

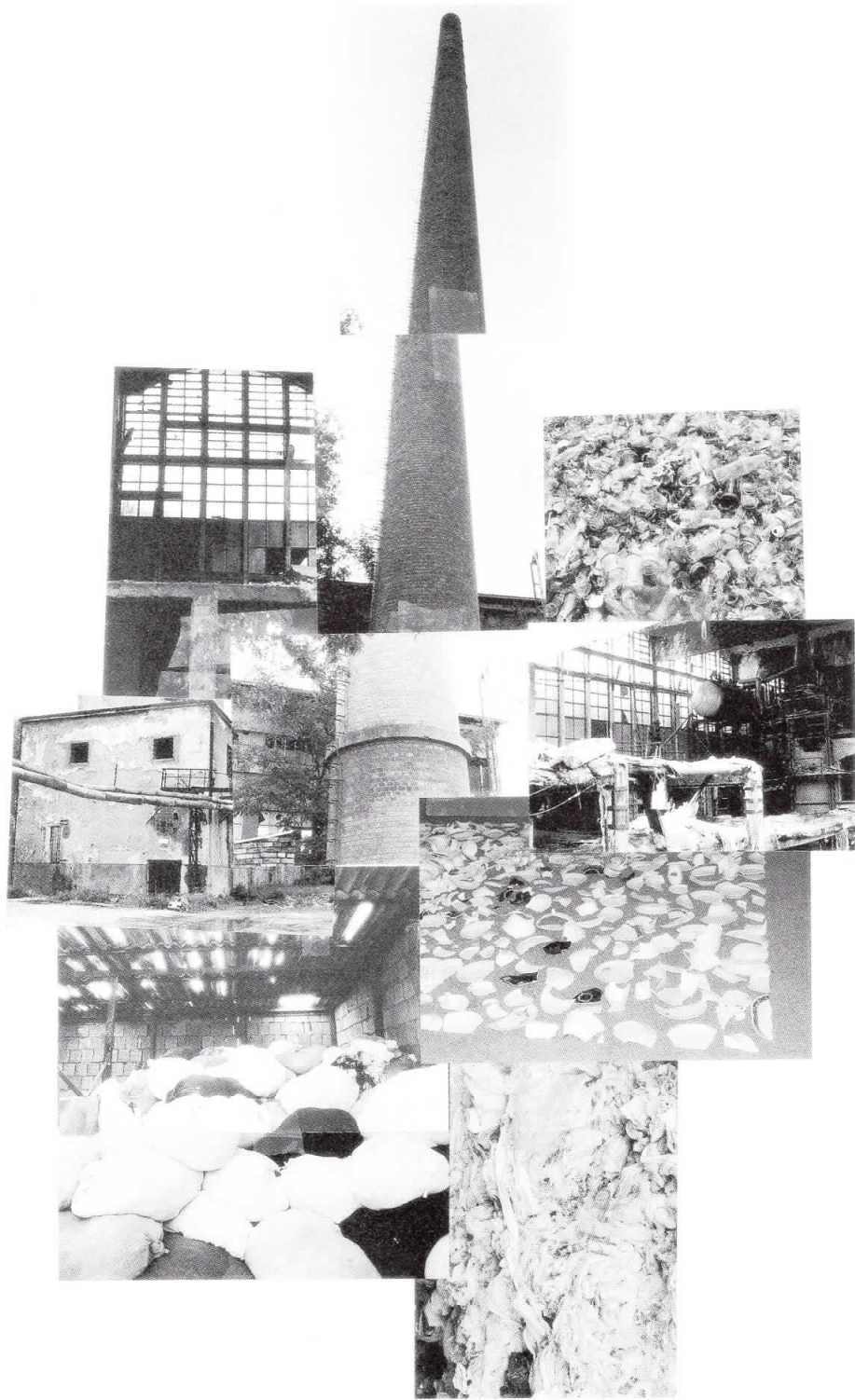
И г о р Т о ш е в с к и

ДОСИЕ '96

М у з е ј н а г р а д С к о п ј е



ИГОР ТОШЕВСКИ *IGOR TOSHEVSKI*
ДОСИЕ '96 *DOSSIER '96*



Проектот "Досие 96" претставува поврзување на еден актуелен социолошко економски и истовремено идеолошки проблем со еден друг момент кој обично се третира како спореден: статусот на современиот уметник, уметничкиот чин и културата воопшто во една држава која се наоѓа во период на транзиција: како економска, политичка, така и психичка.

Процесот на транзиција е означен со низа промени од кои приватизацијата како радикален пресврт во општеството изврши најголемо влијание врз социјалните структури во Источна Европа и кај нас. Моето внимание го привлече фактот што многу фабрики во Република Македонија што произведуваат стока за широка потрошувачка, денес фактички се "производители" и на импозантни количини на шкарт.

Се разбира, шкартот (фелер, крш, рефус) е неизбежен без оглед на тоа за какво производство станува збор (па дури и во земјите со најразвиени производни технологии). Меѓутоа, она што укажува на аномалија кај нас е фактот што количините на фелерични производи достигнуваат до 30 %, па дури и повеќе, од вкупното производство на одредени претпријатија кои беа или уште се во фаза на трансформација.

Оттаму и претпоставките за можни манипулации со претпријатијата во текот на процесот на приватизација токму преку шкартот земен како крунски доказ при проценката на нивната наводна ниска вредност.

Без да навлегувам во научните и политички расправи околу тоа колку усвоениот начин на приватизација е ефикасен или не, неупотребливите количини на објекти ги гледам и како метафора на еден поинаков вид на вишок - технолошкиот. Масите на лончиња, чинии, парчиња текстил, плочи, стакло, пластика, потсетуваат на толпите отпуштени работници прогласени за "неупотребливи" - субјекти.

Самиот проект "Досие 96" се состои од изборот на неколку стечајни фабрики во различни

The Dossier 96 project aims to link a current sociological, economic and also ideological problem with another issue which is usually considered of secondary significance: the status of the modern artist, the artistic act and the culture in a country undergoing a period of economic, political and psychological transition.

The transition process is characterized by a series of changes, among which privatization, as a radical transformation of society, has had the greatest impact on the social structures of Eastern Europe and in this country. My attention was attracted by the fact that many industrial plants in the Republic of Macedonia producing goods for general consumption are now also 'producers' of enormous quantities of waste.

Waste (discarded material and products, rejects, refuse) is no doubt unavoidable regardless of the kind of production (even in countries with the most developed production technologies). What may be regarded as an anomaly, however, is the fact that the quantities of waste reach, or even exceed, 30% of the total production in certain companies which used to be or are still in process of transformation.

This has led to some speculations about possible manipulations with companies under privatization specifically through waste being taken as crown evidence in the appraisal of their allegedly low value. Without going into scholarly and political discussions as to the effectiveness or non-



градови кои беа земени како точки (станции) при патувањата низ Македонија во текот на целата 1996. Имено, концептот се состоеше во тоа да се пронајде шкарт токму од тие фабрики, кој би бил најадекватен ликовен материјал и истиот да се пренесе во изложбениот простор на локалната културна институција.

Изборот на фабрики не беше тежок: јавноста постојано беше "бомбардирана" со вести за штрајкот со глад во "Чик" - Куманово, дваесет и петте загубари, за случајот со "Стакларница" - Скопје... Но соработката со управата (администрацијата, директорите, стечајните управници, а воедно и културните институции) беше неопходна.

Исходот од посетите и преговорите беше различен, и не секогаш позитивен. На пример, во некои од фабриките немаше ниту шкарт поради и онака малото производство. Други фабрики шкартот го продаваа на приватни или градски отпади кои потоа го препродаваат (па дури и



мене ми беше понудено да го откупам). Интересен е податокот што претпријатието "Југосуровина" (отпад) и самото е под стечај. Ретки беа тие што шкартот го преработуваат, а некои воопшто не сакаа да соработуваат.

effectiveness of the chosen privatization model, I also see the mass of unusable objects as a metaphor of another kind of surplus - of what is



known in this country as 'technological surplus' (redundancies). The heaps of pots, plates, textile, panels, glass and plastics are reminiscent of the crowds of workers laid off and declared 'unusable' (subjects).

The Dossier 96 project itself has involved the choice of several bankrupt factories in different towns taken as the central points (stations) of my travels across Macedonia in the course of 1996. It was not too difficult to choose which factories to visit: the public was constantly bombarded by news about the hunger strike in Eik, Kumanovo, the 25 loss-making companies, the case of the Glassworks, Skopje... But cooperation with the management (administration, managers, insolvency officials and also cultural institutions) was indispensable as the concept was based on finding waste which would be the most suitable medium to be moved into the exhibition areas of local cultural institutions.

The outcome of the visits and talks was varied and not always affirmative. For example, there were factories producing no waste because of their insignificant output. Other factories sell their waste to private or town scrap-yards which then resell it (there were even suggestions that I buy some of it). Curiously enough, the largest scrap-yard is itself bankrupt as a firm (Jugosurovina). Companies that re-processed their waste were rare, while there were other people who refused to cooperate.

The result of the successful talks was the waste given to me which I later exhibited in the form of installations, together with a selection of

Резултат на успешните преговори беше отстапениот шкарт кој во форма на инсталации го поставив заедно со изборот од фотографии (слајдови) и го прикажав на јавноста.

При конципирањето на презентацијата на целиот овој процес во Музејот на град Скопје го редуцирав материјалот од веќе реализираните поставки и ја изведов четвртата ("Стакларница" - Скопје) со што го заокружувам целиот проект.

Така, оваа изложба е збир на фрагменти и обид за реконструкција на оние поставки што ги остварив во успешна соработка со конкретните претпријатија ("Порцелан" - Велес, А. Д. "Партизан" - Прилеп, "Киро Фетак" - Куманово) и локалните институции: ликовниот салон при Народниот музеј - Велес, Културниот центар "Марко Цепенков" - Прилеп, Ликовната галерија при Народниот музеј - Куманово (чии простори впрочем и самите, со нивната маргинализирана улога во општествениот живот поради недостиг на финансии или некомпетентност во работењето, наликуваат на фабриките).

Во моите дела и досега беше присутна употребата на *ready made* предмети кои во контекст на високо развиените општества со супериорна технологија на производство се логичен уметнички чин. Но, со овој проект всушност го преиспитувам прашањето: Кој чин на уметникот денес, на овие простори, е оправдан (логичен)?

Имајќи го ова во вид, би нагласил дека тежиштето на проектот "Досие 96" е односот УМЕТНОСТ - ЖИВОТ, но тој не нуди решение за проблемите од секојдневната реалност, туку претставува само еден обид за соочување на протагонистите на тоа секојдневије со нивната реалност преку уметничкиот чин и медиум.

Игор Тошевски

photographs (or slides), and presented to the public of Veles, Prilep and Kumanovo.

While planning the presentation of this whole process in the Museum of the City of Skopje, I have reduced the material from the previous exhibitions and mounted a fourth (Glassworks, Skopje), which marks the completion of my project.

Hence this exhibition is a collection of fragments and an attempt at reconstructing the previous presentations which I carried out in successful cooperation with individual companies (Porcelanka, Veles; AD Partizan, Prilep; Kiro Fetak, Kumanovo). These materials were optimal for the installations made in the Artistic Salon of the National Museum, Veles, the Marko Cepenkov Cultural Centre, Prilep, and the Art Gallery of the National Museum, Kumanovo (whose very premises, owing to their present marginal role in social life, lack of funds or sheer incompetence, resemble the factories).

My work so far has also involved the use of ready-made objects, which in the context of highly developed societies with superior production technology may be a logical artistic act. With this project, however, I am trying to re-examine the question of what artistic act is justified (or logical) in this part of the world today.

Bearing this in mind, I would like to point out that the Dossier 96 project focusses on the relationship ART-LIFE, but does not offer a solution to the problems of everyday reality. It is only an attempt at confronting the protagonists of everyday life with their reality through the artistic act and medium.

Igor Tosevski

МАРТ- Битола: "Краш - Прогрес", "Пелистер", "Хераклеа", "Металец", "Илинденка"; **АПРИЛ** - Скопје: "Велурфлок", "Стакларница"; **МАЈ** - Битола: "Фринко", "Лимена амбалажа", "Хераклеа", "Металец"; **ЈУНИ** - Велес: "Порцеланка" /Долги рид (депонија); Скопје: "Амор", "Мирка Гинова", "Црвена Свезда", Прилеп: "Микрон", "Политекс", "Биљана", АД "Партизан", "Современ дом", "Металмонт", "Пролетер"; **ЈУЛИ** - Куманово: "ЧИК", "Киро Фетак"; Скопје: "Југосуровина", приватни отпади, Институции (Стопанска комора, ССМ, Завод за статистика, Агенција за приватизација и др.)

Посетени се преку дваесет фабрики
Им благодарам на сите оние кои со било каква помош или информација помогнаа во реализирањето на овој проект: Дејан Бугевац, Игор Василев, Ѓургина Василевска, Киро Велковски, Богдан Грабуловски, Роберт Јанкуловски и семејството, Марина Костова, Часлав Марковиќ, Сузана Милевска, Станко Неделковски, Роберт Пашовски, Виолета Симјановска, Трајко Славевски, Ѓорѓи Чепујновски; како и на: Народниот музеј - Велес, Центар за култура "Марко Цепенков" - Прилеп, Уметничка галерија - Куманово; вработените во фабриките: "Порцелан" - Велес, АД "Партизан" - Прилеп, "Киро Фетак" - Куманово, "Стакларница" - Скопје.

Медиска поддршка: А1 телевизија, Радио Велес, ТВ Велес, ТВ Прилеп, КРТ.

Голема благодарност на вработените во Музејот на град Скопје, кои имаа разбирање и вложија несебични напори за успешната реализација на овој проект.

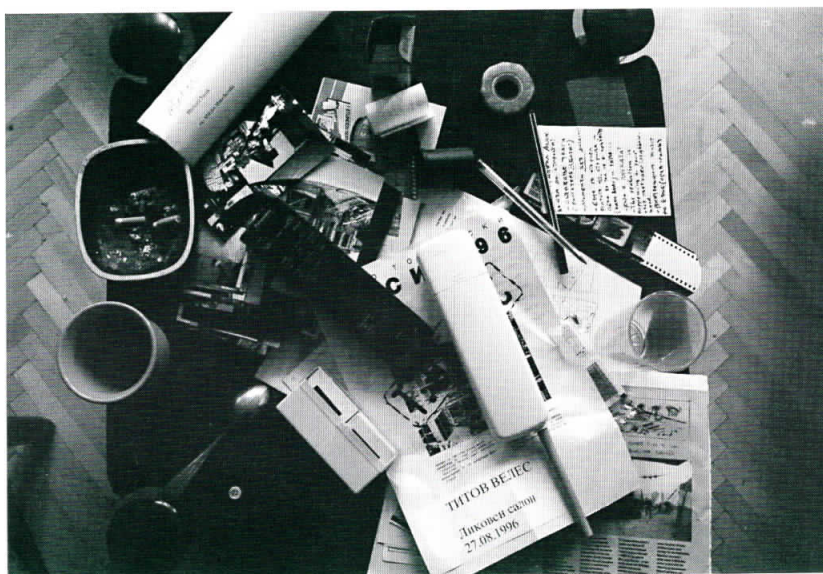
MARCH- Bitola: "Kras - Progres", "Pelister", "Heraklea", "Metalec", "Ilindenka"; **APRIL** - Skopje: "Velurflok", "Staklarnica"; **MAY** - Bitola: "Frinko", "Limena Ambalaza", "Heraklea", "Metalec"; **JUNE** - Veles: "Porcelanka" /Dolgi rid (scrap-yard); Skopje: "Amor", "Mirka Ginova", "Crvena Zvezda"; Prilep: "Mikron", "Politeks", "Biljana", AD "Partizan", "Sovremen dom", "Metalmont", "Proleter"; **JULY** - Kumanovo: "CIK", "Kiro Fetak"; Skopje: Jugosurovina, private scrap-yards, Institutions (Chamber of Commrc, SSM, Zavod za statistika, Privatization Agency, etc.)

Over twenty factories were visited.

I wish to thank all who with any kind of support or information helped in making this project successful : Dejan Bugevac, Igor Vasilev, Gurgina Vasilevska, Kire Velkovski, Bogdan Grabulovski, Robert Jankulovski and family, Marina Kostova, Caslav Markovic, Suzana Milevska, Stanko Nedelkovski, Robert Pasovski, Violeta Simjanovska, Trajko Slavevski, Gorgi Cepujnovski; also thanks to: Nacional Museum - Veles, Cultural Center "Marko Cepenkov" - Prilep, Art Gallery - Kumanovo; all the employees in: "Porcelan" - Veles, AD "Partizan" - Prilep, "Kiro Fetak" - Kumanovo, "Staklarnica" - Skopje.

Media support: A1 television, Radio Veles, TV Veles, TV Prilep, KRT.

Special thanks to employees in the Museum of the City of Skopje, who with their unselfishness contributed to the successful realization of the project.



ИНСТАЛАЦИИ INSTALLATIONS

ВЕЛЕС



Ф-ка "Порцеланка", Велес ("Porcelanka", Veles)

VELES



27. 08. 1996 - Ликовен салон, Велес (Art Salon, Veles)

ПРИЛЕП



А.Д. "Партизан", Прилеп (*"Partizan", Prilep*)

PRILEP



10. 09. 1996 - Центар за култура "Марко Цепенков", Прилеп (Cultural Center "Marko Cepenkov", Prilep)

КУМАНОВО



"Киро Фетак", Куманово ("Kiro Fetak", Kumanovo)

KUMANOVO



24. 09. 1996 - Уметничка галерија, Куманово (Art Gallery, Kumanovo)

СКОПЈЕ



"Стакларница", Скопје ("Staklarnica", Skopje)

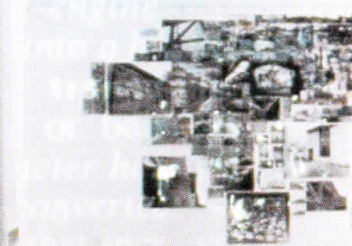
SKOPJE

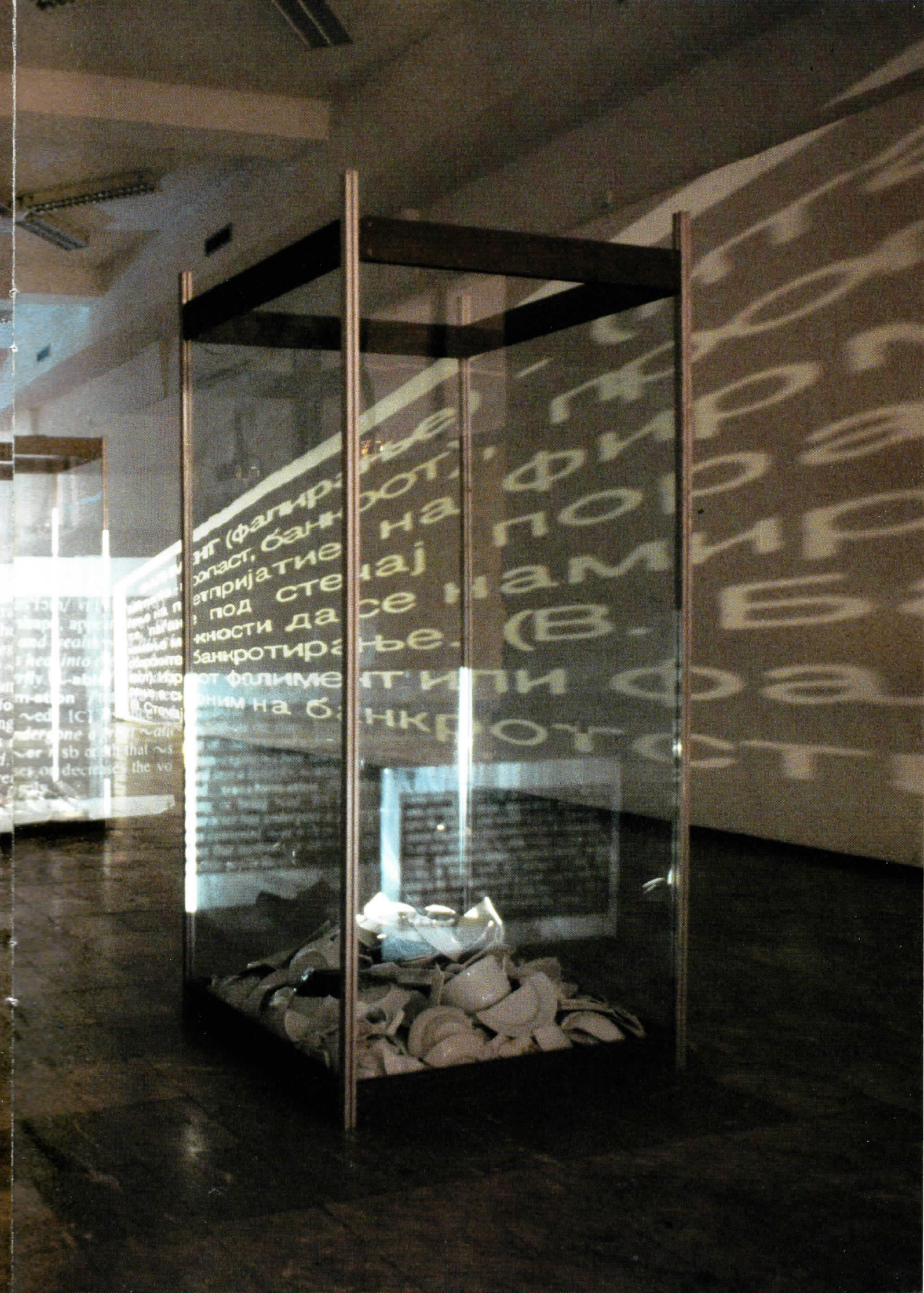


27. 03. 1997 - Музеј на град Скопје (детал), Скопје (Museum of the City of Skopje, Skopje, detail)



between childhood and adolescence
from cold to warm





... (фалсификат)
... област, бан...
... етпријатије...
... под сте...
... кности да се...
... Банкротира...
... от флимент или...
... ним на б...
... нкрот...

... Ж...
... ФУЈО...
... ПОЈО...
... НАМ...
... (В...
... БА...
... С...

trans-form /træns'fɔ:m/ vi [VP6A.14] ~ *sth into sth*, change the shape, appearance, quality or nature of: *Success and wealth ~ed his character. A steam-engine ~s heat into energy. A caterpillar is ~ed into a butterfly.* ~able /-əbl/ adj that can be ~ed. **trans-form-ation** /'trænsfɔ:'meɪʃn/ n [U] ~ing or being ~ed; [C] instance of this: *His character has undergone a great ~ation since he was converted.* ~er n sb or sth that ~s, e.g apparatus that increases or decreases the voltage of an electric power supply.

ТРАНСФОРМАЦИЈА - (лат. *transformatio* - преобразување, преобличување), 1. преобразба, промена на обликот, претворување, измена, промена; 2. преобразба на една општествена состојба во друга; преобразба на една економска појава или состојба во друга.

СТЕЧАЈ - (српхрв. *стечај*; рус. *банкротство*; англ. *bankruptcy, failure*; франц. *banqueroute, faillite*; итал. *fallimento, bancarotta*; герм. *Bankrott*), посебен вид извршна постапка според која се намируваат од неговиот имот сите доверители на инсолвентниот (в) должник. Бидејќи не можат да се намират сите обврски во полн износ, тие се исполнуваат пропорционално. (В. Банкрот, Фалимент).

tran-si-tion /træn'zi:ʃn/ n [C,U] changing, change, from one condition or set of circumstances to another: *the period of ~ in Africa*, e.g when countries there were becoming self-governing states. *Adolescence is the ~ period/the period of ~ between childhood and manhood. The frequent ~s from cold to warm weather this spring have caused illness.* ~al /-nl/ adj ~ally /-nlɪ/ adv

Сузана Милевска

Парадоксалните ефекти на перформативниот уметнички чин

Проектот "Досие 96" што уметникот Игор Тошевски го изведе како едногодишно истражување и три веќе реализирани изложби, го постави авторот и во една нова улога, улога слична на научник, но во некоја нова научна дисциплина која условно може да биде наречена "парадоксологија". Имено, низ сите фази низ кои уметникот го преиспитуваше проблемот на огромното "производство" на шкарт, стечајните фабрики и приватизацијата како еден битен општествен процес изложувајќи ги фелеричните производи во галериските простори и со тоа претворајќи го, прогласувајќи го шкартот за уметничко дело, тој наидува на мноштво парадокси содржани во релацијата меѓу уметноста и животот.

Тргувајќи од теоријата за перформативи - говорни чинови на Џ. Л. Остин (J. L. Austin) и нејзините реинтерпретации од Џон Серл (John R. Searle) и Шохана Фелман (Shoshana Felman), овие парадокси можат да се интерпретираат преку примена на лингвистичкиот теориски дискурс во дадениот естетски контекст. Всушност, полемиката дали перформативните уметнички чинови се сè уште во сферата на естетското, оди во радикални крајности, од Дишановото тврдење дека естетиката се одвојува од уметноста до Гринберговото тврдење дека токму тука естетското се изедначува со уметничкото, но во секој случај очигледно е дека перформативното уметничко дело го преиспитува односот меѓу уметничкото, естетското и реалното.

Постапката што е во основа на целиот проект "Досие 96" може да се нарече перформативен чин тргнувајќи од самата дефиниција на Остин дека перформативите произведуваат значење иако самите се семантички празни, т. е. при самото покажување, именување и прогласување на перформативниот исказ истовремено се врши и самиот чин. Така, издвојувањето на шкартот од неговиот првобитен реален контекст (халите и дворовите на фабриките, отпадите) и неговото поместување во галерискиот простор е чин сличен на првиот перформативен уметнички исказ на Марсел Дишан: изложувањето на писоарот потпишан со Р. Мутт и неговото прогласување за уметничко дело, но сличен и на претходните проекти на самиот Тошевски (на пример: "Преместувања", 1996, Културно-информативен центар, Скопје).

Она што со овој проект се поставува како прашање и значи подиректно навлегување на авторот во една нова, повеќе социјална сфера, е и првиот парадокс кој наликува на силогистички еквилибризам. Имено, ако уметничко дело е она што самиот уметник ќе го именува и прогласи како такво, а Тошевски како уметнички дела ги изложува купиштата шкарт од стечајните фабрики,

Suzana Milevska

The Paradoxical Effects of the Performative Artistic Act

The Dossier 96 project, carried out by the artist Igor Tosevski as one year's research with three exhibitions mounted so far, has placed this artist in a new role, a role similar to that of a scientist, but in a new scientific discipline which may conditionally be called 'paradoxology'. During the stages through which the artist has re-examined the problem of the large 'production' of waste, of bankrupt factories and of privatization as an important social process, exhibiting rejects in galleries and thus turning waste into, and proclaiming it as, a work of art, he has encountered a multitude of paradoxes inherent in the relationship between art and life.

Starting from the theory of performatives/speech acts proposed by John L. Austin and its reinterpretations by John R. Searle and Shoshana Felman, these paradoxes may be interpreted by applying linguistic theoretical discourse in the given aesthetic context. In fact, the polemic as to whether performative artistic acts still come within the realm of the aesthetic may reach radical extremes, beginning with Duchamp's assertion that art is separate from aesthetics, up to Greenberg's claim that the aesthetic is identical with the artistic; in any event, it is obvious that the performative work of art re-examines the relationship between the artistic, the aesthetic and the real.

The approach underlying the entire Dossier 96 project may be called a performative act, starting from Austin's very definition that performatives produce a meaning even though they themselves are semantically empty, i.e. the very demonstration, articulation and proclamation of the performative utterance carries out the act. So the separation of waste from its original real context (factory floors and yards, scrap-yards) and its transposition into gallery areas is an act similar to Marcel Duchamp's first performative artistic act: the display of the urinal with the signature R. Mutt and its proclamation as a work of art; but it is also similar to some of Tosevski's previous projects (for instance, Dislocations, 1996, Cultural Information Centre, Skopje).

What this project questions, involving a more direct delving by the artist into a new, more social sphere, is the first paradox which resembles a syllogistic balancing act. Namely, if a work of art is what the artist himself designates and proclaims as such - and Tosevski exhibits heaps of waste from bankrupt factories as works of art - then are not the 'producers' of those objects, now deprived of their original function, artists themselves?

According to the theory of speech acts, there are certain conditions in which a performative can be

дали "производителите" на тие објекти, лишени од својата првобитна функција, не се и самите уметници.

Според теоријата за говорни акти постојат одредени услови при кои еден перформатив може да се смета за успешен (овие искази/чинови не можат да бидат вистинити или лажни бидејќи самите се семантички празни, а само произведуваат значење): тоа е пред се интенцијата, свесноста на намерата при изведувањето, компетентноста и легимитетот на изведувачот и институцијата во која тие се изведени. Според овие критериуми "производителите" чии "производи" се прогласени за уметнички дела никако не можат да бидат третирани како автори и уметнички субјекти, туку, поради нивното метафорично поврзување со неупотребливите објекти кога самите тие се прогласени за технолошки вишок, нивниот статус е поблиску до статусот на уметнички објекти.

Ако одиме уште понатаму во анализата на вака настанатите парадокси, од овој аспект може да се постави и прашањето за статусот на еден стечаен управник кој наместо да се обиде со процес на рециклирање или пренамена да го приспособи тој фелеричен материјал за понатамошна употреба, од нејасни причини тој сепак го прогласува за неупотреблив. Не е ли овој чин премногу сличен на оној на уметникот кој изведува перформативен акт? Единствено условите што се зададени со институционалните теории го спречуваат потполното поистоветување на ови два чина.

Затоа, во проектот "Досие 96" најважна е свесноста на авторот при целиот процес дека преместувањето на шкартот во галерискиот простор, организирањето на изложби, припрема на каталог и самата намера се неопходни предуслови за илокуциската снага и за успешноста на неговиот перформативен акт. Со тоа тој тоа целосно го искористува правото да просудува и да ја потврди универзалната валидност на сопствениот суд кој е пред се субјективен. Според институционалните теории на ваков начин се надвладуваат теориите на вкус и естетските ставови, а гледачот што смета дека нешто е уметничко бидејќи тоа е во музеј не може да наведе ни еден критериум зошто чинот на именување веќе е и вреднување.

Логиката на изложување *ready made* објекти покажува, но не и докажува дека на секој предмет може да се примени исказот "ова е уметност". Во лингвистиката отсекогаш постоела една дихотомска поделба меѓу говорот и делото, јазикот и телото, затоа и било можно нивното спојување во перформативните акти. Во ликовната уметност ова спојување се одвива од појавата на првите концептуални дела на Дишан, преку концептуалната уметност во шеесеттите и седумдесеттите, па преку постконцептуалата и најновите медиуми: инсталациите, електронските уметности и повторното враќање на *body art*.

considered successful (these utterances/acts cannot be true or false as they are semantically empty, and only produce meanings): this is, above all, the intention, the awareness in the intent of performance, the competence and legitimacy of the performer and the institution in which they are performed. According to these criteria, the 'producers' (whose 'products' have been proclaimed as works of art) can by no means be treated as artists (subjects); however, owing to their metaphorical association with unusable objects, once they are proclaimed a 'technological surplus', their status approaches the status of art objects.

If we go further into the analysis of these paradoxes, starting from the same premise, one can pose the question of the status of the insolvency official, who instead of trying to continue to use this discarded material by recycling or modifying it for other purposes, proclaims it unusable for no clear reasons. Is not this act very similar to that of an artist carrying out a performative act? Only circumstances determined by the institutional theory prevent us from regarding these two acts as identical.

Therefore, what is most important in the Dossier 96 project is this artist's awareness during the entire process that the transposition of waste in gallery areas, the organization of exhibitions, the preparation of a catalogue and the intention itself have been the necessary preconditions for the illocutionary power and success of his performative act. He thus fully exercises his right to judge and confirm the universal validity of his own judgement which is, first and foremost, subjective. In this way, according to the institutional theory, the theories of taste and aesthetic views are surmounted, and the observer who believes that something is artistic only because it is placed in a museum cannot come up with a single criterion as the act of naming is already valuation, too.

The logic of exhibiting ready-made objects indicates (but does not prove) that the utterance "this is art" can be applied to any object. In linguistics there has always been a dichotomy between speech and action, language and body, and hence their association in performative acts has been possible. In fine arts this association has been taking place since the appearance of Duchamp's first conceptual works, through the conceptual art of the 1960s and 1970s, up to post-conceptualism and the most recent media: installation, electronic art and the re-emergence of *body art*.

The current frequent practice of exhibiting accumulations of ready-made objects and material leads us to another paradox of the Dossier 96 project: its ambivalence on the plane of visual perception. Sometimes the appearance and form of Tosevski's installations are highly reminiscent of some works by Man Ray, Tony Cragg, Richard Long, Richard Wentworth and other internation-

Токму актуелната зачестена пракса на изложување акумулации на *ready made* објекти и материјали нè води до уште еден парадокс во проектот "Досие 96", всушност неговата амбивалентност на план на визуелната перцепција. Имено, понекогаш изгледот и формата на инсталациите многу потсетува на некои веќе видени дела на Ман Реј, Тони Крег, Ричард Лонг, Ричард Вентворт и други светски автори. Меѓутоа, токму поради перформативноста и произведувањето на значење овие дела содржински се сосем различни, иако понекогаш дури и материјалот е сосема ист (што не е тешко кога станува збор за и кај нас производливи *ready made* предмети).

Овој ефект не е случаен. Така, Тошевски користи еден толку актуелен медиум во западната уметност (инсталација и *ready made*) но тој создава еден проект втемелен во нашето секојдневие, во актуелниот момент, преиспитувајќи го и сопствениот медиум на изразување и прашувајќи се дали на нашата култура, повеќе од совршениот готов производ, не и прилега несовершеноста на шкартот. Неговиот проект не ни нуди информација, знаење за стварноста туку неа ја допира и го изведува својот перформативен акт во неа со што и самиот тој акт станува дел од она од што е создадена таа стварност.

Така, доаѓаме до најчувствителното, најделикатното прашање кое се поставува пред овој проект и пред уметникот воопшто: прашањето за можноста на ангажираност во уметноста и тоа дали уметноста може да ја менува стварноста со својот ангажман. Според Адорно, уметноста секогаш истовремено се издвојува и упаѓа во реалноста, а нејзиниот статус и автономија зависат од социјалните слободи во едно општество. Тошевски го преиспитува токму проблемот на адекватниот однос на уметникот кон сопствениот контекст и свесното одбирање на адекватен медиум во зададените околности, за што беше потребно да го преиспита и самиот социјално економски и политички контекст во кој создава.

Така, неговиот личен ангажман се одвива на два плана истовремено: истражувањето на самата реалност и менувањето на уметничкиот процес на создавање на уметничко дело во согласност со реалноста. Со тоа тој ја менува стварноста на уметничкиот акт што е дел од самата секојдневна стварност, но тоа не би било доволно за овој проект да биде означен како ангажиран ако односот стварност/уметност се сфати хиерархиски со доминантна улога за стварноста и ако од еден ангажиран уметник се очекува да излезе на барикади. Токму вака маргинално сфатената улога на уметноста и уметничките институции во општеството со многу поважни проблеми беше уште една мета на овој проект.

ally known artists. Yet, precisely because of their performative character and production of meaning, this artist's works are utterly different according to content, even though sometimes the material is identical (which is not surprising as they are ready-made objects that can be produced here as well).

This effect is not accidental. Tosevski uses a medium very much in vogue in Western art today (installation and ready-made), but manages to create a project originating from our everyday life, of the present moment, re-examining his own medium of expression and asking himself whether our culture is not closer to the imperfection of the reject rather than the perfection of the ready-made. His project does not offer information or knowledge of reality; yet it touches upon that reality, carrying out its performative act within it, as a result of which the very act becomes part of what the reality itself has been made of.

In this way we come to the most sensitive and most delicate question this project and artist pose: the question of the possibility of commitment in art and of whether art can change reality with its commitment. According to Adorno, art is always both outside and inside reality, and its status and autonomy are dependent on the social freedom in a given society. Tosevski re-examines precisely the problem of the adequate position of the artist towards his own context and the conscious choice of an adequate medium in given circumstances. For this purpose he has deemed it necessary to re-examine also the social, economic and political context in which he creates.

As a result, his personal commitment takes place on two planes simultaneously: studying reality itself, and changing the artistic process in the creation of a work of art in accordance with reality. In this way he also changes the reality of the artistic act which is part of everyday reality; and yet this would not be sufficient for designating his project as committed if the relationship reality/art is understood as a hierarchy with reality in the dominant role and if one expects a committed artist to fight on the barricades. Pointing to the marginal role assigned to art and art institutions in a society preoccupied with a myriad of more important problems has been yet another purpose of this project.



Игор Тошевски

Роден 1963 во Скопје, Македонија
Дипломирал 1988 графика на Ликовната академија
во Хелсинки, Финска.

Адреса: Брадфордска 1 1/7 91000 Скопје, Р.
Македонија
тел.389/91/382-041

Самостојни изложби

- 1990 - Хелсинки, Akateeminen Kirjakauppa
- Скопје, Дом на млади "25 Мај" (со З.
Трајковски)
- 1994 - Скопје, Галерија Мијачки Зографи
- Скопје, Музеј на град Скопје
- 1995 - Скопје, МКЦ, Синтезис
- 1996 - Скопје, КИЦ, Преместувања
- Велес, Ликовен салон, ДОСИЕ 96
- Прилеп, Центар за култура "Марко
Цепенков, ДОСИЕ 96
- Куманово, Уметничка галерија, ДОСИЕ 96
- 1997 - Скопје, Музеј на град Скопје, Досие 96

Групни изложби

- 1990 - Келн, Институт за источно-европска
уметност, Група ЗЕРО
Скопје, Музеј на Македонија, ШАКТИ,
Група ЗЕРО
- 1994 - Скопје, ДЛУМ, Годишна изложба на графики
- Скопје, ДЛУМ, Годишна изложба на цртежи
- Скопје, Кутија со слики, Прва годишна
изложба на Сорос Центарот за современи
уметности, Културен центар "Мала Станица"
- 1995 - Скопје, Културен центар Ко-Ра
- Скопје, ДЛУМ, Годишна изложба на цртежи
- Скопје, Чифте Амам
- Скопје, Музеј на современата уметност,
9 1/2: Нова македонска уметност

Igor Tosevski

Born: September 27, 1963 in Skopje, Macedonia
1988, graduated printmaking from the Academy of
Fine Arts in Helsinki, Finland

Address: Bradforska 1 1/7 91000 Skopje, R.
Macedonia
tel.389/91/382-041

Individual exhibitions

- 1990 - Helsinki, Akateeminen Kirjakauppa
- Skopje, Youth Cultural Center (with Z.
Trajkovski)
- 1994 - Skopje, Mijacki Zografi Gallery
- Skopje, Museum of the City of Skopje
- 1995 - Skopje, Youth Cultural Center, SYNTHESIS
- 1996 - Skopje, Cultural Center, DISLOCATIONS
- Veles, Art Salon, DOSSIER 96
- Prilep, Cultural centre "Marko Cepenkov",
DOSSIER 96
- Kumanovo, Art Gallery, DOSSIER 96
- 1997 - Skopje, Museum of the City of Skopje,
DOSSIER 96

Group exhibitions

- 1990 - Cologne, Institute of
Eastern European Art, ZERO group
- Skopje, Museum of Macedonia
SHAKTI (ZERO group)
- 1994 - Skopje, Macedonian Artist's Association,
Annual Exhibition of Prints
- Skopje, Macedonian Artist's Association,
Annual Exhibition of Drawings
- Skopje, Image Box, The First Annual Exhibition
of Soros Center for Contemporary Art,
Cultural Center "Mala Stanica".
- 1995 - Skopje, Cultural Center Ko-Ra
- Skopje, Macedonian Artist's Association,
Annual Exhibition of Drawings
- Skopje, Cifte Amam
- Skopje, Museum of Contemporary Art, 9 1/2:
New Macedonian Art

Издавач:	<i>Publisher</i>
Музеј на град Скопје	<i>Museum of the City of Skopje</i>
Одговорен уредник:	<i>Editor-in-chief</i>
Климе Коробар	<i>Klime Korobar</i>
Организација на изложбата:	<i>Organization of the exhibition</i>
Фросина Зафировска	<i>Frosina Zafirovska</i>
Текстови во каталогот	<i>Texts of Catalogue</i>
Игор Тошевски	<i>Igor Toshevski</i>
Сузана Милевска	<i>Suzana Milevska</i>
Дизајн на каталогот:	<i>Lay-out</i>
Игор Тошевски	<i>Igor Toshevski</i>
Фросина Зафировска	<i>Frosina Zafirovska</i>
Фотографии и слајдови:	<i>Photographs and slides</i>
Игор Тошевски	<i>Igor Toshevski</i>
Роберт Јанкуловски (с.11,15,16-17)	<i>Robert Jankulovski (p.11, 15,16-17)</i>
Небојша Вилиќ (с. 9)	<i>Nebojsa Vilic (p.9)</i>
Роберт Пашоски (с.22)	<i>Robert Pashovski (p.22)</i>
Превод на англиски јазик:	<i>English translation by</i>
Филип Корженски	<i>Filip Korzenski</i>
Скенирање и печат:	<i>Fotolito</i>
Скенпоинт - Скопје	<i>Scanpoint - Skopje</i>
Музеј на град Скопје	<i>Museum of the City of Skopje</i>
Скопје, март 1997	<i>Skopje, March 1997</i>



Министерство за Култура на
Република Македонија

Изложбата и каталогот се помогнати од:
Министерството за култура на Република Македонија
Сорос Центар за современи уметности
Министерство за внатрешни работи
The Exhibition and the catalogue were supported by the:
Ministry of Culture of the Republic of Macedonia
Soros Center for Contemporary Art
Ministry of Internal Affairs



SCCA
SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS
- SKOPJE, MACEDONIA
СОРОС ЦЕНТАР ЗА СОВРЕМЕНИ УМЕТНОСТИ
- СКОПЈЕ, МАКЕДОНИЈА



