

Славчо  
Димитров

**Родот и сексуалноста во  
македонската уметничка  
пракса и теорија**  
*Интервју со Небојша Вилиќ*

Slavčo  
Dimitrov

**Gender and Sexuality in  
Macedonian Art Practice  
and Theory**  
*Interview with Nebojsa Vilić*

**Славчо Димитров:** *Проф. Вилиќ, Колку во македонската уметност од 90-тите години на наваму се претпоставуваат мотиви/теми поврзани со нехетеросексуални практики, љубови, идентитети?*

**Небојша Вилиќ:** Малку, скоро воопшто не се третираат ниту овие мотиви, ниту овие теми. Доколку и се пројават, кај нив отсуствува непосредно укажување или упатување на прашањата, проблемите или аспектите на овие практики во која било од можните комуникативни форми. Како пример би го посочил предлог-проектот „Wet Dreams“ на Никола Велков и Дејан Спасовиќ за билборд изложбата „Скандал“ на Сорос Центарот за современи уметности - Скопје од 1997 година (неостварена), во кој мотивот е копулација на машки пар (пренесена преку фотографија), но темата е критиката на политиката на Соросовите фондации и центри за современа уметност, што значи дека мотивот е употребен надвор од суштинските аспекти на нехетеросексуалноста. Вториот пример би била изложбата „Женски нарцисми“ на кураторката Соња Абаџиева, поставена во Музејот на современата уметност во Скопје во 1999 година. Иако

**Slavčo Dimitrov:** *How much has Macedonian art since the 90s addressed motives/subjects related to non-heterosexual practices, loves and identities?*

**Nebojsa Vilić:** Little; or, rather, these motifs or themes have virtually not been tackled at all. Wherever they have as much as surfaced, they have lacked a more immediate suggestion of, or reference to, the issues, problems and aspects of these practices in any of the potential communication forms. Such was the example of Nikola Velkov's and Dejan Spasovic's project proposal "Wet Dreams" for the 1997 (unrealised) billboard exhibition "Scandal" of the Soros Center for Contemporary Art – Skopje, in which the motif was male-couple copulation (rendered through photography), but the theme was a critique of the policy of Soros's foundations and contemporary art centres, which meant that the motif was employed outside the core aspects of non-heterosexuality. The second example concerns the 1999 "Female Narcissisms" exhibition by the curator Sonja Abadžieva, at the Museum of Contemporary Art in Skopje. Although the exhibition was concerned with the

изложбата се однесува на воведувањето на можната парадигма „женска уметност“, во изложените дела на македонските уметнички отсуствува и мотивот и темата на нехетеросексуалниот однос на жената, туку, напротив, делата се занимаваат со проблемот на присуството и рецепцијата на жената во хетеросексуалниот однос, барем во оние дела коишто го зафаќаат тој проблем. Своевидно тоа е присутно и во еден подоцнежен меѓународен проект на кураторката Сузана Милевска, именуван како „Капитал и пол“ (2001), остварен низ различни локации во Градскиот трговски центар во Скопје, во кој, од феминистички аспект, се третираат проблемите на жената во општеството. Но, и овие проекти не се зафатија со мотивите/темите за кои прашувате.

Нешто е сменето во последно време, во последните неколку години, кога во неколку наврати се направија обиди, морам да кажам - скромни по обем, уметнички да се проговори на овие теми. Своевидно, иако надвор од постојано професионално дејствување, е проектот на Кочо Андоновски, изведен минатата година во Пошта 2 (шалтерската служба) во Скопје. Но, овој проект повеќе се определува во рамките на поширокото делување на организацијата МАССО, отколку што претендира посериозно да навлезе во рамките на институционализацијата во системот на ликовните уметности во Македонија. Затоа, пред сите, тука и во оваа смисла предничат проектите на Велимир Жерновски. За мене, исклучително важен настан во македонската тековна уметност е фактот што овој автор и со едно вакво дело ја доби главната награда на последното Биенале на млади [„The Walk“, сл. 1] и тоа од два аспекта: првиот, и најважниот, е што Жерновски пројавува исклучително култивиран и урбан уметнички ракопис, а вториот е што е

introduction of the possible paradigm of “female art”, the works exhibited by the Macedonian female artists lacked both the motif and the theme of women’s non-heterosexual relations; on the contrary, the works dealt with the problem of the presence and reception of the woman in a heterosexual relationship, at least in the works dealing with this issue. In a way, this was also the case in a later international project of the curator Suzana Milevska, entitled “Capital and Sex” (2001), which took place at various location in Skopje’s City Shopping Mall, and which, from a feminist point of view, dealt with the problems of women in society. Yet, these projects too failed to tackle the motifs/themes that you are talking about.

Things have changed recently, over the past few years, and there have been several attempts – modest in volume, I must say – to artistically speak about these topics. One such project, though outside the realm of steady professional involvement, was Kočo Andonovski’s project last year at Post Office 2 (the window service) in Skopje. However, that project is to be described more as part of MASSO’s broader line of action than as an effort to more seriously penetrate the institutionalised fine arts system in Macedonia. Hence, ahead of all, here and in this sense, are the projects of Velimir Žernovski. In my view, it was an extraordinarily important affair in Macedonian contemporary art that precisely this author, with precisely such a work of art, won the main prize at the last Youth Biennale [“The Walk,” fig. 1]. This importance arises from two reasons, I might add, the first and foremost being that Žernovski evinced a remarkably cultivated and urbane artistic hand, the second being that the award went to the theme that this artist dealt with (though some might argue against this claim).

наградена (иако ова некој може да го оспорува) темата со која овој уметник се занимава. Токму ова второво е своевиден преседан во поновото исчитување на уметничката продукција во Македонија. Со особено нетрпение ја очекувам неговата изложба идната година (како дел од наградата) и тоа токму во Музејот на современата уметност во Скопје - тоа ќе значи и ќе биде (се надевам) важно поместување на рецепцијата на нехетеросексуалните односи во македонската култура воопшто. Особено што тоа ќе се случи во најзначајната национална установа за современа уметност, односно, што државата ќе мора да го финансира, оствари и претстави овој проект.

**C. D.:** *Какви се репрезентацииите на нехетеросексуалниите љубови и практики, барем онаму каде што иста се застапени, и воопшто, дали би можеле накратко да елаборираат во однос моделиите на репрезентации на сексуалноста, телото и родот во македонската уметничка продукција?*

**N. V.:** Веќе кажав - скромни по обем. Дури и во рамките на дејствувањето на Жерновски. Но, можеби така е и подобро, бидејќи на тој начин (на начинот на којшто Жерновски уметнички го третира проблемот) нехетеросексуалноста се поставува како резултат на урбанитетот, а многу помалку, како што најчесто се прави - со агресивен напад, со непосреден говор и премногу разбирлив јазик (што, главно, би предизвикале, претпоставувам, негативни реакции). Ова го велам бидејќи мислам дека македонската средина сè уште не е подготвена за методот на скандал или шок, во смисла на Серановиот „Измочан Христос“ [Andres Serrano, „Piss Christ“, 1987] [сл. 2], со што позитивно би се ефектуирала предвидената порака. Од друга страна, не верувам дека во Македонија би можело да се ефектуира, дури и да е добро концептуализиран настанот или делото,

Precisely the latter was something of a precedent in the more recent reading of art production in Macedonia. I am indeed looking forward to his exhibition forthcoming next year (as part of the award) precisely at the Museum of Contemporary Art in Skopje. This (I hope) will mean a shift in the reception of non-heterosexual relations in Macedonian culture in general. More so as it is due to happen in the most important national contemporary art institution – that is, as the state will have to fund, organise and promote the project.

**S. D.:** *What are the representations of non-heterosexual loves and practices like – at least where they exist – and, generally, could you elaborate briefly on the models of representation of sexuality, body and gender in Macedonian art production?*

**N. V.:** As I said, they are modest in volume. Even in Žernovski's work. Yet, it may be for the better, as this way (the way in which Žernovski artistically approaches the problem), non-heterosexuality emerges as an outcome of urbanity, and far less through the otherwise commonly used methods, such as aggressive assault, blunt speech and too conspicuous language (which, I assume, are likely to provoke negative responses). I say this because I think that the Macedonian environment is not yet ready for the method of scandal or shock, as the ones engendered by Serrano's "Piss Christ" [Andres Serrano, „Piss Christ“, 1987] [fig. 2], that would positively deliver the message intended. I hardly believe that it would be possible in Macedonia to effectuate this message, even if the event and the work were well conceptualised, simply because of the poor and lacking experience and research into 1970s conceptual art, which have, in turn, undermined public

поради слабите и недоволни искуства и истражувања, а оттука и прифаќањето во јавноста, во рамките на концептуалната уметност од седумдесеттите години на минатиот век. Затоа велам дека можеби токму таквото суптилно, дискретно пласирање на темата (да не заборавиме - сепак станува збор за уметност, а не за кампања) овозможува креативна субверзија, во смисла на воведување на темата во просторот на уметничкото, а оттука, во рамките на политиката на уметноста, и во рамките на јавното.

**С. Д.:** *Доколку го земеме предвид фактот дека перформансот како современа уметничка пракса во светски рамки (па дури и меѓу уметници од нашејо најблиско соседство) преиспитуваше опшкочна даска, не само во смисла на ревизија на уметничкиот медиум, туку и во смисла на радикално и политички ангажирано преиспитување на позицијата и репрезентацијата на жените и сексуално ненормативните идентитети во уметноста, како Вие би ја дефинирале позицијата на македонската перформативна уметничка пракса во тој контекст?*

**Н. В.:** Во македонската уметност, перформативната пракса (а со тоа и перформансот, како една изведбена /перформативна/ уметничка изразна форма) е скудна. Знаете, некои работи не се случуваат со одлука, туку со созревање и на околностите и на искуството на уметничката сцена. Точно е тоа дека некои уметници од соседството го искористија тоа, но привид е дека биле многу и дека започнале сега, по 1989 година. Напротив. Мислам дека истражувањата на можностите на перформативните практики не секогаш мора да се поистоветуваат со радикално и политички ангажирано преиспитување. Тоа е премногу круто поставување на суштината на

acceptance. Therefore, I say, perhaps precisely such a subtle, discrete introduction of the theme (after all, let us not forget that we are talking about art rather than some campaign) would allow for creative subversion, enabling this theme to be steered into the realm of the artistic and, thereby, into the sphere of politics and art and the realm of the public.

**S. D.:** *Considering the fact that performance as a contemporary art approach worldwide (and even amongst artists from our neighbouring countries) has served as a springboard not only in terms of revising the art medium but also in terms of a radical and politically engaged re-examination of the position and representation of women and the sexually non-normative identities in art, how would you define the position of the Macedonian performative art practice?*

**N. V.:** Performative practice in Macedonian art (and thereby performance, as one performative form of artistic expression) is meagre. You know, some things do not arise from someone's decision – rather, they occur as both the circumstances and the experience of an art scene mature. True, some artists in the neighbouring countries have used this but it is an illusion that they have been many and that they have started only recently, after 1989. On the contrary. I think that the explorations of the possibilities that performative practices offer do not always need to be seen as synonymous with the radical and politically engaged re-examinations. That is too rigid a delineation of the essence of performance. Indeed, it has

перформансот. Да, тој зафаќал во или бил користен за тие преиспитувања, но нему, генерално, не му е својствено да биде или имплицитно не е ангажиран. Тој ја исцрпува својата суштина во, како што велите, „ревизијата“ на уметничките традиционални и модерни дисциплини (на уметноста како медиум/посредувач), со што тој самиот станува специфичен „медиум“. Во оваа смисла, крајното исцртување и исцрпување на перформативноста се достигнува во настапите на г/т/рупата „Living Theatre“. Токму во него, перформативноста го достигнува својот врв и своето уништување - возвишувањето на катадневието до височините на уметничкото го испроблематизира самото уметничко, а не катадневието.

Во вакви околности, за перформативна уметничка пракса можам да зборувам само за еден дел/период од творештвото на Искра Димитрова и Нора Стојановиќ. Стојановиќ, за жал, од „ликовниот“ перформанс се префли во музичкиот и таму оствари неколку впечатливи изведби. Но, во македонската историографија останува забележан нејзиниот перформанс во базенот за риби во една рибарница во подрумот на Градскиот трговски центар кон крајот на деведесеттите години, кога таа, сосем гола плива заедно со рибите за продажба, во самиот излог на рибарницата, пред сите минувачи. Заради извесни „шумови“ во изведбата, мене перформансот ми остана делумно нејасен, но самиот настан е преседан во македонската ликовна уметност воопшто - тоа е првиот авто-акт на една македонска уметничка и тоа прикажан на толку фреквентно место со многу минувачи во јавниот простор. За разлика од неа, Димитрова во неколкугодишен анжман изведесерија поврзани перформанси (стриктно придржувајќи се кон структурата на ритуалниот модус, што е суштина на секој перформанс). Некои од нив сериозно зафаќаа во подрачјата на есенцијалното женско, но не и на

embarked upon, or been used for, such re-examinations but, in general, it is not typically or implicitly engaged. It exhausts its essence in, as you say, the “revision” of the artistic traditional and modern disciplines (of art as a medium), whereby it itself becomes a particular “medium.” In the light of this, the final delineation and exhaustion of performativeness is achieved in the actions of the group/troupe “Living Theatre.” Precisely in this medium, performativeness reaches its summit and its downfall – the exaltation of the quotidian to the heights of the artistic has problematised the very artistic, rather than the quotidian.

Considering these circumstances, I can speak of performative art practice in only one part/period of the works of Iskra Dimitrova and Nora Stojanović. Stojanović, unfortunately, moved from “visual” to musical performance and made several impressive performances. However, what remains inscribed in Macedonian historiography is her performance in a fish tank in a fishmonger’s shop in the basement of the City Shopping Mall in the late 1990s, when, stark-naked, she swam together with the fish for sale, in the very shop window, before the eyes of all passers-by. Because of certain “noise” in her performance, the performance remained somewhat unclear to me, but the event itself was a precedent in Macedonian fine arts in general – it was the first self-nude portrayal of a Macedonian female artist, exhibited at such a busy public place, full of so many passers-by. Conversely, over the several years of her work, Dimitrova delivered a series of inter-related performances (strictly adhering to the structure of the ritual modus, which is the essence of every performance). Some of these seriously delved into the realms of the essentially female but not its genderiness or identityness, which is what your question drives at.

неговата родовост или идентитетност, што е намера на Вашето прашање.

**C. D.:** Дали Ви е познато каков е ставот на македонските современи уметници кон прашањата на сексуалноста и родот како позиции кои ја одредуваат/дефинираат уметничката продукција низ призма на родовата/сексуалната позиција на авторот?

**N. V.:** Па, не баш, морам да признаам. Но, тоа не се должи само на мојата неинформираност, туку многу повеќе на неподготвеноста на уметниците да ги искажуваат сопствените ставови по овие прашања. Едноставно, овие прашања како да не се присутни во македонската стварност, та оттаму не се ни пројавуваат интерес за нив. Мислам дека тоа делумно се должи и на стравот од помодност, што е многу чест случај кај уметниците: многу често занимавањето или третирањето на еден акутен или актуелен проблем или тема брзо се осудува од страна на колегите. Но, тоа е помал дел од проблемот. Сепак, сметам дека македонскиот уметник, поради низа причини, како да ја одбегнува оваа тема, како да не сака да се спротистави на општото, залежано и зачмаено разбирање на новите ситуации кои го напливуваат македонското (а и не само него) општество.

Од друга страна, тоа што е уште поспецифично е фактот дека отсутнуваат ставовите на хетеросексуалците во однос на нехетеросексуалните практики. Во која било смисла: афирмативна или негирачка. Поради тоа се стекнува впечаток (не погрешен) дека за нехетеросексуалните практики говорат само нехетеросексуалците. Нехетеросексуалците како да се оставени сами да се изборат за присуството на овие теми во подрачјата на уметничкото, а со тоа

**S. D.:** Are you aware of the views of the Macedonian contemporary artists about the issues of sexuality and gender as positions that designate/define the art production through the prism of the author's gender/sex position?

**N. V.:** Not really, I must admit. Still, this is not only because of my ignorance; rather, it owes much more to the artists' unwillingness to express their own views about these issues. These issues simply do not seem to present themselves in Macedonian reality, so there is no apparent interest in them. I think that in part this is also down to the fear of being perceived as trendy, which is very common among artists: quite often dealing with or tackling an acute or topical problem or subject is frowned upon by colleagues. But this is the lesser problem. Nevertheless, I think that the Macedonian artist, for a variety of reasons, seems to avoid this theme and seems unwilling to confront the general, stagnant and stale understanding of the new situations flooding the Macedonian society (and other societies).

On the other hand, what is more peculiar is the fact that the views of the heterosexuals about non-heterosexual practices are nowhere to be seen. In any sense: affirmative or negative. That is why one is under the impression (not wrongly) that only non-heterosexuals talk about the non-heterosexual practices. Non-heterosexuals seem to have been left to fight alone for the presence of these themes in the realms of art, and therefore in the realm of the public. The (affirmative rather than pejorative) solidarity

и на јавното. Толку повикуваната и теоретизирана (афирмативна, а не пежоративна) солидарност во денешницава како да отсуствува од македонската уметничка сцена. Се разбира дека ова е онаа ситуација во која тоа е почетната фаза на отворањето на овие прашања. Тоа што дополнително го отежнува овој проблем е фактот на длабоката „загазеност“ во модернистичкиот формализам на македонските уметници, дури и кај оние од најмладата генерација, проследено со впечатокот дека од него никогаш нема да излеземе.

Од друга страна, пак, во случајот со изложбата „Женски нарцизми“, тогаш во дневниот весник „Македонија денес“ новинарката Јасна Франговска водеше разговори во серија со учесничките на изложбата. Како заеднички заклучок од нивните изјави и ставови произлегува дека тие самите воопшто не чувствуваат, ниту пак размислуваат дека создаваат „женска“ уметност, што е една од појдовните тези на Абаџиева. Ова дополнително ја усложнува оваа состојба. Сепак, се покажува како нужно дека мораме да правиме разлика помеѓу женска уметност и уметност на жените (што, чинам, е случај со оваа изложба).

**С. Д.:** *Која мислите дека е основната причина за отсуството на уметнички репрезентации на нехетеросексуалните практики/љубови, како и на отсуството на родово субверзивни репрезентации?*

**Н. В.:** Хм... Сè уште сметам дека македонското општество, во целина или во сите негови аспекти, е - бесконфликтно и неконфликтно. До појавата на „Првата архибригада“ и нивниот протест на скопскиот плоштад, скоро и да не се сеќавам за

evoked and theorised so often nowadays seems to be lacking on the Macedonian art scene. Of course, this is that situation where the raising of these issues is in its initial phase. The fact that the Macedonian artists, even those of the youngest generation, have “waded deep” into that modernist formalism, coupled with the impression that we will never get out of it, further complicates this problem.

Still, in the case of the exhibition “Female Narcissisms,” the journalist Jasna Frangovska, then writing for the Makedonija Denes Daily, conducted a series of interviews with the participants in the exhibition. Their statements and views begged the common conclusion that they themselves neither felt nor thought that they were creating “female” art, which was one of Abadžieva’s starting assumptions. This further complicates the affair. Yet, it turns out that we must distinguish between female art and art of women (which, I think, was the case in this exhibition).

**S. D.:** *What, in your opinion, is the main reason for the lack of art representations of non-heterosexual practices/loves, or for the absence of gender-subversive representations?*

**N. V.:** Erm.... I still think that Macedonian society, as a whole or in all of its aspects, is conflictless and non-conflictive. I can hardly remember any other serious, or at least sizable, confrontation with that which constitutes society in Macedonia before the emergence of the “First

друга, посериозна, или барем не во толкав обем, конфронтација со општественоста во Македонија. Со ова не сакам да кажам дека уметниците се плашат радикално да ги искажат своите ставови (иако и во ова има вистина), туку дека, што е уште посимптоматично - воопшто не ги ни мислат овие теми. Особено македонските ликовни уметници. Со ова како да се потврдува не само незаинтересираноста на македонските уметници за темата, туку, можеби, недоволноста, отсуството на настани и на критичката маса на настаните од оваа сфера која би го привлекла нивното внимание. Но, за волја на вистината, македонските уметници воопшто не се произнесуваат преку своето творештво ниту за низа други сериозни (ајде да не кажам - посериозни) прашања за македонската општествена стварност, а камо ли за ова. Погледнете што се изложува во галериите: 90% од темите (доколку воопшто и ги има) се однесуваат на нешто што го определуваат македонскиот уметник како субјект кој живее на некоја друга планета, а не во едно „жешко“, тегобно, а со тоа и одговорно време. Често се прашувам: ако веќе не читаат, сурфаат ли барем овие наши уметници, гледаат ли што им се случува околу, гледаат ли (барем сега со тој пусти интернет многу нешта се можни, нели) со што се занимаваат нивните колеги? Но, треба да се признае дека поделни форми и пројави на спротиставување, сепак, се случувале во рамките на македонската уметност. И тоа токму преку субверзивни (но не, се разбира, и деструктивни) репрезентации, како што веќе напоменах. Сметам дека така треба да се продолжи, бидејќи ако системот не можете да го смените или промените однадвор, треба да се обидете тоа да го сторите однатре. Во оваа смисла ја подразбирам субверзивноста, само како таква таа нема да биде и деструктивна (впрочем, тоа не е ни целта на уметноста, или барем веќе не). И така, дури и скромно имајќи ги, задоволно и одговорно

Archibrigade” and their protest on Skopje’s main square. This is not to say that artists are afraid to express their views radically (although there is some truth in that too), but rather that they do not think about these issues, which is even more symptomatic. This is particularly true of the Macedonian visual artists. This seems to confirm not only the Macedonian artists’ lack of interest in the issue but perhaps also the scarcity or the lack of a critical mass of such presence and events that would draw their attention. However, to be fair, Macedonian artists in general have so far failed to express through their art their views on a variety of other serious issues concerning the reality of the Macedonian society, let alone this issue. Just have a look at what is being exhibited in the galleries. Ninety percent of the themes (if there are any themes at all) are something that characterises the Macedonian artist as a subject living on another planet rather than in a “hot” and dismal time – and, therefore, in a time of responsibility. Oftentimes I ask myself this question: if they do not read, do these artists of ours at least surf the net, do they at least bother to take a look around them, do they see what their colleagues deal with – that wretched Internet at least makes many things possible now, doesn’t it? However, we need to admit that individual forms and expressions of resistance have nevertheless occurred in Macedonian art. And, as I have already mentioned, they have done so precisely through subversive (yet not destructive) representations. I think that this is the path to be taken, because if you cannot affect or change the system from without, you should try to do so from within. It is in this sense that I understand subversives; only as such will it not be destructive (as a matter of fact, destruction is not art’s purpose, or at least not any more). And so, modest as these forms are, I contently and responsibly claim that the future or next historicisation of Macedonian art will be founded upon them.



велама дека на нив ќе се темели идната или следната историзација на македонската уметност.

**С. Д.:** *Дали мислите дека мотивите на сексуалност во уметноста во Македонија се хетеронормативно детерминирани?*

**Н. В.:** Знаете, да зборувам за старата, или дури и средната генерација на уметници, па и да кажам дека точката на гледање на сексуалноста и родовоста се традиционално хетеронормативно детерминирани. Се прашувам што е со младите? Ако на старите можам тоа да им го простам како резултат на живеењето во тогашната и таквата скопска култура, како урбана, тогаш, се прашувам, зошто урбанитетот отсутува во сензибилитетот на оваа генерација млади уметници, кои катадневно се судираат и опстојуваат во сегашниот (каков-таков) скопски урбанитет? Се плашам да одговорам на ова двоумење заради можниот заклучок: можеби Скопје сè уште не го достигнало рамништето на потполн урбанитет и тоа не само како појавност (за што има елементи), туку, пред сè, како културолошка структура која изнедрува или раѓа урбани субјекти со урбан сензибилитет. Токму ваквите субјекти би можеле или се оние кои ја носат децентрализацијата на културното или уметничкото јадро, а пред сè, надвор од институционалната поставеност на културата и уметноста. Токму таквите, урбани, субјекти се носителите на микро-наративите за кои говориме.

Ако старата генерација трагаше по корените на македонскиот национален идентитет (во рамките на нивниот модернитет како проективност на националното), зошто младите не трагаат по нивниот скопски, микроструктурен урбан идентитет (во рамките на нивниот постмодернитет како

**S. D.:** *Do you think that the motifs of sexuality in art in Macedonia are hetero-normatively determined?*

**N. V.:** Look, if I was talking about the old or even about the middle generation of artists, I'd say that the perspective on sexuality and gender was traditionally hetero-normatively determined. What I am wondering is what the matter is with the young ones. If I could forgive the old ones because they lived in that urban Skopje culture of another time, I wonder why urbanity lacks in the sensibility of this generation of artists – these young people who confront and exist in today's (middling) urbanity of Skopje on a daily basis. I am fearful to answer this perplexing question because of the potential answer – perhaps Skopje has not reached the level of full urbanity yet, not only in terms of expression (for which there are elements) but primarily as a cultural structure that brings forth or gives birth to urban subjects with urban sensibility. Precisely subjects of this kind could be or are those who carry the decentring of the cultural or artistic core, primarily outside the institutional setup of culture and art. Exactly such, urban, subjects may be the carriers of the micro-narratives that we are talking about.

If those of the old generation searched for the roots of the Macedonian national identity (within their modernity as something that projects the national), why do not the young search for their micro-structural urban identity of Skopje (within their post-modernity as something that projects the individual)? I can single out only a few

проективност на поединечното)? Можам да издвојам само неколку уметници во чиешто творештво се отсликува тоа. Значи, ако станува збор за децентрирањето на големиот наратив (одошното кон поединечното), тогаш очекувам во нивното творештво малиот наратив да се пројави како урбанитет, поточно - како последица, резултат, одраз на урбанитетот. А токму во урбанитетот (а не во руралитетот, националното, државното, идентитетното) се пројавуваат и прашањата за нехеретосексуалноста, како што тоа, на почетокот на осумдесеттите години на 20 век, го направија повеќе берлински и келнски уметници, во рамките на германската постмодерна уметност. Конечно, одговорот на ова прашање е - да, тие се така детерминирани. Но, не се согласувам со оправдувањето дека тоа е културолошка матрица наследена од прадедовците и „петвековното турско ропство“. И затоа ја обвинувам младата генерација: таа мора да разбере дека и таа мора да влијае во развојот (ако треба и во менувањето) на културолошките матрици и парадигми. Секој во доменот на своето дејствување.

Или, пак, конечно, можеби се залажувам дека во Скопје воопшто се случува некаков урбанитет. Можеби (ако се изземат неколкуте посочени ликовни уметници) „Првата архибригада“, еден дел од програмските содржини на „103-ка“ (без PMG Collective), графитистите од „Biosquad“, списанието „Маргина“, малата група стрейтери околу Васко Бумбикс XXX (алиас F.P.O.) и музиката на Беј Д'Фиш (според мене, единствената урбана музичка појава во Македонија, кога било!) се само осамени пројави на скопскиот урбанитет во настанување (во што, искрено, не би сакал да верувам).

artists whose works reflect this. So, if the issue at hand is the decentring of the great narrative (from the general towards the individual), then I should expect to see the small narrative expressed in their works as urbanity – that is, as a consequence, result, a reflection of urbanity. And it is precisely in urbanity (rather than in what constitutes the rural, national, state or identity) that the issues of non-heterosexuality are expressed, and that was what a number of Berlin or Cologne artists did in the early 1980s in German post-modern art. Finally, the answer to your question is: yes, they are so determined. However, I beg to disagree with the justification that it is a cultural matrix inherited from our great-grandfathers and the “five centuries of Turkish rule.” And that is why I put the blame on the young generation: it must understand that it too must influence the development (even the change, if need be) of the cultural matrices and paradigms. Everyone must do that within their sphere of work.

And finally, I may be just fooling myself that there is any urbanity in Skopje. Maybe (beyond the few visual artists I referred to), the “First Archibrigade,” one part of the “103” programme (without the PMG Collective), the “Biosquad” graffiti artists, the “Margina” Magazine, the small group of straighters around Vasko Bumbix XXX (alias F.P.O.) and the music of Bei the Fish (in my opinion, the only urban musical phenomenon in Macedonia, ever!) are only solitary expressions of Skopje’s emerging urbanity (and I truly like to believe in this).

**С. Д.:** *Колку уметничката критика ги инкорпорира категориите на родот и сексуалноста како интерпретативни и критички решетки?*

**Н. В.:** Еве еден пример: Во 2007 година, во Националната галерија на Македонија (повторно) Соња Абациева ја организираше изложбата „Super(H)eros“ на тема еротизмот во македонската модерна и современа ликовна уметност. Од големиот број изложени дела не можам да се сетам ниту на едно коешто ги третира овие теми. Доминираа маскуларни погледи врз хетеросексуалноста, а само дел, многу мал дел се занимаваа со феминистичките аспекти. (Н.В. Забележливо е во моите одговори дека прашањата на феминизмот, иако се родови прашања, не ги поистоветувам со прашањата на нехетеросексуалноста, иако и тие се родови прашања.) За разлика од изложбата на Владимир Величковски во втората половина на осумдесеттите години од минатиот век, поставена во Културно-информативниот центар во Скопје, на истата тема (изложба на која во потполност доминира хетеросексуалниот поглед на авторите), очекував, во меѓувреме, и од уметниците да создадат, но и од кураторката да ги воведат оние дела кои поинаку ќе одговорат на сменетото „читање“ на сексуалноста кое се има случено во меѓувреме.

Сакам да кажам дека дел од „вината“ за ова ја носиме и ние критичарите и кураторите. Историско-уметничката пракса на тематски изложби врз основа на историски веќе вреднуваните уметнички остварувања е само еден дел од рамката на системското дејствување. Еден друг дел се однесува на т.н. продукциски изложби, односно, изложби на кои се создаваат нови дела за потребите на тие изложби. Со други зборови, ако не постојат дела на

**S. D.:** *To what extent does art criticism incorporate the categories of gender and sexuality as interpretative or criticism standards?*

**N. V.:** Here is an example. In 2007 at the National Gallery of Macedonia Sonja Abadžieva (again) organised an exhibition entitled “Super(H)eros,” the theme being eroticism in Macedonian modern and contemporary visual art. Of the numerous works exhibited, I cannot recall a single work dealing with these themes. The exhibition was dominated by masculine views on heterosexuality and only a part of them, very few, dealt with feminist aspects. (N.B. It is notable in my answers that I do not equate the feminist issues, although they are gender issues, with the issues of non-heterosexuality, although they too are such). Unlike in the case of Vladimir Veličkovski’s exhibition on the same subject in the second half of the 1980s that had taken place at the Culture and Information Centre in Skopje (an exhibition entirely dominated by the authors’ heterosexual views), I expected not only that the artists would have in the meantime created works with a different response to an already changed “reading” of sexuality but also that the curator would have introduced such works.

What I am trying to say is that we too – both the critics and curators – are to “blame” for this situation. The historical and art practice of organising thematic exhibitions based on already historically acknowledged achievements is only one part of the framework for systematic action. Another part concerns the so-called production exhibitions, i.e. exhibitions for which new works are specially created. In other words, if works on these topics do not exist, then we are to provoke their

овие теми, тогаш ние треба да го испровоцираме нивното создавање, без разлика што некои критичари (Викторија Васева Димеска, Златко Теодосиевски) и некои уметници, особено Станко Павлески, во низа свои проекти го критикуваат овој кураторски концепт на „нарачана“ уметност. Од искуство (од мојата досегашна кураторска пракса) знам дека дури и тогаш се наидува на отпори или неснаоѓање. Дobar пример за тоа е проектот „House-Chaos. The Woman and the Destroyed Home Discourse Re\_Built“ од 2002 година. Со тоа, одговорноста за состојбата треба да ја споделиме заедно.

**С. Д.:** *Постојат ли историски и теориски научни трудови за уметноста во Македонија кои ги адресираат прашањата на родот, сексуалноста и уметноста?*

**Н. В.:** Историски и теориско-научни трудови не постојат досега. Но, постојат три публикации кои може да се покажат како почетно референтни, или барем како примарна граѓа. Тоа се истоимените книшки публикации од посочените изложби на Абаџиева, Милевска и Вилиќ.

**С. Д.:** *Дали може да се забележат разлики во перцепцијата на сексуалноста и родот меѓу македонските уметници и критичари на уметноста во дијахрониска перспектива (пред и после 2000 година, на пример)?*

**Н. В.:** (Види одговор на прашање 7.) Па, во поголем дел не, но делумно и да. Ако не друго, тогаш сигурно се забележуваат разлики во сензибилизирањето и разбирањето на сексуалноста, дури и на родовоста. На пример, да ги споредиме еротските/еротизираните слики-актови на Лазар Личеноски (еве, да го земеме

creation, regardless of the fact that some critics (such as Viktorija Vaseva Dimeska, Zlatko Teodosievski) and some artists, especially Stanko Pavleski in a number of his projects, have criticised this curatorial concept of “commissioned” art. My experience (as a curator) tells me that even in such cases there is resistance and failure to cope. One good example of this was the 2002 “House-Chaos – The Woman and the Destroyed Home Discourse Re\_Built” project. Therefore, we need to share the responsibility for the existing situation.

**S. D.:** *Are there historical or theoretical academic works on art in Macedonia addressing the issues of gender, sexuality and art?*

**N. V.:** There have been no such works so far. But there are three publications that might prove initially referential or, at least, serve as a primary building material. These are the booklets accompanying the exhibitions I referred to when I spoke about Abadživa, Milevska and Vilić.

**S. D.:** *Are there any differences to be observed in the perception of sexuality and gender among the Macedonian artists and art critics in a diachronic perspective (for example, before and after 2000)?*

**N. V.:** (See the answer to question 7). Well, mostly no, but yes in part. If nothing else, there are certainly differences to be observed in the sensibilisation to and understanding of sexuality, even gender. For example, let us compare the erotic/eroticised nude paintings by Lazar Ličenoski (there you are, we’re using the example

едниот од основоположниците на македонската модерна уметност) од неговиот белградски период пред Втората светска војна [сл. 3] и сликите на истата тема на Александар Станковски, од кој било период [сл. 4]. Во првите е доминантно машкото фетишизирање на женското тело (дури и како „секс-објект“), додека во вторите таквата машкост (пројавена како супер-надмоќност на машкото врз женското) е сведена на пародија и сарказам во кои машкоста најчесто се пројавува како излив на фрустрации, многу повеќе отколку како фетишизација на женскоста (како чиста телесност). Гледајќи од аспект на уметничките, Ирена Паскали, во неколку наврати, го употребува сопственото тело како акт вклопен во една цитатна постапка на делата од историјата на уметноста (Манеовата „Олимпија“, на пример, во делото „Просторно-временска автентичност 1“ од 2004, сл. 5). Делото, пак, „За онтолошката промашеност на фаталитетот“ на Жанета Вангели од 2002 [сл. 6], веќе во женската телесност не пронаоѓа ниту задоволство (Мартиновски), ниту соблазнување (Станковски), ниту уметнички материјал од историјата на уметноста (Паскали), туку код за отворање на диференцијален културолошки дискурс, толку многу актуелен во последното десетлетие. Во оваа смисла, разликите се јавуваат (иако и понатаму во недоволен број) како поинакво разбирање и сензибилизирање на сексуалноста и нејзиниот третман во рамките на уметничкото обликување, надминувајќи ја притоа исклучиво машката „употреба“ на оваа тема и навлегувајќи во сферата на интерес и кај женските уметници.

**C. D.:** *Дали се сеќавате на некоја изјава на уметник или критичар/куратор којашто би ја дефинирале како парадигматична рефлексija за ситуациjата во Македонија по однос на прашањата на сексуалноста, родот и уметноста?*

of one of the founders of Macedonian modern art) from his Belgrade period before WWII (fig. 3) and Aleksandar Stankovski's paintings on the same subject, from any of his periods (fig. 4). The former are dominated by the male fetishisation of the female body (even as a sex object), whereas in the latter this masculineness (expressed as super-superiority of the male over the female) has been reduced to a parody and sarcasm in which masculinity chiefly appears as a discharge of frustrations, much more than fetishisation of femininity (as sheer corporeity). As far as female artists are concerned, Irena Paskali has on a number of occasions used her own body as a nude work incorporated in a method of quoting works from history of art (for example, Manet's "Olympia," in her 2004 work "Spatial-Temporal Authenticity I," fig 5). On the other hand, Žaneta Vangeli's 2002 work "On the Ontological Failure of Fatality" (fig. 6), no longer finds in female corporeity pleasure (Martinovski), or scandal (Stankovski), or artistic material drawn from history of art (Paskali), but rather a code for opening a differential culturological discourse, so topical during the past decade. In this sense, the differences emerge (though they are later insufficiently numerous) as a different understanding and sensibilisation of sexuality and its treatment in artistic formation, overcoming the exclusively male "use" of this theme and entering the female artists' sphere of interest.

**S. D.:** *Can you think of any statement by an artist or a critic/curator that you would define as a paradigmatic reflection on the circumstances in Macedonia concerning the issues of sexuality, gender and art?*

**H. B.:** Не. Што се однесува, барем, на текстовите во периодиката и монографските пројавувања и на уметниците и на критичарите, сепак, не можам да издвојам некоја таква изјава, а камо ли, пак, таа да биде и „парадигматична“. Ова го проследувам и со должното извинување дека не секогаш успевам да ги следам настапите и изјавите на сите субјекти од македонскиот уметнички свет во сè поголемиот број печатени, електронски и дигитални медиуми.

**S. D.:** *Од 60-те години, на теориско и политичко рамниште она што прејствуваше своевиден политички и социјален ангажман во однос на прашањата на жените и хомосексуалците беше дејтерминирано низ призмата на политиките на идентитетот, односно застапување кое бранеше аргументи засновани врз тврдењата за есенцијалноста или посебноста на категориите на жената или хомосексуалците. Во уметноста, барем онаа којашто беше политички и социјално ангажирана, релативно истите феномени се рефлектираа преку различни модели на женското писмо или женската уметност, пишување и творење низ специфично женското тело, геј уметност, односно специфичната перспектива и специфичниот израз на хомосексуалците итн. Во уметничката критика истите проблеми се рефлектираа/и преку решениите на феминизмот или геј и лезбејските студии, односно преиспитувањето на уметничката историја со мапирање и реинтерпретација на автори жени или хомосексуалци.*

*Денес, во светски рамки, низ позицијата на иманентната критика, постфеминизмот и квір теоријата на пример, сите овие гореспоменати позиции се доведуваат под прашање, а со тоа се*

**N. V.:** I can't. At least I can't recall seeing one in the periodicals or the artists' or critics' contributions to various monographs. I could not possibly recollect such a statement, let alone designate it as "paradigmatic." Here I wish to offer my due apologies for not being always able to follow all the contributions or statements by all the players in the Macedonian artistic world that might have appeared in the increasingly numerous printed, broadcasting and digital media.

**S. D.:** *Since the 1960s, on a theoretical and political level, that which constituted a kind of a political and social engagement concerning the issues of women and homosexuals was determined through the prism of the identity politics – that is, an advocacy defending arguments based on the claims about the essentiality or specialness of the categories of women and homosexuals. In art, at least in what was politically and socially engaged, relatively the same phenomena were reflected through the various models of female writing or female art, of writing and creating through a specifically female body, gay art, i.e. the particular perspective and the particular expression of the homosexuals etc. In art criticism these problems (were) reflect(ed) through the screen of feminism or the gay and lesbian studies – that is, the re-writing of art history by mapping and re-interpreting authors who were women or homosexuals.*

*Today, worldwide, through the position of immanent critique, post-feminism and queer theory, for example, all of the above positions are challenged and thereby the very categories of gender or sexual identity are*

*деконструираат и проблематизираат самите категории на родот или сексуалниот идентитет, кои се гледаат како веќе излишени позиции за политичка борба и за уметничко творење.*

*Каде сметате дека се наоѓа македонската уметност во овој контекст, или пак во која насока сметате дека треба да се фокусира уметничката продукција, критика и историја?*

**Н. В.:** Па, ќе испадне дека сите овие пост-движења во македонската уметност, како одраз на едно споро општество (какво што е македонското), ќе завршат пред уште претходните и да започнат...

Но, да појдам со ред. Имам сериозна забелешка за употребата на поимите, а отука и категориите, „женска/геј уметност“ или „женско/геј писмо“. Мислам дека овие две работи не треба да се мешаат, а особено не да се употребуваат во вакви таксативни, и со тоа аналогизирачки, набројувања. Уметноста не е само писмото, јазикот, туку, пред сè, говорот, а отука и - за што јазикот говори. Затоа сметам дека се проблематични исказите, како што велите, „специфичната перспектива и специфичниот израз на хомосексуалците“. Перспективата е проективниот поглед врз нештата, а изразот е пунктумот, локусот на нештата. Отука, за „специфичната перспектива“ и можам да се сложам, но не разбираам кој би бил „специфичниот“ геј или лезбејски „израз“. Еве, го спомнувате нашиот гостин Волфганг Тилманс (Wolfgang Tillmans) (добитникот на Тарнеровата награда за 2000 година) [сл. 7], кој имаше самостојно претставување во галеријата „Press to Exit“ во Скопје во 2005 година. Дали навистина сметате дека само геј уметниците ја употребуваат деконструктивистичката концепција (во однос на компактоста и

*deconstructed and problematised and become perceived as already too threadbare positions for any political struggle or artistic creation.*

*Where do you think is Macedonian art in this context now or what direction do you think art production, criticism and history should focus on?*

**N. V.:** Now, in the end it will turn out that all those post-movements in Macedonian art, as an illustration of a slow society (such as the Macedonian) will have finished before the preceding ones have even begun....

But let us consider these things one at a time. I have serious objections to the use of the terms, and hence the categories of “female/gay art” or “female/gay writing.” I think that these things are not to be confused, and especially that they should not be used in such itemised and thereby analogising enumerations. Art is not only the writing or language but, primarily, the speech and, therefore, that which language talks about. This is why I think that statements such as the ones you made, as “particular perspective and particular expression of the homosexuals” are problematic. A perspective is the projective outlook on things, while the expression is the punctum, the locus of things. Hence, I could agree about the “particular perspective” but I do not understand what a “particularly” gay or lesbian “expression” would be. Look, you mentioned our guest Wolfgang Tillmans (winner of the 2000 Turner Prize) (fig. 7), who had a sole exhibition at the “Press to Exit” gallery in Skopje in 2005. Do you really believe that only gay artists use the deconstructivist approach (in relation to the compactness and coherence of the composition in the art work, as a concept of the modern age), or the accumulation of heterogeneous

кохерентноста на композицијата во уметничкото дело, како концепција на модерното доба), односно акумулацијата на разнородни фотографски сегменти и записи и наративи (како концепција на модернистичкото доба), или дека таквата обликовна концепција инхерентно е родово определена? Зарем геј уметниците, и само тие, компонираат еден наратив низ акумулација на, на прв поглед, сосема неповрзани микро-наративи? Точно е тоа дека преку ваквите деконструктивистички методи започна воведувањето на микро-наративите, односно, преку и со нив се декомпонираа големите наративи. Но, овие уметници само употребуваат една постапка (иако е очигледно совпаѓањето на јазикот со говорот во нивното творештво), верификувана и практикувана и од други, не-геј уметници. Или сакате да кажете дека хетеросексуалниот творечки израз е монолитен, компактен, кохерентен, а нехетеросексуалниот дисперзиран, децентриран и, со тоа, декомпониран и деконструиран? Па тоа го прават најголемиот дел од модернистите на почетокот на 20 век. Зарем треба сега сите нив да ги пре-исчитаме како геј-уметници? Се сомневам дека би имале исправна методологија. Сакам да кажам дека тешко се справувам со ова (и за мене нејасно) инсистирање и затоа правам разлика меѓу творечката изразност (или, ако сакате - обликовност), односно - јазикот и творечката тематизација (поставување на тема или проблем надвор од доменот на чисто ликовното/обликовното), односно - говорот. Поинаку кажано, што е „женско писмо“ во импресивното по формат дело (со димензии преку 4 м во височина и 3 м во радиус) и број на употребени менструални тампони (илјадници) во лустерот - „Елегантен лустер од...?“ (Elegant Chandelier of...?) на групата „Герилки“ (Guerrilla Girls) [сл. 8 и 8a] поставен на влезот во Арсеналето на Венециското биенале 2005: импресивноста на формата и

photographic segments, records and narratives (as a concept of the modernist age), or do you think that the concept so formed is inherently gender determined? Are gay artists the only ones who compose a narrative by accumulating seemingly entirely unrelated micro-narratives? It is true that through such deconstructivist methods the introduction of micro-narratives began, i.e. that the great narratives were being decomposed through and by them. But these artists only use a method (although the coincidence between language and speech in their work is obvious) that has been verified and used by other, non-gay artists. Or are you saying that the heterosexual creative expression is monolithic, compact and coherent, while the non-heterosexual is dispersed, decentred and, thus, decomposed and deconstructed? Well, that is what most of the modernists were doing in the early 20<sup>th</sup> century. Are we now to re-read all of them as gay artists? I doubt that we'd have a functional methodology to do that. What I am trying to say is that I find it hard to deal with this (unclear to me, too) insistence and therefore I distinguish between creative expression (or, if you want, form), i.e. – language and creative thematisation (setting a theme or a problem outside the realm of the purely visual/formative), that is, speech. In other words, what is “female writing” in the “Elegant Chandelier of...?” by the “Guerrilla Girls” group (fig. 8 and 8a), which is impressive for its size and the number of menstrual tampons (thousands of them), placed at the entrance to the Arsenale of the 2005 Venice Biennale? Is it the impressiveness of the form and format of the chandelier, the use of tampons as art material, the use of the shock method to draw the audience's attention as a marketing strategy (let us not forget that the group has an activist position!) or the demystification of one of the most unpleasant periods of the month for most women, i.e. one of the more specifically female situations? What are we talking about here: the language that suggests or



форматот на лустерот, употребата на тампоните како уметнички материјал, експлоатацијата на шок-методот за да се привлече вниманието на публиката како маркетиншка стратегија (да не забораваме дека позицијата на групата е - активистичка!) или демистификација на еден од најнепријатните периоди во месецот за повеќето жени, односно една од најспецифичните женски ситуации? Станува ли тука збор за јазикот кој посочува или говорот кој објаснува/толкува? Или, пак, се работи само за една фино спакувана досетка (што мислам дека е)? Во кој момент, од кој сегмент, од која структура може да се очекува пројавувањето на суштината на уметничкото (нејзината уметничкост) - возвишувањето?

Понатаму, велите дека во „уметничката критика истиве проблеми се рефлектираа/т преку решетките на феминизмот или геј и лезбејските студии, односно пре-испишувањето на уметничката историја со мапирање и реинтерпретација на автори кои биле жени или хомосексуалци“. Се прашувам: зошто е толку важно да се пре-определи (настрана дали е тоа воопшто можно) возвишеното (или возвишувањето) во едно уметничко дело ако се докаже, дури и *post festum*, дека авторот бил геј? Што тоа може да му додаде или одземе? Дали поинаку ќе го толкуваме воведувањето на воздушната перспектива, како конечна компонента во остварувањето на настојувањето за компактна и кохерентна композиција (толку многу значајна за ренесансната уметност) во сликата „Мона Лиза“ [сл. 9], доколку Да Винчи го гледаме низ призмата на неговата интимна, меѓу другите, и геј определба? Што можеме да пре-испишеме тука, за една слика којашто го остварува концептот на своето време: пројавување на божественото и во ре-презентацијата на природата со сите свои феномени? Замислете, едноставно

the speech that explains/interprets? Or, is it just a slick quip (which I think it is)? At this moment, what segment, what structure can be expected to give the expression of the essence of the artistic (its artistic quality) – the sublimity?

Furthermore, you say that in “art criticism these problems (were) reflect(ed) through the screen of feminism or the gay and lesbian studies – that is, the re-writing of art history by mapping and re-interpreting authors who were women or homosexuals.” I wonder why it is so important to re-determine (and it is yet another question whether that is possible at all) the sublime (or sublimity) in a work of art if it is proved, even *post festum*, that the author was gay? What could that add or take away? Would we interpret differently the introduction of aerial perspective as the final component in the success of the attempt to achieve a compact and coherent composition (so important for renaissance art) in “Mona Lisa” (fig. 9), if we looked at da Vinci through the prism of his intimate, among other things, also gay orientation? What is there to re-write about a painting that attains the concept of its time: the expression of the divine and the re-presentation of nature with all its phenomena? Imagine, just hypothetically, what it would be like to re-write the “Mourning of Christ” from the church of The Holy Mother of God Peribleptos [fig. 10] by the famous Michael and Eutybios and its significance for

хипотетички, на што би личело пре-испишувањето на „Оплакувањето на Христос“ од црквата Св. Богородица Перивлепта во Охрид [сл. 10], на прочуените Михајло и Евтихиј, и нејзиното значење за византологијата и медијевалистичката естетика, надвор од цврсто зададениот и канонизиран теолошки дискурс за божествената природа на Исус во средниот век, доколу и се докаже дека тие биле хомосексуална двојка! Или, треба ли да се бараат во (да се критикува, да се пре-испишува) постоечкото „машко писмо“ специфични „женски“ аспекти во: погледот на Богородица упатен кон Севишниот, недопирањето на телото или одарот и нејзината потполна незаинтересираност за физички/природно мртвото тело на Исус (за разлика од истата, нешто постара, композиција во црквата „Св. Пантелејмон“ во с. Горно Нерези, скопско, сл. 11), кога основниот теолошки диспут во оваа композиција е: прикажувањето на едно (од двете) читања за потеклото на Исусовата природа - во случајов искажана како монофизитска (само божествена) и токму според поставеноста, прикажувањето на положбата на Богородица и со кого таа општи и токму со недопирањето на божественото тело Исусово? Во теоријата на уметноста постои цел една метода на толкување којшто се однесува на намерата на уметникот, уметничкото дело и уметноста (интенционалниот метод во толкувањето) кој доволно може да ја оправда оваа моја позиција: ако делото не е создадено како говор за нехетеросексуалното, не постои (а и не треба насила да се воведува, пре-испишува) „специфичен“ нехетеросексуален јазик којшто таму и ќе го воведете. Мислам дека тука, во ваквото настојчиво пре-испишување, се работи за употреба на јазикот за инструментализација на говорот, а не сум далеку од мислењето дека тоа се случува поради тоа што првиот е конструкт, дури и инструкт, ако можам така

Byzantology and mediaevalist aesthetics, outside the firmly given and canonised theological discourse about the divine nature of Jesus in the middle ages, even if it was proved that the two were a homosexual couple! Or, do you think that in the existing “male writing” (which is to be the subject of criticism or re-written) one should look for specifically “female” aspects when considering the look that the Mother of God casts on the Almighty, the fact that she is not touching the body or the liar and her utter ambivalence to the physical/natural dead body of Jesus (unlike in the same, somewhat earlier, composition in the church of St. Pantheleimon in the village of Gorno Nerezi, near Skopje, fig. 11), when the basic theological dispute in this composition was the representation of one (of the two) readings of the origin of Jesus’ nature – in this case expressed as a Monophysite (only divine) precisely though the arrangement, representation and position of the Mother of God and those who she communicates with and the fact that she is not touching the divine body of Jesus? In theory of art there is a whole method of interpretation that concerns the intention of the artist, the art work and art (the intentional method of interpretation) which can sufficiently justify my following position: if the work is not created as a speech about the non-heterosexual, there is no “specifically” non-heterosexual language (nor should such a language be forced or re-written) to introduce it. I think that here, in this persistent re-writing, language is used to instrumentalise speech, and I am not far from the view that this occurs because the former is a construct, even and instruct – if I may say so – (as everything else in the newer theories), while the latter is a category of interpretation (inscription) as a discipline of/within a system. Therefore, interpreting art in which the immanence of the non-heterosexual speech is intentional (intended to be such) can and should occur because speech determines language in advance

да кажам, (како и сè во поновите теории), а вториот е категорија на толкувањето (испишувањето) како дисциплина на/во еден систем. Затоа, толкување на уметноста во која иманентно нехетеросексуалниот говор е интенционален (со намера да биде таков) може и треба да се случи затоа што говорот однапред го определува јазикот - е едно, а ревизија (пре-испишувањето) на целата историја на уметноста е нешто сосема друго. Оттука, а можеби и поради тоа, кај нас сè уште отворено не се проговорило за автор/к/ите кои биле хомосексуалци и како тоа се одразува во нивната уметност, ниту по линија на јазикот, ниту по линија на говорот. (Во македонската историографија за авторките како жени, а не како хомосексуалки, особен придонес се веќе споменатите изложба и книга „Женски нарцизми“ на Абаџиева.) Барем што се однесува на пре-испишувањето. Сепак, не треба да се претерува.

За пост-феминизмот и самиот пишував во една полемика во двонеделиникот „Форум“\* во текот на летото 2003 година, но тогаш нашите застапници на феминистичкиот дискурс (како што тогаш го нареков „милитантен“) изгледа тоа не го разбираа. Главната теза во мојата позиција беше дека сите теории, пристапи и практики надвор од македонското творечко или теориско јадро или сегменти, пред да се воведат во него/нив, треба критички да се преиспитаат и прилагодат (како што би предложил Бранислав Саркањац - катахрестички), а не да се преземат некритички, „здро за готово“. Само накусо да повторам: се покажува дека општественоста, културалноста и идентитетноста од кои се создава/

– and this is one matter – but revising (re-inscribing) the entire history of art is and entirely different matter. Hence, perhaps because of this, there has been no open discussion about the male or female authors who were/are homosexuals and about how that is reflected in their art, neither in terms of language nor in terms of speech. At least as far as re-inscription is concerned. Still, things should not be stretched too far. (Abadžieva's exhibition and book “Female Narcissisms” has contributed significantly to Macedonian historiography about female artists as women, but not as homosexuals).

As far as post-feminism is concerned, I wrote about it in a polemic in the “Forum”\* fortnightly during the summer of 2003 but our advocates of the (as I then called it, “militant”) feminist discourse did not seem to understand me. The main thesis in my stance was that all theories, approaches and practices outside the Macedonian creative or theoretic core or segments, before being introduced in it, were first to be critically re-examined and adapted (catachrestically, as Branislav Sarkanjac would suggest), rather than be adopted uncritically or “taken for granted.” Let me repeat something briefly: it turns out that the socialness, cultureness and identityness from which the theory of Judith Butler – the guru of female gender identity – is created/born and within

\* Види „Досие: Расправа за феминизмот“, *Идентитетности: Списание за политика, род и култура*, том I, бр. 3, 2002, 143-172.

\* See “Dossier: Discussions of Feminism”, *Identities: Journal for Politics, Gender, and Culture* Vol I, no. 3, 2002, 143-172.

раѓа и во кои опстојува теоријата на гуруто на женската родова идентитетност Џудит Батлер, воопшто не е споредлива со оние на која било македонска теоретичарка по истото прашање. Затоа и сметам дека има вистина во исказот на почетокот на овој одговор: дека овие теориски постизми, како премрежја или замени/измени на носечките парадигми, кај нас ќе завршат пред уште претходните и да започнат...

Затоа е важен заклучокот дека со пост-феминизмот и квир теоријата, „категиорите на родот или сексуалниот идентитет ... се гледаат како веќе излитени позиции за политичка борба и за уметничко творење“. За тоа има еден можен одговор: целата кампања беше поставена на погрешна основа. Наместо да се работи на говорот (возвишувањето на стварноста на овие идентитети во/низ/преку уметничкиот чин), целото внимание се посвети на јазикот (идентитетот како конструкт, инструкт, деконструкт, односно, деконструкција на есенцијалистичките толкувања на идентитетите). Тоа сега овие пост-изми го увидуваат и го поправаат. Успехот или добивката од тоа е дека низ или преку уметноста се отворија некои прашања и се воведоа некои теми. Но, додека уметноста говореше за политичкото во платоновската смисла на заедништвото и заедницата, за просторот на јавното во кое се остварува политиката на уметноста (или уметноста како политика), феминизмот заговараше промена не само на политичкото (иако и тоа е еден негов иманентен дискурс), туку и на идеолошкото. И сега, откако се освои идеолошкото, политичкото на овие теми остана како легитимен тематски корпус на интереси на некои од уметниците. Затоа сметам дека сите овие теми сега влегуваат како регуларни и легитимни теми на и во уметноста, без помпа и затоа се залагам за без/не/агресивен пристап. Тие стануваат обични и легитимни теми со кои некои

which it exists, are not at all comparable with those of any Macedonian female theorist on the issue. That is why I think that there is truth in the statement at the outset of this answer: that all these theoretical *postisms*, as challenges or substitutes for/modifications of the existing paradigms will in our case be over before they have even started...

That is why it is an important conclusion that with post-feminism and queer theory “the categories of gender and sexual identity ... are perceived as already too threadbare positions for political struggle or artistic creation.” There is a possible answer to this: the entire campaign has been set up on the wrong grounds. Rather than dealing with speech (exalting the reality of these identities in/through/by the artistic act), the entire attention has focused on language (identity as a construct, instruct, deconstruct, i.e. a deconstruction of the essentialist interpretations of the identities). Now these postisms are seeing and amending that. The success or benefit from this is that though or by means of art, some issues have been raised and some themes have been introduced. Yet, while art spoke of the political in the Platonic sense of unity and community, of the space of the public where the politics of art (or art as politics) unfolds, feminism advocated a change not only of the political (although it too is one of its immanent discourses) but also of the ideological. And now that the ideological has been conquered, the political in these themes has remained for some artists a legitimate thematic corpus of interests. Therefore, I think that all these themes come into play as valid and legitimate themes of and within art, free of pomp, and precisely because of this I advocate a non-aggressive or aggression-free approach. They are becoming plain and legitimate themes that some artists deal with. This means that they are no longer riding on the moment/period and

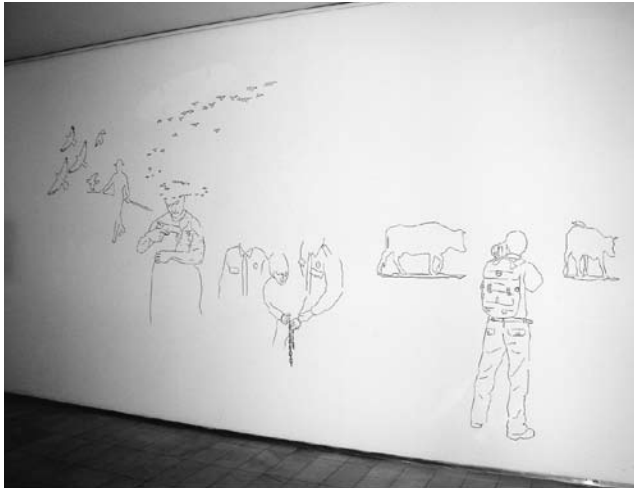
уметници се занимаваат. Што значи дека така излегуваат од конјуктурноста на моментот/периодот и влегуваат во подрачјето на траечкото уметничко. А токму со него, со уметничкото, се остварува, не би рекол враќањето кон, туку, пред сè, задржувањето и продолжувањето на творештвото во рамките на политиката на уметноста - за јавното да се говори низ јавното и во јавното. На ова придржување кон и одржување на суштината на уметноста како политика упатуваат и темите на две скоро објавени книги во Македонија: едната на македонскиот естетичар Иван Цепароски - „Естетика на возвишеното“ и втората на македонскиот историчар на уметноста и ликовен критичар Бојан Иванов - „Мојот занает“. Некој би можел да се запраша зошто овие книги не се однесуваат на естетиката на родовоста во уметноста, на пример. Одговорот е едноставен: не постои уметност надвор од подрачјата на уметничкото, надвор рамките на уметноста како дисциплина и надвор од структурата на уметноста како систем. А сите тие имаат свои категории и критериуми без кои уметност - не постои.

И, конечно, во смисла на последново, а како може да заклучок на оваа наша расправа, останува само да се почека времето кога хетеросексуалците ќе почнат да говорат за нехетеросексуалните теми и - обратно, кога овие теми ќе се третираат како заеднички теми на сите нив заедно (како рамноправни субјекти на една иста, заедничка стварност и општественост, културалност и идентитетност), како нивни заеднички теми, како теми на уметноста-како-свкупност: кога политиките на родовоста ќе станат во потполност и само - политики на уметноста.

so they enter the realm of the so-called artistic. And it is precisely by means of it, by means of the artistic, that, I would not say the return to, but rather the preservation and continuation of creativity within the politics of art take place; to speak of the public through and within the public. Two books recently published in Macedonia suggest this adherence to and preservation of the essence of art as politics: “The Aesthetics of the Sublime” by the Macedonian aesthetician Ivan Džeparoski and “My Trade” by the Macedonian historian of art and art critic Bojan Ivanov. Some might wonder why these books do not refer to the aesthetics of genderness in art, for example. The answer is simple: there is no art outside the realms of the artistic, outside the frames of art as a discipline and outside the structure of art as a system. And all these have their categories and criteria without which there is *no art*.

And finally, in terms of this last claim, and as a possible conclusion to this discussion of ours, I should say that it remains only to wait for the time when heterosexuals will begin to talk about non-heterosexual issues and vice versa, when these themes will be seen as common themes for all of them together (as equal subjects in one, common reality and socialness, cultureness and identityness), as their common themes, as themes of art-as-universality: when the politics of genderness will become entirely and only politics of art.

Translated from Macedonian by Ognen Čemerski



Слика 1: Велимир Жерновски, *The Walk*, 2008

Figure 1: Velimir Žernovski, *The Walk*, 2008



Слика 2: Андрес Серано, *Измочан Христос*, 1987

Figure 2: Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987



Слика 3: Лазар Личеноски, *Акџ*, 1927

Figure 3: Lazar Ličenoski, *Nude*, 1927



Слика 4: Александар Станковски

Figure 4: Aleksandar Stankovski



**Слика 5:** Ирена Паскали, *Просторно-временска автентичност 1*, 2004

**Figure 5:** Irena Paskali, *Spatial-Temporal Authenticity 1*, 2004



**Слика 6:** Жанета Вангели, *За онтолошката промашеност на фаталитетот*, 2002

**Figure 6:** Žaneta Vangeli, *On the Ontological Failure of Fatality*, 2002



**Слика 7:** Волфганг Тилманс, *Атаир*, 2000

**Figure 7:** Wolfgang Tillmans, *Atair*, 2000





**Слика 8:** Герила грлс, *Елеганџен лусџер ог...*, 2005

**Figure 8:** Guerilla Girls, *Elegant Chandelier of...*, 2005



**Слика 8а:** Леонардо да Винчи, *Мона Лиза - Џоконда*, 1503

**Figure 8а:** Leonardo da Vinci, *Mona Lisa – La Gioconda*, 1503



**Слика 9:** *Ойлакување на Христос*, Св. Богородица Перивлепта, Охрид

**Figure 9:** *Mourning of Christ*, The Holy Mother of God Peribleptos, Ohrid



**Слика 10:** *Ойлакување на Христос*, Св. Пантелејмон, Горно Нерези

**Figure 10:** *Mourning of Christ*, St. Pantheleimon, Gorno Nerezi