визуелниот комплементарен дискурс. Нејзиниот тек, преку парцијални, речиси идентични кадри ја дава онаа целина која во овој случај ја има тенденцијата да се заокружи еден документарен материјал, ситуација која може лесно и да исчезне. Во конкретниов случај ни се наметнува проблемот на улогата на овој тип на материјали кои со години ни се натрупуваат. Тие се вовед кон парадоксот којшто заедно е својство на апсолутното. Но, Аџиевски ја немаше таа намера. Од една страна лесно е читлива неговата идеја, но од друга страна, генерациите активни после посочените ги отфрлаа фронтите во конституирањето на парадоксите во кои лесно можат да се создадат или интерпретираат артистичките концепти.

Главното дејствие на вториот дел на проектот, со интерактивен карактер, се одвиваше во градот каде што секоја позната фаца најчесто се препознава. Аџиевски се обиде да го испита пулсот на реакцијата на случајните минувачи на улиците на Лос Анџелес преку делење летоци на кои е напишан краток текст кој започнува со: Го барам Џон Кејџ. Тие истовремено беа лепени и на одредени фреквентни места. Според изложените фотографии идејата е да се потенцира релативно индиферентниот однос на „анкетираните“. Нивните реакции најверојатно би биле идентични во кој било дел од светот.

Марија БОЧВАРОВА

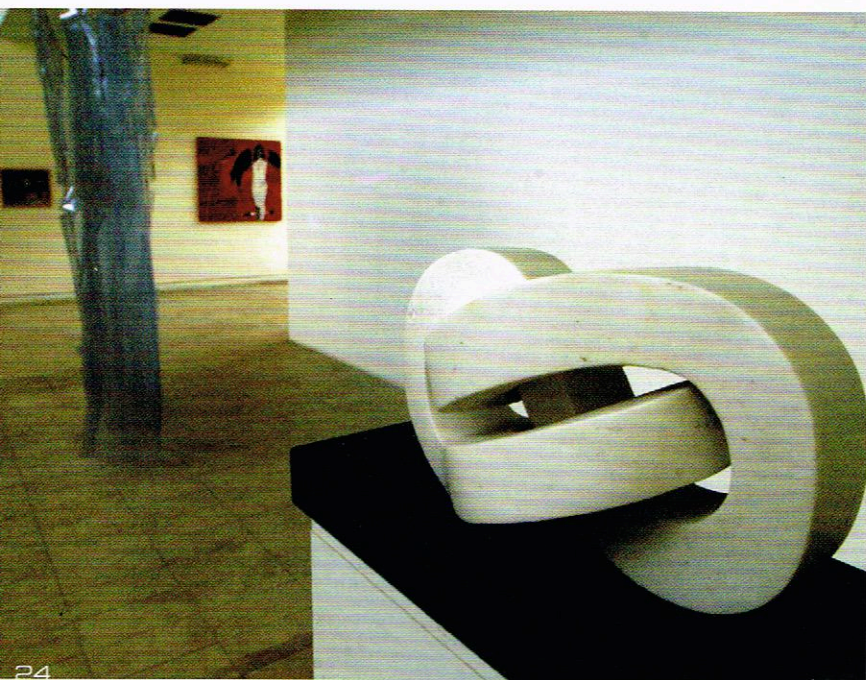
(извадоци од книгата Томе Аџиевски и Станко Павлески, *Кино Напредок 3, Трилогија - Провинција*)

Владимир ВЕЛИЧКОВСКИ

XI Зимски салон на ДЛУМ/
Музеј на современа уметност
во Скопје,
09.03.2006

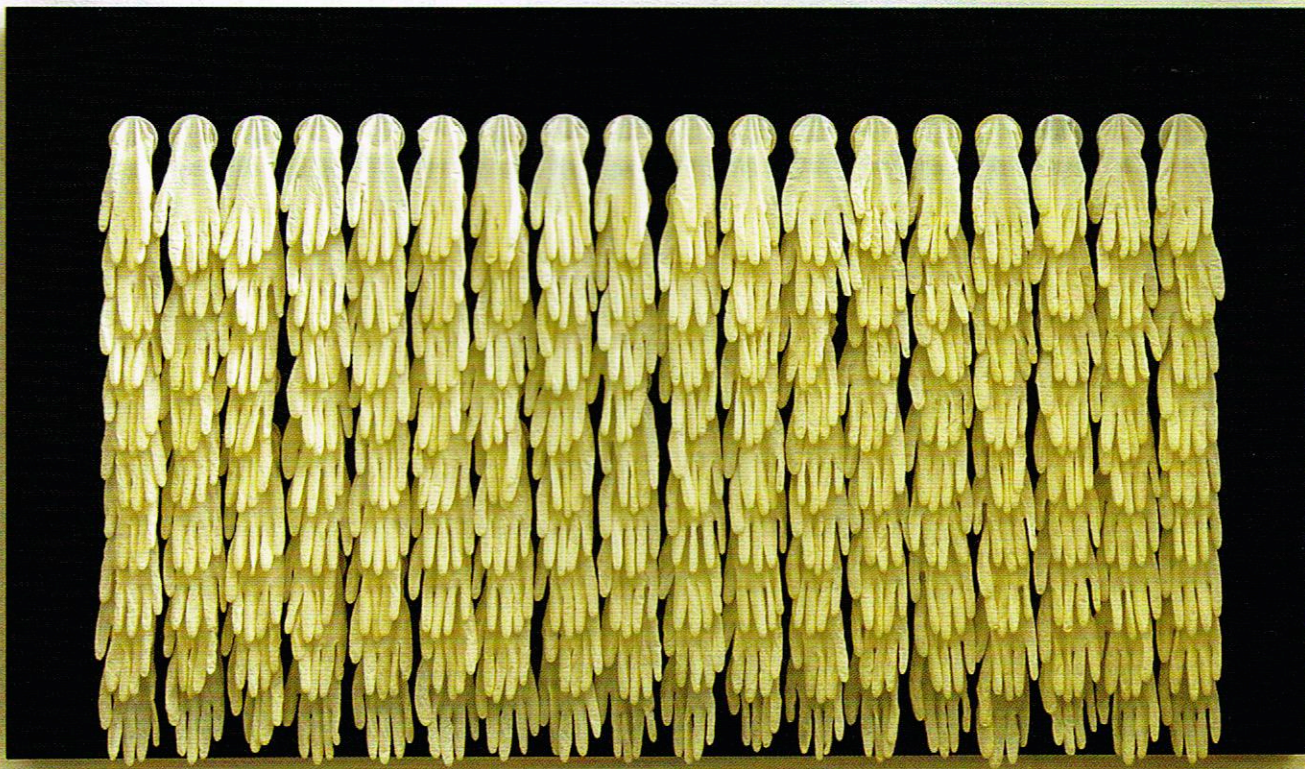
ПРЕСЕК НА НОВИТЕ СТРУЕЊА ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ

ЕДИНАЕСЕТТИОТ ЗИМСКИ САЛОН НА ДРУШТВОТО НА ЛИКОВНИТЕ УМЕТНИЦИ НА МАКЕДОНИЈА, КОЈ СЕ ОДРЖУВА ВО ИЗЛОЖБЕНИОТ ПРОСТОР НА МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ ВО СКОПЈЕ, ДОНЕСУВА НЕКОЛКУ ЗНАЧАЈНИ ПРОМЕНИ. СЕЛЕКТОРОТ, ОВОЈ ПАТ ДОАЃА ОД ГЕРМАНИЈА (СО ПОСРЕДСТВО НА СЛИКАРОТ ЈОВАН БАЛОВ, РАКОВОДИТЕЛ НА ПРИМА ЦЕНТАРОТ ВО БЕРЛИН), ШТО ПРИДОНЕСЕ РАБОТИТЕ ДА СЕ ИЗВЕДАТ И СОГЛЕДУВААТ ОД НОВ НЕВООБИЧАЕН АГОЛ. РОЛФ КИЛЦ-МЕКЕНЗИ, НЕОПТОВАРЕН ОД ЛОКАЛНИТЕ СОСТОЈБИ ПОСТАПИЛ СПОРЕД СОПСТВЕНИОТ ВКУС И ИЗГРАДЕНИ КРИТЕРИУМИ. НЕГОВАТА ЗАБЕЛЕШКА „ЈАС САМИОТ СЛОБОДНО ОДЛУЧУВАВ, БЕЗ НИКАКВО ОГРАНИЧУВАЊЕ И ВЛИЈАНИЕ ОД ТРЕТИ ЛИЦА“, ЈА ПОТВРДУВА ПРОМЕНАТА ВО МИСЛЕЊЕТО НА ОРГАНИЗАТОРИТЕ НА ИЗЛОЖБАТА. ВКУПНО 94 АВТОРИ ПОНУДИЈА 122 ДЕЛА, ОД КОИ МЕКЕНЗИ ИЗБРА 32 УМЕТНИЦИ КОИ СЕ ПРЕТСТАВЕНИ СО 41 ДЕЛО. СТАНУВА ЗБОР ЗА СЕЛЕКТИРАНА ИЗЛОЖБА (ЗА РАЗЛИКА ОД РЕВИЈАЛНАТА ИЗЛОЖБА НА ДЛУМ) КОЈА ОД ВИЗУРА НА СЕЛЕКТОР ЌЕ ОТСЛИКА СВОЈА ПРЕТСТАВА ЗА АКТУЕЛНИТЕ СТРУЕЊА ВО МАКЕДОНСКАТА УМЕТНОСТ ЗЕМАЈКИ ГИ ПРЕДВИД ПРИЈАВЕНИТЕ ДЕЛА НА ЧЛЕНОВИТЕ НА ДРУШТВОТО. НОВИНА Е ТОА ШТО ПРВ ПАТ ВО ИСТОРИЈАТА НА ЗИМСКИОТ САЛОН БЕШЕ ЗАДАДЕНА ТЕМА (ПОД НАСЛОВ ГРАДИНА НА ПРАШАЊА) НА КОЈА УМЕТНИЦИТЕ ГИ СОЗДАВАА СВОИТЕ ДЕЛА. САЛОНОТ ГЛАВНАТА НАГРАДА ЈА ДОДЕЛИ НА УМЕТНИКОТ ВЕЛЕ ТАШЕВСКИ



За македонскиот селектор, во сопствената „мала средина“ никогаш не било лесно да отфрли или заборава некој ликовен уметник чие место веќе е определено на ранглистата на еден период или во историјата на националната уметност. Не ретко македонскиот критичар надвор од пријавените дела со лични врски поканувал потврдени автори за да го подигнат општото ниво на изложбата, при што повторно се добивало традиционалното ДЛУМ-овско шаренило на стилски приоди и вредности на делата. Во овој контекст ќе се потсетиме на Бодлеровото мислење дека „денешниот уметник, секогаш бил ништо друго туку разгалено дете“, што се одразуваше во нашата средина низ редовното апсцинирање на „големите“ кои не сакала нешто да изгубат во близина на „малите“ уметници, поделба во која се проткајувало предрасуди и незнаење. Станува збор за критика која сакала „мирно да спие“, а не за селектор кој умеел да размислува и постапува самостојно или непристрасно. Времињата, во тој домен одамна се беа промениле но во нашата средина таквите процеси се одвиваат многу бавно, низ противречности и општ анахронизам.

Странскиот селектор покажа дека истиот материјал може да биде селектиран и осмислен на поинаков начин покажувајќи една симпатична и свежа слика за струењата во новата македонска уметност. Тоа, меѓу другото значи дека



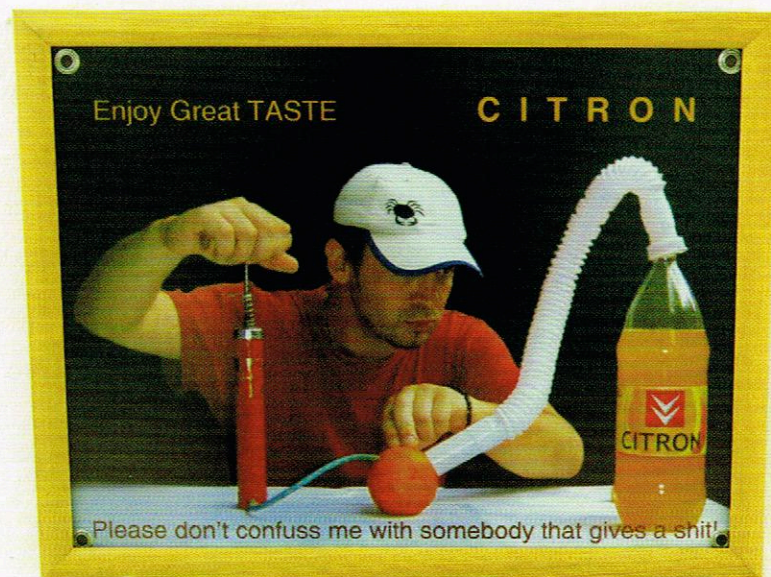
работите (делата) можеле да бидат согледани а со тоа и вред-
нувани на поинаков начин, што фрла нова светлина на движе-
њата во рамки на националната уметност.

Селекторот Ролф Килц-Мекензи, добивајќи ја улогата
(не без политички алузии) на „олеснувач“ кој јасно и недвосмис-
лено ќе го објасни својот природ: *“Резултат на овој избор не е
репрезентативноста, туку лоцирањето на делата во нивното
време и нивниот социјален контекст што остава простор за
асоцијации, но не индоктринира ниту пропаѓира”*. Изложените
дела се изработени во класични, како и во нови материјали
при што веќе не се поставува прашањето за нивната изведе-
ност (затоа што техничкиот аспект се подразбира), туку пред
сè да се укаже, и регистрира новиот сензибилитет изразен во
делата на помладите автори. Следиме примери на експеримен-
тирање, на „мали наративи“, на ликовни дела во кои предност
се дава на површината отколку на погледот од внатре, повеќе
на бесстрасноста отколку на подлабоката напнатост. На сцена
стапува необичната лесна ликовна инвенција која се потпира
на колажно-цитатната манипулација која е дел на постмодер-
нистичкиот природ. Традиционалните ликови и митски симболи
добиваат белези на „испразнети означители“, без буквално или
метафорично значење. Во делата на македонските уметници
преовладува чистиот концепт на игра со симболи и знаци обое-
ни со мали досетливости. Во последните десетина години, време
на голема збрканост и немир (на продолжена транзиција) право
на граѓанство добија фигуративните и предметни претстави на
местото на порано преферираната „апстрактна“ уметност.

Некои од изложените дела би можеле да ги прогла-
симе за намерен или вистински кич, но преовладува духот на
доближеност или проткајување на сè во сè, на еден карактерис-
тичен „шум на мноштво“ во кое се разликува гласот на поединецот
за кого секако треба да се има слух, затоа што без таквиот
природ не би можеле да ја согледаме целината. Но, пред да по-
сочам одделни остварувања сакам да потсетам на можноста со
организирање на паралелен „Салон на одбиените“ да се добие
поцелосна слика за потфатот на искусниот селектор, како и за
другите аспекти на современата македонска уметност.

Сликаството е застапено со најголем број дела во кои
се обработени разновидни теми, на индивидуален различен на-
чин. *Веле Ташовски* суптилно, двослојно, поврзува делови од
природата во нова знаковна структура на имагинарен предел
давајќи му на делото - нагласка на оптичките ефекти. Пејзажите

на *Илина Арсова* и *Дејан Иванов* се карактеризираат со синтети-
зираност на рамните форми и смирениот ритам на јасните линии,
кои ја определуваат ридестата или рамнинска конфигурација на
мотивот. Во делата е нагласена текстурата и бојата на јужно
поднебје. *Глигор Васков* од двослојно поставени мотиви создава
имагинарен предел со органски форми кои се на некој начин и
природни и вештачки. Асоцијативните моменти се повлекуваат
пред декоративните ефекти. Иреалното, некаде надреално-фан-
тастичниот призвук во маниристичките дела на *Владо Муковски*,
немирниот предел на *Сашо Поповски*, орнаменталните и симбо-
листички испреплетувања на *Иво Пецов*, лирскиот (циркуски) ам-
биент на *Благој Колев*. *Атанас Ботев*, на фотореалистичен начин
ја обновува формата и пораката на ангажираната уметност од
60-тите години. *Ѓоко Антонијев* со прецизен цртеж го поврзува
конкретното и можното со слободните асоцијации и спонтаноста
што ги допира иреалните сугестии. *Зоран Бошковски* со делото
„Молитва“ со мек цртеж и „сфумато“ атмосфера ја сугерира лир-
ската медитативност на мотивот. Натуралистичкото деталзира-
ње е избегнато во робусната „концептуализирана“ фигурација





на Павле Кузмановски и Владислав Коцарев, сугерирајќи историска свест или преработка на иконографски модел кој треба да ја вклучи публиката во замислениот дијалог. Симон Апостолски на симболичен начин сугерира повеќеозначност на кадрираниот (продолжено торзо) женски акт предаден со натуралистичка стилизираност на формите. Актот и хоризонталната црвена лента јасно сугерираат форма на крст комбиниран со „тетоважа“, печат и некакви ракописно испишани формули. Александар Нетковски на плакатски начин ислустрирал духовита метафора за животот и смртта. Александар Симоновиќ насликал два метални механички делови чија квадратна форма со круг во средината, се разликува по ефектот на светлина и графизмот што ги карактеризира. Во редуцираните геометриски предметни форми содржана е алузијата на апсурдна и безизлезна состојба. Во мозаиците на Глигор Чемерски и Газанфер Бајрам на еден сетилен и структурално впечатлив начин се предадени нивните симболични и полуфигуративни сугестии на ликови и предели на јужното поднебје. Во скулптурата единствено Сашо Саздовски во класичен материјал - мермерот, реализирал модерна идеја за пластична аналогија на една флуидна материја: енергијата. Во скулпторските дела, изведени во дрво и други материјали Мариета Сидовски и Ангел Коруновски ја поврзале релјефната и просторна концепција во која на духовит начин се содржани разновидни предметни и симболични значења. Во таквите пластични „играчки“ опстојуваат и некои историскиреминисценции(традиција, интимистички преокупации и.т.н.). Олгица Антевска во пластичната инсталација „Дрво“, комбинирала природен и вештачки материјал сугерирајќи низ ефекти на прозрачност „конкретност“ како и недофатливост на природните процеси. Жаклина Глигориевска-Кочовска во објектот од проектот „Место:

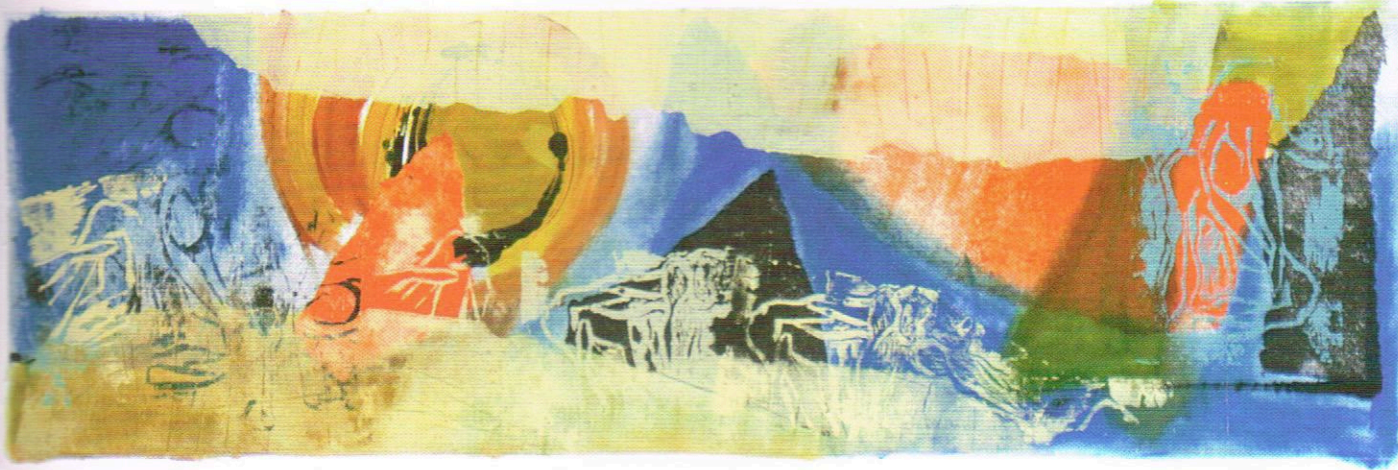
Низ психолошката машина ги бараме совршенствата за нас“, на духовните треперења им дала предметна или „свечена“ димензија во која се внесени елементи на рекламни сугестии и кичот.

Јовица Мијалковиќ на црно пано во низи распоредил бели пластични раковници за дезинфекција кои создаваат необичен треперлив ефект на исти предметни елементи. Дошло до преобразба на конкретен предмет за употреба во бела целина со иреален призивок. На изложбата е вклучено и дело од Методи Антонов изведено во фотографска техника во која на концептуален начин го искажува апсурдниот момент во современата рекламна естетика.

Изложбата на единаесеттиот „Зимски салон на Друштвото на ликовните уметници на Македонија“ отвори пат за наредните изложби, давајќи пример за тоа дека треба да се размислува и прави изложбата според нови критериуми, а не како до сега еден многу локален начин.



ГАЛЕРИИТЕ ВИ ПРЕТСТАВУВААТ:



Славица
Јанешлиева, *Без
наслов*, 25x70см,
монотипија, 2005,
150 евр. (ателје СЈ)

Александар Увановски - Карадаре,
53x43x25см, бронза, 2001,
1500евра. (галерија Ел Греко)



Дијана Радевска Томиќ, *Спокојна
сиеста*, 17x22см, сито и линорез, 2004,
333,3 ден. (галерија Комрадизајн)



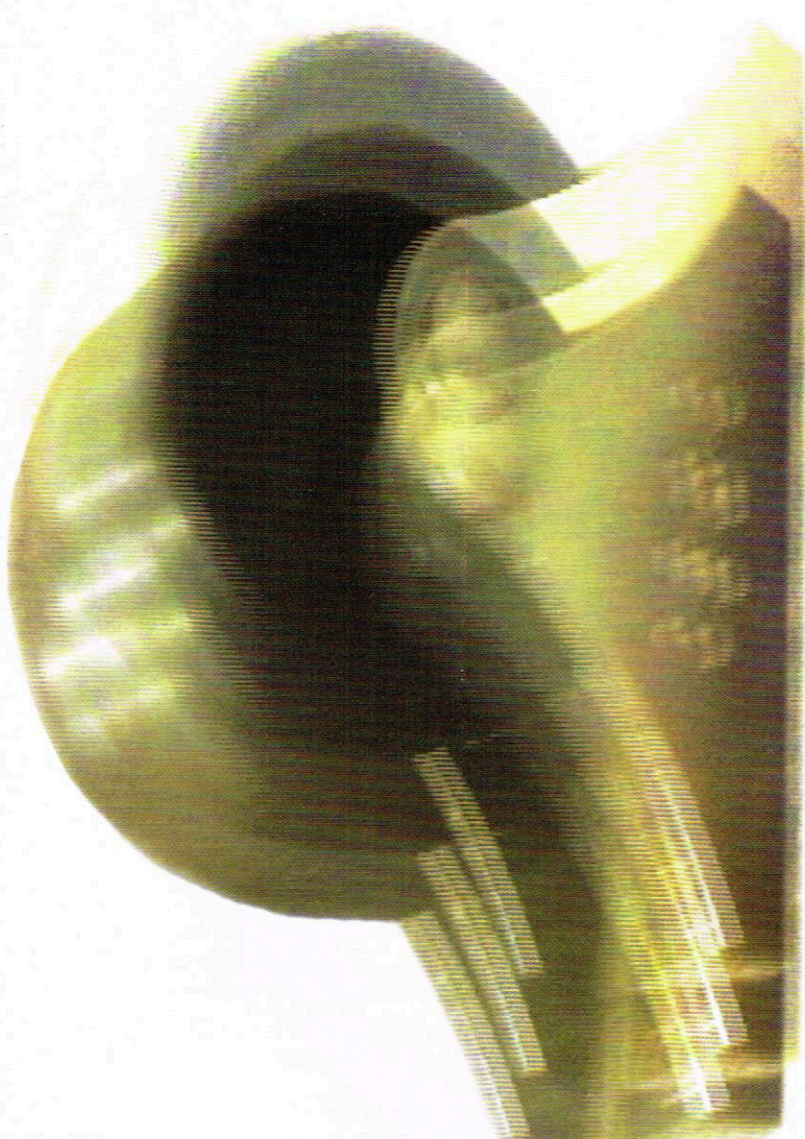
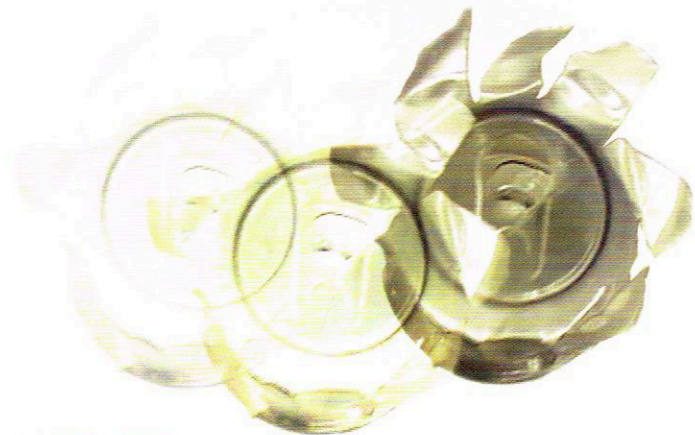
„Мртва природа риби“, Никола Мартиновски, 1969, масло
на платно, 50 x 70 - 5500 Еур. (галерија Oliver)

Билјана ИСИЈАНИН

Во Културниот
центар „Магаза“ во
Битола

ЗАВЕДУВАЧКА МОБИЛНОСТ

на Мирна Арсовска



Највпечатливиот момент во делото *Заведувачка мобилност* на Мирна Арсовска поставено во Културниот центар „Магаза“ во Битола од 22.02 до 05.3., е судирот помеѓу внатрешното доживување на Универзумот со сосредоточеноста врз материјалните предмети создадени од човекот. Кога овие два навидум различни аспекта ќе се спојат, или поточно судрат во авторовата замисла, се случува дело кое личи на блесок, а кое е резултат на јасно дефинирана и прецизна мисла. Во ова дело на Мирна Арсовска се чувствува енергија која е директно пренесена од најисточните предели на оваа планета. Како таа, по својот краток престој во Јапонија, да го пренела целото искуство и целиот шарм на оваа земја и го преточила во издвоен сегмент сведен на неколку трупци врз кои се прикачени тркалца од мебел и кои немајќи никаква функција поставени во таков контекст, се носители на огромна енергија која како да ја вшмукуваат од самите трупци и ја извлекуваат надвор. Поставени на горниот кат од галерискиот простор, тие со својата тежина и апсурдност ја потенцираат нелогичноста на самиот акт на уметничката која не соочува со дилемата: дали е делото во сегашното реално време, или е само замена за истото? Видео проекцијата во долниот кат ја разрешува таа дилема и гледачот се успокојува. Чувството дека се наоѓаме во утробата на планетата Земја е нанадминливо додека се следи овој видео запис. Чкрипењето на невидливите тркалца потсетуваат на тешкотијата на дилемата во која сме биле ставени на горниот кат и понесуваат со звукот, кој заедно со ротирачката камера предизвикуваат морничаво чувство кое буди свест за тоа дека сме дел од оваа планета Земја, што всушност е Вистина која често ја забораваме.

Кривините по кои се движи камерата во шумските предели на Водно, заедно со ротирачкиот видео запис, успеваат да го „завртат“ гледачот и да го стават во функција на набљудувач од кој излегува на површина скриеното „трето око“ кое гледа сè.

Кругот се движи - материјата се движи, тркалата се движат. На тој начин, тркалцата врз трупците се замена за Земјината оска, гледачот одеднаш станува свесен за фактот дека се се тркала, сè се менува. Но дали и ние? Или исправени пред својата гордост се движиме во правец за кој не знаеме дека е дел од големиот круг на времето и просторот.

Мирна Арсовска создава невообичаен спој помеѓу источната и западната култура која се темели на огромната моќ на



енергијата која се создава при судир на два различни света. Но наместо да го направи тој судир бучен и агресивен, Арсовска користи „западни“ материјали и „источна“ медитативност“ и создава сублимат кај кого е скоро невозможно да се препознае од каде доаѓа неговата сила и каде е неговиот извор: дали во

цвеќенцата направени како оригами од пивски лименки, во цртежите направени со еден потег или во неонските сијалички кои ја навестуваат јапонската „high-tech“, но и делуваат како блесок, со светлината што ја емитираат и во која се препознава источниот зен, а не источната опседнатост со техника.

Со ова дело Арсовска успева да го спои она што е навидум неспоиво - она што може да биде уништено доколку предизвикувачот на тој судир не содржи во себе доволно промисленост, мудрост и едноставност.



Маја Чанкуловска- МИХАЈЛОВСКА

Проект ОНА 3

ПОВЕЌЕСЛОЈНОСТА НА ПРОЕКТОТ ОНА 3 НА МЛАДАТА УМЕТНИЧКА ВЕРИЦА КОВАЧЕВСКА, ИЗВЕДЕН НА 21. И 22. ФЕВРУАРИ ВО КУЛТУРНИОТ ЦЕНТАР ТОЧКА, СКОПЈЕ, Е ВЕДНАШ ВО-ОЧЛИВА ПРЕКУ САМИОТ НАЧИН НА ИЗВЕДБА. КОНЦЕПТОТ СЕ СОСТОЕШЕ ОД ДВЕ ФАЗИ НА РЕАЛИЗАЦИЈА, ПОДЕЛЕНИ ВО ДВА ДЕНА, КОИ ГЕНЕРАЛНО МОЖАТ ДА СЕ ДЕФИНИРААТ ПРЕКУ ОДРЕДНИЦАТА ПЕРФОРМАНС - ПРВАТА ФАЗА БЕШЕ ПРЕЗЕНТАЦИЈА НА КРАТКИ ВИДЕО ПЕРФОРМАНСИ, А ВТОРАТА ГО СТАВА АКЦЕНТОТ НА УЧЕСТВОТО НА ПУБЛИКАТА ВО РЕАЛИЗАЦИЈАТА НА ДЕЛОТО.



Првиот дел од проектот претставува проекција во галериски простор на 7 кратки видео перформанси, сите реализирани во текот на 2003 и 2004 година во Англија (Copy Cat, 2003; I Must Be, 2003; The Smile, 2004; Food Forcing, 2003; My Daddy Makes Me Sad, 2003; Rob's Four Ways of Using a Rope, 2003; Different Ways of Using a Fork, 2003). Поголемиот дел на овие видео перформанси досега не се прикажувани кај нас.

Видео записите ги карактеризира едноставноста и употребата на еден кадар и во својата основа функционираат како документ на перформанс изведен без присуство на публика. Во дел од овие телесни перформанси главен изведувач е самата авторка која е носител и на концептот. Авторката користи кореографирани движења, елементи на повторување и текст за да прикаже, па дури и да исмее одредени појави - шеми на однесување (најчесто изнасилено однесување); злоупотреба (доминација врз луѓето); или употреба (креативност). Во сите дела на што подуховит и пренасилен начин да прикажуваат одредени животни ситуации, при што нивното претставување добива димензии на апсурдни ситуации. Перформативните елементи кои ги користи Ковачевска и начинот на кој ја насочува сопствената енергија се блиски на акциите на боди-артот и реферираат на одредени автори (М.Абрамовиќ) чие делување се заснова на испитување на физичката и психичката издржливост на човековото тело.

Попрецизно, Ковачевска го става акцентот на проектот ОНА 3 на вториот дел, во кој публиката има централно место, и се состоеше од презентирање на фото-документација од настанот кој што се одвиваше претходната вечер, односно документација за секој посетител одделно. Во случајов, првата вечер на



видео перформанси беше луцидно осмислена како „мамка“ или провокација за реализација на дело во кој носечка улога има самата публика. При тоа, несвесни за она што се случува додека ги следат проектите, посетителите стануваат дел од играта која самите нив ги претвора во уметничка креација.

Овој проект се надорвзува на јавните акции и перформанси кои најчесто ги работи Ковачевска (истите ги документаира со фотографија, видео и/или текст) и претставува директно продолжение на серијалот *Opening Night Audience*, изведен во 2004 година во Кото и *Opening Night Audience 2*, изведен во 2005 година во Милано, Италија. *ОНА 3* претставува комплетирање на оваа серија перформанси при што секој настан е изведен и документиран на поинаков начин. Во *Opening Night Audience* акцијата се одвива како „невидлив“ перформанс каде авторката се движи помеѓу луѓето, преку микрофон го опишува и снима физичкиот изглед на секој посетител и неговата/нејзината реакција на изложените дела, а звучната документација е пуштена следниот ден. Во *Opening Night Audience 2* двајца мажи на влезот од галеријата земаат податоци од секој посетител (должина, ширина и големина) и име (понекогаш посетителот се претставува лажно!) кои се впишуваат на картички за идентификација што посетителите се должни да ги носат за време на нивната посета, а наредниот ден сите картички се поставени на ѕидот на галеријата во вид на писмена документација од вечерта на отворањето на изложбата. Преку обезбедување на писмена/фото документација од вечерта на отворањето на изложбата, која е поставена на ѕидот од галеријата, секој посетител го креира уметничкото дело, односно станува уметничко дело.

За Верица Ковачевска публиката има конкретна и неопходна улога во креирањето на делото и затоа фокусот го пренасочува кон луѓето без кои уметноста не би можела да постои. Самата идеја се темели врз дефиницијата живот и уметност, односно принципите на комуникација со што се допира и социјалниот аспект, односно врската на уметноста со секојдневието, а во исто време е блиска и со одредени елементи на естетиката на рецепцијата во која се потенцира комплексниот однос автор-дело-публика, поконкретно сложеноста на феноменот публика. Иако проектот е реализиран во партнерство со публиката, сепак, во овој случај, публиката како носител на делото останува „несвесна“ за случувањето се до конечниот резултат на делото.

Преку менувањето на улогата на авторот и публиката, која во случајов го креира делото, Ковачевска укажува на повеќе проблеми кои во последно време се „ре-актуелизираат“ кај нас преку повеќе проекти, а се однесуваат на третманот на уметноста од страна на публиката воопшто и на односот автор-уметничко дело-институции-публика. Другиот аспект од нејзината работа, кој се однесува на истражувања за поврзаноста на општеството и индивидуата, ги остава отворени прашањата: Дали уметноста може да се сведе на игра? Колку е публиката учесник, а не само набљудувач во едно дело?

Opening night audience 3

Публика од отворањето на изложбата 3



Посетител #1



Посетител #2



Посетител #3



Посетител #4



Посетител #5



Посетител #6



Посетител #7



Посетител #8



Посетител #9



Посетител #10



Посетител #11



Посетител #12



Посетител #13



Посетител #14



Посетител #15



Посетител #16



Посетител #16



Посетител #18



Посетител #19



Посетител #20



Посетител #21



Посетител #22



Посетител #23



Посетител #24



Посетител #25



Посетител #26



Посетител #27



Посетител #28



Посетител #29



Посетител #30



Посетител #31



Посетител #32



Посетител #33



Посетител #34



Посетител #35



Посетител #36



Посетител #37



Посетител #38



Посетител #39



Посетител #40



Посетител #41



Посетител #42



Посетител #43



Посетител #44



Посетител #45



Посетител #46



Посетител #47



Посетител #48



Посетител #49



Посетител #50



Посетител #51



Посетител #52



Посетител #53



Посетители #54/55



Посетител #56



Посетител #57



Посетител #58



Посетител #59



Посетители #60/61

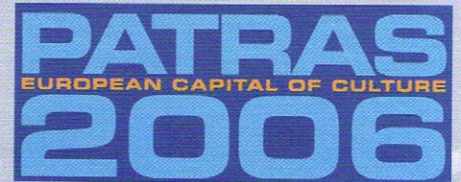


Посетител #62

Културен центар ТОЧКА

21.02.2006

ПАТРА ЕВРОПСКА ПРЕСТОЛНИНА НА КУЛТУРАТА



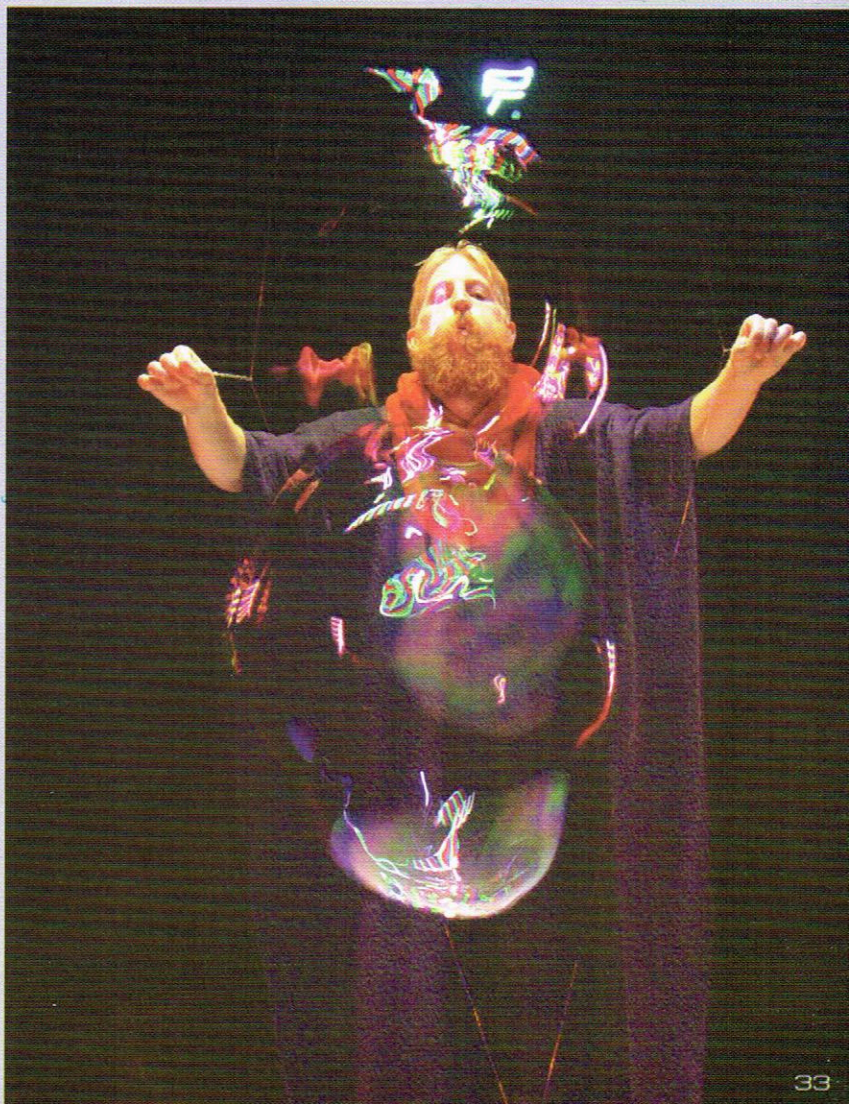
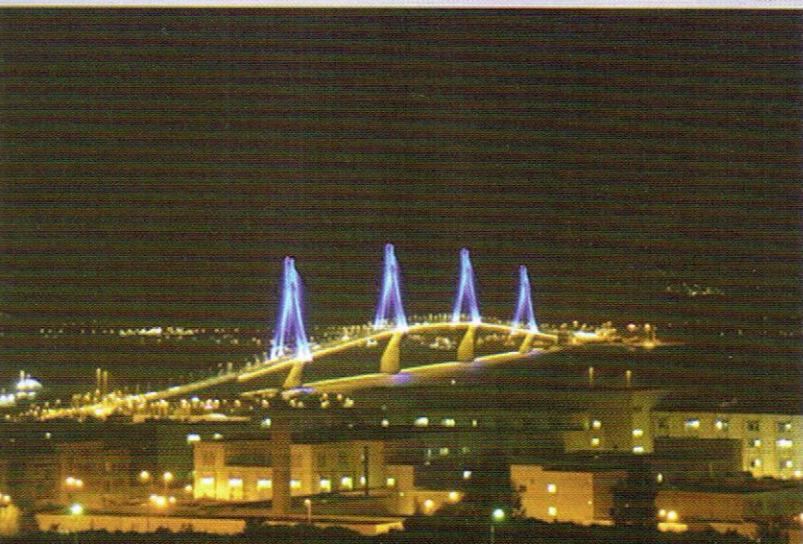
МОДЕЛОТ НА „ЕВРОПСКИТЕ ПРЕСТОЛНИНИ НА КУЛТУРАТА“ БЕШЕ ЗАПОЧНАТ ВО 1985 ГОДИНА ОД СОВЕТОТ НА МИНИСТРИ ВО ГРЦИЈА НА ИНИЦИЈАТИВА НА ТОГАШНАТА МИНИСТЕРКА ЗА КУЛТУРА, МЕЛИНА МЕРКУРИ. НЕЈЗИНИОТ СОН БЕШЕ ДА СЕ ЗАЦВРСТИ ПОДЛАБОКО ЗНАЕЊЕТО ЗА РАЗЛИКИТЕ И СЛИЧНОСТИТЕ НА КУЛТУРИТЕ НА ЕВРОПСКИТЕ ЗЕМЈИ, ЧЛЕНКИ НА ЕВРОПСКАТА УНИЈА, СЕ СО ЦЕЛ ДА СЕ НАУЧИ ДА СЕ КОРИСТИ ЈАЗИКОТ НА КУЛТУРАТА. АТИНА БЕШЕ ПРВИОТ ГРАД КОЈ БЕШЕ ДОМАКИН НА ОВАА ИНСТИТУЦИЈА, „ПРЕСТОЛНИНА НА ЕВРОПА“ ВО 1985 ГОДИНА. ОТТОГАШ, СЕКОЈА ГОДИНА, БАРЕМ НА ЕДЕН ГРАД МУ Е ДОДЕЛЕНА ТИТУЛАТА НА „ЕВРОПСКА ПРЕСТОЛНИНА НА КУЛТУРАТА“. ГРАДОТ ПАТРА Ё ВАКВА ПРЕСТОЛНИНА ЗА 2006 ГОДИНА. ГЛАВНАТА ИДЕЈА И ЦЕЛ НА ОВОЈ ПРОЕКТ Е ДА СЕ ЗБЛИЖАТ ГРАЃАНИТЕ НА ЕВРОПА, ЗА ДА СЕ ЗГОЛЕМИ КУЛТУРНАТА РАЗМЕНА И ВОЕДНО ДА СЕ СЛАВИ КУЛТУРНАТА РАЗЛИЧНОСТ. ВО РАМКИТЕ НА „ПАТРА 2006“ НА ЕВРОПЕЈЦИТЕ КЕ ИМ БИДЕ ПОНУДЕНА МОЖНОСТ ДА СЕ СРЕТНАТ, КОМУНИЦИРААТ И ДА РАЗМЕНАТ ЛИЧНИ ИСКУСТВА. ЗА СО ЗАЕДНИЧКОТО ВПРЕГНУВАЊЕ НА СИЛИТЕ ДА СОЗДАДЕМЕ ЗАЕДНИЧКИ ЈАЗИК, ЈАЗИКОТ НА КУЛТУРАТА. „ПАТРА 2006“ КЕ БИДЕ СЛАВЕНИЧКО МЕСТО НА СРЕКАВАЊЕ НА ПОВТОРНОТО ОБЕДИНУВАЊЕ НА ЕВРОПА.

фотографии: ©Патра 2006



Грчкото пристаниште Патра, годинава ќе се презентира како европска престолнина на културата. За својата нова улога градот блесна - неокласицистичките фасади на зградите, подигнати главно во втората половина на XIX век, се обновени во целиот негов центар. „За нас е најважно, нашиот град да го претставиме пред цела Европа како културен центар“, рече уметничкиот директор Танос Микруцикос. Музичарот и композитор Микруцикос со 17,5 милиони евра тешкото културно случување, нема интенција да прикаже спектакуларни претстави, негова желба е да создаде темели за подобра иднина на градот.

Културните манифестации што ги планира Патра се врзани за шест тематски подрачја. Со големата изложба на Леонардо да Винчи се изведуваат антички грчки драми, трагедии и комедии во римскиот амфитеатар. Понатамошните теми се





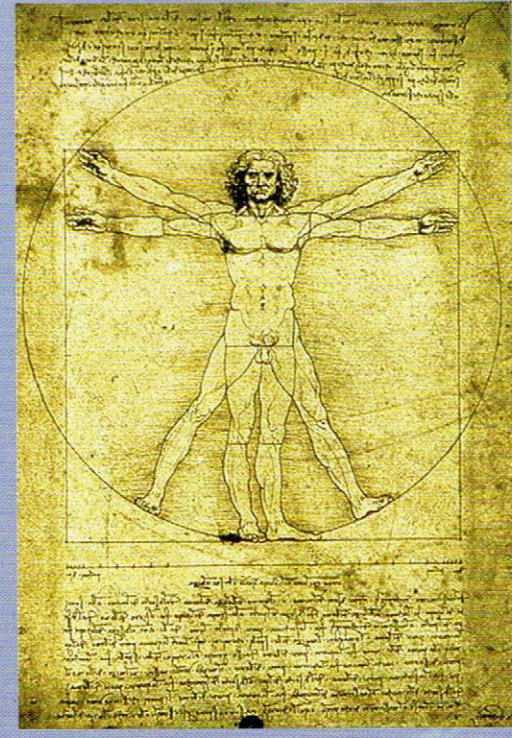
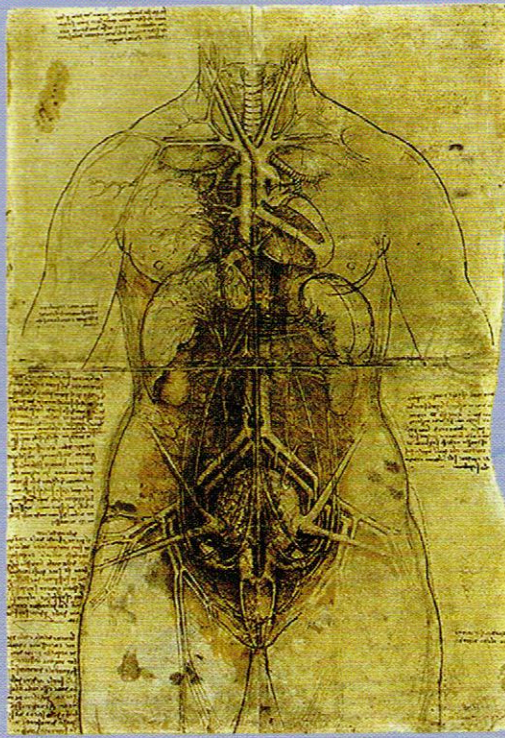
уметноста и религијата во византиските икони и сликарство, потоа поезија и музика, со што, посебно на младите изведувачи им се дава шанса за настап. Врвот на културната програма во Патра беше карневалот кој се славеше околу шест недели.

Инаку, Патра го замени ирскиот пристанишен град Корк - кој беше европска престолнина на културата во 2005. година. Корк, со своите 123.000 жители беше еден од најмалите градови на кои ЕУ им го призначил престижниот наслов „Културна Престолнина на Европа“ инаугуриран во 1985 година. И покрај скромната сума од 13,5 милиони евра, Ирците поставија над 400 манифестации, главно од подрачјето на филмот, книжевноста, театарот и меѓународниот фолклор.

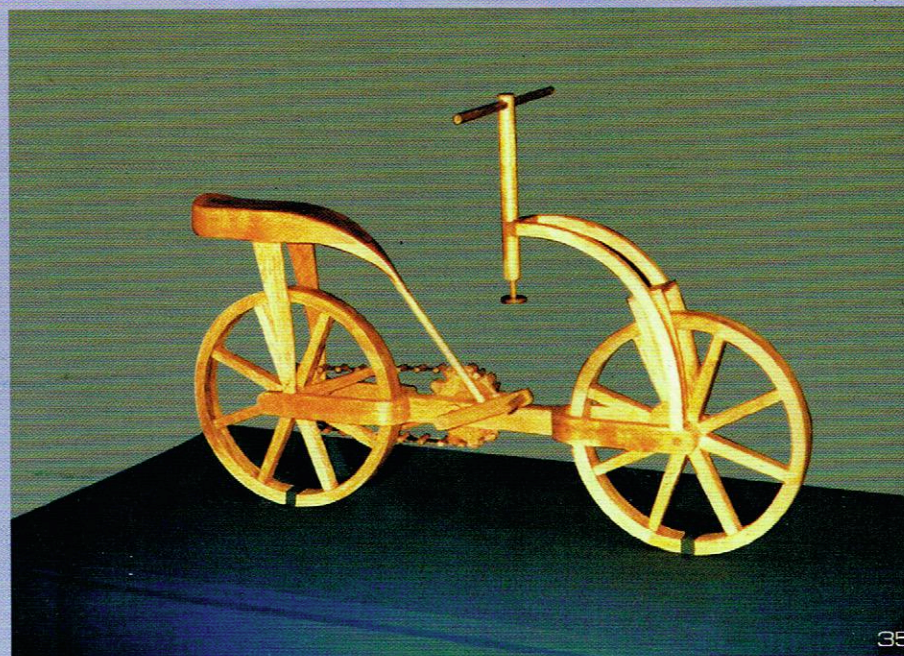
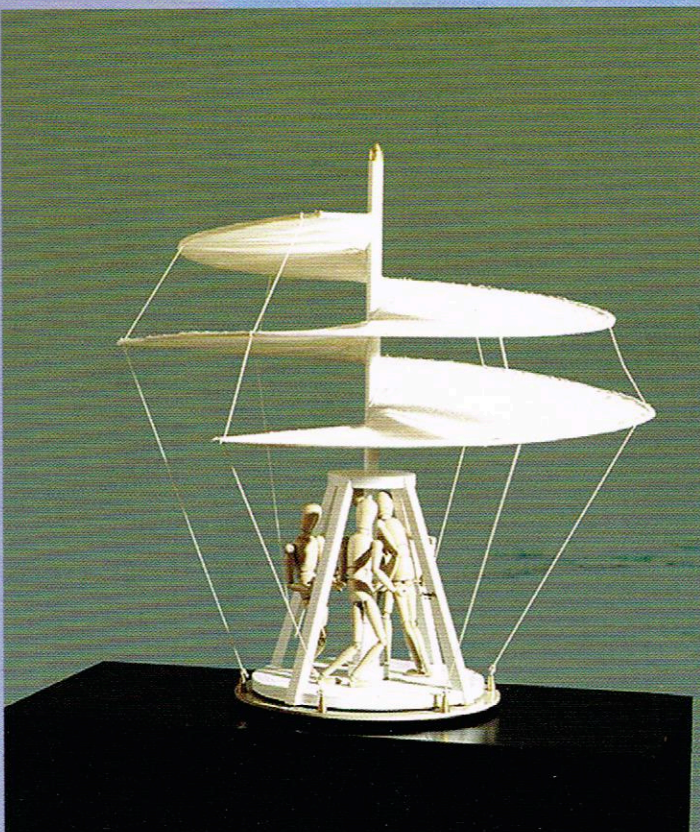
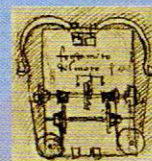
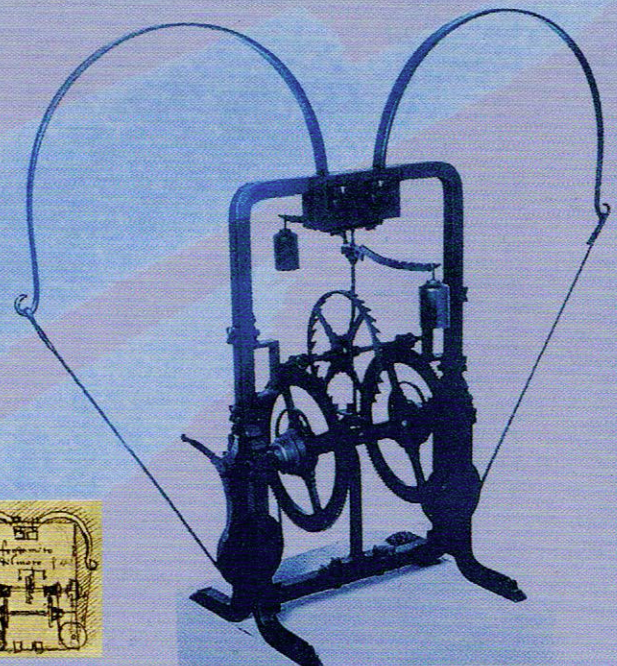
Патра со своите 165.000 жители е четврти град по големина во Грција, по Атина, Солун и Пиреја. Се наоѓа на крајниот северозапад на Пелопонез.

Според легендите, Патра го основале Лакедемонците, доселеници од Спарта во VIII век пред нашата ера.

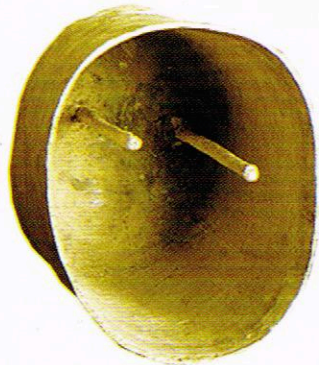
Со своите 20 илјади студенти е трет најголем универзитетски центар во Грција, преполн со таверни и кафулиња. До денес во Патра се чувствува влијанието на медитеранската култура. Во таа смисла во Патра традиционално се слави единствениот карневал по западен узор во Грција. Годишно на овој карневал учествуваат околу 50 илјади гости.



150 цртежи и модели од научните изуми на Да Винчи ќе бидат изложени, поделени во осум тематски целини: анатомија, математика -геометрија, механика, летачки машини, механизми на часовници, хидродинамика- мостови - канали, архитектура - утврдувања, оружје. Арте фактите и припаѓаат на една од трите колекции потврдени и одобрени од Да Винчи Академијата. Поголемиот дел од моделите се конструирани во почетокот на 20-от век, базирани на оригиналните цртежи на Леонардо да Винчи. Посетителите ќе имаат можност да ги допрат експонатите, да ги видат во движење, да научат и да ја сфатат „анатомијата на машината“. Изложбата е комплетирана со 12 touch-screens и 6 интерактивни програми од 8.000 слики кои на посетителите им нудат значајни информации за животот на Да Винчи, неговата работа и епохата во која живеел. „Леонардо да Винчи, изумител и научник“ за прв пат се изложува во Грција, иако гостуваше во многу европски галерии и привлече повеќе од милион посетители. Изложбата ќе се одвива под водството на Др. Ото Леце (Otto Letze), Директор на Институтот за културна размена во Германија, кој беше одговорен за над 200 изложби во музеите широм светот.



Даворка Перик Вучиќ ШНЕПЕРГЕР



РЕТРОСПЕКТИВАТА НА ИВАН КОЖАРИК, 20.12.2005 - 12.02.2006

УМЕТНИЧКИ ПАВИЛЈОН,
ЗАГРЕБ

ДА СЕ НАПРАВИ ИЗЛОЖБА НА УМЕТНИК ЧИЕ ДЕЛО СЕ СПРОТИВСТАВУВА НА РАМКИТЕ И НОРМИТЕ, ПА СО ТАКА ВОСТАНОВЕНИ ОБЛИЦИ НА РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА И ТОА НА РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА НА УМЕТНИК КОЈ ПОВЕКЕ ОД ПЕДЕСЕТ ГОДИНИ ЈА ДОВЕДУВА ВО ПРАШАЊЕ САМОДОВОЛНОСТА НА СВОИТЕ ДЕЛА, ПРЕОБЛИКУВАЈКИ ГИ ВО СВЕЖ КОНЦЕПТУАЛЕН БУНТ - Е ТЕШКА РАБОТА КОЈА БАРА ПРИМЕНА НА КУСТОСКА КОНЦЕПЦИЈА, РАМНОПРАВНА И БЛИСКА НА СИЛАТА НА УМЕТНИЧКИОТ ГЕНИЈ КОЈ ГО ПРЕТСТАВУВА.

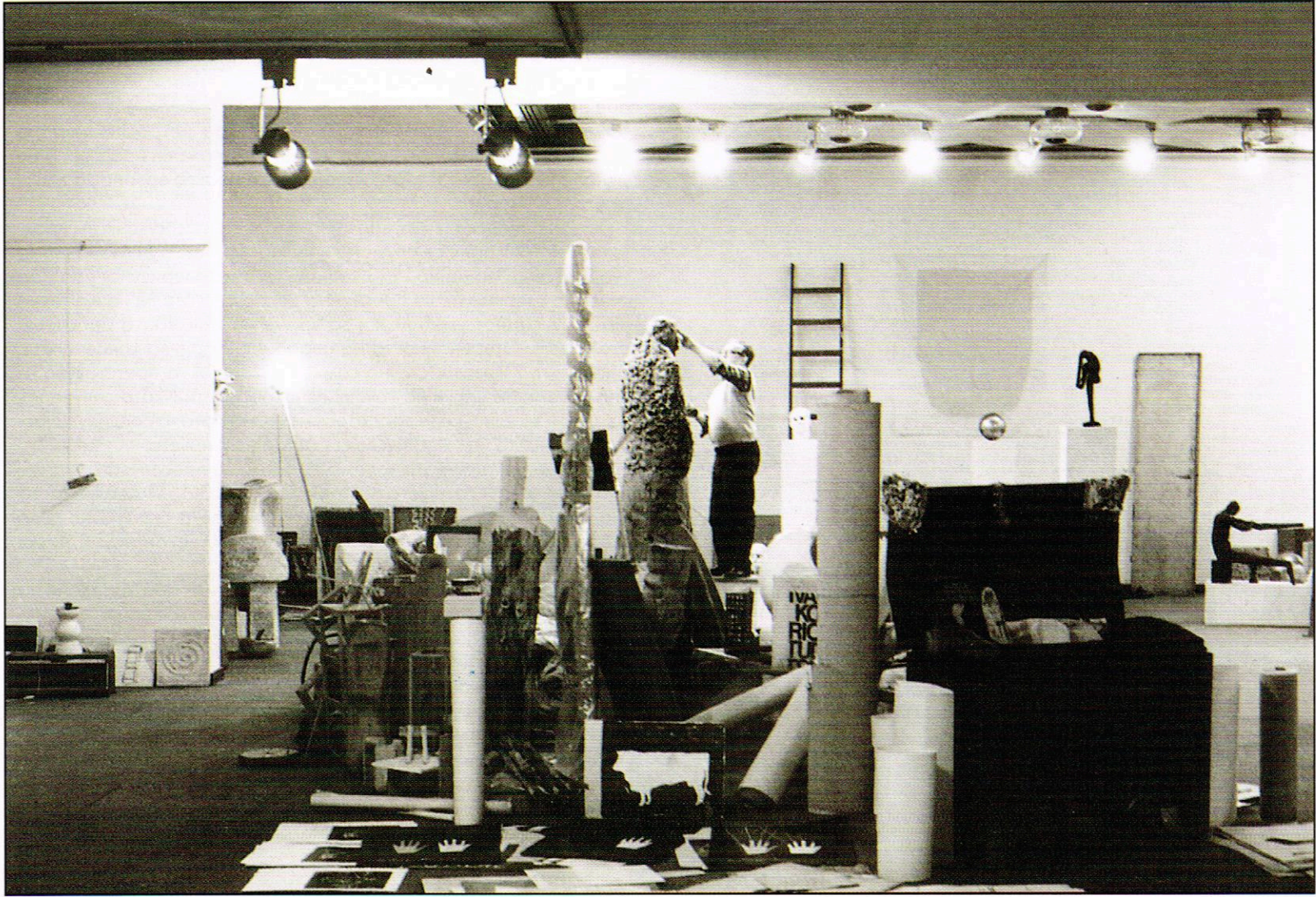
Изложувајќи од средината на педесеттите внесуваше нов, слободен дух во традиционалната визија на кипарството, тој материјален и многу допирлив медиум, доволен сам на себеси без потреба за запознавање и врзување со она недопирливо и нематеријално поле на концептуалната уметност и современата теорија кои ги одржуваа и ги создаваа скулптурите на Кожариќ. Во тоа време настанува скулптурата „Човек кој седи“ од 1954 година со видно продолжена рака која како да покажува во тоа неодредено ново подрачје и го прави свој составен дел. Педесеттина години подоцна на ретроспективната изложба во Домот на ликовните уметници во 2000 година кога зад себе има половина век работа, Кожариќ ја изложува токму таа скулптура чија продолжена рака добива свое опипливо продолжение, екстензија од 350 метри алуминиумска фолија.

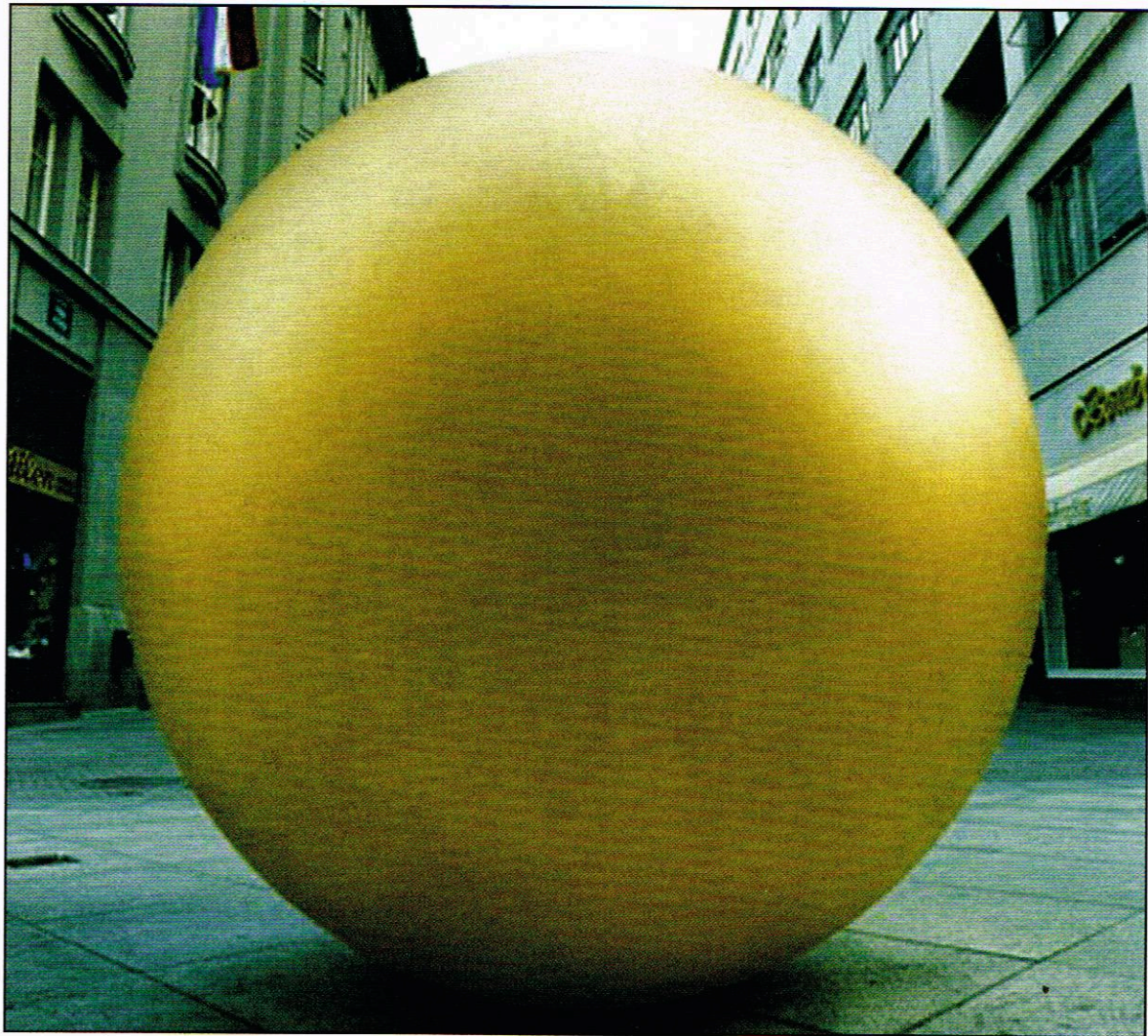
Изложувајќи го само „Човекот кој седи 1954-2000“ го редуцира своето полувековно работење на само едно дело и ја ослободува ретроспективата на историско материјално-квантитативните определби. Го отфрла востановениот обичај на изложување на бројни дела и нѝ го остава само битот, мисловно невидливо тело на неговата скулптура. Неговото разголени уметничко гледиште има темел во скулптурата и се шири во просторот на проширената скулптура и уметност, ги прераснува рамките на уметничкото и преминува во сферата на општественото и секојдневното. На затворањето на оваа необична ретроспектива, Иван Кожариќ им ја подели на посетителите огромната привремено-проширена скулптура, кои си ја однесоа во своите куќи каде светликавите подмладици ги продолжија своите самостојни животи прилагодувајќи се на новиот простор и рефлектирајќи го.

Фамата околу важните називи, институции и пригоди

Кожариќ ги игнорира со својата постава на дела уште во 1976 година на венецијанското биенале каде по изборот на Радослав Путар беше претставник на Југославија (со Димитриевиќ, Книфер, Јесих и Гвардијанчиќ). Тогашниот концептуален изложбен гест, поставување на дела на недефиниран куп, едно преку друго, беше зачеток на опортунистичката изложбена пракса изникната на самокритички однос кон своето дело (од Бога даден на уметниците кои непрестајно ги преиспитуваат и преобликуваат своите дела, овозможувајќи на тој начин сопствен уметнички развој, без заостанување од опасното подрачје на самодоволноста) и се разбира критичка и ирониска оддалеченост од важноста на овој уметнички статусен симбол. Но, до промена на односите кон своите дела и неврзаноста со нив како и конечна и непроменлива, не доаѓа тогаш (во своите педесетти), туку тоа тежнеење кон менување го проткајува неговиот опус многу порано.

Една од најрадикалните постапки на Кожариќ се случува во 1971 кога сите нешта, скулптури и употребни предмети затекнати во ателјето, ги обоил во златно. Тогаш ги изедначува уметничките предмети и предметите кои ги користел во своето ателје, позлатувајќи ги тој ги воздигна на заеднички пиедестал на нови значења и вредности. Со овој златен и јасен гест, осветли важно место во современата уметност и теоријата, кое ѝм припадна на секојдневните и обичните предмети. Тогаш *Приземјено сонце* прв пат го осветли Загреб на театарскиот плоштад, втор пат тоа се случи кога неговата реплика се спушти во Боговиќевата улица 1994 година каде златната топка свети и денес. Некогаш белиот *Исечок на реката*, со кој недофатливиот елемент е успешно скулпторски изрежан од неопипливиот свет, исто така тогаш блесна со нов златен сјај.



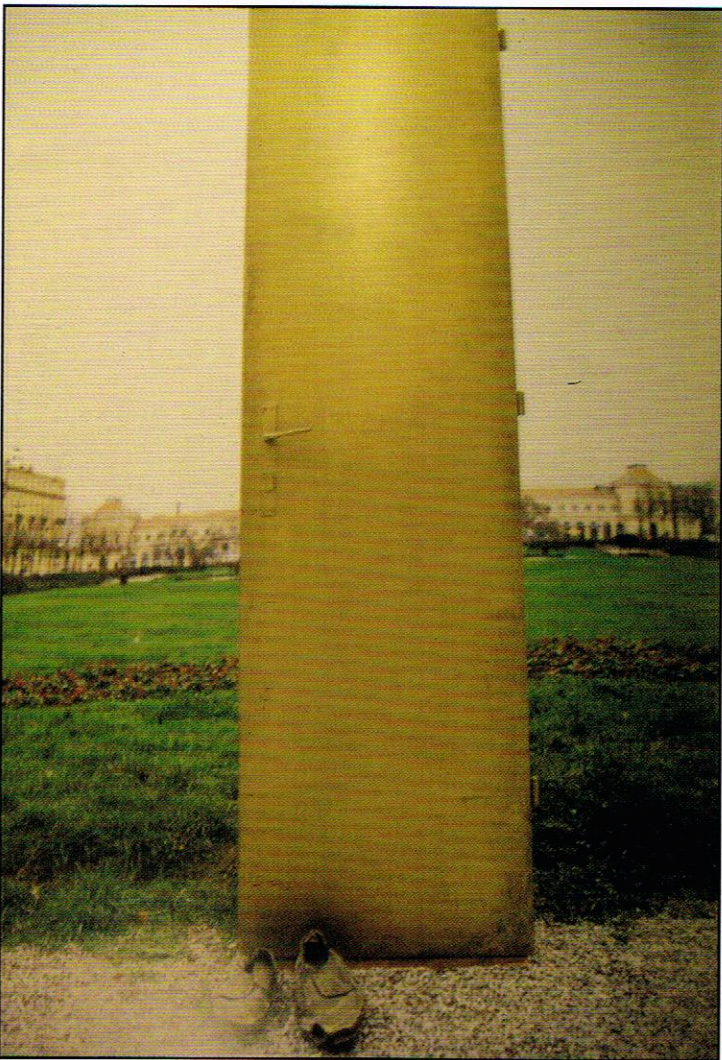


Приземнето сонце, 1971

Во делата на Кожариќ, секојдневното и уметничкото ги менуваат своите вредносни позиции, секојдневното влегува во уметничкото низ разни предмети отфрлени од секојдневна употреба и лишени од вредност и употреба. Токму такви напуштени предмети ја интригираат уметничката фантазија на скулпторот кој во нив ги пронаоѓа *облиците на просторот* и им дава повторно живот овој пат како уметнички облици.

Спротивно на оваа постапка своите скулптури ги нафрлува на куп и ги лишува од нивното самостојно значење, а поделувајќи ја долгата привремена скулптура од стуканата алуминиумска фолија префрлува индустриски употребен предмет во уметнички, а потоа уметничкото дело го дели како леб на посетителите на изложбата.

Споредувајќи ја Ретроспектива 1954-2000 и ретроспективата одржана во Уметничкиот павилјон 2005/2006, увидуваме голема разлика во третманот на делото на Кожариќ.



Првата ретроспектива го претставува како концептуален уметник, а ја карактеризира и виден сензибилитет за просторен контекст во кој се одржува изложбата, продолжената рака се протега наоколу опфаќајќи го во себе просторот на ХДЛУ.

Уметничкиот павилјон, домаќинот на оваа ретроспектива, не помислил посебно на специфичноста на својот изложбен простор, а не го поттикнала ниту интригантната изложувачка пракса врзана за делото на овој голем уметник.

По венецијанскиот куп, значајно место во изложувачката пракса на делата на Кожариќ се случи на иницијатива на Атун Морачиќ во Загреб во *Галерија Звонимир* 1993. година, кога во галерискиот простор во оригинално издание беше преселено целосното ателје на Кожариќ влучувајќи го и самиот уметник кој за време на изложбата работеше во своето ателје. Оригиналноста на оваа неповторлива концепција е сродна на духот и животноста на самиот автор кој го претставува, а ги зајакна взаемните врски на секојдневното и уметничкото делување, соединувајќи ги во едно, каде просторот на галеријата го соединува јавното со приватноста на уметничкиот простор на ателјето.

По оваа ненадмината изложба идејата за преселување на целокупната содржина на ателјето повторно заживеа на „11 документи во Касел“ каде уметникот повторно го претстави своето сеопфатно дело кое се состоеше од 7000 дела, некои уметнички, некои неуметнички предмети од ателјето.

Во каселското ателје всушност и скулптурите беа наредени на масите една до друга, штиците уредно наредени една врз друга, сликите на сидот и покрај сидот, сè на сè германското чувство за ред завладеа со ателјето кога тоа беше на гости.

Но, масите на кои се наредени скулптурите и нивниот распоред делува како импровизиран пазар, а уметникот зад тие тезги како продавач кој на нив ги чува своите дела и се обидува да ги продаде.

Неретко Кожариќ ги изедначува тие два пазарни света, така

Позлатена врата, 1971

во Хрватската академија за наука и уметност во 1997 на истите тие маси им изложи на академците јаболка, лук, морков, праз, кромид и карфиол. Таа идеја ја продолжува и изложбата на тикви, скулптури од конвенционални материјали и листови од излупена пченка - *Кожариќ во галерија* одржана во Уметничката галерија во Дубровник 2001 година. Тогаш повторно е поставен стог сено пред Кнежев двор на свеченото дубровничко шеталиште, кое како и првиот пат ги заинтригира и ги развесели минувачите, но некои од нив секогаш по малку ги иритираа неговите дела, за среќа само мал број малограѓани од Дубровник се најдоа навредени овој пат.

Ретроспективната изложба во загребскиот Уметнички павилјон не ни пренесува ништо од тоа ментално продолжение на неговите скулптури, кои се третирани исто како модернистички облици на просторот.

Со својата концепција таа го задржува врежаниот традиционален облик на ретроспективна изложба, го следи Кожариќ низ клучни дела во ретроспективна патека покарактеристични фази од педесеттите до денес, изложени се клучни дела од модернистичката скулптура *Екран*, *Исечок од реката*, наклонетости кон Горгона *Внатрешни очи*, преку апстракти заоблени *Облици на просторот*, кои со своето искривено поимање на волуменот како празнина ги довел до чисти геометриски апстракции на *Приземјено сонце*. Од оваа точка на развојниот пат доаѓајќи до минималистичка убавина, се свртува во нова насока, со свртување во недоволно (п)отцртан концептуални и општествени гестови на изложбата, како позлатување на целокупното ателје и редукција на својата дејност во Ретроспектива 1954-2000. Сосема спротивно од она што уметноста на Кожариќ го пропагира, кустосите на изложбата Тонко Маројевиќ и Јерко Денегри користат фини постаменти за фини скулптури, а свивките и асамблажите од стари крпи и правосмукалки ги поставуваат на подот, генијалната *Глава* од 2005. година која ја сочинуваат отворена конзерва на Гувеч од Подравка и во неа забиена хартиена вреќичка, ја поставуваат на постоечкото испупчување за вентилација и греење. Не ни останува ништо друго, туку да чекаме друга изложба во која легендарната хартиена вреќичка (во загребски жаргон: пинклец) во кој е збиена идејата на Кожариќ за уметнички дела собрани на купи поврзани со парче крпа во патнички сиромашки пинклец ќе ја доживее заслужената валоризација низ поставка на изложбен престол, заедно со природните облици на просторот со овошје и зеленчук.

Среќата е во тоа што делата на Кожариќ во овој кипарски вид, кој е само материјален фрагмент на дело доволно интересно на малите деца, пошироката публика, историчарите на уметност и уметниците кои во нив гледаат неисцрпен извор на инспирација. Затоа, недостатоците на ретроспективна концепција во кои Кожариќ попуштил пред кустосите кои сакале да му направат *сериозна изложба* со жртвување на концептуалната компатибилност на уметничките дела паѓаат во втор план, а останува пофално дека делата на Кожариќ воопшто и беа изложени и дека ја развеселија бројната публика, бидејќи ретки се авторите кои со едноставност и генијалност знаат да ги воодушеват и децата и уметниците.

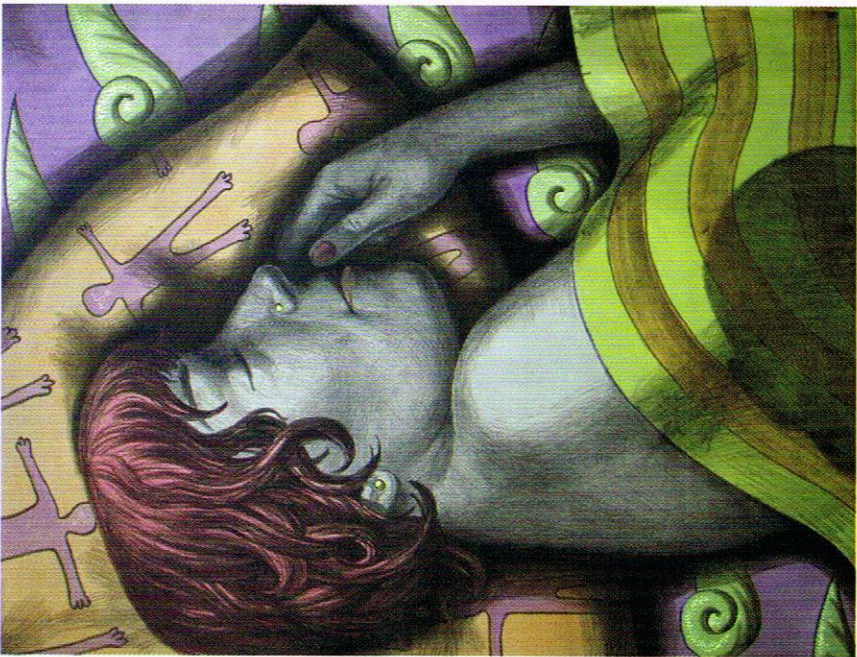
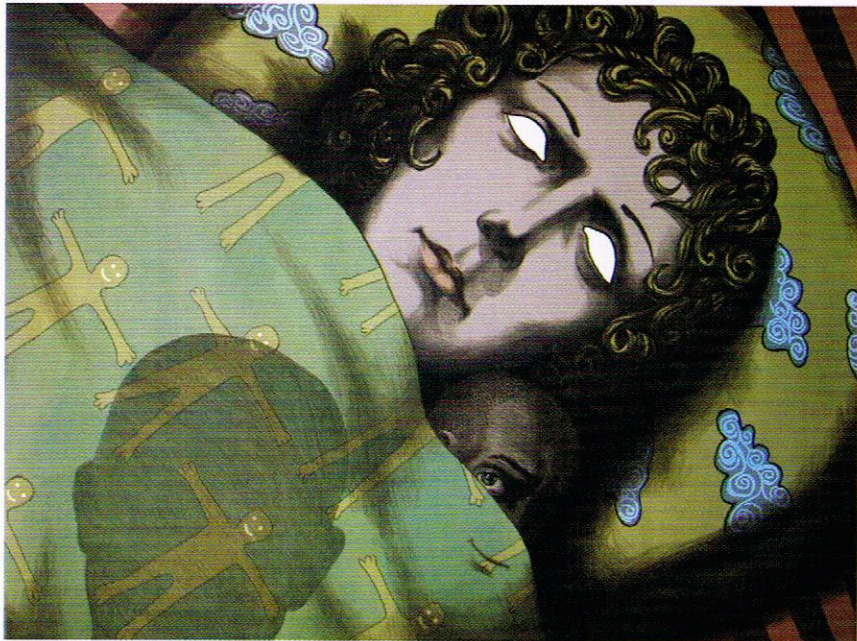


Глава, 2005

Пинклец, 1972-1975



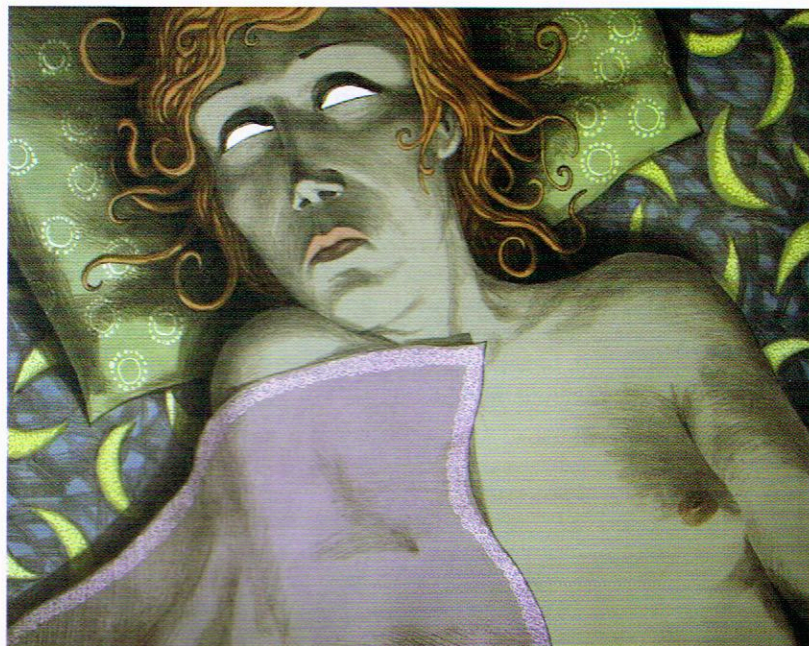
Свилен СТЕФАНОВ



ЛИТОГРАФИИТЕ НА ВАЛЕРИ ВАСИЛЕВ

Изложбата на Валери Василев во галеријата „Арт-Алеја“ во Софија е изработена во техниката на литографијата, но тоа не значи, дека таа е претставена во нејзината класична форма. Петнаесетте графички листа, наречени „Петнаесет соби“, се подредени во две збиени редици, во секоја од нив се развива некоја особено напрегнатост на личното емоционално решение, очигледно сврзано со љубовните и сексуалните страдања на својот автор. Иронијата во изразите е очигледна, чувствата се пренагласени, а светлината во изразот се надвива надолу и допринесува за драматизирање на атмосферата. Затоа и персоналот на Василев обично е во хоризонтална положба, спијат или гледаат во далечината со широко отворени празни очи, чијашто белина реско контрастира со општата темна тоналност. Човекот спие, а над него мижуркаат три електрични светилки, а до него, во сад за мраз е замрзнато неговото големо страдално срце. Тоа е прекршување на личното доживување во условни ликови, мислиш доаѓаат од некаков перверзен сон, во којшто гледаш сè, но ништо не можеш да направиш.

Василев е силен таму каде што завршува елементалната фабула, а трансцендентната необјаснетост излегува напред и ја претвора класичната литографија во објект на концептуално мислење. Феноменот на концептуалната фигуративна изразност е една од најраспространетите појави во современата бугарска уметност. Таа се променува низ сè почестото модифицирање на традиционалната вредносна скала на пластичното гледање.



КРВАВАТА МАРТИНКА НА ULTRAFUTURO

На 1-ви март групата Ултрафутуро реализира акција „Кодирана врвца“ пред Националната галерија во Софија. Оваа група крена голема прашина околу себе во изминатите две години, најмногу со боди-арт акциите на своите членови.

Групата се формира во Софија од Бојана Драгоева, Олег Мавромати, Антон Терзиев, Катја Дамјанова и Мирослав Димитров. Првите двајца се добро познати автори на источноевропската сцена (Мавромати дојде во крајот на 2000 година од Русија, каде што беше виден учесник во радикалното руско движење во 90-те години), а другите се претставници на најмладата генерација скандалозни уметници во Бугарија. Во претходното десетлетие радикалната уметност се развиваше во кругот автори околу Софиската галерија XXL, која во 2002-та година беше брутално затворена од политичките власти, после изложбата наречена „AntiSax“, посветена на враќањето на бугарскиот цар како премиер. Авторите од овој круг веќе одамна не се во државата, а пред еден месец во Њујорк заминаа и Олег Мавромати и Борјана Драгоева. Затоа и акцијата „Кодирана врвца“ беше првата самостојна акција на најмладата генерација во софискиот радикализам и групата Ултрафутуро.

Оваа група работи пред сè во насока на симбиозата на човечкото тело и постигнувањата на современите технологии. Олег Мавромати и Борјана Драгоева заминаа во Њујорк за да го остварат актот на физичкото замрзнување за 40 дена по најновата технологија за зачувување на биолошките организми и досега испробани единствено врз животни. Тие веруваат, дека врската помеѓу човекот и машината може да донесе несомнено развивање на можностите на човештвото.

Еден од последните скандали којшто ги предизвика групата беше резултат на упадот во изложбата на Кристо во изложбената сала на Ликовната академија во Софија. Учесниците на овој упад си направиле исекотини на рацете и обоија големо парче бела ткаенина со својата крв, прокламирајќи ја несремената, декоративна суштина на уметноста на светски познатиот уметник од бугарско потекло. Крвавото платно беше закачено на дрвена рамка, која ги симболизира вратите од последното дело на Кристо во Централ Парк.

Пред Националната галерија Антон Терзиев, Катја Дамјанова и Мирослав Димитров ги напоија со својата крв клопчињата од бело предиво и направиле мартинка - според прабугарските обичаи се носат сплетени бели и црвени конци во почетокот на март. Тие ја напојуваат метафизиката на ритуалот со сопствената ДНК, во формата на зловни мартинки, кои ги испратија по пошта на бугарската политичка и интелектуална елита - како протест за целосната пасивност на институционалниот апарат кон проблемите на современата уметност во Бугарија.



Клемен ФЕЛЕ

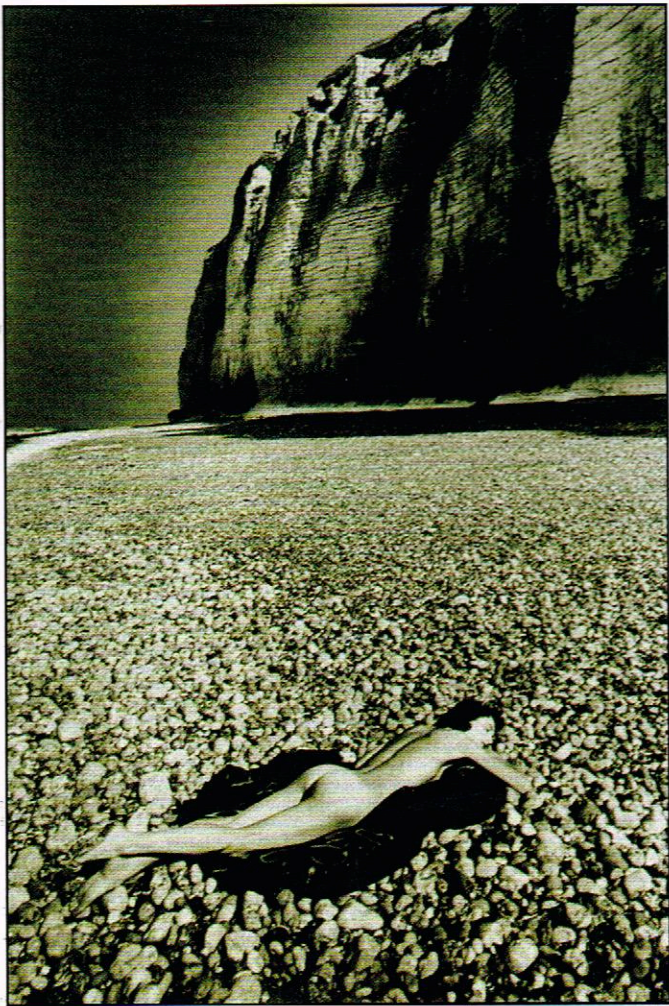


КУПУВАЧОТ ПОМЕЃУ ГРАФИКАТА И ФОТОГРАФИЈАТА

ЕДНА ОД ГОЛЕМИТЕ ИЛУЗИИ КОЈАШТО ЈА ДОНЕСУВА ЛОГИКАТА НА ДОЦНИОТ КАПИТАЛИЗАМ Е МОЖНОСТА ПОЕДИНЕЦОТ ДАСЕ ИЗДВОИ, ДАСЕ ОДДЕЛИ ОД ДРУГИТЕ, ДАСИ ОБЕЗБЕДИ НАРЦИСОИДНА МИНИМАЛНА РАЗЛИКА КОЈА СЕ ТЕМЕЛИ НА НЕГОВАТА ИСКЛУЧИТЕЛНА ПОТРОШУВАЧКА. НИКОЈ НЕ ТРОШИ ТАКА КАКО МЕНЕ, НЕ КУПУВА ВО ИСТИОТ РЕД НА ПРОДУКТИ НА ПАЗАРОТ, ДРУГИТЕ СЕ ОНИЕ СЛЕПИ ПОТРОШУВАЧИ; ПОТРОШУВАЧКИОТ СВЕТ Е ОНА НАД КОЕ МОЖЕМЕ ДА ГО КРЕВАМЕ НОСОТ И ДА МУ ПРИПИШУВАМЕ СЛЕПОСТ, НЕРАЗУМНОСТ, БЕЗДУШНОСТ, МАСОВНОСТ, ПОБЕДА НА ВИРТУЕЛНОТО НАД РЕАЛНОТО КОЕ ОДАМНА БИ ТРЕБАЛО ДА СТАНЕ ИЛУЗИЈА.

НЕПОСРЕДНАТА КРИТИКА ПАК Е ПОДОБРА КАКО МОЛК, А СЕПАК ПОВЕЌЕ ЗБОРУВА ЗА КУПУВАЧОТ/ГОВОРНИКОТ КАКО ЗА СВЕТОТ, НА ЖИВОТОТ ШТО СИ ГО ДЕЛИМЕ. И СЕВКУПНО ЗА ТОА ДЕКА СИТЕ СМЕ ПОТРОШУВАЧИ, ДЕКА КУПУВАМЕ И ДЕКА СМЕ ОДГОВОРНИ ЗА СОСТОЈБАТА НА СВЕТОТ. ЖЕЛБАТА, ОНА НЕНАСИТНО, НА КОЕ НЕ БИ ТРЕБАЛО ДА МУ СЕ ПРЕДАДЕМЕ, А СЕПАК СЕКОЈ ПОНЕКОГАШ БЕЗРЕЗЕРВНО МУ СЕ ПРЕДАВА, ЈА АКТИВИРА СЛЕДНАТА НИЗА: ПОВЕЌЕ КУПУВАЊЕ ЗНАЧИ ПОВЕЌЕ ПАРИ, ПОВЕЌЕ ПАРИ ЗНАЧИ ПОВЕЌЕ РАБОТА, ПОВЕЌЕ РАБОТА ЗНАЧИ ПОМАЛКУ ВРЕМЕ, ПОМАЛКУ ВРЕМЕ ЗНАЧИ ПОВЕЌЕ ЗАДОЛЖУВАЊА, ПОВЕЌЕ ЗАДОЛЖУВАЊА ЗНАЧИ ПОМАЛКУ СЛОБОДА, ПОМАЛКУ СЛОБОДА ЗНАЧИ ПОМАЛКУ КУПУВАЊЕ, НЕМОЖНОСТ ЗА КУПУВАЊЕ ЗНАЧИ ДА СЕ БИДЕ НЕСРЕЌЕН, НЕЗАДОВОЛЕН, ЛИШЕН ОД ЖИВОТ.

ВО РАДИКАЛНА СМИСЛА ГЛЕДАНО, УШТЕ ВАЖИ ДЕКА СЕКОЈ Е ВИНОВЕН ЗА СЕ. ИСТО ТАКА И ДЕКА Е НА РАСПОЛАГАЊЕ НА ПОТРОШУВАЧКИОТ СИСТЕМ, ДЕКА Е ВО СИСТЕМОТ НА ПОТРОШУВАЊЕ, ДЕКА ВСУШНОСТ НЕМА ТОЧКА ОД КАДЕ ШТО МОЖЕМЕ ДА ИЗЛЕЗЕМЕ. КУПУВАЧОТ Е КРАЛ И КРАЛОТ Е ИДИОТ, КАКО ШТО УБАВО ПОКАЖА СЛОВОЈ ЖИЖЕК: РАЗЛИКАТА ПОМЕЃУ КРАЛОТ И ЛУДАКОТ Е ИМЕНО ВО ТОА ШТО КРАЛОТ Е ПОВЕЌЕ ЛУД ОТКОЛКУ ЛУДАКОТ, БИДЕЈЌИ ЈА ЗАМЕНИ СВОЈАТА СИМБОЛНА УЛОГА СО ОНОЈ ШТО ВСУШНОСТ Е. КРАЛОТ ВЕРУВА ДЕКА Е КРАЛ, КУПУВАЧОТ ПАК КАКО КРАЛ ЗНАЕ ДЕКА Е КУПУВАЧ, ДУРИ Е УБЕДЕН ДЕКА Е ПОСЕБЕН КУПУВАЧ, ВОЕДНО БЕЗ ПРОБЛЕМ ПАРАДОКСАЛНО ТВРДИ ДЕКА ПАРИТЕ НЕ СЕ СЕ И ЗНАЕ ДЕКА СРЕЌАТА НЕ СЕ КУПУВА. А ЗА ЛЉУБОВТА И ДА НЕ ЗБОРУВАМЕ. МОЖЕБИ НАЈ-ФРИК ВИД НА КУПУВАЧИ СЕ ОБОЖАВАТЕЛИТЕ НА УМЕТНОСТА. АКО ГО СФАТИМЕ УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО КАКО ТРГОВСКИ ПРОИЗВОД СЕ ЧИНИ ДЕКА ЈА УБИВМЕ УМЕТНОСТА, АКО СЕ ПРЕДАДЕМЕ НА ОБОЖУВАТЕЛСТВОТО (ИДОЛОПОКЛОНИШТВО) НА УМЕТНОСТА, СМЕ ПОТПАДНАЛЕ ПОД ФЕТИШИЗАЦИЈА НА УМЕТНИЧКИТЕ ДЕЛА, КОЈА Е САМО ВИД НА СТОКОВЕН ФЕТИШИЗАМ. ЗНАЕМЕ, НО СЕПАК ЧИНИМЕ ПОИНАКУ. ДА СЕ ПРЕПУШТИШ НА ЗАВЕДУВАЊЕ ОД УМЕТНОСТА, ЗНАЧИ ДА СЕ ПОДГОТВИШ НА ТОА ДА СТАНЕШ КУПУВАЧ НА УМЕТНИЧКИ ДЕЛА. И КУПУВАЧОТ Е КРАЛ И КРАЛОТ Е ИДИОТ. А ШТО Е ТОА ШТО СУШТЕСТВЕНО НЕ ПРИВЛЕКУВА КОН УМЕТНОСТА, КАКО НОЌНИТЕ ПЕПЕРУТКИ ОКОЛУ СВЕТЛИНАТА НА СВЕТИЛКАТА? НЕКАДЕ ВО УМЕТНОСТА Е СКРИЕНА ЧОВЕКОВАТА ЖЕЛБА ПО БЕСКОНЕЧНОСТ, ВЕЧНОСТ - УМЕТНОСТА ИМА СВОИ ПОСТАПКИ ЗА РАЗОТКРИВАЊЕ НА ВИСТИНАТА. А ВО ВЕЧНОСТА ПАК, СЕКАКО ДЕКА Е СКРИЕНА И ДОДАДЕНАТА ВРЕДНОСТ. ДА ПОСЕДУВАШ УМЕТНИЧКА ФОТОГРАФИЈА ИЛИ ГРАФИКА ЗНАЧИ СЕКОЈ ДЕН ДА ИМАШ ПОВЕЌЕ ПАРИ.



Jeanloup Sieff, Летечки килим, 1962



Tom Wesselman, Гола Моника со Lichtenstein

VS.

Andy Warhol, Marilyn Sunday B. Morning, 1967-1974



Helmut Newton, Protected Against Asbestos Fumes, 1988



Љубљанската „Галерија фотографија“ и белградската галерија „New Moment New Ideas Gallery“ во јануари 2006 ја подготвија изложбата „Art & Photography“. Имињата на уметниците на изложените графики и фотографии се извонредни. На толку мал простор во Љубљана не се видело толку големи имиња од светот на сликарството и фотографијата. Кој уште не слушал за Dali, Picasso, Chagall, Rauschenberg, Warhol, Kandinski, Miro, Matisse, помеѓу фотографите барем за Helmut Newton, на кого минатата година во истата галерија му подготвија изложба. „Галерија Фотографија“ е продажна галерија која од местото крај реката Љубљаница се пресели во стариот дел на градот, во атриумот, каде погледот на посетителот застанува на големите имиња на модернизмот. Цените на графиките и цените на фотографиите се релативно пристапни, а токму така растат и денес, достигнуваат помеѓу 2000 и 4000 евра. Кустос на изложбата е Бране Ковиќ, историчар на уметноста и критичар кој во последните години успешно ги убедува луѓето, дека вреди да се вложат пари во фотографијата. Постојано е во контакт со случувањата на големите уметнички саеми и неговите согледби за фотографските и други уметнички случувања теоретски се артикулирани и му овозможуваат на читателот такво квалитетно писмо, кое инаку во печатот многу ретко го среќаваме. Со изложбата излезе и каталог, како 29. број на списанието „New Moment“. Дел од изложените уметнички дела беше продаден.

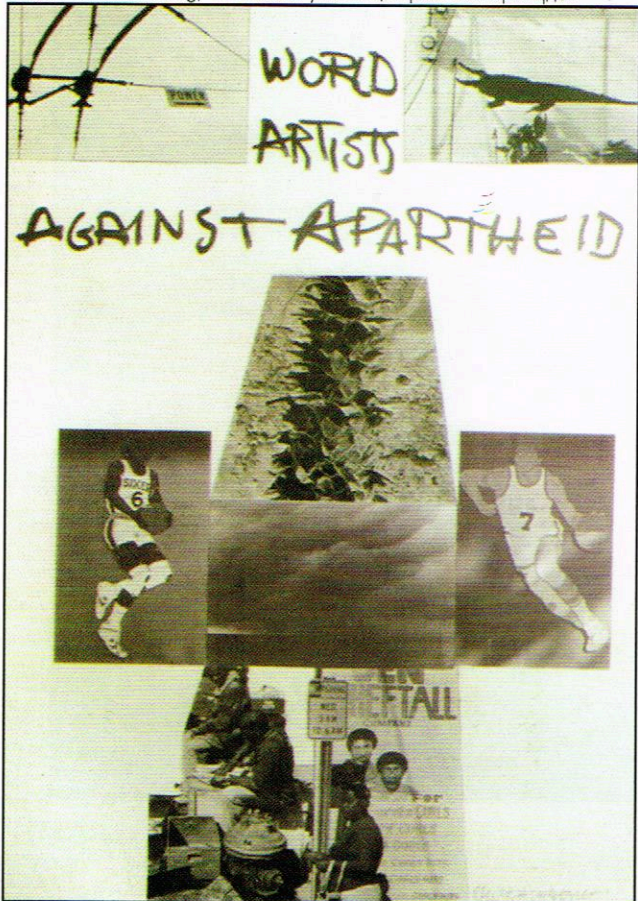
Фотографијата и графиката го немаат само заедничкото графично, кој не упатува на писмо, знак, репродуцирање, туку се и најзначаен дел на визуелните уметности, којшто доживеа неочекуван развој во последните, скоро двесте години. Бидејќи можеме повеќепати фотографијата или графика да ја отпечатиме, секогаш е важен бројот на отпечатоците, големината на серијата и потписот на уметникот. Графиката или фотографијата без потпис, автоматски достигнува помала цена. Ковиќевото поставување на изложбата дава остварување на таа значајна пракса на читање на ликовните дела, кое безмалку замира. Се однесува на класично иконографско поставување кое во согласност со различните видови на сличност, поставува по една графика на голем сликар покрај една фотографија од голем фотограф. Меѓу помалку од триесетина изложени дела и токму толку уметници, ќе избереме пет парови, за да ја објасниме логиката на поставување, логиката на иконографската сличност.

Ќе започнеме со парот од двајца покојни уметници: сликарот Tom Wesselman (1931-2004) и фотографот Jeanloup Sieff (1933-2003). Wesselman-овата „Гола Моника со Lichtenstein“ е во обоен сито-отпечаток, која со насловот ја посветил на големиот американски уметник. Над извонредниот, со сосема мал број потези нацртан акт можеме да ги откриеме Lichtenstein-овите познати ликовни елементи, кои честопати се отпечатени и на календари, разгледници и на други подлоги. На другата страна ја имаме црно-белата Sieff-ова фотографија „Летечки килим“, кој исто така е женски акт. Во обата примера телото е во предниот дел, урамнотежено е, дури значенски е зголемен оној дел од композицијата којшто е горе или е во позадина. Моника спрема Лихтенштајн и женското тело на килим кон карпата.

Вториот пар е Andy Warhol и Helmut Newton. Warhol-овата серија на „Marilyn Sunday B. Morning“ претставува една од иконите на дваесеттиот век, повторно се работи за обоен сито-отпечаток, при што уметникот варира со различни боени поединечни делови на актерското лице. Се однесува на серија која Ворхол не сакал повторно да ја отпечати, но конечно попуштил пред крајниот притисок на побарувачката. Оваа серија е позната по тоа што уметникот не ја потпишал, но на задната страна на сликата напишал дека сопственикот мора да го напише своето име. Фотографијата на Helmut Newton „Protected Against Asbestos Fumes“ е портрет на тешко препознатлива убавица, заштитена пред азбестната пара, заштитена не само заради дишните органи, но и ѝ одзема можност за говор, со прекриено лице, ѝ го одзема локот и ги открива рамењата, го еротизира погледот на откриените делови на телото. Newton-овите фотографски постапки секогаш се движеле помеѓу модата и еротизмот, и не е чудно што големите ѕвезди буквално го прогонуваа фотографот за да ги фотографира. Не е тешко да се претпостави зошто Warhol и Newton се заедно.

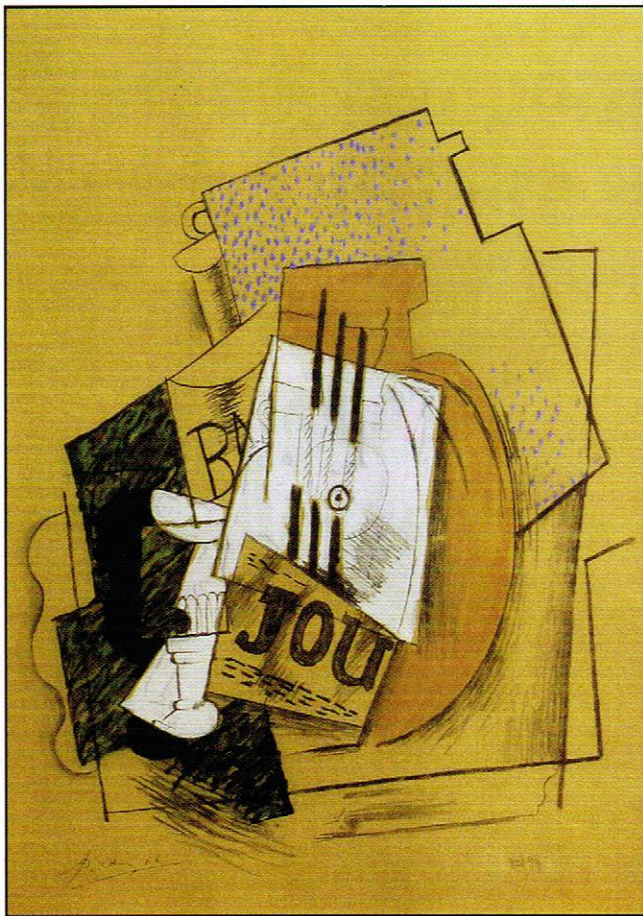
Колоритната литографија на Robert Rauschenberg е поставена до фотографијата на Greg Gorman (1949). Изборот и поставувањето се надоврзува на два различни геста, акции, уметнички зафатени во секојдневниот свет. Rauschenberg со „Уметниците на светот против апартхејдот“ активно настапи против расизмот. На Гормановата фотографија „Jeff Koons“ го гледаме таканаречениот уметник од осумдесеттите години, кој ја отелотворува декаденцијата. Познато е неговото венчавање со италијанската порно ѕвезда Чичолина и подоцнежна пратеничка

Robert Rauschenberg, Светските уметници против апартхејдот



Greg Gorman, Jeff Koons, 1988



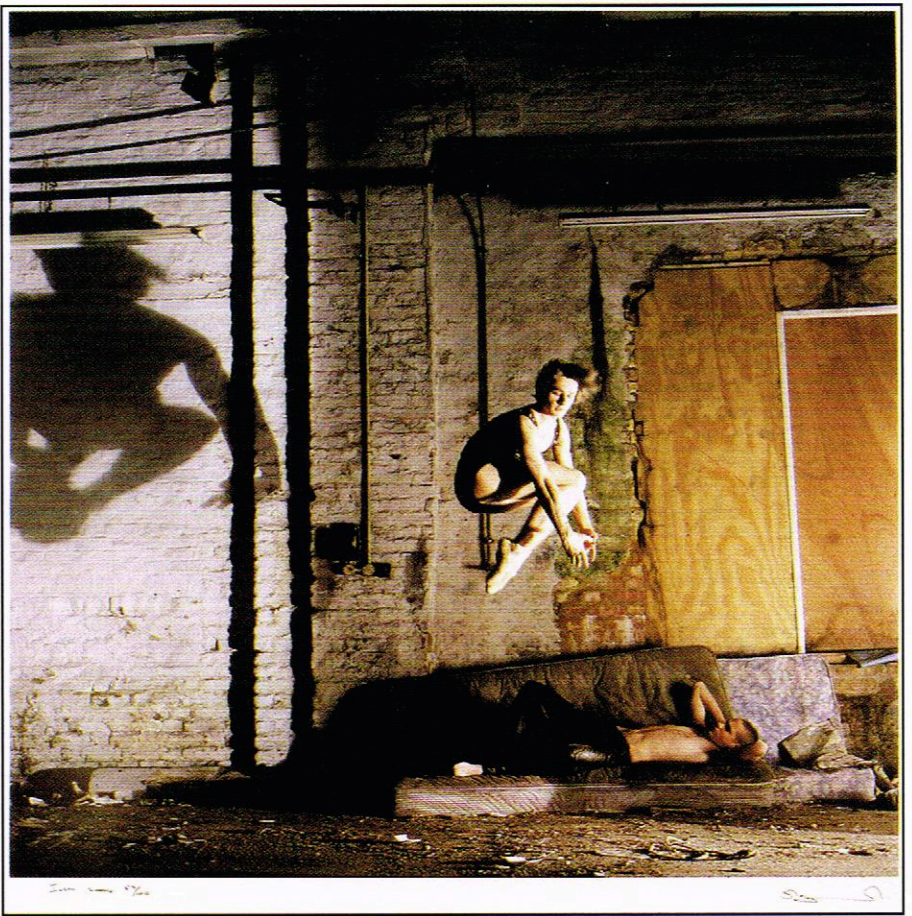
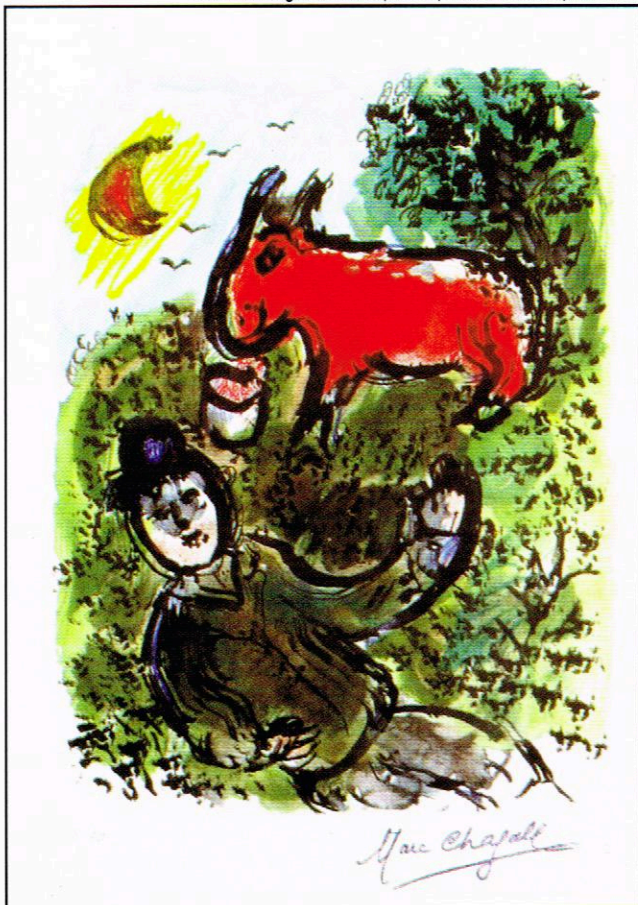


Pablo Picasso, Кубистичката композиција, 1967 (1913)

во италијанскиот парламент, венчавање кое подоцна Koons го прогласи за уметничко дело. Поставувањето на Rauschenberg и Gorman, го отсликува кустосовото соодветно и денес веќе помодарско мислење за високиот модернизам и испразнетиот постмодернизам.

Колоритната литографија „Кубистичката композиција“ на Pablo Picasso беше создадена и првпат отпечатена во 1913 година, во време на синтетичкиот кубизам. Уметникот повторно

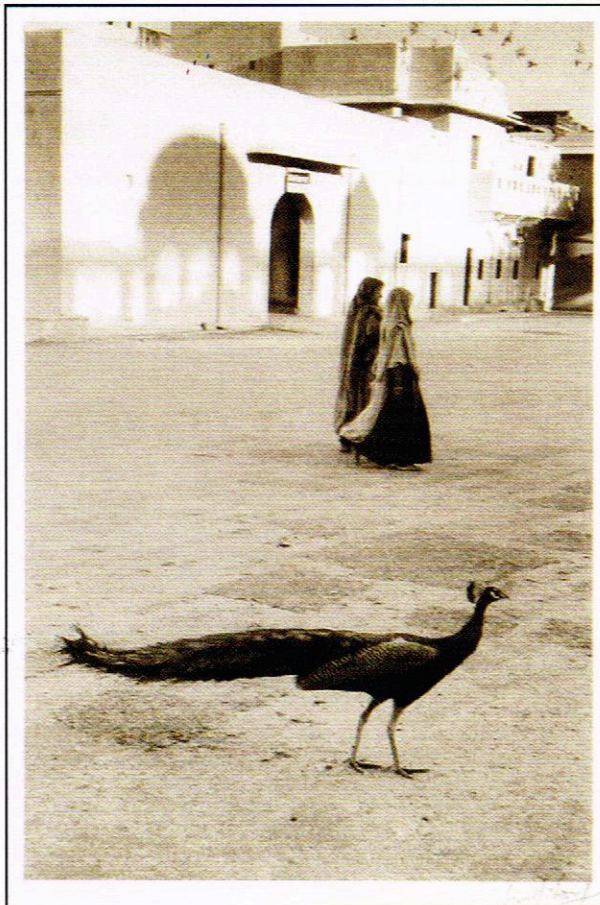
Marc Chagall, Одмор со црвеното магаре, 1974



Sam Taylor Wood, Иван, 2004

ја отпечатил во 1967. на 97 отпечатоци, што претставува необичен број на отпечатоци. Елементот со кој се поврзува со фотографијата „Иван“, на младата англиска фотографка Sam Taylor Wood (1967) е недвосмислено движењето, кое како значаен елемент во сликарството го одреди Leonardo Da Vinci во својот „Трактат за сликарството“. „Иван“ на фотографијата е познат руски балетан, а особеноста на фотографијата која ја носи ознаката 59/100 е дека нејзината цена во последните години се зголемила за десетпати.

Marc Ribout, Jaipur, 1956



Да завршime со парот: францускиот фотограф Marc Ribout (1923) и рускиот сликар Marc Chagall (1887-1985). Поставувањето не претставува само напнатост помеѓу еврејскиот и арапскиот свет, значи политичка изјава, ами пред сè е композициско содржајна. Chagallo-виот „Одмор со црвеното магаре“ има очигледна сличност со Ribout-овата фотографија „Jaipur“. Изложбата „Art&Photography“ со имињата и делата привлекува поглед колку што и купување на уметничките дела. Ако купиме фотографија и графика, кои одат заедно, со тоа исто така го купуваме концептот на кустосот и така добиваме уште една дополнителна вредност. И оваа да се однесува на истата потрошувачка логика, сепак е многу поубаво да се шета по галериите отколку по трговските центри.

ТОТАЛИТАРИЗМОТ Е МРТОВ, ДА ЖИВЕЕ ЦЕНЗУРАТА!!!

„На почетокот беше зборот“, Логосот, јазикот како непосредно изразно средство на моќта на творечкото битие, а потоа дојде цензурата. Уште древниот Хераклит, Логосот го разбрал како „единство во множеството и разлики во единството“. Како и другите мудреци по него, така и тој не поучува и ни порачува „Ако сте ме послушале, не мене, туку Логосот“, мудро е да се согласите дека сè е Едно“. А за постоењето на тоа Едно, неопходен е судирот на спротивностите, а не казната, судирот на разликите во Едното, а не обезличувањето, дезинтеграцијата, туку обединувањето во Едното во Целото.

Денес, во 21 век, е подразбирливо демократските принципи да еволуираат и да ги зацврстат темелите на Логосот. Но, за жал, токму проповедниците од центрите на моќта кои постојано ја промовираат слободата на говорот, на логосот, низ перманентната хипокризија ги еродираат неговите темели.

Незнаејќи дека слободата на јавното уметничко презентирање изразена низ фразата „Современата уметност е здодевна и уморен сум да се преправам дека ми се допаѓа“, за младиот македонски уметник Марјан Денков¹, токму во центарот на демократијата, во нуклеусот на ЕУ, ќе значи пораз на неговите илузии за слободата на Логосот. По цензурирањето на текстот „изговорен“ од бебето, како и неговиот умен, помалку ироничен фацијален критички израз, се модифицира во Дамаклов меч, во порака и сигнал кој реферира на опасноста по вистината и по иднината за критичкиот израз на уметноста. Низ складот на спротивностите, а не ни еднаквоста, синхроничноста меѓу зборот и фотосот, Денков ја промовира метафизичноста која ѝ е иманентна на уметноста и на философијата на Логосот. Но, како млад автор, кој го подразбира парискиот дух како центар на слободумноста, тој го исклучи можното подмолно и странично влијание врз уметноста. Митологизацијата за слободата на духот, ја урна неговата илузија. Заборави дека парцијалното регистрирање, неразбирање и цензурирање на Логосот, доаѓа токму од духовно кастрираните, од творечки импотентните и некомпетентни елити кои се лишени од дарбата за читање, а уште помалку и за разбирање на неговиот Божествен принцип. Логосот не ја епифанизира, туку ја крие суштината на нештата и бара голем духовен напор, за да може да се разгатне неговото битие. Но, како по некое напишано правило, околу него постојано има недоразбирање. Тој е речиси секогаш погрешно исчитуван, толкуван, а на крајот цензуриран. Својствена за сите воени времиња, цензурата е најмоќното политичко мирнодопско оружје. Таа е бесмртна, неуништлива, егзистира во сите системи без оглед на политичко-идеолошкиот предзнак што го носат. Иако зад привидно лапидарниот, рудиментарен текст на Денков се кријат полизначни референци, тие беа погрешно прочитани само од некои влијателни личности. Текстот е пред сè провокативен, ироничен, и автоироничен, автореференцијален. Осилото на иронијата, авторот го насочи пред сè кон себеси, а потоа и кон светот во кој е и самиот zaloжник и соучесник. Уметноста, како што ќе изјави Денков е „водена од кодиран и за нејзе, туѓ систем на правила на кои ниту самиот не може да влијае“. Но, за овој млад автор, нуклеусот на творењето не се наоѓа во политичкиот Демиург, туку во духовниот. Сликата и Логосот, се извор на него-

вата творечка движечка сила. Тој во нив ја пронаоѓа мислечката димензија на сеопштото креативно создавање. Гордите, политички фрустрираните и демијуршки оптоварените личности, низ цензурирањето, всушност ги откриваат сопствените духовни капацитети. Самите себеси не се промовираат во заштитници, туку во демонократи, во денунцијанти на огромната француска културна традиција. Quelle dommage!!! Горчливиот вкус на политичката контрола во уметноста остана да одсвонува и да опоменува. Според некаква одамна видена аналогија, овој гест не потсети на времињата во кои страотната игра на зборовите *Le Totalitarisme est mort, Vive la censure !!!* понекогаш лебдеат како мрачна аура над уметничкото изразување и над слободата на уметничките институции. Но, сепак убедени сме дека силата на духот, т.е. моќта на Логосот, како и секогаш низ историјата, ќе ги надмине инцидентните појави, и ќе продолжи и натаму да го краси и да го слави генијот на креативното битие на човекот.

(Endnotes)

¹ Марјан Денков е роден 1982 г. во Скопје. Во 2004. г. дипломира на ФЛУ во Скопје, а во 2005 г. ги продолжил студиите на Високата национална париска академија за убави уметности, (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris), на одделот за мултимедиа во класите на професорите К. Boltanski и С. Closky. Во февруари, 2006 г. заедно со своите колеги ја отвораат изложбата «Покрај» во новоотворениот Национален музеј на современа уметност во парискиот регион MAC/VAL Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne. Концептот на изложбата се состоел од претставување на младите автори во постојаната поставка на музејот покрај големите имиња од втората половина на 20 век: Cesar, Calder, Soto, Boltanski, Sala, Arman, Closky итн. Музејот, со секој од учесниците поединечно преговарал и секој можел да одбере место за своето дело. Се дискутирало само за техничкиот аспект на изложбата. Буџетот за сите трошоци и за каталогот бил обезбеден од студентите на одделот за културен манаџмент. Делата биле поставени и достапни за публиката, а официјалното отворање на изложбата било неколку дена пред отворањето. Делото на Денков било изложено на особено експонирано место.

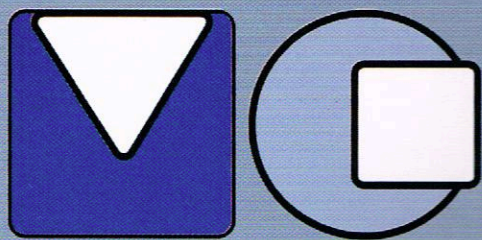
По 3 дена одговорниот кустос на изложбата му соопштил дека имало проблем и морале да го тргнат делото, зашто не се вклопувало со концептот на Музејот, иако три дена веќе било изложено и месец дена однапред договорено и одобрено од Музејот. Денков како и неговите колеги беа шокирани од постапката. На крај тој дозна дека по интервенција на некој од авторитетите кои ја посетиле изложбата, наредил веднаш да се тргне делото. На денот на официјалното отворање-затварање на изложбата, од Музејот повторно го известиле дека неговиот професор интервенирал кај директорката и по долга дискусија успеал да најде компромисно решение, делото да биде поставено на помалку експонирано место. Целото отворање на изложбата се претворило во барање на делото. Таму каде што стоела легендата го немало делото. Никој од колегите не можел да го најде. По подолга потрага Денков го наоѓа скриено во една ниша пред која имало скулптура и заштитна лента, знак за забранет влез во нишата. Тој погледнал длабоко во неа и го видел делото странично поставено и констатирал дека, помалку експонирано место е всушност класично криење, односно цензурирачка крипта. На крајот од денот сфатил дека самиот акт на цензурата му направил страотен публицитет. Сите зборувале за него. Овој настан ја предизвика една теоретичарка да размислува за хипокризијата на Французите, за симулацијата на отворениот дух и слободата на изразот и демократичноста, а во основа лежи криењето на трагите, карактеристични за византискиот дух. Во јануари 2006 г. сличен инцидент се случи и во Виена кога јавно презентираниот дело на Тања Остојиќ беше сосема отстрането од билбордите на градот, под образложение дека станува збор за порнографија, што се разбира беше апсолутен non sens, зашто истото, без никаков проблем, беше презентирано во многу други и поголеми уметнички центри.

L'art contemporain est ennuyeux et je suis fatigué de faire semblant que ça me plaît.



Le Totalitarisme est mort, Vive la censure III, 133 x 139 cm, photographie sur aluminium anodisé, 2005.





МАКСПОТ
т е л е в и з и ј а

ОСВРТ ЗА НОВИОТ МАКЕДОНСКИ СТРИП

Современиот македонски стрип, кој покрај својата седум-децениска историја нема непосредна традиција туку скоковит развиток кој е составен од поединечни појави и вредности. Првобитниот простор и родно место на стрипот се печатените медиуми, весници, списанија и друго. Од разбирањето на уредниците и редакциите директно зависела појавата и развојот на македонскиот стрип. Имајќи ги предвид досегашните сознанија може да се констатира дека стрипот го работеле автори од редовите на карикатуристите, архитектите и посебно ликовните уметници образовани на ликовните академи во одделни југословенски центри, посебно на Факултетот за ликовни уметности во Скопје (основан 1980 година).

Променливоста на состојбите во печатените медиуми директно се одразува на состојбите во стрипот, кој важи за еден од стожерите на масовната култура во определена средина. Мал број домашни автори се професионални цртачи, а мал е бројот на сценаристи „од занает“. Цртачите, кои во определени периоди оствориле добра соработка со некои сценаристи не ретко во свои раце ја преземаат тешката задача да бидат и сценаристи или комплетни автори на стрипот. Нашиот пример е поучен. Талентот е „добра земја“ која мора непрекинато да се обработува за да се добијат квалитетни остварувања. Меѓутоа, кај нас таквите можности не се користат, а талентирани млади автори се препуштени на случајот и стихијата (во стилот снајди се како знаеш и умееш). Во секој случај ние сме мал пазар со мала продукција и интерес, но тоа не треба да не обесхрабрува во позитивните настојувања и во областа на стрипот.

Македонските автори учеле и се сообразувале со остварувањата во светскиот стрип. Современиот стрип, всушност како специфичен вид графичка нарација решава проблеми врзани за монтажа, ритам на раскажување, како и кадрирање, мизансцен или решавање на сценарио. Резултатите во оваа област го определуваат и нивото на развојот на визуелната култура и комуникација кај нас, обновувајќи го прашањето за стрипот како релевантна уметничка форма.

Македонскиот стрип, токму заради посочените услови и фактори страда меѓу другото од слабости во цртежот, покрај тоа што бележиме и збогатување на стрипот со одделни ликовни карактеристики или вредности.

Посебен придонес во развојот на македонскиот стрип остварија повеќе весници, списанија и реви. Тоа се: „Екран“, „Котелец“, „Млад борец“, „Макстрип“, „Форум“, „Тотем“, „Клик“, „Лифт“ и други печатени медиуми.

Посебно значаен период за развојот на современите струења во македонскиот стрип се раните осумдесетти години. Тогаш беше формирана групата „Туш лабораторија“ составена од тројца цртачи и еден сценарист. Тие разработија некои суштествени аспекти на „новиот квадрат“. Во нивните дела се појавија низа современи теми од животот на младите и нивниот сензибилитет. Покрај карактеристични теми од поп-културата тие обработуваат теми од научната фантастика, од еротизмот и политиката на нашето време. Со изборот на теми и нивната обработка всушност се проговори за длабоката криза, отуѓувањето и чувството на безизлез на младите и нивната егзистенција во современиот свет. Во тој период стрипот, како и младите од

групата „Зеро“ покажаа дека треба и може да се дејствува како ангажиран уметник доколку се оствари отворен и искрен дијалог со општествената стварност.

Во осумдесеттите години се формираа неколку стрип-цртачи кои беа привлечени од авангардниот и андерграунд стрипот од светски автори. Стрипот со таква определба содржеше хибридни и субверзивни својства станувајќи вистински репрезент на една конкретна специфична субкултура. Таквите дела влијаа директно на публиката, како „болен прст во око“ удирајќи му шлаканица на општествениот вкус и навиките на луѓето. Мал број автори се определија за „критичкиот стрип“, но со уверување дека со средствата на „грубиот“ стрип може да се постигне крајно отворено самоискажување.

Македонските автори на стрипот, еден потценет и на гето осуден уметнички вид покажа смисла за нон-сенс на содржините, и за „инфинитезималноста“ на разбиената стриповска драматургија. Постои стремеж на стриповната композиција да и се даде ликовна вредност збогатена со искуствата на современата визуелна култура, но исто така забележливи се трагите на комотност или нон-шалантност во цртежот и ликовното артикулирање на темата. Македонскиот автор не се стеснува да ги открие елементите на својот фрустрирачки интимизам, како што е евидентна неговата определеност за клише или општост во конципирање на стрипот и сугестиите на еден вид „глобален сплин.“

Македонскиот стрип опстојува со инцидентни обиди или појави (не ретко направени за „своја душа“ или во форма на дело предвидено за изложба) осцилирајќи меѓу стрипот што „мудрува“ и оној забавниот, меѓу стрипот со ликовни инвентивни решенија и оној што илустрира некоја мала наративна структура.

Македонските автори умеат да изведат идигитална обработка на својот стрип што придонесува за неговата техничка „догераност“, но тоа во многу мал дел значи и постигнување на ликовни или содржински иновации.

Стрипот престана да не соочува со она пред што се затвораат очите, доведувајќи ги хипертрофирани „сцени“ на насилство и секс до илустрација на разголена, мачна, неестетска претстава. Внесената доза на иронија и цинизам во интерпретацијата некаде довело до создавање „слики“ на бесмислен хорор на општественото или политичко секојдневије.

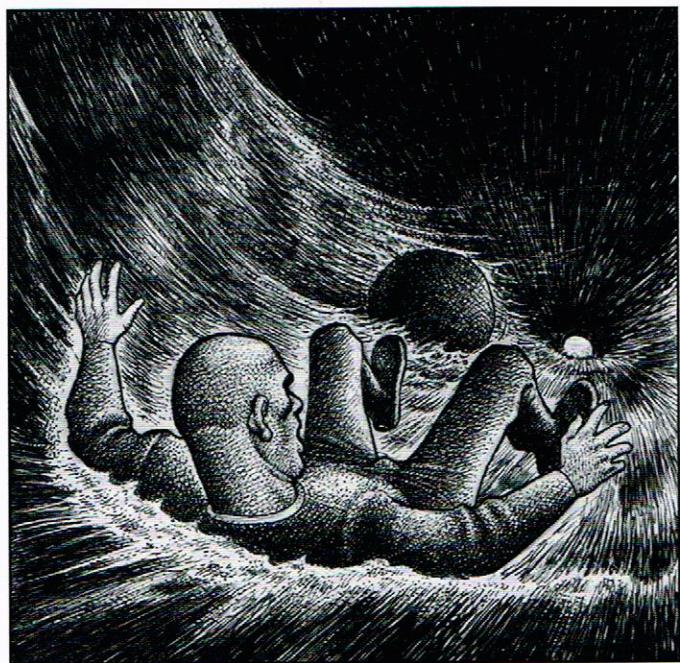
Пред македонскиот стрип, наоѓајќи се на граничното подрачје на културата, и покрај вредните остварувања и најави постојат нови искушенија и опасност тој да се загуби или целосно да занеме.

Текстовите за македонскиот стрип се исто така ретка појава, но без цинизам може да се потврди старата забелешка: каков стрип таква теорија. Тие две области сепак ги делат истите прашања и проблеми понудувајќи и на македонската култура одделни забележителни и извонредни остварувања.

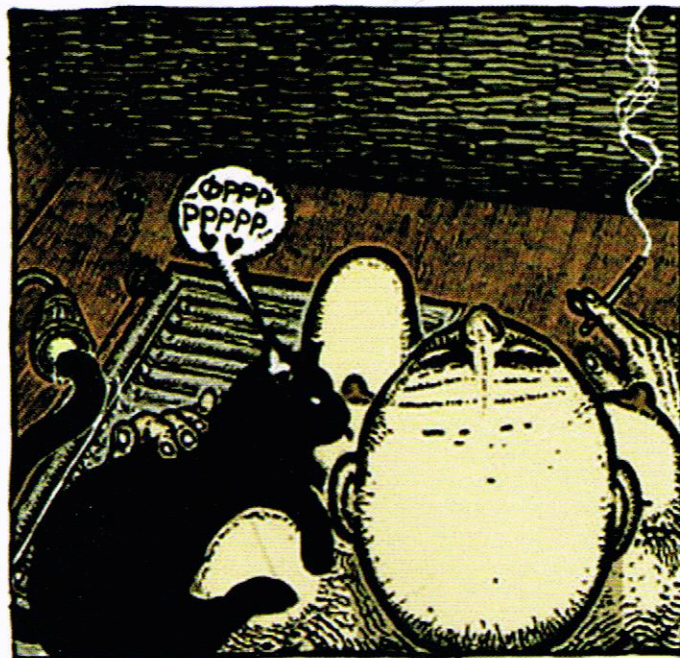
Текстот е напишан за еден понуден избор на автори, направен од списанието „Арт Република“, а делата ги одбрале самите автори. Од нив, погледнато во целост може да се почувствува сродно пулсирање на некои нови идеи и сензибилитетот на младите.



Иванка АПОСТОЛОВА црта стрип табли во кои води сметка за стилската целина која е всушност составена од издолжени „балончиња“ во кои е поместен текст и цртеж на ликови кои се подложени на сродни изобличувања. Во нејзината форма се препознаваат некои по-артистички решенија, како и колажирана постапка, но тоа што преовладува е лирската интонација на еден вид интимистички или автобиографски стрип. Притоа, нагласен е извесниот херметизам, или нечитливост на стриповските содржини или пораки (Матоти, Прат, Алтан, Торес).



Атанас БОТЕВ магистрирал графика на Факултет за ликовни уметности во Скопје. Тој е автор на ликовно-графички обработен стрип во кој комбинира црно-бела слика, со или без текст но со јасни симболични назначувања на митолошки и современи теми. Тој негува еден вид стриповска досетливост, со игра на слика и пораки во кои нема простор за нејасност или провокативна загадочност во идејата или пораката. Тој одбира слики на познати личности комбинирајќи ги со други фотографски исечоци на ликови и предмети кои имаат различно значење или неразјаснета смисла (Либераторе, Дрије, Прат, Вудринг, Спигелман, Корбен, Крамб). Авторот е заинтересиран за маргинални како и за крупни теми во кои се содржани прашањата за човечката природа и субкултура, за неговата деградација, и други болни теми.

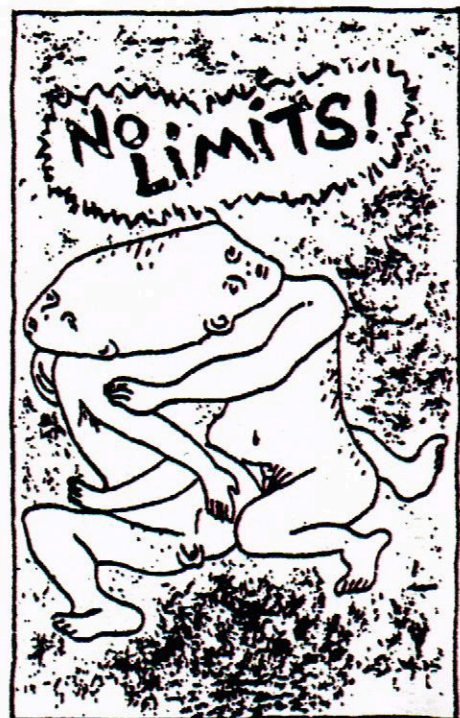


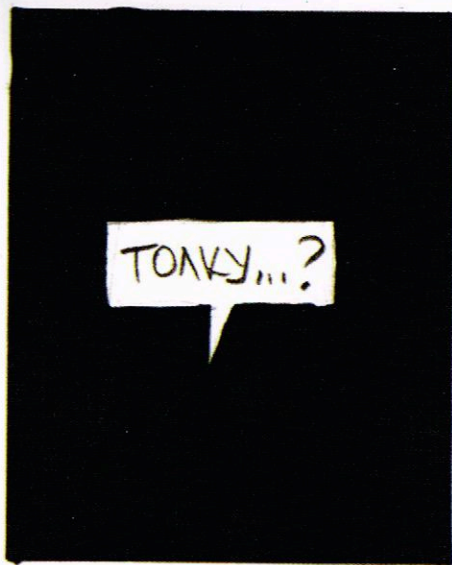
Горан ДАЧЕВ ГОРАНД негува цртеж кој е благо геометризиран давајќи нагласка на едноставни дијалози, како и на непосредно изразената „борба за превласт“ меѓу густоот текст и сликата. Одбраните „сцени“ поточно секвенци од животот на младите се поставени во ентериерен или урбан простор внесувајќи меланхолично сенчење на доживувањето и некаков „примитивизам“ во ликовниот израз (примерите на Либератор, Мебиус, Честер Браун, Ж. Дусе, Цим Вудринг, Спигелман, Дејв Мек Кен и др.).

Даниел ГУРЧИНОВСКИ по образование е архитект чиј приод го карактеризира со симплифицирани форми и минимализирани содржини. Ликовните решенија според поедноставените, рамни црно бели или обоени површини како и синтетизираната досетливост на идејата се доближува до еден вид "хаику стрип".

Марјан КАМИЛОВСКИ кој бил член на авангардната група „Туш лабораторија“ припаѓа на мала група автори кој е целосно посветен на стрипот, од теоретска и практична страна на неговата преокупираност. Камиловски се формирал на искуствата на постмарвеловиот стрип, обработувајќи урбани, научно фантастични теми како и стрип со негативно утописки значења и содржини. Во неговите дела може да се следат елементи на стриповите на познати автори, од Корбен до Дри-је подвлекувајќи го својот креативен интерес за мотивите на стрипот и личноста на Корто Малтезе. Во најновите дела Камиловски го афирмира својот интерес за графички расказ од областа на научната фантастика, употребувајќи боја која им дава живост на строгите робусни ликови кои претставуваат неидентификувани јунаци со типизирани црти. Во формата и изразот се содржани елементи на архаизам, но според некој карактеристики на костимите, посебно во решението на мизансценот како и во скратувањата, крупните планови и динамичната визура станува јасно дека станува збор за несекојдневен расказ кој е речиси филмски измислен и режиран. Во неговите понови дела, текстот како графички знак на различен начин е поставен во релација со определените ликови во кој е обликуван амбиент на посткатаклизма и на меланхолично доживување на една цивилизација која не успеа да го направи човекот посреќен покрај високите достигнувања.

Златко КРСТЕВСКИ, кој е образован на Факултетот за ликовни уметности во Скопје (1986) црта еротски теми во кружна или слободна форма поставена на темна основа во еден недефиниран космички простор. Таквиот дескриптивен симболизам не бара дополнително текстуално објаснение.





Александар ПОПОВСКИ работи стрип кој се карактеризира со гротескни хумористични решенија, како и со настојување да се постигне рамнотежа на ритмот и значењето на користениот текст и графичките елементи. Во приложените дела тој ја манифестира својата приврзаност кон редуцирана форма и симболичен исказ на идејата. Имено, Поповски исцртал дванаесет темно обоени квадрати при што краткиот текст-зборовите се поставени по вертикала во третиот, вториот и третиот квадрат. Во неговите дела е присутен интересот за урбана еротика предадена низ пожив цртеж, со внесување на гро планови и фрагментирани претстави што му даваат современа привлечност на неговиот едноставно конципиран стрип.

Александар СОТИРОВСКИ е цртач, илустратор и стрип-автор кој се вбројува меѓу поновиот генерациски бран на мејн-стрим автори. Од 1988 година црта за битолското стрип-списание „КЛИК“. Тој работи на современи и ангажирани теми кои се поставени во урбан амбиент, давајќи нагласка на акцијата или расказот што потсетува на трилер. Авторот, сообразувајќи се со темата стрипот го решава во црно-бели односи или го обојува. Класичните форми се комбинирани со различни ракурси и комбинации на балончиња (со или без текст). Треперливиот неоншалантен цртеж кој некаде карикатурално ја илустрира темата давајќи нагласка на јасна и отворена форма без текст што ја дополнува темата.

МНОГУ...!

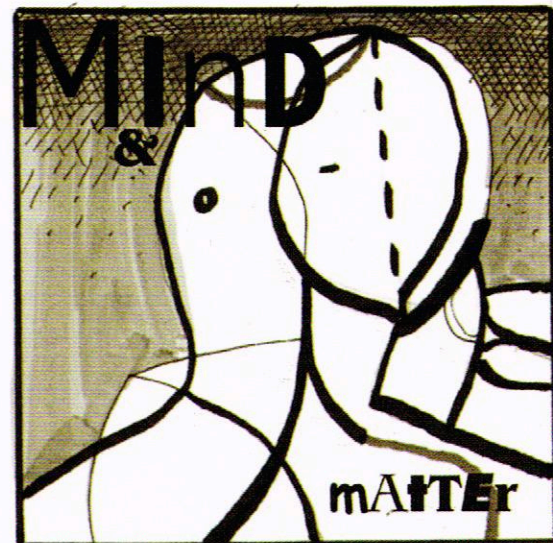
EJ VINCA
VINCA SA...

Александар СТАНКОВСКИ е сликар, видео автор и стрип цртач со нагласена љубопитност и информираност за новите мултимедиумски истражувања (неговата активност во групата „Зеро“ во 80-тите години), како и за постмодернистичките постапки. Тој во своите дела во различен вид внесува елементи од ликовни остварувања почнувајќи од праисторијата, посебно од ренесансната и барокно епоха се до Пикасовите дела и Дизниевите ликови или други современи автори и дела. Тој (заедно со сценаристот Н. Гелевски) го создаде обемниот стрип-проект „Лабрис“ чиј главен јунак е гротескна преработка на Мики Маус кој преименуван во Наци Коминтерна добива белези на динамичен јунак (Т. Османли). Тој цитира или ги преработува ликовните дела од минатото, (на пример една слика од Ж. Сера.) поставувајќи ги во нов колажиран или пародиски контекст, со нагласена доза на иронија или сарказам, не секогаш читливи и прегледно предадени. Тој во својот стрип, инспириран од некои актернативни или андерграунд примери применува слободна игра на планови и визури, на боја и цртеж или мотиви на „слика во слика“ на резови, кои добиваат експресионистички поливалентни значења, белези на некаков „тунел на стравот и ужасот.“ Акцијата, или трилер расказот немаат логичен норативен тек ниту завршница туку тие пред се се обземен од еден ликовен или емотивен крешчендо во кој ликовите и идеите се туркаат едни со други сугерирајќи го апсурдот или алогичното, гротескното и грдото во човечкото постоење. Неговите графички раскази се поставени во некаков лавиринт, без крај и почеток нагласувајќи ги остро деформациите, криминалноста и декаденцијата. Станковски изработува стрипови кои се блиски до некој вид на „чисти“ ликовни остварувања, но тој пред се е наклонет кон диспропорција и „шаренило“ на густа, барокно-експресивна комбинација на цртеж, боја и текст поставени кои се резултат на интензивно движење. Авторот раскрстил со сите традиционални поврзувања на елементите на сликовно-текстуалната фабула која што се распнува во фрагменти и која во скоковито и еруптивно предаденото движење кое делува кошмарно со „изместеност“ до пароксизам на смислата и доживувањето. Смелите ликови и значења ја надминуваат нивната функција на нормалното восприемање (блиску се до порнографијата и кичот) претворајќи се во затворена бујна реторика која сугерира акаузалност на „сликите“ кои зборуваат дека тука всушност „повеќе е помалку“ во ликовна и содржинска смисла (Марвел, Мебиус, Прат, Енки Билал, Спигелман, Честер Браун, Р. Крамб и др.).

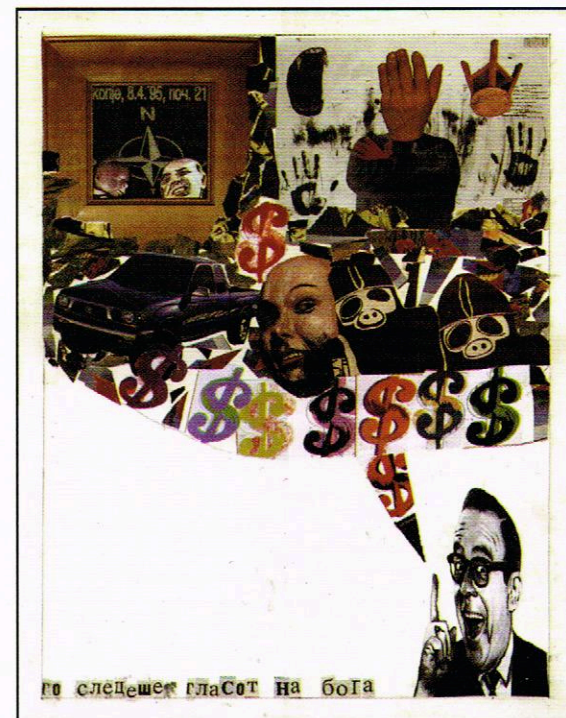
Младен **СТИЛИНОВИК** негува шематичен илустративен цртеж, а во играта со зборови (со забележлива густина на текстот) и ликови кои откриваат смисла за непосредна досетка. Во делата на овој автор евидентно е настојувањето да се спојат компактоста и лесната применливост на неговите решенија.



Игор **ТОШЕВСКИ** е сликар и стрип - цртач, концептуален уметник кој членувал во групата „Туш лабораторија“ и во „Зеро“ во-80-тите години. Мултимедиумските истражувања и дадаистичката колажна техника ќе најдат свое место и функција во неговите црно - бели стрип решенија. Тошевски меѓу првите ќе го прифати предизвикот на постмодернистичкиот дух, како и искуствата на стриповскиот „нов квадрат“. Тој во стрипот обработил повеќе теми од чиј избор непосредно бил условен и стилскиот приод. Така, Тошевски користел чиста и треперлива линија, згусната линеарна структура, како и класична или барокна форма чија динамика ги определува и различните простори, визури на квадратот. Во почетокот обработува теми блиски на младите луѓе (панк и поп култура итн.) Веднаш потоа следат урбани и футуристички, ангажирани и анти утописки теми предадени со инвентивни решенија и специфичен ритам на сменување на текстот и цртежот како и на различната правоаголна форма на кадарот. Подоцна во своите дела тој ќе вклучи елементи на фотомонтажа и стрелки обликувајќи ги меѓу другото и буквите на зборовите или речениците (печатни, ракописни) кои рамноправно учествуваат во композирање на (отворената) целина на стрипот. Тошевски често користи коси планови и строг распоред на светлото и сенката. Долгата сенка, всушност има ликовна и психолошка функција сугерирајќи иреални содржини и атмосфера на изгубеност и отуѓеност во урбаниот простор. Дијалогот е редуциран за да дојде до израз графичкиот јазик на стрипот како расказ во слики кој ја изразува апсурдноста на човечката egzистенција и незавршеноста на темата (Мунос и Санпај, Спигелман, Мебиус, Прат, и.т.н.)



Синиша **ЦВЕТКОВСКИ-ШИЉО** е сликар и музичар (бил член на групата „Зеро“ од 80-тите години). Тој на духовит начин колажира обликувани и живо обоени букви и слики, исечоци од фотографии и цртачки интервенции кои откриваат елементи на попартизам. Таквите елементи во композицијата имаат рамноправна улога, што овие дела ги прави визуелно привлечни посебно со начинот на поврзување на еротските и политички теми, како и на гротескното со некои духовити или хуморни решенија.



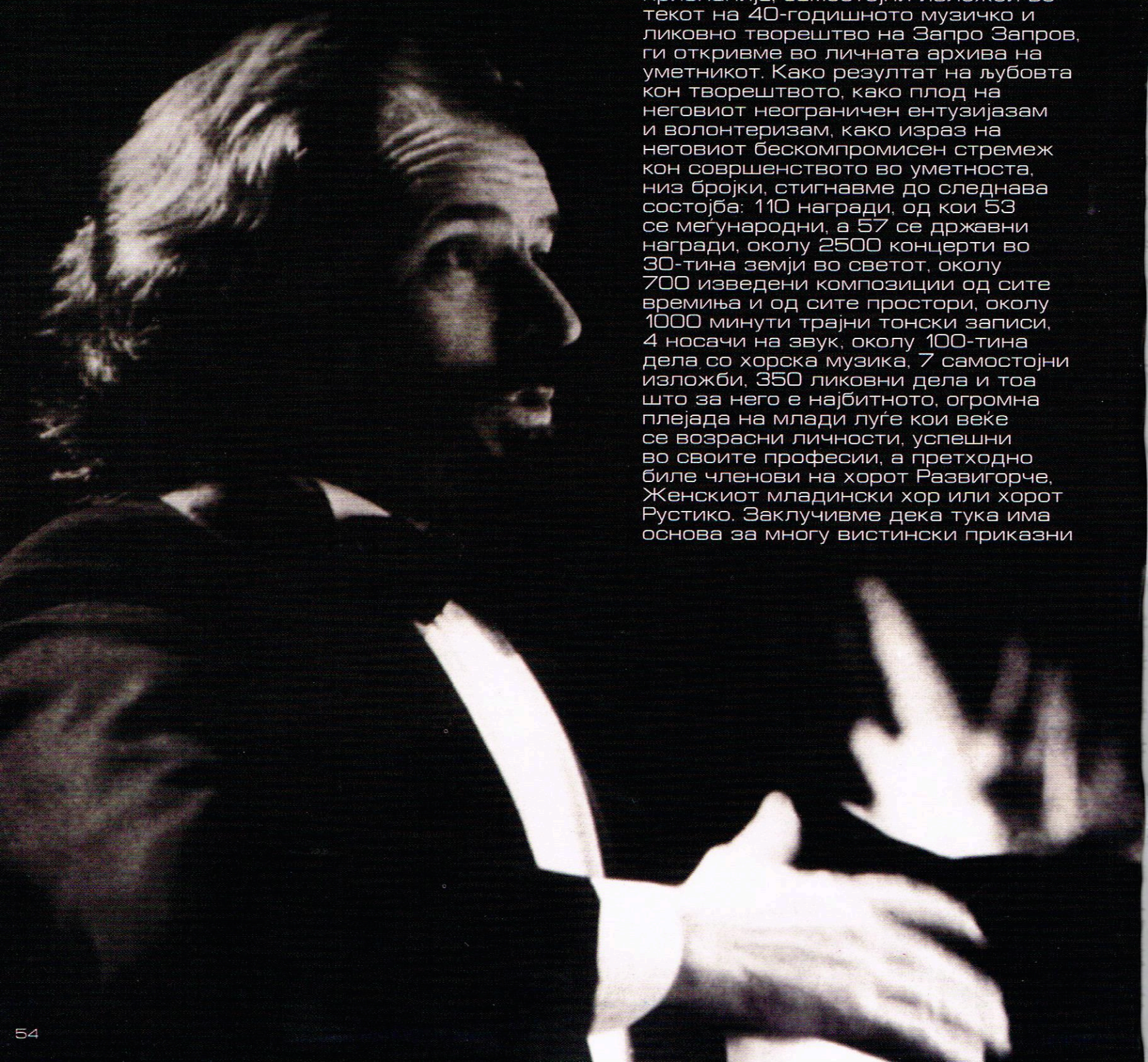
НАЈМНОГУ ОД
ШЕТА ГО НИЗ

Тони ДИМКОВ

Запро Запров - диригент

ХОРОТ Е ДУХОВНОТО ОГЛЕДАЛО НА ДИРИГЕНТОТ

Внимателно собирајќи податоци за концерти, настапи, награди, признанија, самостојни изложби во текот на 40-годишното музичко и ликовно творештво на Запро Запров, ги откривме во личната архива на уметникот. Како резултат на љубовта кон творештвото, како плод на неговиот неограничен ентузијазам и волонтеризам, како израз на неговиот бескомпромисен стремеж кон совршенството во уметноста, низ бројки, стигнавме до следнава состојба: 110 награди, од кои 53 се меѓународни, а 57 се државни награди, околу 2500 концерти во 30-тина земји во светот, околу 700 изведени композиции од сите времиња и од сите простори, околу 1000 минути трајни тонски записи, 4 носачи на звук, околу 100-тина дела со хорска музика, 7 самостојни изложби, 350 ликовни дела и тоа што за него е најбитното, огромна плејада на млади луѓе кои веќе се возрасни личности, успешни во своите професии, а претходно биле членови на хорот Развигорче, Женскиот младински хор или хорот Рустико. Заклучивме дека тука има основа за многу вистински приказни



ЛИЧНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ

Судбината е чудна работа. Секој човек се раѓа со некакви, верувам, однапред одредени правци или предиспозиции, со одредени можности. Тие, на некој начин, длабоко во својата потсвест или гени, го водат низ тој пат. Средината во која се наоѓа влијае на сето тоа. Главно свесно се определуваме за некои професионални дејности или животни патишта кои потоа како egzистенција ќе ни бидат и материјална и духовна поткрепа, односно реализација, затоа што човекот е свесно суштество и врз основа на свеста тој ги перципира времето и просторот, ги чувствува и ги изразува своите потреби преку сите свои активности. Верувам дека е среќа човек да се занимава со уметноста. Јас се занимавам и со музиката и со сликарството. Педагогијата е мојата професорска работа, а стручно-педагошката работа се хоровите со кои во континуитет работам вкупно 40 години.

Тоа се начини на кои човек се реализира, затоа што во уметноста, во уметничкото дело, има огромен предизвик. Јас сум во улога и на продуктивец и на репродуктивец, и токму поради тоа поинаку ги читам делата. Секое ново дело за мене претставува предизвик.

Василиј Кандински, познат ликовен уметник, а бил и музичар, рекол: "Секое уметничко дело е дете на своето време". Во тоа дело е сублимиран севкупниот духовен и материјален естетско-етички однос кон творештвото, културата, или воопшто традицијата вградена во тоа дело. При репродукцијата на хорските дела, јас имав чувство дека комуницирам со целиот свет, со сите времиња и со сите простори.

ЛИЧНАТА ПРИКАЗНА

Изборот е наметнат. Честопати ја имам кажувано таа вистина. Јас сум од село. Таму сум роден, таму сум израснал, таму живееле моите родители. Во село Пиперево, струмичко.

Во тие времиња, во 60-тите години, комуникациите град-село не беа многу едноставни. Скопје беше далеку и моите родители беа загрижени како ќе опстанам во Скопје на свои 15 години. Затоа што Штип беше поблиску, тие ме пратија да учам во музичкото училиште, а мојата желба беше да дојдам во Скопје и да учам применета уметност. Малку протестирав, но кога сфатив дека нема каде да одам, почнав музиката да ја работам малку поопстојно. Едноставно и по природа сум таков, кога ќе се зафатам со една работа, ја работам до крај. Така почна одот кон музиката. Ми се роди љубов кон инструментот хорна, кој го свирев во средното музичко училиште и имав намера да студирам во

Љубљана.

За да одам во Љубљана ми требаше и инструмент кој беше многу скап. Хорната и денес е скап инструмент. Иако нараснаа другите деца во семејството и почнаа да одат во училиште, татко ми ми рече воопшто да не се грижам за материјалните средства, туку да се запишам на студии каде сакам и на што сакам, за повторно да не ми ја скрати желбата. Но јас сфатив дека тоа за семејството ќе биде голем трошок. Татко ми требаше да продаде нива за јас да одам да студирам. Едноставно размислив и реков - Не, ќе се запишам во Скопје, на наставно - теоретскиот оддел. Веќе во втората година од студиите, на часот по хорско диригирање, кадешто професор ми беше Драган Шуплевски, се создаде една можност. Еден наш наставник од училиштето Коле Неделковски се преместил во друго училиште, а имал одличен хор. Бидејќи немаше кој да го води хорот, од професорот Шуплевски побарале да прати некој студент. Професорот ме испрати мене, и така почна мојот диригентски од кон тоа што денес сум. Во почетокот малку бев збунет, но професорот ми вети дека ќе ми помага. Но, бидејќи и тој беше многу зафатен со работата со неколку ансамбли, сакаше, но не можеше да ми помогне. Сфатив дека нема каде да одам. Така почнав да ги држам пробите. Дневно имав задача која сам си ја поставив, да ги посетувам пробите на три ансамбли - најдобар, среден и најлош. Од сите учев што треба, а што не треба. Кога дојде моментот на мојот прв настап како диригент, му реков на професорот, -Ако не дојдете, јас нема да настапам, а вие ќе бидете виновен, затоа што вие ме ангажиравте. На натпреварот земав прва награда и од тогаш сум во врвот на македонската хорска музика. Подоцна, откако ги превземав трите хора, ги дооформив како идентитет, како препознатлив звук, како препознатлив репертоар и, условно кажано, заедно со мене отидовме на светската сцена и во светските размери.

ЕДЕН ЧАС ПО ХОРСКО ДИРИГИРАЊЕ

На сите часови седев напред, за да можам да бидам најјак. Кога имавме хорско диригирање седев најназад. Барав простор за да можам покомотно да се чувствувам. Диригиравме од магнетофонска лента. Професорот ќе ни дадеше партитури кои се снимени на лентата, и диригиравме.

Така на еден час јас сум се занел, мафтам, мафтам, мафтам, композицијата завршува, давам знак, ги кревам очите нагоре и гледам сите се свртеле кон мене и се смеат.

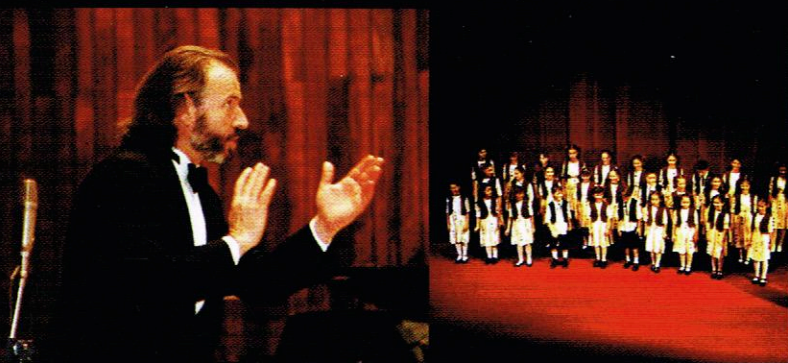
Професорот се пошегува, -Ти сакаш лебот да ми го земеш, така, духовито се пошегува. Збунет, му одговорив, само сакам добро да си ја завршам работата.

ПРЕДИЗВИКОТ НА ДИРИГЕНТОТ

За да ја прочиташ идејата, пораката на композиторот, за да го осознаеш времето, едноставно, треба малку повеќе да се образувааш, треба да го осознаеш тоа време од другите творечки опуси и од другите области, за да можеш на делото да му пријдеш сеопфатно. Тоа комуникација за мене беше најголемиот предизвик и секогаш имав потреба да се вградам себе си во тоа читање. Затоа што кога репродуктивецот само репродуцира, без максимално да се вгради себе си внатре, тоа може да биде технички врвна интерпретација, но тоа интерпретација останува без експресија, останува без себевградување, останува без идентитет на изведувачот. Со тоа чувство, јас секогаш го надградував предизвикот и секогаш се зафаќав за нешто што е посублиматно, што значеше дека во него се вградени огромни можности од тоа време. Тоа чувство ми наметнуваше потреба да издржам во реализацијата.

Преку потребата себеси да се вградам внатре, практично доживеав да ги добијам сите награди кои се даваат во светот, за најкреативен настап, за најдобра интерпретација на дела од сите





области.

Тој креативен потенцијал, сета таа потреба од духовна комуникација со некое време или некој простор, практично ме надгради и мене, за, на крајот, да создадам хорски дела кои се наградувани на сите фестивали.

ХОРОТ Е ДУХОВНО ОГЛЕДАЛО

Хорското дело е комплетно кога тоа ќе се подготви, кога ќе се настапи со него и кога тоа, или ќе се стави на носач на звук, или кога ќе допре до публиката. Тогаш делото е комплетно. Поради таа комплетност потребен е изведувачки апарат. Во овој случај хор.

Човечкиот глас е божји дар. Тој е најдоброт и најсуптилниот инструмент затоа што тој ги репродуцира моменталните психо-физички состојби на личноста. Тоа значи дека гласот како инструмент кој го произведува звукот е помеѓу мозокот (духот) и срцето (материјата), и тој ги носи сите пораки, сите состојби на духот на личноста. Тоа е моментална психофизичка слика. Поради комплексноста на човечкиот глас, може да се направат чуда со гласот, ако се умее и ако се знае. Јас ја имав таа среќа да продрам во суштината на нештата, и мојот креативен потенцијал, и моите креативни можности сето тоа го надградуваат и го дооформуваат. Има уште една провокација. Од децата да извлечеш максимум, да ги униформираш звучно, да им наметнеш интерпретација, а потоа возвратно тоа од нив да го доживееш, тоа навистина е магија која не може да се објасни со едноставни зборови. Врз основа на таа магија делата изведени од различни ансамбли звучат различно. Едно исто дело звучи различно токму поради тој диригентски потенцијал и ансамблот. Прво диригентски затоа што хорот е духовното огледало на диригентот. Сите состојби на диригентот, сите етички, естетски сфаќања на диригентот се пренесуваат преку неговата работа, значи кон хористите, а потоа возвратно одат во етерот. Ако диригентот е интелектуално сиромашна личност, нема да може да допре до суштината на делата, и нема да може тоа да го пренесе на ансамблот, а потоа возвратно да го прими од етерот. Диригентот мора да биде надграден, тој го прави репертоарот, а репертоарот е личната карта на диригентот и на хорот. Преку изборот на делата, практично диригентот го покажува и го потврдува своето интелектуално и стручно ниво. Во изборот на хористите исто така, затоа што без строги критериуми во изборот и на репертоарот и на хористите не може да се направи тоа што диригентот потоа ќе го замисли. Преку тој избор диригентот се реализира себеси и затоа хорот станува неговото духовно огледало. Хоро-

вите со кои јас работам се аматерски и тоа што ќе се пренесе, хорот како звучна слика потоа го враќа назад. Ако диригентот тоа го пренесе сувопарно, без внатрешна енергија, без стилско обојување, без духовното обојување на просторот и времето од каде што потекнува делото, хорот на истиот начин ќе го возврати тоа. Од тие причини главната, пресудната алка во достигнувањето на совршенството е диригентот. Ако диригентот е на високо ниво, ќе направи ансамбл со високо ниво, преку изборот на репертоар, преку изборот на хористите и преку строги етички и естетски критериуми.

СОЗДАВАЊЕ НА ХОРОТ

Тоа е долготраен процес. За да се униформираат различни карактери на личности кои се членови на хорот, за да се унифицираат еднакво да звучат, еднакво да постават вокал, еднакво да ги изговараат гласовите, во ист момент да дишат, во ист момент да земаат воздух, во ист момент да направат експресија, звучна гласна или тивка експресија, потоа во ист момент да реагираат на диригентот, тоа е процес кој се негува со многу вежби и со многу едукација. За тоа треба време.

За врвен диригент во светски рамки, ако му се даде хор, ќе му требаат минимум една до две година работа, за да ги наметне своите естетски и етички потреби, и потоа возвратно да ги прими од хорот. Има компромиси, но има една црвена линија од која не смее да се оди подолу. Јас сум успешен благодарение на сите мои настојувања да не правам компромис. Компромисот во уметноста, буквално, е непријател на успехот.

Етиката е силна работа во оваа професија. Тоа значи дека диригентот не смее да избега од принципите на почитта кон хористите. Времето со кое почнува и завршува пробата, односот кон нив, привилегиите личност кон личност, сето тоа спаѓа во етичкиот момент. Диригентот мора да биде позитивен пример број еден за сè во ансамблот. Ако диригентот во себе ги собрал сите квалитети, прво етички, потоа естетски квалитети, ако диригентот себеси постојано се надградува, тоа значи дека имаш критериуми, дека држиш принципи. Тоа значи дека си свесен за потребите кои ансамблот ќе го држат успешен. Благодарение на таа структура на личноста на диригентот, се прави успехот.

ОТКРИВАЊЕ НА ТАЛЕНТИТЕ

Луѓето се раѓаат со одредени можности, тоа е факт. Потоа се развиваме во одредени средини, во одредени услови, традиции на пеење, на играње, на спортување. Првиот момент е желбата да се пее во ансамбл. Кога се доаѓа на аудиција, диригентот





преку свој систем на проверка, го цени нивото на музичките можности на кандидатот. Ако диригентот има изградено високо-стручен критериум и систем на откривање на тие можности, тој тоа ќе го спроведе и ќе знае, затоа што преку првата комуникација со личноста, покрај музичките способности, ја перципира и личноста со која комуницира.

Ако личноста покажува знаци на притеснетост или на психолошка несигурност, диригентот мора да знае дека со таа личност многу тешко ќе комуницира, односно многу тешко ќе успее да ги наметне потребите кои потоа ќе треба да ги извлече од ансамблот. Вториот момент се музичките способности каде што потпаѓаат гласовните можности, музичката меморија и чистата артикулација во однос на интонацијата и во однос на дикцијата. Тука е битна и генетската, односно, антрополошката поставеност на нештата.

Тоа се состојбите кои диригентот, ако ги има изградено сопствените критериуми, ќе ги открие. Откако кандидатот ќе стане член на ансамблот започнува вистинската работа. Во таа комуникација, диригентот мора да го убеди членот дека тој може да пее. Треба да го убеди дека сè што диригентот бара од членовите, тие можат да го направат. Убедувањето е педагогија, стручност, организација на работата. Првата комуникација открива до кој степен детето соработува. Ако диригентот не успее да ја направи таа комуникација, да го ослободи детето и да извлече од него максимум, тогаш нема талент. Талентот се раѓа, но талентот се развива. Ако талентот не се развива, тој не постои. Значи диригентот, преку својата стручно педагошка работа мора да го извлече талентот од детето. Најдобрите пеачи на забавни песни кај нас, најдобрите водители во медиумите, се поранешни членови на хорските со кои јас сум раководел. Тоа е така затоа што со ансамблите ги работам сите елементи на артикулација, на индивидуалност, дикција, начин на однесување, начин на размислување, педагогија, воспитување, образование, сè е тука. Сето тоа кај нив потоа создава чувство на самодоверба, кое во нашата средина многу недостасува.

СРЕДБАТА СО ДРУГИТЕ ДИРИГЕНТИ

Во уметноста постои суета, кај секој човек постои суета, а во уметноста малку повеќе е изразена затоа што ние јавно настапуваме. Реакцијата на публиката е нашата satisfакција.

Настапуваме заедно, и публиката целата се внесува во мојот настап, а не во нечиј друг настап, сè е свртено кон мене, а другите се малку настрана. Тие признаваат, но сосема нормално е да постои таа мала, позитивна, завист. Секогаш кажувам:

Завист постои, но ако е таа позитивна кај личноста што ја чувствува, тогаш таа ќе влијае позитивно, ќе се надградува себеси. Нема да мисли на другиот да биде понеуспешен, туку ќе мисли на себе да биде малку поуспешен.

ЛИЧНАТА СИГУРНОСТ

Јас не сум лажно скроман тип на човек, затоа што точно знам колку знам и точно знам колку не знам. Тоа што не го знам, велам не го знам, и не инсистирам на некои квалификации. Но тоа што го знам, го знам, знам колку е и знам до каде е.

За мене лажната скромност е несигурност, и затоа не ја признавам.

СИСТЕМ НА РАБОТА

Тоа е редот во мене. Редот во мене создава ред во ансамблите, ред во музиката, ред во композицијата која ја пишувам. Без ред и дисциплина, и најдобрите таленти да се собрани на едно место, нема ни теоретски шанси да се направи успешен ансамбл. Редот во мене прави ред и во ансамблите, во овој современ хаотичен свет.



Емилија МАТАНИЧКОВА

Сезона: 2006, премиера на „ГЛОГОВИОТ ЦБУН“ на Братислав Димитров, во режија на Владимир Милчин
Сценографија и плакат: Крсте Цидров;
Костимографија: Марија Пупучевска;
Музика: Марјан Нечак;
НУЦК „Т. Прокопиев“ ТЕАТАР Куманово

ВО САМОТИЈАТА НА ГЛОГОВИОТ ЦБУН

Мето (Александра Пешевска); Петре (Сашко Коцев); Симон (Кети Дончева-Илик); Стојна (Јасмина Василева); Трпе (Рефет Абазии) Стојан (Ѓоран Илиќ); Дончо (Маја Настевска); Ѓробарот (Драгиша Димитријевски); Полицеаецот (Трајче Николовски)

„Глоговиот цбун“ претставува комплот од драмата на Братислав Димитров и мал дел од поезијата на Михаил Ренцов. Иако редуциски во поглед на лицата, а со тоа и на односите внатре драмата, постаноката има концизна драматуршка целина.

Акав и само душата си ја загубив... (мемлива и леплива тишина; долга тишина;)

Мето на Трпе: Па добро мајката, излези малку од таа пензија, проветри се! Се цврјоса! Не задуши! Заплакни се. Избричи се. Удри еден чешел. Курдисај го саатот. Излези надвор. Сонце да те фати. Не си мал. Јас ли да те учам?

(На Трпе сите 5 жени му умреле под, до сега, нерајјаснети причини).

Мето: Да можам куќава и онаа нивче да ги ставам под мишка, уште утре ќе си одам.

Симон (интелектуалец, комунист) доаѓа од град по тестаментот на болниот татко; Симон е крајна спротивност на својот брат Мето. Во старата дома најдобро пишувал политички говори.

Слобода. Љубов и Правда. Револуција и леб.

За летањето...: Затвори ги очите, ако сакаш да видиш. А Дончо е мал, и не му се живее (три пати побегнал од дома, три пати го враќале).

Татко му Петре е некаде во планина (некој од останатите го нарекуваат поет). Трпе паѓа во очај. Има грутка мраз во градите. Трпе е вујко на Мето и Симон.

Стојна откажува секаков вид патријархално-слугинска послушност; но, само привремено: чизмите на Мето л'снати се од нејзините раце. (Мажот и се обесил).

Стојан и Трпе се по заедничките помагања (за кое дознаваме само од нивните реплики) и во карањето со карти.

Мето не може да се ожени. За учителката на Дончо која избежала од селото: Ќе ја најдам! Каде и да е! Жими бога ќе ја најдам! Ќе зажали што се родила! Главчето како на коковче ќе и го скинам! Кожинката ќе и ја одерам! На колец ќе ја наденам! Гола ќе ја соблечам и со коприви ќе ја помодрам! Пичето комиње ќе и го направам! Не може тоа така! Не може! Со кого ќе се женам сега?! Што да правам?! (Пауза). Сите бегаат. Каква болест е тоа? Каде сега? Што сега? Кој не забавва?

Одвреме - навреме одозгора се слушаат долги и болни извици (на стариот, на кого сите му ја очекуваат смртта).



Пискање на ветрот; лаеж на кучиња - повеќекратен рефрен во претставата

Сонот/привидение на Трпе за неговата смрт; долго ја очекува. Тој ја знае приказната за глоговиот цбун и за безбожникот.

Мето влегува со мртвечки сандак (подготвен за стариот болен), но сандакот бил суден за малиот Дончо, кој се смрзнал во снегот, со дива јаготка во рацете. Солзите не му биле смрзнати. Трпе го зема белиот чаршав под телото на Дончо, конечно облекувајќи ја смртта, останува неподвижен како мумија.

Вадејќи ја секирата од трупчето, одеднаш Мето силно крикнува кон небото: Еееееј! Симни се, ако си маж! Застани овде, ако можеш! Ајде! Те чекам, ако смееш синко мајчин! Се плашиш? Се срамиш? Кажи! Гукни нешто! Ништо немам! Гледај! Сам сум! Сам! Ако си бог, биди малку човек да те видам! Слушаш ли, курво старца? Ороспијоооо...! Еееееј!

(Мето силно удира со секирата по подот се додека не направи дупка во даските. Почнува да вади земја. Симон почнува да чука на машината за пишување. Стојна доаѓа до Мето, ритуално му ги симнува чизмите и почнува нежно да ги мие во легенот. Во тоа чистење има нешто еротско и нежно. Мето вади земја од под подот и си го мачка лицето. Тивко, нежно и еротски се спојува со земјата и прашина: Мајкоооо...)

Испосништво, кое ја создава мизеријата: материјална, душевна, и духовна. Мизерија која достигнува пароксизам, диплејќи го платното на параноидноста, од каде се насира актерската дистанца игра, ефетирајќи брехтовски фрагменти, со мало забележливо трошење на енергијата; попрскана со гротовски акцентирани детали.

Претстава е која нуди обврзно размислување, рецепт врз кого треба да се плови - во спротивно ќе остане матна мачина. Сценската драматуршка тежина паралелно оди со чиста театарска естетика, на која би и додале поднаслов: тежност во театарската естетика. Без фолклорност, а со висок театарски израз ја покажува и (онаа веќе тривијално дефинирана) актуелноста, како да сака да ја подрие заспаната/измиената индивидуална и општествена свест. Куќата, т.е. душата се распаѓа, нејзиниот ентериер е составен од луѓе - сенки, луѓе кои, пред сè, ја констатираат својата спремност за смртта, облечени во црно (непостојечко во спектарната обоеност), луѓе чиишто мисли се разјадени. Простор создаден за конфликти и тотално присутна и двојна немоќ: едната прикажана во сценскиот презент и онаа невидливата а присутна преку deus ex machina која симболизира конкретно очекување (лелекање) и најавување (од Горе) на смртта. Оттука, оружјето (секирата) се поима само со симболични референци. Претставата „Глоговиот цбун“ содржи



ретка неимитативна музика во поглед на режисерко-драматуршкото поставување: веднаш го обзема гледачот, алузивно носејќи го кон древното човеково ритуално зачатие.

(Впрочем музиката во претставите на Милчин заслужува посебен осврт; таа е мудра, ритуална, е спиритуална; возвишено го обзема гледалиштето; ментална терапија му дава на гледачот, носејќи го нанзад, во себе.

Во фрагментарната меморија, впечатливоста на актерската игра се задржува кај *Рефет Абаз*, која обзема перцепција во слики, во крупни кадри полни грчевиотост и кај *Александра Пешевска*, чијшто лик не признава родова издвоеност, односно амбивалентно и хумористично-цинички игра со машките реплики и движења.)



Роберт ЈАНКУЛОВСКИ

ГРАФИТИ

Фотографиите се дел од изложбата *Улици*, одржана 2003 година во Панчево. Сите фотографии се снимени летото 2003 во Панчево, со панорамски апарат.

Во деведесеттите години на 20. век, со доаѓањето на демократијата се појавија и првите „слободни“ графити, што претставуваше одредено освежување на сивите градски фасади. Многумина, претежно млади луѓе ги користеа ѕидовите како медиум за искажување на своето мислење.

Подолго време работам на оваа тема, документирајќи ги промените коишто настапуваат на ѕидовите од повеќе градови. Се обидувам, фотографиите да не бидат само фактографско бележење на графитите, туку да претставуваат самостојни творби, а текстот или цртежот содржан во нив да биде само дел од композицијата. Важен момент кај графитите е допишувањето на зборови или доцртување врз постоечките графити со што се создава некој вид на палимпсест, а се менува и значењето на пораката. Со самото тоа се менува и адресата на која е употена пораката, односно се менува целната група.



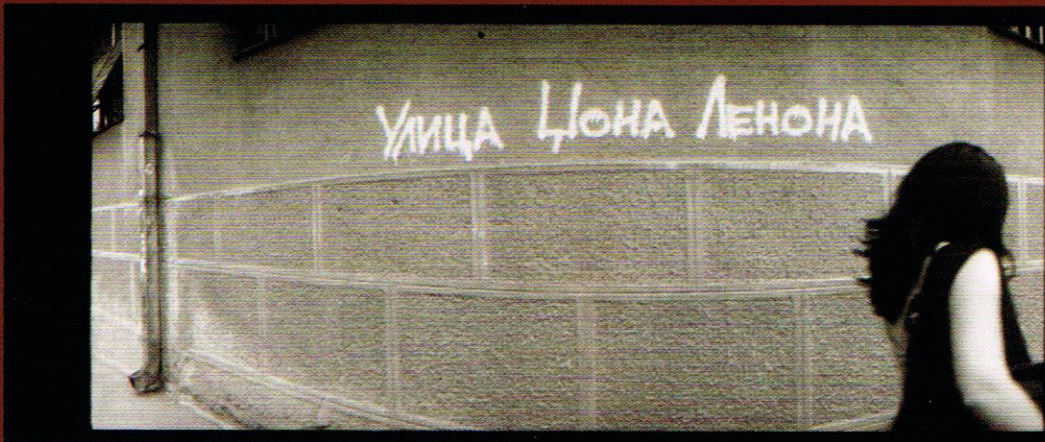
Роден во Прилеп, 1969. Дипломирал на Факултетот за драмски уметности во Скопје, отсек камера, 1996. Основач е на Македонски центар за фотографија (2000). Со фотографија се занимава од 1985. e-mail: robertjank@on.net.mk

Самостојни изложби:

2005 - Прилеп 2004 - Пловдив (Бугарија), 2003 - Белград (Југославија), 2003 - Истанбул (Турција), 2003 - Панчево (Југославија), 2002 - Скопје, 2002 - Нови Сад, (Југославија) 2002 - Виена (Австрија), 2000 - Скопје, 1998 - Скопје, 1997 - Скопје, 1994 - Скопје, 1992 - Скопје, 1991 - Скопје, Прилеп, Куманово,

Селектирани групни изложби:

2005 - Лаафелд (Австрија) 2004 - Подгорица (Србија и Црна Гора) 2003 - Лион (Франција), Париз (Франција), Рим (Италија), Битола, 2002 - Скопје, Панчево (Југославија), Краљево (Југославија), 2001 - Варшава (Полска), Скопје, Струмица, 1999 - Софија (Бугарија), 1998 - Битола, Куманово, 1998 - Хорн (Австрија), Виена (Австрија), Скопје 1998 - Вајмар (Германија) 1997 - Ерфурт (Германија), Шенжен (Кина), Скопје, 1996 - Скопје, Ротердам (Холандија), 1995 - Скопје, 1990 - Белград (Југославија)





Сузана Тодоровска ПАВЛОСКА

Македонска кино - депресија



S.O.S

Кој филм ќе го (нема да го) гледаме

ЗА МЕНЕ...

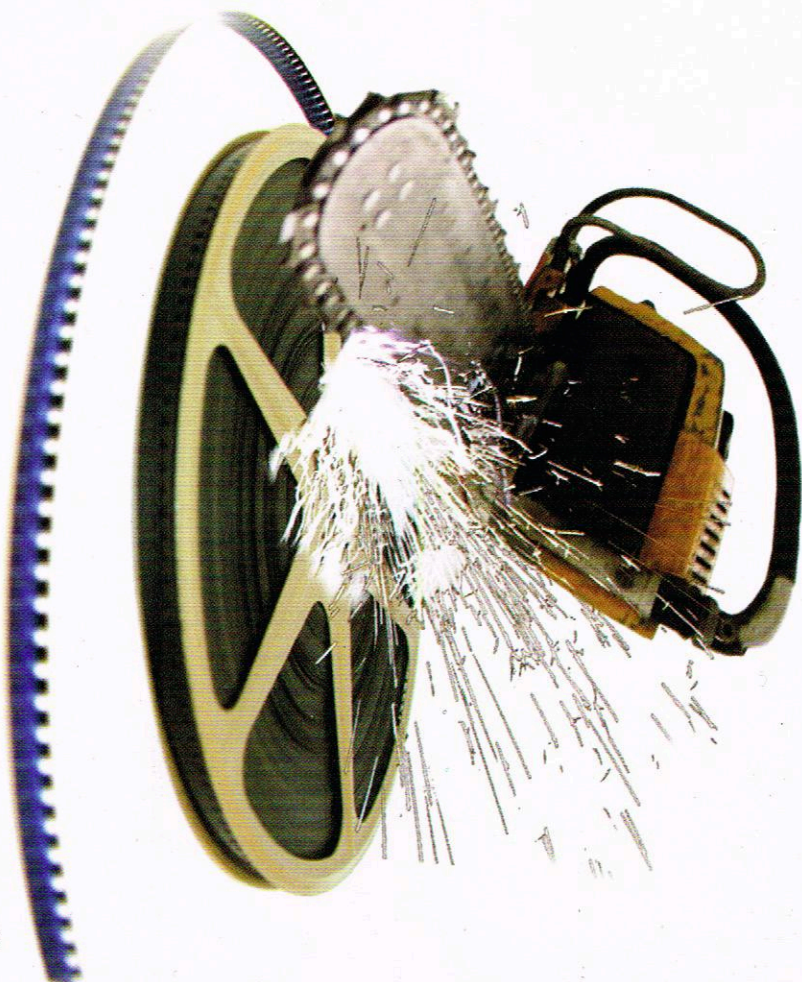
Мојот однос кон киното и филмот во кино по малку е - војерски. Да се разбереме - немам чувство дека сум изманипулирана па некој ме одвел таму каде што е недостоинствено да се биде или пак не дај Боже, како гледач-заложник на нечија фикција или поинаква реалност. Возбудлива е мислата дека филмот е „правен само за мене“! И кога седнувам во темната и (полу) празна кино сала, сама пред големото платно, радовна

сум кога ова чувство на индивидуално-ментално-уметничка комуникација нема да го споделувам со стотици други луѓе (просетете), натискани едни до други во колективното доживување на филмското остварување кое потоа редовно се елаборира, се пофалува или (не) критички му се наоѓаат маани. Е, таа „фаза“ од ритуалот на гледањето филм во кино ме, дотолчува! Ама таа не е важна за овој текст.

Важно е чувството на радост, исчекувањето на возбудата дека токму тука во тој филм, во режисерската мисла, во актерската игра или пак во тишината меѓу искажаните зборови се крие нешто важно, единствено, баш нешто што сме го барале некаде, а филмот умее добро да го артикулира и објасни тоа парче од нашиот живот. Тоа го сакам од филмот, да ја утеша глادت па некои други поинакви значења, поинаку прочитани мисли, солзи, возбуда, мудрост, насмевки и соншета. Како што пишува славниот режисер или чешкиот Вуди Ален, Јиржи Менцел, како што некои го нарекуваат: „Под насмевката се крие и мудроста или можеби не е мудроста туку повеќе личи на некаков стимул за живот, досетка која неочекувано ќе се всади во вашата глава или во вашето срце. Таквите филмови ги сакам најмногу - од кои имам што да црпам и по нивната проекција си одам за нешто побогат“. Ме развесели неодамна објавената вест дека најстарото кино на светот датира од 1909 година, се вика „Пионир“ и се наоѓа во градот Шчечин во северозападниот дел на Полска. Киното работело без прекин и во Втората светска војна за денес да биде најмалото кино во овој полски град, но омилено место на младите двојки кои сакаат да поминат романтична филмска вечер! Но, тоа е нечиј друг филм, нели?! Јас за жал сè уште заглавувам во овој, нашиов несреќен филм за тоа како гасне кино животот во земјава или пак ни се случува стихично-ни план ни стратегија, ни визија ни идеја, по што за евентуална романтика како „на времето“ - не може да стане збор!

ЗА НАС...

По латентната македонска состојба на континуиран пад и пропаѓање на кино културата во државава до пред три години, денес за жал ни се случува и евидентна кино-депресија со јасна симптоматологија на (само) уништување! Фактите говорат дека кината и кино-прикажувачката дејност се во длабока криза: Градски кина, речиси комплетно се денационализирани и вратени на сопствениците кои наместо ветувањата дека ќе ја продолжат кино дејноста се одлучија на посигурен и пазарно по-исплатлив и посигурен чекор, па наместо кино Вардар, наместо илузии и поинакви соншета, тука се продава чиста македонска реалност - чевли! Градски кина немаат што да запишат на овие



страница по 57-годишно постоење кога во 1948 година „Градскиот Народен одбор на Скопје донесе Решение за формирање на претпријатието за прикажување филмови Градски кина Скопје“. Од некогашните 15-тина кина во главниот град на државата која без трошка самокритичност претендира (ама само претендира) да се наметне како европска метропола, денес ни остана само едно репрезентативно и удобно кино место, Милениум; Култура-подновено и добро опремено, но празно - тажно - без гледачи. Најголема „радост“ на малубројната публика во оваа сезона беше отворањето на 5 Стар Синема во Т.Ц. Рамстор - две кина од по 100-тина седишта, од вкупно четири што би требало да претставува наша домашна скромна варијанта на мултиплексите во светот. Кога веќе сумирам каде се можат да се гледаат филмови (се разбира, освен дома), не може да не се спомне недефинираниот простор за уметничко консумирање по принципот - еднаш филм, еднаш - концерт - Домот на АРМ кој е вештачки производ на потребата за прикажување на откупените дистрибутерски наслови и кој нема капацитет да ги задоволи критериумите за сликовно-звучно квалитетно прикажување и уште помалку, да понуди удобен ентериер за комплетно филмско доживување. Киното Фросина во Младинскиот културен центар со сите перформанси на добро кино и како член на Европската мрежа на кина, го фати правецот на пријатно Арт кино со концепција на прикажување на уметничкиот филм (а не „комерцијален“?!), старите и добри европски класици, автори и дела од Фриц Ланг, Федерико Фелини, Робер Бресон, преку Франсоа Трифо и Анджеј Вајда до најновите остварувања на големите имиња на европскиот филм и нивните наследници, Нани Морети, Аки Кауризмаки или Ларс Фон Трир. И толку за воајерите како мене кои го претпочитаат европскиот кинематографски сензибилитет со сета почит кон културните и авторски диверзитети. Па и кон американските одделни продукции кои се издвојуваат по сопствениот филмски јазик и естетика. Сакам да кажам дека умеам да бидам воајер и за по некој добар блокбастер!

Приказната за несреќната кино-судбина не се заокружува со: проблемот на пиратството на филмовите кое не го скроти ни багерот со кој Министерството за култура уништи 40 илјади нелегални ЦД-а! Пиратски ДВД филмови и натаму можат да се набават на секој агол. За 1 или евро и пол може да се купат сите најнови остварувања! И веќе со години гласно повикуваат на спречување на оваа дејност која е противзаконска за која велат дека кај нас е распространета до степен на хистерија! Ситуацијата во овие две тесно поврзани дејности, дистрибутерството и киноприкажувањето и натаму е катастрофална!

Мултиплекси? Ги (или го) немаме. Се уште. И онака доцнине во тој поглед зад Европа добри 13-тина години! Местото на филмот му е во киното но, што кога нема публика?! А и филмските воајери, се ретки...

ЗА ЕВРОПСКАТА КИНО СЦЕНА...

Европејците велат: сакаат филм! Повеќе од 900 милиони кино билети годишно се продаваат ширум Европа, а ни експлозијата на новите ТВ канали не го намали задоволството од одењето в кино. Напротив! Бројот на кино посетителите се зголемува, а интересирањето особено е големо за европските филмови. Во последните 5 години ЖИВОТОТ Е УБАВ на Роберто Бенињи го погледаа 20 милиони европејци, ВОЛШЕБНАТА СУДБИНА НА АМЕЛИ ПУЛЕН на Жан-Пјер Жене 15 милиони гледачи, а СЕ ЗА МОЈАТА МАЈКА на Педро Алмодовар 8 милиони гледачи. Во 2005 години француските филмови ги гледаа 38% поголем број гледачи во споредба со 2003 година. Освен тоа доаѓаат охрабрувачки сигнали за оваа филмска сезона затоа што француската филмска продукција ги собори сите рекорди во 2005 година со вкупно 187 филмови! Што најмногу се гледаше во Италија во 2005 година? Италијанскиот филм е на 3-тото место на најгледани филмови - новото оставрување на Роберто Бенињи ТИГАРОТ И СНЕГОТ, по холивудските блокбастери, МАДАГАСКАР и ХАРИ ПОТЕР И ОГНЕНИОТ ПЕХАР. Што друго е актуелно на европската филмска кино сцена? Филмските „пирати“ се на „тапет“ и таму па директорката на Францускиот Национален филмски центар објави дека филмските професионалци и интернет провајдерите се договориле заедно да ја водат битката против илегалното спуштање на филмовите од интернет кое може

да заврши и на суд. Од август 2004 до јули 2005 година 38% од француските филмови објавени во овој период биле пиратирани преку мрежата P2P. 72% од американските филмови кои биле дистрибуирани во Франција во 2004/2005 година биле пиратирани наспроти 26,8% кои биле-француски филмови!

На европската кино прикажувачка сцена 1990-тите години биле години на јуришање, на активности сврзани за освојувањето на кино публиката. Во пораст бил бројот на гледачите на целиот континент па прикажувачите вложувале во градењето на новите кино сали или се ширеле новите пазари особено оние во источноевропските држави. Се до пред 2 години кога ситуацијата драстично се промени. Не се градат повеќе нови кина иако мултиплексите и натаму се мошне популарни сепак дел од пазарот како оној во Велика Британија и Германија го досегнал врвот на заситувањето. Прикажувачката философија од пред 5-6 години „гради колку што може повеќе кина и што побргу за да ти се врати вложеното“ се покажа како погрешна. Иако не се градат многу нови кино комплекси, сепак европскиот прикажувачки сектор е динамичен како и секогаш. А европејците се почесто знаат своите репрезентативни филмски кино „храмови“ да ги заменат со удобните домашни влечки и далечинскиот управувач, во друштво со ДВД-плеерите. Знаете ли дека британците гледаат по 7 филмови во ДВД формат месечно? Европскиот просек е 5,8 ДВД-ја месечно за разлика од оние кои одат во кино па само еднаш имаат потреба во текот на месецот да погледаат филм на ДВД. Ама ова не е топ тема во европскиот кино контекст туку таа се расправа за подобро претставување на европските кинематографии во државите на континентот,



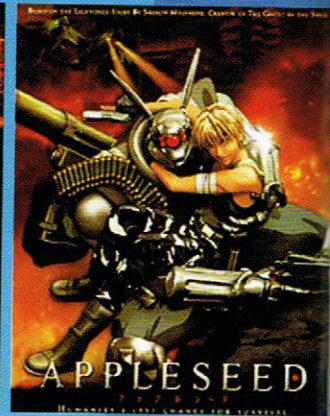
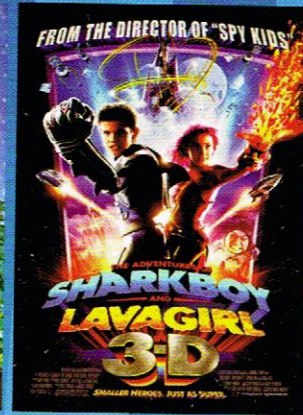
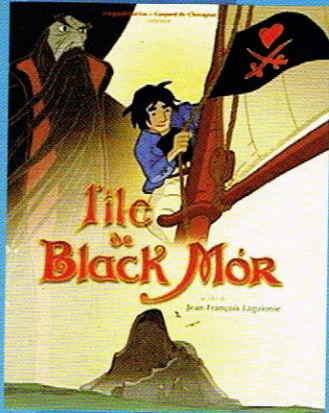
за дигитализацијата и за имплементирање на економските модели од страна на дистрибутерите, економските последици на филмското пиратство врз прикажувањето на европските филмски остварувања и секако, најголемата грижа - промовирањето на европските дела со позитивен фидбек на прифаќање од страна на младите генерации кино публика која допрва ќе ги поставува индивидуалните и естетски координати во кои ќе ги дефинира и толкува кинематографските остварувања. И тука, во оваа димензија на креирањето на вкусот и критичноста на која другите стратешки работат, ние по македонски терк, сами излегуваме од играта! Од проста причина што немаме - мегдан!

И ПAK ЗА МЕНЕ...

Киното е вистинскиот простор за гледање филм. Зошто? Час и половина човек живее нечиј друг живот, гледа солзи, убави жени, автомобилски гонења, престрелки и убиства со електрична пила, бакнежи, интриги. Добро е што филмот и киното паметат историја која се пишува повеќе од еден век. Духовниот видик на денешниот просечен филм - љубител за жал, има познавање на филмовите најмногу две години наназад! Но јас се уште го барам моето кино- она кое ги провоцира сетилата, ја разбудува имагинацијата, ги скокотка мислата, срцето или прави човек да е незадоволен, да размислува или да протестира. Секогаш кога сум на оваа тема, на ум ми паѓаат зборовите на белградскиот новинар Богдан Тирнаниќ: „Киното е место каде што може да се критикува власта. Тоа е институција во која се челичат и бунтовниците и аутистите“. А во киното е темно...

Ревија на Кидс Филм Фест

8-16 април



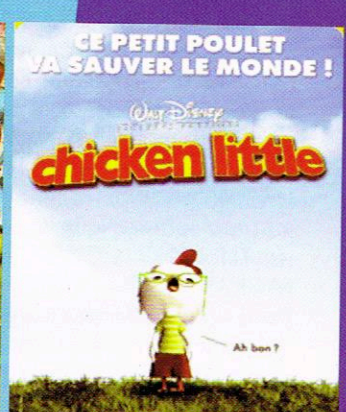
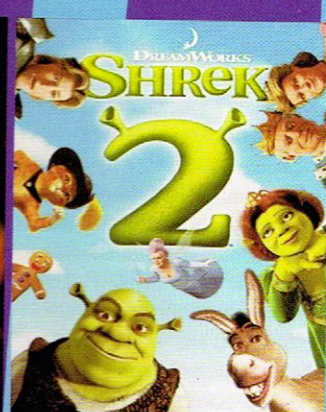
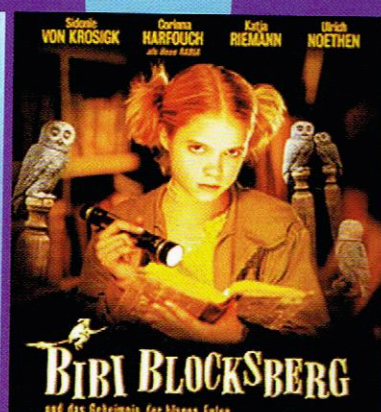
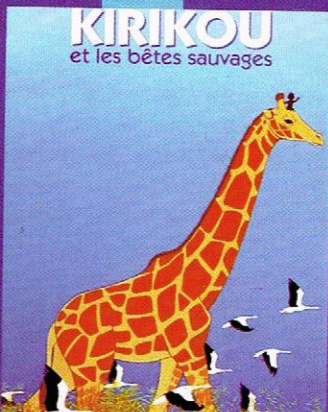
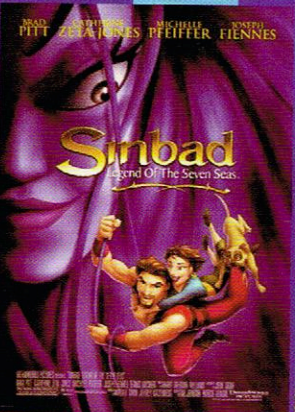
РЕВИЈА НА ДЕТСКИ ИГРАНИ ФИЛМОВИ - СИНЕРГИЈА НА СПОРТ И УМЕТНОСТ

На 8 април во киното Фајв Стар Синема во Рамстор започна ревијата на Кидс Филм Фест, ревија на детски играни филмови која траеше до 16 април. Манифестација која за прв пат се одржа во Македонија со интенција да прерасне во вистински детски филмски фестивал.

Премиерно во првите два дена беа прикажани филмовите Човекот пеликан/Пеликанмен, Крчко оревокршаче и кралот на глумците и Јаболково Семе/Appleseed.

Самата ревија ја одбележуваа низа активности за децата кои се случуваа пред кино салите во Детската арена во Фоајето на Фајв Стар Синема. Јуниор минибаскет лигата ги претстави своите најмали кошаркарски асови. На изненадување на сите се појави и висока делегација на НБА која беше вчудоневидена од синергијата помеѓу уметноста и спортот.

Имаше многу дружење, спорт и најважното гледање на вистински детски филмови на големото платно.



7 април/Скопје

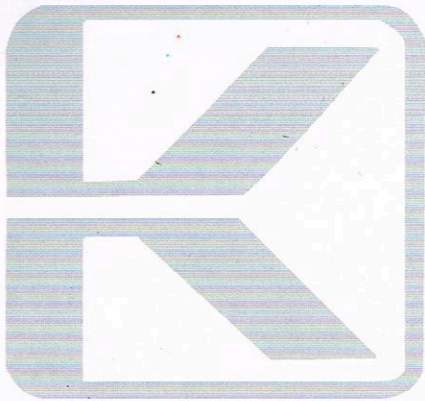
ТРИЕСЕТ ГОДИНИ КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

Кинотеката на Македонија, триесет години по основањето, официјално е во свои простории. Адаптираните простории на Кинотеката, што опфаќаат површина од 1.403 метри квадратни и се наоѓаат во објектот на библиотеката „Другарче“ во Скопје, свечено во употреба ги пушти министерот за култура Благој Стефановски. Министерот посочи дека наскоро ќе

биде завршена и работата на Хавзипашините конаци во Бардовци, што исто така и се доделени на Кинотеката и што ќе претставуваат еден голем филмски град.

„Првите снимки во и за Македонија се направени во 1903 година, по повод Илинденското востание. Биле направени во студијата на Патен во Париз. Филмот се вика

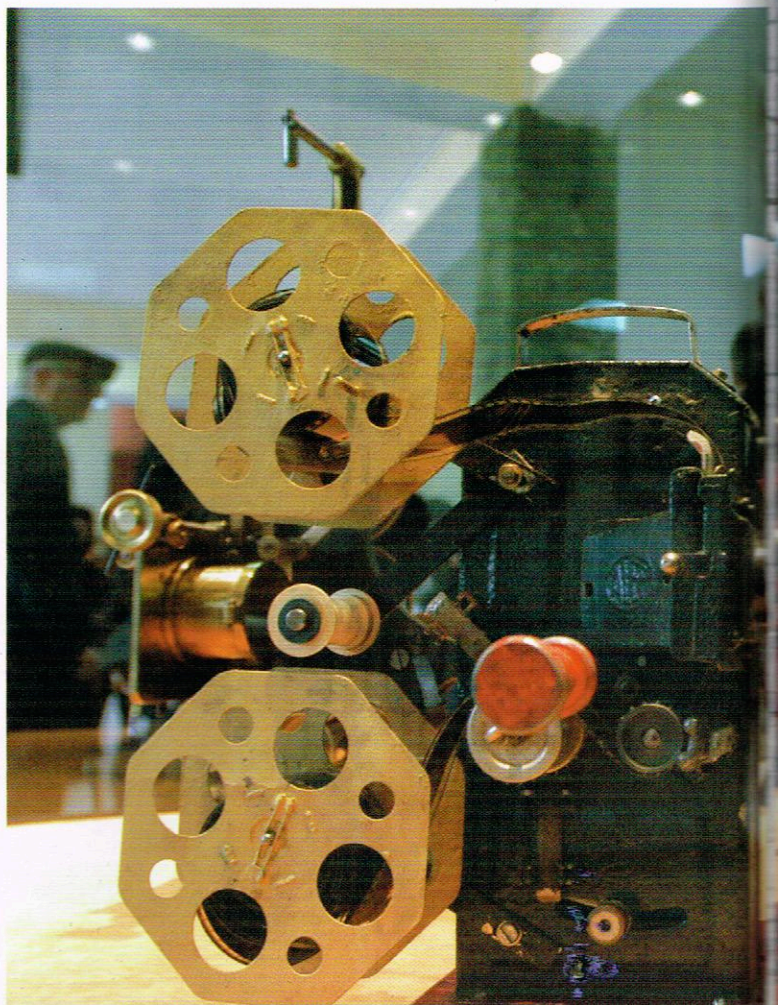


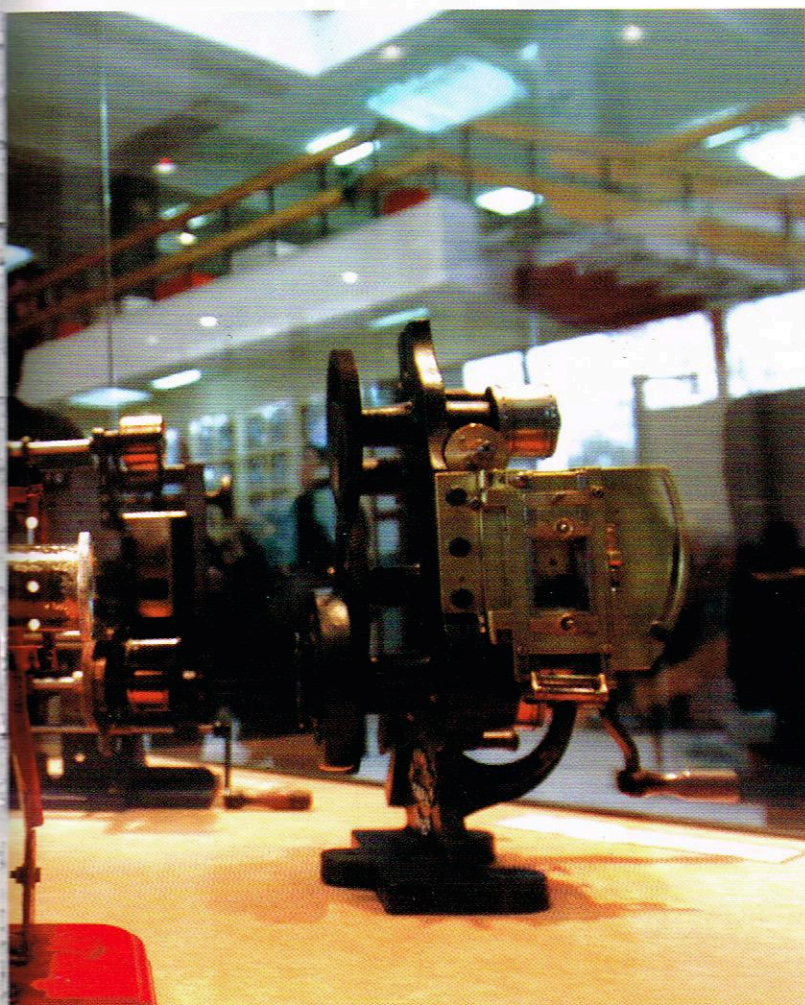


„Масакрите во Македонија“. Конкурентската компанија на Чарлс Урбан го праќа својот снимател Новел кој ги направил првите автентични снимки за Македонија. Неговиот снимател направил осум филмови што потоа биле прикажувани во најголемата киносала во Лондон „Алхамбра“, Еден курioзитет е врзан за тие филмови - првото убиство во живо на филм е снимено токму во Македонија во престрелката на четата на востаниците со турскиот аскер, во освртот за фотографските и филмските почетоци на овие простори рече Борис Ноневски, директор на Кинотеката на Македонија.

По повод 30-годишнината од основањето на Кинотеката на Македонија, Управниот одбор на оваа институција донесе одлука да востанови награда за филмски работници од земјава за животни достигнувања „Златен објектив“. Годинава оваа награда им беше врачена постхумно на Ацо Петровски и на доајенот Благој Дрнков. Кинотеката враќа и девет други повелби на наши и странски филмски работници и поддржувачи на нејзината работа.

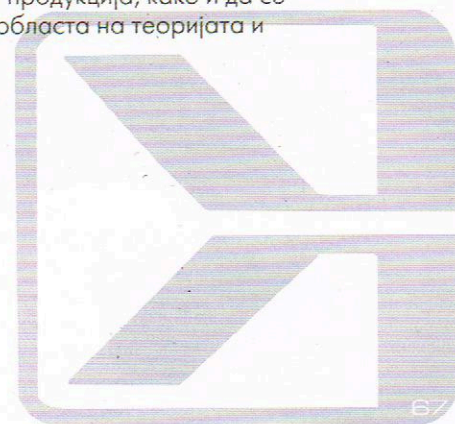
Просторот на Кинотеката опфаќа 478 метри квадратни од подрумските простории на библиотеката, 652 метри квадратни од приземјето и 273 метри квадратни на катот, на Кинотеката и е доделен минатата година со Одлука на Владата на Република Македонија. Објектот е реновиран и адаптиран за потребите на Кинотеката за што Министерството за култура од Програмата за инвестиции за 2005 година на Кинотеката одвои 11 милиони и 300 илјади денари. Објавен е тендер за набавка на кинопрожектор, со што ќе се овозможи Кинотеката да стане место каде што ќе се одржуваат проекции на филмови, презентации, но и концерти и други манифестации. Подрумските простории ќе се користат





како депо за чување на националната филмска продукција што се третира како движно културно наследство од исклучително значење, за пишуваната документација и за чување на респективната збирка на музејски експонати, електронското студио и просториите за обработка на филмови.

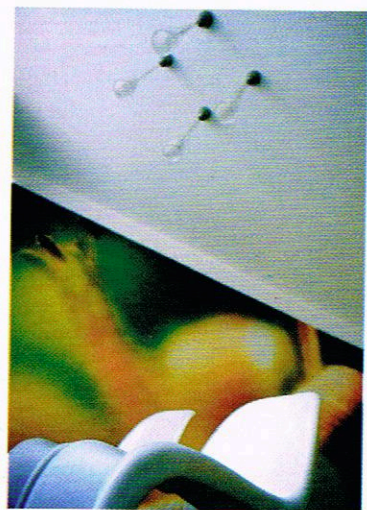
Јавната дејност ќе се одвива на приземјето на објектот каде е сместена специјализираната библиотека за филмолошка литература. Доградена е изложбена галерија која покрај Кинотеката ќе можат да ја ползуваат и други институции и творци. Во холот веќе е уредена постојана поставка за историјата на филмот во светот и македонската кинематографија. На приземјето ќе работи видеотека и специјализирана книжарница во која ќе можат да се изнајмуваат кинотечни филмови од светската класика и од домашната филмска продукција, како и да се набавуваат книги и списанија од областа на теоријата и историјата на филмот.



Современ преглед

ШТО Е ДИЗАЈН?

ШТО Е ДИЗАЈН? ОВА Е ПРАШАЊЕ НА КОЕ МНОГУМИНА СЕ ОБИДЕЛЕ ДА ОДГОВОРАТ, НО НИКОЈ ДОСЕГА НЕ УСПЕАЛ ДА ГО НАПРАВИ ТОА НА ЗАДОВОЛИТЕЛЕН НАЧИН. МОЖЕБИ НА ОВА ПРАШАЊЕ И НЕ МОЖЕ ДА СЕ ОДГОВОРИ ТАКА. МОЖЕБИ ДИЗАЈНОТ Е НЕКАКОВ ВИД АПСТРАКЦИЈА БЕЗ ВИСТИНСКА ДЕФИНИЦИЈА. МОЖЕБИ Е ТОЈ САМО ЕНТИТЕТ - ВЕЧНО ДВИЖЕЧКИ ЕНТИТЕТ. БИДЕЈКИ ДИЗАЈНОТ Е НЕШТО ШТО Е ПОД ВЛИЈАНИЈА ОД НАЈРАЗЛИЧНИ ФАКТОРИ КАКО ВО ТЕОРИЈАТА, ТАКА И ВО ПРАКСАТА, ПОВЕКЕ НЕ Е МОЖНО ДА СЕ ПОСТАВИ ЕДНА ЕДИНСТВЕНА ДЕФИНИЦИЈА ЗА НЕГО. ТОГАШ ШТО НАВИСТИНА СТОИ ЗАД ОВАА КОНФУЗИЈА?



Дизајнот сам по себе не е некаков ексклузивен процес. Ништо не почнува, ниту завршува со него, но тој е во средиштето на сè. Процесот на работата се протега низ неколку дисциплини и секоја дисциплина може да влијае директно или индиректно на конечниот резултат. Дури и најмалите детали можат да повлијаат на конечниот резултат и на делото, на пример најмала грешка во дизајнот или во маркетиншката стратегија. Многу слично на теоријата на „Ефектот на пеперутка“, инаку термин кој некои метеоролози почнале да го употребуваат обидувајќи се да ја објаснат непредвидливоста на времето. Теоријата оди отприлика вака: ако пеперутката замавта со своите крилја во Пекинг во март, тогаш ураганите на Атлантикот во август ќе бидат сосема поинакви. Иднината на дизајнот лежи во мултидисциплинарноста и во размената на поимувањата и знаењето за него. Ако дизајнерите можат да управуваат со овие знаења, дизајнот не само што ќе биде во средиштето на нештата, туку ќе стане главна врска во системот на работење. Верувам дека во оваа нова ера образованието за дизајнот на голем број од образовните институции ширум светот не е доволно содржаен за да им овозможи на сегашните студенти, инаку идни дизајнери, доволна и конкурентна наобразба во оваа сфера, особено земено во деловна смисла. Веројатно неможноста на дизајнерите да го разберат јазикот на бизнис работењето е главен фактор што луѓето денес претежно мислат дека дизајнот е „шминкање на горила“, ако може да се употребат зборовите на Дитер Рамс како израз за бесполезност. Ова, секако, воопшто не е точно. Дизајнот може да биде сериозна компонента во градењето на корпоративно-деловна или национална стратегија, а не да биде само обично средство кое може да ја подобри продажбата.

Во време во кое поголемиот број производи се технички зрели, разликите и спецификите во квалитет не постојат, особе-

но во одредени сфери на пазарот, а одредувањето на цената на производите малку може да варира. Како резултат на тоа, дизајнот станува конечна и најважна разлика во однос на конкурентноста на производите. Како и да е, дизајнот значи многу повеќе од оформување на одделни производи. Имицот на цела една фирма, земено од ентериерот до самата градба каде се наоѓа, од службените униформи до рекламата за фирмата, се нарекува *Идентитет на корпорацијата*, и е всушност резултат на соодветно дизајнирање. Дури и производството, транспортот, дистрибуцијата и менацирањето со отпадот може и треба да биде вклучено во стратегијата на дизајнот.

Денес глобализацијата ги принудува различните бизниси да држат уште подинамично темпо во своето работење од кога било порано. Тие се соочуваат со меѓународна конкуренција, непредвидливи пазари, нагли промени во социо-културните процеси, демографијата и потрошувачките навики, како и со непредвидливиот фактор на технолошкиот развој. Покрај овие ризици, тие мораат да произведуваат вистински производи и да им ги испорачаат на вистинските потрошувачи на вистински начин, барем четири од десет пати во текот на годината, и тоа само толку за да се покријат трошоците. Дизајнот стана природна компонента на корпоративскиот идентитет во сè повеќе бизниси. Производите го носат имицот на корпорацијата, како и на самите потрошувачи. Сепак многу фирми не развиле свој особен дизајн, туку на посреден начин одбирале шареникави решенија различни од вообичаеното. И уште еднаш се навраќаме на прашањето, што е суштината на дизајнот и за што тој служи, и зошто овој термин често се злоупотребува? Да се обидеме тогаш да го најдеме коренот на зборот. Впрочем, како може да го разбереме неговиот поим ако не го разбереме самиот збор?

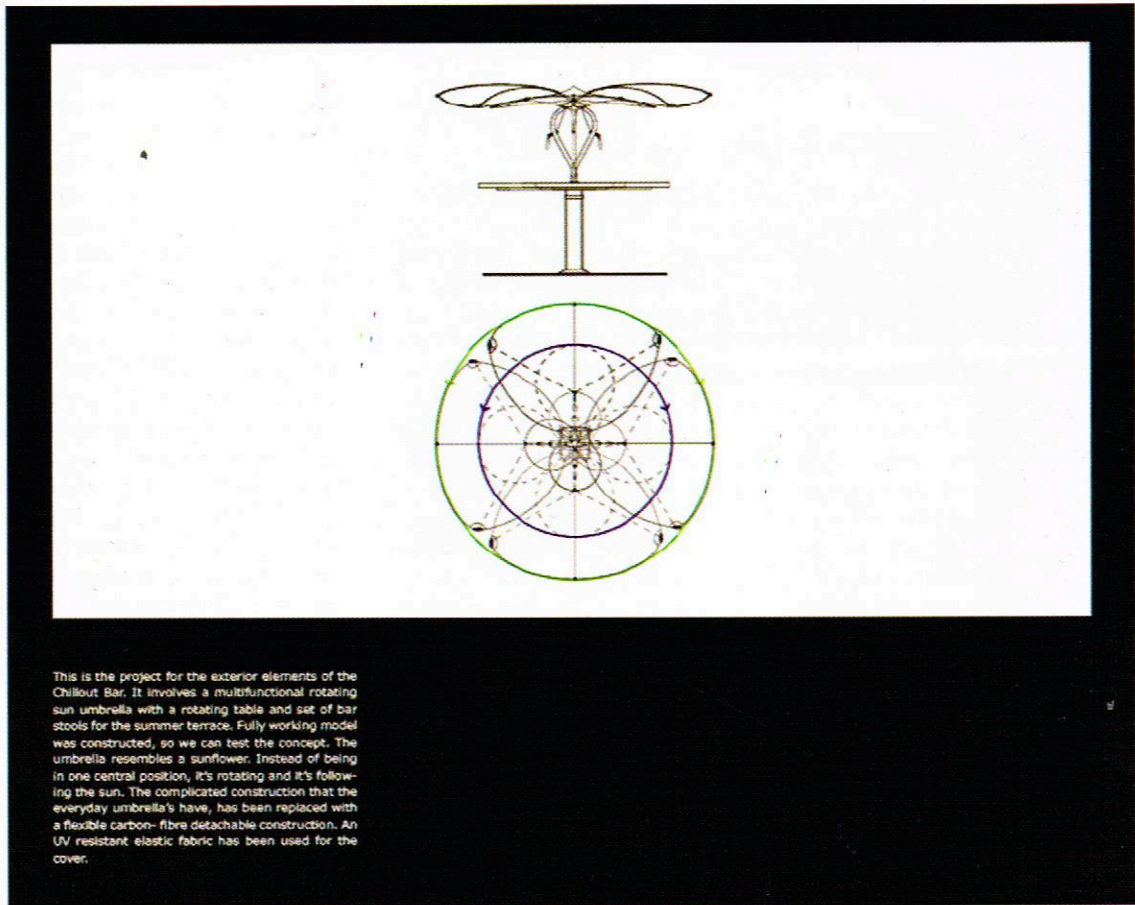
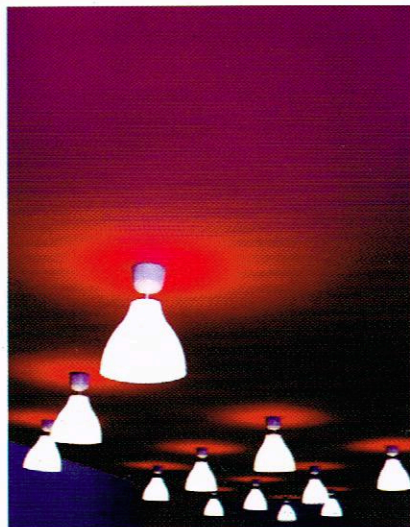
Етимолошки зборот дизајн доаѓа од италијанскиот збор

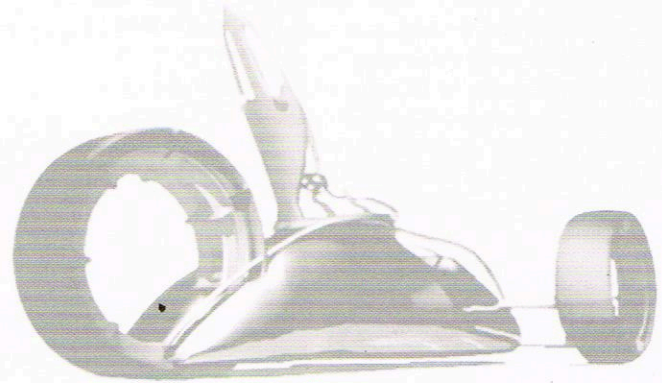
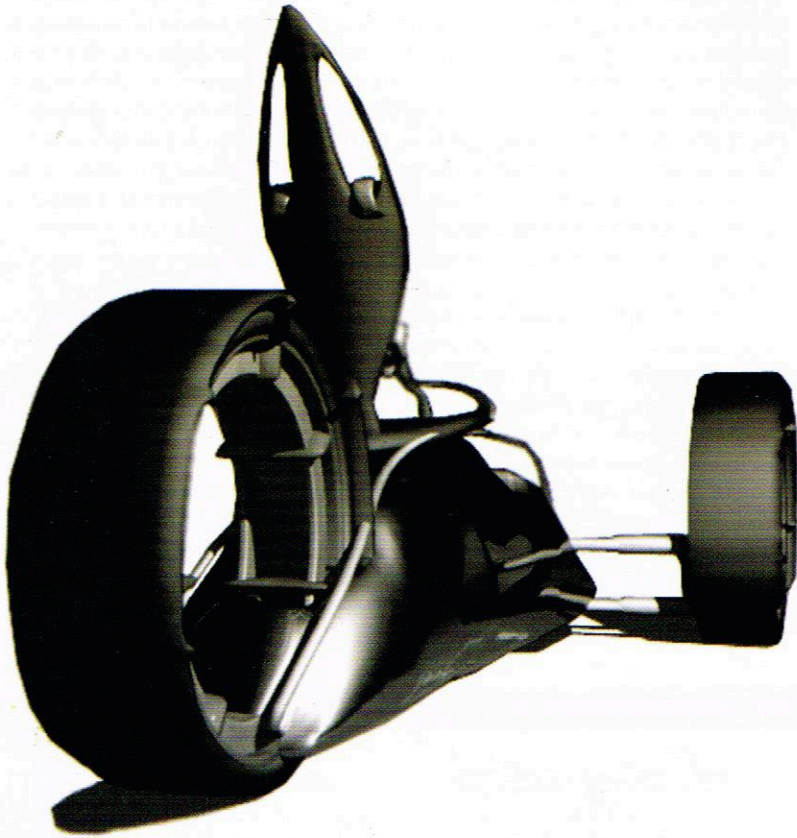
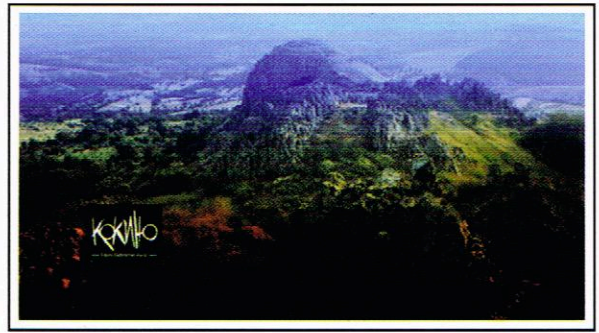
„disegno“, кој уште од ренесансата значеше правење скица или сликање на некое дело, или пак општо земено значи *оформување на идеја како основа за некое дело*. Во XVI-от век во Англија зборот се употребувал како синоним за план за нешто што треба да биде направено или за скица за некое уметничко дело. Зборот исто така конотира планирање, намера или цел. Што се однесува до процесот на дизајнирањето, зборот можеме да го читаме како *начин на решавање на некој проблем*. Во индустриска смисла, дизајнот е познат и како *Одредување на формата на производите* или во Германија периодот пред 1945 како *Produktgestaltung* или *Industrielle Formgebung* т.е. одредување на формата на производот. Во ова време дизајнот претставува исклучив домен на инженерите. Дизајнот денес е мошне значаен маркетиншки фактор чие значење е круцијално за бизнис програмата на голем број фирми. Дизајнот во иднина може да еволуира во водечка сила за мултидисциплинарните тимови кои ќе ги создаваат новите философии на корпорациите и националните стратегии.

Во последнава деценија се појави нов тренд и создадени се нови производи кои не се само функционални, туку се исполнети и со многу детали. Се зароди нова идеја која порачуваше дека треба да се создаде емотивна врска помеѓу производот и потрошувачот. Дизајнерите сакаат да оформат посакувани предмети и производи, а не само функционални објекти. Тоа значи, предмети кои ќе станат предмети од уметнички ранг а кои воедно извршуваат некаква функција, предмети кои ќе зрачат со одреден вид на начин на живеење.

Луѓето денес сè повеќе водат сметка за своето здравје. Храната што ја јадат, животот кој го живеат. Тие повеќе од кога било порано водат сметка за својата добросостојба и за проблемите на здравата околина. Технолошкиот напредок го поедноставува нашиот живот на одреден начин, но во исто време и го компликува на други начини. Стануваме сè позависни од

технологијата и се обидуваме сè поупорно да останеме во тренд со последните иновации. Светот се развива премногу бргу и луѓе од различни култури се во контакт и се мешаат сè повеќе и повеќе. Речиси сè влијае на дизајнот. Да земеме еден пример каков што е подемот на органската храна на пазарот во Британија. Продажбата на органска храна во 2003 на овој пазар се покачила за 10% и изнесувала 2 милиони фунти неделно, речиси два пати повеќе од останатите прехранбени производи. Ова секако значи нови можности за дизајнот во пакувањето, во превозот, дистрибуцијата и така натаму. Ова е тренд кој изгледа ќе продолжи. Ако дизајнот треба да биде еден вид медиум кој го подобрува начинот на живеење, тогаш животот ни диктира какви чекори ќе преземеме. Проблемите со кои се соочуваме денес се многу покомлексни и за да можат да се решаваат потребно е дополнително знаење кое е вообичаено за обичните дизајнери. Ни треба подобро разбирање на потрошувачот, околината и на одржливоста, и тоа само за почеток. Дизајнот денес е повеќе од стилизација или уметност. Дизајнерите не можат да ја земат здраво за готово претпоставката дека знаат што лежи во срцата и мислите на луѓето за кои тие дизајнираат. Тие не се утописки визионери кои реагираат и работат врз основа на нивните лични увиди или едноставно врз основа на своите уметнички способности. Тие мораат да усвојат теории и пракси кои ја третираат креативноста како психолошки но и воедно како социокултурен процес. Затоа социолозите, психолозите и маркетинг работниците се повикани да работат заедно со дизајнерите во рамките на мултидисциплинарни тимови, да дискутираат за нови можности и за развој на нови производи и услуги. Повеќе од јасно е дека дизајнот како процес еволуирал и преминал на друго ниво, т.е. од извршување на проекти кон планирање на проекти и развој на концепти. Во минатото дизајнерите биле употребувани како средство кое може да помогне да се зголеми продажбата и профитот на





компаниите. Денес дизајнерите, станаа способни да создаваат концепти од самата основа, а не само да влијаат индиректно. Во исто време тие се способни да создаваат привлечни производи. Комбинацијата на мултидисциплинарно знаење помогна да се оформи идејата за „Одржлив дизајн“. Ова е решение кое е идеално во теорија. Одржливиот дизајн нуди ситуација во која сите добиваат, помалку трошоци за производителите и поевтини производи за потрошувачите, како и чиста и безбедна околина за сите. Можеби звучи неверојатно, но е остварливо. Ова може да профункционира ако дизајнерите го преосмислат самиот концепт од основа, наместо што се обидуваат да ги решат проблемите произлезени од веќе постоечките концепти. Само со лоцирањето на проблемот и со елиминирање на истиот во првата фаза или пред и да се појави, ова станува возможно. Може да се прашате, зошто токму сега ваква промена? Зошто ова не е направено порано? Дали, конечно, големите корпорации решиле да направат нешто добро за светот? Мислам дека можеме да кажеме и да и не за последното. Одговорот да лежи во благородноста на самата акција, но само затоа што создава поголеми профити. Истражувањата и анкетите покажуваат дека потрошувачите се подготвени да платат повеќе за производи кои се полезни или не се штетни за околината. Очигледно е дека потрошувачите порано не биле така загрижени за околината зашто овие решенија секако би ги имале и порано. Сепак, создавањето на производи кои не се штетни за околината не е доволно. Ние не сакаме обични и досадни производи. Потрошувачите треба да почувствуваат дека со ова не е жртвуван дизајнот или естетиката на производот. Мораме да ја одржиме емотивната врска која производителите можат да ја создадат. Затоа треба да знаеме што сакаат луѓето и кога тоа го сакаат.

Кога тие одбираат производ тие тоа не го прават врз основа на тоа дали имаат добар или лош вкус. Во теоријата не постои добар вкус. Секоја одлука и секое купување е оформено врз основа

на одредена емоција или на претходно знаење и искуство. Овие емоции и искуства се движечка сила на потрошувачкиот процес. А овој процес одзема половина од животите на луѓето, а ние, како дизајнери, мораме да знаеме сè за она што се случува во оваа сфера. Само тогаш ќе можеме да оформиме добар дизајн кој може да дава максимални резултати и профит. Дизајнот денес е признаен како главна стратегија во конкурентскиот процес. Различните бизниси и школи за бизнис правт големи напори да научат повеќе за дизајнот и да ги вклучат тие знаења во нивното работење. Владини институции, организации, невладини организации исто така постапно го откриваат значењето на правилното дизајнерско размислување. Во универзитетите ширум светот предавачите на дизајн наоѓаат сè поголема публика и заинтересирани за ново лидерство и насока во работењето. За да се видат сите придобивки на ваквиот пристап кон дизајнот него мораме да го набљудуваме и анализираме низ призмата на квалитетот. Квалитетот на производите е секогаш поврзан со тоа како е направен и добиен производот. А квалитетот е универзално признаено средство за деловен успех. Од гледна точка на дизајнот, квалитетот, разбран преку начинот на своето оформување, се постигнува преку посветување на внимание врз инженерските детали и самото производство. Иницијално, идејата за начинот на оформување и производство се појави затоа што производите не се оформуваат на ист начин. Кога пак компаниите почнаа повеќе внимание да посветуваат на контролата на квалитетот, оваа идеја се прошири и достигна сосема ново ниво. Ова ново ниво подразбира детално дизајнирање. Тука дизајнот придонесува за перформансите, човечкиот фактор и изгледот. Ова беше иницирано пред сè заради зголемената свест за конкурентските предности на производите со внимателно оформени и внесени детали. Овој тренд продолжи и се појави сосема ново ниво на квалитет како знак на препознавање на конкурентноста: *концептскиот дизајн*. Потрошувачите подобро ги забележуваат и перципираат концептите со холистички (интегрирачки) пристап

и производите кои се целосно промислени. А производите кои се дизајнирани како концепциска целина се потешки за копирање до конкуренцијата. Исто така, важно е да се проучи и анализира конкуренцијата, бидејќи покрај задоволувањето на барањата на потрошувачите, конкуренцијата е вториот пресуден фактор. Знаењето на сè што е потребно за конкуренцијата е особено важно за да таа биде совладана. Токму заради ова дизајнот стана војна. Војна за придобивање на лојалноста на потрошувачите. Со големи инвестиции кои се потребни за развивање на производи и брендови, се активираат и употребуваат стратегии кои можат да се споредат со многу воени операции. За еден производ да победи, потребно е друг да падне и да биде поразен. Конкурентите стануваат непријатели, а зад секој популарен бренд има цела армија дизајнери, маркетинг експерти, продавачи, научници, дури и философи. Бизнисот денес, заедно со дизајнот, се спредува како воена стратегија. Што поскоро дизајнерите го прифатат тоа, поскоро ќе се сменат и подобрат нивните позиции во хиерархијата на организациите. Со појавувањето на Кина на сцена, стилизирањето и редизајнот на овој бизнис (она што го прави поголемиот број дизајнери денес) ќе се помести кон оваа земја, бидејќи трошоците се околу 8 пати помали отколку на пример во САД. Во последно време ова стана ноќна мора за дизајнерите во Велика Британија и Америка. Клиентите кои се во овој бизнис на испорачување на дистрибуциските канали со голем број стилови за производите и кои главно бараат можност за брзо препакување, можат да ги најдат многу поволни и унапредени овие услуги во Кина. Таа денес има преку 400 дизајнерски школи, а во последните неколку години организиран е голем број конференции, работилници и предавања за дизајнот со што беа привлечени многу слушатели и учесници од целиот свет. Ова конкретнo значи дека нивните способности во областа на дизајнот драстично се менуваат во мошне кус период. Како и да е, како контра потег на тоа, остатокот на дизајнерите од светот мора да се ангажира во други постратешки нивоа на дизајнирањето. А тоа се иновациите, т.е. вистинскиот процес на решавање на проблемите. Исто така, постојат автори кои велат дека *решавање на проблемите* не е вистински збор, а има и такви кои велат дека дизајнот не е ништо повеќе од добар вкус (што и да значи тоа за нив). Јас верувам дека дизајнот значи, пред сè, решавање на проблемите, а најпрвин треба тие да се разберат. Сакам да гледам на дизајнерите како на луѓе кои наоѓаат решенија таму каде другите не можат. Лидерите во дизајнот можат на деловен јазик да им објаснат на компаниите како дизајнот може да им помогне да ги постигнат своите цели. Ова и не е вообичаено во индустријата во минатото. Дизајнерите мораат да ја пренесат својата информација преку редица посредници, претежно маркетинг менаџери, кои потоа ова им го пренесуваат на своите претседатели и директори, кои сето тоа им го пренесуваат на главните раководители и пред информацијата да го достигне крајното ниво, таа некако се губи во преводот. Сега дизајнерите можат да ги водат компаниите и да им помогнат да победат. Во многу случаи младите дизајнери сакаат да бидат дел од оваа професија бидејќи чувствуваат дека можат да го променат светот, да го направат поубав и подобар. И многу од нив веруваат дека е можно да се создаваат утопии и здруженија каде сè функционира добро, сè се одвива како треба и изгледа добро. Индустријата денес може да произведе речиси сè од она што потрошувачите го посакуваат. Не може да имаме сè, но сè повеќе се доближуваме до таа точка, а дизајнот е сила која ги поместува тие граници. Како и да било, луѓето кои ги најмуваат дизајнерите се ориентирани исклучиво кон правење профит, и кога дизајнерите се ангажирани, тоа е исклучиво за да ги зголемат профитите на своите работодавци со создавање посакувани нешта...или барем до одреден степен. И тоа е суровата реалност. Дизајнот е наменет за создавање профит и ако тоа бара и подразбира убавина, функционалност и осмислени производи, тогаш дизајнерите се вистински луѓе за такво нешто.



Pure Water Bottle

The bottle has been commissioned by one Danish design studio (2006). This is the first version of the bottle, 0.01. This version of the bottle was targeting the high end market. My colleague Fabian Schuster (MA Visual Communications) made the current 3D rendering.

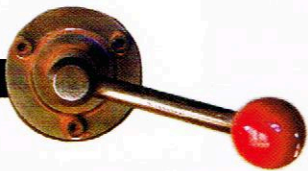


The bottle is made from glass and the cap is made from stainless steel. The bottle is embossed with the name of the brand, and that also provides non-slippery grip if the bottle is wet. The stainless steel cap gives the bottle a more elegant look. The upper part of the cap serves as a corner, many people have the habit to carry the bottle holding the cap with their fingers. This makes it easier to open the bottle as well, since the top resembles a faucet.



During the process, the client changed his opinion and decided that he would like us to go with something more subtle and discrete, something that will suit the quiet Scandinavian mentality. We decided to go with a strong stereotypical shape of a bottle. Cleaned out of any unnecessary details, except of the embossed name of the brand. Together with my colleague Robert Lange (MA Spatial Design), we did the 3D rendering. This bottle was designed to be out of biodegradable plastic. This bottle is 0.01. The client will take the final decisions on the design.

он...



ЗАЕДНО ЗА МЛАДИТЕ



ПРОЕКТОТ МЛАДИНСКА КАМПАЊА ЗА ТОЛЕРАНЦИЈА ИМА ЗА ЦЕЛ ДА ГО ПОДОБРИ МЕГУЕТНИЧКОТО РАЗБИРАЊЕ И СОРАБОТКА ПОМЕГУ МЛАДИТЕ ЛУЃЕ ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА ЗА ТИЕ ДА ДОБИЈАТ ПОГОЛЕМО ЧУВСТВО НА ПРИПАДНОСТ НА ЕДНА МУЛТИКУЛТУРНА ЗЕМЈА СО ИДНИНА ЗА СИТЕ.

Проектот е финансиран под КАРДС програмата на ЕУ, а раководен од Европската Агенција за Реконструкција. Проектот ќе биде спроведен од Британскиот Совет во партнерство со граѓанската фондација - Велика Британија и Интеркултурен Центар - Австрија и во блиска соработка со корисникот, Агенцијата за Млади и Спорт, која го иницира развојот на националната стратегија за млади и соработува со училишта и со голем број на НВО-и низ земјата.

На 28-ми февруари и 1. март проектот организираше тренинг кој се одржа во Скопје на кој присуствува 120 млади парламентарци избрани од дискусионите групи на овој проект. Младите кои учествуваа на овој тренинг ги имаше од сите делови на Македонија. Овие млади во мај, во Парламентот на Република Македонија ќе симулираат младински парламент и ќе дискутираат на теми од националната младинска стратегија. Тие беа посетени од Влатко, Џеват, Валон Сума и Сања Николиќ.

Во рамките на проектот се спроведе анкета за младинските НВО со цел да се оцени потенцијалот за развивање на национална чадор-група на младински коалиции. Исто така се спроведоа и обуки за новинари во Скопје, Тетово, Битола и Штип, каде што

новинарите се обучуваат како да известуваат за прашањата на младите.

Кампањата Заедно за младите продолжи со нови теми, обработувајќи професии како мода и актерство. Најдобрите наши манекенки, дизајнери, стилисти и глумци беа дел од спотовите и еден куп млади луѓе кои работев заедно за да направат нешто ново и убаво.

Во кампањата Заедно за младите секој од овие млади луѓе проговори за себе, го покажа она што го умеа, се отвори себе си за да биде заедно со другите свои врсници и секој од нив го даде својот сјај и лик, а секој лик го има лицето на насмевката:

Валбона Хоца е родена на 10.08.1989 во Скопје. Таа е средношколка, во средното државно училиште Зеф Љуш Марку. Уште од шестгодишна возраст изразува голем талент во рецитирање и нејзиниот глас не затреперил ниту на нејзиниот прв јавен настап. Рецитирала на многу настани во и надвор од нејзиното училиште и преку овие настани и се отвори можноста да учествува во многу познатиот серијал „Наше Маало“. Таа ни раскажува дека многу ѝ



се допадна нејзината улога затоа што барала од неа комплетно да излезе од нејзиниот елемент и да се трансформира во една палава тинејџерка. Валбона исто така има искуство со синхронизација на гласот за неколку анимирани филмови. Нејзиниот сон уште од малечка бил да стане актерка, меѓутоа во последно време се двоуми заради не многуте можности во Македонија во рамките на ова поле.

За Валбона кампањата *Заедно за младите* е прва од ваков тип на која учествувала и многу ѝ се допаднала и се надева дека во иднина ќе има повеќе вакви кампањи кои ќе ѝ овозможат да покаже што знае и умеа да направи.

Бесфорт Идризи е роден на 03.04.1985 во Скопје. Тој е студент, трета година на Факултетот за Драмска Уметност во Скопје. Се занимава со глума подолго време. Најважните улоги за него се во: претставата за деца „Сунѓерот и стапот“, во организација на Детски Театарски Центар; филмот „Караула“ и во телевизискиот проект „Наше Маало“.

Бесфорт во *Ние сме иднината* го видовме во спотот со пантомима (тој е момчето во зелениот костим), а учествувал и во кампањата Мулти Култи.

Софија Насевска е родена на 25.04.1985 во Битола. Таа е студент, трета година на Факултетот за Драмска Уметност во Скопје. Со театар аматерски се бави уште од средношколските години во Битола. Освен со глума таа се бави и со сликарство.

Софија има учествувало на многу театарски аматерски натпревари од кои на натпреварот во Кочани „Даф“, во 2003, има добиено Прва награда за главна женска улога. Учествувала во кампањата против дрога преку цртање графити во Битола, во која има добиено две награди. Моментално се подготвува за претстава во Битола.

Сања Николиќ е родена на 22.08.1982 во Скопје. Сања е благодарна на проектот што ја поканиле да учествува во една ваква кампања. Таа вели дека соживотот е нешто на кое треба да му се даде големо значење и да знаеме дека сами во животот не можеме. На Сања ѝ се допаѓа концептот на кампањата, затоа што секој почнал од ништо па успеал нешто во животот благодарјќи на поддршката од другите. Како што неа и требала поддршка таа верува дека поддршката му е потребна на секого за да може да успее во тоа што го сака. Разликите ги прават луѓето интересни. Таа вели дека *Заедно сме Посилни*, а поддржувајќи се и помагајќи си едни на други можеме да направиме подобра иднина за сите нас.

Билјана ИСИЈАНИН, Мирна АРСОВСКА, Љупчо ИСИЈАНИН (организатори на Фестивалот "Став")

СТАВ

Погрешна проценка на намерата на организаторот на еден настан најчесто се должи на недоволната посветеност на еден критичар кон одредена проблематика за која дава одреден суд. Тоа се случи со ликовната критичарка Сузана Милевска, која проследувајќи само една петтина од Фестивалот на видео, краток и експериментален филм и фотографија „Став“ во Битола, даде одредени изјави меѓу кои најспорна беше „најсветол момент во целиот фестивал ...“, која е доволен аргумент за необјективноста на нејзината рецензија објавена во бр.5 од списанието „Арт Република“. Вториот аргумент е нагласената потреба да се истакне една од кураторите и тоа токму таа која на нејзино сопствено инсистирање стана дел од овој настан-Башак Шенова од Истанбул, а за сметка на тоа да се отфрлат сите останати со кои беше остварена посериозна соработка за реализација на фестивалот: Саша Јањик, Аленка Грегориќ, Мелентие Пандиловски, Лука Курчи, Маргарете Маковец (не е ни спомената). Ваквиот почетен пристап кон

целиот настан дава погрешна слика за истиот чија замисла беше да го истакне токму обратното-ставот на уметникот (не на еден од кураторите) кон која било сфера од животот, и тоа не само став насочен директно кон општеството, кое е брутално и кое гради ѕидови, туку и оние суптилни, скриени ставови на поединецот-уметник, кои не секогаш така јасно излегуваат на површина, но кои исто така можат да бидат решителни со својата внатрешна енергија, особено ако се резултат на природна скромност, искреност и детска наивност.

За жал, критичарката Сузана Милевска не го почувствува и не го разбра овој концепт на фестивалот, веројатно поради едноставната причина што проследи само еден фрагмент од истиот и претпоставуваме дека тоа беше причината поради која целата (?) програма на фестивалот и изгледаше фрагментарна. Кон ова се надоврзува и нејзиното погрешно толкување на проектот на данската група Н55 од Копенхаген, кој го поврзува со конференции и дебати, а што всушност значи дека Милевска не го сфатила основното тежнење на овој настан кој токму со својата ненаметливост (намерно отсуство на конференции и дебати) преку проектот на групата Н55 сакаше да покаже дека доколку некој не ги земе во предвид личностите и нивното однесување, нештата и смисолот на конкретните ситуации, нема причина да се занемава со уметност.

Ана ФРАНГОВСКА, историчар на уметност

Заморена ЛКАФ002

Се прашувам дали воопшто има потреба од каков било одглас? Можеби молчењето и игнорирањето е најдобар начин на изразување на личниот став или контрастав апропо последниот заеднички („сеопфатен“) проект на македонските скулптори Томе Аџиевски и Станко Павлески „Кино Напредок 3 - Трилогија Провинција“ која претставува заокружување на трите засебни сегменти кои беа презентирани во градовите: Велес, Дебар и Гевгелија, одржан во Мултимедијалниот центар Мала Станица. Но, бидејќи сум една од заморените (во проектот на Станко Павлески „Трето противправило за однос: Знаци на атрофичната култура, Заморените од уметноста“), не дека се наоѓам повредена во врска со тоа (напротив сметам дека и не е толку лошо што се наоѓам меѓу една избрана „елита“ на „толкувачи“ на уметноста, заморени - заморени, некакви се - или сме, но не има) и бидејќи авторот директно меѓу останатите шестмина од „доминантната струја“, ми се обраќа и мене, почувствувајќи потреба да се изјаснам, да дадам некои одговори и истовреме да поставам прашања во врска со некои работи кои не ми се докрај јасни. Морам да нагласам, дека текстот излегува од рамките на она што се нарекува ликовна критика или рецензија, туку станува збор за еден дијалог, па дури може да се рече и дијалог сама со себе.

Прво би кажала збор-два за нивниот проект: ВЕКЕ ВИДЕНО. Ништо ново, ништо ингенијално. Главни преокупации: центар - провинција, децентрализација - глобализација, интимно - општо, автор - посредувач, дихотомии кои беа токму појдовна точка за изложбата и прашања за дискусијата на „Избор 2002“ во Струмица (под наслов „Точки на комуникација“), чии селектори беа Зоран Петровски, Маја

Чанкуловска и Ана Франговска (а на тој проект, како на неуспешен, се повикува авторот Станко Павлески). Тогаш (2003) тоа беа прашања поставени во вистинско време и на вистинско место, во време по воениот конфликт, во време на економска криза, во време на „загубени илузии“, во атмосфера на повредени „провинцијални“ уметници, во град во внатрешноста на Македонија. Притоа и онаа мала доза на автокритичност, која сè уште опстојува во нас, е доволна за да го прифатиме фактот за пропустите кои ја проследија оваа манифестација. За жал околностите не дозволија да се публикува ништо од овој настан и тој момент го искористија мошне добро овие автори, за да „позајмат“ голем дел од идеите на „младите“. Да се вратам на „Провинција Трилогија“: цитирање (честопати без наведување на изворот), користење на веќе готови предлошки, неодада, неоконцептуала, цинизам, непотребно филозофирање и користење на лингвистичка игра и летризам, извлекување на зборови од речник со цел да се даде што поголема „интелектуална димензија“, зафаќање со обработка на книжевно-антологиска форма која избобилува со недостатоци (а тоа со неа се сака да се исправат „кривите Дрини“, искривени од оние од другата страна - толкувачите; „Книга над кориците“ на Станко Павлески, изработена без вредносен критериум, со присуство на автори со дискутабилен творечки ракурс, а отсуство на многумина кои го формираат скелетот на оваа, каква - таква, македонска ликовна сцена), „висок“ теориски набој а празни дела, буквализам без творечка енергија, славење на галериски простор без уметничко дело (тоа одамна кај нас го правеше Танас Луловски, а за светот и да не зборуваме), каталожка наративност, непрофесионализам и недокрај оправдано атакување со малограѓански тон. „Нео - Флуksусовци“, без флуksусовскиот дух, елан, потенцијал и потенциност, хепенинзи без случај (докрај изрежирани и изнасилени), зафаќање со автори, мислителни и идеологии кои не им се докрај расчистени и сфатени (Конфучие, Мао Це Тунг, Џон Кејџ, Зен Будизам) итн.

Сепак најинтересен и најподатен момент за аргумен-



тирање е токму тензијата меѓу творецот и „посредувачот“¹ кој доминира во последните неколку авторски зафати на Станко Павлески. Можеби до некаде и би се сложила со неговиот став за атрофирана, заморена и апатична ликовна критика, но зошто не ја побара причината за неа на друго место. Не ли помислува дека уметноста е таа што всушност не им дава повод на ликовните толкувачи да бидат „од акција“. Па впрочем и самиот вели, дека тие би требало да бидат во симбиоза. Со такви дела, таква критика, со таква уметност таков ангажман. Еден аспект е ова.

Одново прашање: Кој ја уби ликовната критика? Втор аспект: Веројатно виновниците треба да се побараат во „други“ лица. Се „роди“ и кај нас терминот куратор, па со него секој почна да се расфрла, притоа изместувајќи ги границите или балансот во односот ликовен уметник, ликовен критичар.

Прашања и согледби од трет ред за реалната состојба уметност-рецентна критика: Дали има објективна и остра критика? Дали тоа би придонело до една поинаква слика за македонската рецентна ликовна сцена? Напротив. Во Македонија сè уште не е создадена култура и нема созрела атмосфера за вистинска ликовна критика, и пишување, но и приманье на истата од страна на уметниците (без оглед дали е афирмативна или негативна). Ние живееме сè уште длабоко зацани во добата на СУЕТАТА, во времето на комплекси на високи вредности, се е сведено на ниво на лични атаки и пресметки. Се сами Пикасовци, Матисовци, Дишановци, Бојсовци...штетаат по македонската ликовно-монденска листа. Треба да се биде на чисто дека овде работите уште долго нема да се променат сè додека постојат кланчиња или кланови (од критичари и уметници) кои ги пуштиле своите краци насекаде и не дозволуваат никој друг да припари (си знаат кои се). Можеби и ќе ти дадат некаква шанса, ќе те залажат, ама постојано демнат како да ти подметнат, да ти ги скратат крилцата. Треба ли да почнеме да се лактаме? Јас, тоа не можам да го правам, сметам дека

за своето место можам единствено да се избирам со својот труд и тоа го чинам. Не се чувствувам заморена, ниту пак ми недостасува ентузијазам и професионалност². Чесно и без интриги го раскрчувам својот пат, со исконски сили трудејќи се да направам нешто за оваа наша македонска култура. Но, очигледно црнова ни малограѓанска средина ќе не изеде, иако сме една дланка луѓе, неможеме да најдеме заеднички муабет. Монополот доминира каде и да се свртиш, само лични интереси, пријателства и задкулисни игри поминуваат кај нас. Зарем не е за срам во својата средина да се чувствуваш „мал и незначен“, а надвор од границите да си многу професионален и умен? Апсурд, нели?

Патем би го изложила и фактот за непрофесионалноста и на самите автори, и нивната клановска „обоеност“. Зошто кога ја осмислувале книгата-каталог, која беше пропратен материјал заедно со изложбата во Мала Станица, не побарале од сите „заморени“ текст? Кога веќе некој се напаѓа, треба да му се даде можност да се „одбрани“. Таква можност нам „помладите“ ни беше одземена. Второ, авторот Томе Ациевски на ниедно место не пишува дека проектот „Го барам Џон Кејџ“ го оствари и првично изложи во „Angels Gate Cultural Center“ во Сан Педро, Лос Анџелес, во рамки на проектот „Леб и сол“, кој јас го организирав. Зошто никаде не пишува дека најголем дел од изложените фотографиите се снимени од мене? Ни благодарност, ни бутур. Е, драги пријатели тоа не е професионализам, така не се работи.

Еве само неколку точки на кои се осврнав. Не би сакала од ова да произлезе јавна преписка преку медиуми со авторите. Тоа не ми ни беше целта. Доколку тоа се случи, однапред укажувам на фактот за мојата „глувост и слепост“ пред ваквиот начин на кореспонденција.

(Endnotes)

¹ С. Абациева, „Анти предговор“

² С. Абациева, „Измислено интервју со Томе Ациевски и Станко Павлески...“

АРТ РЕПУБЛИКА

УМЕТНОСТ

Уметноста е екологија на душата. Таа не е само спорадичен културно-социјален восхит за повремена егзалтација во манирот на граѓанската обврска кон општата култура. Тоа е начин на живот, потрага по изворот на убавината која е еден од врвните метафизички принципи без кои душата никогаш не би ја спознала радоста како ултимативна состојба на здравјето.

Уметничкото дело е еден од најрелевантните извори на убавина, вистина и љубов кон создавањето и кон Создателот.

Современите ликовни дела се иконите на ова време. Тие се еден вид метафизички „антени“ со кои творецот и реципиентот воспоставуваат етеричен и неконвенционален дијалог.

АРТ Република ви претставува ликовни дела на уметници кои ја создаваат современата естетска историја во Република Македонија и, кој го овозможуваат тој суптилен дијалог...



„ПРИКАЗНИ И СОН“,
скулптура - дрво, димензии
133x128,5x40 см, 2003 година,
7000 евра.

Богоја АНГЕЛКОСКИ

Роден 1963 год. во Печково, Гостивар. Дипломирал 1987 год. на ФЛУ, Скопје. Реализирал шест самостојни изложби во Скопје, Гостивар, Битола, Куманово, Берлин, учествувал на многу групни изложби во земјата и странство.



„АЛЕКСАНДАР ВО ХАЛЛЕНД“,
акрилик на платно, 100x200 см, 2005
година, 10000 евра.

Сергеј АНДРЕЕВСКИ

Роден 1960. година во Скопје. Дипломира во 191985. на Факултетот за ликовни уметности во Скопје. Има студијски престој Рим и Нирнберг. Изложби: Париз, Лондон, Њујорк, Истанбул...



„МОЈОТ ЖОЛТ ПРОЗОРЕЦ“
акрилик, 81x100см, 1999 година,
6500 евра.

Илија ПЕНУШЛИСКИ

Роден 1947. во Скопје. Академија за ликовни уметности завршил 1971 г. во Белград. Постдипломски студии завршил во Прат институтот - Њујорк 1973. Учествувал на бројни групни и самостојни изложби во Германија, Австрија, Италија...

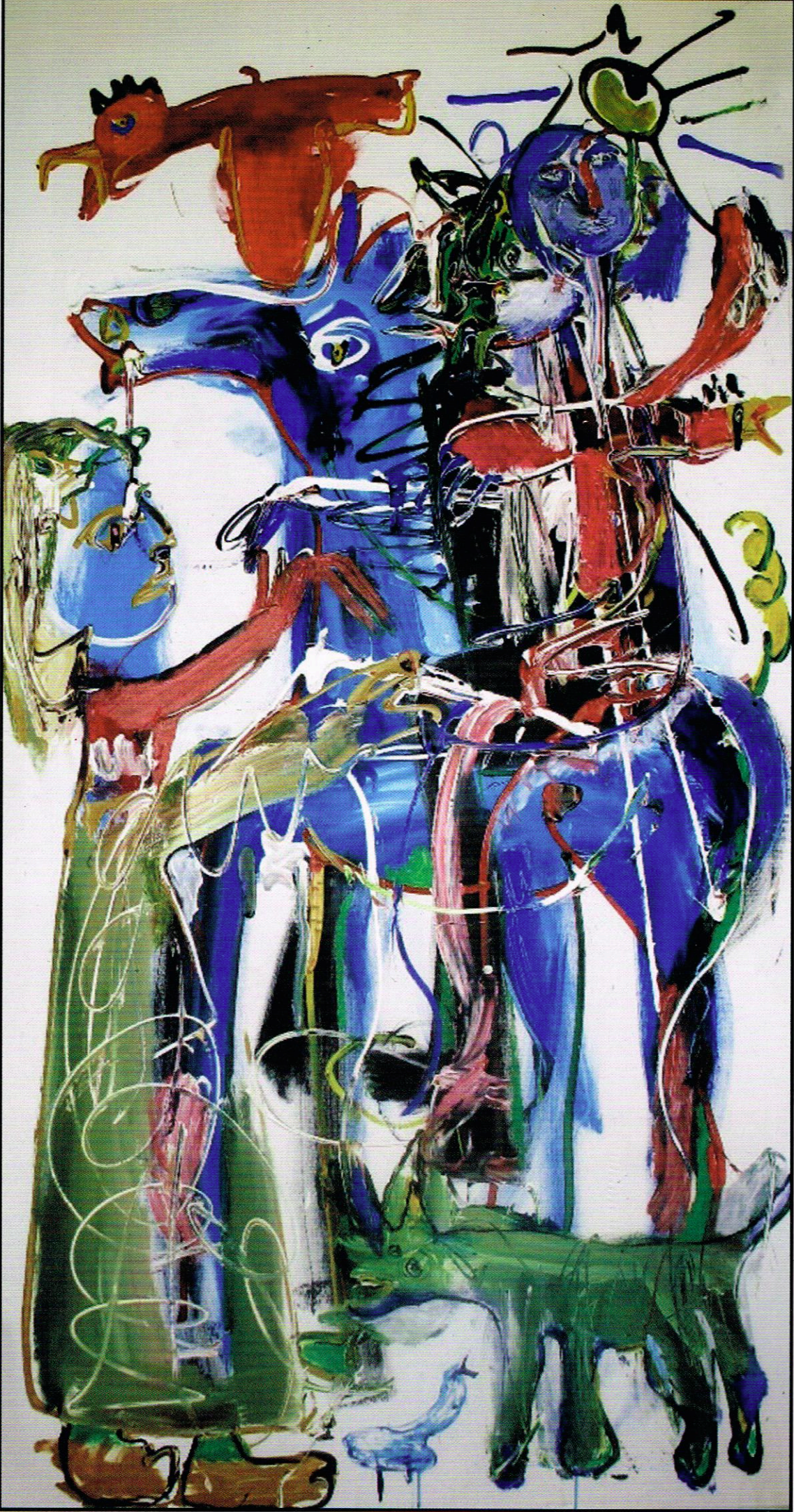


Од циклусот
„ТРАНСФОРМАЦИИ“, масло на
платно, 90,5x77,5 см, 1997. година,
1500 евра.

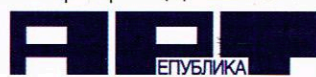
Мирослав МАСИН

Роден 1963. Скопје. Дипломира на Ликовната академија во Скопје 1988. Член е на ДЛУМ од 1988, а во 2000 и 2001 е претседател на истата организација. Има студиски престои во Велика Британија, Франција и Чешка. Изложувал во: Лондон, Охрид, Париз...





Срећко АНДРЕЈВСКИ



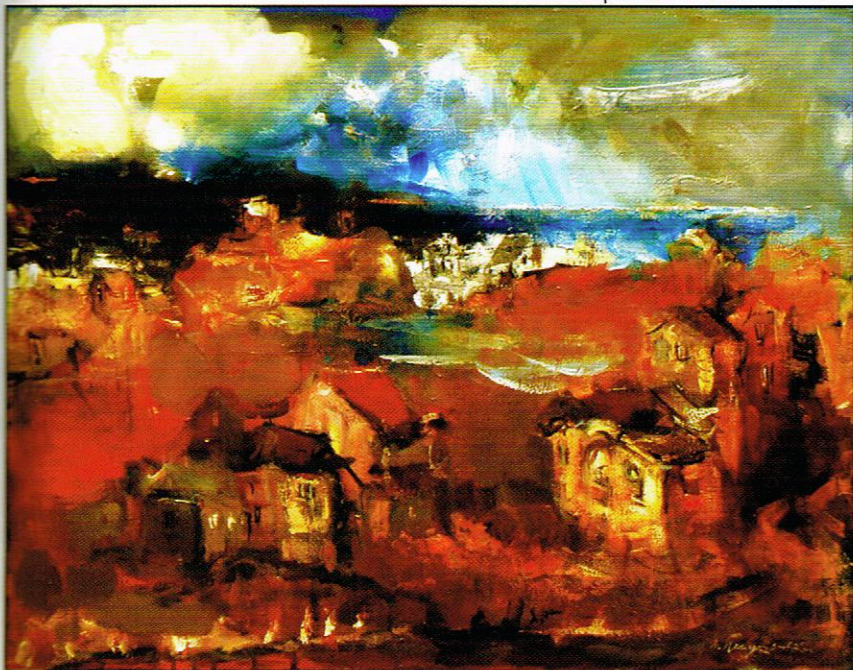
РЕПУБЛИКА



Илија ПЕНУШЛИЌСКИ

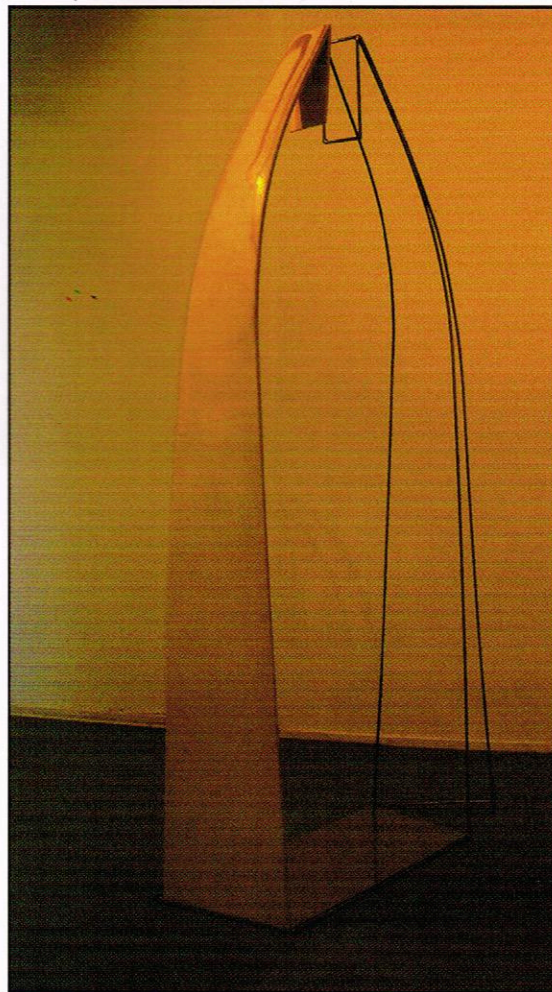


Илија ПЕНУШЛИСКИ



„ПОПЛАДНЕ“, акрилик, димензии 65x81 см, 2004/05. година, 4000 евра.

Богоја АНГЕЛКОСКИ



„NARCISSUS“, дрво-метал, 240x50x110 см, 2003 година, 8000 евра.

Сергеј АНДРЕЕВСКИ

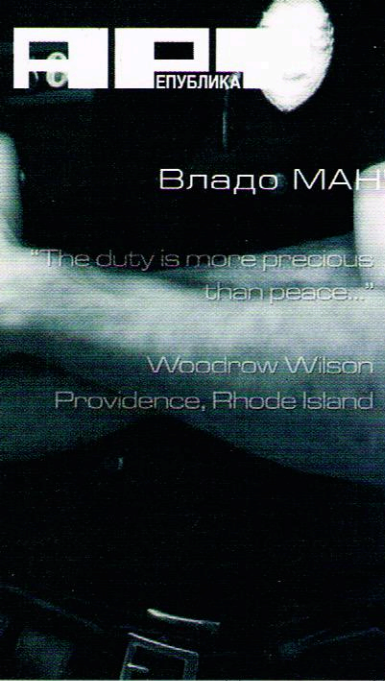


„ПОТРЕТ СО ПАУНИ“, акрилик на платно, 2005, 50x40 см, 2.000 евра.

Мирослав МАСИН



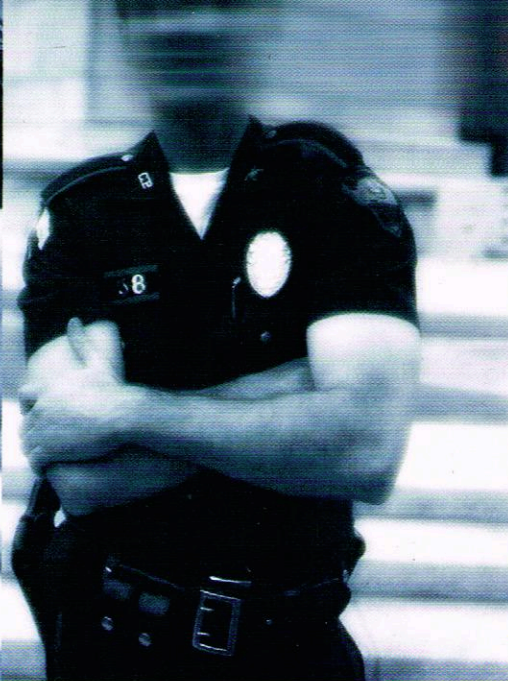
„ОХРИДСКА ПАСТРМКА“, масло на платно, димензии 61x50 см, 2006. година, 8000 евра.



Владо МАНЧЕВСКИ

"The duty is more precious than peace..."

Woodrow Wilson
Providence, Rhode Island



Илустрации: Жанета ВАНГЕЛИ

РАНДЕВУ ПРЕД САМРАКОТ



„13 Разбојнички Исповеди“?! ...Пих, па ова лудило ја обзема цела планета. Ке го прашам јас овој како ли само се нарекуваше... „Волтер Ал Хаким“ - го потсети Вандал. „Туку, еве ти нешто за работа ако веќе не си по литературата“. Тој му го плесна годишниот финансиски извештај на масата и си замина. Тапоглавец почна да го прегледува купот досиеја кои му беа штотуку предадени. Стана и изнервирано плукна на подот. „Колку сум наивен!“ Извика на сиот глас.

Знаеше дека им треба жртва. Токму затоа и одбраа резидент од некоја „шкарт република“. Слична на таа од којашто тој потекнуваше, марионетска. „Јас сум идеална жртва...Боже, па јас ќе завршам во Шибенинген?!“ помисли...На мониторот се појави мала икона на која беше испишано: „Поканети сте на отворањето на изложба во салонот Горгона во 21 часот - по можност понесете со себе едно женско животно (препорачливо да е - од човечко потекло), ви ветуваме луда забава со закуска“. Тапоглавец ја смали иконата на компјутерот и отвори еден нов фајл. Го нарече „Апотеоза на идиотот“. Набрзина ги смести сите информации од компјутерот во неа и излезе надвор од канцеларијата. Се одвлечка до еден киоск сместен на пола пат до неговиот апартаман. Реши да се одмори со една чаша порто. Го испи напитокот со голема брзина, па плати. Погледот му застана на служавката која со насмевка му ги земаше последните пари. Нејзините гради му изгледаа како идеален субститут за лексилиум. Тоа беа гради до-

WEP
ПРИКАЗНИ
ОД ЛИТЕРАТУРАТА
@H@L@P@





бронимерни, услужливи. Гради на една возрасна мајка. На левата дојка беше поставен беџ на кои со големи букви беше испишано нејзиното име: „Веце“, „Би било убаво да ги погалам тие две сончево бојосани дојки...“ загрижено замисли. Таа ја забележа неговата очигледна загриженост па набрзина му наплати. „Што работите кога не работите?“ Проговори Тапоглавец. Девојката го затегна костимот сместувајќи ги градите во попристојна позиција. Одговори со мудрост на патеник. „Кога не работам нијам меснати пиперки и истите ги бројам на мојот абакус“...Тапоглавец со сета искреност поверува во реченото. „Немате компјутер?“ Со тага продолжи по неа. Задникот ѝ беше совршен за спектрално истражување. Жените ги сакаат очајните кога не можат да ги одгонетнат. Од радиото лупкаше „Heartbraker на The Crystals“. Американски сон...Прошепот. Веце се заврте и го погледна во очи. - „Јас ти личам на американски сон ?!“ Ммм... Тапоглавец застана па продолжи движејќи ги рацете како некаков импресарио почна: „Не, мислев да, но во еден контекст комплексен. Излеан од една матрица не само еротска туку пред сè естетска... Хм...се извинувам јас сум Тапоглавец, ја подаде раката и откако се претстави продолжи...“. Значи, спиритуална, магмаста, сензуална-нежна...И на самиот крај сакана жена. Девојката ја почувствува еротската **о’теленост** на Тапоглавец. Таа се чувствува по малку истрошено,

изгубено... Нервозно-перверзно, како во некаков француско-еврејски порно-видео циклус, што одеше во епизоди и без надразби.

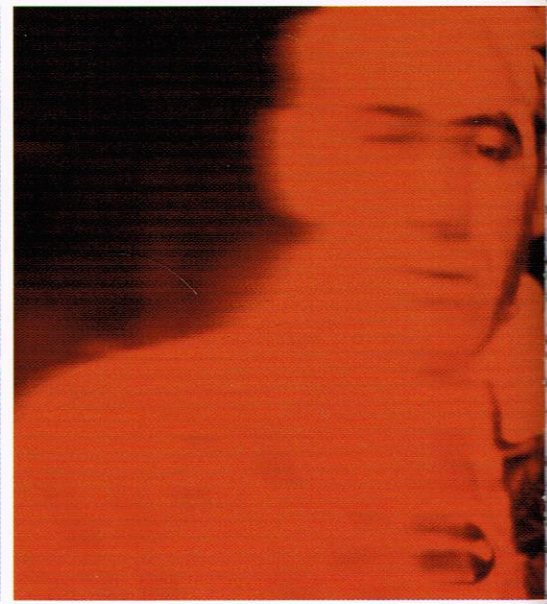
Живееше еден крајно монотон живот во кој секојдневно мораше да поднесува разни пијандурл’к-авантуристи и секакви алтер дегенерици. Тапоглавец на неа делуваше смирувачки. „Има голем нос ако ништо повеќе...“ Си помисли... Тој ја канеше на некоја изложба во „Салон Горгона“. Името ѝ звучеше познато. Се сети дека веќе била таму. Еден провинцијалец кој и се претстави како Љуфтон Д’ Муљон, ја зеде во една пригода на тоа место. Всушност провинцијалецот не беше никаков луфтон туку обичен геј, педераш, народно речено. Таа сакаше да го демистифицира тоа место.

Имаше слушнато дека таму се собираат најголеми те копилиња од градот. „Же’ аксепте“. Му врати со насмевка после неполни две минути.

Тапоглавец се развесели и сета тага исчезна од него како никогаш и да не постоела...Со големи чекори и насмевка на мало дете тој продолжи по патот. Пред влезот од неговиот дом неколку мачки оплакуваа во хорска радост, сексуално екстатички измачувајќи се до недоглед.

Тој се наведна да го побара клучот од вратата кој го беше скрил изутринава. Надвор почна да смрзува, лад-





ниот воздухот ги параше неговите гради. На влезната врата однадеж се појави Вандал Еуфемски. Тој со подбивно ноншалантен и на миг иритирачки тон започна: „Тапоглавец, можеби го бараш ова?“ Вандал мавташе со клучот во раката. Тапоглавец го погледна со недоумица и чудење. Влезе во домот подбутнувајќи го Вандала. Штом влезе во домот тој згрпачи една сабја од неговата колекција. Завртен со грб кон Вандал тој ја извлече од корицата, па смирено се заврте кон него. Темно погледнувајќи го почна да говори: „Мора да се чувствуваш исклучително среќно денес, затоа што ова е твој среќен ден. Нежно ја симна сабјата по едната од ногавиците. Потоа ја исправи, доближувајќи ја до устата. Го исплази јазикот и ја лижна. „Јас многу сакам мечеви. Отсекогаш сум ги имал...околу мене“. Тој отпрвин се движеше околу сопствената оска. Почна да го сече воздухот со неа. На крајот направи една пируета впериувајќи ја сабјата точно еден сантиметар пред челото на Вандал. „Господине Еуфемски, дали ја знаете приказната за Витезите од Малта?“

Настана мртва тишина. Сабјата сè уште стоеше пред челото на Вандал, којшто сневеселено трепереше со неговите очи. Тој се обидувахе да вдише што е можно повеќе воздух, металот блескаше рефлектирајќи и правејќи сенки по темните ѕидови. Изусти што е можно посмирено. „Не сум ја чул? Можеш да ми ја раскажеш ако сакаш...“ Тапоглавец ја спушти сабјата и ја премести во пределот на слабината на Еуфемски полека водејќи го кон средишниот простор од куќата. Набргу го смести на една фотелја во близина на дневната соба во холот. Набрзина ја затвори вратата со очите

пребарувајќи го остатокот од просторот. Откако се увери дека во куќата се само тие двајца, тој зеде еден стол и го наместа точно помеѓу Вандал и влезната врата. „Е, па вака...“ почна да раскажува. Си биле еднаш едни витези...Тука прекина, па со неверојатна вештина расече едно помало парче дрво од подот. „Тие имале оружје со себе...поточно го носеле, чекај! Ке употребам еден збор-пикан’т’, „суорд“. Значи меч. Тој меч имал тежина од?! Тука прекина.

Го одмери гордо Еуфемски. Продолжи со невидена лаконска смиреност „Двесте кила!? мој менаџеру...Замисли колкава моќ е потребна да кренеш еден таков меч? Тие секогаш пристигнувале во тројки на бојното поле, обично не обрнувајќи се на спротивната страна. Нивните коњи стенкале за сето време на походот. Замисли само каков звук се слушал кога ги положувале мечевите над главите од нивните противници. Еуфемски само одмавна со глава. Тапоглавец во истиот миг ја заби сабјата над главата на Еуфемски. Тој испушти: „Флап?! едно, едноставно фл-уа’пхх“. Тежината на мечот го сечела телото на две идеални половици за неполна секунда и педесет стоти... чудесно нели? Вандалу, не би сакал уште еднаш да го повториш влегувањето во мојов дом без мое знаење“. Со голема самоувереност го врати мечот во корицата и го смести до него. Тој знаеше дека сега откако ја пречекори кроткоста, ќе мора да оди до крај. Не сакаше да му наштети на Вандала но, овој тоа го заслужи. „Сите сме терористи, мон шеваље...разликата е во тоа што некои од нас, посистематски се занимаваат со таа дисциплина и тоа сè поради недостаток на идеи, верувајте ми! Инаку, сите би





биле пацифисти. А, тоа е понекогаш здодевно, барем така не учат митовите и историјата. А, пацифистите? Нив сите ги сакаат, чинам...а сега можеш да си одиш. И, друг пат внимавај. Знаеш онаа: Нок, нок он д' вуд (чукни на дрво). Ме разбираш?"

Вандал потврдно климна со главата набрзина напуштајќи го домот на Тапоглавец. Овој го застапа, па му ја врати едната книга објаснувајќи дека има еден примерок додавајќи дека не се повеќе седум специмена, туку осум. Тој застапа уште некое време до прозорецот следејќи го движењето на Еуфемски. Милион комбинации се множеа во неговиот мозок. Знаеше дека сето ова нема тука да застане. Штотуку им објави војна. Отвори едно шише Наполеон-бренди и сипа малку во чаша. Отиде заедно со пијалакот и пушти вода во кадата. Сакаше добро да се накисне. Можеби ќе му се случи нешто што ќе го промени неговото расположение. Започна да чита пиејќи бренди, па влезе во кадата откако водата доволно се напени. Имаше време пред себе, немаше потреба никаде да брза. Работите секако одеа во насока полна со ебоетеричност² и неизвесност. На телевизорот одеше вест дека владата ја продала електро стопанската компанија. „Хмм, можеби така треба, и онака сè е...“, помисли. Дај Боже да не купат со сиот смет и етникуми во пакет. И на самиот крај сè ќе слегне од истоштеност, како чудесна котлинска магла која може да се спушти во кое било време од годината“. Часовникот го означил точно осум часот. Надвор сообраќајот стануваше сè погуст. Волтер почна да се подготвува за средба со убавицата со име Ве-це. „Ла Ви е бје'н, се ун гранд

мерд какоке...“. Како подлога на текстот тој засвирка една стара галичка сидарска мелодија.

Мачки љубовџици го следеа пиштејќи и славејќи ја пенетративната длабочина инспирирани од неговото космичко-трупадурско оријашење.

„Нок дојди ми, нок донеси ми...“. Прошепот плиснувајќи ги бесрамните животни со една кофа врела кеневска вода.

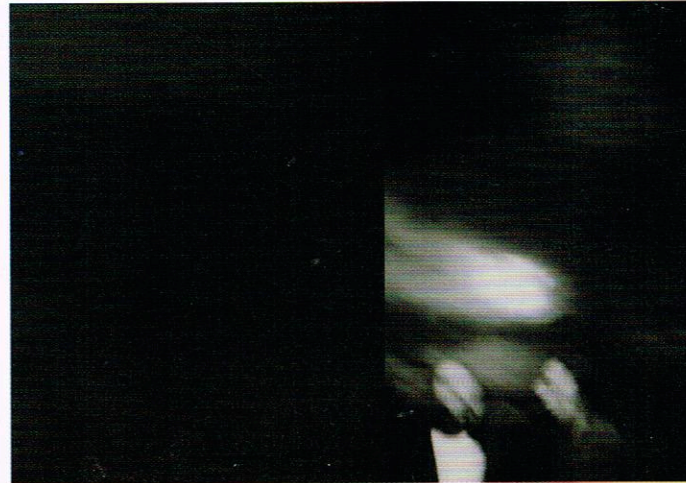
(Endnotes)

¹ Гер.: Schiebe'n Ingen.: Прв педерски протекторат, воспоставен од страна на "Prima High Gay Council Du Monde" некаде во 1983 год. За нешто подоцна да биде преназначен во „Судско Педерски Кругок на Фрустрирани Хетеро-Андрогински Гаврани“, Second World War Issue, see: document No. 666L. Paragraph 1999/13-Declaration for adopted - extraterrestrials and animals in the friendly environment.

Topic: Human's rights to be excluded with eternal duration, slave substitution with Slavic andro-biomaterial, for andro-robotical industry. Project Code-name: "Die before we paralyze you".

Very Confidential! This is forbidden material- under article 25/5/1962AD. Warning! Special observations and instructions generated from the D.D.World of Vulture & Koala estate. Unauthorized copying of this material strictly forbidden!

² Фран.: Eboeteric. Се работи за посебен тип на атмосферска промена, тогаш кога воздухот добива боја налик на ебоновина. Во street wise modulation – може да се разбере и како состојба во која се поткопува дадената доверба.



Библиската физиономија на македонското творечко битие

ИМА ЛИ МЕСТО ЗА ТЕЗАТА ДЕКА ФИЗИОНОМИЈАТА НА МАКЕДОНСКОТО ТВОРЕЧКО БИТИЕ Е БИБЛИСКА? ДУРИ НИ ЗАПАДНИТЕ ИСТОРИЧАРИ КОИ НАСТОЈЧИВО ЈА МИНИМИЗИРААТ УЛОГАТА НА ВИЗАНТИСКОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ ИТАЛИЈАНСКАТА РЕНЕСАНСА НЕ СЕ СОМНЕВААТ ВО РЕШАВАЧКАТА УЛОГА НА ВИЗАНТИЈА ВО ПРОЦЕСОТ НА ОБЛИКУВАЊЕ НА КУЛТУРНАТА ИСТОРИЈА НА СЛОВЕНСКИТЕ НАРОДИ. ОВОЈ ОРГАНСКИ ПРОЦЕС ЌЕ ГО ОБЗЕМЕ ЦЕЛИОТ КОРПУС НА СЛОВЕНСКИ НАРОДИ ПРЕКУ МАКЕДОНСКИТЕ СЛОВЕНИ ПОРАДИ НИВНИТЕ НЕПОСРЕДНИ РЕЛАЦИИ СО КОНСТАНТИНОПОЛ. ЗБОРУВАМЕ ЗА БЛАГОТВОРНОТО ВЛИЈАНИЕ НА ИДЕЈАТА ЗА ХРИСТИЈАНСКИОТ УНИВЕРЗАЛИЗАМ, БЛАГОВЕСТЕНА ОД ПРАВОСЛАВНАТА ЦРКВА ВО ВИЗАНТИЈА. УНИВЕРЗАЛНИОТ ХРИСТИЈАНСКИ ХЕЛЕНИЗАМ ОД ГРЦИТЕ БАРАЛ МАКСИМАЛЕН РЕСПЕКТ СПРЕМА ШТОУКУ БОГООБРАЗНИОТ СЛОВЕНСКИ ЕТНОС.



Чинот на предавање на византиската култура на Македонските Словени се случувал така што бил детерминиран од два базични постулати:

- Христијанството на Црквата од Исток постојано и принципиелно го застапувала евангелскиот став: Светото Писмо и богослужбената литература да се преведуваат на јазиците од народите што го числат Народот Божји - Црквата Божја; и
- Поради тоа што хеленското самопознание за своја база го имал грчкиот национализам, тој ќе го изнедри поартикуларизмот што ќе предизвика слабеење на православниот византиски универзализам. Плод на овој ретрограден процес бил предизвиканиот антагонизам помеѓу Грците и Словените.

И двата постулати се Елитистички белези на византискиот хеленистички хуманизам. Тие ги оневозможуваат Словените за суштинско примање на световната култура на Грците. Поради тоа што, византиската култура во Македонија стигнала „во превод“, хеленизмот во неговиот интелектуален и творечки стадиум не го допрел умот на Македонскиот Словен.

Светите браќа Кирил и Методиј и покрај афирмативниот став спрема античкото паганско философско наследство, не го преведувале, бидејќи за нив библиското и литургиското теолошко предание на Црквата имало првостепено значење. Православниот егзистенцијалист Г. П. Федотов забележал дека помеѓу евангелизирањето на западните германски „варвари“ и покрстувањето на Словените постои драстична разлика: источните „варвари“ го примиле христијанството на свој мајчин јазик

тогаш, кога нивните западни браќа морале да учат латински за да го примат спасителното познавање на верата.

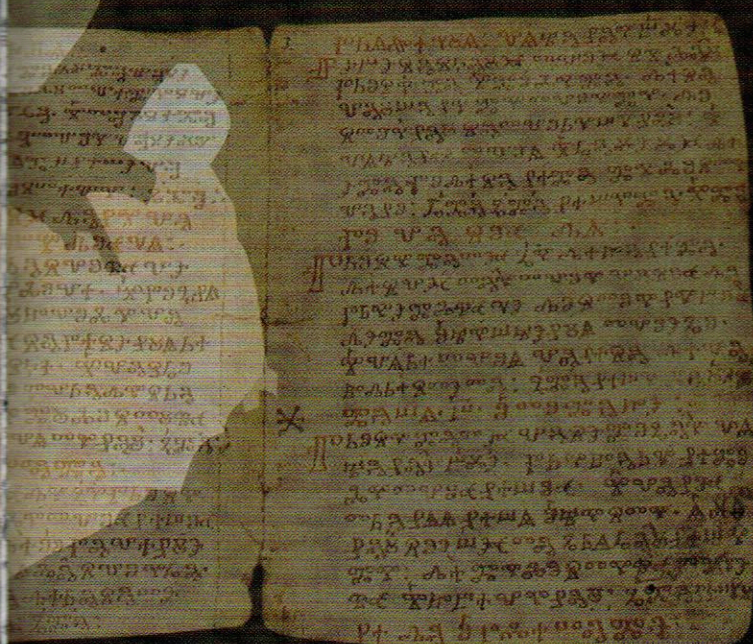
Византија принципиелно го игнорирала хеленизирањето на словеномакедонските неофити, без да ги спречува да учат туѓи јазици. Овој благороден педагошки пристап, со право наречен светокирило-методиевски метод, ќе им овозможи на Македонските Словени христијанското учење да го примат и да го разберат пословенчено од грчкиот оригинал.

На културен план, словенските релации со византиската цивилизација биле ограничени поради јазичната бариера. Од тие причини, творечкиот подем се потпираше врз сопствените таленти, способни да ги исползуваат локалните источници.

Во X век, веќе биле преведени многубројни библиски, литургиски, патристички и историски текстови. Преведувачи на текстовите биле Светите браќа Кирил и Методиј и нивните свети ученици.

До XI век целосно бил преведен Новиот Завет, делови од Стариот Завет чија функција е литургиска (особено Давидовите псалми), литургиските текстови и огромен број на византиски литургиско-поетски творби. Освен тоа, била преведена и хагиографската литература, читана во манастирите, потем, монашките уставы и извесни текстови со енциклопедиски карактер, од типот на хрониките: „Христијанска типографија“ на Козма Идикоплевст и „физиолог“.

Духовната историја севкупната култура на сите словенски народи почнала токму со преводот на Библијата на старословенски јазик, поточно и на јазикот на Македонските Словени, а подоцна и на јазиците на секој словенски народ посебно. Библијата ѝ станала темел на словенската култура и царски двери низ



кои Словените влегле во историјата на цивилизираниот свет. Преведувањето на Библијата е настан што ја одредува духовната, културната и историската судбина на народите. Тоа особено важи за народите како македонскиот, кај кои преведувањето на Библијата е поврзано со добивањето на азбука и писменост.

Веќе самиот чин на преведување бара ингениозен творечки подвиг и умевање, бидејќи преведувањето само по себе претставува еден вид толкување на оригиналниот текст. Кога се „по-нашуваат“ свештени текстови од типот на Светото Писмо, се открива смислата на секој логос, т.е. се протолкува и се објаснува без да се извлече од неговиот историски контекст. Егзегезата на словото се случува бидејќи над неговата скриена содржина и смисла. Вистинскиот превод не смее да биде лексичка и мисловна гимнастика. Тој претставува длабоко доживување и преживување на понашуваниот текст од страна на преведувачот. Токму такво беше и останало свето кирило-методијево дело преведувачко дело. На тој начин по-наше-ната Библија го овозможува создавањето и образувањето на стариот македонски јазик, од науката со право квалификуван како прв книжевен јазик на сите Словени. Тоа беше резултат на неговата внатрешна христијанизација, воцрквување и олитургисување. Се случи метаморфоза на словенската стихија, мисла и глагол, на словенскиот „логос“, т.е. на душата на словенските народи.

Оној што сака да ја облече во збор непреведливата теандрична тајна скриена во текстот на Светото Писмо, мора најпрвин да стане смирен и молитвен ослушнувач на жуборењето на вечното во историското. Таквиот преведувач го допира ритмот на скриената содржина на преведуваниот свештен текст, но и ритмот на јазикот од кого се по-нашува и на јазикот на кого

се по-нашува и во кого се воплотува мистичната содржина. Овој молитвен пристап кон свештениот текст им бил својствен на првоначалните преведувачи и толкувачи на македонскиот протојазик, на Светите браќа Кирил и Методиј и нивните ученици. Помеѓу нив особено се истакнувал Свети Климент Охридски.

Тоа што го објаснувале херменевтичките зафати на егзегетите, зографите мистериозно го толкувале со јазикот на иконографското сликарство, а мелодите со јазикот на освештената музичка уметност. Свештените православни уметности соочуваат со фундаменталното својство на православниот иконопис, со символизмот, кој сликарството го вознесува над дидактичкото и наративното, бидејќи ги допира најскриените тајни на изобразените свети ликови или свети собитија. Поради тоа, иконописот претставува типолошко-символичко укажување на прволикот изобразен во ликот и оприсутнување на неговиот дух и на благодатта Божја.

Нашиов век е век на радикална противставеност помеѓу духот на древната византиско-словенска библиско-литургиска култура и модерната паганска евроамериканска цивилизација. Духовната клима во која живеела и од која се хранела севкупната европска наука и култура од крајот на XIX век и почетокот на XX век е обележана од духот на морализмот и естетичизмот, од една страна, но и од егзактниот емпиризам од натуралистички тип и историцизмот, од друга страна. Кон тоа ќе го вредиме и социјалниот радикализам од разни сорти, кој потем прераснал во револуционерни потреси и катастрофи. Горката чаша на сите овие „изми“ не ја одмина Македонија и нејзината интелигенција. Македонската интелигенција беше совладана од искушението да се отсеке од библиско-литургиските корени на македонското византиско-словенско битие и ѝ се подава на философската тенденција за редуцирање на трансцендентното во рамките на иманентното, на оданде-страното во рамките на одавдестраното, над суштественото во рамките на природното, човекот и општеството. Христијанската, патристичка философија беше насилно испикана во матриците на феноменолошки разораната историја. Таа насоченост на модерното време спрема иманентното, зачната и започната во Ренесансата, не остана без влијание и на теолошката мисла.

Неодминливи следбеници на таа насоченост, на ирационалниот ерос и неговото погружување во материјата до поистоветување со неа, биле и останале - скептицизмот и критицизмот. Логично е на едно такво мислење да му е „вродена“ антирелигиозната определба. Зошто? Затоа што и најпримитивната религиозна свест претпочита стварност, подлабока од материјата и иманентното и подалечно од дострелот на човечкиот ум.

Од феноменологијата на историјата детерминираната мисла и наука на совремието, откако ја прелести македонската интелигенција, ја остави сизисовски да се напрега и радикално да ги превреднува сите предели на животот и неговите постигнувања. Најпрво се променил нејзиниот однос кон Библијата и кон методологијата на библиската херменевтика. За мнозина Библијата престана да биде боговдохновена и вечноважечка Книга. За нив, библиската порака стана релативна, историски условена и сфатлива само во историско-општествен контекст.

Овој радикализиран бран на антибиблиски критицизам е раширен по целиот свет и ја заплиска Македонија и библиско-патристичките димензии на македонското битие. Тој се манифестира практично и теоретски и предизвикува апологетска реакција и обид, Библијата и верата да се оправдаат пред разумот. Ваквото оправдување на Библијата ја следи тежбата кон врамновесување на нејзините вистини и нејзината порака со модерните научни теории.

Но тие веќе, не се автохтони источници и чинители на библиската физиономија на македонското творечко битие.

Александар СТАНКОВСКИ

Европа и Исламот

Јасминда, 1997, масло на картон, 70x50





ЧЕСТО ПАТИ УПОТРЕБУВАЈКИ ГО ТЕРМИНОТ - "СИСТЕМ" МИСЛИМЕ НА НЕКАКВА МЕТАФОРА ШТО ТРЕБА ДА ГО СУПСТИТУИРА НЕПРЕГЛЕДНОТО ИСХОДИШТЕ НА КОМПЛЕКСНАТА ОПШТЕСТВЕНО-ИСТОРИСКА ИНТЕРАКТИВНОСТ, ПРИ ТОА НЕСФАКАЈКИ ЈА ПРЕМНОГУ СЕРИОЗНО АВТОНОМИЗИРАНАТА ГЕНЕОЛОШКА ПОТЕНЦИЈА НА КОЛЕКТИВНИТЕ ИДЕНТИТЕТИ ШТО ВСУШНОСТ И ГО ПРИДВИЖУВААТ СИСТЕМОТ, ЧЕСТО ПАТИ ВО СОСЕМА ДИСПАРАТНИ СТРАТЕШКИ ОДРЕДНИЦИ ОД ЈАВНО ПРОКЛАМИРАНИТЕ И АКАДЕМСКИ ЕЛАБОРИРАНИТЕ, КАКО НЕКАКВА КОЛЕКТИВИСТИЧКА ПОТСВЕСТ НА ИНСТИТУЦИТЕ И МАСИТЕ - ЧИНИТЕЛИ НА СИСТЕМОТ.

Можеби оваа „потсвест на системот“ е всушност една виртуелна депонија во која се исфрлаат сите „погрешни“ идејни експерименти низ историјата на општествените констелации низ кои поминувале цивилизациските групации, низ процесот на политичко-идеолошката еволуција. Всушност оваа „виртуелна депонија“ на пропаднати општествено-историски експерименти треба да претставува некаков „Пургаториум“ во кој треба да се рециклираат најромантичните идеи од веќе истраеното „Историско милје“. Тоа рециклирање станува пракса на кураентниот идеолошки дискурс и институциите што произлегуваат од неговата критичка свест, пред сè во областа на општествените науки ориентирани кон минатото. Ова „конструктивно“ интерпретирање на случувањата од минатото не е ништо друго освен едно суптилно и дистинктивно апологетско позиционирање на актуелниот политички режим. Но тој режим и покрај својот концептуален маркетинг кој како некаква хипнотичка опсена ги креира претставите на праведноста и просперитетот, сепак во својата базична пракса ги остварува во непоимлив континуитет најбаналните и најординарните тежненија на оние веќе „отпишани“ идеи од „подсвеста“ на Историското збиднување.

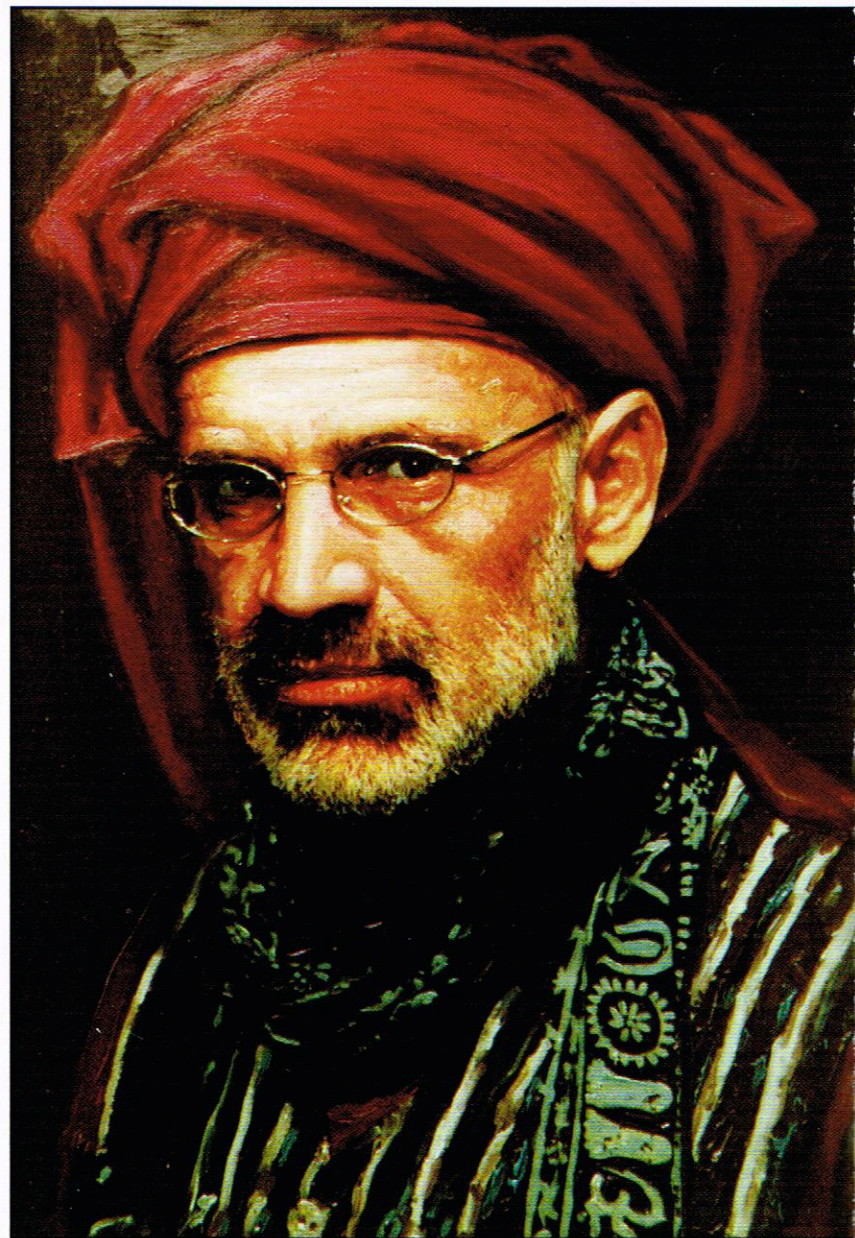
Контрадикторноста на поствоениот европски и северноамерикански демократски дискурс во однос на политичко-стратегиската пракса што континуирано се применува е еден класичен кетманско-разузнувачки телеолошки дрил кој на човештвото му е познат уште од времето на првите историски политички групации. Но сепак, неколку - деценискиот едукативен проект чиј главен двигател е идеологијата на глобализацијата, а кој ги влече своите главни одредници од веќе неколку вековната рационалистичка доктрина, како да ги промашува своите цели во континуитет. Едуцираните маси левитираат во „Лимбот“ на идиотизмот (или Фах идиотизмот) поведени од конформистичките идеали и од лукративната пракса, а демократската реторика што обилно ја добиваат од своите елити (ништо содржински поразлични од плебсот), им служи како алиби за колективната одговорност на нивната цивилизациска недоследност во однос на прокламираните принципи. Но, што всушност се случува на теренот што живот значи, или како тоа прокламираните идеи од интелектуалните и политичко-економските елити кои во

праксата добиваат сосема спротивен правец се така добро прикриени што јавното мнение не може ни оддалеку да ја регистрира оваа одвратна хипокритичност и да превземе нешто во правец на вистинољубивоста. Или можеби вистинското, неетичко делување на елитите е вистинската потсвесна волја на масите. Тогаш целата западна култура би била еден лажан параван (добро декориран со сентименталии и катарзи) зад кој се одвива бестижалниот процес на експлоатација и доминација (означување на другите цивилизациски групации). Но можеби ова е само една радикализирана конклузија на сведок кој живеејќи на маргините на западната цивилизација го гледа оној најпотиснат процес што се одвива при судирот на глобалните културни концепти. Сепак, еве да им ја вратиме девственоста на некои генијални изблици на западната култура. Поаѓајќи од естетските критериуми, а нив ги има поприлично, пред сè во контекстот на бунтовноста, на конструктивната критика, на одбивањето да се партиципира во нативното милје сè до nihilizam и очај. Но, како главниот тек на западната цивилизација да ги отфрли сите овие укажувања сместувајќи ги во музеите (како раритети и вредности) како парадигми кои постојат само во сферите на апстрактното и кои ќе сведочат за проникливите и добронамерните, ако сакате и пожртвуваните потенцијали на карактерот на западниот човек - ретки светла во мрачните долини на злото...

Но, зар принципот на еволуцијата, апсолвиран во искуството на западната цивилизација до ниво на Догма не направил ништо во правецот на еманципација на пораките од генијалните и свети луѓе што западната култура ги втемели во своите интелектуални структури до ниво на Култ? Или всушност паралелно со еволуцијата на институциите на доброт еволуираа и институциите на злото, тивко и тајно, но секогаш потхранувани од несварливите „погрешни идеи“ кои скришно како крадци во ноќта се враќаат од нефункционалниот „Пургаториум“ назад на сцената, маскирани и прикриени на рабовите, спремни во времињата на конфузија да се втурнат во играта и да завладеат со параноичноста на „сверот“ што секој човек, вклучително и западниот човек го носи во себе. Но тој фамозен „Пургаториум“, таа цивилизациска потсвест е всушност тоа тајно засолниште кое е тука, сместено веднаш до историската арена. Само виртуелноста

на демократската реторика на елитите прави да изгледа далеку, оставено вон дофатот на реалноста, разнебитено и отфрлено еднаш засекогаш во историскиот амбис на неповторливоста. Каква глупава наивноста на илузионистичките елити - како возгордеаноста од високото позиционирање во општествената хиерархија да ги прави далеку понеспособни во согледувањето на реалноста од било кој представник на најпауперизираните слоеви во социјалната конструкција. Презирот што општествените елити одсекогаш го имале кон пониските слоеви главно се должел на моралното просудување, според кое: ниските слоеви се инфицирани од злото. Затоа ниските слоеви и завршувале како потрошен материјал во судирот на поларизирани елити или уште повеќе во глобалните експерименти и геостратегиските игри на обединети и мотивирани елити за нови светски концепции.

Империјалните амбиции биле најголемите мотиви за своевиден косензус на елитите, пред сè на оние од западно европска провиниенција. Конечно целата западна цивилизација чиј триумф зрачи во последното десетлетие на XX век има едно старо и романтично исходиште, позиционирано во правата крстоносна војна инспирирана од папата Урбан II кој ги повика европските феудалци да го ослободат светиот град - Ерусалим од неверниците...за сметка на нивните напори и жртви тој вети делба на индулгенции. Во овој чуден повик упатен до репрезентот на метафизичкото во западната цивилизација треба да се побара првичното исходиште на големата идеја за обединувањето на Европа. Грофот Готфрид де Бујон, освојувачот на Ерусалим и Свети Бернард од Клерво - основачот на витешкиот ред „Темплари“, кој ги повикуваше европските војни на света војна, се култните прототипови на европските интеграции. Подоцна демократскиот дискурс на илуминатите ќе ги тргне овие корифеи на европизмот од актуелните проекти за демократијата и цивилизацијата архитектура што произлегува од рационалните идеи базирани врз принципите на братството, еднаквоста и слободата. Формирањето на нациотот и неговите ограничувања ќе бараат некоја потемелна симболика за надминување на јазичните и етничките бариери, а таа симболика ќе биде најдена

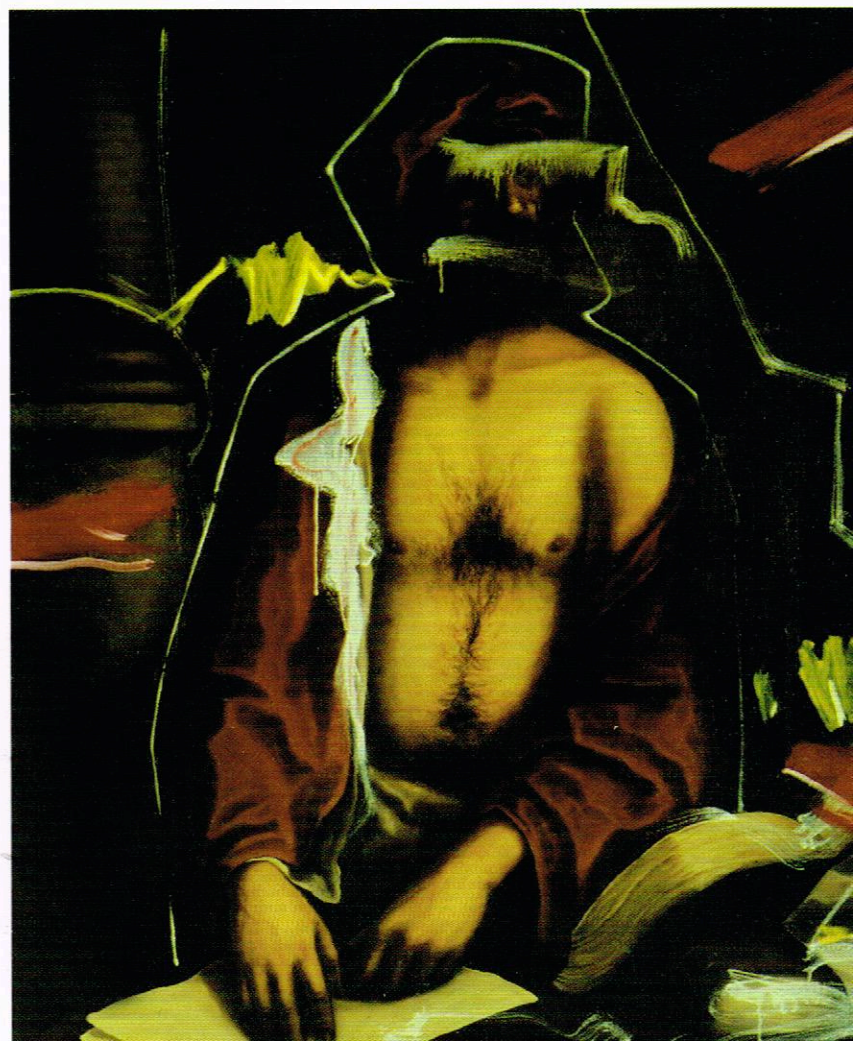


толку во милитантното христијанство. Но, како да се избегне непопуларната анахрона аура што зрачи од ваквиот тип на поларизираност. Како воопшто да се избегне губењето на интересот во земјите со нехристијанска религија. Конечно како да се секуларизираат фундаменталистичките држави - колонии на западот со едно флагрантно манифестирање на веќе забораената еуфорична романтика на Темпларите, Јовановците, Тевтонците...која е всушност главниот европски интегративен двигател во контекст на нејзината глобална потсвест. Тоа секако ќе се реши со извесен тип на елитистички херметизам кој нема да дозволи вистината на мотивот да избие во јавноста и да предизвика деконструкција на романтичниот стимуланс. Затоа јавниот дискурс останува рационалистички, космополитски, секуларен, базиран врз граѓанското право, културната мултиполарност и взаемниот економски интерес како и политичкото и воено партнерство. Но сите овие прокламирања имаат една чудна недоследност која се појавува во структурите на конкретните глобалистички проекти, пред сè во реалните политички и економски консеквенци на европските интеграции. Тоа го чувствуваат луѓето и елитите оставени вон границите на Евролендот, оставени вон зоната на благосостојбата и просперитетот. Тоа секако се манифестира во праксата и сите прикривања на дискриминирачките процеси се залудни. Еден турски

висок политички претставник изнервиран од бесконечните криеники што евро-бирографијата ги практикува во процесот на затскривање на вистинските преференци ќе изјави - „Европската Унија не е ништо друго освен христијански клуб“. Бесплезни се утешните холивудски бајки на американските елитни политичари, пред сè од демократската провиниенција кога проецираат идеализирани слики за делови од Европа (пред сè од Југоисточна Европа) каде православните цркви, католичките катедрали и муслиманските џамии ќе се издигаат врз урбаните хоризонти во благоугодна хармонија (како Струџ Талбот да гледал премногу филмови од продукцијата на Дизни во детството). Но, иронијата на овој игнорантски „импресум“ на скоро секогаш „весело“ едуцираните американци, дури и кога се работи за најелитните меѓу нив, е во тоа што верската толеранција и хармоничната коегзистенција помеѓу православните христијански заедници и исламските религиозни групи на Ориентот биле на прилично високо ниво сè до доаѓањето на крстоносните војни кои не само што ја вандализирале високата арапска (исламска) цивилизација од тоа време, туку и извршиле неброени зверства и врз своите христијански браќа од истокот. За неволјата да биде уште поголема тие внесуваат траен историски анимозитет меѓу домородните претставници на двете конфесии - источните христијани и муслиманите. Од друга страна крстоносците во западните предели од Европа ги носат новите (за нив) сознанија стекнати при комуникацијата со арапските и другите ориентални философи, научници и уметници. Преоткривањето (или подобро, откривањето) на Аристотеловата философија со посредство на овие ориентални „интелектуалци“ ќе резултира со суптилно придвижување на западноевропската наука и уметност во правецот на Ренесансата. Тоа ќе ги отвори портите на Европа за еден засилен технолошки развој кој во потполност ќе го реорганизира општествениот концепт изнедривајќи нови институции што ќе ја стратифицираат насоката на новиот цивилизациски тек. Тој брз културен развој на Европа ќе го привлече интересот на една новосоздадена империја, Османлиското царство. Оваа нова империјална сила чија конфесија ќе биде Исламот, преземен од арапската култура, која ќе биде освоена од несопирливите селџучки војни, кои претходно ќе го најдат својот „мелтинг пот“ во Анадолија и Мала Азија, ќе ја подига својата културно-цивилизацииска конструкција врз остатоците од освоената Византиска Империја, но и врз асимилираните околни калифати. Како чуден кармички „feed-back“ Турската империја ќе се обиде да го изведе истиот оној проект што во претходните векови се обидуваа да го изведат крстоносците, само во обратен правец. Тоа придонесе за ново обединување на Европа, кое произлезе од демонизиранiot „азиски“ освојувач. Повторно епската традиција и витешките редови од западниот свет се ставија под еден заеднички именител. Турските освојувања беа сопсени некаде на границата помеѓу католичкиот и православниот „свет“. Освен православната Русија, речиси сите други православни „царства“ беа окупирани од страна на новиот Исламски лидер. Но, ригидноста во однос на претставувачките дејности (уметности) што исламската доктрина ја поддржуваше во својата догматичност, резултирало со страотен културен дисконтинуитет во поробените христијански области. Тоа резултирало со константна нетрпеливост и перманентно спротивставување на христијанската популација кон турската власт. Обидот, со разни видови на повластици, учени и терор, да се исламизира поробеното христијанско население на Османлиската империја и даде имиџ на ужасна тиранинска творба управувана од џаволи и дегенерици. Кон овој

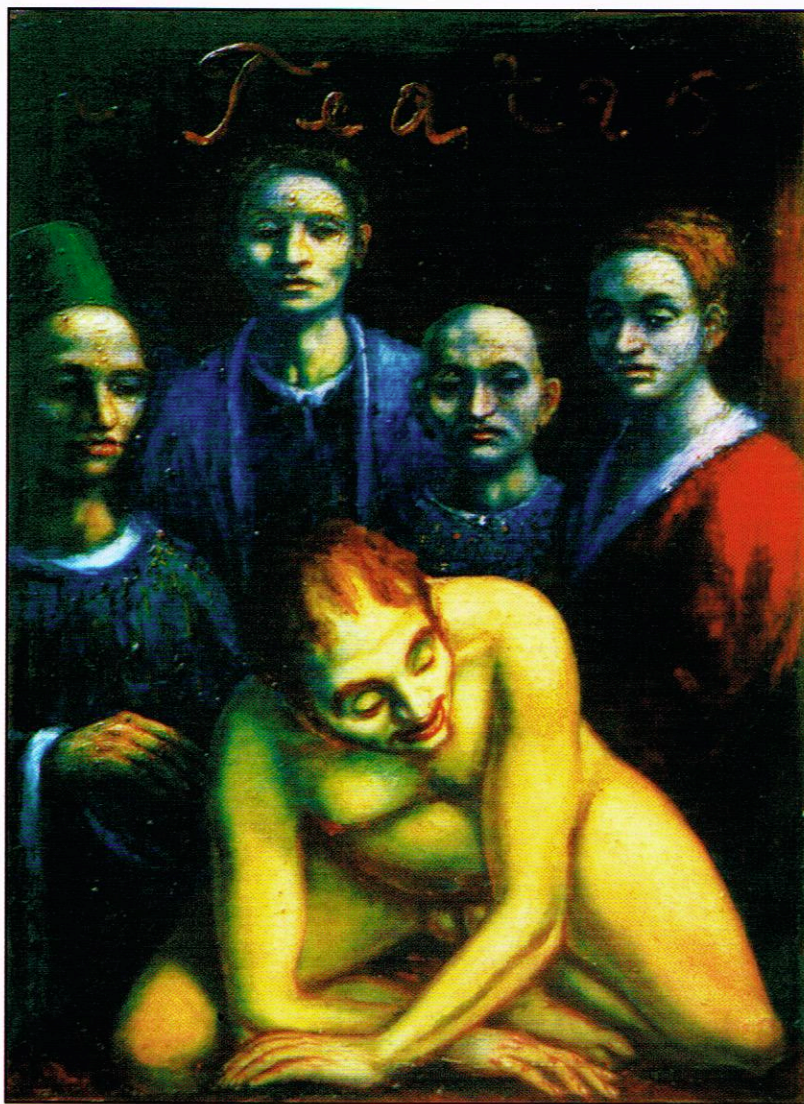
имиџ секако придонесе и неспособноста на милитаризираната турска владеачка елита да ги согледа приоритетите на културната еволуција и своите ментални и организациони потенцијали да ги впрегне во тој правец. Така оваа империја стана негативен културен параметар за западот. Големата арапска цивилизација од која Европската култура црпише голема инспирација, беше веќе потисната од регресивната, милитантна и амбициозна турска империја. Официјалната религија во турското царство Исламот почна да станува синоним за овие состојби. Во меѓувреме Периодот на Ренесансата создаде култ кон античките вредности чии исходишта беа врзани за јужниот дел од Балканскиот полуостров кои беа во составот на османлиското царство.

Класицизмот кој стана пан-европско културно движење сè повеќе го асоцираше почетокот на создавањето на Европската култура со антиката. Развојот на философијата, науката и уметноста во Европа почна да диктира нови геостратешки амбиции кои почнаа да создаваат култен однос кон старата источно медитеранска култура. Амбициите на крстоносците врзани за светиот град Ерусалим сега, во класичарската ера на европската цивилизација беа вперени кон Стара Грција, која стана нова културна парадигма на европските елити. Европа почна да гради носталгичен и романтичен однос кон ова културно подрачје чие преземање од османлиите полека но сигурно стана императив. Рускиот однос кон Византиската културна традиција видена низ призмата на Светото Православие ги сплоти интересите на западниот и источниот европски свет кога стануваше збор за Балканот. Можеби и тука треба да се побара некакво објаснување за ненадејната гигантска културна осмоза која почна да се одвива помеѓу Западна Европа и Русија во постренесансниот период, пред сè во времето на класициз-

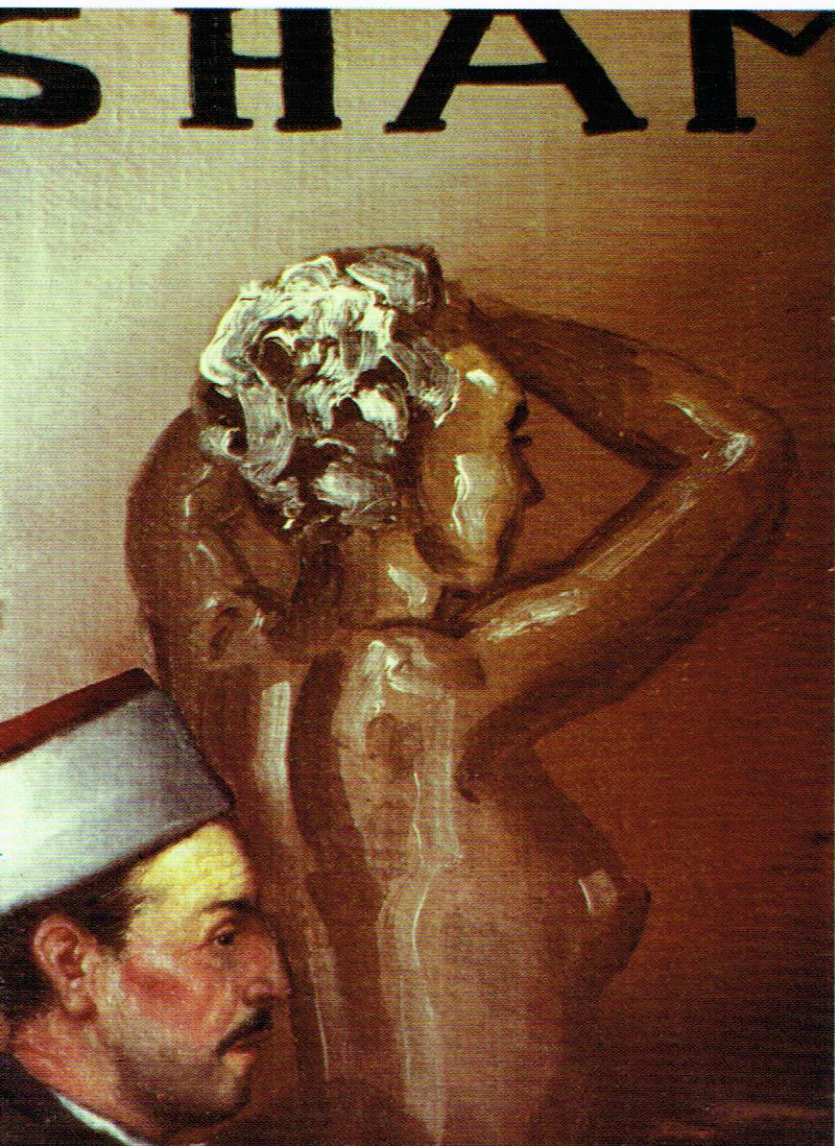


мот персонифицирана во ликот и делото на Петар Велики, и секако подоцнежните руски владетели. Можеби тука некаде е и зародишот на идеите за Екуменизмот (повторното обединување на западната и источната црква, по големата Шизма од 1054 година). Периодот на Романтизмот ќе доведе до флагрантно објавување (на европските културни елити) на концептот за политичко и културно преземање на Балканот од Османлиите. Можеби константните судири на европските монархии, а пред сè походите на Наполеон Бонапарта, ќе го забават донекаде овој геополитички проект на обединетите европски сили наспроти турската империја, но плановите за преземање на Балканот никогаш нема да бидат целосно поставени.

Веќе во првата половина на XIX век турската власт е во голема мера протерана од балканскиот полуостров. Културата на Романтизмот преку своите ангажмани (прво вакво културно пројавување во светската уметност: „Колежот на Хиос“ од Е. Делакроа, или ангажманот на Лорд Бајрон) во потполност ќе ја мотивира европската политичка и милитарна елита да преземе и конкретни акции против турското царство. Сепак главниот пропагандистички мотив на овие ангажмани од страна на западните европски држави и Русија беа - „Да ги ослободиме изнастраданите христијански браќа од турско-исламската тиранија“. Оваа парола сигурно имаше прием кај огромен дел од европските маси. И конечно на почетокот на XX век Турската империја беше речиси во целост (освен Македонија) истерана од Балканот, поразена, деградирана и прогласена за „Болниот на Босфор“. Младотурската револуција која им претходеше на балканските војни требаше да изврши брза и консеквентна секу-



Teatar, 1998, масло на платно, 100x70



ларизација на турското империјално општество. Но, како тој процес да дојде предоцна. Инерцијата што веќе го беше зафатила стариот свет доведе до нова кампања против веќе изнемоштената турска држава. Војната што ја поведоа новоосновените балкански национални држави требаше да ја потиснат Турција од стратешки важната територија на Македонија, а потоа со помош на западноевропските сили и Русија да ја изгонат од регионот на Мала Азија преземајќи го Константинополис како важен стратешки центар и важен симбол на христијанството, Источен Рим. Оваа цел беше само делумно остварена. Имено по протерувањето на турскиот аскер од македонската територија, дојде до судир меѓу балканските држави, довчерашни сојузници околу поделбата на територијата преземена од Турците (Македонија). Тоа ја дезавуира глобалната операција (ослободување на Константинополис) и ѝ даде скапоцено време на турската држава да се реорганизира и да оствари каква-таква одбрана на своите највитални интереси. Во тоа секако многу ѝ помогна и големата војна во Европа (Првата светска војна) која долгорочно го разби концептот на сеевропско обединување. Тоа секако се случи токму поради напуштањето на првобитниот концепт на препознавање, милитантното христијанство (популистичкото христијанство) што со векови беше главен фактор на сеевропското обединување...Деградирацијата на овој концепт секако почна поодамна, уште со втемелувањето на капитализмот и индустријализацијата во Европа.

Овие општествено-економски и политички промени создадоа свои идеолошки консеквенци кои полека но сиг-

Shampoo, 1981, масло на картон, 35x25



Go East, 1989, комбинирана техника, 150x120

урно почнаа да ја истиснуваат курентната религија од светогледот на новосоздадените европски општествени елити. Колонизацијата на новите светови и натпреварот кој се создаде околу овој нов феномен на освојување ги судри интересите на европските сили за сметка на пан-европските идеи. Милитантното христијанство под ударите на законитостите на капиталот почна да го губи своето романтично, витешко обележје и да се претвора во суров идеолошки механизам ставен во служба на новата класа на моќта. Таа класа на трговци и индустријалци почна на исламскиот регион да гледа како на нов извор на профит. Колонизацијата на арапскиот свет беше далеку повносен концепт отколку водење на некаква херојска света војна. Исламските пауперизирани маси без покорисни како ресурси на евтина работна сила, отколку како луѓе кои треба да се приведат со збор или меч и оган кон вистинската вера. Конечно, логиката на популистичкото, граѓанско (буржоаско) христијанство налагаше дека е далеку поетички да се експлоатира неверник отколку припадник на христијанската вера на која впрочем ѝ припаѓа и самиот експлоататор. Но, профитот стана најконсеквентниот деконструктор на романтичните идеи. Европското општество почна да се раслојува одвнатре, дивергирајќи во спротивставени класи кои од своја страна формираа сопствени идеолошки стратегии опонентни едни на други до ниво на шизофреност. Огромната акумулација на богатства како резултат на беспопштедната експлоатација на колониите во „новите“ светови и на домашната селска и работничка класа создадоа повеќе колосални центри на моќ во Европа. Нивното културно и политичко зрачење

почна да ја создава нацијата-идниот носител на државните интереси но и на меѓусебните европски конфликти од регионален или глобален карактер. Сепак, во сите овие периоди, дури и во најконфликтните ситуации на големите европски нации, оверзијата кон исламскиот свет остануваше како непроменлива константа, колку да се знае во секое време дека конфронтираните сили и покрај целата суровост на ситуацијата се сепак припадници на цивилизирираниот свет...

продолжува...



Маскарада, 1989, масло на фотографија, 15x10

I can hear the silence
I can hear flowers talk
shevering south and ladies walk
I can hear your mouth breath
beyond the hills all in red...
I can hear my ladybirds sing
they take me over
to hear everything...I can hear everything



I CAN HEAR EVERYTHING

MY FIRST CHERRIES



Сашо Поповски, My first cherries, 2006

Сеад ЦИГАЛ

КОМУНИКАЦИЈА ВО ЛЕТ



ТЕХНОЛОШКИТЕ ПРОМЕНИ И ИНОВАЦИИ ВО НАЈМАЛА РАКА МОЖАТ ДА СЕ ГЛЕДААТ И АНАЛИЗИРААТ НА ДВЕ МОШНЕ РЕЛЕВАНТНИ РАМНИШТА: ЕДНОТО Е РАМНИШТЕТО НА ЕКОНОМИЈАТА И ТОА КАКО ПОЈАВУВАЊЕТО НА НЕКОЈ УРЕД, ПРЕДМЕТ ИЛИ ПРОИЗВЕДЕНО МАТЕРИЈАЛНО ВЛИЈАЕ ВРЗ ПАЗАРОТ, КОНКУРЕНЦИЈАТА, ПОТРОШУВАЧКАТА, ПРОФИТОТ И СЛИЧНО. ОД ДРУГА СТРАНА ОСОБЕНО ВАЖНА ДИМЕНЗИЈА И РАМНИШТЕ ЗА АНАЛИЗА Е КАКО НЕКОЈА НОВА ТЕХНОЛОГИЈА ИЛИ УРЕД ВЛИЈАЕ ВРЗ СОЦИЈАЛНИТЕ ОДНОСИ И СПОДЕЛЕНИ КОЛЕКТИВНИ ВРЕДНОСТИ ВО ЕДНО ОПШТЕСТВО. АКО НА ОВА ВТОРОТО МУ СЕ ДАДЕ ПОГОЛЕМО ЗНАЧЕЊЕ ОД ЕКОНОМСКАТА ДИМЕНЗИЈА (ШТО НЕ Е ПРЕМНОГУ ПРЕПОРАЧЛИВО ВО ЕРАТА НА ЗАБРЕВТАНИОТ ИНФОРМАЦИОНЕН КАПИТАЛИЗАМ), ТОГАШ ТЕШКО ДЕКА МОЖЕ ДА СЕ ЗАМИСЛИ ДЕКА ПОСТОИ ПРОНАЈДОК ИЛИ ТЕХНИЧКИ УРЕД КОЈ ИЗВРШИЛ ПОГОЛЕМИ ПРОМЕНИ ВО СОЦИЈАЛНИОТ ПОРЕДОК И ОДНОСИТЕ НА ТАКА НАРЕЧЕНИОТ СОЦИОЛОШКИ МИКРО-ПЛАН ВО ЗАЕДНИЦАТА ОД МОБИЛНАТА ТЕЛЕФОНИЈА

В истинскиот бум и супер-експанзијата на користењето на мобилните телефони покрај сите останати влијанија предизвика (и предизвикува) такви сеизмички промени во социјалните навика што пропорциите на тие промени веројатно ќе може поаналитички да ги опфатиме дури по извесен период и доволна временска дистанца од актуелните и динамични случувања кои мобилната комуникација ни ги приредува. Ако мислите дека погорната сентенца е само дел од „тековните техно-клишеа во ерата на информациите и глобалните комуникации“, споредете ги тогаш заклучоците на истражувањата на МИТ универзитетот од САД: 30 проценти од испитаниците кога биле прашани без која технологија не би можеле да живеат го навеле мобилниот телефон. Исто така, скорешна студија на Здружението на потрошувачи од Италија открива дека од 300 корисници кои биле „одвоени“ од своите мобилни телефони во период од две недели, една четвртина изјавиле дека ова силно влијаело на нивната самодоверба, предизвикало сексуални проблеми, а секој шести испитаник доживеал депресија и губење на апетитот (извор S. Gopinath: 2005); Дури и по кусиот период на постоењето и влијанието на мобилната комуникација веќе може да кажеме дека тие промени се историски и револуционерни. Времето за кое тоа и успеа на мобилната комуникација е драматично побрзо и од времето за кое компјутерите ги извршија длабинските промени во нашето секојдневие и не воведоа во информатичката ера.

ОД КУРИРИ И ГУЛАБИ ДО ММС

На оваа тема можеме да и пријдеме и од историска глед-

на точка и на тој начин уште по некоја интересност да откриеме за неа. Во одреден период од човековата историја човекот и неговите пораки биле цврста целина. Пораката и говорот биле неодделив дел од она што човекот „бил“ и „е“ во однос на својот дух и физичко присуство. Тоа што го говорам и им го упатувам на другите е неодделив дел од мене. Потем, се појавува писмото и можноста човекот своите лични пораки да ги оддели од себе и да овозможи комуникација на двата „соговорника“ (т.е. писателот и читателот) во која тие не мора да бидат присутни на едно место во исто време. Платон во дијалогот „Федар“ расправа за изумот на писмото и како тој пронајдок му е претставен на египетскиот крал Тамус од страна на Тот, за кој споре Платон се претпоставувало дека го пронашол пишувањето. Кралот одбива да го прифати писмото и пишувањето затоа што според него тоа е мошне штетно оти оневозможува директна комуникација лице в лице, ја уништува човековата меморија и живоста на човековиот говор и ја обезличува комуникацијата. Се чини дека попусти биле писанијата на Платон, кога погодностите на писмото биле толку бројни (како што е денес тоа на мобилните телефони, впрочем). Пораката така го почнува своето патешествие надвор од директната контрола на човекот. Сите тоталитарни општества и пропагандни потфати понатаму ќе се обидуваат врз овој процес да стават некаква контрола и регулација, но претежно тоа било неуспешно. Откако пораката се здобила со можност да се одвои од својот испраќач, втора значајна промена била брзината со која овие пораки можеле да се движат. Во прво време пораката можела да се движи онолку бргу колку што се движел и нејзиниот

носител (на пример курирот, гулабот или јавачот кој носи некое писмо, порака или вест за крај на војната). Следната развојна стапка овозможила побрз трансфер на пораките, какви што биле телеграфот и жичната телефонија. Забрзувањето на патувањето на пораките било ограничено на просторен план со тоа што соговорниците во комуникацијата мораат да бидат присутни до посредувачките средства кои се фиксирани и неподвижни (добро, тука продолжените кабли на домашните телефони малку помагаа и го релативизираа ова). Совладувањето на просторната фиксираност и „ограничување“ беше следниот логичен чекор и почеток на ерата на мобилната комуникација.

ЦАРСТВОТО НА ПОДВИЖНАТА КОМУНИКАЦИЈА

Мобилниот телефон овозможува комуникација на секое место (речиси?) во секое време (апсолутно!). Потенцијално, со секогo можете да воспоставите контакт во секое време само ако ви е познат неговиот број. Просторните рестрикции се релативизирани, физичката раздвоеност е совладана. Мобилниот се користи за „целодневни“ разговори и размена на смс-пораки, го користат бизнисмените да разменат нужни деловни информации, тинејџери да пратат поздрав, романтичните души пригодна порака...можностите се неограничени! Какви промени внесува ваквата проширена сфера на комуницирање во нашите животи? Од разновидните ситуации и контексти одвоени се неколку најгенерални и најзастапени во кои мобилното комуницирање внесува извонредно важни промени. Првата е сферата на сигурноста и безбедноста. Многумина од корисниците ја наведуваат сигурноста како главен фактор за купување и користење на мобилен телефон. Ова особено се однесува на релациите родители-деца во кои родителите сметаат дека телефонската достапност е мошне важна за да бидат сигурни дека нивните деца не се наоѓаат во проблематични ситуации или во некаква загрозеност. Исто така, постарите лица на кои им е потребна нега се чувствуваат посигурни и приврзани кон мобилните телефони кога со еден повик можат да повикаат помош. Генерално за сите, при секаков вид несреќа, сообраќајка и друг вид ургентности, мобилниот телефон станува елементарна потреба. Втората најзастапена сфера на употреба е таканаречената микро-координација на соговорниците, од типот на среќавања, размена на (не)битни информации во од, временски усогласувања, координирања на движења и активности и слично. Движењето во просторот и координирањето со другите е поефикасно кога се одвива со помош на мобилен телефон. Третата сфера е достапноста. Мобилниот ви овозможува достапност до лица до кои можеби никогаш и не би допреле без мобилната комуникација, на пример ако се сретнете со некогo и не размените мобилен број тогаш можно е повеќе никогаш да не го сретнете истото лице. Со мобилниот телефон потенцијалноста од продолжена и повторена комуникација значително се зголемува. Ова често е пресуден фактор во бизнис комуникацијата особено во малите и динамични бизниси кои не овозможуваат некаква висока формалност и состаночење.

ИДИОТУ, ИЗГАСИ ГО ТЕЛЕФОНОТ!

На другата страна од вагата, релевантни за споменување се и промените кои чинат мобилниот телефон често да биде омразено средство за комуникација. Прашајте ги само оние „чувствителни на уво“ кои се сецнале од звонењето на туѓ мобилен телефон при театарска претстава, вечера во ресторан или при работен состанок. Нарушувањето на личниот звучен простор на луѓето коишто ситуационо не опкружуваат е еден од најирирачките ефекти мобилното комуницирање. Реакциите на „случајните“ слушатели понекогаш можат да бидат драматични, особено ако непригодноста на моментот на звонењето на телефонот е искombинирана со ексцентричен турбофолкерски рингтон. Забележливо е дека повеќето од говорниците на мобилен телефон повеќе или помалку го креваат гласот при разговор свесни дека шумот во нивната позадина може да ја спречи јасната комуникација со нивниот соговорник. Но, мобилното комуницирање во контекст на јавен простор може да биде непријатно и за самиот говорник кој е ставен во ситуација приватен разговор да изведе на „јавна сцена“, најчесто пред сосема непознати лица или лица пред кои содржината на неговиот разговор би требало да остане сочувана. Една од можните рекации е формализација, скусување

и површноста на размената на пораки како една опција за некаква комуникациската еквилибристика во ваков сложен контекст. На ваквите комуникативни промени и прилагодувања на кои сме принудени се надоврзуваат и некои подлабински процеси на кои мобилното комуницирање не наведува. Претходниот пример е илустративен за тоа како контролата врз сопствената приватност станува мошне тежок потфат. Преплетувањето на јавната комуникација и приватна комуникација, јавниот простор и приватниот простор, станува сè покомплексно. Потенцијалната можност за проверување на контактираните броеви, прислушување на разговорите и слично се исто така потенцијален фактор за сериозни нарушувања на приватноста. Втората димензија на радикални промени се одвива во сферата на субјектот и тоа како поединецот го оформува својот идентитет преку технологијата, т.е. мобилниот телефон во овој случај. Силната продукција и достапност до т.н. „customize“ опции (рингтоновите, wallpaper-т.е. позадината на дисплејот на телефонот, различни логоа, колор-теми, маската на телефонскиот апарат и слично) го наведуваат корисникот да се идентификува со нив како сигнали за својата посебност и идентитет. На тој начин тој ја оттуѓува својата природна посебност и ја префрла на однапред понудените потрошувачки опции. Бирањето на зададени визуелни и функционални опции на мобилниот уред (колку и да се тие бројни) во секој случај го ретардира субјектот, барем субјектот разбран во вообичаена индивидуалистичко-просветителска смисла. Ваквите промени на поединечен план нужно се рефлектираат и на социјален план со тоа што предизвикуваат измени во сооднесувањето на поединците во рамките на една заедница, но и на општ, глобален план. Конзумеристичкиот индивидуализам, т.е. правилото „јас сум она што купувам и трошам“ (или пак декартистички изимпровизирано, „купувам значи постојам“), го оформува и зацврстува овој нов тип на субјективитет кој слободата ја разбира само како слобода и избор на трошење и релативна материјална овозможеност да се купува и троши. Субјектот не е функционална и заокружена целина на единка, дел од својата средина, со идеи и чувство на континуитет, туку е ситуациона менлива целина, некаков си менлив индекс и е еден вид исфорсиран локус на интереси и желби. Спомнатите истражувања на италијанското здружение на потрошувачи јасно потврдува дека мобилниот телефон станува цврста протеза на нашиот идентитет и субјективитет без кого не можеме да бидеме дел од својата средина.

На неколку места во своите дела техно-гуруто на нашата електронско-информатичка ера, Маршал Меклуан, тврди дека нашето време станува време во кое окото доминира над слухот, а визуелното целосно го надвладува аудитивното. На оваа парафразирана пророчка сентенца искуството со мобилната телефонија постапно сериозно и оди во прилог. Развојот на мобилната телефонија преку нагласувањето на неговите визуелни елементи во однос на обичната звучна комуникација, како што се формата и колоритот на апаратот, позадините на дисплејот, колор-менијата, камерите и слично, како и екстрафреквентната sms-комуникација, оваа доминација се чини само ќе ја зацврсти.



Куќа = Планета

... Во овој ликовен аквариум, палетата езерски бои со пената на својот бран ги плиска бигорливите куќички да се групираат по бандерите небаре школки по Во овој ликовен аквариум, палетата езерски бои со пената на својот бран ги плиска бигорливите куќички да се групираат по бандерите небаре школки по гнилите нозе на охридските наколни живеалишта од кои низ вековите до денес останале само дрвени мостови, за време на осека слични на споени маси од македонска свадба, од сватовите панично напуштена за време на наврапит, љубоморен летен порој. Потопениот пејзаж е назабен со нив, со кариесот и каменецот на тие млечни маалски куќички, закачени врз бандерите како парталави едра од пиратски јарбол искричав од кристалите на морската сол, единствениот сигурен плен на испотеното уметничко чело разбранувано низ одисејското време на миметичките кражби.

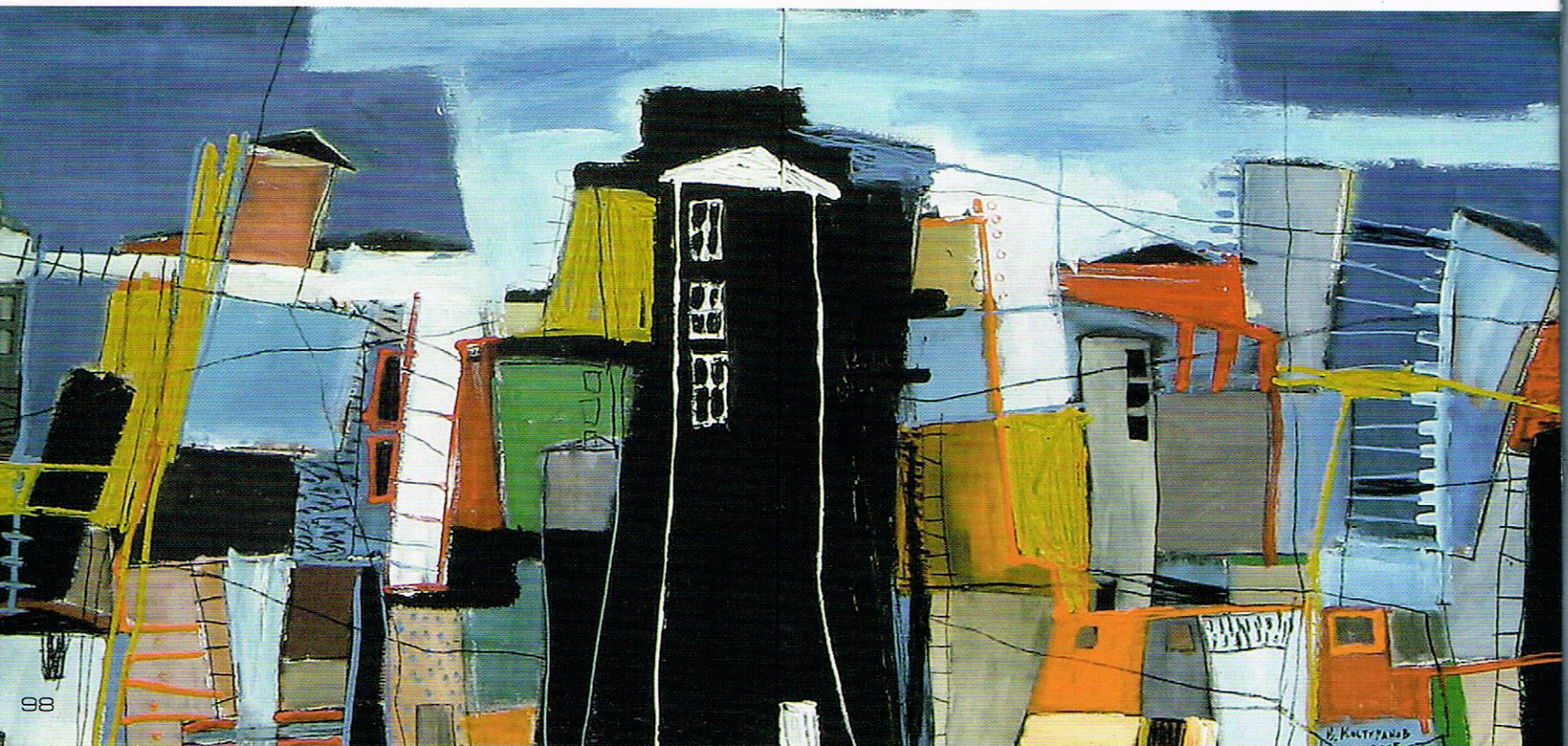
Печурките се номадски куќи. Одненадеж, гонети од дождот, нивните колонии никнат во некоја периферија на градот. Отворам чадор во градот на Ване Костуранов."

(„Куќа“, Виктор Сиков)



Ване КОСТУРАНОВ се родил 1979 година во Струмица, Македонија. Светот почнал да му се отвора преку слики и звуци уште пред да прозбори. Ја нацртал првата буква без да знае дека таа е дел од азбуката. Продолжил со сликањето и остварил неколку самостојни и групни изложби. Во меѓувреме бил член во неколку рок и електронски музички групи како соло-гитарист. Од 1998 целосно се посветил на сликарството отворајќи се кон светот уште пред некој да ја отвори неговата прва изложба. Сега работи и како графички дизајнер во неговото е-ателје.

Главна опсесија на Ване Костуранов во самостојната изложба „Куќа“, на што укажува и самиот наслов на изложбата. Трансформирајќи ја во насловот сентенцата на Егзипери „Неговата родна планета е едвај поголема од една куќа“ укажува на значењето кое овој мотив го има во неговото сликарство. Општо земено, сликите, изработени во техниките акрил и масло на платно, дрво и картон, го нагласуваат чувството на интимност и меланхоличност. Цртежот е навидум „детски“ едноставен и одразува искреност и свежина, додека, пак, колоритот е понекогаш контрастен, но најчесто е одмерен и со лирска атмосфера. На изложбата „Куќа - едвај поголема од една планета“ ќе бидат претставени и триесетина слики.



COOLJA

DESIGN...PREPRESS...PRINT
tel./faks: ++389-34/222-006
e-mail: sofija@mt.net.mk



CULTURAL &
INFORMATION
CENTRE

Show Macedonia to The World and Bring The World to Macedonia

Culture & Art

Презентација на Македонското извонредно културно наследство во светски рамки

Travel & Tourism

Промоција на Македонските неоткриени природни богатства и афирмација на алтернативниот туризам во Македонија

Business

Економски информации за странски инвеститори во Македонија и бизнис промоција на Македонски фирми на странските пазари

Online Shop

Продажба на Македонски производи создадени од вештите раце на Македонските уметнички ракотворци. Избор од најдобрата Македонска литература и музика

Фото: Борислав Дојчиновски

Македонски Културен и Информативен Центар (Macedonian Cultural & Information Centre - MCIC) е Веб базиран инфо центар кој работи под Бабилон Софтвер Солушн Груп во Скопје, Македонија. Со цел да се промовира Македонија, група ентузијастички го основаа центарот во 1998г. Од своите скромни почетоци до сега MCIC прерасна во сериозна организација, која гордо ја претставува Македонија со сите нејзини природни убавини, културно наследство и креативен дух на својот народ. Нишка од Македонскиот креативен дух може да се открие преку Онлајн продавницата на MCIC и производите кои се претставени во неа.

Mail: info@macedonia.co.uk

Tel/Fax: +389 2 2736 325

Web: www.macedonia.co.uk

WWW.MACEDONIA.CO.UK