

ИГОР ТОШЕВСКИ
П О М Е Ѓ У



B E T W E E N
IGOR TOSHEVSKI



Министерство за култура на Република Македонија
Ministry of Culture of the Republic of Macedonia
Ministria per Kulture e Republikes se Maqedonise



НУ Национална галерија на Македонија
NI National Gallery of Macedonia
KI Galeria Kombetare e Maqedonise

Игор Тошевски/ Igor Toshevski
ПОМЕЃУ/ BETWEEN
септември 2016/ September 2016

Чифте амам, септември 2016
Chifte Hamam, September 2016
Cifte Hamam, shtator 2016



Igor Toshevski graduated printmaking at the Academy of Fine Arts in Helsinki, Finland (1988). He gained his Masters degree, department of sculpture, at the faculty of Fine Arts, Skopje in 2011.

From 1980 – 1987, he has published comics and illustrations in several magazines in Yugoslavia and abroad. Since 1985, he becomes one of the founding members of the multimedia artist group ZERO (1985-1990) known for their experimental approach in painting, video and performance art. Later, Toshevski continues his individual career, investigating the implications of conceptual art and its progressive role within a society undergoing political and economic transformation. His major works mostly take the form of mixed media art installations, re-examining the boundaries between art and politics, law, language, private versus public space, etc. He has shown his works in numerous solo or group exhibitions and biennials, including After the Wall (Moderna Museet, Ludwig Museum and Hamburger Bahnhof, 1999/2000); Love it or Leave it (Cetinje, 2004); First Balkan Biennial Cosmopolis (Thessaloniki, 2005); 54th Venice Biennale (2011), etc.

Toshevski has also been credited as production designer, art director and concept artist in theater productions, as well as domestic and foreign feature films, such as Ravenous (1999), Dungeons & Dragons (2000), Iluzija (2004), Blodsband (aka Mirush, 2007), Upside Down (2008) and others.

From 2011 to 2014, Toshevski is one of the founding members of the art initiative Kooperacija, a collaborative effort of several renowned Macedonian artists whose main objective was focused on institutional critique, exhibiting critical art outside the conservative framework of the cultural institutions controlled by the authoritative government.

–

Igor Toshevski graduated printmaking at the Academy of Fine Arts in Helsinki, Finland (1988). He gained his Masters degree, department of sculpture, at the faculty of Fine Arts, Skopje in 2011.

From 1980 – 1987, he has published comics and illustrations in several magazines in Yugoslavia and abroad. Since 1985, he becomes one of the founding members of the multimedia artist group ZERO (1985-1990) known for their experimental approach in painting, video and performance art. Later, Toshevski continues his individual career, investigating the implications of conceptual art and its progressive role within a society undergoing political and economic transformation. His major works mostly take the form of mixed media art installations, re-examining the boundaries between art and politics, law, language, private versus public space, etc. He has shown his works in numerous solo or group exhibitions and biennials, including After the Wall (Moderna Museet, Ludwig Museum and Hamburger Bahnhof, 1999/2000); Love it or Leave it (Cetinje, 2004); First Balkan Biennial Cosmopolis (Thessaloniki, 2005); 54th Venice Biennale (2011), etc.

Toshevski has also been credited as production designer, art director and concept artist in theater productions, as well as domestic and foreign feature films, such as Ravenous (1999), Dungeons & Dragons (2000), Iluzija (2004), Blodsband (aka Mirush, 2007), Upside Down (2008) and others.

From 2011 to 2014, Toshevski is one of the founding members of the art initiative Kooperacija, a collaborative effort of several renowned Macedonian artists whose main objective was focused on institutional critique, exhibiting critical art outside the conservative framework of the cultural institutions controlled by the authoritative government.



ПОМЕЃУ НУЛА И ДЕЛЕЊЕ СО НУЛА

Помеѓу статус кво и постојана промена. Денес, се чини, дека клучниот збор кој ја одредува нашата современост е криза: политичка, економска, безбедносна, етичка, бегалска, идентитетска, културна, а истовремено ваквата констатација во услови на глобалниот капитализам и на тенденцијата за непречен тек на капиталот во проширеното поле на културата изгледа дека неизбежно е да се сведи на тавтологија. Капитализмот е дефиниран како несистемски феномен, постојан тек низ судири и спротивставености, а културата сè повеќе како поле за постојана борба за идентитетско признавање. Наталожените проблематични прашања кои се однесуваат на актуелните состојби ја наметнуваат потребата од итно и неодољно посветување на евидентираниите невралгични точки. Сведоци сме на процес на несопирлива дезинтеграција на општествената сфера, во услови на една заглавеност во постисторијата. Падот на Берлинскиот ѕид и дигиталната револуција ни одблизу не ја остварија идличната најва за претпоставениот „крај на историјата“. Развојот на техносферата, пак, во својата нетелеолошка прогресија и сè повеќе во прилог на корпоративните интереси се чини дека дополнително генерира страв од иднината. Во услови кога технички генерираната слика сериозно го нарушува балансот помеѓу линеарната, консеквентна логика на текстот и историската свест, од една страна, наспроти магискиот карактер на сликата што постојано нè потсетува на тоа дека во таа смисла никогаш не сме биле модерни, логично се манифестира и како страв од антиполитичката доминација на омоќената слика без референт.

Често се чини дека блокираната политичка имагинација е резултат на неразбирањето на доменот на визуелноста, а не случајно една од клучните улоги во борбата за јавната сфера имаат дебатите околу трансформативниот потенцијал на уметноста. Иако уметниците, спротивставувајќи на елитизацијата и затвореноста на светот на уметноста, самоиницијативно се откажаа од привилегијаниот статус, сепак, денес поради неочекуваната екстремна маргинализација на уметничкиот домен како поле за критичко мислење, таа се бори да ја врати својата релевантност преку јавниот домен како конститутивен за нејзиното базично функционирање. И токму оваа состојба на итност, наложбите за неодољен ангажман, за директни и јасни политички пораки дополнително ја усложнуваат и онака сложената кризна ситуација, а уметникот е ставен во позиција поради таквиот притисок да биде исправен пред дилемата и одлуката да избира помеѓу пропагандистичкиот политички дизајн и неомеѓената и ризична територија на поетичната алузивна моќ на сликата. Денес, светот на уметноста е свет во распаѓање под притисокот на пазарно-услугната логика, но токму ваквата ситуација отвора можност не за романтично реставрирање на некогашната институционалната рамка, туку за радикално трансформирање кон функционален модел во согласност со тенденциите за поправедна дистрибуција на материјалните ресурси, но секако и на знаењето. Иако во потрага по необременет простор уметникот својата автономна позиција често ја бара надвор од институционалната рамка, неопходно е истовремено да се преиспитаат и капацитетите за промислување на нови модели за развивање критички музеј чија цел како клучен механизам од идеолошкиот апарат би било дофаќање на современоста и проектирање на иднината низ дијалектичкиот однос со минатото. Во време во кое станува повидливо враќањето на некритичките манипулативни метанаративи, време на подем на радикалниот популистички национализам и верскиот фанатизам, кога минатото се наметнува како сениште на механизмите на контрола, неопходно е да ги преиспитамо сопствената позиција и нашиот потенцијал за критичко мислење, со цел поуспешна борба за порамномерна дистрибуција на иднината, против стазисот замотан во илузијата на тековната промена.

Помеѓу Западот; или Помеѓу, во време и простор. Ако некогаш се размислуваше за позицијата на Балканот, а посебно на Македонија, како граничен простор помеѓу Истокот и Западот, денес веројатно може многу повеќе да се зборува како за неодредено место на југот од Европа опкружено од запад, место кое, освен како географски југ, станува сè побезначајна, слабо интегрирана точка што низ двеиполдецениската транзиција резултира со екстремно економско раслојување и културно осиромашување. Тоа посебно важи за културата во своето проширено поле, која денес ги опфаќа сите домени вклучувајќи ја и политиката. Дисперзирани до нерелевантност, културата и уметноста се позиционираат како 'удвоен локален југ', долу, на маргината на маргините - вредни искуства кои се предмет на еден вид тивок епистемцид. Дека се работи за една сива зона, јасно покажува фактот дека ние сме во ситуација помеѓу капиталистичката апропријација на секој вид критика и ригидната и отворена цензура на доминантно традиционалистичките и централизираните авторитарни системи. Како помеѓу чекан и наковална, ова наше дезинтегрирано општество својата проекција на иднината

се чини дека може да ја види само низ пресекот на овие две тенденции: неолибералниот капитализам низ авторитарна призма. Во однос на наследството на модерната, но и на позицијата на современата уметност, може да се каже дека во сила се повеќе или помалку радикални иконокластички форми: од целосно бришење или, пак, затскривање до игнорирање и релативизирање. Зад помпезното рефасадирање и преобликување на појавноста, со проектот „Скопје 2014“ како еден од централните владини проекти, се случува многу посериозен феномен, а тоа е укинувањето на компаративното поле кое се врши тивко и незабележливо. Токму затоа уметноста, а посебно онаа што се заснова на најдобрите критички традиции не само што не е на својот крај, туку таа е исправена пред бројни нови предизвици со кои низ постојано соочување ги следи и ги преиспитува и сопствената трансформација, и сопствениот трансформирачки потенцијал.

Проектот на Игор Тошевски насловен Помеѓу, индиректно се надоврзува на евидентираниите традиции на институционалната критика и на метамузеолошкиот интерес кај уметници од различни генерации, како и на наталожените проблематични прашања кои генерираат сомнеж за функционирањето на музејскиот систем како дел од идеолошкиот апарат. Притоа, Тошевски не следи некоја конкретна, строго утврдена теориска рамка во дебатата за критичкиот музеј, туку многу повеќе генезата на овој уметнички проект може да се лоцира во претходните дела реализирани во изминатите години кои, директно или индиректно, се однесуваат на прашањата за позициите на моќ, цензурата, институционалната рамка и бирократизацијата, дијалектичкиот однос помеѓу слободата и ограничувањата, како и на релациите на видливото и затскриеното. Уште поважно е тоа што наместо само нов повод за еден херменевтички зафат или контекстуална анализа, проектот на Тошевски отвора можност за пошироко промислување на низа актуелни проблеми кои се однесуваат на улогата на уметноста и на музејско-галерискиот систем во современоста.

ПОМЕЃУ ПРОЦЕПИТЕ НА СЛИКАТА И ОМЕЃУВАЊЕТО НА ТЕРИТОРИЈАТА НА ТЕКСТОТ

Помеѓу сликата и текстот. Пред воопшто да се пристапи кон омеѓувањето на просторот на текстот низ процепите на сликата, со цел појасно следење на комплементарноста на вербалниот и визуелниот склоп, најпрво е потребно да се укаже на параметрите според кои се развива овој текст. Притоа, неизбежно е да се истакне неопходноста од преиспитување на недоследностите во интерпретацијата на визуелните феномени со лингвистички средства, како и опсесивното инсистирање на енигматичност и откритија во историско-уметничките текстови кои ја генерираат комплексноста на сликите. Оттука и потребата текстот да се движи послободно во градењето на една структура која ќе се обиде органиски да се накалеми и низ просторот на Помеѓу да ја следи специфичната иконичка логика. Следејќи ја и логиката на Адорно за есеистичкото разбирање, овој текст се позиционира наспроти позитивистичката дисекција на феномените и низ една монтажна постапка цели кон интерпретација на феномените во осцилирањето помеѓу експресивното и концептуалното. Не претендира да функционира „ниту како научна догма, ниту како културен продукт“, туку помеѓу строгоста на формата и интензитетот на емоцијата цели кон испреплетување на експресивните моменти на мислата собрани преку монтажната постапка, овозможувајќи тие да функционираат низ реципрочна интеракција на концептите во процесот на интелектуалното искуство

Помеѓу отворената структура и мрежата од референци. Како пример во кој се вкрстуваат неколку клучни точки во пристапот кон интерпретацијата на проектот Помеѓу и еретичката логика на овој текст може да послужи текстот на Даглас Кримп насловен На урнатините на музејот, во кој освен кон музејот, тој се осврнува и на радикалната позиција на Раушенберг во однос на „нарушувањето на интегритетот на сликата“. Иако тој не се фокусира на аналогијата помеѓу уметничката слика и музејската нарација преку поставката како слика, вклучувањето на Раушенберг во елаборацијата е дотолку поважно во овој контекст бидејќи токму тој со своето дело Избришан цртеж од Де Кунинг (1953) го реактуелизира и парадоксалниот однос на „креативната деструкција“, која е и во основата на дијалектиката на сликата, како затскривање преку покажување и обратно. Инаку, Раушенберг е еден од уметниците кои извршиле големо влијание во раното формирање на Тошевски и затоа во овој контекст е важно да се потенцира аналогијата со музејската институција и свртувањето од кохерентноста на сликата и нејзиното проблематизирање кон претпоставената кохерентност на музејската колекција и проблематизирањето на музеолошките принципи и методи со кои се гради односот кон минатото, како неизбежна спрега на односи низ кои полесно може да се дојде до разбирање на современоста како „дијалектичка современост“.

Помеѓу автономијата на сликата и границите на интерпретацијата. За разлика од ларпурлартистичката

логика која до денес доминира во разбирањето на уметноста, автономијата на сликата не ја подразбира слободата на уметникот за ескапизам, туку се однесува на инхерентната автономијата на сликата, која и покрај тоа што поставува граници на интерпретацијата, задржува еден автономен домен кој може да ѝ се измолкне и на најдобро контролираната и прецизно кодирана порака. Но, одамна е јасно дека дејствувањето на сликата го надминува процесот на сигнификација и навлегува и во полето на афективното. Сепак, една од можностите на уметничкото дејствување е и разбирањето и искористувањето на потенцијалот на овој вишок, идентификативен во теориите на бројни значајни современи теоретичари, меѓу кои Том Мичел, Хорст Бредекамп и Готфрид Бем. Иако дел од овие тези се движат на тенката граница помеѓу критиката која им е упатена како опасно навлегување во виталистичките тенденции, токму Мичел, како одбрана од ваквите напади и со целосно посветување во насока на разбирање на нејзината парадоксална природа, сугерира дека е „неопходно да ги дофатиме двете страни на парадоксот на сликата“ токму поради тоа што е евидентна „двојната свесност“ кон сликите, која осцилира помеѓу „магиските верувања и скептичните сомнежи, наивниот анимизам и тврдиот материјализам, мистичните и критичките ставови“. А за воопшто да се разберат сликите, некогаш е неопходно да се следи нивната трансмисија низ времето.

Помеѓу делата на Тошевски. Иако и покрај тридесениската активност на уметничката сцена Игор Тошевски досега не инсистирал на ретроспективно претставување, овој проект отвора можност тој да биде разгледуван низ призмата на актуелните прашања кои се појавуваат низ неговата генеза, поконкретно од 2012 година наваму, но и преку навраќање на доминантните постапки и стратегии кои тој ги користи, особено од средината на 1990-тите. Тоа навраќање наместо детален историографски пристап го разместува и го прегрупира целиот репертоар на гестови според различните конвергирачки аспекти. Работејќи паралелно во сликарството под влијание на рефлексии на Раушенберг и Џонс, Тошевски во првата половина на 1990-тите својот фокус порешително го насочува кон инсталацијата и просторните релации, процесуалните дела и акции кои поради нивната ефемерност остануваат достапни единствено преку фотодокументацијата, што се огледа во инсталациите Синтезис (1993), Без наслов (1994) и посебно во акцијата Преместувања (1995). Преместувања (1995) е инсталација која се заснова на фотодокументацијата на серија акции на преместување на објекти и исцртани карти на движењето без да ги изложи тие објекти кои остануваат во контејнерите и на метафоричното изложување на вистински контејнер заедно со речничката дефиниција. Отсутниот предмет подложен на серија операции на преместување во една кружна структура е важен во целокупниот процес на реконтекстуализирање и во поновите дела на Тошевски.

Иако низ инсталациите изведени во претходниот период почнуваат да се дефинираат серија тенденции чие продолжение низ трансформација може да се следи сè до најновите остварувања, се чини дека својата целосна творечка зрелост Тошевски ја достигнува со едногодишниот проект насловен Досие '96 (1996/97), кој резултирал со серија инсталации, а свое заокружено претставување имал во Музејот на град Скопје во 1997 година. Станува збор за инсталации кои се направени исклучиво од отфрлени предмети и фабрички фелер кои, во контекст на транзицијата, и авторот ги гледа како метафора на „отфрлениот субјект“. Овие предмети, собирани во текот на 1996 година, биле употребени како редимејди и изложени во повеќе културни центри и галерии (Велес, Прилеп, Куманово). Инсталациите конципирани како акумулации од ист материјал (порцелан, стакло, текстил) се различно подредени и третираны како омаж на одредени уметници кои го употребувале редимејдот како јадро на нивните дела (Тони Крег, Ричард Лонг, Ман Реј). Во својот творечки опус, Тошевски претставува една фрагментирана слика на својата современост низ делата како маркери, кои се во постојана интеракција со една субјективна историја на уметноста, забележливи и во Супремус (2011), кој претставува продолжување на проектот Територии (2004) и се состои од демаркација на гранични линии според делото на Малевич, Сликарски реализам: Момче со ранец - Боени маси во четврта димензија (1915), познато и како Црн квадрат, црвен квадрат, низ поголемиот дел на југозападна Македонија. Иако се работи за реален простор, утописката димензија на овој проект е насочена кон декларирање слободен уметнички простор преку специфично историско-уметничко омеѓување со гранични дрвени столбови обележани со имињата на дваесет уметници (меѓу кои Казимир Малевич, Марсел Дишан, Јозеф Бојс, Брус Науман, Ханс Хаке, Џозеф Кошут, Брацо Димитријевиќ итн.), но и како критика на актуелните тенденции за апроприација на јавниот простор и за ограничување на слободата на говор.

Обележувајќи ја на тој начин „слободната територија“ околу себе, движејќи се напред со повремен поглед наназад, проектот Помеѓу дава поттик за бројни теориски асоцијации и за реактивирање на

серија клучни отворени прашања за улогата на уметноста и за поширокиот домен на визуелното во современоста. Преку нив како клучни пунктови може да се омеѓи просторот во една слободна циркуларна ризоматска структура заснована на серија меѓузависни референци и актуелни дискусии кои ценам дека се клучни за разбирањето не само на овој проект, туку на поширокиот контекст. Користејќи бројни фрагменти кластерирани и спротиставени како опозити, како подвижни модули кои наликуваат на реконфигурации, реконтекстуализации и преместувања кај Тошевски, воспоставувајќи динамични релации, сепак, тие на крајот повторно се враќаат да го опфатат просторот околу локацијата на проектот Помеѓу. И самиот Тошевски во своите дела сериозно место отстапува на текстуалната рамка со која се балансира визуелната слика, во различни форми кои варираат преку текстот-како-слика уште во раните 1990-ти, како концептуална рамка (Територии, 2004), во цитатна форма (Процес, 2004), преку употребата на документи како објект (Совршена рамнотежа, 2000) или како единствен текстуален елемент насочен кон преобразба на секојдневното (Споменификација, 2013). Дотолку повеќе што и во најновиот проект се движи на границата помеѓу уметничкото и кураторското, дополнително отвора можност и низ овој текст да се реактивира логиката на есеистичката форма како гранична позиција, која ветува плодотворен дијалог со најновиот проект на Тошевски, но и осцилирање помеѓу намерниот миметизам на текстот и отворената автореференцијалност. Клучно за конкретното пристапување кон делото преку текстот е и инсистирањето на еден специфичен 'миметички' пристап, со кој верувам дека многу појасно би станало не само разбирањето низ процесите на визуелното, туку би укажало на потребата од радикално поместување од често надмената и тенденциозна критичарска позиција за објективно согледување кон слободно меандрирање низ празниот простор помеѓу прекриените слики, како слободна територија на една неиспишана историја.

ПОМЕЃУ ОМАЖОТ И АВТОРЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТА КАКО МЕТОДИ НА ПРОТО-АУРАТИЗАЦИЈА

Помеѓу предисторијата на гестот и неговото продолжено траење. Во неговиот осврт кон делото на Харун Фароки, следејќи ја логиката на Аби Варбург во однос на трансмисијата на сликата, Жорж Диди-Иберман се повикува на исказот на Фароки, кој вели: „На површината на секој гест се појавува голем дел од неговата предисторија“. Така, во повеќе дела на Тошевски може да се следи таа предисторија во форма на реконфигурирање и синтеза на елементи, но и серија дигитални и индиректни омажи, врз чија основа се создава новото дело, но секогаш во насока и во интерес на прашањата кои нè засегаат во актуелноста. Тоа обично не претставува едноставен збир на различните елементи, што е забележливо во реконтекстуализациите на слободните територии (Супремус, Тезга итн.). Можеби еден од најинтересните примери на синтеза на елементи од претходните дела и на нивно вешто реконтекстуализирање е делото кое се наоѓа во постојаната поставка на Музејот на современата уметност во Скопје, кое покрај искористувањето на специфичната музејска локација, ги интегрира и „субјективната историја на уметноста“ како „слободна територија“ на авторот омеѓена претходно со делото Супремус и основната модулarna форма на инсталацијата Љубовта неразбирлива, секој проклет миг (2012) и иако не се занимава директно со визуелно препокривање, сепак индиректно може да се смета за дел од генезата на проектот Помеѓу.

Помеѓу неразбирливата љубов и проклетството на мигот. Проектот Помеѓу претставува модификација на инсталацијата на Тошевски, Уште еден проклет миг (2012), базирана на неговата инсталација Љубовта неразбирлива, секој проклет миг (2012) претставена три месеци претходно во рамките на неговата самостојна изложба во Музејот на современата уметност во Скопје. Во текот на јуни 2012 година, како резултат на скандалозното отстранување на делото на уметничкото дуо ОПА, Тошевски инстантно и истовремено го реактивира својот повеќегодишен интерес за формите на цензура, што воопшто не е изненадувачки, особено имајќи предвид дека три години претходно неговото дело Слободна територија - Жолт крст (2009) беше предмет на специфичен вид цензура, прикриена зад бирократски оправдувања.

Серија дигитални интервенции кои ќе го привлечат вниманието на социјалните мрежи и ќе се појават и во печатените медиуми ќе ја најават инсталацијата Уште еден проклет миг изложена на четвртата групна изложба на иницијативата Кооперација насловена Лични политики, поставена кон крајот на јуни 2012 година во Скопје. Со реконтекстуализирање, користејќи слична конфигурација со индустриска палета за транспорт, вентилатор и црно знаме, јадрото на инсталацијата овојпат го сочинуваат симболично прекриените дела на одреден број уметници кои се согласуваат да бидат дел од инсталацијата. Во текот на 2013 и на 2014 година, во два наврата слична интервенција е направена со дела од други уметници на самостојната изложба на Тошевски насловена Реколекции одржана во септември 2013 година во Берлин и потоа во сидната инсталација како дел од изложбата на Кооперација насловена

На коњите им се кратки новете во галеријата Ремонт во Белград во ноември 2014 година. Во истиот период, наизменично навраќајќи се на првичната конфигурација, како скулптурална акумулација е изложена во Загреб во 2015 година, на изложбата Есенција на егзистенцијата организирана токму од Националната галерија на Македонија. Во истиот период паралелно со генезата на Помеѓу, период кој се поклопува со неговото активно учество во функционирањето на уметничката иницијатива Кооперација, Тошевски работи и на неколку други дела во кои се забележува тенденција за намерно редуцирање на полето на видливост, преку блурирање, како во Соната за К. Г. (2012), а особено во Ова не е јамка (2014), гест кој целосно дејствува под радарот на видливоста. Соработката и двонасочните релации врз кои Кооперација ја темелеше својата практика, со овој чин на отстапување на просторот се потврдува и притоа се заокружува во „отсутната“ посредничка акција/чин/интервенција, која останува нерегистрирана на билбордот. Акцентот е ставен на „преносот на авторскиот легитимитет или на неговото евентуално поништување во доменот на „видливото“ сведувајќи го на минимален релациски гест“.

Радикалните концепти на Казимир Малевич го придвижуваат процесот на распаѓање на предметноста и го овозможуваат преминот од естетиката на уметничкото дело во естетиката на настанот, кому не му е потребен предметот во вечно траење, ниту фиксен изложбен простор, а овој трансформативен гест е неопходен за разбирање на односот на традицијата и современоста. Во повеќе претходни проекти на Тошевски се наоѓаат помалку или повеќе забележливи референци на делата на Малевич, како што се специфичната реконтекстуализација на Слободната територија, попозната како Жолт крст (2009), потоа проектот Супремус (2011), Тезга (2011), Пејзаж во транзиција (2014). Во текот на 2011 година, проектот Територии, покрај Супремус, доживува уште едно специфично продолжение со акцијата Тезга, изведена на 11 ноември 2011 година на пазарот во Битола. Користејќи стандардна тезга и мегафон како средство за привлекување на вниманието, своите слики-објекти посветени на супрематизмот Тошевски ги понудил како производи „во замена за храна, земјоделски производи или гест“, при што уметникот издава сертификат за учество во „слободната територија“ на секој што сака да се вклучи во размената. Пејзаж во транзиција (2014) е инсталација која се состои од три „слободни територии“ кои се засноваат на Малевичевите форми, крст, круг и квадрат и објекти на соодветните форми од црн медијанп поставени на штафелаи. Трите форми како објекти се поставени така што се разместени во различна територија, без притоа да се поклопуваат (крст во квадрат, квадрат во круг и круг во крст). Но, пред фокусот да биде насочен кон врските со анти-музејската визија на Малевич и кон потребата од нејзина де-радикализација, неопходно е да се осврнеме на актуелните дебати за критичкиот музеј и на преиспитувањето на можностите за дофаќање на современоста.

ПОМЕЃУ МУЗЕЈОТ, УМЕТНОСТА И ЖИВОТОТ

Помеѓу традиционалниот музеј како гарант на стабилниот идентитет и критичкиот музеј како локус на дијалектичката современост. Интересот за улогата на музејот не престанува до денес, што се гледа и низ многубројните конференции, од кои посебно значајни се оние што се осврнуваат на интересот на уметниците за директно интервенирање во музејските колекции и за изложбата како медиум, како и за разгледување на можностите за трансформирање на музејот преку инсистирање на поттикнувањето на неговата критичка димензија. Во последните неколку децении проучувањата се интензивираат и од аспект на политичките науки кон изложбите како специфични презентации во кои се вкрстуваат моќта, политиката и идеологијата. Набрѓу по нивното востановување, а особено кон крајот на XIX век, музеите, како инструменти на моќта и на контролата на знаењето, стануваат предмет на критика пред сè од уметниците на авангардата.

По сите повеќедецениски дебати за неговата функција и позиција во мрежата на релации на моќ, едно од клучните прашања е тоа дали музејот може да стане „место на отпор наместо ритуал користејќи ги своите ресурси за да им даде глас на непривилегираните“ и да придонесе на значителен начин во дебатите за прашања кои се од фундаментална важност за современиот свет? Дека постои континуитет во напорите за порешително отворање на музејот кон современоста е и фактот што во воведниот текст за годишната конференција насловена „Од музејска критика до критички музеј“ одржана во март 2012 година, Музејус како теориски модел го користи концептот за „пост-музеј“ развиен од Стјуарт Хол и Илејн Хупер Гринхил, кој има за цел да го омоќи гледачот, да ги изложи конфликтите и да ги преуреди социјалните нееднакости. Иако прототипот за критичкиот музеј, како што го замислува Музејус, најчесто се бара во музеите на современата уметност, кои се фокусирани повеќе на современиот свет отколку на уметноста, сепак останува отворено прашањето дали таквиот модел на „ангажирана уметничка институција“ може да се примени на историските музеи кои

претендираат кон универзален преглед и кои се фокусирани на зачувување на културното наследство како примарна должност, и како што вели на „репродуцирање наместо на субвертирање на полето?“

Ако според Хито Штаерл, „Фабриката“ на Ворхол била антиципација и модел за функционирањето на современиот музеј и за обидите да се дофати современоста во општиот тек, денес се чини дека и таа позиција ја одиграла својата улога и се движи кон корсокак бидејќи оди во прилог на сеопштата фрагментација и на затворањето во „вечна сегашност“, без обид за разбирање на минатото, а со тоа и без проекции за иднината. Во својот полемички текст Радикална музеологија, кој ја преиспитува современоста како метод наместо како периодизација и се осврнува на значењето на политизираното претставување на историјата во музеите на современата уметност, Клер Бишоп тврди дека „музеите со историска колекција станаа најплодното поле за тестирање на непрезентистичка (non-presentist), мултиемпорална новонастаната бидејќи „постојаната колекција може да биде најсилното оружје на музејот во нарушувањето на стазисот на презентизмот“. Ова е така бидејќи, како што вели Бишоп, „таа од нас бара да мислиме во повеќе времиња истовремено: минато свршено и идно несвршено време (the past perfect and the future anterior)“.

Денес, во втората деценија на третиот милениум, прашањето за уметноста и релациите со музејскиот концепт може да ги поставиме помеѓу инверзниот однос на две прашања: Дали на современата уметност ѝ е потребен музејот, односно дали на современиот музеј му е потребна уметноста? Анализирајќи ја новонастаната состојба по 2000 година и, посебно, настанувањето на колекцијата на Музејот на модерната уметност во Љубљана, Марина Гржинич на крајот од своето излагање во Будимпешта со право констатира дека нема потреба од рекреирање на (некаква претпоставена) природна ситуација, туку треба да се артикулираат артифициелните интервенции и најпосле да се изгради пат за преобразба на музејот од инструмент на репресија во инструмент на критика или „од конзервација кон конфронтација“.

Помеѓу дебатите за радикална музеологија и состојбите во кои се наоѓа локалниот музејско-галериски систем. Денес кога се наоѓаме среде сериозни обиди за ново толкување и пополнување на утврдените историски дупки низ еден наратив кој го претвора јавниот простор во една постојана музејска поставка на спрегата на културниот конзервативизам и неолибералниот економски модел, секако вреди да се отвори прашањето за критичкиот потенцијал на музејските институции во име на реализацијата на поправедно општество и особено за можностите за дефрагментација на општественото, но радикално поинаква од онаа што се изведува со возобновените, романтичарски метанаративи. Овој проект на Тошевски се развива и се реализира во време кога се редефинираат националните приоритети, време во кое дебатите за улогата на уметноста сè почесто излегуваат на јавна сцена. Тоа е пред сè поради зголемената свесност за потенцијалот на уметноста и за нејзината (зло)употреба и, конечно, неизбежниот заклучок дека уметноста секогаш имала имплицитна или експлицитна политичка димензија. Посебно сега, во жарот на дебатата помеѓу традиционалистичките тенденции спроведувани низ институционалната пирамида и професионалната/стручна јавност, (и кај нас) станува јасно дека експерименталната фаза на уметноста како автономен домен е завршена и дека уметноста во таква форма е на својот „крај“. Но, тоа не значи дека таа исчезнува како практика, туку напротив, својата легитимација е принудена да ја бара на јавната сцена, не исклучувајќи го притоа и контролираниот институционален простор на музејско-галерискиот систем. Својата рационална оправданост овој проект ја наоѓа во повеќедецениските медиации околу музејско-галерискиот систем како значаен сегмент од идеолошкиот апарат во функција на доминантниот наратив и токму таму може да смета на своето логично заокружување.

Но, наместо да зборуваме за функцијата на музејот/галеријата и нејзиното место, во за нас идеални услови на Западниот музеј на модерната или современата уметност, кој главно се соочува со сосема поинакви проблеми во сеопштата културализација и апроприација од уметничкиот пазар, нашиот фокус треба да се насочи кон функционирањето на локалниот музејско-галериски систем, а посебно кон Националната галерија на Македонија. Затоа овде како клучно се наметнува прашањето за видливоста, со низа потпрашања: што станува со видливоста на селекцијата и со ефективност на наративот кој се проектира во услови кога еднаш воспоставената мрежа од музејско-галериски институции е дисфункционална и во целост е на маргините на општеството, а самото општество е во дезинтеграција? Што може да се очекува кога нејзиното функционирање се држи под постојани финансиски тешкотии и со недостаток од соодветен стручен кадар, заглавено помеѓу бројните некритички јубилејни, ретроспективни изложби и депласираните тематски изложби и салони,

одвреме-навреме надополнети со некоја интернационална групна или, пак, преземена гостувачка изложба, а нејзината функција ја преземаат новоформирани институции кои се насочени кон сосема поинакви визии? Тие не само што подрабзираат заобиколување на „конструираната реалност“ на колекцијата на модерната уметност, туку претендираат кон нови наративни конструкции кои сега се нудат како конечни, исправни и единствено легитимни.

Помеѓу улогата на уметникот и на кураторот. Покрај опсежните теоретизации на музејските модели, еден од важните аспекти на реинтерпретациите на музејскиот концепт се уметничките интервенции, како реактуелизации на границата помеѓу уметничкиот и кураторскиот концепт.

Сепак, се издвојуваат неколку пообемни концепти во последните децении, меѓу кои како директно зафаќање во јадрото на музејските колекции неопходно е да се споменат оние на Брацо Димитријевиќ, Мајкл Ашер, Ханс Холајн, Џозеф Кошут, Фред Вилсон, Ханс Хаке, групата ИРВИН, како и една поскорешна инсталација на младиот турски уметник Ахмет Огут.

Од компаративната анализа може да се согледа дека слично како и во институционалната критика на Фред Вилсон, а за разлика од Хаке, фокусот не е ставен врз анализа, групирање и детална обработка на музејскиот материјал и наместо да создава нов наратив за селекцијата повлекувајќи се од поизразената дидактичка позиција забележлива и кај Кошут, Тошевски на еден постдишановски начин, овозможува сликите од колекцијата преку откриените фрагменти да комуницираат со нецелосните и често банални описи, со што се отвора простор за разгледување на односот на сликата и текстот, во насока на потенцирање на несводливоста на сликата на текст. За разлика, пак, од Брацо Димитријевиќ, кој поместувајќи ремек-дела од различни музејски колекции со секојдневни предмети, со цел нивна десакрализација или, пак, за разлика од апроприацијата со специфичното (пре)врамување кај ИРВИН, Тошевски издигнувајќи ја симболичната блокада над анализата и минимизирајќи ги разликите помеѓу издвоените дела со чинот на прекривање, цели кон блокирање на секаков синтетички наратив за да се укаже дека тој, во случајот на конкретната институција, не е ни во функција и укажува на неопходноста да се реактивира. Токму со оваа постапка, не преземајќи никакви дополнителни интервенции околу наративот, Тошевски не ја преминува границата од уметничкото кон кураторското, туку свесно се позиционира на точката каде што тие се вкрстуваат.

Владимир Јанчевски

Љубовта неразбирлива секој проклет миг, МСУ, Скопје, 2012
Love Undefined Every Damn Moment, MoCA, Skopje, 2012



> BETWEEN <

BETWEEN ZERO AND DIVISION BY ZERO

Between the status quo and its constant variations. Today it seems that the key word defining our modernity is crisis: political, economic, refugee, identity, cultural. At the same time, in terms of global capitalism, and the uninterrupted flow of capital in the extended field of culture, this statement appears tautological. Capitalism is defined as a non-systemic phenomenon, a steady stream of conflicts and contradictions, and culture is seen more as a field of constant struggle for the recognition of identity. The plastered layers of problematics relating to current conditions show a need for urgent and immediate attention to acknowledged neuralgic hotspots. We are witnessing the unstoppable process of disintegration of the social sphere, amid a gridlock in post-history. The fall of the Berlin Wall and the digital revolution has not even nearly accomplished the idyllic prelude to the presumed 'end of history'. However, the expansion of the techno-sphere, in its non-teleological progression, increasingly skewed towards corporate interests, seems to generate a further fear of the future. In conditions where on one hand, the technically generated image seriously disturbs the balance between the linear, consequential logic of text and historical consciousness, contrary to the magical nature of the image that constantly reminds us that, in this sense, we have never been modern, and that is logically manifested as fear of anti-political dominance of the empowered image without referent.

It often seems that the obstructed political imagination is a result of not fully comprehending the scope of the visual, while not by coincidence, one of the key roles in the fight for the public sphere are occupied by debates about the transformative potential of art. Although artists, opposing the elite status and the hermetic character of the art world, have voluntarily renounced their privileged status, today, because of the extreme marginalization of the artistic realm as a field of critical thinking, art struggles to regain its relevance through the public domain, as a constituent of its basic functioning. Precisely this state of emergency, the urge for immediate engagement and direct and clear political messages, further complicate the already complex condition of crisis. Because of this pressure, the artist is wedged in a position of facing the dilemma of choosing between political propagandist design and the risky territory of the image's poetically allusive power. Today, the world of art is a world collapsing under the pressure of market-service logic. It is precisely this situation that presents an opportunity, not for the romantic restoration of the previous institutional framework, but for a radical transformation towards a functional model, in line with the trend for a more just distribution of material resources and of course, knowledge. Often in search for an unencumbered space, the artist seeks his autonomous position outside the institutional framework. It is also necessary to simultaneously re-examine the capacities for allocating new modes of establishing a critical museum whose purpose as the crucial mechanism of the ideological apparatus, would be to reach out to modernity; projecting a future through a dialectical relationship with the past. At a time when the reoccurrence of non-critical, manipulative meta-narratives is becoming more evident, and during the rise of radical populist nationalism and religious fanaticism when the past imposes itself as the ghost of the control mechanisms, it is necessary to re-examine our own position and potential for critical thinking, aiming towards a successful struggle for a more equal distribution of the future, against the stasis veiled in the illusion of current change.

Between the West; or Between, in time and space. If one was to consider the location of the Balkans, particularly Macedonia, as a bordering area between East and West, today it could probably be referred to as more of an unspecified site in the South of Europe, surrounded by the West, a place which, apart from being the geographical South, is becoming less significant, a poorly integrated point, which after a transition of over two decades remains in extreme economic stratification and cultural impoverishment. This especially applies to culture in its expanded context, which today covers all fields including politics. Dispersed to a point of irrelevance, culture and art are situated as the 'doubled local South' below the margin of margins – valuable experiences that are subject to a kind of quiet epistemicide.

This gray area is clearly revealed by the fact that we are in a situation between capitalist appropriation of any kind of criticism and a sweeping, rigid censorship of the dominant traditionalist and centralized authoritarian systems. Like being between a hammer and anvil, it seems that our disintegrated society is able to see its projection of the future only through the intersection of two trends: neoliberal capitalism seen through the prism of authoritarianism. In terms of the legacy of Modernism, as well as the position of contemporary art, it can be said that more or less radical forms of iconoclasm are applicable: from the complete obliteration or concealment, to disregard and relativisation. Behind the pompous re-façade and the remodeling of the appearance, with "Skopje 2014" as one of the government's central projects, a much more serious phenomenon is occurring. That is the abolition of the comparative field, which is executed silently and undetected.

Therefore art, especially one that is based on the best critical traditions, is not only not diminishing, but faces many new challenges. By constant confrontation, art scrutinizes and re-examines our own transformation and self-transformative potential.

Igor Toshevski's project titled *Between* is indirectly related to the acknowledged traditions of institutional critique and meta-museology amongst artists of different generations. This is in addition to the accumulated challenging issues that generate suspicion, regarding the functioning of the museum system as part of the ideological apparatus. Without following a specific, strictly defined theoretical framework in the debate about the Critical Museum, a considerable part of the genesis of this artwork can be traced in recent works by Toshevski. These relate openly or implicitly to issues concerning positions of power, censorship, the institutional frameworks and bureaucracy, the dialectical relationship between freedom and restrictions, as well as the relations between the visible and the hidden. More importantly, instead of just another occasion for a hermeneutical endeavor or contextual analysis, this project by Toshevski reveals the opportunity for a broader rethinking of the current series of problems relating to the role of art and the museum-gallery system.

BETWEEN THE CRACKS OF THE IMAGE AND THE DEMARCATION OF THE TERRITORY OF THE TEXT

Between image and text. Before beginning to demarcate the space of the text through the fissures of the image, in order to better understand the complementarity of the verbal and visual component, it is first necessary to point out the parameters according to which the text progresses herein. Accordingly, it is inevitable to point out the necessity of questioning the inconsistencies in interpreting the visual phenomena with linguistic methods and the obsessive persistence of the enigmatic; the revelations within historical-artistic texts that generate the complexity of images. Hence the need for the text to move freely, while building a structure that will attempt to graft organically and, throughout the space of *Between*, follow its specific iconic logic. Ensuing Adorno's sense of essayistic understanding, this text is set against the positivist dissection of phenomena and, through a montage procedure aims to interpret the phenomena fluctuating between the expressive and the conceptual. It does not intend to function "nor as scientific dogma, nor as a cultural product", but aims to interweave the expressive moments of thought collected through the editing procedure, within the strictness of form and intensity of emotion, and thus function through a reciprocal interaction of the concepts in the course of intellectual experience.

Between the open structure and the web of references. As an example of the intersection between several key points in the approach to the interpretation of *Between* and the heretical logic of this text, we can find appropriate Douglas Crimp's text "On the Museum's Ruins", where beside his assessment on the museum, he examines the radical position of Rauschenberg regarding the "violation of the image's integrity". Although he does not focus on the analogy between painting and the museum's narration considering the installation as an image, the inclusion of Rauschenberg in this explanation becomes even more significant in this context, since it is precisely in the work *Erased de Kooning drawing* (1953) that he reasserts the paradoxical relationship of 'creative destruction', which is the base of the dialectics of the image. Incidentally, Rauschenberg is one of the artists who have had a significant impact in the early works of Igor Toshevski, so it is important to emphasize that in this context. There is an analogy with the museum institution, and the recovering from the coherence of the image in its complexity, toward the assumed coherence of the museum's collection. An investigation of the museology principles and methods by which an outlook to the past is constructed, shows an inevitable connection of relationships by which it is easier to reach an understanding of modernity as "dialectical contemporaneousness."

Between the autonomy of the image and the limits of interpretation. Unlike the *l'art pour l'art* logic that even today dominates the understanding of art, the autonomy of the image does not necessarily mean the artist's freedom to choose escapism, but refers to the inherent autonomy of the image, which beside setting the limits of interpretation, still sustains an autonomous domain that can escape even the most controlled and accurately encoded message. Yet, it has been long known that the workings of the image exceed the signification process and enter the field of affectivity. However, one of the potentials of the artistic quest is the comprehension and utilization of the potential of this surplus, recognized in the theories of many important contemporary scholars, including Tom Mitchell, Horst Bredekamp and Gottfried Boehm. Although some of these ideas remain on the thin border between criticism that is posed to them as a risky falling into vitalistic tendencies, it is Mitchell who, in defense against such attacks and fully committed to the understanding of its paradoxical nature, suggests that it is "necessary to grasp both sides of the paradox of the image", precisely because of the evident 'double consciousness' toward images, oscillating between "magical beliefs and skeptical doubts, naive animism and hardheaded materialism, mystical and critical attitudes". So, in order to



Супремус: археологија, Факултет за ликовна уметност, Скопје, 2011
 Supremus: archeology, Faculty of Fine Arts, Skopje, 2011

Уште е ден проклет миг, Музај на Современа Уметност, Скопје, 2014
 Another Damn Moment, Museum of Contemporary Art, Skopje, 2014



comprehend images at all, it is sometimes necessary to follow their transmission through time.

Between the works of Toshevski. Despite the fact that in his three-decade endeavor in the art scene, Igor Toshevski has never insisted upon a retrospective presentation, this project opens the possibility for it to be perceived in light of contemporary issues that emerged throughout its genesis, specifically from 2012 onwards, returning to the dominant methods and strategies he has applied, particularly since the mid-1990s. Rather than giving a detailed historiographical approach, this recollection allocates and recuperates an entire repertoire of gestures, according to various converging features. Working simultaneously in painting reflecting influence by Rauschenberg and Johns, in the first half of the 1990s Toshevski decisively directs his attention to installation art and spatial relations, procedural works and actions that remain accessible only by photo-documentation because of their ephemerality, echoed in installations such as *Synthesis* (1993), *Untitled* (1994) and especially the action *Dislocations* (1995). *Dislocations* is an installation based on photographic documentation and the mapping of a series of actions, where found objects are transferred from one location to another, without displaying the actual objects, which are left displaced. An actual garbage container is also displayed as a metaphor, along with its dictionary definition. Here, the absent object is exposed to a series of relocating maneuvers in a circular movement, which is significant in the process of further re-contextualizations in Toshevski's later works.

While these installations performed in the earlier period begin to define a series of trends whose continuation through transformation can be traced up to his latest works, it seems that Toshevski reaches his full creative maturity with the yearlong project entitled *Dossier '96* (1996/97), which resulted in a series of installations and its comprehensive presentation in Museum of the City of Skopje, in 1997. These installations are created exclusively from discarded faulty products and factory rejects, which the author has seen as a metaphor of 'the rejected subject' in the context of transition. Collected during 1996, these items were used and exhibited as ready-mades in various cultural centers and galleries (Veles, Prilep, Kumanovo). The installations conceived as accumulations of a single material (porcelain, glass, textile) were arranged differently and treated as a homage to certain artists who have also used the ready-made as the core of their works (Tony Craig, Richard Long, Man Ray).

In his body of works, Toshevski presents a fragmented picture of his own contemporaneity, functioning as indicators that are in constant interaction with a somewhat personal history of art. This is evident in *Supremus* (2011), which is a continuation of the project *Territories* (2004) and consists of demarcating border lines according to Malevich's painting *Painterly Realism of a Boy with a Knapsack - Color Masses in the Fourth Dimension* (1915), also known as *Black Square, Red Square*, across a significant part of Southwest Macedonia. Although placed in real space, the utopian dimension of this project is directed toward the declaration of a free art space by means of a specific historical-artistic demarcation with wooden border posts inscribed with the names of twenty artists (including Kazimir Malevich, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Braco Dimitrijevic, etc.), as well as toward a critique of current trends of appropriation of public space and restrictions regarding freedom of speech. Assigning a 'free territory' in such a manner around itself and advancing forward with the occasional glance back, the project dubbed *Between* gives impetus to numerous theoretical associations, thus reactivating a series of key questions regarding the role of art and the wider visual domain in contemporary context. Rendering them as crucial points, the space can be outlined in a freely circulating rhizomatic structure based on a series of interdependent references and relevant dialogues that I consider are crucial in understanding not only this project, but in a much wider context. Using numerous fragments clustered and conflicted as opposites, like mobile modules resembling reconfigurations, re-contextualizations and Toshevski's dislocations, they establish dynamic relations, eventually returning back again to encompass the area around the project *Between*.

Toshevski himself, in his own works strongly inclines toward a textual framework where the visual image is balanced in different forms that vary through text-as-image in the early 1990s, or like the conceptual outline in *Territories* (2004), the citation forms in *Process* (2004), the use of documents as objects in *Perfect Balance* (2000), or even as an exclusive textual element exposing the transformation of the mundane in *Monumentification* (2013). Even more so his latest project, which moves across the borderline between the artistic and the curatorial, additionally opens a possibility for the text to reactivate the logic of the essay as a borderline position, thus promising a fruitful dialogue with Toshevski's *Between*, while oscillating between the intentional mimesis of the text and the exposed self-referentiality. Also, the key for a particular approach to this work through text, is the insisting on a specific 'mimetic' method that I believe would not only make the understanding through the openings of the visual much clearer, but should also suggest the need for a

radical shift from the often supercilious and tendentious critical position for impartial consideration, towards a free meandering through the vacant space between the obscured paintings, resembling the free territory of unwritten history.

BETWEEN HOMAGE AND SELF-REFERENCE AS METHODS OF PROTO-AURATIZATION

Between the prehistory of the gesture and its extended duration. In his analysis of the work by Harun Farocki and following the logic of Aby Warburg regarding the transmission of the image, Georges Didi-Huberman refers back to Farocki's statement, "On the surface of every gesture today, appears much of its prehistory". This prehistory can be retraced in many of Toshevski's works as a reconfiguration and synthesis of elements, as well as a series of direct and implicit homages, which constitute the basis for creating newer works, yet constantly in the direction and interest of the issues concerning us today. This is usually not a mere summary of diverse elements, which is particularly noticeable in the re-contextualization of the Free Territories (Supremus, The Stall, etc.). Perhaps one of the most interesting examples of the amalgamation of elements from previous works and their skillful re-contextualizing is a work that is currently in the permanent exhibition of the Museum of Contemporary Art in Skopje, a work which, despite the usage of the specific museum location, integrates the "subjective art history" as a 'free territory' previously established with the Supremus project, and the basic modular form in the installation Love Undefined Every Damn Moment (2012) and, although it does not candidly deal with shrouding the visible, it can be ultimately considered as part of the genesis of the project Between.

Between Love Undefined and the Damnation of the Moment. The project Between presents a modification of Toshevski's installation Yet Another Damn Moment (2012), which is based on the installation Love Undefined, Every Damn Moment shown three months earlier as part of his solo exhibition at the Museum of Contemporary Art in Skopje. During the month of June 2012, as a result of the scandalous removal of the work by the art duo OPA, Toshevski immediately and simultaneously reactivated his continuing interest in the forms of censorship, which is not surprising, considering that three years earlier, his previous work Free Territory –Yellow Cross (2009) was the subject of a specific kind of censorship, cloaked under bureaucratic pretenses. The series of digital interventions that would attract the attention of the social networks and the printed media will announce the installation Yet Another Damn Moment, shown at the fourth group exhibition of the Kooperacija initiative, entitled Personal Politics, in June 2012 in Skopje. By re-contextualizing and exploiting a similar configuration using an industrial pallet, a fan and a black flag, this time the core of the installation constituted the symbolically shrouded works by a number of artists who agreed to be part of the installation. During 2013 and 2014, a similar intervention was created twice by borrowing the works of other artists: at his solo exhibition Recollections, held in September 2013 in Berlin, and later as a wall installation, as part of Kooperacija's exhibition The Horses' Legs are Too Short, at the Remont Gallery in Belgrade in November 2014. In the same period, alternately referring to the original configuration, Toshevski exhibits it as a sculptural accumulation at the Essence of Existence exhibition in Zagreb in 2015, organized by the National Gallery of Macedonia.

At the time, concurrently with the genesis of Between, a period that coincides with his active participation in the work of the Kooperacija initiative, Toshevski produces a few other works where there is a tendency to deliberately reduce the field of view by blurring the image, as in Sonata for C.G. (2012), and especially in This is Not a Noose (2014), a gesture that entirely operates under the radar of visibility. The act of lending space, collaboration and reciprocal relations, upon which Kooperacija's methods were founded, was reaffirmed here. This was outlined in a 'vacantly' mediated action/ gesture/ intervention, which remained virtually unregistered on the medium (a billboard). The emphasis was put on "the transfer of the artist's legitimacy or its possible cancellation in the domain of the 'visible', by reducing it to a minimal relational gesture". The radical concepts of Kazimir Malevich transfer the decomposition process of objectivity and enable the transition from the aesthetics of the art work towards the aesthetics of the event, which does not necessarily in need of an object of permanent eternity, nor a stationary exhibition space. Yet this transformative gesture is necessary to understand the relationship between tradition and the contemporary. Indeed, in several of Toshevski's previous projects, references to Malevich's works are noticeable, such as the specific re-contextualizing in the Free Territory, popularly known as The Yellow Cross (2009), the Supremus project (2011), The Stall (2011), and Landscape in Transition (2014). During 2011, the project Territories, beside Supremus, involved another specific sequel with the action The Stall, performed on November 11, 2011 at the market in Bitola. Employing a standard market stall and a megaphone as means of attracting attention, Toshevski offered his 'products', consisting of objects and paintings dedicated to Suprematism, "in exchange for food, agricultural products or a gesture", where the artist also provided a certificate for participation within the

Free Territory to anyone willing to partake in the transaction. Landscape in Transition is an installation consisting of three Free Territories based on Malevich's forms, the cross, the circle and square, and objects of the respective forms as black MDF panels set on easels. The three shapes as objects are arranged so that each is placed in a corresponding territory without overlapping (the cross inside the square, the square in a circle, the circle inside the cross). But before the focus is being directed towards the connections with Malevich's anti-museum vision, and the need for its de-radicalization, it is necessary to refer to the ongoing debates on the critical museum and to reconsider the possibilities for grasping contemporaneity.

BETWEEN THE MUSEUM, ART AND LIFE

Between the traditional museum as a guarantor of stable identity and the critical museum as a locus of dialectical contemporaneity. To this very day, there is a continuous interest for the role of the museum, as seen in numerous conferences. Of particular importance are those that address the artists' curiosities for direct engagement within the museum collections and the exhibition as a medium, as well as contemplating the possibilities for transforming the museum by insisting on fostering its critical dimension. In recent decades, these revisions have intensified in terms of a political science, displaying specific presentations where power, politics and ideology intersect. Soon after their establishment, and especially at the end of the 19th century, museums, as instruments of power and control over knowledge, become the subject of criticism particularly by artists of the avant-garde. After several decades of debates about its function and place within the network of power relations, one of the central questions today is whether the museum can become 'a site of resistance rather than ritual, using its resources to give a voice to the underprivileged', thus contributing significantly in discussions on issues of fundamental importance to the modern world? That there is continuity in the efforts for a more definite opening of the museums toward modernity, is the fact that in the introductory text for the annual conference titled "From Museum Critique to the Critical Museum", held in March 2012, as a theoretical model Muthesius employs the concept of the 'post-museum', developed by Stuart Hall and Elaine Hooper Greenhill, which intends to empower the viewer, expose conflicts and reposition social inequalities.

Although the prototype for a critical museum, as conceived by Muthesius is usually required in the museums of contemporary art being focused more on the contemporary world than art itself, the open question remains whether this model of an "engaged art institution" can be applied to historical museums that aspire towards a universal assessment and are focused on the preservation of cultural heritage as a primary duty, and as he says, "reproduction instead of subversion of the field?". If according to Hito Steyerl, Warhol's factory was an anticipation and model for the functioning of the contemporary museum, and an attempt to capture contemporaneity in the overall flow, it seems that today this position has already played its part and is now heading towards a dead end. It stands in favor of universal fragmentation and the concluding of the 'eternal presence' without trying to apprehend the past, thus having no projections at all for the future. In her polemical text Radical Museology, which reconsiders modernity as a method instead of periodization and addresses the importance of history's politicized presentation in the museums of contemporary art, Claire Bishop argues that "the museums with historical collections have become the most fertile testing ground for a non-presentist, multi-temporal contemporaneity", because "the permanent collection could be a museum's greatest weapon of the museum in breaking the stasis of presentism". This is because, as Bishop states, "it requires us to think in several tenses simultaneously: the past perfect and the future anterior." Today, in the second decade of the third millennium, the issue of art and its affiliation with the museum concept may be found in the inverse relationship between two questions: does contemporary art need a museum, and does the modern museum need art? Analyzing the newly unfolded situation after 2000, and especially after the occurrence of the collection of the Museum of Modern Art in Ljubljana, Marina Grzinic rightly concluded that there is no need for recreating an assumed "natural" situation. It should be the artificial interventions that need to be articulated, and ultimately find a way to reform the museum from an instrument of oppression into an instrument of critique, or "from preservation to confrontation."

Between the debates about radical museology and the conditions of the local museum-gallery system.

Today, when we are witnessing serious attempts for new interpretations and the sealing of documented historical holes by a narrative that transforms public space into one permanent museum exhibition of the union between cultural conservatism and the neoliberal economy model, an issue worth examining is the critical potential of museum institutions on behalf of the realization of a more just society, especially the possibilities of fragmentation of society, yet radically different from what is achieved through renewed, romantic meta-narratives. Toshevski's project is conceived and implemented in times when national priorities are being redefined; a time in which debates about the role of art remain increasingly popular to the public

eye. This is primarily due to the amplified awareness of art's potential and (ab)use, and finally because of the inevitable conclusion that art has always had an implicit or explicit political dimension. Especially today, in the heat of the debate between traditionalist tendencies implemented through an institutional pyramid and the professional/ expert public, even here it is clear that the experimental phase of art as an autonomous domain is completed and that such a form of art is at its 'ending'. Yet, this does not mean its disappearance as practice, but rather is forced to require its own legitimacy within the public sphere, not excluding the controlled institutional space of the museum-gallery system.

This project finds its rational justification located within decade-long meditations on the museum-gallery system as a significant segment of the ideological apparatus in service of the dominant narrative. It is here where we can depend on its logical completion. Instead of speaking about the function of the museum/gallery and its place within the ideal conditions of the Western Museum of Modern or contemporary art, our focus should be redirected on the functioning of the local museum-gallery system, especially the National Gallery of Macedonia. Therefore, the key issue that asserts itself is here is visibility, seen through a range of sub-questions such as: what becomes of the visibility of the selection and the efficiency of the narrative projected in conditions where a once established network of museum-gallery institutions is dysfunctional, and is generally on the margins of society, while the society itself is disintegrating? What can be expected when its functioning is wedged between constant financial difficulties and a lack of a professional staff, lodged amidst frequent non-critical jubilees, retrospective shows and obscure thematic exhibitions and salons, occasionally supplemented by some international group or visiting exhibition, and its function usurped by newly established institutions with an entirely different concept? They not only include the avoidance of the 'constructed reality' of the collection of modern art, but also tend towards new narrative structures that are now offered as finite, truthful and exclusively legitimate.

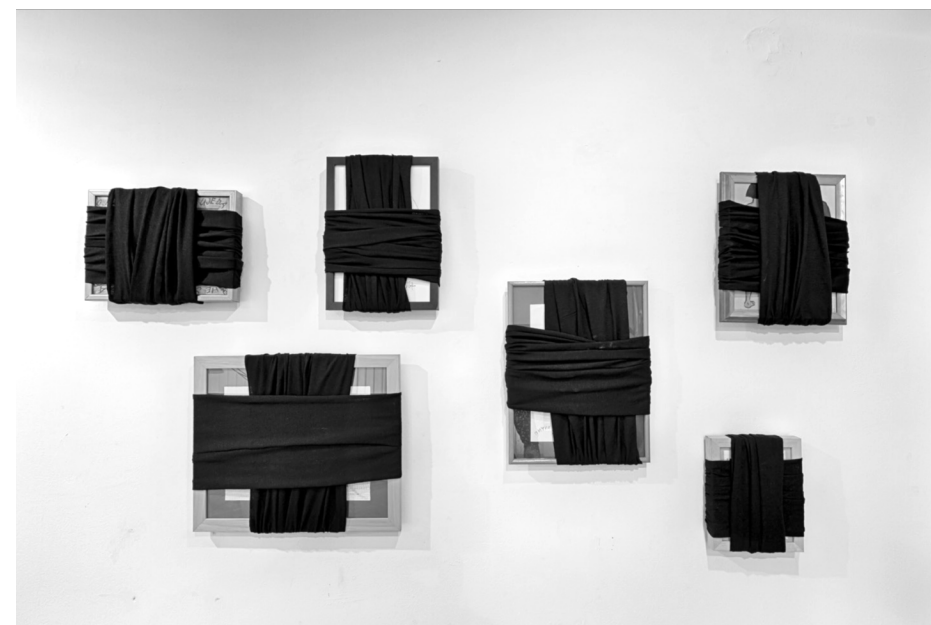
Between the role of the artist and the curator. Despite extensive theorizations regarding museum models, one of the most important aspects of reinterpretation of the museum concept is the intervention of the artist as a re-actualization on the borderline between the artistic and the curatorial concept. However, in the last decades several broader concepts can be singled out, among which worth mentioning are those that include direct involvement within the core of the museum's collections, such as the works by Braco Dimitrijevic, Michael Asher, Hans Hollein, Joseph Kosuth, Fred Wilson, Hans Haacke, the group IRWIN, and a more recent installation by the young Turkish artist Ahmet Öğüt.

Through a comparative analysis, it is obvious that analogously to the institutional critique of Fred Wilson, and unlike Haacke, the focus here is not placed on analysis, the clustering and detailed treatment of the museum materials. So instead of creating a new narrative for the selection and withdrawing from Kosuth's didactic position, Toshevski, in a post-Duchampian way, enables paintings from the collection to communicate through revealed fragments with incomplete and often banal descriptions, thus opening a space for consideration of the relationship of image and text, in order to emphasize the non-deductibility from image to text. However, contrasting Braco Dimitrijevic who combines masterpieces from various museum collections with household objects for the sake of their de-sacralization, and unlike IRWIN's appropriation with their specific re-framing, Toshevski aims to block any kind of synthetic narrative by elevating the symbolic blockade above analysis. Minimizing the differences between the selected works through the act of shrouding, he indicates in the context of this particular institution that it is not even functional, and thus points out the necessity for its reactivation. It is through this procedure that Toshevski, refusing to undertake any additional interventions regarding the narrative, does not surpass the boundary from the artistic to the curatorial, but intentionally positions himself at the point where they interconnect.

Vladimir Janchevski



Помеѓу, детаљ
Between, installation view





Помеѓу, детаљ
Between, installation view





Уште еден проклет миг (прекриен Р. Урањек), Есенција на егзистенција, Лауба, Загреб, 2015
Another Damn Moment (veiled R. Uranjek), Essence of Existence, Lauba, Zagreb, 2015

Користени дела/ Atworks:

019 Петровиќ В. Цицо, Фашистичка парада, 1945,	30x24
162 Лазески Борко, Бежанци, 1948,	120x200
167 Владимирски Томо, Мотив од пругата, 1947,	80.5x100
197 Хегедушиќ Крсто, Јустисија, 1934,	123x114
200 Глиха Отон, Поганица к. Лишва, 48	146.5x176.5
286 Зографски Ѓорѓи, Вистинска случка во с. Папрадиште, 1907,	100x140
379 Димитар Андонов Папрадишки, Гоце Делчев, 1943,	64.5x49.5
418 Барух Бора, Збег (бегство), 1937/8,	92x37
433 Личеноски Лазар, Радожда, 1953,	81x100
466 Ѓорѓиев И. Ванчо, Риба сом, 1953/4,	62x78
468 Мартиновски Никола, Приеман ден, 1954,	95x128
476 Прица Златко, Девојка, 1953/4,	81x65
542 Мазев Петар, Оплакување, 1958,	113x145
553 Кондовски Димитар, Шаховска табла, 1960,	85x100
559 Куноски Спасе, Минато, 1961,	60x76
599 Корубин Миле, Пејсаж од Париз, 1961,	57x70
622 Станковиќ Милиќ, Позната Мачва, 1961,	137.5x57
625 Берник Јанез, Склад, 1958,	64.5x197
633 Лозановски Тихо, Бела стихија, 1962,	80x135
637 Мазев Петар, Композиција, 1962,	77.5x120
649 Кондовски Димитар, Есенско утро, 1962,	59.5x38.5
692 Кондовски Димитар, Самрак, 1963,	59x50
705 Шијак Томо, Композиција, 1953,	100x130
710 Куноски Спасе, Логор, 1960,	82x111
731 Табаковиќ Иван, Облици, 1958,	72.5x98
733 Јордан Василие, Апокалиптички мотив 4, 1960,	60x82
796 Калчевски Ристо, Слика 77, 1965,	97x81
800 Аврам. Пандилов Д., Изградба на ф/ка за цемент Лисиче, '52,	54.5x64.5
814 Јанчевски Трајче, Фигура, 1968,	160x95.5
869 Ефремов Кирил, Егзалтирана мисла, 1964-69,	139x121
886 Ташковски Васко, Заканување на историјата, 1973,	80x100
897 Траиковски Борислав, Севда, 1967,	100x80
910 Реџаи Исени, Мигови на одмор, 1978,	45x35
923 Ивковиќ Богољуб, Свеченост 4, 1979,	99x59
960 Стефановски Златко, Судбина, 1978,	130x97
1002 Винокиќ Киро, Технократија, 1977,	85x85
1019 Мартиновски Никола, Циганин со црвен фез, 1927,	47,5x40,5
1040 Траиковски Борислав, Дрво на отпорот, ?	100x80
1114 Наумовски Вангел, Сон, 1974,	78x100
1315 Траиковски Борислав, Сеќавање на пејсажот, 1989,	80x100
1330 Шијаковиќ Томо, Неомусандра 2, 1977,	130x70
1341 Сточевски Димитар, Ретровизор, 1977,	59x39
1345 Шемов Симон, Дете кое јаде леб и маст, 1971/72,	100x100
1346 Саревски Живко, Мртва природа, 1977,	80x100
1405 Анастасов Родољуб, Човек и простор XLVI, 1982,	70x90
1495 Франговски Нове, Луѓе, 1988,	110x80
1588 Перчинков Душан, Цветна градина 7, 1972,	60x50
1661 Лазески Борко, Апстракција 2, 1984,	135x100

ИГОР ТОШЕВСКИ е роден во 1963 година во Скопје. Дипломирал на отсеко за графика на Академијата за ликовни уметности во Хелсинки, Финска, во 1988 година. Магистрирал вајарство во 2011 година на Факултетот за ликовни уметности во Скопје. Во 1980-тите, учествува во формирањето и работата на неколку уметнички колективи во Македонија, меѓу кои групата Зеро (1985-1990) која одигра значајна улога во појавата и развојот на алтернативната ликовна сцена во Македонија. Како еден е од основачките членови на иницијативата Кооперација (2012-2015), тој активно учествува во концепирањето и реализацијата на бројните настани, меѓу кои групни изложби, колаборативни проекти, симпозиуми, презентации и панел-дискусии одржани во земјата и во странство.

Во неговиот творечки опус, Тошевски преку бројни акции, интервенции, инсталации и долгорочни проекти кои се засноваат на концептуални и мултимедијални реконтекстуализации, ги истражува комплексните релации меѓу уметноста и нејзината радикална улога во општествено-политичкиот контекст. Неговите дела се однесуваат на прашањата за позициите на моќ, пропагандата, цензурата, (зло)употребата на јавниот простор, институционалната рамка и бирократизацијата, релациите на видливото и затскриеното, како и дијалектичкиот однос помеѓу слободата и ограничувањата.

Одбрани самостојни изложби

2014	Струга, Дом на Култура (ДримОН фестивал), Предел во транзиција
2013	Берлин, Прима Центар, Реколекции
2012	Скопје, Музеј на Современа Уметност, Љубовта неразбирлива, секој проклет миг Гдањск, Gdanska Galeria Miejska, ArtMuse, Територија
2011	Битола, јавен простор, Супремус: тезга
2005	Љубљана, Gallery P74, Процес Куманово, Ликовна галерија, Територии
2004	Скопје, Музеј на современа уметност, Процес Скопје, Отворена галерија 'Точка', Територии
2002	Битола, Дом на Култура, Трансфери Скопје, Јавен културен центар 'Точка', Трансфери
1997	Ерланген, Arena Festival, Досие
1996	Скопје, Музеј на град Скопје, Досие '96 Куманово, Ликовна галерија, Досие Прилеп, Дом на Култура, Досие Велес, Ликовен салон, Досие
1995	Скопје, КИЦ галерија, Преместувања
1994	Скопје, Музеј на град Скопје, Цртежи Скопје, Галерија Мијачки Зографи, Слики

Одбрани групни изложби

2016	Цетиње, Народен Музеј на Црна Гора, Essence of Existence Минхен, Halle 50 Domagkateliers, In Search for Common Ground 2
2015	Скопје, Национална Галерија, Мултимедијален центар 'Мала станица', Essence of Existence Баку, Center for Contemporary Arts, In Search for Common Ground Загреб, Лауба центар, Essence of Existence: Macedonian Contemporary Art
2014	Белград, Ремонт Галерија, Кооперација: На коњите им се кратки нозете Прага, Czech Centre, Transfiguring: Macedonian Contemporary Art Скопје, Кооперација, Точка на топење: уметноста како антихегемониска пропаганда
2013	Скопје, Чифте Амам, Уметникот и диктатурата: транзициска авторитарност, состојба по 1991 Скопје, Кооперација: Реидентификации Загреб, Грета галерија, Кооперација: Туѓо тело Скопје, Кооперација: Утопии/ Дистопии: документи Скопје, Кооперација: Каде се сите?
2012	Скопје, Кооперација, Капитал Скопје, Младински културен центар, Колекција на лични истории 1980-1989 Виница, Кооперација: V Скопје, Кооперација: Лични политики Скопје, Кооперација: Стратегии на сеќавање 1

IGOR TOSHEVSKI was born in 1963 in Skopje. He graduated printmaking at the Academy of Fine Arts in Helsinki, Finland, in 1988. He holds a Masters degree in sculpture (2011) at the Faculty of Fine Arts in Skopje. In 1980, he partakes in the founding and operation of several art groups in Macedonia, including the group Zero (1985-1990), playing a significant role in the emergence and development of the alternative art scene in Macedonia. As one of the founding members of the initiative Kooperacija (2012-2015) he actively participates in the conceptualization and implementation of numerous events, including group exhibitions, collaborative projects, workshops, presentations and panel discussions held in the country and abroad.

In his creative opus, through numerous actions, interventions, installations and long-term projects based on conceptual and multimedia recontextualizations, Toshevski explores the complex relationship between art and its role in a radical social and political context. His works address issues of positions of power, propaganda, censorship, the abuse of public space, the institutional framework and bureaucratization, relations between the visible and the obscured, and the dialectical relationship between freedom and restrictions.

Selected solo exhibitions

2014	Struga, Culture Center, Landscape in Transition
2013	Berlin, Prima Centar, Recollections
2012	Skopje, Museum of Contemporary Art, Love Undefined Every Damn Moment Gdansk, Gdanska Galeria Miejska, Territory
2011	Bitola, public space, Supremus: The Stall
2005	Ljubljana, Gallery P74, Process Kumanovo, Art Gallery, Territories
2004	Skopje, Museum of Contemporary Art, Process Skopje, Open Gallery Space Tochka, Territories
2002	Bitola, Culture Center, Transfers Skopje, Open Gallery Space Tochka, Transfers
1997	Erlangen, Arena Festival, Dossier Skopje, Museum of the City of Skopje, Dossier '96
1996	Kumanovo, Art Gallery, Dossier Prilep, Art & Culture Center, Dossier Veles, Art gallery, Dossier
1995	Skopje, Culture Center KIC, Dislocations
1994	Skopje, Museum of the City of Skopje, Drawings Skopje, Mijacki Zografi Gallery, Paintings

Selected group exhibitions

2016	Cetinje, National Museum of Montenegro, Essence of Existence Munich, Halle 50 Domagkateliers, In Search for Common Ground 2 Skopje, MKC, In Search for Common Ground
2015	Skopje, Multimedia Center Mala Stanica, Essence of Existence Баку, Center for Contemporary Arts, In Search for Common Ground Загреб, Lauba Centar, Essence of Existence: Macedonian Contemporary Art
2014	Belgrade, Remont Galerija, Kooperacija: The Horse's Legs Are Too Short Prague, Czech Centre, Transfiguring: Macedonian Contemporary Art Скопје, Кооперација: Melting Point: Art as Anti-hegemonic Propaganda
2013	Скопје, Чифте Hamam, <i>The Artist and Dictatorship: Transitional authoritarianism after 1991</i> Скопје, Кооперација: Re-identifications Загреб, Galerija Greta, Кооперација: Foreign Body Скопје, Кооперација: Utopias/ Distopias: documents Скопје, Кооперација: Where is Everybody?
2012	Скопје, Кооперација: Kapital Скопје, MKC, Ultimate Collection of Personal Histories: 1960-2010 vol.1 Виница, Кооперација: V Скопје, Кооперација: Personal Politics Скопје, Кооперација: Strategies of Remembrance 1

Национална галерија на Македонија National Gallery of Macedonia
Железничка 18, 1000 Скопје Zeleznicka 18, 1000 Skopje
Република Македонија Republic of Macedonia
Тел.: +389 02 312 68 56 Tel.: +389 02 312 68 56
Факс: +389 02 310 95 66 Fax: +389 02 310 95 66
Контакт: contact@nationalgallery.mk Contact: contact@nationalgallery.mk

Игор Тошевски: ПОМЕЃУ Igor Toshevski: BETWEEN
Чифте амам, септември 2016 Chifte Hamam, September 2016

Издавач: НУ Национална галерија на Македонија Editor: NU National Gallery of Macedonia
За издавачот: д-р Дита Старова Керими, директор За издавачот: phd Dita Starova Qerimi, director
Куратор: Горанчо Ѓорѓиевски Curator: Gorancho Gjorgjievski
Текст: Горанчо Ѓорѓиевски, Владимир Јанчевски Text: Gorancho Gjorgjievski, Vladimir Janchevski
Соработници: Александар Тодоровски Collaboration: Aleksandar Todorovski
Елена Иванова
Графичко обликување: Хари Дудески Graphic design: Hari Dudeski
Лектура: Кирил Ангелов Proofreading: Kiril Angelov
Превод на англиски: Дарко Путилов Translation in English: Darko Putilov
Фотографии: Photography:
Денис Сарагиновски Denis Saraginovski
Игор Тошевски Igor Toshevski
Печат: Print:
Тираж: 100 Copies: 100

Поддржано од Министерство за култура на Република Македонија
Supported by the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia



Авторот се заблагодарува на:
Небојша Вилиќ, Џон Блеквуд, ОПА

ISBN: 978-608-4693-94-9в

ЦИП

www.nationalgallery.mk