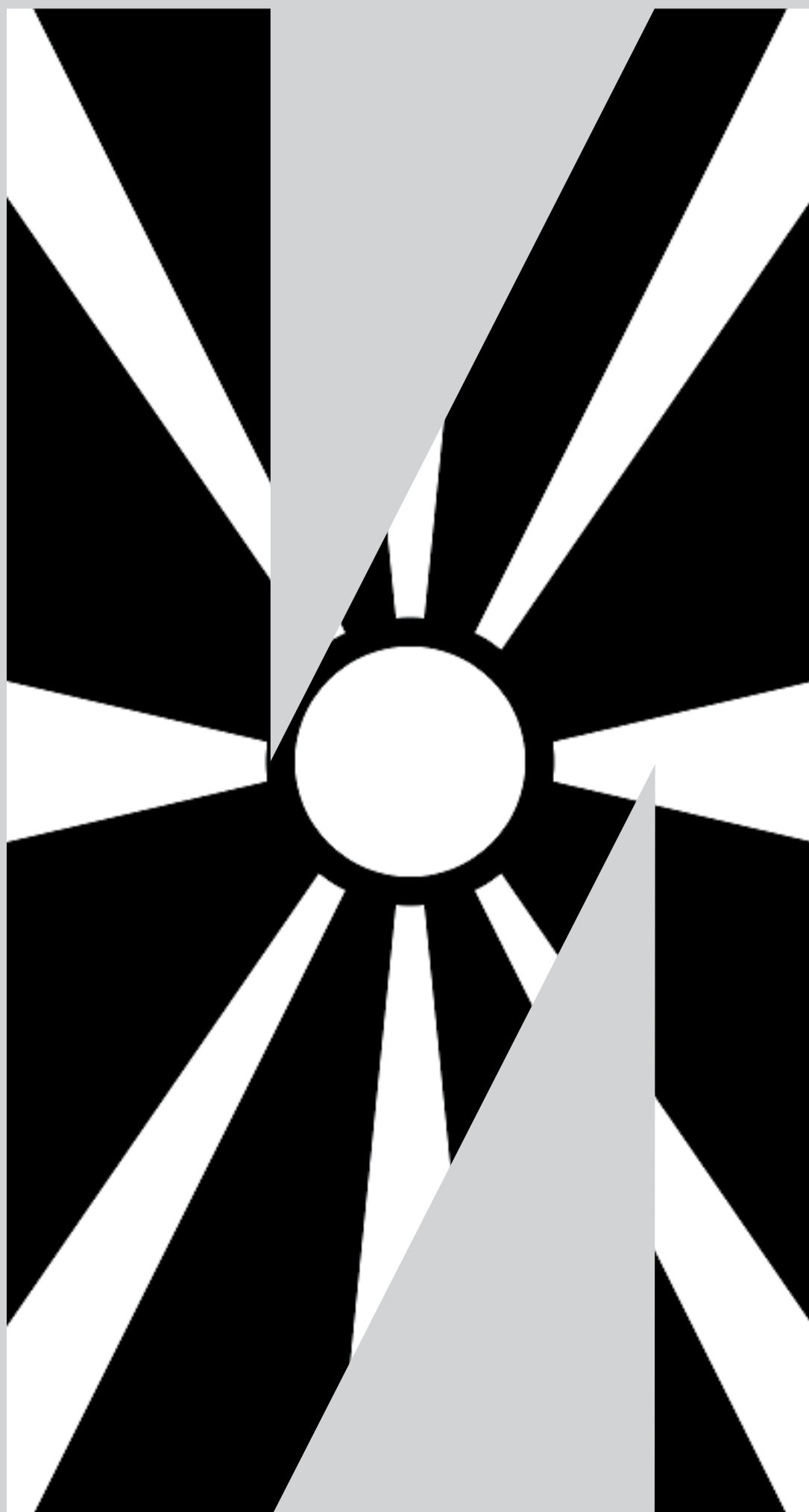


УМЕТНИКОТ



ДИКТАТУРАТА



Златко Теодосиевски
УМЕТНИКОТ И ДИКТАТУРАТА:
Македонска ситуација 1945 - 1990
- Скица врз моделот на збирката на
Националната галерија на Македонија -
Национална галерија на Македонија,
Чифте Амам стр.4



Ана Франговска
ТРАНЗИЦИСКА АВТОРИТАРНОСТ,
сопијба по 1991 кон шематот
Уметник и диктатура
Национална галерија на Македонија,
Чифте Амам стр.6



Атанас Ботев
Емил Алексиев
УМЕТНИКОТ И ДИКТАТУРАТА:
Репро-гардни нарајиви
Музеј на град Скопје стр.7-10



Емил Шулајковски
Сергеј Андреевски
ОДДЕЛЕНИЕ ЗА ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН
ПРИ ЦЕНТАРОТ ЗА КУЛТУРА И
ИНФОРМАЦИИ (КИЦ) 1970 -1990
Музеј на град Скопје стр.11



Љубиша Никодиновски
Биш
ДЕМОКРАТСКАТА МОЌ НА ТЕАТАРОТ
Младински културен центар стр.12

УМЕТНИКОТ И ДИКТАТУРАТА

5 ОКТОМВРИ 2013 ГОД. (САБОТА)
МАНИФЕСТАЦИЈА БЕЛА НОЌ

СТРУКТУРА НА ПРОЕКТОТ УМЕТНИКОТ И ДИКТАТУРАТА

Продуцент:
Младински културен центар Скопје
директор: Златко Стевковски



Куратори на проектот:
Ивана Васева, Филип Јовановски, Јованка Попова

Музеј на град Скопје
директорка: Љубица Кондијанова
ко-куратори:
Емил Алексиев и Атанас Ботев
Ретро-гартни наративи



Во 1949 година, Градскиот Народен одбор на Скопје (ГНО) го оновал Народниот музеј на град Скопје. Основач било Општинското собрание на град Скопје, а прв директор била назначена Блага Алексиева (1949-1950). Официјалното отворење на Музејот било планирано за 11 октомври 1951 година, со отворењето на постојана изложбена поставка по повод десет години од антифашистичкото востание во Македонија. Во следните две децении Музејот бил соочен со проблеми за добивање на соодветна зграда што ќе одговара на музејските потреби. На 5 октомври 1968 година, започнала санацијата и адаптацијата на објектот на Железничката станица. На 13 ноември 1974 година, на денот на одбележувањето на ослободувањето на Скопје и по повод 25 годишнината од основањето на Градскиот музеј, со изложба "30 години слободно Скопје" и изложбата "Наложни фотографии - Старо и Ново Скопје", како дел од постојаната музејска поставка, Музејот на град Скопје свечено бил отворен за широката културна јавност.

Културно - Информативен Центар - Скопје
директорка: Серафиме Пуриќи
ко-куратори:
Емил Шулајковски и Сергеј Андреевски
ОДДЕЛЕНИЕ ЗА ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН
ПРИ ЦЕНТАРОТ ЗА КУЛТУРА И
ИНФОРМАЦИИ (КИЦ) 1970 - 1990



Културно информативниот центар Скопје постои од 1967 година и од тогаш, па се до денес успешно ја афирмира македонската култура низ сите жанрови на уметноста кај нас и во светот. Својата дејност МКЦ ја реализира во изложбени салони 1 и 2, Салониот 19,19, одделението за дизајн и просторот пред центарот КУЛ-ПАРК. Во текот на една година се реализираат преку 200 манифестации (ликовни и друг вид на изложби, концерти на сериозна музика, промоции на книги, театарски претстави и други културни настани) во рамките на Културно информативниот центар од неодамна функционира и Туристичкото биро на град Скопје.

Национална галерија на Македонија - Чифте амам
директорка: Халиде Палоши
ко-куратори:
Златко Теодосиевски :
УМЕТНИКОТ И ДИКТАТУРАТА:
Македонска ситуација 1945 - 1990
- Скица врз моделот на збирката на Националната галерија на Македонија -
и Ана Франговска :
ТРАНЗИЦИСКА АВТОРИТАРНОСТ,
состојба по 1991 кон тематот
Уметник и диктатура



Во просторот на претходно реставрираната, некогашна бања, во 1948 година е и формирана Уметничката галерија од страна на ликовните авторитети, историчарот на уметност Димче Кодр и ликовните автори Никола Мадриноски, Лазар Личеноски, Димо Теодоровски и Боржо Лазески. Меѓаната зграда е создадена со откуп на дела од просторот на поранешна Југославија, финансиран од страна на тогашната републиканска влада. Националната Галерија на Македонија денес е составена од три објекти: Изложбен простор Душт Пашин Амам Изложбен простор Чифте Амам Мултимедијален центар Мала Станица

Младински културен центар
директор: Златко Стевковски
ко-куратор: Љубиша Никодиновски Биш
ДЕМОКРАТСКАТА МОЌ НА ТЕАТАРОТ



Младинскиот културен центар од Скопје е институција од областа на културата со 37 годишно искуство во поттипувањето, развојот и афирмирањето на творештвото на младите генерации од сите сфери на културното творештво. МКЦ во јавноста е познат како организатор и реализатор на низа значајни меѓународни и државни фестивали, натпревари, изложби, претстави, концерти, предавања и слични настани од областа на културата. Карактеристични и општо познати активности на МКЦ се: Меѓународниот фестивал Млад отворен театар (МОТ), Меѓународниот филмски фестивал СИНДЕКС, Меѓународниот аматерски театарски фестивал ЛИЦА БЕЗ МАСКИ, Меѓународната манифестација БЕЛА НОЌ, манифестацијата МУЗИКА МЛАДИ СПОРТ, организација на манифестацијата ЗВУЦИТЕ НА ЧАРШИЈАТА, организација на првите изложби на дипломираните студенти од ликовната академија; презентацијата на литературните дела на младите автори, поттипување на творештвото на најмалите во рамките на Детскиот креативен центар, едукациите и истражувачки активности на единствениот Планетариум во Македонија, работата и наставите во странство на Женскиот младински хор и Мандолинскиот оркестар и големиот број на концерти на музички групи.

ПОВТОРНО: УМЕТНИКОТ И ДИКТАТУРАТА

УМЕТНИКОТ И ДИКТАТУРАТА е насловот на големиот проект во рамки на ликовната програма на годинешната манифестација БЕЛА НОЌ, која е во организација на Младинскиот културен центар, и кој беше зададен од челникот на институцијата од самиот почеток.

Структурата која беше понудена од поканетите куратори, Ивана Васева, Филип Јовановски и Јованка Попова, и која беше прифатена, подразбираше повеќе месечни истражувања на ликовното творештво во земјава во периодот од 50-те години на минатиот век, па

сè до денес, а како материјал се користеа архивите и документацијата на четири институции, почнувајќи од Националната галерија на Македонија, Музејот на град Скопје, Младинскиот културен центар и Културно информативниот центар-Скопје. Концептот подразбираше и соработка со Музејот на современата уметност, при што по повеќемесечни преговори и дадена согласност за соработка, а поради тековните активности во институцијата, како и интензивните подготовки околу отворањето на големата постојана поставка, раководството одлучи да не учествува во овој проект.

Целокупните истражувања резултираат со четири големи изложби на истата тема, чија

финална презентација ќе се случи во рамки на отворањето на манифестацијата "БЕЛА НОЌ", на 5 октомври, 2013 година во Скопје, во секоја од предвидените институции.

Кураторите на овогодинашниот проект во целиот процес на работа остварија соработка со две вработени лица од секоја институција одделно, кои заедно со кураторите активно учествуваа во истражувачкиот процес и имаат функција на ко-куратори на реализираната ликовна програма.

КОНЦЕПТОТ НА „МОРАШ!“

Историчарот на уметност, Миклаваж Комељ во својот текст по повод

предавањето во рамките на тригодишната тематика под наслов „Тоталитаризам“ во Автономниот културен центар Метелкова во Љубљана во 2008 год. раскажува како бил повикан и како одлучил да биде дел од овој проект, во кој не зборува само за уметноста, туку го гледа неговото учество како политички чин. Тој раскажува: „Лидија Радојевиќ ми рече: „Мораш“. Се разбира, тоа беше она што го посакував: потполно конкретна објективност на волјата која одлучува и не спасува од колебањето при изборот.^[1]

Зошто ние одлучивме да бидеме дел од проект што мораше да се реализира под одреден и конкретен наслов и тоа во време во кое силните идеолошки

позиции го наметнуваат преиспитувањето на зборот „диктатура“, кој се чини досега бил врзан само со некое друго време?

Се чини дека Комељ е во право, понекогаш волјата која одлучува и не спасува од колебање е мотиваторот кој пошироко ни ги отвора усните, во силен нагон да испуштат звук.

Овој проект не претендира да биде целосно истражување кое ќе даде дефинитивен одговор на нештата. Тој е почетен имплус што ги отвора вратите на размислување за тоа што е слобода на израз, каков однос имаме кон минатото и колку ни се одврзани рацете во спроведувањето на своите идеи?

[1] Миклаваж Комељ, Улогаша на ознакајта „тоталитаризам“ во контекстот на „источна уметност“, Маргина бр. 88, Темплум, Скопје, 2012, стр. 87

Уметникот и диктатурата

ИЗЛОЖБА НА АРХИВИТЕ НА ИНСТИТУЦИИТЕ

Институциите сè уште имаат примат и главен збор во функционирањето на веќе сложената ликовна матрица во земјава. Она што е направено во институција се бележи и проследува не само од медиумите, туку и од пошироката публика. Како опозит на тоа, независната културна сцена добива второстепено значење, ретко и многу слабо финансирана, маргинализирана и најчесто игнорирана, проследена само од „својот вид“.

Оттаму, овој проект стремеше да види што е направено во самите институции во текот на шест декади, која е политиката на секоја институција посебно и како секоја институција се справувала и сè уште се справува со механизмите на

моќ и контрола во текот на овој голем временски период.

Идејата беше секој директор да предложи двајца вработени во самата институција и преку соработката и заедничкото истражување со кураторите да се види што е создавано во неа. По многу преговори, расправи и дискусии со директорите и тропане на вратите на повеќе вработени кустоси, истражувачи и историчари на уметност, стигнавме до оваа искристализирана свесност.

Архивата, од една страна како што вели Charles Merewether, е едно од најзначајните средства преку кое историското знаење и меморија се собрани, зачувани и запаметени трагите и сведоштвата од настани како што се Втората светска војна и произлезените конфликти, појавата на постколонијалната ера и падот на комунизмот.

Секој настан испровоцирал повторно преиспитување на авторитетот што ѝ е даден на архивата. Таа не е веќе гледана како неутрална, транспарентно место на податоци, туку како оспорен/предизвикувачки субјект и медиум сам по себе.^[2]

Оттаму, што е запаметено кај нас и како го градиме својот однос кон сегашноста?

СЛОБОДА ИЛИ ДИКТАТУРА? ДРЖАВНО НАРАЧАНА СЛОБОДА

Се чини дека за да се прави изложба од архивите и документацијата на националните и градските институции во Скопје е преголем залак, но уште поголем е да се структурира во одредена тема како што

е зададената, Уметникот и диктатурата.

Најпрво, истражувањето покажа дека институциите немаат однос кон документацијата на својата програма (а не пак создавање на архива) што го покажува и фриволниот однос кон продукцијата на културата, минатото и градењето на некаква силна продукција која се темели на мотивот, инспирацијата и творечкиот нагон на претходните креатори. Архива е пресилен збор, бидејќи во одредени институции воопшто и да нема никаква, а ако има одредена документација тогаш е правена на иницијатива на поединци кои понатаму ја третираат како лична архива.

Другиот проблем е како нешто толку дисперзирано да се вцврсти во одредена тема, за која се сечат многу копија. Се покажа дека зборот диктатура е преопасен и

претежок, не само затоа што учесниците се од различни генерации туку и затоа што самиот поим варира во значењето во одредени периоди.

Покрај сите напори, кураторскиот тим одлучи да го разгледува односот меѓу уметникот и системот/ите, во конотација на тоа како поединецот се соочува со својата околина како и тоа како околината реагира на она што е продуцирано. Од друга страна, и како поттекст на ова е идејата за државно нареданата слобода која го наметнува прашањето, што е свесно допуштано да се случува во секоја институција која неминовно си влече со себе и друга агенда и репутација. И како трет момент е она што е создавано во потесните кругови, на кое често пати се премижувало/а и кое е најчесто етикетирано како младешки подвизи што брзопотезно завршуваат.

[2] Charles Merewether, Introduction // *Art and the Archive, The Archive, Documents of Contemporary art*, MIT Press & Whitechapel, 2006

ШТО СЕ СЛУЧИЛО НА 5 ОКТОМВРИ?

1789 - Француска револуција: Версајскиот марш на парижанките против одлуката на Луј XVI со која го одбил барањето за укинување на феудализмот, со барање за леб, а Кралскиот двор да се премести во Париз.



1962 - првиот сингл на Битлси "Love Me Do" е издаден во Велика Британија



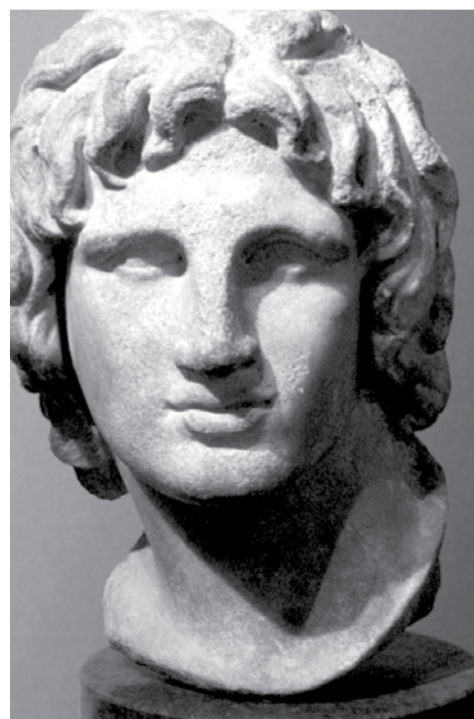
1969 - првата епизода на Flying Circus на Monty Python се емитува на BBC One



1995 - Собранието на Република Македонија со 110 гласови „за“ и само еден воздржан од присутни 111 пратеници, едногласно го усвои Законот за знамето на Република Македонија.



1997 - Египетски официјални претставници соопштија дека почнува нова потрага по гробот на Александар Велики во срцето на медитеранскиот град Александрија, што тој го основал во 332 година п.н.е



2000 - масовни демонстрации во Белград кои доведоа до резигнација на српскиот претседател Слободан Милошевиќ. Овие демонстрации често се нарекуваат Револуција Булдожер



2007 - На Градскиот стадион во Скопје, пред повеќе од 25,000 посетители, македонската музичка супер-свезда Тоше Проески го одржува својот последен концерт; концертот е од хуманитарен карактер и е наменет за обнова на основните училишта во земјата.



Национална галерија на Република Македонија, Чифте Амам

Златко Теодосиевски, ко-куратор

МАКЕДОНСКА СИТУАЦИЈА 1945 - 1990

СКИЦА ВРЗ МОДЕЛОТ НА ЗБИРКАТА НА НАЦИОНАЛНАТА ГАЛЕРИЈА НА МАКЕДОНИЈА



„Сиоџи мој живоџи на уметџици не беше друџо освен една џосџиојана борба џроџиив реакџиџаџи и џроџиив смрџиџа на уметџици ...“
Пабло Пикасо

уметникот и сегментите на општеството / реалноста. Па дури и кога таа, уметноста, добива(ла) херметичен призвук на монолог, сепак станува(ло) збор за форма на дијалог!

под диктаторски режим, како што тоа го прави, на пример, Нагори во неговиот текст со таков наслов. Што, секако, не ѝ го одзема специфичниот шарм и потребната дрскост на темата.

искажаниот негативен „став“ на Јосип Броз за апстрактната уметност - тие немале сила на диктат. Ниту пак уметниците им придавале преголемо значење!

нагласен ангажман, специфично творечки реагираше спротивно на востановените правила, стандарди, вкусови ... политики во уметноста!

1. Можеби во оваа куса но импресивно полна реченица на големиот Пикасо е содржана суштината на поимот уметник и неговото одговорно однесување кон себе, светот и - уметноста! И, се разбира, не само уметници од рангот на Пикасо, туку и теоретичари, историчари на уметноста и критичари се занимавале со односите уметник - општество, можноста на уметникот/уметноста да влијаат врз одделни општествени процеси, да реагираат на состојбите (или „реакџиџата“, како што вели Пикасо, разбрана во политичка смисла!) и конфликтните ситуации кога се загрози највисоките човечки и цивилизациски вредности. Па така и Арган смета дека „уметноста може да ѝ помогне на структуралната трансформација, значи радикална и револуционерна, на една историска ситуација само доколку почнува со трансформација, на радикален и на револуционерен начин, на своите сопствени структури“!

Се разбира, ова се ставови на големи уметници и теоретичари на 20-от век, на една епоха „длабоко историска“ (Касу), за разлика од минатите убави и среќни, или денешната којзнае каква епоха. Што ќе рече, уметникот на дваесеттиот век тешко можеше да „избега“ од политичките настани, да се изолира и некомуницира со реалноста. Тој како социјално суштество често мораше да биде и директен учесник, реформатор, па и „судија“ на човештвото!

Па оттука, ако претпоставиме дека големиот Бојс не згрешил кога рекол дека „во човековата природа постојат три битија: природно, општествено и слободно“, и тоа го парафразираме на македонската ситуација во ликовната уметност во периодот 1945 - 1990 година, ќе констатираме дека македонската ликовна уметност тогаш „го живееше“ општественото битие! Зашто, вкупните идеолошки/системски / политички ... трансформации во општеството ја менувале и уметноста. Но, и уметноста го менувала општеството! Уметноста отсекогаш имала карактер на дијалог помеѓу

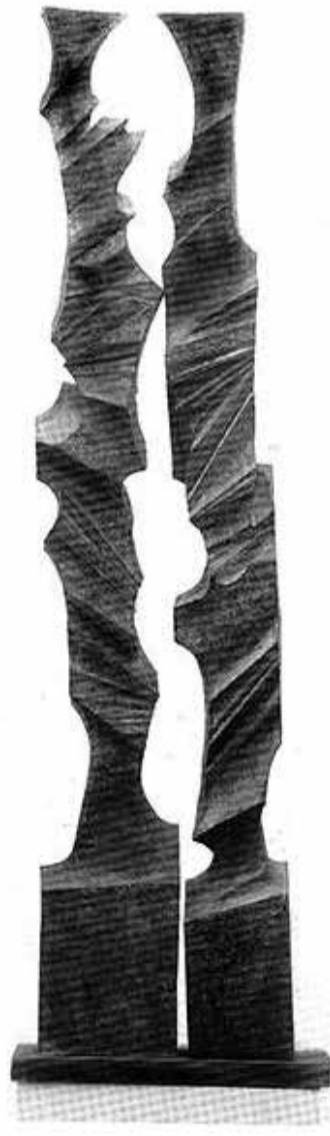
2. Во секој случај, темата „Уметникот и диктатурата“ во контекстот на македонското општество / уметност е смела и интригантна, ветувачка и изискувачка, скокотлива ... некој ќе помисли опасна ... но секако е - проблематична. Зашто поимот диктатура веднаш упатува на политичка конотација, а Македонија, ни формално ни фактички, нема такво политичко искуство! Па затоа нема ни соодветен пандан во уметноста, позитивен или негативен, како на пример *novela del dictador* во книжевноста

Ова пак не значи дека екс-југословенските и македонските искуства во тоа време биле лишени од политички влијанија врз уметноста и уметниците, дека политиката се држела на страна од уметноста дозволувајќи целосна слобода на мислата и уметничкиот исказ. Напротив. Имало влијанија, имало притисоци, имало крути и меки облици на директиви! Но, се чини, барем кога станува збор за уметноста, генерално сè завршувало во некакви „разумни“ граници. Влијанијата и притисоците, потврди и поизразени во

Но, наспроти јавните критики и укажувања од страна на политиката до уметниците (особено во втората половина на четириесеттите и првата половина на педесеттите години) за потребата од некаков социјалистички курс во уметноста, секогаш постоеле и јавно спротивставени гледања, отворени негодувања, полемики ... низ коишто „се прочистувале“ ставовите за уметноста. Таква, впрочем, сила на јасен контрастав имаат залагањата и Манифестот на групата „Денес“, полемиките на Димче Протугер и Борко Лазески со Киро Хаџивасилев, појавата на „кубистичкиот ораториум“ на Лазески на ѕидот на старата Железничка станица во Скопје во 1956 година, настапите на ликовната група „Мугри“ итн.

4. Но, бајпасирањето на едниот проблем не значи надминување на сите. Вториот клучен проблем во обмислувањето на темата е изворот односно збирката на Националната галерија на Македонија како нагледно средство за илустрација на темата.

Поточно, бидејќи концептот треба да се илустрира со дела токму од депото на Националната галерија на Македонија, мора да се знае историјатот на институцијата. Односно, мора да се има предвид дека од нејзиниот почеток како Уметничка галерија „Скопје“ и прва институција од овој вид во Македонија (основана 1948 година), оваа институција е буџетска, односно државна. И како таква, главно низ формата на откуп, „собира“ автори и дела блиски до официелните, етаблираните, државните политики во уметноста и културата! Што ќе рече дека нејзина основна задача низ изминатите децении (иако никогаш прецизно дефинирана!) била да го сочува за идните генерации македонското ликовно творештво коешто кореспондира со официјалните културни и ликовни политики во земјата. Или, ако сакате, таа институција, ни во дадениот период, а уште помалку денес, не се занимавала со рабните, контроверзните, „проблематичните“ творечки пројави во македонската ликовна уметност. На пример, во депоата на Националната галерија на Македонија нема ниту едно дело (или документ) од времето на т.н. Нова уметничка пракса во Југославија (и Македонија)! Тоа, веројатно, и не се сметало за уметност, или барем за сериозна (официелна) уметност. Слична судбина има и фотографијата (којашто, веројатно, ја гледале само како занает, нешто како фризер, или кондураџија), видеото и други неокласични односно неортодоксни уметнички практики! Голем дел од ваквата (најблаго речено) несоодветна, односно нестручна откупна политика може да се припише на долгогодишниот неадекватен раководен кадар во институцијата. Оттука, и во времето на конципирањето на Постојаната поставка на македонската ликовна



16

Петар Хаџи Бошков, Торзо, 1964

на Латинска Америка, или дури, ако сакате, искуствата на соцреализмот во земјите од некогашниот Варшавски блок, итн. Ние не можеме да говориме за уметник / уметност

првите две децении по 1945-та година, со текот на времето и општествениот развој бледнееле и се губеле. Дури и кога доаѓале од највисокото политичко место - познат е

3. Од друга страна, наспроти политичката неприменливост на поимот диктатура, не смее да се заборава или игнорира неговото преносно односно пошироко и метафорично значење, подразбирајќи тука стилска односно естетска диктатура, потоа диктатура на средината, на вкусот, на мнозинството ... што, впрочем, е посебно очигледно денес! И што, веројатно, ѝ дава на темата посебен печат на актуелност.

Оттука, во контекстот на македонската ситуација 1945 - 1990 година, повеќе и поразбирливо може да се говори само за аспекти на релациите уметник - општество, уметник - политика, уметник - ангажираност, како полека варијанта на темата. Но и тоа сосема условно и само во одделни случаи! Заради тоа, безмалу единствена можна варијанта во дадениот контекст е да се посочат оние уметници и дела, кои, би рекол, пливале против меинстримот, барале свои патишта, инсистирале на свој јазик и поинаква естетика, застапувале поинакви политики во уметноста. А такви имало! Тоа пак значи дека концептот на презентацијата на една ваква тема во контекстот на македонската ликовна уметност 1945 - 1990 година може да се обмислува главно околу појавите, настаните, делата, уметниците ... кои во одделни периоди (или континуирано), со

Национална галерија на Република Македонија, Чифте Амам

уметност XIV – XX век (во 1999-2000 година), голем број од клучните дела за поставката беа позајмувани од други институции или директно од уметниците!

Но, од друга страна, и за среќа, евидентно е дека во наведениот период, главно од страна на стручниот кадар, сепак имало и слух, и чувство, смелост и, да речеме, професионалност – многу повеќе отколку денес – да се сочува за иднината и таква уметност којашто во дадениот миг директно се конфронтира со званичните ставови за уметноста кај нас (на пример енформелот, апстракцијата и сл.) И тоа е апсолутно за почит!!!

5. Врз основа на претходните констатации, и ако се из земе флоскулата за т.н. „диктатура на пролетаријатот“ само како политичко-идеолошка неостварена фарса, македонската уметност во периодот 1945 – 1990 година памети само една отворено искажана уметничка, односно естетска диктатура, онаа на социјалистичкиот реализм како уметнички правец.

Како што констатира Александар Флакер „... теоријата на социјалистичкиот реализм како целовита, помалку или повеќе затворена, со политиката инспирирана, целисходна нормативна доктрина за социјално - педагошките функции на книжевноста во општеството“ се појавува уште во дваесеттите години на минатиот век. И бргу станала официјална програмска доктрина во уметноста на некогашниот СССР, за веднаш по Втората светска војна да се етаблира и во сите тогашни социјалистички земји. Од денешна перспектива, основното барање на соцреалистичката доктрина, преземено уште од времето на Богданов, изгледа едноставно: уметноста е производ на општеството, условен со општествената средина, па поради тоа пролетеријатот мора да има и сопствена класна уметност! И понатаму, дека уметноста треба да има подиректна општествена функција, дека таа (уметноста) мора да биде појасно класно определена и да претставува борбена тупаница за целите на револуцијата, дека „во класно општество не може да има неутрална уметност“, итн.

По таа линија се движеле и јавните насоки во тогашната критика по повод македонските изложби, такви и слични биле и заложбите на македонската политика и идеологија односно нивните барања од македонските уметници.

Реакцијата на македонските

уметници во најригидните години на соцреализмот (1945 - 1950) била, најблаго речено, млака, безлична и главно помирлива кон естетскиот диктат на политиката. Или, кажано поексплицитно, одговор - немало! Уметниците, барем навидум, го прифаќале државниот „план“ за соцреалистичка узурпација на уметноста. Или биле толку умни и знаеле дека тоа кратко ќе трае? Како и да е', до 1953 година нема сериозен јавен уметнички глас против доктрината на соцреализмот. Тоа пак не значи дека сите македонски уметници се зафатиле со сликање на победите на НОВ и Револуцијата, работни акции, социјалистички победи на трудот или портрети на политичарите. Еден голем дел од уметниците едноставно продолжиле со сопствената творечка естетика - пејзаж, мртва природа, слободни портрети и композиции - со минимални или никакви отклонувања, што делумно може да се гледа и како форма на реакција, на отпор кон директивите. Но тоа не е којзнае каква утеха, ниту пак звучи премногу утешително констатацијата дека „ниту еден македонски уметник ... не го претстави во која и да е форма Ј. В. Сталин“!

Но, генерално, токму заради таквиот естетски диктат на власта и, веројатно, таквото однесување на уметниците, македонската уметност во периодот на соцреализмот, па и подолго, не изнедри сериозни, квалитетни, антологиски дела во областа на ликовната уметност!

6. И токму заради таквиот развој на настаните, првите уметнички реакции на диктатот на доктрината на социјалистичкиот реализм започнуваат со зборовите „демократизација“ и „слобода“. Односно,



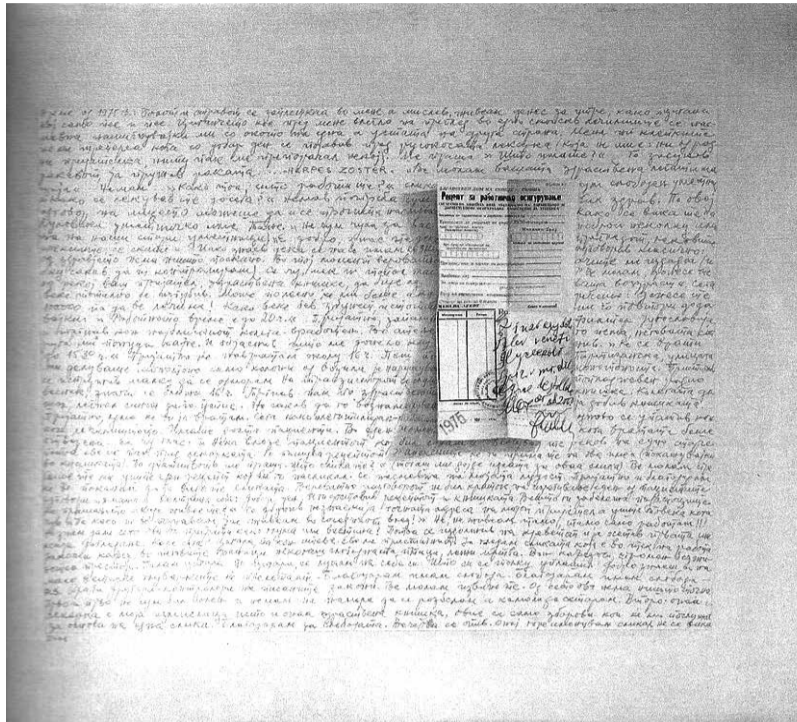
Петар Мазев, Изгорен пејзаж, 1963

уметничкиот Манифест на Групата „Денес“ од 1953 година има апсолутно значење и на политички манифест против диктатурата на политиката во уметноста во времето на соцреализмот. Всушност, тоа е првиот уметнички отпор контра неуметничките, тоест политичките мешања во творештвото! Манифестот на групата „Денес“ – инаку

прилично хетерогена според ликовните барања – загатна и редица други битни прашања за македонската уметност, пред сè прашањето на синтезата на уметностите, и слично.

Можеме ли, претенциозно, да кажеме дека тоа била формата

истражувања туку, на одреден начин, и современите тенденции во македонската ликовна уметност на тоа време. Муралот „НОВ во Македонија“, некогаш распослан на 225 квадратни метри врз главниот ѕид на старата Железничка станица во



Танас Луловски, Писмо до непознатиот лекар, 1975

на Пикасовата постојана борба против реакцијата и против смртта на уметноста? Веројатно, зашто каде ќе одеше македонската уметност да не беа ваквите продори на слободата на мислата?

Понатаму, по „освојувањето на слободата“, некаде од втората половина на педесеттите години на минатиот век, главните насоки на отпорот кон реактивните и ригидните политики во македонската уметност се обмислувале низ „војувањето“ против етаблираните разбирања за уметноста, против провинцијалниот вкус на средината, „диктатот“ на мнозинството ... посочувајќи притоа на нови и нови естетски димензии веќе валидни во светот, инсистирајќи

Скопје, „ја здружува естетиката на посткубизмот (според А. Лот) со експресионистички елементи, а несомнено се инспирира и од нашата средновековна уметност“ (Б. Петковски).

Слична силина (и) на политички став имала и појавата на енформелот и апстракцијата – делата на Мазев, Велков, Хаџи Бошков, Калчевски, Лозановски и други – кои во тоа време (крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години) од многу политичари, но и од историчари на уметноста, беа оценувани како субверзивни стилови непримерени за социјалистичкото општество. А впрочем, енформелот (и апстракцијата) тоа и беше! Во сеуште живите слики на ужасите на Втората светска војна, во услови на блокowska поделба и постојана нова опасност од атомската катаклизма, во галопирачката алиенација, очај и немоќ на човештвото, енформелот и апстракцијата предложија нов свет и нова уметност. Таа не дојде „од светлите брегови, туку од темните простори на живот без надеж, проколнат, зафатен со пеколот“ (Лазар Трифуновиќ). Оттука, впрочем, и стравот на официелните структури во државата (но и во уметноста) од ваквиот несоцијалистички тип на уметност, отворените негирања на апстракцијата како рамноправен стилски правец, нејзините наводни субверзивни аспекти итн. Но оттука и херојството на генерациите на Мазев, Хаџи Бошков, Велков, Лозановски, Аврамовски – Гуте, Калчевски, Николовски, Јанкуловски – Цане и други, во средина како Македонија да ја извојуваат (макар и привидно)

победата за рамноправен третман на апстракцијата!

Паралелно со апстрактната епопеја, се одвиваше и вториот фронт на промените, појавата на една нова фигурација – онаа, на пример, на тогаш младиот Чемерски – којашто како да го одржуваше витализмот на сликата. Во тој контекст, неговото „Самрачно оро“ е една од амблематичните слики во македонската уметност во шеесеттите години на минатиот век. Како што впрочем тоа ќе стане и целото негово сликарство, до денешен ден!

Еднаш освојената слобода во уметноста потоа, во седумдесеттите години, и понатаму, силовито ќе се открие во бројни автономни творечки искази. Меѓу нив и оние со отворена критичка нота – а впрочем така и ќе бидат доживувани – како повеќето дела на Танас Луловски, неговите „анкети“ и перформанси на отворањата на неговите изложби и слично. И тука секако антологиски се неговите дела „Писмо до непознатиот лекар“, „Опомена пред тужба“ и други, како силна, отворена критика на социјалната положба (не само) на уметниците. Во таков контекст може да се гледа и извонредното дело „Продавач на лозови“ од Александар Ивановски – Карадаре, дело повторно на линијата на нескриената социјална критика, впечатливо по изразот и изведбата.

Од друга страна, како уметнички бунт против комформизмот во уметноста и вкусот на средината секако може да се читаат делата / творештвата на еден Грабуловски, Шијак, Чемерски, Калчевски, Перчинков, Светиева ... впрочем како и појавата на помладите генерации кон крајот на осумдесеттите години, особено делата / творештвото на Глигор Стефанов и Петре Николовски кои, веќе, говорееа на поинаков ликовен јазик и навестуваа / застапуваа други, нови естетики.

Крајот на векот и целосно изменетите геополитички услови со стекнувањето на независноста во почетокот на деведесеттите години требаше да значи и почеток на Бојсовото „слободно битие“ во македонската ликовна уметност. Впрочем, демократијата, сама по себе, тоа и го подразбира. За жал, наспроти првичните охрабрувачки импулси, изгледа дека Бојсовото „слободно битие“ во македонската ликовна уметност сè уште (ќе) го чекаме!

Второј и историчар на уметноста и ликовен кришничар

Национална галерија на Република Македонија, Чифте Амам

Ана Франговска, ко-куратор

ТРАНЗИЦИСКА АВТОРИТАРНОСТ,

СОСТОЈБА ПО 1991 КОН ТЕМАТОТ УМЕТНИК И ДИКТАТУРА



Општествено-политичката состојба во Република Македонија по нејзиното осамостојување во 1991-ва се промени значително. Подлабоко почнаа да разјаднуваат прашањата за националниот идентитет, за опстанокот, за постоењето, за признавањето. Започна масовната глобализација, нè „удри“ неминовната транзиција на која никако да ѝ дојде крај. Имавме воени конфликти во соседството, бегалци, потоа милитарни конфронтации кај нас, сиромаштија. На тоа следеше „мултикултурализам“ со рески поделби на национални ентитети и религиски припадности, мировни договори. Станавме плодна почва за корупција, нелегални трговии, за мафии, континуирана политичка автократија под лажните закрила на демократијата. Медиумите се замолчуваат, луѓе се лустрираат, се организираат спектакуларни полициски акции, се поттикнуваат квазинационални чувства. Широците народни маси континуирано се манипулираат.

Културата не можеше да не биде засегната од ваквиот тек на случувања. Таа трпеше и трпи во разновидни обличја, почнувајќи од негување на неиздржани уметнички вредности; преку менување на идентитетот на градовите со монументални спомен-обележја и нови архитектонски објекти, во идеологија и стил чија цел е создавање една нова историја за историјата и културата на нашата држава, авторитарно и своеглаво градена без поддршка од интелектуалната фела и професионалците; потоа функционирањето на националните установи и нивното авторитарно раководење (поистоветување на раководителот со институцијата), со ставање на уметникот и естетско-концепциските вредности во втор план и акцентирање на материјалната оправданост над уметничката идеологија; цензурирање уметнички проекти што отворено критикуваат, коментираат, прашуваат за одредени општествено-политички проблеми; бегане од одговорност и селективност; одбирање просечност како пристап; наметнување дискутабилни признанија, награди, обележја, откупи и уште многу мали или големи дисбалансни состојби адекватни на транзицискиот

и недефиниран систем на функционирање на нашата Македонија. И сето ова е само констатирање на дадената состојба која не би била толку трагична доколку не би постоел стравот од автоцензура, стравот од губење на правото да го кажеш својот став, да критикуваш отворено, или стравот да ти се дозволи тоа и притоа да те маргинализира или стигматизира, право на слобода на мисла, кое никој во едно демократско општество не може да ти го одземе. Токму тој страв

да исмеат, да критикуваат. Секако дека не станува збор за масовна појава, туку за ред индивидуалци, кај кои овој дискурс извршил концепциско-формален предизвик. Нивниот ангажман е мапиран и обележан како коментаторски, како констатација, но и тоа е состојба на имање став за одредени случувања кои нè опкружуваат, имање одговорност пред сè пред самите себе, а потоа и поколективно. Тие се обраќаат кон аспекти кои, како авторитарни во кој било сегмент

страна, алудира на актуелната транзициска оддолжена апатичност. Селектираните Александар Станковски, Жанета Вангели, Анета Светиева, Исмет Рамиќевиќ, Благоја Маневски, Томе Аџиевски, Сашо Станојковиќ, Игор Тошевски, Елизабета Аврамовска, Славица Јанешлиева, Ирена Паскали, Никола Узуновски, Антони Мазневски, Осман Демири, Борис Шемов, Игор Сековски, ОПА, секој на различен начин приоѓаат кон актуелниот проблем. Во медиумска

низ поинаква призма и монитор: црквата, мониторингот, воената моќ („Рах TV“, 2006). „Ерос и танатос“ на Анета Светиева, пак, од друга страна, е една бајковита визуелна еманација на „диктаторот“ и на потчинетиот. Комбинацијата на архајско-митскиот пластичен јазик со современиот контекст на повеќеслојниот тематски паноптикум, опфатен во овој циклус на Светиева, ми дозволи пристап кон самото дело и на овој начин, во контекст на авторитарноста. Медиумите се сегмент што е најдиректно атакуван, од една страна, нивната слобода е цензурирана, независност не постои, но, од друга страна, под притисок на актуелната власт и како нејзино оружје тие стануваат директни диктатори врз масовната популација. За тој вид диктатура говори Исмет Рамиќевиќ во своите „Инфо-текстили“. Благоја Маневски е еден од авторите што активистички пристапуваат кон еден актуелен општествено-политички проблем на нашето транзициско општество – тоа е перформансот „Парада“ во кој работи со два аспекти – невработеноста и Први мај како реминисценција од еден диктаторски систем-комунизмот. Иронијата и цинизмот се специфичен вокабулар на уметникот Томе Аџиевски, а на тоа кога ќе се додаде неговиот интерес за критика на актуелните состојби и особено на западниот диктат, финалниот резултат честопати е тенденциозен и наменски кич. Таков е и „Сатирот“, но таков е и „Паднатите херои за Македонија“, споменикот на Аџиевски во Жена парк во рамки на проектот „Скопје 2014“. Феноменот на протест во јавен простор е обработен во истражувачкиот, интердисциплинарен и партиципаторен проект „Простор за протест“ на Сашо Станојковиќ. Тој третира една специфична група луѓе – маргинализирани од општеството – стечајните работници, кои се „борат“ за своето работно право, како жртви на транзицијата. Тошевски во неколку свои проекти се осврнува на прашањата врзани со авторитарноста на системот и гарнитурите на власт, на дискурсите за колективното и индивидуалното и можноста за зачувување на посебноста. Во дигиталната графика „Напред кон минатото“, Тошевски го третира



Елизабета Аврамовска, Гардијан, 2012, неонки, фојто-пирини, 200 x 140; фојто-пирини (иолијтисх) 500 x 450

и немоќ говорат за егзистирање во еден контролиран систем, систем во кој авторитарноста е заеднички именител во многу владејачки сегменти од општественото битисување.

Како на овие состојби одговара македонскиот уметник? Колку неговиот однос кон самоволието на властодршците е отворен, директен, разговорен, активен, прогресивен? Во неколку наврати се разгледувани овие аспекти во македонската уметност, поставувани се прашања за ангажираноста на македонската уметност, за уметноста со релација, за релацијата помеѓу уметникот и општествената стварност, за односот на уметноста и политиката, за партиципаторната уметност и ред слични осврти, во кои е заклучено дека постојат сè повеќе македонски уметници кои се општествено одговорни индивидуи кои имаат потреба да се изјаснат, да ја кажат својата загриженост, да ја изнесат интелектуалната навреда,

од општествено-политичкиот живот, ги фрустрираат и уметнички поттикнуваат, од дневно-политички, локални, еснафски, па сè до глобални.

Кураторската селекција „Транзициска авторитарност“ опфаќа визуелни уметници кои создале дела по '91 година, а кои се суштински врзани со сите горенаведени генеалогии. Тие се на некој начин поврзани со делувањето на Националната галерија на Македонија (од кадешто сум јас еден од поканетите куратори заедно со Златко Теодосиевски, кој се осврна на македонските состојби до '91) во рамки на еден хронолошки след, со личен пристап, на појави во македонската уметност поврзани со дадената тема Диктатура и уметност. Избраниот наслов „Транзициска авторитарност“ реферира на личниот антагонизам кон терминот диктатура, кој сметам дека во литерарна смисла го нема ниту во општествени рамки, а уште помалку како референтна појава во уметноста, а од друга

смисла и авторите и делата се разнородни, поаѓајќи од покласични, па сè до објекти, инсталации, фотографии, документирани перформанси, видео инсталации.

Александар Станковски во неколку дигитални графики, работени во неговиот дадаистичко-потсмевлив дух, како своевиден историски андерграунд, го обработува ликот на еден од најголемите „херои“ (читај автократи) на комунизмот, другарот Тито, како сексуален манијак. Вангели, пак, во многубројни свои дела го третира прашањето за немање здрава национална општествено-политичка матрица (макро-наротив), во која авторитарноста на одредени индивидуи на власт во комбинација со западниот диктат (микро-наротив), оставаат јасна слика на гнилоста и девијантноста. Од друга страна, како директни конзументи на сервисот на мас-медиумите и самите стануваме индиректни соучесници во големи авторитарни системи видени

Музеј на град Скопје

идеолошкиот малформитет на актуелната власт, врзан и со проектот „Скопје 2014“ и со генералниот концепт, не за прогрес и осовременување, туку за пополнување на стари историски вакуми. Елизабета Аврамовска ја обработува во рекламократорски манир бистата на Александар Македонски (во делото „Гардијан“, 2012), кој е дигитално изколажиран и егзекутиран со помош на хартии од вредност, а врамен



Игор Тошевски, Напред кон минатојо, 2012, дигитална графика

со неонско светло. Составен дел од овој објект се и принтови од познати дневни листови во гигантски димензии, чии титлови се поврзани со пари, 2012, уметност, сапортирање уметници и слични факти. Автората артикулација е сосема јасна. „Егзодусот на Егејците“ како дел од проектот „Калемење“ на Славица Јанешлиева, сосема директно низ видео инсталација го обработува диктаторскиот пристап на прогон-егзодус на одредена етничка група, егејските Македонци, кој како судбински фагум го дефинира „бегалскиот синдром“, повторлив и апликабилен на многубројни примери од историјата. Ирена Паскали во своето документарно видео „Visum für Europa“ го третира парадоксот на визиониот режим врз кој беа подложени Македонците до пред 4 години, сите потценувања, потсмевања и банални бирократски постапки, како и горчливото чувството на граѓанин од втор ред. Минималистичкиот концепциски систематизам на Никола Узуновски опфаќа многубројни дела кои можат да се дијагностицираат на различни рамништа. Делото „Надвор!“, т.е. легенда со ваков наслов, е што друго ако не авторитарен идиом кој своеволно начува, т.е. наредува. „The end“ („Крај“) се серија дела на Антони Мазневски (објекти, инсталации, видеа) кои сродно на претходниот пример, со лексичка конципираност на самиот аксиоматски низ – the end – третираат крајни апсолути, ивични позиции на амбис, безизлез, крај. Фотографиите на Осман Демири главно се апстрактни или асоцијативни, и доминантно се занимаваат со проблемот на светлоста и

на сенката. Но, во контекст на предложената тема, Демири е вклучен со дело, насловено „Без коментар“, а со мошне нагласен морничаво-социјален аспект за едно навидум изминато траурно време, кое, за жал, е сè уште актуелно во многубројни домови, како своевидна пост-комунистичка ретрогарда. Институционалната критика и своевидната институционална диктатура ја обработува Борис Шемов во неговото дело „Прокрастинација“, кадешто освен состојбата со националните установи од областа на културата го третира и проблемот на сопственото и колективно деморализирачко чувство и дефокусирање од суштината на својот ангажман. „I Wanna be your Dog“ на Игор Сековски говори за полтронството и дезинтегритетот на современиот човек кој, под диктат на општествените устројства, станува еден со масата, верен пес и изведувач на сите наредби. Губење на сопствениот идентитет е еден од најголемите диктати на денешницата. И како последно во низата селектирани дела е најрецентното видео на групата ОПА насловено „Вечно тело“, во кое со мали технички интервенции на документарен материјал е емфазирани аспекти на немошт, безумие (или едноумие), несвесно и слепо верување во квази-идеологија, завеаност.



ОПА, Вечно тело, 2013, видео (loop), Full HD TV со вграден USB media player

Со оваа селекција не се исцрпува листата на автори кои создавале дела во контекст на темата, за Уметникот и диктатура, за Транзициската авторитарност, критичка или агажирана уметност (дивергентна разлика на која посочува Небојша Вилиќ), „критична заради потребата да критикува“ или активистичка, онаква каква може да биде употребена како револуционерен инструмент (два различни аспекти на кои посочува Сузана Милевска), секако дека постојат и други поединци и уметнички групи, но нивното делување никако не беше апликабилно, програмски и просторно, на функционирањето на Националната галерија на Македонија, согласно институционалната концепциска поделба на овогодинашната „БЕЛА НОЌ“ и затоа не се опфатени со овој ко-кураторски пресек.

Емил Алексиев и Атанас Ботев, ко-куратори

РЕТРО-ГАРДНИ НАРАТИВИ



Авторите на овој проект под поимот диктатура (лат. dictatura; англ. dictatorship – автократска и авторитарна форма на владеење) не подразбираат само политичка диктатура (владеење на една личност /диктатор/ или група луѓе – партија, војска, семејство.. со неограничена моќ), туку и диктатура на времето, средината, незнаењето, ограниченоста, традицијата... Оттаму и отпорот на уметниците изразен во нивните дела не е само отпор кон политичката злоупотреба на моќта и инструментализација на уметноста, туку и отпор кон закоравеноста и заостанатоста на средината во која уметниците создаваат дела, отпор кон провинциската клаустрофобија и наметнувањето на вкусот на толпата, како во услови на остварена „демократија“, така и во услови на непосредна „диктатура“.

Авторите на проектот го разбираат уметничкото творештво како субверзивно делување и сметаат дека современата уметност (модерната, но и концептуалната уметност, дигиталните медиуми, полето на перформансот и полето во кое културалните механизми го прикажуваат и изведуваат животот во секојдневието) во основа е субверзивна дејност. Современата уметност е или барем треба да биде, критички или субверзивен симптом на современото општество и култура.

Изложбата „Ретро-авангардни наративи“ е обид да се маркираат референтните точки на отпор во македонската модерна и современа уметност. Регистрираните места (топоси), кадешто уметноста се спротивставува на времето, средината, традицијата... се евидентни и претставуваат значајни спинови во нашата историја на уметноста. Наспроти политичката диктатура кај нас, уметноста молчи.



Дело: Лазар Личеноски, Кайачки, 1950, масло на илајно, Соц. Зоо Личеноска, Скопје

Граѓанската уметност на деветнаесеттиот век замира во романтичен заод на сонцето од сликите на салонските сликари. Во дваесеттите години од минатиот век, кај нас, првите сликари со современо академско образование за прв пат ги изложуваат јавно своите дела. Нивните стремежи ја надминуваат општествената стварност. Нивните идеи и визи тивко ја пренасочуваат вкупната творечка енергија и создаваат нови можности за приклучување кон европската современа уметност. Димитар Пандилов Аврамовски, Никола Мартиноски и Лазар Личеноски, во 1927 година, изложуваат за прв пат свои дела во Скопје. Скопје во тоа време е мрачно балканско градче. Во исклучително неповолиниот политички, стопански и културен амбиент, речиси е невозможно да се биде уметник. Ликовниот живот речиси и да не постои. Светста за сопствената посебност и исклучителност, наспроти провинциската малограѓанска средина, влијае на уметничките определби на новата генерација македонски уметници. Започнува борбата за модерност, кадешто уметноста прифаќа критичка и рефлексивна практика и го формира духовниот пејзаж и општествениот културен предел наспроти традиционализмот и конзервативизмот на средината и замрачените погледи на светот. Модернизмот е разбран како општ културен поим или состојба на духот. Модерни се настојувањата на уметниците, кои незадоволни со постојната состојба и со старите форми на изразување, ги менуваат со нови идеи, создавајќи сопствен ликовен јазик. Модерен е оној уметник, кој се бори против општоприфатените граѓански норми и кој се крева против тиранјата на традицијата.



Дело: Никола Мартиноски, Во кафеана, 1952, Музеј на современата уметност, Скопје

Големата економска криза од 1929 година ја влошува и така неповолната положба на Македонците предизвикувајќи уште поголема безработица, несигурност и општа беда. Истата година, Кралот Александар (Александар I Караѓорѓевиќ) прогласува диктатура и презема насилни мерки против напредни граѓански организации и одделни напредни личности, ограничувајќи ја, истовремено, слободата на печатот. Монархистичката диктатура во Македонија ги исфрла на површината сите прикриени противречности на една неправедна и насилна општествена заедница. Набрзо, со намалувањето на притисокот на државниот апарат, се подобруваат можностите за културен и уметнички развој. Општеството веќе не е незаинтересирано за уметноста и за уметниците. Поволините услови се одразуваат и на положбата на македонските уметници.

Од Париз, како од средина точка, се емитува пораката на естетскиот отпор на сите страни од светот. Во Македонија, повиците за творечка слобода доаѓаат во време на наметната безусловна културна доминација. Наметнувањето на туѓата култура, јазик и уметност, предизвикува отпор и го отвора прашањето за културната хегемонија. Во ликовната уметност, хегемонијата на глобалните културни практики се однесува на регулирањето на проток на идеи, кои се поврзани со уметноста од еден народ кон друг и на влијанието што го имаат тие идеи врз културните практики во културите што го прифаќаат тоа влијание. Додека културната и јазичната практика може да се наметне по административен пат (предизвикувајќи соодветна реакција), уметноста не може да се наметне на еднаков начин, затоа што новата уметност не се развива во согласност со правилата или со востановените ритуални практики на доминација, ниту се пренесува на таков начин од една култура во друга. Оттаму, наспроти отпорот кон културната доминација, модернизмот во ликовната уметност, кај нас се разбира како можност за изразување на индивидуална слобода. Модерните уметници создаваат дела коишто ги кршат сите правила и ги уриваат сите норми, за да изградат постојано променливи парадигми коишто овозможуваат постојана промена. Таквата уметничка продукција станува дел од една жива култура којашто е во постојан развој, каква што е македонската култура во триесеттите години од минатиот век.

Музеј на Град Скопје

Преку еден остар напис на Мартиноски, објавен во весникот Вардар, може да се насети сиот тој провинциски мрак и таа тешка и загушлива атмосфера во предвоено Скопје. Мартиноски жестоко укажува на страотната неприемливост и тврдокорност на скопското граѓанство и на неговата рефракторност кон модерната уметност, сметајќи дека во такви услови нема никакви можности за творештво. Сето тоа за што пишува тој, наскоро ќе се прекрши во стварноста како скандал предизвикан од неговите слики во локалот „Океан“. Во „Океан“, место кадешто ноќните дами ги забавуваат и ги исполнуваат скриените мечти на скопските господа, Мартиноски слика низа фрески со, од граѓанска точка на гледање, вознемирувачки и крајно предизвикувачки содржини. Овие слики (денес уништени), несомнено, според силата на изразот и слободата во изборот на темата, се несекојдневни уметнички остварувања. Тоа се слики од еден поинаков свет кадешто владее Ерос и целосна слобода. По сидвите на „Океан“, на сончевиот песочен брег кадешто растат смокви и винова лоза, раскошни голи жени со пуштени долги коси танцуваат додека ситните капки вода блескаат по нивните јадри тела и на сите страни прска бела пена.

Дело: Никола Мартиноски, Гостіојца Арешки, 1931, шемјера на карјон, Галерија Никола Мартиноски, Крушево



Дело: Вангел Коцман, Ноќен чувар, 1935, Музеј и завод Охрид



Дело: Никола Мартиноски, Три деца, 1936, масло на илајино

Во првата половина на дваесеттиот век во Македонија уметноста се создава под високо подигнатите туѓи национални знамиња, во писокот на бојните труби, татнежот на тапаните и рикањето на топовите. Ова е време на маршеви и новокомпониран национални химни и во сета таа врева, сиот тој бес и сета таа збрка, македонските уметници создаваат вредни уметнички дела. Новиот критички однос кон општеството, најавен на почетокот од деценијата, левите прогресивни политички убедувања и негација на ликовниот естетизам ќе го насочат вниманието на дел од уметниците кон нови теми во сликарството. Се отвора драматично прашањето за ангажираната уметност и за нејзината општествена улога, отповарено уште на самиот почеток со исклучивост и со насилни обиди да се сведе уметноста на општествено полезна дејност.



Дело: Љубомир Белоаски, Руки, 1941, Музеј на Град Скопје, Скопје

По добивањето на своја држава, во 1945 година, македонскиот народ за прв пат има можност за самостоен културен развиток. Од исклучително значење за развитокот на македонската национална култура има повоениот општествен ангажман на првата генерација македонски ликовни уметници. Речиси сите македонски уметници што живеат и работат надвор од земјата, сега се враќаат одговарајќи на повикот на татковината и го даваат својот придонес во нејзината обнова и изградба. Социјалистичката уметност претставува концепт што се поврзува, уште во време на националноослободителната борба (1941-1945), со револуционерното движење и напредните општествени сили кои активно се вклучуваат во процесот на изградба на новото општество, воспоставувајќи и нови општествени координати во коишто таа е дел од новата револуционерна субјективност. Уметноста сега е доминантна форма на идеолошката репрезентација на државата.



Титова шифаејта, 1948, илакај

Новото време ја наоѓа својата форма во делата на уметниците. Од уметникот сега се бара да ги пропагира новите идеи, а уметноста станува пропаганда во функција на новото општество. Уметничкиот живот е целосно во рацете на Друштвото на ликовните уметници и партиските келии преку кои се програмира уметничката политика. Функцијата на сликата е, пред сè, политичка. Социјалистичкиот реализам е нормативен, доктринарен, априорен, идеологизиран и со тоа останува, независно што набрзо ќе се испразни идеолошкиот полнеж на сликите создадени во овој период, во рамките на плакатерската пропаганда на епохата. Поделбата на светот и студената војна исцртува граница меѓу социјалистичкиот реализам и западноевропската уметност. Политичката бура по Резолуцијата на Информбирото (1948) набргу стивнува. Започнува преобразбата на револуционерната партиска власт во бирократски и технократски структури под раководство на либерализирана и бирократизирана елита. Ова е време на умерен просперитет на едно дотогаш скудно општество кое е сега во напонот на сопствено надминување - општество на надеж и верба во подобра иднина.



Дело: Орѓан Пејлески, Македонско село, 1957, Музеј на современата уметност, Скопје

Педесеттите години од дваесеттиот век се крајно противречни години. Од една страна, општа благосостојба и напредок, а од друга, длабоко разочарување, чувство на тежобност и општа несикурност. Државата се уште ја користи уметноста за сопствените потреби менувајќи го полето природот и попуштајќи го стисокот во обид уметноста самата да се приспособи на нејзините идеолошки проекции. Ваквата ситуација во која идеологијата, остварувајќи се, го завршува својот процес, во која се поклопуваат идеологијата на оние што владеат и владеачката идеологија го одредува идеалот на државното раководство како остварена идеологија. За таа цел сега е доволен востановениот дискурс и тивката работа на биополитиката. Повеќето од уметниците добиваат значителни општествени привилегии и заземаат значајни места во тогашниот културен establishment, и, неретко, ја употребуваат својата општествена положба да го забават или да го оневозможат продорот на новите иновативни практики на домашната ликовна сцена. Општествените процеси што се одвиваат од почетокот на педесеттите години придонесуваат, не само да се истакне и да се развие слободата на творештвото, туку да се создадат сосема нови претпоставки за развојот на уметноста воопшто. Отворени се нови можности за истражување на внатрешните територии на ликовните дела, како и, со прифаќањето на западноевропските новини, направен е обид за заземање на нови слободни територии во општеството. Уметниците се обидуваат да најдат современи ликовни решенија за обработка на зададените теми, се засилува веќе започнатиот процес на ослободување од наметнатите ликовни конвенции, со проширување на тематиката со акцент врз пејзажот и врз портретот за сметка на мотиви од војната и од обновата на земјата, се пробаваат нови излези од естетската заздана на социјалистичкиот реализам.



Дело: Лазар Личеноски, Бачило, 1959, Уметничка галерија, Скопје

Радикалниот пресврт започнува по 1952 година, со Конгресот на писателите на Југославија, во Љубљана, на кој Мирослав Крлежа го чита својот реферат „За слободата на културата“. Директно налагајќи го социјалистичкиот реализам и безидејноста и неинвентивноста на Ждановата естетика, но, налагајќи ја и западната уметност, тој предлага среден пат (во сообразност со политичкиот избор на СФРЈ). Димитар Митрев, истакнат македонски интелектуалец и литературен критичар, веднаш се јавува со свој став во однос на ова прашање (1952). Според Митрев, социјалистичкиот реализам е одраз на едно брутално административно декретирање на највулгарен прагматизам. Митрев, истовремено, го дезавуира надреализмот како смислено барање на бесмислата. Следејќи ја мислата на Крлежа, го напаѓа сопреализмот, но и надреализмот, ослободувајќи така простор меѓу овие два спротивставени пола за развиток на други уметнички изрази. Овој простор за маневрирање набрзо ќе биде искористен од уметниците. Социјалистичкиот реализам, кој во Македонија и онака има краток здив, набрзо ќе биде закопан. Тоа, сепак, не значи дека државната управа се повлекува од државното регулирање на уметничките текови. Врз негацијата (заборав или потиснување) на социјалистичкиот реализам во уметноста, се афирмира прогресивниот модернистички модел на сликата. Државното раководство ја зема просветителската роља како носител на идеологијата на напредокот и творец на новиот модел на сликата. Крлежа во говорот на Пленумот на Сојузот на книжевниците на Југославија (вонреден) во 1954 година остро ќе го нападне апстрактното движење во уметноста (Ако се чувствувам vis-à-vis едно уметничко дело како инсект...).



Дело: Димче Протиќер, Слика 5, 1961, Музеј на современата уметност, Скопје

Апстрактната уметност на нашите простори се пробива полека, соочувајќи се со низа пречки. Се појавува со задоцнување дури по 1950 година, и овие привични пројави се хетерогени и зависни од личните настојувања и индивидуалните стремежи на авторите.

Во Македонија уште во 1954 година се води остра полемика на страниците на списанијата Разглед и Современост. Суштината е во настојувањето да се разјасни прашањето дали навистина постои можност, односно логична, историска потреба од појавата на апстрактната уметност во Македонија; дали има за тоа суштествено автохтони, национални, културни и ликовни претпоставки и се поставува прашањето за користење на македонското народно творештво, на македонскиот фолклор за обработка на нови теми и идеи, со современи ликовни средства. Токму отпорот што го предизвикува ќе ја овозможи и идентификацијата на апстрактната уметност со сè она што е прогресивно и авангардно, со посакуваната творечка слобода и слободата во изразувањето. Така, во мошне краток временски период, со крупни чекори ќе се изоди патот од социјалистичкиот реализам до апстрактната слика.

Современост ги отвора страниците за полемика, која е иницирана со текстот на Димче Коцо по повод изложените дела на некои членови на групата Денес на Осмата изложба на ДЛУМ, во кој тој ги напаѓа делата создадени под влијание на капиталистичкото општество, неговата идеологија и уметно. Полемиката од јануари до декември 1954 година се разгорува и се префрла во списанието Разглед. Ја водат сликарот Борко Лазески и тогашниот министер за култура Киро Хаџи Василев, а во расправата учествува и Димче Протиќер чии дела како и на Лазески се спомнуваат во текстот на Коцо.

Модернистичкото движење околу Разглед претставува, од една страна, своевиден отпор против идеолошкиот притисок спроведуван од политичкиот апарат, а од друга, јасно изразена тенденција за вклучување во актуелните европски уметнички текови. Набрзо, полемиката ќе прерасне во жестока, беспощадна битка меѓу таканаречените модерни и конзервативни, добивајќи, меѓу другото, и димензии на генерациски судир.

Државата промовира сопствен модел на т.н. социјалистички модернизам, кој ја артикулира идејата за поврзување на политиката со уметничката автономија. Напроти модернизмот којшто е заснован на идејата за апсолутна автономија на уметноста, социјалистичкиот модернизам претпоставува автономија на уметноста која се исцрпува во идеолошки социјалистички концепт, којшто е доволно широк за да ги прими ваквите контролирани изблци на творечка слобода.

Додека на Запад се гради парадигмата за слободата на изразувањето и се создава митот за модернистичкиот уметник - осамени јунак, кој и се спротивставува на заедницата и својата исклучителност ја наметнува со силата на својата неповторлива личност и сопствената неспорна дарба надминувајќи ја просечноста, уметникот-јунак на овие простори е трудбеник, градител, инженер на духот, творец на стварноста според мерката на човекот и потребите на заедницата. Најзначајно остварување на оваа естетска концепција, која ги задоволува уметничките, но и идеолошките барања на времето, е монументалната фреска НОБ во Македонија (225 м2) во холот на Железничката станица во Скопје на Борко Лазески (завршена во 1956 година, уништена во 1963).



Дело: Родолуб Анастасов, Оранчино појешко, 1961, Музеј на Град Скопје, Скопје

Промовирањето на апсолутната творечка слобода и митот за слободниот уметник кој непосредно ги изразува своите чувства и ставови, всушност е идеолошки поддржана од официјалната американска политика во поделениот свет на студената војна, промовирајќи го американскиот индивидуализам наспроти советскиот колективизам и американската слобода на изразување наспроти советското цензорство. Оваа неоспорна функционализација на уметноста на високиот модернизам, кај нас се употребува за афирмација на посебноста на југословенскиот општествен модел и новиот политички либерализам. Државата го прифаќа модернизмот и неговите изразни форми (особено е прифатлива лирска апстракција) без насилно навлегување во слободната зона на индивидуалните слободи на уметничко изразување. Сигурно сместен меѓу вистинската апстракција и апстрахирана фигурација, повеќе настроен кон манифестации на чисти форми отколку кон критичко истражување на сопствениот медиум, ваквиот социјалистички естетизам речиси совршено одговара на сфаќањата за тоа што треба да биде модерноста онака како ја разбираат новооформените општествени слоеви и државните бирократски и технократски управни структури.

Меѓутоа, иако во основа тогашниот културен и политички амбиент е поволен и го овозможува ширењето на прогресивните идеи во уметноста како и ширењето на полето на автономија на уметникот, апстрактната уметност, особено екстремноста на енформелот, предизвикува политичка реакција бранувајќи ја идеолошката бара на тогашното југословенско општество. Клучното прашање што го отвора енформелот е односот на уметноста кон емпириската стварност, кон претставата за реалноста, а тоа е темелно идеолошко прашање. Во 1963 година започнува силна кампања против апстрактната уметност. Најавен со новогодишната порака на самиот претседател на државата, прецизно насочениот напад ќе биде јасно формулиран во излагањето на Јосип Броз Тито на VII. Конгрес на Народната младина на Југославија: ... Апстрактната насока во сликарството стана во Југославија доминантна. Реалистите се по малку потиснувани, а наградите се делени претежно на апстрактни уметници. Затоа, се разбира не се виновни уметниците, туку оние одговорни раководители комунисти на кои им беше доверено располагање со средствата и кои ги дава наградите и на оние на кои не смееа да им ги дадат.

Музеј на Град Скопје



Дело: Рислио Калчевски, Слика 88-68, 1968, Музеј на современата уметност, Скопје

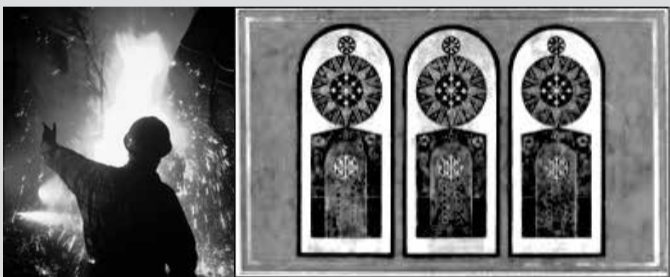
Годината 1968 е пресвртница во светската историја и во историјата на уметноста. Светот до темел го потресува ударниот бран на општо незадоволство од постојното општествено уредување. Сите противречности на западната демократија и развиениот капитализам (класни разлики, економска експлоатација, невработеност, репресија на државните органи, медиумска манипулација, установи за надзор и казна, вредности без референци, дисперзија и дисолуција на моралот, општествена хипокризија...) избиваат на површината како неконтролирана ерупција на незадоволство. Новата левица, младите и студентите организираат масовни протести во обид да му се спротивстават на ригидниот државен апарат и на неговите механизми на репресија, манипулација и општествена контрола. По 1968 година, конзервативните сили ширум западниот свет, задржувајќи ја и зголемувајќи ја политичката моќ, ја наметнуваат сопствената хегемонија. Поработ на ова масовно движење, експлозивното празнење на револуционерниот полнеж и исцрпување на освоена слобода (политичко ослободување, сексуално ослободување, ослободување на производните сили, ослободување на жените, на потиснатите желби, ослободување на креативноста...) предизвикуваат длабока општествена апатија, социјален аутизам, резигнација и регресија. Дел од оваа енергија се канализира во авангардните или параавангардните движења во уметноста и во културата.

Слабите одгласи од драматичната промена на западното општество ќе стигнат и во Македонија. Проширеното поле на информации преку медиумите, пропулзивноста на општеството за напредните уметнички и културни влијанија, популарната култура (музика и филм) и директниот допир со современите уметнички движења овозможува македонските уметници да се приклучат кон општиот тек на времето.



Дело: Бранко Гајо, Време без војна, 1969 (видео проекција)

Наспроти апстрактната уметност, поп-артот, означувајќи ја неповратната цивилизациска преобразба и дефинитивното влегување во современото масовно и медиско општество, ќе донесе сосем поинакво разбирање на светот и уметноста. Во Македонија уметници како Нова Франговски, Ристо Мијаковски и Никола Фидановски Кочо, работат во духот на иконичкиот поп-арт во кој неутрално, буквално и документарно се претставуваат симболи, вредности, значења и форми на изразување на пазарното станавање и потрошувачкото општество. Поп-артот во ликовната и применетата уметност го претставува (репрезент) потрошувачкото општество и со тоа иконографски го верификува. Тој нов стил во сликарството нуди и алтернатива на естетичките теории што ја одвојуваат ликовната уметност од животот и од останатите уметности, предлагајќи согледување на сета култура како уметност.



Дело: Димитар Кондовски, Полмиш, шемера и злајо на гринзирана дрвена шабла, 1972-77

На почетокот од седумдесеттите години од минатиот век се иницирани значајни промени во општествено-политичката структура на тогашна Југославија. Со уставот од 1974 година се децентрализира општественото уредување и федералните единици добиваат значителна самостојност. Уставните амандмани го зацврстуваат политичкиот систем на самоуправањето. Претседателот на државата во своето обраќање до граѓаните (писмо на Јосип Броз Тито) немилосрдно ги критикува девијантните појави во општествениот развој на земјата како што се националистичките тенденции и пројавениот анархо-либерализам. Во текот на седумдесеттите години се засилува влијанието на политиката во културните дејности. Се појавува црниот бран во уметноста, на кој политичкиот апарат остро реагира. Започнува отворена кампања против мрачната уметност и тенденциите на претставување на грдата страна на животот.

Македонската култура во овој период ја потресуваат нови, некогаш прикриени, а некогаш драстично изразени, конфликти на релација општество-уметник. Ова се одразува и на ликовното творештво и тоа не само во опозиција со новите идеолошки струења и нивната операционализација во општествениот систем, туку често и на практиката на ликовниот живот: во комуникациите меѓу уметниците, што добива карактеристики на клановска борба за успех и што е можно поповолен третман во општеството; во односите на уметниците и претставниците на уметничката теорија и критика, и уметничките институции. Се заоструваат конфликтите меѓу ликовните уметници, како и меѓу уметниците и ликовните критичари, најчесто околу прашањето за вреднување на уметничките дела и творечките дострели на одделни автори, се напаѓа уметничката програма на институциите преку која се фаворизира само одреден круг уметници, а овој перманентен судир добива често и идеолошка конотација. Политиката одново влегува директно во културата, фаворизирајќи одделни институции, автори, ликовни насоки и стилови.



Дело: Симон Шемов, Циу, циу Данче, 1974, Музеј на современата уметност, Скопје

Новата уметност на седумдесеттите е субверзивна, доаѓа од периферијата на ликовниот живот и се обидува да го освои центарот, создава слободни територии на алтернативна култура и се движи во насока на општа естетизација на општеството. Од друга страна, сè повеќе расте расцепот меѓу уметникот и општеството. Уметникот и публиката се во расцепот и колку што повеќе расте општествениот расцеп толку уметниците повеќе се обидуваат да го надминат, овојпат, обидувајќи се да го променат самото општество. Евидентниот расцеп меѓу политичката теорија и општествената практика, меѓу идеалите и реалноста, кај повеќето млади уметници создава критичка свест за местото и улогата на уметникот во општествената заедница. Борбата против лажниот малограѓански морал за прв пат се манифестира јавно во нашата култура и преоѓа во отворен судир проследен со низа јавно изразени недоразбирања и нетрпеливости.

За уметници како Узуновски, Коџоман, Бежан, Шемов и Фидановски, отворени кон експериментални форми на уметничко дејствување надвор од институциите, значајно е и отфрлањето (реконцептуализација на уметничкиот субјект) на категориите оригиналност, неповторливост и метиерска компетентност на кои е втемелен системот на модернистичките вредности. Неприкрените влијанија, преземањето идеи и проблемот со инвентивноста кај нив се дополнуваат со истрајноста во побуната против бирократизираната култура, малограѓанскиот конформизам и хипокризија.

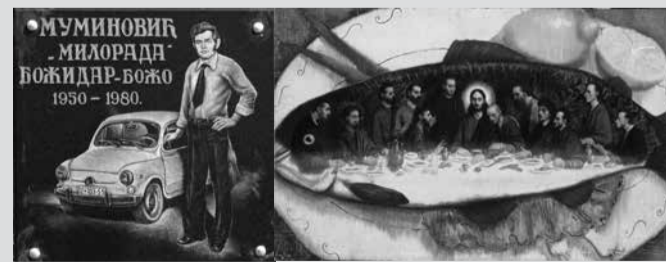


Дело: Кирил Ценеvски, Црно семе, сцена од филмови, Вардар филм, 1971



Дело: Милош Коџоман, Кралој на афиној, 1978

Милош Коџоман и Драгољуб Бежан се првите македонски уметници кои изведуваат хепенизи и перформанси (Скопска Црна Гора, 1972). На отворањето на самостојната изложба на психоделични слики на Милош Коџоман насловена Дрога (Центар за култура и информации, Скопје) во 1973 ќе биде изведен перформансот УФО (Коџоман и Бежан, првично изведен во ателјето на Коџоман). Амбиентот што го создаваат тие е хипи и поп (костуми, фризури, шминака) и е заснован на медиумски посредувани слики, екстатична перспектива на есид и рок-културата, на трип и на секуларниот мистицизам. Нивниот ангажман е остра критика на тогашното конзервативно и ксенофобично општество кое ја третира индивидуалната креативност како општествена девијација. Тие ја демаскираат општествената хипокризија поставувајќи ја парадигмата на современот однос меѓу уметникот и македонското општество - уметникот (изгубен во вселената) е вонземјанин во посета на негостољубива необична планета којашто не го разбира и којашто тој не ја разбира. Ваквите уметнички акции се судираат со општеството на разработени техники на надзор и казна, општество за кое се неприфатливи сите видови ангажирана уметничка практика и секој вид автономија на уметноста што би значело нејзино позиционирање надвор од дофатот на бирократскиот апарат и на прагматичните државни цели. Интервенцијата на властите (бришење на насловот Дрога од плакатите за изложбата и затворањето на изложбата) стануваат дел од самиот перформанс.



Дело: Александар Станковски, Тајна вечера со риба, 1988, Музеј на Град Скопје, Скопје

Светот во осумдесетите години од минатиот век наполно се менува. Релативизам, ниҳилизам, скептицизам, де(кон)струкција на филозофијата како метафизика, негација на идејата за напредок, општествена имобилност, одржување на status quo, конформизам, ирационализација на историските процеси, афирмирањето на силовистичкиот поим на слободата, доминација на емоционално потенциентни симплификации во популарната култура, фетишизација на фактичкото и култ на разликата се некои од носечките белези на новото време и ја постулираат новата нормативна слика на светот: затоа што нема веќе вистинско сознание, нема и нешто што би можело да се деградира на лага и нзмама.

Во Македонија ова се кризни години на општа несигурност. Сè поголемото губење на вербата во постојното општествено уредување создава морничева атмосфера на исчекување. Постојниот систем на вредности се распаѓа. Поддршката на државата за културата и уметноста е намалена, а со тоа и можностите за приклучување на македонските уметници кон светот.

Александар Станковски (1959) во 1980 година се претставува со свои дела (колаж и бриколаж слики во разновидни историски стилови) во Скопје (Галерија на ЈНА). Имајќи предвид дека сè веќе е направено, она што му останува на еден постмодерен уметник како Станковски е поигрување со делчињата од минатото, нивно пресложување и прераспоредување во нови целини со полна свест за сопствената историска позиција, што не е веќе позицијата на исклучителниот субјект на модернизмот кој има интуитивен увид во смислата на постојењето и тајните на светот, туку на интерпретатор кому му преостанува само занаетското совршенство и можноста да ги реорганизира и да ги рециклира фрагментите од историјата на уметноста.



Дело: Глигор Стефанов, Грабење на пиропорои, 1985, Музеј на современата уметност, Скопје

Урбаните акции и интервенции на македонските уметници во просторот имаат своја кулминација во 1982 година, кога во Скопје се организира манифестацијата Интервенции во простор (05.07-31.08. 1982), масовен хепенинг во Музејот на современата уметност. Во реализацијата на овој проект учествуваат автори од земјата и од странство, како Марко Погачник од словенечката група Шемпас, Глигор Стефановски интервенира во просторот пред Музејот создавајќи скулптури физички поврзани со амбиентот, Шемов и Фидановски со своите соработници интервенираат на платото пред Музејот. Обоени се со интензивни бои скалите и бетонскиот ѕид пред влезот и создаден е објект од стари предмети и платно наречен Голијат. Поставена е и голема просирна кутија во која учесниците уфрлаат разновидни предмети создавајќи некој вид колективно скулпторско дело. Од покривот на Музејот е спуштена мрежа од пластични ленти - цртеж на небото. Создадени се и други објекти од други учесници коишто се вклопуваат во основната просторна замисла за интервенциите (Жерар Брасел, Томас Лехер, Искра Грабулоска и др.).



Дело: Јанејла Ванели, Социјална илоситска на Македонија/Внаиррешноои круј, 6 фотографии, севоја 100 x 200 см, од лево кон десно: Гостиини Гостиини Микшал, Башким Арсмји, Љубомир Д. Фрчкоски; Мултимедијална инсталација / геисла, 1996

Берлинскиот ѕид е урнат во 1989 година. Геополитичката мапа на светот се менува. Комунизмот е поразен и светскиот капитализам и либерална демократија се позиционираат како глобална хегемонија. Државите на некогашниот реален социјализам, па паѓањето на тоталитарните режими, не влегуваат директно во светот на развиениот капитализам и западната демократија, туку минуваат низ период на транзиција. Во овие држави се укинува општествениот договор заснован на комунистичката власт со комунистичката партија како суверен, и се воспоставува нов, заснован на демократските установи и на националниот суверенитет. Новите национални држави се конституираат како легитимни демократии и полска, низ период на болно прилагодување на установите на системот кон западниот модел, воспоставуваат ред и поредок на сигурност и благосостојба. Напроти хегемониската нарација за конечна победа на демократијата и просперитетот, југословенската заедница се распаѓа по крвава граѓанска војна.

Република Македонија во 1991 година станува самостојна и независна држава. Распарчувањето на оној културен организам кој е наречен југословенски уметнички простор создава конфузија и дезориентација. Овој сложен организам составен од функционални елементи тесно поврзани меѓу себе преку бројни институционални, човечки и работни врски и односи, со заеднички стремежи кон приклучување во светските уметнички текови, овозможува во минатото одреден систем на вредности и, што е поважно, хиерархија на вредностите. Сега во културата се наметнуваат екстремниот локализам, националната ксенофобија и идеолошки индоктринираниот лажен патриотизам. Хоризонтот на светот е стеснет на полето од локалните општествени односи. Уметноста и културата се инструментализираат како средство за посредување меѓу развиениот либерално-капиталистички запад и посткомунистичките општества што треба да се интегрираат во либерално-демократскиот свет на слободен пазар и на човечки права.

Музеј на Град Скопје



Ирена Паскали, "Space - Time - Authentic", 2004, сојсценови на авиорои

Наспроти тенденцијата да се сведе културниот домен на поимот идентитет, особено национален идентитет, се појавуваат спротивни глобалистички тенденции. Се наметнуваат (неуспешно) нови прозападни културни политики што се засновани на неолиберални стратегии на слободниот пазар и промоција на локалните културни индустрии. Се проширува полето на комуникација со светот и се создава хиперпродукција на парауметнички вредности (институционализираната уметност влегува во процес на рекулпација, така што сега сè е можно да биде понудено). Произведувањето на култура од страна на националните културни индустрии, нејзиното програмирање да им служи на одредени краткорочни политички цели, како и поврзувањето на идеологијата и естетиката, се евидентни негативни тенденции во нашето општество со далекусежни импликации.

Ирена Паскали (1969) во еден вид на историска трагедија, се појавува разголена во композициите на старите мајстори на сликарството (Ботичели, Тицијан, Гоја, Мане) повикнувајќи ја презентната стварност на своето време во сликата. Сликите функционираат во интеракција со други слики коишто се скриени зад нив. Овој метајазик во однос на историјата на европското сликарство отвора несекоедневна игра на значења (денотацијата на сликата на она што се однесува сликата е одново слика). Таа ја користи фотографијата и фотомонтажата (стварност од која сме заштитени) за да го измами масовниот конформизам којшто ја разменува ендемичната желба за стварност со објектите и ситуациите кои се во состојба да ги задоволат гледачите. Во оваа игра на изместени планови и значења измамата води кон вистината.

Дело 1: Ајанас Бојев, EXODUS, приватна збирка, Скопје
Дело 2: Ајанас Бојев, Така зборуваае Зарашустра, 2005, приватна збирка, Скопје

Во наполно изменет свет, свет во кој уметноста не постои веќе како специфичен феномен, свет одамна претворен во спектакл, уметноста излегува од автономниот контекст и се прелева во јавната културна медиумска сфера. Новите технологии предизвикуваат радикална промена на перцепцијата на стварноста. Стварноста каква што некогаш ја познававме веќе не постои. Виртуелната стварност (virtual reality), како симулација или супституција на стварноста, преку електронските медиуми го претвора објективното непостоечко во субјективно стварно. Стварноста е сведена на медиумски феномен којшто пристига како телевизиска програма (не постои, туку само теле-постои): доаѓа оддалеку на екранот на нашата перцепција. Перспективистичката визија на стварноста којашто директно влијае на нашата претстава за уметноста, заменета е со нов поглед на светот според кој стварноста ја одредуваме во однос на информацијата (Лиотар). Меѓутоа, наместо да произведува смисла, таа се исцрпува во инсценирање на смисла. Наместо остварена комуникација, информацијата се исцрпува во инсценирање на комуникација. Информативните системи ја продолжуваат незапирливата деструкција на општественото. Медиумите не се инструменти на социјализација, туку на имплозија на општественото во толпата.

Спектаклот во модернистичкиот контекст е капитал, а во постмодернистичкиот контекст империјална моќ акумулирана до степен во кој станува слика (Негри/Хардт). Спектакулираната стварност е стварност втемелена на медиумски глетки, кои се толку доминантни што сè повеќе ја обликуваат не само нашата слика на светот, туку и самата стварност.

Општествената стварност е одамна естетизирана, што значи спакувана, фетишизирана и либидонизирана. Претставите се веќе безброј пати рекулпирани и мултиплицирани во дигитализираните медиуми. Светот е сведен на сцена, екран или илустриран магазин (stage, screen or magazine). Оттаму, со иронија и хумор, како и низ наслојки од холивудски цитати и стереотипови длабоко всадени во колективната свест, позајмувајќи од неограничениот репертоар на слики од популарните медиумски псевдомитови и поп-икони, како и од рециклираната историја на уметноста, тој ги наоѓа своите модели и формални решенија, при што радикализмот и револуционерниот историски говор е заменет со говор на иронијата, персифлажата и провокацијата.

ПРОСТОР ЗА РЕКЛАМА



Дело: Микица Трујановиќ, Молчи, молчи љубов моја, 2004, сој. на авиорои

Македонската ликовна уметност на почетокот од дваесет и првиот век се разгранува во множество насоки (постмодерна, ретроавангарда, неомодерна, нова медиумска практика, видео, амбенти, инсталации...).

Денес постмодерниот спектакл поради презаситеност распукнува во забавена монтажајтоновска експлозија и се распнува во неодреденост, релативизам, пирионизам, синопсизам, деперсонализација, дисолуција на видот, симултаност, мултиперцептивност, тотална комуникација (cyber space, компјутерска мрежа, виртуелна стварност), сценски технологии, bicolore, диверсификација на публиката, Soap Opera, Reality television, Reality Shows, Talk Shows, враќање кон наративјата, хиперпродукција на комерцијален кич, camp, нова фикција, радикален еклектицизам, неоизми...

Постмодерната уметност ја ослободува уметноста од референтноста. Таа се откажува и од референтноста на сопствениот дискурс. Откажувајќи се, ја проблематизира неферентноста на уметноста. Сега лагата ја промовира, лакановски, вистината (според Лакан лагата е услов за вистина). Така се создава уметност што се подбива со самата себеси и со сопственото исчезнување во форма на најголемата артифициелност - иронијата.



Сергеј Андреевски и Емил Шулајковски, ко-куратори

ОДДЕЛЕНИЕ ЗА ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН ПРИ ЦЕНТАРОТ ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ (КИЦ) 1970 -1990

Почетокот на современиот графички дизајн во Скопје и Р. Македонија тесно е поврзан со формирањето на Одделот за графички дизајн при Центарот за култура и информации на град Скопје (Од 1990 г. преименуван во Културно Информативен Центар) во 1971 год. Идејата за формирањето на одделот е да биде сервис на градот Скопје, а подоцна по потреба и на други институции надвор од него за организирање и изведба на сите поголеми локални, републички, државни и меѓународни манифестации од различен карактер.

Одделението за графички дизајн е првата вистинска маркетинг агенција во Р. Македонија, која ги реализирала проектите од идејно решение до финална реализација и останува така до осамостојувањето на државата.

Идејниот творец и реализатор на сите проекти на одделот од неговото основање во 1971 до 1984 г. а понатаму и како надворешен соработник е првиот дипломиран графички дизајнер во Македонија академскиот сликар и графичар, Костадин Танчев Динка.

Динка ги воведува сите современи трендови што се актуелни во светскиот дизајн во 70 и 80 години од минатиот век како претставник на геометрискиот минимализам и го заменува веќе воспоставениот нарративен соцреалистички пристап од 50 и 60 г. во идејните решенија за манифестациите.

Најголемите настани од тој период како републичките празници, конгресите и јубилеите на Сојузот на комунистите на Македонија, Сојузот на синдикатите на Македонија, Сојузот на резервните воени старешини на Македонија и Југославија, Сојузот на социјалистичката младина на Македонија, Шаховската Олимпијада, Светската изложба на Лов и Риболов, Балканското првенство во борење, Балканскиот шампионат во кошарка, плакати од театарски претстави и концерти, плакати за манифестации кои ги организирал Центарот - посебно меѓународната соработка, Скопско лето и др. кои се претставени на изложбата се само еден дел сочувани артефакти од личната архива на центарот и од архивата на поединци и институции.

Бидејќи проектот опфаќа неколку децении активност вклучени се дела што на различен начин го третираат дизајнот од тој период, од скици, идејни решенија, припреми за сито печат, пробни отисоци, логоа, значки, налепници, плакати и фотографии од изведби, концепирани и поделени во зависност на каков вид на манифестација станува збор.



Дизајн: Костадин Танчев - Динка

изработени се во сликарски манир : тоа се претстави на плакати-слики слободно решени. Естетското е тоа што ме привлекувало а не идеолошкото. Најприсутен е цртежот, спонтано изведен којшто асоцира на настанот што ќе се одржи. Самите цртежи се потикнати од внатрешното чувство, импулс кој е поттикнат од настанот. Тие цртежи создаваат ритам на движење во самиот плакат. Секако самата изведба во сито печат е блиска до нас сликарите, ние коишто се изразуваме со боја. Токму во изведбата на сито печат, бојата доаѓа во полн сјај. Уште еднаш би потенцирал дека моите плакатни решенија никогаш не поаѓаа од идеологија, политика или политиканство. Напротив секогаш погледот ми беше свртен кон естетското и само естетското ,рамнотежа на односите во плакатот и секако во едноставноста на изразот. С.А.



Дизајн: Сергеј Андреевски



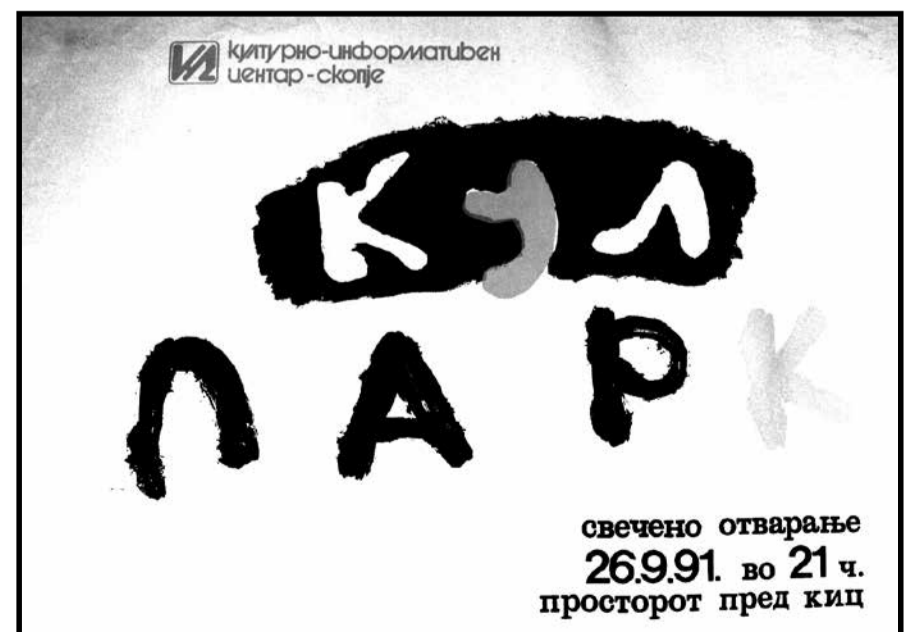
Дизајн: Костадин Танчев - Динка

Дизајн: Сергеј Андреевски

Заедничко за сите дела е изразениот индивидуален авторски израз без оглед на категоријата на настанот (политички, спортски или културен) со цел на презентација на авторската мисла и поврзување со околината. Е.Ш.

Микеланџело рекол : „Уметник без идеи е просјак“. Така јас ја толкувам секоја ликовна размисла или графичко решение на плакат, покана, заштитен знак...

Манифестациите коишто се одржуваа во тогашниот Центар за култура и информации, сегашен КИЦ, беа само повод за ликовна одлука претставена во плакат. Повеќето мои решенија



Д-р Љубиша Никодиновски-Биш, почесен претседател на MOT, ко-куратор

ДЕМОКРАТСКАТА МОЌ НА ТЕАТАРОТ



Театарска работилница
ФФ Живоинска фарма од Цори Орвел



21 MOT, 1996, Автор: Маринко Боровиќ



19 MOT 1994
Фотто & Дизајн: Маринко Боровиќ, Ј.Чешмеџиќи



Шехерезада, 14 MOT 1989, СМГ Словенија,
Фотто: Документација MOT

Моќта на современиот театар мошне добро се согледува во активноста на скопскиот меѓународен фестивал МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР - MOT.

Тоа е име што во театарскиот свет, не само во Република Македонија и не само во околните театарски средини, туку и многу подалеку, означува љубов за театарот и креативност достојна за големите уметнички дострели на денешниот театар. Тоа е нагласено во современиот свет, во кој театарската уметност - од Ибзен, Чехов, Чернодрински, Жари, Брехт до денес - дава исклучително вреден придонес за развитокот на естетиката и демократијата на денешните луѓе.

Секоја година со нетрпение се очекува кога ќе започне новиот MOT. Ние од МКЦ се трудиме да ги реализираме неговите основни принципи, кои ги поставивме при неговото основање, помеѓу кои неговата моќ за одбрана на демократијата е еден од основните ставови. Секој MOT е предизвик за неговите организатори, како и за публиката, која е активен учесник во тие вредни уметнички изведби - да се афирмира таа значајна општествена, етичка и политичка карактеристика на MOT.

Домот на младите „25 Мај“, на Кејот на реката Вардар, од 1991 година преименуван во Младински културен центар (МКЦ), при кој започна создавањето на фестивалот Млад отворен театар и до денес работи во негови рамки, се грижи за неговиот опстанок и подем. Советот на MOT се труди да ги пронајде најдобрите претстави кои ќе соодветствуваат на неговата базична концепција. Сите четири децении имав прилика да учествувам во планирањето, изборот на претставите и во организацијата на овој прекрасен театарски, младински и професионален ангажман. Во неговите рамки настапија и се изградија многу познати театарски дејци од Македонија и од разни земји. Сето тоа се главните насоки на движењето и на вистинскиот развиток на MOT, кој се застапува за најмодерните хуманистички вредности на човештвото.

Фестивалот Млад отворен театар комуницира со најсовремените театарски идеи во светот, што му вдахна

сериозност и амбиција за највисоки дострели. Со MOT се оствари вистинско поврзување со современите, особено со алтернативните театарски творци во нашата ера, како и со светските театарски асоцијации, центри и мрежи, кои почнаа да се создаваат за да ги поврзат глобалните текови на модерното театарско творештво. Пред Втората светска војна се поврзаа литературните творци (ПЕН), потоа се појавија ликовните центри (како Музејот на модерната уметност во Њујорк) како основа за духовно и дејствено поврзување на сликарите и на другите визуелни творци, а во нашето време дојде и ерата на поврзување на театарските иноватори. MOT се вклучи активно во нив: Неформална европска театарска средба НЕТС, со седиште во Брисел, Белгија (1992), Интернационален институт на медитеранскиот театар ИИТМ, со седиште во Мадрид, Шпанија (1998) и др. По иницијатива на фестивалот MOT, во октомври 1992 година се одржа Основачко собрание на Македонскиот центар на Меѓународниот театарски институт ИТИ/УНЕСКО, кој беше примен за редовен член на 25 Конгрес на ИТИ во Минхен, Германија (1993). Тоа беше уште еден придонес на автентичните тенденции на MOT за развојот на македонската театарска свест.

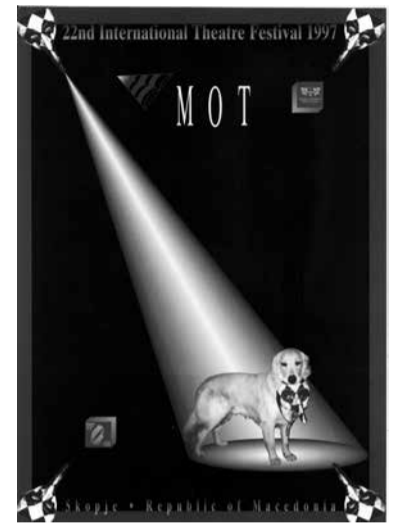
MOT израсна во континуитетот на театарските и културните настојувања и промени направени во слободна Македонија по војната и особено од новата генерација театарски дејци. Тие беа најизразити во театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ и во идеите во тогашниот најрадикален неделник на младите „Фокус“. Тие културни опуси беа продукт на една генерација млади, учени творци, кои кај нас донесоа мошне значајни форми на културата, придружени со една продлабочена критичка содржина за вкупните социјални случувања. Таа генерација беше попречувана во творештвото, тогаш јавно критикувана и директно прогонувана од авторитаризмот на власта, која не сакаше да се приспособи на новите тенденции во светот, а се противставуваше на демократските заложби на младите творци. Тоа беше видливо особено во 1968 година, кога насекаде во светот, па и кај нас, младите

протестираа. Неадекватното однесување спрема младата генерација и неприфаќањето на нејзино творечко вклучување во главните општествени текови доведоа до пропусти во развојот на нашиот дух и општество, кои натаму ќе се репродуцираат во тешките мигови и во пропаѓањето на режимот.

Како прв и единствен театарски фестивал со меѓународен карактер кај нас, MOT придонесува за разбивање на изолационизмот во културата. Според своите содржини, тој претставува исто така скок во новиот век и во театарот на иднината! Во таа смисла, може да се каже дека MOT создаде сопствена идентификација и лична карта: својот меѓународен карактер и висок рејтинг ги потврди со изведбата на над 660 најразлични претстави на театри и алтернативни групи од педесеттина земји од Европа и од САД, Канада, Венецуела, Мексико, Бразил, Индија, Јапонија, Мали и други земји.

Натамошниот развиток на MOT и согледбата на неговите идеи во 2000 година ја определивме со носечката тема „Моќта на театарот“. Во нашата свест како организатори на овој фестивал, кој континуирано се движи по најмодерните насоки на театарот денес во светот, проблесна сознанието за силата на театарскиот ум, кој ги унапредува духовниот живот и демократијата и ги насочува луѓето кон сознание за нужната реконструкција на човечките творечки амбиции, кон отпор спрема авторитарните идеи и постапки, кон соработка меѓу луѓето, еднаквост меѓу родовите, сочувување на Природата и ангажирање на човечката свест за енергетски ребаланс на егзистенцијата.

Во таа смисла, го истакнуваме континуитетот на МКЦ и готовноста на екипата која го раководи, предводена од директорот Златко Стевковски, да даде вистински придонес кон рзвојот на градската култура. По 40 години на МКЦ и 38-от MOT реновиралиот МКЦ, со волшебната заштитна марка Малиот принц, стана посакувано парче на креативна, духовна слобода и израз - поле за културен натпревар на стотици уметници во создавањето и освојувањето на иднината. MOT е носител на тие благородни демократски културни напори.



22 MOT 1997, Автор: Биљана Унковска



28 MOT 2003 Дизајн: Коле Крсиев



30 MOT 2005, Фотто: Љ. Илиевски



25 MOT 2000, Автор: Sachi & Sachi



Театарска работилница ФФ „Како шриџајиа сина блуза ќе ја прикажеше Живоинската фарма од Цори Орвел“