

54. Oktobarski salon

nIKO NE PRIPADA TU
VIŠE NEGO **t**I

Živi arhiv: kuriranje
feminističkog znanja

Urednice Red Min(e)d (Jelena Petrović i Katja Kobolt,
Danijela Dugandžić Živanović, Dunja Kukovec)
u saradnji sa urednicom kustoske škole Živi arhiv
Jelenom Vesić

www.oktobarskisalona.org

Izdavač
Kulturni centar Beograd
Knez Mihailova 6/I
11 000 Beograd
Srbija
www.kcb.org.rs

Za izdavača
Mia David Zarić, v.d. direktora

Urednice
Red Min(e)d (Jelena Petrović i Katja Kobolt,
Danijela Dugandžić Živanović, Dunja Kukovec) u
sараdњи sa urednicom LA kustoske škole Živi arhiv
Jelenom Vesić
www.bringintakeout.wordpress.com

Autori i autorke
a.7auBeneinsatz (Margret Šuc, Greta
Hohajzel),Vladimir Bjeličić, Olga Dimitrijević, Angela
Dimitrakaki i Lara Peri, Stefano Faoro, Roza El
Hasan, h.arta (Marija Krista, Anka Đemant i Rodika
Taše), Vladimir Jerić Vlidi, Sava Jokić i Mirjana
Dragosavljević, Radmila Krstajić, Elke Krasni, Sonja
Lau, Tanja Marković (i Adriana Zaharijević, Katarina
Lončarević, Nađa Duhaček, Iva Nenić, Ksenija
Stevanović), Muzej ne-participacije (Karen Mirza
i Rejčel Anderson), Red Min(e)d, Ana Nedeljković,
Aleksis O'Hara, Rejčel O'Rajli, Vidžaj Pačinilam,
Marija Ratković, Lidija Radojević, Ketlin Šuster
i Marsel Dikhejg, Jelena Vesić

Učesnice i učesnici LA kustoske škole
Sonja Lau, Marsel Dikhejg, Ketlin Šuster, Vidžaj
Pačinilam, Stefano Faoro, Rejčel O'Rajli, Amani
Maihub, Radmila Krstajić, Mirjana Dragosavljević,
Olga Dimitrijević, Vladimir Jerić Vlidi, Vladimir
Bjeličić, Sava Jokić, Tanja Marković

Tehnička koordinacija
Aleksandra Estela Bjelica Mladenović, Katja
Kobolt, Jelena Petrović

Prevod
Zoran Lojanica, Vladimir Jerić Vlidi, Ksenija
Latinović

Editovanje prevoda
Jelena Petrović, Rejčel O'Rajli, Jelena Vesić

Lektura
Isidora Sekulić (srpski), Erik Din Skot (engleski)

Vizuelni identitet, grafički dizajn i prelom
Saša Kerkoš

Fotografije
Duško Jelen, Ana Kostić, Tina Smrekar, Vladimir
Jerić Vlidi, Milica Lopičić i drugi

Štampa
Cicero

Tiraž
300

©Kulturni centar Beograda, Oktobarski salon
i autori/ke
www.oktobarskisalon.org

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

73/77:069.9(497.11)"2013"(082)
7.01:305-055.2(082)
316.7(082)

PEDESET četvrti Oktobarski salon
54. Oktobarski salon: Niko ne pripada tu više nego ti : živi arhiv: kuriranje
feminističkog znanja / urednice Jelena Petrović ... [et al.] ; [prevod Zoran
Lojanica, Vladimir Jerić, Ksenija Latinović ; fotografije Duško Jelen ... [et al.]]. -
Beograd : Kulturni centar, 2014 (Beograd :
Cicero). - 208 str. : ilustr. ; 21 cm

Tiraž 300. - Napomene i bibliografske
reference uz svaki rad.

ISBN 978-86-7996-129-7

a) Октобарски салон (54 ; 2013 ; Београд) - Зборници b) Уметност -
Феминизам - Зборници c) Социологија културе - Зборници COBISS.SR-ID
208347404

SADRŽAJ

8 - 9
Aleksis O’Hara
Odbrambeni mehanizmi za
ugrožene vrste

12 - 15
Red Min(e)d
Niko tu ne pripada više nego ti

16 - 23
Muzej ne-participacije
Patrijarhalni sat

24 - 27
Vidžaj Pačinilam
Bez naslova

28 - 29
Red Min(e)d
Gde je i šta je muzej?

30 - 35
Olga Dimitrijević
Ručni rad

36 - 39
Radmila Krstajić
Udobnost neprijatnosti

40 - 47
Marsel Dikhejg i Ketlin Šuster
Tri odraza u ogledalu iste boje

48 - 55
Marija Ratković
Oktobarski salon kao pozorište
u režiji nemogućnosti

58 - 71
Vladimir Jerić Vlidi
“Grlom u jagode”

72 - 74
Red Min(e)d
Budućnost sadašnjosti: od
društvene imaginacije do
političke artikulacije

76 - 82
Rejčel O’Rajli
U stilu jula, ili kome svet
(umetnosti) pripada?

84 - 87
Sonja Lau
Niko ne pripada tu (ili: feminizam
nije ostrvo sreće)

88 - 95
Jelena Vesić
Izložba kao skriptovani prostor:
Načini proizvodnje i proizvodnja
načina

96 - 101
Vladimir Bjeličić
Stvarnost ili iluzija – još jedna
izložba savremene umetnosti?

102 - 109
Sava Jokić i Mirjana Dragosavljević
Od kolektivnosti do participativnih
umetničkih praksi

112 - 115
Tanja Marković
Feminističke mreže proizvodnje
i razmene znanja

116 - 118
Adriana Zaharijević
Situiranje znanja

120 - 124
Katarina Lončarević
Feminističke epistemologije:
“ozbiljne” teorije ili “iracionalne
babske priče”?

126 - 127
Nađa Duhaček
Feministička pedagogija

130 - 132
Iva Nenić
“Iskusiti umetnost” kao oblik
feminističkog (sa)znavanja sveta

134 - 136
Ksenija Stevanović
Prostor samoslušanja

138 - 142
Red Min(e)d
Feministička izloženost u živom
arhivu i sa njim

146 - 153
h.arta
Nekoliko fragmenata
o umetnosti i životu

154 - 160
Angela Dimitrakaki i Lara Peri
Ka novom promišljanju
feminističke intervencije

162 - 168
Lidija Radojević
Umetničke prakse: između
pasivnog stvaranja i aktivne
produkcije

170 - 173
a.7auBeneinsatz
Tela, istorije: otelotvorena istorija
izložbenog prostora

174 - 178
Elke Krasni
Ponovno povlačenje crta između
umetnosti, istorije, pokreta
i politike. Ka feminističkoj
istoriografiji postavljanja izložbi
i kustoskog rada

180 - 185
Ana Nedeljković
Artedu: Oktobarski salon 2013

186 - 191
Stefano Faoro
A u međuvremenu, u sobici u
stražnjem delu zgrade...

192 - 201
Roza El Hasan
O kolektivitetu

202 - 205
Red Min(e)d
Produkcija u nesigurnim
vremenima



Aleksis O'Hara je transdisciplinarna umetnica čiji rad objedinjuje elemente kabarea, pop muzike, *spoken word* poezije, *stand-up* komedije, vokala i elektronike, fotografije i zvučnih instalacija. Izlagala je u Škotskoj, Austriji, Meksiku, Nemačkoj, Belgiji, Francuskoj, Engleskoj, Irskoj, Sloveniji, Australiji, Švajcarskoj, SAD-u i Kanadi. Živi i radi u Montrealu.

aLEKSIS o’HARA

8

ODBRAMBENI MEHANIZMI
ZA UGROŽENE VRSTE

Beograd, 2013.

Dobro veče. Nemojte da paničite. Opstanak je stanje svesti. Kad prihvatite ozbiljnost situacije u kojoj ste se našli, posledično stres, to može da umanja vašu sposobnost da mislite i planirate. Molim vas, shvatite da dominantna društveno-politička korporativna struktura nije ni za vas, a ni posebno protiv vas. Ostavite inicijalan strah po strani. Imajte na umu da kulturnu hegemoniju ne možete da kontrolišete, ali da možete da kontrolišete način na koji radite i živite u okviru nje.

Poslednja zarobljena jedinka vrste emu, feministkinja s Kraljevskog ostrva, umrla je 1822.
Feministkinja finšove patke je možda preživela i do 1870.
Feministkinju velike njorke lovili su do potpunog istrebljenja u drugoj polovini 19. veka, njeno paperje i perje je bilo izuzetno cenjeno u proizvodnji dušeka.

Strah, frustracija i osećaj uzavrelosti od besa su normalni, ali pazite, mogu da utiču na vašu sposobnost da živite u seksističkom heteronormativnom društvu. Morate da poznajete svoje strahove, da upotrebljavajte zdrav razum, i usmerite svu energiju koju proizvodi strah da postanete obazriviji, svesniji i motivisaniji.

Nekada davno, feministkinje su se najčešće mogle naći na američkom kontinentu, poslednje feministkinje goluba pismoonoše umrle su u zoološkom vrtu u Sinsinatiju 1914.
Feministkinja kanarskog ostrigara je poslednji put bila na nišanu kada je organizovala ‘uradi-sama’ radionicu za menstrualne uloške 2005.
Poslednja jedinka feminističke vrste krilatice s Fidžija umrla je na operacionom stolu tokom rutinskog zahvata liposukcije (oko 1980).

Bol je prirodan način koji služi da vam se skrene pažnja na to da s vama nešto nije u redu. Međutim, priroda ima i druge načine kojima kompenzuje bol koji se javlja usled fašizma, seksizma, rasizma, homofobije i korporativne pohlepe. Možda ste prezauzeti – pokušavate da prehranite porodicu, platite kiriju, artikulišete svoj umetnički stejtment, pošaljete oca na program za rehabilitaciju alkoholičara – da biste obratili pažnju na sopstvene psihičke povrede. Zapamtite, mora se – i može – uložiti poseban trud da održite nadu, budete pozitivni i radite na duhovnom opstanku i emancipaciji.

U novinama *USA Today* nedavno je objavljeno istraživanje koje pokazuje da ljudi dvostruko češće

smatraju da je nazvati nekog feministom ili feministkinjom pre uvreda (23%) nego kompliment (12%). Samo 14% republikanki bi sebe nazvalo feministkinjom. Čak manje nego svaka deseta žena, uzrasta između 25 i 29 godina, identifikuje se s feminizmom. Druga studija otkriva da se 60% Amerikanki starosti između 18 i 24 godine rešilo svojih stidnih dlačica. Mnogi muškarci, poput Boba Ficpatrika, studenta ekonomije na Univerzitetu Mičigen, kažu da postoji veća verovatnoća da praktikuju oralni seks sa svojom partnerkom ako ona uopšte nema stidne dlačice. “Osećam se čistije tamo dole kada se potpuno izdepiliram”, kaže Mindi Luis, dvadesetdvogodišnja studentkinja iz Oklahome.

9

Feministkinja belokljunog detlića umrla je 1987. godine – kada se udala za bogataša i više nije morala da razmišlja o jednakim zaradama i niskim stopama osuđujućih presuda za silovatelje u zapadnom svetu.
Feministkinja novozelandskog carića, zabrinuta da će je bilo koja vrsta aktivizma učiniti neprivlačnom za suprotan pol, obukla je korset i umrla 2009. u Alberti.
Feministkinja tasmanijskog čvorka je istrebljena još kada su Buranovske babuške izgubile na Evroviziji 2012.

Kada se ništa ne dešava i kada raščlanjivanje represivnih konzumerističkih struktura nije na pomolu, izranjaju osećaj dosade i usamljenosti. Vaša reakcija često može predstavljati veći problem za opstanak od bilo kog fizičkog faktora kao što su bol, hladnoća, žeđ ili glad. Potraga za prosvetljenjem je dobar način za izbegavanje dosade i održavanje pozitivanog stava planiranjem i delovanjem, kojim ćete, nadamo se, poboljšati vašu situaciju.

Feministkinja karolina papagaja je diplomirala, našla finog muža s dobrim poslom u lokalnoj samoupravi i odlučila da su sve feministkinje lezbejke dlakavih nogu te zbog toga izvela harakiri ispred prodavnice Zare u centru Kelna.

Mizoginija može da bude jedna od najopasnijih pretnji po opstanak. Ništa nije tako važno kao rano prepoznavanje mizoginije. Na sreću, simptomi se lako prepoznaju, a tragedija se može izbeći preventivnim merama.

Izbegavajte paniku i budite smireni. Uposlite i um i telo. Donesite odluke i postupite u skladu s njima. Razmišljajte pozitivno i smišljajte rešenja za probleme. Imate samo jedan život.

Srećno! I zapamtite: niko ne pripada tu više nego vi!



Aleksis O'Hara, Odbrambeni mehanizmi za ugrožene vrste,
performans, 2013, foto: Tina Smrekar

Red Min(e)d su osnovala Danijela Dugandžić Živanović, Katja Kobolt, Dunja Kukovec i Jelena Petrović s različitih pozicija iskustva i znanja (feminističke teorije, savremene umetnosti, kulturne produkcije i aktivizma). Rade i žive u različitim mestima (Ljubljana, Sarajevo, Beograd, Minhén) s idejom istraživanja i otkrivanja mogućih polja emancipacijskog mišljenja i delovanja u kome se prožimaju umetničke i kustoske prakse, zajednički procesi produkcije znanja i aktivan odnos prema društvenoj svakodnevici. Nastavljajući višegodišnju saradnju osnivačica i ujedno članica, kroz osmišljavanje i pokretanje zajedničkog projekta *Bring In Take Out Living Archive*, Red Min(e)d kao feministička kustoska grupa započinje svoj rad u oktobru 2011, s prvom edicijom u Zagrebu, a zatim nastavlja s radom na interaktivnim izložbama tokom 2012. u okviru novih edicija u Ljubljani, Sarajevu i Beču. Sarađujući s raznim kolektivima, pojedinkama i pojedincima, grupama i predstavljajući svoj rad u raznim kontekstima, Red Min(e)d deli i razvija nove metode i značenja živog arhiva u teoriji i praksi savremene umetnosti, koje temelji na feminističkom razumevanju društvene emancipacije.

RED MIN(E)D

NIKO NE PRIPADA TU VIŠE NEGO TI

Stvarna slika

Ovo što držite u rukama je katalog, dokument ili knjiga o 54. Oktobarskom salonu – međunarodnoj manifestaciji savremene umetnosti. Nazvana *Niko ne pripada tu više nego ti*, ova izložba nije samo još jedan u nizu stručno ili kolektivno organizovanih događaja; reč je o izlaganju vizuelne umetnosti koja se obraća svim zainteresovanim za sadašnjost i kulturu. Oktobarski salon je nekada bio nacionalni maskenbal, danas je internacionalna parada. Ova izložba, postavljena u centru grada, bila je namenjena svima. Vi ste možda jedan ili jedna od učesnika ili učesnica, posetilac ili posetiteljka; verovatno ste već nešto progundali o izložbi ili ste možda izvukli ovu pozamašnu knjigu s neke prašnjave police.

Oktobarski salon je, dakle, namenjen svima. Predstavlja priliku za nova razmatranja pitanja o umetnosti, naročito o umetnosti sadašnjosti. Bilo kako bilo, umetnost je neodvojiva od društvene stvarnosti, politike moći i/ili života samog. Umetnost sadašnjosti je umetnost koja se bavi prisutnošću ili pak istorijom u kontekstu sadašnjosti. Angažovana umetnost je umetnost koja zadire u politička pitanja, ili pak lična pitanja u političkom kontekstu.

Pojam *umetnost sadašnjosti* možda se može lakše objasniti ukoliko se osvrnemo na relativno blisku prošlost. Posle raspada diktatorski usmerenog socijalizma, koji se dogodio praktično preko noći, demokratska obmana kapitalizma konačno postaje globalni ekonomski i politički sistem. Razbijene su iluzije o Drugom kao boljem ili lošijem; najednom smo se svi mi, prividno vezani sigurnosnim pojasom, našli na ringišpilu na kome su se nacionalne ekonomije naizmenično uspinjale i spuštale. Ne treba zaboraviti da su mnogi, kako tada, tako i danas, prevarom ukrcani u, namerno ili slučajno pokvaren, odnosno sabotiran vagon i da su time istog trenutka izbačeni iz igre. Tako je, u prvih deset godina globalne tržišne ekonomije, angažovana umetnost, sada i sama globalizovana, delovala uglavnom na polju kritike patrijarhalnog kapitalističkog režima, tragajući za strategijama i metodama, često unutar novih tehnologija, u cilju premošćavanja društvenih razlika i osvajanja ličnih sloboda.

Sada je 2014. godina. Sve ideologije su mrtve i svi smatramo da svet može, treba i mora postati bolje mesto. Mnogi poseduju previše, ali je mnogo više onih koji imaju premalo. Podela je

digitalna i materijalna i svi smo manje-više mizerni, u većoj ili manjoj meri. Izgleda da je istorijska nepravda ostala zaglavljena u sadašnjosti, dok su uslovi ljudskog života postali predodređeni permanentnim ratom i ekonomskom krizom koja se uvek iznova vraća.

Godine prolaze a globalna tržišna ekonomija se kotrlja. Učinci konstantnog rasta tržišta, koji se praktično očitavaju, postaju razorni po život. Kao posledicu takvog stanja imamo masovne demonstracije širom sveta. Svi današnji protesti imaju barem jedan zajednički zahtev: ukidanje nejednakosti (prema društvenom statusu) koristeći sva raspoloživa sredstva.

Razlika između današnjeg vremena i onog od pre 15 do 20 godina jeste u tome što danas na ličnom planu svi znamo šta treba da se uradi, ali niko ne zna kako da to svesno znanje primeni na globalnoj i nacionalnoj razini. Najteži teret predstavlja jasna slika onoga što je loše i onoga što bi moglo da se uradi. Ukratko rečeno: raditi u skladu s prirodom, biti opušten i ponovo osvojiti lične slobode. Prava je misterija kako na širem planu svi pokušaji društvene promene propadaju, dok se na ličnom konkretizuju, naročito kada se artikulišu hitne promene.

Ako se umetnost koristi kao kritika sadašnjosti, onda se može reći da danas politički angažovana umetnost vizualizuje pomenuto lično, svesno znanje i strukturno testira njegovu primenu.

Način koji nas povezuje ili deli, zasnovan je na kontingenciji mesta rođenja i finansijskog kapitala, koji podjednako i u velikoj meri određuju naš društveni položaj, društvenu moć i, posledično, naša prava i odgovornosti. Zato se mnogi osećaju kao da tu ne pripadaju. Čine sve, čak rizikuju i živote sopstvene dece, u pokušaju da se negde izmeste... Kada konačno uspeju u tome, suočavaju se s novim problemom; sa istom doslednošću i moralnom vrednošću, ali samo u drugom obliku.

Možda bi trebalo da napravimo neki univerzalni upitnik, kako bi nam njegovi odgovori pomogli da se ponovo povežemo ili pak podelimo na osnovu pogleda na svet, etičkih stavova i sličnosti karaktera. Ne na osnovu nacionalne pripadnosti ili kapitala. Mogli bismo čak i da zadržimo administrativne konture država i gradova, no umesto svetskih banaka, potrebna nam je pravedna-globalno-distributivna-organizacija koja bi obezbedila jednak pristup svim resursima. Svet je naš, a granice treba da postoje samo da bi se prelazile.



Karen Mirza i Bred Batler u saradnji sa Čajnom Mjevilom,
Država u senci, video, 2012, foto: Vladimir Jerić Vlidi



Aleksis O'Hara, Odbrambeni mehanizmi za ugrožene vrste,
performans, 2013, foto: Tina Smrekar

Slika u ogledalu

Započele smo naš zajednički rad, kao Red Min(e)d, ne da bismo kritikovale i menjale svet (umetnosti), već da bismo izgradile emocionalni prostor za procesuiranje svega onoga što osećamo da nas se tiče. Upotrebljavajući feminizam kao politiku i razmišljajući o *polisu* i prijateljstvu, svoj rad smo zasnovala na principima solidarnosti i konsenzusa. Ima nas četiri i između nas se neprekidno odvijaju zamene pozicija moći, koje se isključivo koriste u svrhu raspodele odgovornosti u zavisnosti od stručnosti, znanja i organizacije vremena, a ne kao egoistične ili kompetitivne pozicije. Kroz stalno preispitivanje osnovnih kreativnih procesa i stvaranjem prostora za ispoljavanje lične slobode svake od nas, uspele smo da izgradimo istinski bezbedno mesto kome pripadamo.

Arhitektura zgrade KLUZ-a percipirana je kao nostalgična arhitektura u centru grada, zapuštene unutrašnjosti s veličanstvenim lusterom, koja simbolizuje strpljenje i racionalnost izbora. Prostor nismo upotrebile zbog onoga što on jeste, već zbog onoga što bi mogao da bude.

Umetnička dela oblikovala su izložbu kao što različiti zvukovi stvaraju melodiju. Kruženjem umetničkih radova kroz trospratni prostor, oblikovala su se značenja po različitim putanjama, da bi se na kraju te iste putanje ponovo stapale u krugove, koji su se dalje povezali kroz konačnu melodiju. Postavka nije bila "uramljena" posebnom zajedničkom temom, već je svaka od putanja stvarala univerzum za sebe i ponavljala se kao refren kroz odraz uvodnog teksta s najvažnijim sadržajnim elementima.

Ove tematske putanje nisu se doticale samo stvarnosti i kritike političkih realnosti; pored toga, svaki od radova je na neki način predlagao ohrabrujuće rešenje/rešenost. Rešenja nisu nužno sugerisana precizno zacrtanim konceptom, već su pre sublimirana, ili skrivena u detaljima, ispod površine.

... baš kao i Revolucija, koja se – u našoj svesti – već dogodila... sveobuhvatno.

Muzej ne-participacije (Karen Mirza i Rejčel Anderson) preispituje (ne)učestvovanje i društveno-politički aspekt u umetničkim radovima. “Ne - participacija” nije negacija, to je prag – politička “plastika” koja se širi i skuplja i ujedno je i nestabilna i rastegljiva. Muzeje povezuju hijerarhija i isključenost, društvena kritika i (post)kolonizacija. Dakle, *Muzej ne-participacije* sadrži svoju institucionalnu kritiku u samom nazivu, ali ipak ne pretenduje da bude pravi muzej. Umesto toga, on putuje kao mesto, slogan, pano, performans, novina, film, intervencija, zanimanje – situacije koje tom muzeju omogućavaju da “deluje”. *Muzej ne-participacije* ne dezavuiše umetničke predmete, već nastoji da ih pomeri s njihove centralne pozicije unutar domena umetnosti. **Karen Mirza** je savremena umetnica koja živi i radi na relaciji London–Istanbul. Sarađuje s Bredom Batlerom od 1998, i s njim je 2004. osnovala umetnički prostor *no.w.here*, a zatim 2008. *Muzej ne-participacije* kao zajedničko mesto stvaralačkog rada kojim se preispituje (ne)učestvovanje i društveno-politički aspekt umetničkih radova. **Rejčel Anderson** je samostalna kreativna producentkinja iz Londona. Radi kao producentkinja kolaborativnih projekata u organizaciji *Artangel*, gde realizuje radove izvan fizičkog prostora institucije, u saradnji s umetnicama i umetnicima, pojedinačno i kolektivno. Projekti se manifestuju na različitim lokacijama i situacijama i u raznim oblicima, uključujući film, instalacije, performans i javne intervencije.

muzej ne-participacije

patrijarhalni sat

Ispisivanje tela – budi bez misli, radi, pokreni se, zakorači, ubrzaj se, ukoči se, drži, sledi unutrašnji pokret; izvtanje zgloba, težina leve strane tela na jednom bedru, stezanje kože, pružanje ruke, poluotvorene, zakrivljene, uhvaćene. Razmišljajući o pedagogiji otpora i ženskim telima, postala sam opsednuta slikama žena koje vuku po ulici '68 (tokom antiratnih protesta) na trgu Grosvenor u Londonu. Crno-bele zrnaste slike arhiva bile su početak našeg razgovora o neprivrženim militantnim feministkinjama i silama represije.

Zovem se Daku Rani, Razbojnica, Odmetnica, Veštica, Vračara, Sanjarka.

Revoluciju neće predvoditi crvene zastave i zvuci pesme *Bela čao (Bella ciao)*, o njoj neće pisati priznati akademičari, čije karijere sledimo i kojima verujemo, ona neće podići glasove onih od kojih želimo da čujemo više... onih koji nas afirmišu i uzdižu naš duh, revolucija neće ispuniti naš etar ili naše uši solidarnošću i pravdom za koju se zalažemo. Neće se dogoditi u predviđeno doba dana i u tačno određenom prostoru, neće imati posebno mesto na kome se može pripremiti čaj, niti na kome će biti istaknuta tabla za informacije, kao ni “mirnu zonu”. Neće biti obuke i organizovanih zauzimanja prostora, neće biti bina s kojih ćete moći da govorite samo ako se prethodno prijavite, neće imati grupe podrške za one koji su “pregoreli”, i neće imati razglase koji se pokreću pedalama, ni press fotografije, fluorescentne prsluke, niti učtive nenametljive signalizacije.

Revolucija će nas zahvatiti kao poplava usred noći, neobuzdane snage i neuhvatljivog oblika, nedosledna i nepredvidiva; govoriće nam nevidljivim glasom, jezikom koji nećemo razumeti, jer ga nikada pre toga nismo čuli. Neće nas videti, neće ispuniti naše razumne zahteve, niti slediti put koji smo joj pripremili. Naduće se i puknuti. Biće zastrašujuća, izmeštena i bezobzirna. Davaće prioritet pogrešnim vrednostima, plesaće uz pogrešne pesme i smejati se na pogrešnim mestima, biće nerazumna, biće besna, biće neukrotiva. Neće razumeti da smo mi oni dobri ljudi koji su svoje živote posvetili tom trenutku. Nećemo imati izbora osim da se pridružimo svojim

starim neprijateljima kako bismo sve to okončali... zato što moramo da odradimo veliki posao, i zato što moramo da pripremimo revoluciju. [1]

Oktobar 2013, Beograd – Red Min(e)d, 54. Oktobarski salon. Poziv na učestvovanje, razgovor koji je upravo počeo između dve od ukupno tri osnivačice Muzeja ne-participacije, Karen Mirze i Rejčel Anderson.

eng. *Gossip sh. God + Sib (akin, related.)*

Neko ko je stekao duhovnu vezu s nekim drugim time što mu/joj je kumovao/la na krštenju i poznanik/ca ili prijatelj/ica. Naročito se primenjuje na prijateljice pozvane da prisustvuju rođenju deteta. Isprazni razgovori; beznačajne ili neutemeljene glasine, rekla-kazala. [2]

Pod zaštitom neonskog svetla ne-participacije okupilo se nekih dvadesetak žena [3] različitih godina, zanimanja i s različitih podneblja. Gostovale su u zgradi oficirskog kluba iz 1908, koja je posle Drugog svetskog rata služila kao robna kuća, na mestu gde su grandiozna, široka stepeništa, kristalni lusteri i zaustavljene pokretne stepenice definisale periferni izgled unutrašnjeg prostora obeleženog tablom, podijumom, neonskim natpisom, jastučićima, drangulijama, tekstovima, knjigama, začinskim biljem, čajevima i solju...

Kakav je osećaj neučestvovanja u racionalnom toku misli, odricanja poretka uma unutar strukture koju nudi dan. Posedovati one delove same sebe koji su uveliko skriveni od dnevnog svetla iz straha od progona. Kao žene, izgubile smo poverenje u tu moć koja dolazi iz našeg najdubljeg i neracionalnog znanja.

Bilo je 11 sati uveče.

Noć je vreme ludila, gubljenja razuma, ovo su noćne misli – ne radi se o nepromišljenom, već o nezamislivom. Pod okriljem noći postajemo ujedinjene, znaci koji nas razlikuju se gube, opšta slika se učvršćuje, postajemo iste.

[1] Jednom sam otišla na festival socijalističkog filma da pogledam dokumentarac o neredima u Londonu iz 2011, pod naslovom *Zemlja čuda: Moje dete je buntovnik* (U avgustu 2011. širom Londona i u drugim gradovima Velike Britanije izbili su neredi pošto je policija u severnom Londonu iz vatrenog oružja ubila 29-godišnjeg Marka Dugana. Stotine hiljada mladih izašle su na ulice, hiljade su uhapšene i osuđene na stroge kazne zatvora, a petoro ljudi je poginulo. Kako je tokom ovih nereda došlo do brojnih pljački, glas državnih medija i javnosti omalovažava ih nazivajući ih “nepolitičkim”). Intervjuisano je više mladih ljudi koji su se bili pridružili ovim neredima, kao i njihovih roditelja, a potom je organizovana panel-diskusija s jednom porodicom iz radničke klase, sa severa Engleske. Mladić, sin, bio je političan, besan i radikalan; govorio je veoma ubedljivo. Mislim da je bio student političkih nauka. On je bio prvi član svoje porodice koji je upisao fakultet, a svoja opredeljenja je definisao između marksizma i antikapitalizma. U jednom trenutku, tokom razmene pitanja i odgovora, žena koja je sedela iza mene uputila je komentar otprilike sledeće sadržine: “Ti si veoma bistar i artikulisan mladić i ja želim da ti čestitam, ali većina onih koji su se prošle godine pridružili ovim neredima nisu to uradili iz političkih razloga”.

[2] Definicija iz *Oksfordskog rečnika engleskog jezika*. Reč *gossip*, koja je najpoznatija po svom trećem značenju tračarenje, odnosno prazne priče; trice ili neutemeljene glasine; bla-bla (prim.prev.)

[3] Patricia McFadden, (*Why womens spaces are critical to feminist autonomy*, July 2012: <http://www.millionwomenrise.com/1/post/2012/07/why-womens-spaces-are-critical-to-feminist-autonomy.html> [Poslednja izmena: April 2014]

Zovem se Daku Rani, Razbojnicu, Odmetnicu, Veštica, Vračara, Sanjarka.

Imale smo ideju, ona je postala seme koje smo zasadile u mraku. U tami, pod zemljom, mračan je mesec, bez jasne dnevne svetlosti sve se menja; zastrašujuće besmisleno iracionalno opasno izgnano potrebna je neverovatna energija da seme proklija, moć rasta i preobražaja. Mi uzgajamo ideju, sve svoje zalihe trošimo na to... u tami pokušavamo to da dosegemo.

Potražila sam odrednicu *cunt* [4] u knjizi *Ženska enciklopedija mitova i tajni*, za koju je Barbari Vokers trebalo dvadeset pet godina istraživanja da je sastavi, i otkrila sam da je ta reč nekada davno zaista korišćena kao titula. *Cunt* je reč srodna izrazima iz Indije, Kine, Irske, Starog Rima i Egipta. Te su reči bile ili titule kojima se ženama, sveštenicama ili vešticama ukazivalo poštovanje, ili su bile izvedene iz imena različitih boginja. [5]

Kao žene, izgubile smo poverenje u tu moć koja se uzdiže iz našeg najdubljeg i neracionalnog znanja.

Odri Lord [6]

Jedno od oruđa koje se koristi u lovu na veštice je: da nas unište našim sopstvenim jezikom... Tako da mi zapravo odrađujemo njihov posao.

Lov na veštice [7]

(Slede beleške iz transkripta prezentacije [8] Silvije Federiči [9])

U srednjem veku, u engleskom jeziku se za pojam prijateljice koristila reč *gossip* (u prevodu trač) – rekle biste “Nalazim se sa svojom *gossip*”. Kasnije je ta reč dobila značenje ispraznog razgovora, nečega što nema neki učinak u komunikaciji.

Veliki deo posla koji se obavljao na srednjovekovnim zajedničkim dobrima obavljao se kolektivno, odeća se prala kolektivno, sejalo se u polju kolektivno, postojali su brojni festivali na kojima se kolektivno zabavljalo, čak je i seks ponekad bio kolektivan – *Ivanjski kresovi* – “zajednički” se

[4] Najčešće se prevodi kao pička i ima uvredljivu konotaciju u svakodnevnom govoru (prim. prev.).

[5] *Niti* su kombinacija citata i isečaka (s najrazličitijih mesta, uključujući izdanja za samopomoć, akademske izvore, fanzine), napisala, ličnih priča, ilustracija i slika. Reč je o zbirki informacija, misli i ideja koje su činile osnovu za radionice na kojima su razmatrana iskustva i “političke” menstrualnog ciklusa i onoga što se naziva PMS, a takođe su sadržale informacije i razgovore o ženskoj anatomiji i seksualnosti. Motivacija za održavanje ovih radionica bila je razmena informacija i razgovori o stvarima koje se doživljavaju u širim društvenim, političkim i ekonomskim kontekstima u kojima živimo. Sve informacije sa svih tih radionica prikupljene su u knjizi u kojoj su pomenute ideje detaljnije razrađene. Cela knjiga se može pročitati na internetu ili preuzeti besplatno na adresi www.threadsbook.org. “Pogledala sam odrednicu *cunt*...”, str. 63, *Niti*, preuzeto iz: *Cunt*, Inga Mušio, Ibid., str. 17.

[6] Odri Lord, 1934–1992. Sama je sebe nazivala “crnkinjom, lezbejkom, majkom, ratnicom, pesnikinjom”; Odri Lord je i svoj život i svoj kreativni talenat posvetila suočavanju s nepravdama rasizma, seksizma i homofobije, kao i njihovom rešavanju.

[7] Kapitalistička konstrukcija muškog nasilja nad ženama. Treba da se prisetimo početka ženskog pokreta... Žene su tri stotine godina pružale otpor. Naši koreni sežu duboko.

[8] *Narod protiv Slobode o zemlji, životinjama i ženama (The People vs. Freedom on Land, Animals and Women)* – S proslavljenom feminističkom spisateljicom, učiteljicom i aktivistkinjom Silvijom Federiči. London, nedelja, 23. jun 2013. Prezentaciju u celini možete preuzeti ovde: http://www.artangel.org.uk/projects/2013/party_for_freedom/talks_audio/talks_audio

[9] Silvija Federiči napisala je brojne eseje o feminističkoj teoriji, ženama i globalizaciji, kao i borbama feminizma. Autorka je knjige *Kaliban i veštica*.

ostajalo u polju po celu noć i spavalo se oko vatre – seksualna disciplina koja je nastala kasnije tada još nije postojala.

Ovo zajedništvo žena je uništeno. Prva stvar koju je žena morala da uradi dok bi je progonili kao vešticu bila je da potkazuje druge žene – biti optužen u toku lova na veštice značilo je biti krajnje izolovan; strah od posledica je najčešće bio tako veliki da ne biste ni pomislili da se približite ženi u koju se upiralo prstom kao u vešticu.

Uništenje zajedništva žena dovelo je do stvaranja uže porodice – žena više nije bila odana drugoj ženi, već mužu i najužoj porodici.

Ko su bile veštice?

Prvu – najbrojniju grupu žena, naročito u Engleskoj, činile su stare, siromašne žene, seljanke, koje su živеле od milostinje (zakoni o siromašnima – početak kapitalizma); prošenje, bacanje kletvi, zatvaranje, mučenje, vešanje... to se događalo u uslovima eksproprijacije (XIII vek – “Magna karta” [10], davanje zemlje, komunalna podrška – u XVI veku to se završava, početak kapitalizma, siromašne žene odbačene su i kriminalizovane, nerad postaje krivično delo).

Druga grupa žena – reproduktivni zločin!

Neprijateljice dece: kriminalizovani su bili svi vidovi kontracepcije, abortusa, saradnja među ženama, babicama – do XVI veka žene su rađale u zajednici žena, a upravo je tu zajednicu, tu solidarnost među ženama, lov na veštice namerio da uništi.

Početak demografije – Rast broja stanovnika u ekonomskom smislu, reprodukcija počinje da se posmatra u odnosu na ekonomiju, u isto vreme kao i ropstvo – jedno rešenje za krizu vremena feudalizma bilo je povećati ponudu radne snage (slično onome što se dešavalo osamdesetih i devedesetih godina XX veka sa stvaranjem globalne ekonomije). Nova politika po kojoj treba kontrolisati ženinu matericu jer je ona povezana s tržištem rada/ rastom broja stanovnika/ ponudom radne snage.

Žene su ubijane jer su štitile svoja reproduktivna prava.

Seksualni zločin – prostitutke, vanbračna deca, ljubavne veze izvan svoje klase, razvoj kapitalizma / seksualnost posmatraju se kao subverzivna sila, a naročito seksualnost žena koja podriva autoritet muškaraca, podriva disciplinovanje radne snage – u XV/XVI veku briše se čitav niz praksi, uključujući i seksualne prakse, da bi se stvorila određena vrsta radnika, određena vrsta discipline putem nadnica, sve da bi se stvorila čitava populacija društvene reprodukcije.

Kapitalizam se račva na dva dela – podela na rad za nadnicu – izradu robe za tržište, i društvenu reprodukciju – neproduktivan rad, rad u domaćinstvu, itd. Lov na veštice postaje fundamentalan za uništenje moći koju su žene imale naspram feudalizma, u kome su igrale važnu ulogu/ uništenje društvene moći da bi se žene pretvorile u neplaćene reproduktivne radnice – i stavile na raspolaganje muškarcima.

[10] Vreme Magna karte... neka vrsta države blagostanja.

Kapitalistički razvoj i lov na veštice – važni su za političku ekonomiju i razumevanje savremenih odnosa moći.

Mnogi oblici represije danas uzimaju oblik/ imaju osobine lova na veštice.

Koji su koreni potčinjenosti žena u kapitalističkom društvu? Šta se desilo ženama u toku ove transformacije iz feudalnog u kapitalističko društvo?

20 Lov na veštice odvijao se u Engleskoj u isto vreme kad i ograđivanje zemljišta (istovremeno) [11] – zemljoposjednici su ograđivali zajedničku zemlju i terali seljake s nje, primoravajući ih da postaju nadničari ili skitnice.

Lov na veštice i trgovina robljem (istovremeno).

Lov na veštice (istovremeno) razvoj tržišne privrede i osvajanja, kolonijalizam.

Progon je dolazio odozgo, od države, putem zakona, propisa, preko vlasti – tokom vremena (u trajanju od dva veka) ideologija izaziva sumnje koje isto tako proizvode napade odozdo: naglasak je na napadima koji dolaze od države.

Progoni veštica/žena poslužili su da se unište odnosi u zajednici, poslužili su za ubrzanje privatizacije zemljišta koja je bila duh/početak stvaranja kapitalističkih odnosa, ali su takođe poslužili opštoj privatizaciji života, privatizaciji društvene reprodukcije – u savremenom životu možemo reći da su poslužili uništenju zajedničkih dobara.

Lov na veštice je od presudnog značaja za uništenje moći naroda (snaga i znanje) – centralizacija moći, ruku pod ruku s formiranjem nacionalnih država, krajnja centralizacija moći, koje god da su moći ili znanja postojala u zajednicama, istovremeno s profesionalizacijom znanja – razvoj medicine kao profesije – možemo govoriti i o ograđivanju znanja, baš kao i o ograđivanju zemlje.

Lov na veštice od presudnog je značaja za uvođenje nove discipline prema radu – uz kapitalizam, koji nije prvi izrabljivački sistem (samo je jedan u dugom nizu represivnih sistema); postavlja se pitanje šta je ono što je drukčije kod kapitalizma u poređenju s drugim sistemima izrabljivanja radne snage? Kapitalizam radnu snagu čini središtem akumulacije bogatstva, pa samim tim i središtem moći vladajuće klase. Kapitalizam je pokrenuo proces disciplinovanja radne snage, on je intenzivniji i donosi veću disciplinu od bilo kog drugog društvenog sistema do tada.

Lov na veštice bitan je za rodnu neravnopravnost (sve do sredine XVIII veka), promene u upravljanju progonima – **konstruisanje seksualnih i rasnih nejednakosti** – nov tip ženske ličnosti, nov tip društvene pozicije, degradirajuće – demonologije napisane na latinskom / verzije na narodnom jeziku (dešava se u isto vreme kad i razvoj tehnologije štamparske prese). Žene kao

[11] Coeval (eng.) Istovremen, -a, -o, koji je iz istog vremena s kim ili s čim drugim, koji se vrši u isto vreme s čim drugim. – Napad treba da bude istovremen. Čol. Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika, Knjiga druga, Matica srpska – Matica Hrvatska, Novi Sad i Zagreb, 1967, str. 526. (prim. prev.)

niža bića, rođene da kastriraju muškarce, po prirodi lažljive, lako zavedene od đavola, ženska tela postaju naučni poligoni za nanošenje bola, u laboratoriji (privatno) i degradacija ženskih tela na javnim mestima.

Legalizacija silovanja [12]

“...krajem XV veka već je započela kontrarevolucija na svim nivoima društvenog i političkog života. Prve korake načinile su političke vlasti, i to kooptiranjem najmlađih i najbuntovnijih radnika kroz surovu seksualnu politiku kojom su oni dobili pristup slobodnom seksu i kojom je klasni antagonizam pretvoren u antagonizam protiv proleterki. Tadašnje lokalne vlasti u Francuskoj praktično su dekriminalizovale silovanje, pod uslovom da su žrtve bile žene iz niže klase. U Veneciji XIV veka, silovanje neudatih proleterki retko kada je donosilo kaznu veću od packe po prstima, čak i u čestim slučajevima grupnih napada (Ruđero 1989:91–108). Isto je važno i u većini francuskih gradova. Tu je grupno silovanje postalo uobičajena praksa, te su ga nasilnici sprovodili otvoreno i glasno, noću, u grupama od dvojice do petnaestorice, upadajući u domove žrtava ili ih vučući po ulicama, bez ikakvog pokušaja da se sakriju ili preruše. Ovim “sportovima” bavili su se mladi šegrti ili slugu u domaćinstvima, kao i osiromašeni sinovi imućnih porodica, dok su žrtve bile siromašne devojke, sluškinje ili pralje, o kojima su kolale glasine da ih gazde “izdržavaju” (Rosio 1988:22). U prosequ, polovina mladih muškaraca u nekom mestu bi u istom trenutku vršila ovo nasilje, koje Rosio opisuje kao vid klasnog protesta, sredstvo kojim proleter i – prinuđeni da godinama odlažu stupanje u brak iz ekonomskih razloga – mogu da povrate “ono što im pripada” i osvete se bogatašima. Međutim, rezultati su bili porazni za sve radnike, jer je silovanje siromašnih žena uz podršku države podrlo klasnu solidarnost koja je ostvarena u borbi protiv feudalizma...”

“... proleterke, koje su tako bezdušno žrtvovane i od gazdi i od slugu, platile su neizmernu cenu. Nakon što bi jednom bile silovane, ne bi tako lako uspevale da povrate svoju poziciju u društvu. Pošto im je ugled bio trajno uništen, morale bi da napuste svoje mesto ili da se okrenu prostituciji (isto; Ruđero 1985:99). Ali nisu one bile jedine koje su patile, jer je legalizacija silovanja napravila klimu intenzivne mizoginije koja je unižavala sve žene, bez obzira na klasu. Time je ujedno stanovništvo učinjeno manje osetljivim u pogledu nasilja nad ženama, čime su položeni temelji za lov na veštice koji je počeo u istom ovom periodu.”

(Patrijarhalni sat)

Otuđeno prepoznavanje – proces prisećanja na ono što znamo ali smo zaboravili, poznato nam je ali ga zapravo ne znamo... Kako da prevaziđemo stadijum površne razmene?

Vreme izmiče i pokušavam da se prisetim.

[12] Odlomci preuzeti iz: Silvia Federici, Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation, New York: Autonomedia, 2004, str. 47–48.

Ako gurnem prst u grlo, hoću li povratiti... izbaciti masu guste, ustajale vode?
Otvoriću širom usta i čekaću da krene.
Trebali da se setim jedne stvari ili više njih? Želim da se očistim od kajanja, srama, ljutnje, besa, tuge, skamenjena sam, ne mogu da se pomerim.
Otvaram usta, nagnjem glavu unazad i vrištim... vrisak dolazi iz dubokog zaboravljenog mesta i sa sobom nosi gnusnu trulu vodu... to je debela crna sluzava žila, vučem je obema rukama, obavijam je oko svojih pesnica, ona se kači – zapela je negde u mehanizmu mog sistema, cimnem je jako i otpušta se, vučem i vučem... obmotavam je plastikom, vezujem je da slučajno ne nađe novi život i ostavljam je na suncu da se raspadne.

“U Egiptu je oko 500. godine stare ere na sunčanim satovima, spravama koji su svojom senkom pokazivali vreme, dan bio podeljen na deset “sati”, sa dva sata sumraka. Takav sat je ujutru bio orijentisan u pravcu istok–zapad, a njegova izdignuta poprečna kazaljka bacala bi senku koja bi se pomerila i tako pokazivala “sate”. Sat se u podne okretao u suprotnom pravcu kako bi merio popodnevne “sate”. Dužina samih sati zavisila je od toga koliko je trajao period dnevnog svetla, u zavisnosti od godišnjeg doba.”

“U Velikoj Britaniji, ondašnji satovi bili su nameštani po sunčanim satovima i pokazivali su lokalno vreme. Tek je dolaskom železnice vreme svuda standardizovano. ‘Velika zapadna železnica’ prva je, u novembru 1840, usvojila londonsko vreme, a sve ostale železnice su je sledile. Do 1855. godine, 98% svih satova u Britaniji pokazivalo je vreme po Griniču. U međuvremenu su pojedini gradski satovi imali po dve kazaljke, koje su istovremeno pokazivale londonsko i lokalno vreme. Do 1880. godine, ‘britansko standardno vreme’ uvedeno je Zakonom o utvrđivanju vremena.” [13]

Pričalo se da je dr Pinkus, otac kontraceptivne pilule, uz šoljicu čaja s britanskim endokrinologom Piterom Bišopom odlučio da je 28 dana prikladan vremenski period da se ženama koje uzimaju pilulu dopusti menstrualno krvarenje. [14]

Tamo u sumraku visio je pun mesec nisko na nebu, a sve žene stajale su ispred njega – zbiljne, kao oko oltara.
Sapfo [15]

Poziv [16]

Šta znači ženama okupljanje na kraju dana, pod okriljem noći i budnim okom meseca? Prisećamo se lova na veštice iz prošlosti, koji je poslužio za uništavanje odnosa u zajednici, napravio put privatizaciji zemljišta, privatizaciji života i društvene reprodukcije i konačno, poslužio za

[13] *Niti*, str. 9.
[14] *Niti*, str. 9 – Katerina Dalton, “Jednom mesečno”, str. 128.
[15] Sapfo je bila starogrčka lirska pesnikinja s ostrva Lezbosa. Rođena je između 630. i 612. godine pre nove ere, a kaže se da je umrla oko 570. godine pre nove ere.
[16] Ovaj projekat će se nastaviti... širiće se radi otpora, ne-participacije, razvoja znanja kroz kulturu slušanja, odbacivanja struktura, svih struktura pod kojima živimo... kapitalizma, belackog rasizma, svega jebeno patrijarhalnog u našem vremenu!

uništavanje običnih ljudi...

Pozivamo žene da ostanu preko noći. Dodite takve kakve jeste, ponesite udobnu odeću, jastučiće i pokrivače tako da možete da se odmorite kada poželite, i vaša deca su dobrodošla da prespavaju. Obezbedićemo nešto hrane ali ponesite još, bilo za sebe bilo da podelite s drugima ako budete želele. Pripremićemo teme za razgovor i aktivnosti koje bi mogle da vas zanimaju; donesite nešto da podelite sa svima.

Vidžaj Pačinilam je trenutno na poziciji istraživača na Akademiji Jan van Ajk u Mاستrihtu, u Holandiji. Diplomirao je industrijski dizajn na Fakultetu umetnosti, Federalni univerzitet u Rio de Žaneiru, u Brazilu i magistrirao likovnu umetnost na Konstfak univerzitetu u Stokholmu, u Švedskoj. Na Akademiji Jan van Ajk radi na video-projektu koji istražuje konceptualne i koreografske pristupe decentralizaciji aktera/subjekta kao sredstva za razvoj lingvističkog materijala oko pokretne slike.

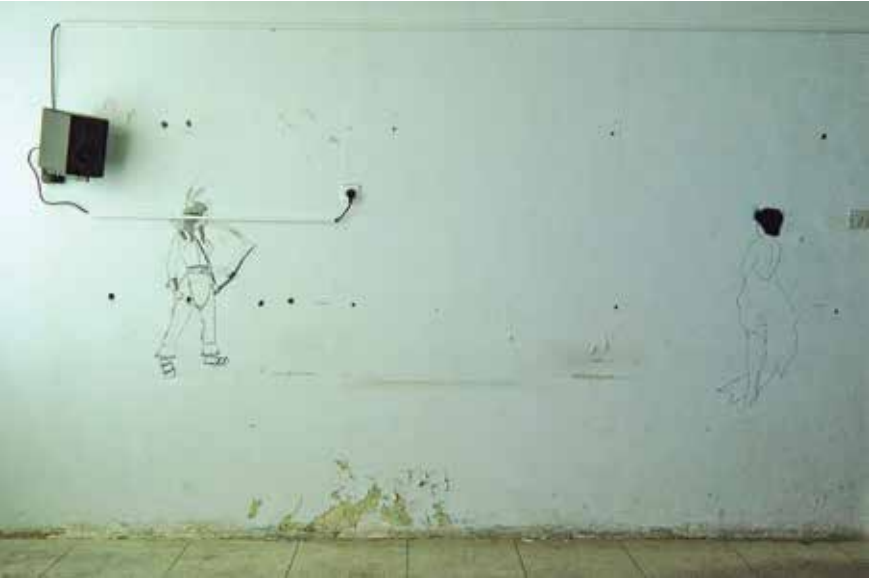
VIDŽAJ PAČINILAM

24 FOTOTESEJ

Izgubljeni korak improvizovan kao svojevrsno postolje za figurativno ulje na platnu



Crtež pronađen u prostoriji u kojoj se prikazivala video-instalacija
Tedžal Šah Među talasima



Grafit pronađen iza platna za projekciju video-rada
Asamblaži Angele Melitopulos i Mauricija Lazarata



Nakon obaveštenja da je predavanje na engleskom jeziku, dvoje iz publike je otišlo



Dete razdragano trči kroz izložbeni prostor



RED min(E)D

GDE JE I ŠTA JE MUZEJ?

28

U junu 2013. imenovane smo za kustoskinje 54. Oktobarskog salona. Već u junu 2013, kao što je sugerisano u naslovu, dale smo se u potragu za javnim prostorom, muzejom ili galerijom u Beogradu, koji bi bio dovoljno veliki da ugosti preko četrdeset umetničkih radova, koji bi imao dozvolu za prijem publike, koji bi bio otvoren i na raspolaganju u to vreme i koji bi imao sprovedeno grejanje i struju kroz ceo objekat. Nismo našle nijedan. U međuvremenu, ogroman prostor na jednoj od najistaknutijih lokacija u centru grada je bio prazan, tu i tamo otvarajući svoja vrata za poneki događaj. Bivša robna kuća nekadašnjeg tekstilnog giganta, zgrada prvobitno izgrađena kao vojni salon u art deko stilu, sada je u privatnom vlasništvu jedne od najmoćnijih porodica u Srbiji, koja je tokom niza godina akumulirala i znatan deo kulturnog kapitala – između ostalog, oni su vlasnici velike umetničke kolekcije i jednog od retkih otvorenih (privatnih) muzeja u Beogradu. Potraga za adekvatnim prostorom trajala je do jula. Shvatile smo da postoje dve mogućnosti koje su nam podjednako "bile knedla u grlu": da se 54. Oktobarski salon ne održi zbog nedostatka javnog prostora koji bi se u to vreme koristio za izložbu, ili da se ova javna manifestacija održi u privatnom prostoru, transformišući ga na taj način u javni, što bi neminovno sam događaj učinilo dodatno "ranjivim". Osim što bi došlo do lupanja po "nacionalnim, lokalnim i regionalnim" prsima, ovaj događaj bi takođe mogao biti protumačen kao promocija saradnje javnog i privatnog sektora. U svakom slučaju, reč je o premeštanju kulturnog kapitala. Naša odluka da prihvatimo da u prostoru koji je u privatnom vlasništvu postavimo izložbu, pokrenula je debatu o odnosu javnog i privatnog. Pored toga, vlasnici zgrade odlučili su da u vreme otvaranja Salona organizuju javnu aukciju umetničkih dela iz svoje kolekcije, pretežno moderne umetnosti, te su tako unapred definisali prostor, tj. označili delove zgrade u kojima se izložba *Niko ne pripada tu više nego ti* može ili ne može postaviti. Kada govorimo o arhitekturi postavke, ona je ovim potezom vizuelno i prostorno isprekidana. Kao kustoskinje, odlučile smo da nećemo da maskiramo niti da komentarišemo i na taj način naturalizujemo vizuelni, kao ni ideološki i materijalni aspekt ovakvog "upadanja" u izložbu. Prodor stvarnosti, realnost kapitalizma, bez komentara je ušao u prostor vizuelnog i prostornog izlaganja. Kao takva, izložba je proizvela neobične afekte, a kao što znamo, realno obično tako i deluje – afektivno [1]. Taj neobičan afekt – utemeljen u spoljnom, onome što se naziva "život" – mogao bi se sažeti u naslovu "Niko ne pripada tu više nego Zepter" [2], kao svedok naturalizacije "života". Budući da je razlika između živog i veštačkog... isključivo narativna razlika, jer život ne može biti prikazan, tek dokumentovan, tako i singularnost kao izraz otpora pretvara nešto uređeno i repetitivno, odnosno život kao biopolitičku paradigmu u "nešto jedinstveno", za čim se traga (zajedno s kustoskinjama, kustosima, umetnicama, umetnicima i producentkinjama, producentima) i u izložbi kao narativnom prostoru. [3]

[1] Cf. tekst Vladimira Jerića Vlidija u ovoj publikaciji str. 58-71.

[2] Kritika izložbe Ivane Hanaček i Ane Kutleše naslovljene *Nitko ne pripada tu više nego Zepter*: <http://kulturpunkt.hr/content/nitko-ne-pripada-tu-vise-nego-zepter> [Poslednja izmena: februar, 2014]

[3] Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008, str. 44, 57. Imajući u vidu da biopolitika definiše "šta

29



Adrijana Gvozdenović, Hvala na poseti i vidimo se uskoro, objekti i crteži, 2013, foto: Ana Kostić

život i njegovi mehanizmi donose u sferu eksplicitnih kalkulacija i postavljaju znanje-moć kao agenta transformacije ljudskog života" Foucault, Michel, *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Translated by R. Hurley. New York: Vintage Books, 1990, str. 143.

Olga Dimitrijević živi i radi između Beograda i Berlina. Diplomirala je dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu i odbranila master iz rodni studija na Centralnoevropskom univerzitetu u Budimpešti. Pisala je pozorišne kritike za Teatron i Vreme. Uključena je u rad Centra za kvir studije; povremeno drži predavanja iz oblasti filma i popularne kulture i sporadično izlaže na međunarodnim konferencijama. Izvedene su njene drame *Internat*, *Narodna drama* i *Radnici umiru pevajući*, za koju je 2012. godine nagrađena Sterijinom nagradom za dramski tekst.

OLGA DIMITRIJEVIĆ

30

RUČNI RAD

Nije baš najjasnije kako i zašto upravo sada, ali sada su došle. Zgrada *Kluza* je pripadala njima dugi niz godina, bila je prostor za rad, za komunikaciju, za susrete; za modne savete, naizmeničnu sreću i frustraciju klijentkinja, kafenisanje u pauzama i van njih. Neke su umirale a neke nove su dolazile, i tako je bilo dok je tekstilna industrija radila i dok je bio socijalizam. Kada je socijalizam otišao, zbrisali su i njih, otišle su iz zgrade, otišle da ih više nema, i da ovde više ne mogu da uđu. Tako to ide, malo rat a malo demokratske promene, i tekstilna industrija je prestala da radi. Nije ovo jedini slučaj, tako je bilo svuda, i sve te zgrade u koje su bili ugrađeni ženski životi sada su zakatančene ili prodate, neke u bescenje neke za malo veću cenu. U svakom slučaju one sada uglavnom pripadaju nekakvim privatnim licima, a delovi života ovih žena otišli su sa njima, odnosno ostali su zatvoreni u zidovima privatnog vlasništva i nikada im se više neće vratiti. Zaista nikada, oko toga ne treba imati nikakve sumnje, i to je nešto oko čega se slažu politička elita, vodeći ekonomisti, ali i većina ljudi koja i dalje bizarno veruje da kapitalizam ima bilo kakvog smisla.

Mi svaki dan prolazimo pored te i drugih, zakatančenih ili otključanih, zgrada u kojima one i oni koji su tu ugradili sebe i ostavili se u njima, više nemaju šta da traže.

Rad je život, ah, koliko je samo rad život, ponavljaju M. i K. dok prolaze i gledaju opet blistavu zgradu. Ona ponovo svetli i ponovo ima ljudi u njoj. Jeste, sada nema odeće, ali ima lepo obučenih ljudi. A ove dve stare drugarice, još iz doba društvene svojine, obukle su svoje komplete za petak ili subotu večer, i zato ulaze u zgradu, jer u toj finoj gomili može da se prođe neprimećeno. Iako i M. i K. već dugo ne kupuju odeću, još imaju tri do četiri kompleta koji služe za reprezentativne prilike: kada se izađe u šetnju u grad, kada se ponekad dobiju karte za pozorište preko radija, za bioskop, slave, rođendane. Ukratko, to su kompleti za sve te neke retke socijalne prilike kada se M. i K. druže i viđaju sa drugim ljudima, prijateljima, rodbinom, sve prilike u kojima žene ponekad ponovo oseće da na ovom svetu ima još nešto osim neprestanog tranzicionog očaja.

Tako su njih dve i te večeri ušle u Kluz dok su oko njih prolazili ljudi, gledali umetnost i ljubili se u obraz za pozdrav jer se svi, ili barem skoro svi, odnekud već znaju.

Ovo je, dakle, idealna prilika da se ponovo prođe kroz zgradu, popne se kroz sve te spratove, i vidi šta je gde i kako to sve stoji sada. Eto, luster je i dalje tu, niko ga nije odneo. Pokretne stepenice su isto tu ali ne rade, gornji spratovi gde je bila proizvodnja se baš raspadaju, kao što se i ta proizvodnja raspala. “Lepo je što ima ovoliko ljudi, ali nije lepo što tu više nema nas“, pomisle. Još i ova izložba, nešto je lepo a nešto se ne razume, a ponešto baš pogađa njihovu priču, na već

neki način. “Dosta je bilo, idemo kući“, i izađu napolje i krenu ali ne stignu, ne odmaknu daleko, već koliko samo da se sklone malo sa ulice i počnu tu negde da plaću, plaću tu negde u ulazu neke zgrade kojim srećom niko tada ne prolazi, jer da je neko prošao baš bi bilo strašno, plaću tu M. i K, mnogo i dugo.

I kako sada da se ode kući? I zato, umesto u gradski prevoz dve drugarice ulaze u jednu kafanu, naručuju duplu ljutu, kucnu se i duboko uzdahnu. Dve žene same u kafani. Gostiju nema, negde u uglu ima jedna konobarica, i ima jedan muzički stub. “*Ako te zaboli prošlost, na jedno pomisli bar*“, kaže im Dragana Mirković sa zvučnika (iako tekst te pesme ide mrvicu drugačije). Eto, izgleda kao da se Dragana obraća baš njima: “*bili smo, bili smo nekad najlepši par, najlepši par*“, one i ta zgrada. Koliko samo dugo nisu bile tamo, i eto, bolje i ta umetnost da stoji nego da zgrada propada prazna. A opet, možda je ovo prilika da se vrate na mesto zločina. Na neki način, ta zgrada je i dalje naša, zaključuju.

Pre nije moglo da se uđe u završenu zgradu, a sada može da se uđe, i za to se treba organizovati, jer ovo je prilika da se dođe nazad tamo, gde se nekad radilo i živelo, i gde je bio život van kuće i porodice, pun garderobe, tračarenja, prijateljstva, suza i svih tih profesionalnih i emotivnih stvari. Plan akcije je detaljno razrađen:

M: Mora da se proverí ko, kada i gde stoji!
K: Da vidimo gde može da se prođe!
M: Da zaobiđemo obezbeđenje.
K: Ma kakvo obezbeđenje!
M: Tako je!
K i M: (u glas) Ovo je i dalje naša zgrada, mi poznajemo sve njene tajne!

Kada smo već kod dramskog formata, da nastavimo u tom stilu. Da ovo gledamo u pozorištu, M. i K. bi sada pevale sledeći song:

*Da vidimo sada
Šta nam sve treba
Sendviči i šal
Snaga i jaka volja
Poneki časopis, poneka knjiga
Iako smo, kada smo zajedno
Jedna drugoj razbibriga!*

*Treba nam kafe, vode će biti tamo
Sunca preko krovova dobijaćemo samo
Obavezno tranzistor
Udobne cipele
Osmeh na lice
I na vrat bisere.*

*A muževi i deca?
Ma ko njih šiša.
Jaoj, stara moja, koleno mi kleca!*

31

*Neka nam familije same sebi kuvaju hranu
Ovo je naše i samo naše!
Zajebaćemo tranziciju na Balkanu!*

*Ako nekom nije jasno
Ovo radimo zato
Da nije više samo to blato
Da opet mogu da sanjaju svi
Jer evo i ovi na plakatu kažu:
Niko ne pripada tu više nego mi!*

Ovaj mali dramski intermeco je gotov, jer uz pesmu se, fakat, najbolje u akciju kreće. M. i K. tako pažljivo sve proračunaju, prostudiraju, sutradan zamotaju sendviče, i vrate se na izložbu pred kraj radnog vremena. Tu strateški koriste gubitak pažnje osoblja, i šmugnu kroz neku rupu u zadnji deo zgrade, onde gde je bila proizvodnja, a sada je ništa. Šćućurene i nasmejane, čekaju osam sati, i trenutak kada svi napuštaju zgradu.

Sada su, napokon, same na svetu. Sada mogu da se razmire po prostoru, da prolaze slobodno okolo, i malo se prisećaju. M i K podsećaju jedna drugu šta je gde bilo, pričaju jedna drugoj o sitnim zgodama i nezgodama koje obe tako dobro znaju, pričaju o tako tim stvarima koje čine život radne žene. I tako celu noć. Ujutru, kada se otvori prostor, umorne ali vesele, njih dve se pomešaju sa posetiocima i izlaze napolje, i to je sve toliko dobro i uzbudljivo da, uveče tog istog dana, one ponavljaju isto.

Ove naše žene su malo plakale i malo se smejale tokom nekoliko narednih noći. I sećale su se, svake večeri sve više i više, sećale živih i mrtvih koleginica, mrtve proizvodnje, i nestalog enterijera. Pravi mali duhovi Oktobarskog salona, tako zovu same sebe, jer jasno im je da prostor više nije njihov niti će ikada biti. Isto je i nama jasno da je ovo sve jedna velika fantazija, jer ostalo nam je samo da fantaziramo da će nekad ponovo bilo kakva industrija stati na noge, a većina nas iole dostojanstveno raditi.

Ali dok se sećaju i prolaze kroz promenjen prostor čije su samo konture ostale iste, naše junakinje odluče da ne može to tek tako. Ako već one nisu tu, onda je ovo idealna prilika da ostave neki trag, barem nešto, makar sitnicu, nije bitno, samo nešto. Pošto će sva ova umetnost da se sklanja i zgrada će opet biti zaključana, pitaju se šta onda, i rešenje je da naprave nešto i da to negde sakriju. I tako one odluče da će staviti na jedan papir sve one koje su ikada radile tu, sve drugarice i radnice tog prostora, i počnu da prave jedan poduži spisak, jer pošto su različitih generacija, taj spisak je baš veliki. I tako one ga pišu i pokušavaju da nikoga slučajno ne izostave, čak i ako se nisu baš uvek svi voleli.

I ta imena rastu i rastu, taj spisak je sve veći i veći, i one troše već mnogo i mnogo papira, a kada papira ponestane, čapnu pomalo i od ponekog umetničkog rada, diskretno, da se ne primeti. Imena je toliko, da kada bi sva ta imena oživila, kada bi svi opet tu došli i pokušali da stanu tu, bila bi mala i cela zgrada i ceo kvart. Tu zgradu i ceo kvart, ma ceo grad, preplavila bi armija žena, armija žena kojoj je uzeto pravo na rad, cela armija žena koje su živele i radile, od kojih neke i dalje žive a ne rade, neke rade neke druge poslove, a neke su odavno nestale i nema ih, kako



Ines Dujak, Čunkovi, Ratne staze; Visoka moda, 2010, instalacija,
tekstil, dodatni materijal, foto: Ana Kostić

je već kome zapalo. Na radne živote te armije žena privatizacija je pljunula, privatizacija koju su zagovarali i sproveli, i ovo treba ponavljati stalno, primarno muškarci na položaju moći. Armija žena koja staje na jedan spisak, koji su tih večeri pravile dve drugarice sećajući se starih dana, svojih ženskih priča i dostojanstva.

I kada je taj spisak bio gotov, ta nevidljiva intervencija, taj skriveni ručni rad, njih dve skrivaju negde u prostoru, umetnu ga nekako, da uvek bude tu i da ga niko nikada ne pronade i ne skloni, šta god postalo od ovog mesta.

34

Od onda je prošlo mesec dana, izložba je skinuta, a radovi i publika otišli svaki na svoju stranu. Vlasnici zgrade su nastavili da je povremeno izdaju za zabave i promocije, ili da rade već nešto što im je u interesu. Naše junakinje vratile su se svojim životima, koji nisu postali ništa drugačiji nego što su bili. Ali od tada, svake večeri (a nekad i dana), kada zgrada ostaje prazna i počinje sama za sebe da isijava radnim životima koji su upisani u nju, naša armija žena izalazi iz njenih zidova. I onda opet šije, i opet prodaje, i opet pije kafu, i puši i tračari i smeje se i plače, i odlučuje da se razvede, i uzima godišnje odmore i telefonira na račun firme i kupuje ajvar preko sindikata, i padne i poneki lezbejski par, i šta se već sve radilo nekada u toj robnoj kući. Tačno, robe više nema, nema ni fabrike, nema ni većine tih žena, nema ni umetnosti, nema još koječega, ali ako ništa drugo, vratili su se njihovi duhovi.

A sad stvarno – zamislite sve te zgrade, hale, fabrike, prodavnice, svu tu industriju koja je oteta, nestala, izbrisana je i nikada je više biti neće. Zamislite da ih sve nasele ponovo, da ih nasele duhovi mrtvih i živih bivših radnika/ca, jer ruku na srce, dosta od ovih živih su i danas kao duhovi – nevidljivi, deprivilegovani i skrajnuti, i samo uznemiravaju i uhode ovo bedno kapitalističko društvo. Zamislite sada armiju duhova koja se vraća u svoje prostore, duhova koji neće da odu, koji traže krivce i uzroke svojih otkaza, siromaštva i smrti, duhova koji na smrt plaše sadašnje i buduće privatizatore i elitu. Zamislite armiju duhova koji označavaju nekadašnje prisustvo, nepodošljivo upravo zato što se vraća, armiju koja dolazi na ulice i u institucije, u prirodu i mrtvo bivše radno mesto, stanove i kulturne znamenitosti, dok jednom ne preplavi celu zemlju, i celo društvo, i ostane da ga zauvek mori i nagriža iznutra.

Zamislite paničan strah koji bi se javio zbog njih, zamislite strepnju i nelagodnost, zamislite koliko je to jedna predivna slika.

35

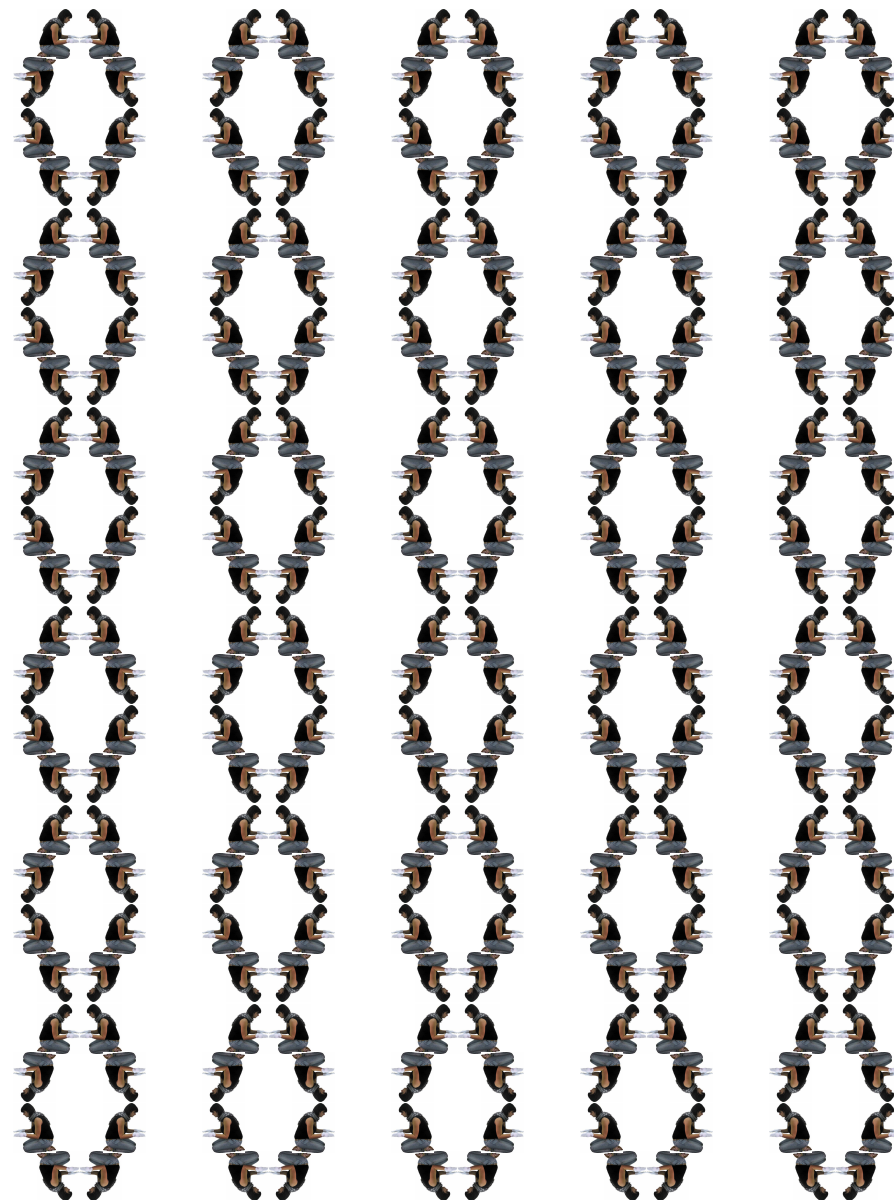
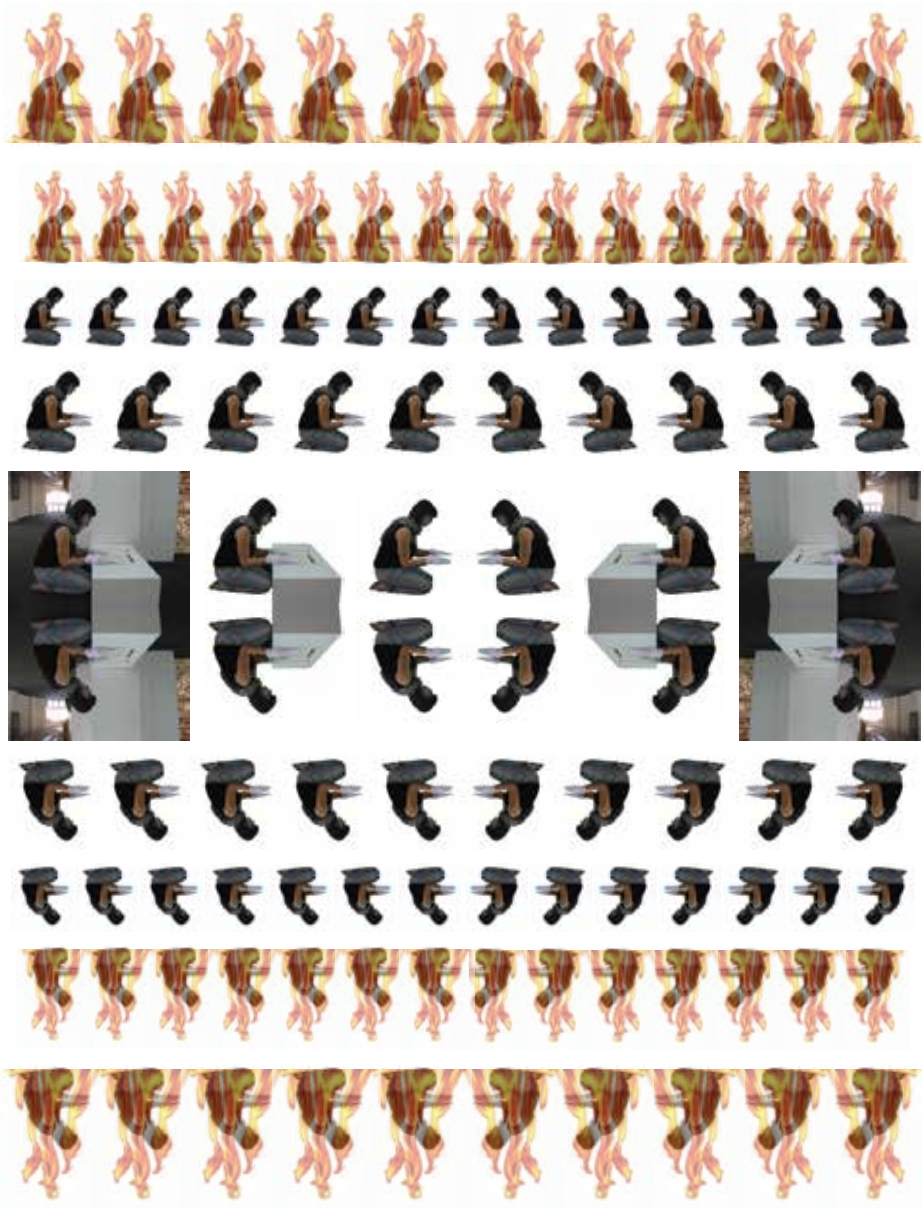
Radmila Krstajić (r. Joksimović) je istoričarka umetnosti, kustoskinja i menadžerka u kulturi. Kao stipendistkinja Fondacije Robert Boš i Fondacije za kulturu Slobodne države Saksonije, radila je u Kölnischer Kunstverein u Kelnu i Galeriji savremene umetnosti u Lajpcigu. Sarađivala je na projektima Prelom Kolektiva u Beogradu i radila kao kustoskinja u Muzeju savremene umetnosti – Beograd. Godine 2011. započela je rad na doktorskoj disertaciji na Hochschule für Grafik und Buchkunst u Lajpcigu, pod mentorstvom prof. Beatrix fon Bizmark, s radnim naslovom: Performativni arhivski (kustoski i) umetnički projekti – potencijalna polja (samo) edukacije i emancipacije, izazovi za umetničke institucije i umetnički sistem.

rADMILA **k**RSTAJIĆ

U D O B N O S T N E P R I J A T N O S T I

Tek nakon što sam morala da kleknem ispred publikacije Ines Dujak, osetila sam da je ovaj rad (Čunkovi/Ratne staze) uticao na mene na telesnoj razini. Ne znam da li su kustoskinje namerno izložile publikaciju na tako niskom postamentu, ali ova nametnuta poza je učinila da sam se mogla identifikovati sa ženskim telom iz prošlosti, nagnutim nad šivaćom mašinom, bez imalo ili s veoma malo vremena za odmor, i to samo ne bi li mu bilo omogućeno da i dalje vrši svoju dužnost, iznova i iznova, dan za danom – “kao što se ugalj i voda dodaju parnoj mašini i uljem podmazuju točkovi” (Ines Dujak citira Marksa). Tek nakon što sam morala da kleknem ispred

ove knjige, osetila sam, ili mi se učinilo da mogu da osetim znoj, bedu, dim, vatru, neumljivost zaključanih vrata. I da li sam bila *ganuta*? Hoću li *delati*? Hoću li od sad pa nadalje preispitivati ekologiju društvenih i ekonomskih odnosa iza svih svojih aktivnosti? Onoga što kupujem, onoga što jedem, što koristim, što oblačim? Hoću li preispitati svoju garderobu iz H i M-a (H&M) ? Svoj Mekbuk (MacBook)? Zbog čega sam uopšte deo svega toga? Ko mi je uskratio ovaj izbor? Hoću li izaći iz tog obrasca da želim da se dopadnem muškarcima, da mi žene zavide i da me prihvate oni kojima se divim?



Ketlin Šuster i Marsel Dikhejg zajedno rade i žive u Berlinu od 2001. Njihov umetnički rad angažuje savremeno okruženje, evoluiru u dijalozima i mogao bi se nazvati kritičkim oblikovanjem. Bave se konceptualnim pristupom medijima kroz vreme, arhivama i odnosom slike/teksta. Tokom 2013. rade kao istraživači na Jan van Ajk akademiji u Mastrihtu. Godine 2014. učestvuju u programu na Kunstlerhaus Bihzenhauzen u Insbrucku. Nagradu za mlade umetnike GWK Minster primili su 2012. Godine 2011. dobili su bespovratna sredstva za projekat fondacije Kunstfonds Bon i nemačkog kulturnog centra u Klužu. Ketlin Šuster dobitnica je Karl Šmit-Rotluf stipendije za 2010. godinu.

KETLIN ŠUSTER I MARSEL DIKHEJG

40 TRI ODRAZA U OGLEDALU ISTE BOJE

(FRAGMENTARNI SCENARIO)

A i B ulaze preko podruma na scenu, kroz vrata u pozadini. Podrum deluje kao skrovito mesto koje predstavlja temelj (zgrade, kao i toka ove naracije), i nosi tajnu koju obični posetioci izložbe ne mogu da vide. Vrata su teška i škripe pri otvaranju. Baloni lebde kroz senoviti prostor između materijala za pakovanje I znakova za bezbednost na radu iz nekog prošlog vremena. Monteri izložbe nose neprepoznatljive predmete u uglu (scene). Jedan od njih ima cigaretu u ustima.

A: Malo je vlažno ovde.
B: Da, to je zbog podruma.
A: E, podrum u kome smo juče uveče projektovali Teoremu je sistematska suprotnost.
B: Istina, šta nam onda podrumi govore o sistemima... da, ne mogu da izbijem to iz glave, početnu scenu iz Teoreme. Napuštene fabrike i radnike koji su postali vlasnici fabrika i – pitanje – deo buržoazije?
A: Savremeno pitanje.

A i B kreću se ka stepenicama, nailaze na nekoliko ogledala. Baloni izgledaju kao da lete ka njima. Ogledala s jedne strane stepenica odražavaju se u ogledalima s druge strane stepenica, razgrađuju prostor. A se gleda u ogledalu i vidi prepolovljeno lice.

A: Niko ne pripada tu više nego ti... to zvuči kao zagrljaj, kao poziv. Prijateljski poziv...
B: ... kao takav, bez obzira na sve, ipak poziv. Od nas se nešto traži, to je ujedno i poziv i očekivanje, zanimanje...

Trenutak pre nego što će krenuti uz stepenice, iznenada...

Ogledalo: Zanimanje! Dragi moji, odgovorna reč s puno značenja. Zanimanje, oh... neizbežno, vuče me da razmišljam o prošlosti. Da! Pošto je odraz moje zanimanje.
A: Pa?

Ogledalo: Pa! Neznalice... Ovo mesto je uvek bilo zaposednuto zanimanjima, ako mogu tako da kažem, puno ljudi je radilo ovde. Ime “Kluz” potiče od reči “Ekskluzivno”, a da ne zaboravimo da smo i u zgradi vojske, ma, šta ja to pričam! Pa mi smo u robnoj kući! Da da, pažljivo, još uvek se duhovi prošlosti vrzmaju unaokolo...
B: (*tiho A*) Ja ne verujem u duhove. Zar nismo hteli...
A: ... da vidimo izložbu. Da, hajdemo.

Odlaže na gornji nivo, šetaju se po unutrašnjem balkonu, dive ogromnom lusteru.

B: Zgrada vojske... misliš da mi je to izletelo?
A: Mislim da sam pročitala da je izgrađena kao Udruženje vojnih oficira ili nešto tako, ali da je oduvek bila robna kuća – u to vreme oficiri su ovde kupovali.

Čuju neke zvuke. Ljudi zvižde, vika, konfuzija, kao na demonstracijama.

B: Šta je ovo?

A se okreće, B i dalje gleda sprat niže/ka spolja s balkona.

A: Projekcija.

A gleda kako se neke konture s plavim šlemovima i fluorescentno žutim prslucima miču, ulaze u kadar s desne strane i prilaze belom polju nedefinisanog oblika. Belo polje se, izgleda, opire i gura ih nazad. Zvižduci, povici “Ua!”

A: Video-materijal, prefarban, strana demonstrenata.

Malo kasnije. Belo polje je ponovo zauzelo prostor slike. Grubo ocrtani beli potezi četkom poigravaju na belom zidu iza projekcije dok iznenada i neočekivano ne blesne podsetnik.

A: Bela boja.
Bivša prodavačica: (*pojavljuje se iza stuba*) Boja u koju su demonstranti hteli da obuku policiju (policajce).
A: Ej, B, moraš ovo da vidiš.

B ne reaguje, i dalje gleda sprat niže/ka spolja s balkona.

Bivša prodavačica: Iznenadila me je okrutnost policije. Demonstracije su brutalno ugušene.
A: Zašto pričate u prošlom vremenu? To je svuda.
Bivša prodavačica: Da, moguće, ali ovde je bilo i žena. Policajci su im skidali pantalone da bi ih sprečili u akciji.
B: Ukradena odeća! Projekcija u skladištu!
Bivša prodavačica: (*demonstrantkinji*) Treba li Vam nov par pantalona? Takvi ne možete na ulicu.
Demonstratkinja: Da, pandur mi ih je tamo strgnuo. Prljava lopužo!
Bivša prodavačica: Meni kažeš? Časna reč, ja nisam lopov! (*odmahuje glavom i sprema se da krene, okreće se još jednom*).
Projekcija: nevidljivi par ruku crta nov par pantalona.

Bivša prodavačica: Ej, to je moj posao! Ne mogu da verujem, čoveku stalno uzimaju posao iz ruku. *(besno se okreće i odlazi)*

Na projekciji, linije crteža (belog) trepere na crvenoj podlozi. Stilizovane linije otkrivaju telo žene koja leži na zemlji. Dodatne linije joj kidaju majicu, pojavljuju se kao cokule u predelu njenih polnih organa. Na sledećoj slici, cokulama se improvizovano cepa majica sa ženskog tela.

B se okreće.

A: Hej, propustila si prodavačicu.

B: Mislila sam da su to demonstracije. London, decembra 2010. godine, je l' tako?

Čuje se zvuk alarma, glasno. A i B idu dalje.

B: Pričaj mi o video-radu.

A: Zove se Stanje (i) tela(o). Prikazan je kroz fragmentarne crteže, gestove demonstracija. Ideja je da se ponovo uhvate slike koje je policija, odnosno država, snimila – video-dokumentacija koja služi za praćenje i slične radnje. Kroz rad umetnice klize gestovi, potezi preko pokreta pretučene demonstrantkinje. Margareta Kern želi da taj izgubljeni prostor na slici ponovo vrati demonstrantima i sebi. I sama je bila na tim demonstracijama.

Tepih: *(podigne se s jedne strane i otkriva kameni pod)* Ovaj rad nastao je iz frustracije stalnog naručivanja novih radova. Nisu platili umetnicu da napravi rad, ali su je platili za izlaganje. Dobila je autorski honorar za pojavljivanje na izložbi i plaćen joj je put. Tako da je, na neki način, ta cela



Margareta Kern, Stanje (i) tela(o) i Ekonomsko telo,
iz animirane video serije Kome svet pripada?, animacija, 2013,
foto: Ana Kostić

izložba bila u nekom smislu poštenija od mnogih drugih. *(vraća se)*

Zvuk alarma se prekida, A i B su došli do stepeništa i nestaju iza crne zavese.

Zavesa: *(šapuće B-u)* I u ovoj sobi možemo da sledimo poteze.

B: I u ovoj sobi možemo da sledimo poteze. *(pokazuje video-rad na zidu)*

A: Kako si znala...?

B: Ovaj rad je kompleksan, ima više delova, a glavni deo je, u stvari, velika projekcija. Mada prateća priča na ovom drugom video-monitoru ovde prikazuje poteze tela, ples, snimljen na deponiji u Indiji.

A: *(komentariše video-rad)* Deponija. Vidim sedam žena. Izgleda da se njihovi pokreti na apstraktan način povezuju s prostorom. Nose bele haljine, samostalno oslikane, vidim bube, ptice, možda su u pitanju životinje koje nastanjuju taj prostor? Imaju rukavice i čizme, a neke od njih i ponešto na glavi od recikliranih materijala ili s izmišljenim simbolima. Kostimi su izgleda napravljeni za ovaj rad. Sve nose gas-maske.

B: Ruka umetnice, odnosno performerke, jeste i nije ona koja pripada skupljačima otpada, ali naš um vođen medijima želi da to prvo vidimo. Tedžal Šah inspiriše ruke i tela za neke druge pokrete.

A: Misliš, ponovo prisvaja prostor imaginacije?

B: Za zanimanje koje se razlikuje od medijskog stereotipa. Pokreti mogu da se tumače ovako i onako.

A: Nekad nešto izgleda kao da ima smisla, u sledećem trenutku se taj smisao izgubi. Plesačice povremeno prečešljavaju brdo otpada, nekad nešto pronađu, nekad izgleda kao da to što nađu uzimaju, odmeravaju ga, obožavaju, pa čak i jedu.

B: Što se jednako manifestuje kroz zvuk, kao i kroz sliku. Kao da se čuje disanje u nekom trenutku, a to je jedino i moguće s gas-maskama na tom mestu.

A: Ritam se meša sa zvucima koje proizvode ljudska tela, na sekund ili dva, onda neki glas pevuši apstraktne vokale, koji se pretaču u neku tajnu koreografiju s telima plesačica.

Zavesa se pomera i polako postaje ružičasta.

Zavesa: Zajednička akcija. Pronađi deponiju. Pronađi profesionalne igraričice i balerinu koje žive u blizini deponije. Pronađi lice odgovorno za deponiju i nabavi dozvolu za snimanje. Pronađi vremenski okvir koji odgovorno lice može da ti da i u kom možeš da formulišeš svoj rad. Unapred pripremi plesačice za deponiju. Razvijte koreografiju u fragmentarnoj formi. Idite na lokaciju, radite direktno, zabeleži sve.

B: Mnogo posla.

A: Ključna reč! Ovde je posao poetski i apstraktan gest. Ako može tako da se kaže, rad sakupljača smeća utiče na sve nas.

A i B odmahnu glavama prema velikoj projekciji.

Zavesa: Ugrađeno u šire naracije. Napravi drugi video-rad, koristeći sličan postupak, ali drukčiji sadržaj. Pronađi prijateljice u Indiji, iz queer konteksta. Pitaj ih i ubedi ih da prisustvuju filmu koji se graniči s aktivizmom. Popričaj s njima o post-pornografiji, ženama u Indiji, postojbini jednoroga, mitovima, seksu, ritualima, ženama koje vole žene. Snimaj na mestima na kojima je to moguće. Pronađi mesta za projekcije rada. Pronađi mesta u Indiji za projekcije rada.

Zavesa se pomera i propušta A i B da izađu.

Zavesa: : (dovikuje za A i B) A u proteklih pet godina vrlo aktivno razmišljam o tome kako umetnost ne treba da mi bude glavni izvor prihoda! (polako postaje crna)



Tedžal Šah, Među talasima, video-instalacija, 2012, foto: Ana Kostić

A: Umetnost kao izvor prihoda.
B: Nazad u prizemlje!
A: Umetnost. Tržište. Skladište.

Kreću ka stepeništu.

B: (zagrlj A) A kao “anali”. A kao “Annual Exhibition for Feminist Art”.

A: (uzvraća na poljubac B-u) B kao “Beograd”. B kao “budžetski rezovi”.

Neki ljudi dolaze stepeništem. Jedna žena vuče drugu ženu za rukav.

Bivša prodavačica: Stvarno mislim da treba da probate ovaj crveni žaket. Ta boja će Vam odlično stajati.

Ogledalo: (peva) Crvena, crvena, crvena, sva je moja odeća...

A i B prolaze iza jednog pregradnog zida.

A: Evo je opet, crvena.

Stoje ispred jednog od pet monitora, okačenih u nizu. B pokazuje na ženu koja nosi crveni džemper i sedi na Barselona fotelji, radi kao čuvarica u muzeju, čita novine.

B: Čitala sam o ovom radu. Vizualna umjetnica hitno traži bilo kakav posao – oglas koji je objavljivala u lokalnim oglasnim novinama u Hrvatskoj.

A: Ovaj zid ne pripada ovoj zgradi.

B: Ne, priprada ovoj instalaciji.

A: (ode iza zida i uzvikne), Aha, evo oglasa!

B ide na drugu stranu zida, A i B stoje s druge strane zida prekrivenog ramovima i traže.

B: Kao da je sama forma oglasa veštačka.

A: Zar nije?

Bivša prodavačica: Ova umetnost je moja stvarnost.

Glas iz video-rada: I moja! Stalno sam primorana da tražim posao. Prodati, pih! Kako kad nema tržišta?



Milijana Babić, Tražim posao, dokumentacija, 2011 - 2012, foto: Ana Kostić

A: Ali ti donosiš odluku! Ili tržište ili institucije.

Glas iz video-rada: Šta Vi znate o mojim odlukama. Tamo gde ja živim i radim, često učestvujemo na izložbama a da nismo plaćeni, čak ni za prevoz, a honorar je nešto što niko i ne spominje.

B: Šta, mislite da je drukčije u našem slučaju?

A: Evo ga, “Vizualna umjetnica hitno traži bilo kakav posao” (*čita i pokazuje na isečak lista s oglasima*).

A i B se vraćaju monitorima na zidu.

A: Ovaj monitor je isključen (*pritiska dugme za uključivanje*)

Upali se svetlo, potom kreće video-rad. Vidi se stepenište u jednoj staroj zgradi, pod je od kamena. Čistačica, za koju se ispostavlja da je umetnica koja hitno traži bilo kakav posao, riba stepenište. Iznenada A i B čuju korake s druge strane zida. Obilaze ga. Nekoliko statua se kreće po prizemlju. Skoro nevidljive. Ponekad se čuje kako međusobno pričaju po nekoliko minuta. Potom se, iznenada, okrenu kao da ih je neko pozvao. Žena prolazi pored A i B. Mehaničkim pokretima briše pod pored njih.

B: Hej, liči mi na...

A: ...Milijanu Babić! Da li je to stvarno ona?

Čistačica: (*za sebe*) Napravila sam ovaj projekat iz čiste frustracije. Za mene je ovo gotovo. Sve je izvedeno da bi se napravila neka poenta, da bi se govorilo o tome, ali i da bi se razumelo kroz šta stvarno prolaze ljudi koji to svakodnevno rade.

Prilazi monter izložbe na štakama. Čistačica ga pozdravlja osmehom.

Monter izložbe: Eto, nije trebalo da padnem s merdevina... gotovo je s poslom, idem da se lečim o sopstvenom trošku, jer u mom ugovoru nema te stavke, radim na sopstven rizik i zdravstveno osiguranje plaćam sam. Pa, svi verovatno tražimo isto, zar ne?

Čistačica: Htela sam da se solidarišem s tobom. Što niko naglas ne govori o ovome?! Mi radimo li radimo, sve vreme, ali naš rad i naša zarada ne idu u istom paketu.

Briše monitor, pritisne dugme za isključivanje i nestaje.

B: (*viče za njom*) Frustracija! Oh, sjajno, a mi? Da li mi dobijamo platu? Mi radnici u muzeju, mi u stvari plaćamo da radimo! U našim životima nema ničega drugog osim rada.

A: Otišla je. Smiri se.

B: Zašto? O ovome se nikada ne priča, o NAŠEM radu u muzeju. Otkad su radnici odšetali s monitora u muzej, mi stojimo ispred i zamenjujemo ih, neplaćeno! Nemamo čak ni jedinstveni sindikat.

A: Ali ovo nije rad, ovo je nešto što radiš iz ljubavi.

B: Ljubav ili novac, novac ili ljubav! Naravno, ljubav!

A: A umetnost ne voliš? Zašto želiš da budeš plaćena za sve? Uvek ta stalna želja za nečim u zamenu za nešto! Treba biti obazriv! To je to... osnovna zamisao kapitalizma. Tržište, tržište, tržište.

B: Hm, jeste, ok. Dakle, slobodna ljubav u muzeju. A da se finansiraš, treba da deliš svoje telo s aukcijskom kućom, ili kako? Da li je to feministički način rada?

A: Možeš da odgovoriš s “ne” – ali je sasvim sigurno iskreno. To čini načine produkcije vidljivim,

sporazume i dogovore koji su doveli do ove izložbe na ovom konkretnom mestu.

B: Ljubav je hladnija od kapitala. Na ivici očaja! A sad, nazad na slobodnu ljubav u muzeju. Ako tako radiš, kao Tedžal Šah, onda svi drže zatvorene oči i uši.

A: I usta.

B: Usta su i dalje tu da ljube. Usne, definišite kritiku!

A: Kritike nema! Izgleda da se sakrila u podrumu.

B: Vreme nam je isteklo, izložba se uskoro zatvara. A napolju se danas ništa ne dešava. Nema demonstracija, samo reklame. Jedan prijatelj mi je nedavno rekao – kritikovanje kustoskinja i kustosa, kritikovanje umetnika i umetnica, to te ne više ne čini u ovim vremenima! Izašlo iz mode.

A: Da, kao ova nekadašnja robna kuća. Izašla iz mode! Pa onda, hajde da uopšte NE kritikujemo bele feministkinje sa zapadne, istočne, severne ili južne hemisfere, čiji angažovan rad u potpunosti zaobilazi lokalni kontekst. Ili nekog drugog kalibra: koje podižu svoje radne šatore na nekoliko narednih godina u Kairu ili na nekom drugom mestu. Zbog svojih karijera. Šta sad?

B: Umorna sam, idemo na kafu.



Jelena Sokić, *Bella Ciao*, ulje na platnu, 2011; Aleksis O'Hara, *Odbrambeni mehanizmi za ugrožene vrste*, performans, 2013; Dina Rončević, *Voda tako vruća da peče*, objekat i video dokumentacija, 2013, foto: Ana Kostić

Marija Ratković je teoretičarka umetnosti i veb-dizajnerka. U teorijskom radu, bavi se politikama savremene umetnosti i arhitekture, filmom i kinematografskim aspektima pejzaža. Sarađuje s brojnim umetnicima i umetničkim kolektivima u zemlji i inostranstvu. Izlaže od 2006. godine. Jedna od osnivačica Inicijative za savremenu umetnost i teoriju i novomedijske platforme AWOL.

MARIJA RATKOVIĆ

OKTOBARSKI SALON KAO POZORIŠTE
U REŽIJI NEMOGUĆNOSTI [1]

Revoluciju neće predvoditi crvene zastave i zvuci Bella Ciao. Revolucija će nas zahvatiti kao poplava usred noći, neobuzdane snage i neuhvatljivog oblika, nedosledna i nepredvidiva, govoriće nam nevidljivim glasom, jezikom koji nećemo razumeti, jer ga nikada pre toga nismo čuli. Neće nas videti, neće ispuniti naše razumne zahteve, niti slediti put koji smo joj pripremili, rasplinuće se i pući, biće zastrašujuća, izgubljena i nepromišljena, davaće prioritet pogrešnim vrednostima, plesaće uz pogrešne pesme i smejati se na pogrešnim mestima, biće nerazumna, biće besna, biće neukrotiva...[2]

Karen Mirza i Rejčel Anderson

Palanka ne voli nepoznato, u načelu; to je jedna od osnovnih njenih oznaka, kojim se odlikuju njena istorija, njena kultura, njen mentalni svet. Ali ona ga odbija ne samo u svojoj aktuelnosti, ona ga odbija i u vremenu. Ne voli ga u prošlosti, kao što ga ne voli u budućnosti. [3]

Radomir Konstantinović

Izložba *Niko ne pripada tu više nego ti* ovogodišnjeg Oktobarskog salona, bavila se temom ne/ ljudske prirode, u potrazi za *socio-političkom imaginacijom mogućih budućnosti koja bi se kretala ka odgovornoj politici zajedničkog i zajedništva [4]*. Tekst *Oktobarski salon kao pozorište u režiji nemogućnosti* jeste rezultat pokušaja rasvetljavanja društveno političkog konteksta u kome ova izložba nastaje i razloga zbog kojih je (bilo) neophodno da se upravo u tom kontekstu dogodi. Postavljen kao palimpsest [5], ovaj tekst nastao je na tekstu, i sastoji se od uvodnih napomena,

[1] Naslov je preuzet iz formulacija navedenih u knjizi *Filozofija palanke* Radomira Konstantinovića, koja je uzeta kao teorijska osnovna teksta, (prim. aut.): “Palanka, pozorište normativnosti” i “Politički vašar u režiji dosade”.
[2] Iz rada Muzej ne-participacije: Patrijarhalni sat, instalacija, nedokumentovani događaj, Oktobarski salon, 2013.
[3] Radomir Konstantinović, *Filozofija palanke*, Beograd: Treći program, 1969, str. 8.
[4] Koncept izložbe “Niko ne pripada tu više nego ti”, Red Mine(d).
[5] Za feministički koncept izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti* palimpsest je primerena metafora, jer određen kao tekstualna figura dovodi u pitanje “kako linearnost vremena, tako i centralizovanu organizaciju prostora”, te na taj način predstavlja ujedno subverzivan i afirmativan tekst ženskog stvaralaštva i njegove ciklične i dis/kontinuirane istorije. Cf. Nadežda Radulova, “Palimpsest kao figura ženskosti”, *Genero*, Časopis za feminističku teoriju, 1, Beograd: Centar za ženske studije, 2002, str. 139–149.

Radomir Konstantinović: “Politički vašar u režiji dosade”
(poglavlje iz *Filozofije palanke*)

Ako je žrtva ovog duha (kao žrtva verovanja u mogućnost apsolutno-zatvorenog kao apsolutno-smislenog sveta) neizbežno od sebe željeni političar, to je zbog toga što, isto tako neizbežno, nije i ne može da bude biće ljubavi i ljubavne misterije. Prividno protivrečeći svojoj neizbežnoj vernosti idealu ravnodušnog stava (i, iz njegove nemogućnosti, stavu lenjosti kao rada protiv rada) ovim svojim stavom političara, duh palanke međutim suštinski i ovde sebe potvrđuje onako kako se programom potvrđuje njegov trezvenjački ateizam apsolutne smislenosti kao apsolutne moći Dana. Njegov politički stav, koji izgleda kao stav duha delatnosti, i kao sušto oličenje same te delatnosti, jeste u stvari ne samo produženje pokušaja da se ravnodušnost učini mogućom, već je čista funkcija same ravnodušnosti, i to kao neizbežne njegove ravnodušnosti prema iracionalno-noćnom, ovde prema iracionalno-noćnom ljubavi.

Ako je političar, on je to zato što nije ljubavnik, ali i zato da bi odbio iskušenja ljubavi; njegova ljubav za politiku jeste njegova ne-ljubav za ljubav, jedna u sebi samoj protivrečna ljubav-ne-ljubavi, pa zbog toga je to jedna prividna ljubav onako kao što je i njegov politički duh, u čistoj svojoj delatnosti (ako ostaje verno u sferi duha politike), jedan sasvim prividno politički duh. Zaveren trajanju koje je nepomirljivo sa preobražajem, on je zaveren protiv svakog preobražaja, pa time i protiv svake delatnosti koja ne može da bude drugo nego delatnost preobražaja. Ova delatnost je samo privid delatnosti ili prividna delatnost: ne samo bez tvoračkog subjekta već i okrenuta protiv tog subjekta, samom svojom prividnošću, ona je od izuzetnog značaja za duh palanke. Njen značaj dolazi upravo od potrebe da se odbije svaka stvarnija subjektivna delatnost, kao svaki preobražaj (koji, jer je preobražaj u svetu ali i u svesti, nužno je i upoznavanje iracionalnog: svest se preobražava kroz kritičke trenutke svesti koji su trenuci iracionalnog), ali taj značaj dolazi od nužnosti da se neka delatnost u bitno-delatnoj (neotuđivo-delatnoj) egzistenciji ipak održi. Kao što je u svojoj van-tragičnosti morao da dođe do sentimentalizma i, ne manje, kao što je u svojoj nesposobnosti za doživljaj ali i u svom odbijanju doživljaja (kao sukoba poznatog sa nepoznatim, staroga sa novim, racionalnog i onog što, još nepoznato, za njega je (iracionalno) morao da dođe do posebnog isticanja događaja (kao pokušaja da se doživljaj njime zameni, da se učini nekakvim “spoljnim”, eksteriorizovanim i zato bezopasno-racionalnim “doživljajem”); najzad, kao što je u nemogućnosti apsolutne ravnodušnosti morao da dođe do lenjosti kao sasvim specifičnog svog oblika rada protiv rada, on je morao da dođe i do ovog privida političke delatnosti.

Ovaj privid, međutim, on podržava tim više što je protiv stvarne delatnosti: on nije samo deo njegove nesposobnosti za delatnost već i njegovog nehtenja delatnosti, onako kao što je i kult sentimentalizma, teatralno-događajnog sveta, pa i sam tradicionalizam (koji je u krajnjoj liniji kult racionalnosti oličene u “programskoj” svesti suprotstavljenoj svesti ljubavi) delo jedne nemoći preobražene u načelo upravo nemirenjem svesti sa njom; prividnost egzistencije na koju je osuđen nemoću za egzistenciju, on pretvara u svoje načelo. I ovde, on je majstor načela bez premca već po osnovnom svom lukavstvu (nađenom u sukobu sa istorijom) da prinudu, time što je pretvara u načelo, pretvori u stvar sopstvenog izbora. Onemogućen kao stvarni činilac, kao onaj

dijaloga sa primarnim izvorom, podvlačenja, isečaka i čitanja jednog poglavlja *Filozofije palanke*, Radomira Konstantinovića. Tekst dolazi kao postscriptum izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti* – posledica, ali u isto vreme i retroaktivan povod, jer se bavi dijagnozom društvene stvarnosti, i potrebom za novim, daljim (pre)ispitivanjima (ne)mogućnosti procesa političke subjektivacije društvenim delovanjem u/iz polju/a umetnosti.

Izložbu *Niko ne pripada tu više nego ti* vidim kao radikalan rez u odnosu na ranije izložbe Oktobarskog salona, a taj se rez ogleda u jasnoj formulaciji političkog zahteva, koji se uvodi u koncept izložbe preko teze Rosi Brajdotti o *ponovnom uspostavljanju subjekta kroz materijalno izgrađen osećaj odgovornosti i etičke uračunljivosti prema društvu i okolini*. Taj pokušaj da se izložbom čini, odnosno uspostavlja, vidim kao zahtev za pomakom unutar kustoskih praksi, kretnjom od reprezentativne prakse do uspostavljanja neposrednog realno-političkog iskustva. Drugim rečima, kroz tako postavljen koncept, izložba *Niko ne pripada tu više nego ti* postaje pokušaj da se unutar polja umetnosti, jezikom i sredstvima umetnosti, činjenično ostvare društveno-politički efekti kroz proces političke subjektivacije proizvodnjom znanja i stvaranjem novih oblika društvenosti.

Fuko vidi izlaganje kao kontekstualno zasnovanu, programski i metodološki određenu arheološku praksu koja je okrenuta transformaciji nekog polja kroz proizvodnju znanja. [6] Moja pretpostavka je da je *dijagnoza sadašnjeg stanja*, ili ono što Fuko naziva istorijom sadašnjosti, osnovni preduslov postavke Oktobarskog salona kao feminističke, društveno angažovane izložbe. Takođe, iz istorije sadašnjosti proizlazi i od nje zavisi i (ne)mogućnost Oktobarskog salona da ostvari ono što se konceptom zahteva i pretpostavlja kao moguće: društvena imaginacija u odnosu na intersubjektivnost, [7] politike zajedništva i nove tipove društvenosti. Performativno (kulturalno, umetničko) delovanje izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti* odvija se unutar javne institucije Oktobarskog salona, unutar Kulturnog centra Beograda, i šire – unutar društvenih i kulturnih struktura u kojima izložba nastaje sa svim svojim elementima: kao niz događaja, kao heterogena struktura sastavljena od dela različitih autorki i autora, ali i kao kustoski projekat procesnog karaktera.

Ako se umetničko izvođenje ostvaruje u tako (poluautonoman status umetnosti kao institucije, prim. aut.) konstituisanoj i regulisanoj instituciji, ono se nikada ne izvodi kao sasvim uspešan performativ, jer ono je u društvenoj strukturi ograničeno na poluautonomno područje umetnosti. Umetničko izvođenje kao performativ tako nije ni odraz društva, ni njegov drugostepeni proizvod, ali ni čin kojim se direktno deluje na društvenu stvarnost. [8]

[6]” [P]okazati znači učiniti nešto drugo nego izražavati to što se misli, nego govoriti, prevoditi ono što se zna, također nešto drugo od pokretanja strukture nekog jezika: pokazati da nadodavanje nekog iskaza postojećoj seriji iskaza, znači učiniti nešto složeno i zahtjevno, što podrazumeva uvjete (i ne samo neku situaciju, kontekst, motive), i sadrži pravila (različita od logičkih i lingvističkih gradbenih pravila); pokazati da neka promjena, u diskurzivnom poretku, ne pretpostavlja nove ideje, nešto domišljatosti i kreativnosti, drukčiji način mišljenja, već transformacije u nekoj praksi, eventualno u onima susjednim, i u njihovu zajedničkom sklopu”. Fuko, Mišel. *Arheologija znanja*. Beograd: Plato, 1999.

[7] Pojam intersubjektivnosti Luiza Paserini vezuje za odnos između pojedinaca kao (političkih) subjekata i proces prenošenja usmene istorije, Luisa, Passerini, Memory and Utopia: *The Primacy of Intersubjectivity*, London: Equinox, 2007.

[8] Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa*, Beograd: SKC, 2004, str. 159.

koji se zaista “pita”, on svuda hoće ovu svoju onemogućenost, ali zato da bi onemogućio dalje onemogućavanje, da bi na neki način porekao dalje poricanje sebe. On hoće da neće delatnost, kao delatnost preobražaja, onako kako hoće da neće rad; ali on to hoće (da neće) jer ne može da neće ma kakvu delatnost, jer je prisiljen na delatnost, onako kako je prisiljen na govor ili na lenjost (kao rad protiv rada), i kao što je prisiljen na osećajnost kojoj suprotstavlja sentimentalizam, ukoliko ga ova ne odvede nasilju, duhu izgređništva. On nije sentimentalist samo zato što ne može da bude tragičan, već je on to i zbog toga što neće da bude tragičan. Primoran, međutim, da hoće ono što neće, protivrećan samom sebi jer protivrećan egzistenciji, on je u stalnom i nezavršivom “poslu” ovog suprotstavljanja osnovnim radnim načelima egzistencije, i to tako što će, zaista, uvek iznova pokušati egzistenciju da “zadovolji” time što će da je predstavlja, što će da joj podražava, i podražavanjem da se, bitno, u njoj zadrži na neki način izvan nje. Osnovna njegova delatnost je delatnost protiv delatnosti, ili delatnost na pretvaranju svake delatnosti u jednu prividnu (i zato bezopasnu delatnost). Egzistencija, koja zahteva od njega delatnost, na ovaj način se još više pretvara u igru prividnosti. Ona postaje jedna beskraja igra prividnosti. Sam za sebe svoj sopstveni privid, on tone u oćajanje kojim ima da “plati” svoju “sigurnost”. On je siguran jer je prividan. On je sklonjen u privid. Oćajanje, koje ovde nalazi, jeste oćajanje same egzistencije, nepomirljive sa prividom, ali oćajanje koje vodi sve grozničavijem stvaranju ovog privida i ove prividnosti u svemu.

Na samom rubu ništavila, u svojoj van-subjektivnosti maksimalno moguće zatvorenog sveta, on je na samom rubu pustinje koja je ništavilo jer je nepokret. Značaj dešavanja (događaja), koji je on našao u bekstvu od iracionalno-doživljajnog (bežeći od doživljaja kao provale racionalnosti datog reda), tako postaje još veći i utvrđuje se u sebi samom, pa zbog toga njegova politička delatnost samo prividno ostaje ovde delatnost “programa” (ili ostaje to sasvim delimično), a postaje delatnost na stvaranju događaja.

Ovde je ova delatnost značajnija od delatnosti koja ima za cilj određeni “program” već samim tim što je značajniji zahtev egzistencije za pokretom od njenog zahteva za određenim smislom koji je za nju smislen samo ukoliko je izraz i jemstvo pokreta i jedino kao takav. Program je na neki način obuhvaćen ovim stvaranjem događaja, ovim nagonom za događanje, onako kako je, neizbežno, smisao obuhvaćen egzistencijom kao čistim pokretom, pa donekle čak i funkcija ovoga događanja (egzistencije svodene na događanje), kao što je funkcija kretanja. Međutim, pošto je ovde program izraz nemoći za iracionalnost, a ne izraz moći za prihvatanje živog i životvornog odnosa racionalnog i iracionalnog, posedujućeg i neposedujućeg, on je jedan unapred dati “smisao” koji, lišen stvarnog odnosa sa besmisleno-iracionalnim, i čak ovakav oblik odbijanja tog odnosa, ostaje samo jedan prividan smisao a kretanje koje bi tu on morao, kao smisao, da omogućiti, samo je skroz prividno kretanje. Doživljaj, koji je suštinsko kretanje (kao red doveden u pitanje i, time, suočen sa iracionalnim kao ne-racionalnim, još ne-racionalizovanim), i jemstvo daljeg kretanja, ovde je uporno odbijan u ime događanja kao pokušaja nekakvog apsurdnog jer nemogućeg racionalnog doživljaja.

U tom smislu, ova programska svest je protivna kretanju, i zbog toga protivna stvarno-tvoračkoj egzistenciji koja je ovde “zadržana” u nepokretu, ali time je duh ovde još nužnije upućen događanju kao kretanju koje je samo po sebi svrha i koje je, upravo zato, nemoguće, jer je kretanje nužnosti izraz onoga što pokreće a ne neka samoizvornost. Kretanje nije svoj sopstveni subjekt. Ono se ovde izjednačava, međutim, sa subjektom, u van-subjektivnosti koja ga, kao

U tom smislu, izložba nije, niti može biti čin direktno usmerenog delovanja na društvenu stvarnost, njenu transformaciju ili konačnu promenu, ali u čemu se onda ogledaju mogućnosti delovanja izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti?*

Kao i druge kulturalne prakse koje predstavljaju i simuliraju delovanje, ali retko kad funkcionišu kao činovi, [9] izložba u okviru Oktobarskog salona funkcioniše kao izvođenje unutar polja umetnosti. Uspesnost performativa određene kulturalne prakse tako zavisi od pozicije onoga ko ga upućuje, odnosno od njegove adekvatnosti da praksu/performans izvede kao uspešnu, pre nego na bilo kakvim unutarnjim svojstvima performativa kao iskaza ili kao čina. Uzrok neuspeha izložbe kao performativnog čina, ne nalazi se u nemogućnosti izložbe da ostvari svoj zadati koncept, već u strukturi društva koje konstituiše odnos između političkog i kulturnog. Prema Ransijeru, odnos političkog i kulturnog je takav da kakva god da je priroda političkih i ekonomskih struktura u osnovi neke umetničke prakse, one se kroz te umetničke prakse i reprezentuju i obnavljaju. [10]

Promena društva *podizanjem svesti, stvarnim promenama*, gotovo nikad se ne dešava kao isključiva posledica kulturalnog ili umetničkog (performativnog ili drugog) čina, te nije moguće meriti *efikasnost umetničkih poruka* njihovim ostvarenjem. Tako formulisane, one uvek iznevere obećanje, te se može reći da je u prirodi umetničkog performativa da bude neuspešan, a da je uspešan performativ koji proizvodi učinke, zapravo, eksces. S druge strane, ono što donosi *izlaganje kao izvođenje naspram izlaganja kao reprezentacije* u polju umetnosti, jeste približavanje umetničkih praksi eksperimentalnom izvođenju unutar svakodnevice. Izlaganje kao izvođenje, podrazumeva neophodnost uvođenja konvencije, teatarskog uslova *kao da* i dogovora između učesnika i publike da će se prikazano posmatrati na isti način kao realno, i u tako posmatranom izlaganju predmet čitanja postaju ne sami *činovi* već proces *proizvodnje značenja* – označiteljske prakse – koje nastaju unutar izložbe i proizilaze iz novog, (za)datog stanja.

Šta nam jedna izložba, koja unutar društva može funkcionisati jedino kao izmeštena, eksperimentalna ili teatarska realnost – kao primer onoga što Radomir Konstantinović naziva “pozorište normativnosti”, “politički vašar” palanke – donosi unutar tog zatvorenog, [11] nepropustljivog sistema u kome nastaje?

Dok izložbu Oktobarskog salona posmatram kao pozorišni, vašarski događaj unutar zatvorenog sveta palanke, imam na umu ono što Radomir Konstantinović navodi u uvodu Filozofije palanke kao osnovne uslove palanačkog postojanja: *Nema niti može da bude (stvarne) promene*, a svet van palanke, svet u smislu *haosa*, i *idealno-otvorenog sveta* iza brda ne postoji; odnosno svet ne postoji u polju realnog, već u polju imaginarnog, kao idealitet, opozicija palanke, *utopija* kojoj

[9] “Kulturne prakse su više performansi nego činovi”. Cf. Jelena Đorđević, “Telo u kulturi”, *Kultura*, broj 120/121, Beograd, 2008, str. 163-183.

[10] “On Art and Work” u Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London, New York: Continuum, 2009, str. 45.

[11] Bitno je napomenuti da Konstantinović zatvorenost društva palanke vidi u smislu totaliteta, savršeno zatvorenog društva nezavisno od njegovog političkog uređenja, i treba ga razlikovati od totalitarnog društvenog uređenja, kako se u sklopu čitanja devedesetih godina *Filozofija palanke* najčešće tumačila. Zatvorenost je u slučaju palanke posledica otpora promeni, posledica želje *duha palanke* da održi *status quo* u opoziciji prema otvorenosti i haosu *sveta*. Ta se odlika palanke, njen osnovni zakon, ne odnosi na političko uređenje društva palanke, već na osobinu, ili (pred)uslov održanja palanke, kao stabilne zajednice i sistema u filozofskom smislu.

takva, i traži, uronjena u nepokret i egzistencijalno nepomirljiva sa njime, ali nesposobna da dođe – kao van-subjektivnost – do stvarnoga pokreta kao pokreta subjekta ili kao ispunjavanja subjektivnosti, pa zbog toga sposobna da dođe do ovoga “čistog” kretanja, odnosno do iluzije o mogućnosti takvog kretanja. U ovoj iluziji nju drži sama njena van-subjektivna subjektivnost koja uvek izvan svega i u svemu, na svakoj ravni, vidi samo spoljašnost fenomena, ali drži je u toj iluziji i želja da od kretanja dobije egzistenciju, putem suprotnim od jedino mogućeg puta: od subjekta egzistencije ka kretanju. Duh zaveren ovom kretanju, događanju izjednačenom sa egzistencijom, deli ovde zabludu i sudbinu duha izgreznika, sve do poistovećivanja sa njim: nestvaran za samog sebe, a bivajući pamfletističko-individualistički duh sukoba Ja i ne-ja, duh nasilja, on veruje da se egzistencija može iznuditi od kretanja, kao što izgreznik veruje da se od sveta, kao njegovog ne-ja, može iznuditi njegovo Ja, “sklonjeno” (na silu zatvoreno) u to ne-ja, odnosno da se može oteti od reda tog ne-ja, izgreedom, kao izuzimanjem iz tog reda (koji je red u ostvarivanju, kretanjem, pa je gresti ovo kretanje po jednom redu, kojim taj red i ostvaruje sebe). Podela sudbine ovog majstora “programa” sa izgreznikom po tome je nužna i potvrđuje pretpostavku o nebitnosti samog programa, o njemu samo kao o funkciji ovoga događanja kao idealno-čistog kretanja. Otuda svest koja se ovde javlja kao svest o ništavilu jeste svest pustinskog sveta mirovanja, užasnuta od njega i užasom posvećena daljem uzaludnom traženju spasenja u kretanju koje je samo sebi svrha i koje bi iz samog sebe išlo (i samom sebi se vraćalo), odnosno još dublje posvećena stvaranju pustinje. Osnovni (iako ne jedini) izraz ovog stvaranja pustinje strahom od nje, jeste jedan veliki “politički” vašar kao vašar ovog neprestanog “događanja”, jedan politički vašar čiji glavni junaci su onemogućeni ljubavnici i koji režira Dosada kao svest o ništavilu egzistencije koja se ne “događa” i koja je zbog toga beskraino željna “novosti” pa duh mora da režira događaje za buduće novosti koje nikad nisu dovoljno “nove”, kao što i ovaj duh, izvan stvaranja, i kao na samom dnu duha, talog duha, na samoj granici idealno-jezive nepokretnosti, beskraino stariji od sebe samoga, starošću svoje predviđenosti, svoje nepreobražajnosti, nikada ne može novinom da se objavi samom sebi i njome da se otme od ove utaloženosti ili da bar doživi iluziju svetlosti. Ukoliko je ovde život prazniji (manje život a više pustinja), utoliko je on više događanje, ali ono koje, jer ne može život da “iznudi” životu već ga samo pretvara u privid, uvek ostaje obećanje “pravog” života kao “pravog” događaja, uvek neki budući veliki događaj, i tim više taj događaj što je subektivno-tvoračka moć ovde manja. (Egzistencija sveta zaverenog zatvaranju, maksimalno približenog zatvorenosti, jeste maksimalno svedena na događaj: što je svet zatvoreniji to je on nužnije svet događaja ili što je manje subjekta to je više događaja: duh i događanje nalaze se u obrnutoj srazmeri.)

Bezumni političke strasti sveta palanke potiču iz ove bez-strasnosti (doživljajne nemoći kao moći ništavila, dosade zatvorenog sveta), ali koja bez-strasnost je načelno neprihvatljiva onako kako je neprihvatljiva idealna ravnodušnost (ili samo ništavilo). Politika ovog sveta je politika prevare jer je sama (ta politika) zasnovana na pokušaju prevare egzistencije (sentimentalističke jer netragične, događajne jer nedoživljajne, najzad pojedinačne jer nesubjektivne), kao na pokušaju prevare istorije njenom degradacijom od istorije traženja smisla na istoriju događaja unapred datog smisla, i to smisla dostižno-stvarnog sveta lišenog svakog utopizma. Načelo lukavstva je vrhovno “radno” načelo ove politike koja je bespolitična jer je bez cilja, sama sebi cilj, jedna igra kojom vlada duh nad-igravanja i iz-igravanja. Ne biti prevaren je ovde i dalje osnovni imperativ koji, u praksi, znači prevariti jer praksu svest ovog imperativa neprestano oseća kao moguću prevaru.

se stremiti, ali čija materijalizacija nije moguća. Utopijsko postojanje *sveta*, kao imaginarnog koji stoji naspram *palanke* bez ostatka u polju realnog, bitno je uvesti da bi se razumela (ne) mogućnost ostvarenja onoga što je postavljeno kao cilj ovogodišnje izložbe Oktobarskog salona, ali i šire postavljeno kao cilj svakog političkog delovanja unutar zatvorene sredine, a to je *zahtev za političkom subjektivacijom*.

Kada se govori o pojmu *utopije*, potrebno je uzeti u obzir pluralitet tumačenja ovog pojma, čije kretanje Ransijer navodi u spektru od *deluzivnog pojma koji vodi totalitarnoj katastrofi*, do *utopije kao beskonačne ekspanzije polja mogućnosti koje se opire svim formama totalitarnih zatvorenosti*. Prema tome, iako neostvarljiva, utopija je mesto ishodišta koncepta političke subjektivacije; u slučaju palanke, utopija je njena transformacija u smislu radikalnog otvaranja ka svetu, njenog postajanja svetom. Postavljen zahtev za političkom subjektivacijom, odnosno *uspostavljanjem subjekta* unutar izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti* i preko nje, stoji nasuprot Konstatinovićevoj *objavi nemogućnosti i nemoći konstitucije subjekta, odnosno, strategijom da je nemogućnost konstitucije subjekta jedini oblik subjektivacije*. [12] Prema Ransijeru, sama logika *političke subjektivacije je bazirana na nemogućnosti identifikacije političkog subjekta (unutar postojećih kategorija), odnosno na postojanju subjekta koji ostaje neidentifikovan u datom polju iskustva i neophodno zahteva 'nečujne' modove artikulacije*. [13] Preneto na polje društva, to bi značilo da je logika političke subjektivacije kroz umetnički događaj, ma kakav on bio, nemoguća jer je politički subjekt neidentifikovan ostatak unutar polja realnog. Zahtev političke subjektivacije kao procesa je u izmicanju procesima identifikacije i klasifikacije unutar zatvorenog sistema društva, društva palanke. Njegova nemogućnost u polju realnog, izmešta ga u polje izvan realnog, kao što to Konstantinović pretpostavlja, polje *sveta* kao *idealiteta* otvorenosti čime se potvrđuje postojanje sveta izvan palanke, sveta koji se na drugi način ne može ukazati.

Da parafraziram Konstantinovića – *duh palanke* kao *stvarnost društva*, kroz izvođenje izložbe ovogodišnjeg Oktobarskog salona “nalazi ono što nije tražio, ali ovog puta ga to vraća istoriji koja je njegova nemogućnost. On je mogućan, dakle, jer je istorijski nemogućan, i u istoriju ga uvodi upravo njegovo poricanje istorije” [14].

[12] Najava za seriju predavanja i okrugli sto “Radomir Konstantinović: Tužni tropi kraja subjekta” u okviru projekta Učitelj Neznalica i njegovi komiteti, 12. i 13. jul, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd
http://uciteljneznalica.org/item-Radomir%20Konstantinovi%C4%87:%20Tu%C5%BEri%20tropi%20kraja%20subjekta%20-786.htm
[Poslednja izmena: Maj 2014]

[13] Subjectivisation (La Subjectivation) u: Rancière, Ibid., str. 92.

[14] Konstantinović, Ibid., str. 145.

Svakako, podmet ovog bezumno-strasnog političkog života, koji je sam sebi svrha, i čija bez-svrhovitost, prividno neutilitarna, jeste nužna posledica utilitarizma dovedenog do same njegove nemogućnosti (do svesti, ma kako mutne i pometene, o ovoj nemogućnosti) – javlja se u različitim vidovima, a možda je to, pre svega: 1) pojedinac koji u agoniji plemenskog jedinstva upoznaje agoniju plemenskog nad-ja (njegove normativnosti) kao mogućnost sopstvenog Ja, i to pre svega kao “važenja” i “moći” (tim više što je ova agonija očiglednija i što je on, lično, dublje proživljava; sopstvena moć se prihvata sa strahom, kao izraz otpadništva i kao “greh” slobode, ali i kao pokušaj da se u njoj nađe zaborav istog “greha”); 2) pojedinac koji, protivnik svojom pojedinačnošću jedno-obraznosti nad-ja u praksi na smrt osuđenog plemena, nije protivnik i plemenskoj svesti o socijalnom životu kao životu singularizma, i koji singularizam nad-ja pokušava da produži kroz sopstveno Ja, osećajući se kao pleme (koje jedino kroz njega progovara a ne kroz druge) jer je plemenski nepomiren sa ma kakvim pluralizmom, i, najzad, 3) strogo determinisan pojedinac čija nesloboda je i ovde jemstvo neodgovornosti kao ove slobode za učestvovanje u ovom političkom vašaru, odnosno strogo determinisan pojedinac koji, prihvatajući svoju neslobodu kao neodgovornost, stvara od neodgovornosti tu slobodu koja nije sloboda stvaralačka i zato je sloboda za učešće u događajima. Ali, uvek je on duh koji u politici kao događanju traži spas od ništavila, sa groznicom koja raste srazmerno iskušenju ništavila. Ako ova njegova delatnost ne može da bude stvarna, kao što ni subjekt ove delatnosti ne može sebe u njoj stvarno da nađe, ona ne može da ostane idealno izvan delatnosti i izvan naloga za stvaranje subjekta. Upravo nalog delatnosti njega i upućuje na ovaj pokušaj “prevare” egzistencije, na ovaj pokušaj pretvaranja sveta palanke u jedan veliki politički vašar na kome je sve “privid” a ne stvarnost, i na kome je sve, zbog toga, kao u snu, s onu stranu svake tragične opasnosti; služba ovom vašaru je neželjena pohvala delatnosti stvarne egzistencije, tako uporno odbijane: samo prisustvo ove delatnosti kao zapovesti u duhu može da nadahne za ovu prevaru u kojoj učestvuje čitav jedan svet ukobljen istom kobi, jedinstven po jedinstvenoj svojoj nemogućnosti da spase idealno (plemensko) jedinstvo, ono koje ovde ostaje samo prividno van-vremeno jer je idealna stvarnost što stvara budućnost poricanjem “stvarne” stvarnosti kao nedovoljne, jedan utopijski san koji “pokreće” istoriju, najzad jedna iluzija bez koje nema istorije.

Endi Huperih, Svet magije, ulje na platnu,
2011, foto: Ana Kostić



VLADIMIR JERIĆ VLIDI

“GRLOM U JAGODE”

58

Iz nekog razloga, deluje mi skoro kao nemoguće da se oduprem patetičnoj potrebi da ovaj tekst počne od kraja (zamislite sada kako kreće prepoznatljiva muzika iz “Grlom u jagode”, popularne serije iz 70-tih godina [1]), i da u karakterističnom stilu često citiranog serijala kažem nešto poput: “Te nedelje koja se završila 17. novembra, čuvena spisateljica Doris Lesing umrla je u Londonu, tržište umetnosti u Njujorku dospelo je na naslovne strane s nekoliko zapaženih novih rekorda – na aukciji je prodana najskuplja slika svih vremena, i održana je aukcija s najvišom zaradom do sada – a u Beogradu se završila izložba *Niko ne pripada tu više nego ti*. Ova potreba možda donekle može da se objasni činjenicom da su se svi ovi događaji zaista i desili kao što je navedeno, ali takođe i kao posledica jednog neobičnog osećaja – jer sam tog dana, u poslednjim satima izložbe, tokom oprostajnog koncerta, uprkos tome što sam verovao da *Niko ne pripada...* u meni nije “pomerila” previše toga, shvatio da u tom trenutku ne želim da joj dođe kraj. To je već delovalo prilično čudno – a pritom, iako sam s tom serijom započeo ovaj tekst, nisam baš njen najveći fan, mada većina ljudi smatra da je serija “Grlom u jagode” jednostavno neodoljivo simpatična. Međutim, “simpatično” nije reč koju bih upotrebio u opisu ove izložbe i njenog šireg konteksta, njenog odnosa s društvom u celini.

Kao i u slučaju mnogih stvari za koje još uvek ne umemo sa sigurnošću da odredimo šta one jesu, ili šta su bile, i čini se da ih ipak razumemo mnogo bolje ako pokušamo da shvatimo šta one nisu, ili šta nisu mogle da budu, i projekat Kustoske škole je napravljen da bi se ovakvi i slični principi primenili na sve ono što je izloženo tokom nekoliko nedelja trajanja izložbe *Niko ne pripada...*, postavljene u veličanstvenom prostoru robne kuće Kluz, zgrade koja se lako može “optužiti” da potencijalno “odnosi svu slavu” u bilo kojoj situaciji. A kada se na to doda navodno “kontroverzan” uvodni panel održan nekoliko nedelja pre otvaranja izložbe – o tome više kasnije – sve zajedno nije obećavalo da će se izložba *Niko ne pripada...* otvoriti na neki lak način. Međutim, koliko god da su stvari postale isuviše emotivne za mene tog poslednjeg dana izložbe (ako možemo sada da prekinemo s tom muzikom iz “Grlom u jagode”, molim vas? hvala), neće biti previše korisno za razumevanje onoga što se tamo desilo ako se ova priča počne od kraja – pa hajde da je “premotamo” na sam početak.

[1] Ili još bolje – pustite muziku odmah i sami: <http://youtu.be/s9uB8rgq0tl>

Ovde je možda dobro mesto da napomenem da je ovaj tekst prvo pisan na engleskom, pa zatim na našem jeziku; naslov “Grlom u jagode” pojednako je težak za prevod kao i mnoge druge stvari u vezi s ovom izložbom, a na ovom mestu je stajala fusnota o teškoći prevoda baš ovog izraza, koji smo na kraju rešili na bukvalan i smešan način: “Heads On to the Strawberry Bush”. Ovo, zapravo, nije pravo rešenje – mada je zabavno gledati u takvu rečenicu – jer je cela problematika onoga što izraz “grlom u jagode” može da znači morala da se objasni pasusom teksta, u kojem je između ostalog stajalo: “Često se koristi da opiše odluku ili radnju preduzetu u žurbi, odnosno bez puno razmatranja mogućih ili izvesnih posledica, i često se primenjuje na mlade ljude ili bilo koga ko je ‘više voljan nego spreman’, odnosno na one koji će, iako možda potpuno nepripremljeni za tako nešto, delovati iz ljubavi ili entuzijazma. Ponekad može da ukazuje na nedostatak mudrosti i iskustva, a ponekad na odluku donesenu nasumično, ali značenje se uglavnom ‘vrti’ oko haotičnosti, ishitrenosti, zaljubljenosti, spremnosti na otkriće, bez prethodnog razmatranja šta nas posle toga čeka, kada se jure sopstveni životni ciljevi i dok se srlja ‘punom brzinom napred’ (u stvari, to je još jedan kandidat za prevod ovog izraza).” S vremenom, karakteristična melodija iz serije dobila je i svoje komično značenje – ako je pevušite ili zviždućete, to verovatno znači da je neko opet krenuo s nekom poznatom i dugačkom sentimentalnom pričom koja počinje sa “Tog dana...”; danas je ta melodija mnogima sinonim za “nostalgiju”.



Aleksis O’Hara, Odbrambeni mehanizmi za ugrožene vrste, performans, 2013, foto: Vladimir Jerić Vlidi

Danas značajna tradicionalna gradska manifestacija, ova godišnja izložba ustanovljena 1960, nekako je preživela do svoje najnovije 54. inkarnacije, za razliku od većine sličnih manifestacija i upravo je ta tradicija, ili pre nedostatak sličnih i uporedivih događaja (posle kraja “doba prosperiteta” za regionalnu kulturnu i umetničku scenu), delimičan razlog za pritisak i visoka očekivanja – pred Salon je stavljen nezahvalan zadatak da opstane kao “čuvar plamena”, ako se sagleda iz perspektive nekoliko generacija (kritičkih i eksperimentalnih) umetnika iz regiona.

Kustoska škola na zadatku

Još od samog početka, od *Coping Mechanisms for Endangered Species*, performans kojim je Alexis O’Hara otvorila ovogodišnji Salon [2], sve je bilo ispraćeno blagom dezorijentacijom. Njena potencijalno osvetnička i dovitljiva istorija i kontemplacija nekadašnjih i sadašnjih otelotvorenja feminizma kao da se pomalo zagubila u izvođenju, koje je zamišljeno tako da se razvija kroz međusobnu igru izgovorenih reči i rečenica. Spomenuta blaga konfuzija verovatno je posledica hermetičnosti, možda je bolje reći izvesne neprozirnosti aluzija i alegorija korišćenih da se zapravo “imenuju” protagonistkinje njenog govora. Ali je činjenica da je ova pomalo neobična mešavina konceptualnog i performativnog uspeła da proizvede neke artefakte koji će obeležiti celu izložbu – par crvenih cipela s visokom potpeticom koje upućuju na neko iznenadno odsustvo (uglavnom same umetnice, koja je završila performans ostavljanjem svoje garderobe na licu mesta), i na malu crvenu haljinu zakačenu za pregršt belih balona, koja se naknadno, dan za danom, polako spuštala s plafona na koji je “lansirana” na samom otvaranju događaja, i koja kao da je najavljivala neku vrstu nadolazećeg prisustva. Pitanja su brojna: ako sada čekamo, čekamo na povratak koga, povratak čega? Da li bi haljinica možda mogla da predstavlja zastavu spuštenu

[2] Performans možete da pogledate ovde: <http://youtu.be/a6F5i4Ucw1Q?t=287>

59

na pola koplja, da označi neki gubitak, neki poraz? Da li će se do poslednjeg dana spustiti do kraja, da li će pasti na pod – i šta bi to onda moglo da znači, šta će se tada desiti?



Jasmina Cibic, Bez naslova, objekat,
2009, foto: Vladimir Jerić Vlidi

Od 37 pregledanih radova, za 5 je utvrđeno da sadrže dosta humora, u njih 11 je određena doza humora mogla da se pronađe i upotrebi za interpretaciju, dok je 21 rad morao da bude proglašen za “veoma ozbiljan”. Šta je tako smešno? Kustoska škola istražuje.

Tokom prvih dana izložbe, preovladavao je osećaj da se nešto definitivno desilo, ili počelo da se događa, ali kao da niko nije bio siguran o čemu se tu zapravo radi – kako su dani odmicali, tako je mala crvena haljina ujednačenim ritmom bivala sve bliže podu. A ovaj poseban osećaj žudnje za “nečim više”, ili “nečim još” bio je neke naročite vrste – niti sam ja, niti bilo ko s kim sam o tome razgovarao, imao predstavu o tome šta bi trebalo tamo da nađem i pronađem, kakva su mi tačno očekivanja, i šta tačno treba da se desi. Obično, u ozbiljnijem slučaju anticipacije kao što je ovaj, postoji makar neka svest o tome šta su obrisi onoga što se očekuje, makar neka generalna ideja o grubom obliku stvari za koju verujemo da će doći – ali ne i ovog puta. Zato je jedan pomalo neobičan, možda i neočekivan savez kustosa i umetnika s raznih strana sveta, okupljenih u ekipu pod nazivom Kustoska škola, dao sve od sebe da istraži ovaj fenomen: urađeni su brojni intervjui s kustoskinjama i umetnicama izložbe, konsultovani su lokalni eksperti, a radovi su proučavani čak i s “poledina” – na primer, sa zadnje strane video-projekcija – da slučajno nešto ne promakne. Rezultati ovog obimnog istraživanja upućivali su na to da je moguće suziti polje koje se istražuje na nekoliko važnih pitanja, u okviru kojih bi se tražili odgovori na dileme koje smo imali. Sama pitanja su, u grubim crtama, uglavnom formulisana kao – kakva bi bila publika (za) ove izložbe (u ovom slučaju, verovatno “scena”, o čemu će više reči biti kasnije), zatim o tome šta je bio fokus očekivanja, odnosno šta je bila sama najavljena tema izložbe (“savremena feministička umetnost” delovala je pomalo preširoko). A tu su naravno i pitanja o vrsti pristupa ovako definisanoj temi (ovde se pojavila jedna grupa izraza od kojih su na prominentnijim mestima svoje pozicije našle reči kao što su “arhiva”, “plural/množina”, “zajednica”, “afektivno”, “trezveno”, “post” i “feminističko”), i na kraju, pitanja koja proizilaze iz samog polja savremenog društva, na kojem i kroz koji možemo da posmatramo uzroke i posledice, odnosno efekte jednog ovakvog događaja.

U međuvremenu, ovaj sveopšti osećaj čekanja na “nešto više” (ili, možda je bolje reći “još nešto”) polako je počeo da dobija vrstu “blagog razrešenja” u formi svakodnevnog, najčešće prilično interesantnog, programa debata, predavanja i drugih događaja, a sama izložba je počela da obrazuje svojevrsnu “zajednicu” oko sebe (ko god da mi zameri na preteranom korišćenju navodnika, prvi sam koji se slaže). Ali konstantno stanje iščekivanja da se suština izložbe razotkrije pred našim očima, činilo je dominantnu atmosferu koja je nekako ostajala da lebdi nad glavama superheroja Kustoske škole, odlučnih da ne odustanu dok ne dekodiraju *Niko ne pripada....* Tako da je težnja za razumevanjem tog “nečega više”, nečega za šta smo smatrali da mora da postoji ali da nije (još uvek) pred nama, odnosno za otkrivanjem razloga za ovo “stajanje” i “čekanje”, postalo i težnja za razumevanjem same izložbe – Kustoska škola je bila na zadatku.



Izložba kao skriptovani prostor: Načini proizvodnje i proizvodnja načina,
kustoska škola Jelene Vesić, foto: Vladimir Jerić Vlidi



Ovde možete da uporedite relativne pozicije male crvene haljine i poda:
A: MCH pozicija 11. oktobra posle performansa koji je izvela Aleksis O'Hara.
B: MCH pozicija 17. novembra posle performansa koji je izvela Lala Raščić.

Sve sam fin svet ovde, neće biti rušenja plafona

Na početku je delovalo kao važno da razumemo šta umetnost koja je izložena na *Niko ne pripada...* nije, i makar to je bilo delimično jasno – to nije bila ona vrsta umetnosti koja je te nedelje na tržištu postizala istorijske rekorde. Novembar 2013. doneo je najveća tržišna dostignuća svih vremena – slika *Three Studies of Lucian Freud*, koju je 1969. predstavio Frensis Bejkon, prodata je za 142 miliona dolara; Džef Kuns zabeležio je najvišu svotu koju je do tada postigao jedan živući umetnik – 58,4 miliona dolara za rad *Balloon Dog*; a aukcija kuće Kristi održana, verujem, u Njujorku, izbrojala je rekordnih 692 miliona dolara (možda ovde vredi napomenuti da je ceo godišnji budžet U.S. *National Endowment for the Arts*, jedne od retkih organizacija koje podržavaju nekomercijalnu umetnost u SAD, bio 138 miliona dolara). I sve ovo se desilo još u novembru – čini se kao da je od tada tržište umetnosti počelo da obara istorijske rekorde na svakih par nedelja.

Međutim, činjenica je da bi većina umetnica i umetnika okupljenih oko *Niko ne pripada...* bila sasvim zadovoljna i da ne sazna ništa o svemu ovome, a izgleda da većina njih ove vesti zaista nije ni čula. Čini se da danas postoje (najmanje) dva potpuno različita “sveta umetnosti”, i u lokalnom i u globalnom smislu, dva sveta toliko različita da već decenijama ne dele zajedničku istoriju, i ne brinu preterano šta se događa u onom drugom taboru; umetnici i eksperti orijentisani ka tržištu neće znati čak ni za “zvezde” sa scene kritički orijentisane umetnosti, osim ukoliko nemaju “problem s inspiracijom”, dok će spomenuta kritička scena na vesti iz sveta tržišne umetnosti gledati s jednakim nedostatkom interesovanja kao i na vesti iz, na primer, sporta. Izuzetno mali presek ova dva sveta može da ponudi i poneko zanimljivo ime, ali je većina današnjih umetnika, i tako je već duže vreme, u “ili / ili” poziciji kada je u pitanju “ekonomski momenat” njihovog rada. Umetnikov izbor da li da umetničku egzistenciju bazira na tržištu ili ne, postaje i izbor u vezi sa čitavim budućim univerzumom u kojem će jedna umetnost postojati ili neće; takve i slične “nove” podele kao da čine samu suštinu pozicije na kojoj je postavljena *Niko ne pripada...*

I tu stižemo i do afere povezane s ovom izložbom, kao i do jednog od nekoliko “lažnih skandala” takođe u vezi s njom, koji se odnosi na samu lokaciju izložbe u doslovnom smislu. Naime, problem je u tome što je veličanstvena zgrada robne kuće Kluz u međuvremenu postala privatni izložbeni centar koji sada treba da zovemo Zepter Expo, ali četiri kustoskinje *Niko ne pripada...* za to definitivno ne mogu da snose krivicu, iako su neki oštri kritički glasovi to izgleda predložili. Ono što se ovom prilikom desilo jeste od izvesnog značaja, s obzirom da su novi vlasnici ove istorijske zgrade, izgrađene 1908, odlučili da je stave na raspolaganje Oktobarskom salonu, ali i da ovog puta dobiju nešto zauzvrat – da iskoriste izložbu kako bi predstavili i svoju kolekciju. Koliko mi je poznato iz duge i neslavne istorije događaja navodno finansiranih od strane Grada ili iz republičkog budžeta (a u stvari zatranim logoima firmi koje “pružaju podršku”), ovo je bio prvi put da je jedan privatni sponzor imao intervenciju u samom programu Salona, time što je tražio da učestvuje u odluci koji će radovi biti prikazani. U svakom slučaju, u pitanju je jedan zabrinjavajući trend – ipak, sudeći po onome što se desilo na izložbi *Niko ne pripada...*, kritička umetnost u narednom periodu, makar u Beogradu, i dalje nema razloga za veliku brigu. Pored toga što je privatna kolekcija bila u jasno obeleženom odvojenom prostoru, njihova ponuda keramike i slika ni na koji način, pa čak ni zabunom, nije mogla da bude shvaćena kao deo programa Salona. Da ne odražava svu bizarnost i brutalnost savremenog stanja, ova situacija bi na neki način mogla da bude i komična: trapavost s kojom je privatna kolekcija pokušala da se “ušunja” u veću izložbu proizvela je očekivano sasvim suprotan efekat, pa je ova kolekcija bila “nevidljiva” svima koji su

došli da vide *Niko ne pripada...*. Ovo ne znači i da je cela stvar “smešna” – jasno je da je u pitanju bio posao “prostor za prostor”, kojim kapital javnosti nudi fizički prostor pod svojom kontrolom u zamenu za jedan društveni prostor prepoznavanja. Unekoliko čudna može da bude situacija u kojoj taj moćan kapital u svojoj ponudi ima jedan konfuzan program u odnosu na ono što mogu da ponude nezavisne inicijative, ali samo ako postoji uverenje da se na obe stvari mogu primeniti isti kriterijumi, da dolaze iz iste kategorije; zapravo, kapital će biti sasvim nezainteresovan za to kako njihove poteze vidi kritička umetnička scena, od koje im ne treba ni neki simboličan znak prihvatanja – njihovi klijenti i njihova tržišta se nalaze na sasvim drugom mestu.

U najgorem slučaju, osećaj je bio kao da prolazite pored nekog nezanimljivog izloga; ova kolekcija je za posetioce bila gotovo neprimetna. Tamo nije bilo ničeg što bi pozivalo da se prođe kroz ulaz prema izloženim predmetima – porculanske šoljice, i šta je sve već tu bilo, lepo su mogle da se vide iz daleka i delovale su kao znak za “stop”; možda će u budućnosti uposliti nekog kustosa. U svakom slučaju, i na vođenju kroz izložbu i u medijima, kustoskinje Salona su jasno iznele celu priču i u vezi s ovim pitanjem odredile svoju poziciju, a zidovi Kluz su za vreme trajanja *Niko ne pripada...* bili suvereno pod njihovom kontrolom. Ako ovde postoji išta u šta bi moglo da se malo bolje zagleda, moj kandidat bi bio upravo mehanizam putem kojeg sve veći broj znakova “korporativne podrške” na kraju rezultira “iznenadnim” zahtevom privatnih interesa da budu zastupljeni u samom programu – izgleda da je upravo to ono što može da se očekuje u sličnim “javno-privatnim partnerstvima” koja nam se polako nameću kao “rešenja” za stvari koje su ranije suvereno bile u rukama javnosti.



Madl art, Zepter aukcija, u vreme dana otvaranja
54. Oktobarskog salona, foto: Vladimir Jerić Vlidi

Istorija Salona bi mogla verovatno da se napiše i kroz posmatranje samo kontra-Salona, izložbi koje su tokom godina reagovala na program Salona, uglavnom protiv njega, od kojih je danas verovatno najpoznatiji primer projekat Oktobar 75. Sve se to događalo u vreme dok stvari nisu bile “konfuzne” – veliki i pomalo pompezni Salon bio je vrsta godišnjeg izveštaja iz tekuće borbe za kanonizaciju i prestiž u okviru onoga što je prepoznato kao “mainstream” umetnost, dok su kritička i eksperimentalna umetnost bile privremeno “ujedinjene” u svojim različitim odgovorima i izazovima Salonu. Tek je kasnije umetnost koja nije bila “mainstream” počela da prepoznaje Salon kao svoje mesto radije nego kao “negativnu inspiraciju”, a ovoj promeni su najviše doprineli problemi finansiranja i vidljivosti.

Znaš, ti znaš sve ove ljude

“Šira javnost”, odnosno “generalna publika” (koliko god da je ovaj termin apstraktan, nejasan ili da jednostavno označava jednu fantaziju koja nije ni mogla da postoji), odlučila je da digne ruke od ideje da je umetnost stvar od velike važnosti za život – čini mi se, negde početkom 90-tih godina – ali se to nije desilo spontano. Mnogi, često međusobno suprotstavljeni interesi globalnih i lokalnih, velikih i malih “igrača” ujedinjenih u ideji da se svet mora prearanžirati, a koji su preuzeli i svu vlast u procesu razmontiranja Jugoslavije, odlučili su da se sada akcenat neće više stavljati na ono što se događa po galerijama, koncertnim salama ili filmskim festivalima, već na TV-u, dakle ne na ono što je bilo izraženo u javnim prostorima već na to kako je o tome izveštavano u žutoj štampi. Ukratko: akcenat sada nije stavljen na ono što se zaista događa, već na mesta na kojima ljudi saznaju da se nešto uopšte desilo, i gde se objašnjava o čemu se tu tačno radi. Ali hajde da spomenutu ekipu koja je uzela stvar u svoje ruke ne nagradimo i ocenom da su izmislili nešto novo; takav mehanizam su videli na delu ranije, na nekim drugim mestima, I prosto su se uverili da je delotvoran.

Bez obzira na sve, proizvodnja umetnosti nije stala, a i predstavljanje izložbi i drugih događaja se nastavilo kao da se ništa nije desilo – zapravo, broj umetnica i umetnika, umetničkih radova i umetničkih događaja esponencijalno je rastao tokom 90-tih i nudio je sve raznovrsnije programe. Moguće je da je u ovim krajevima sve to bilo i dodatno naglašeno, što se i moglo očekivati u vremenima obeleženim krizom; ono što je sada bilo novo jeste skoro potpuno odsustvo publiciteta i uvida javnosti u ovakve događaje – bilo da govorimo o običnim ljudima ili medijima – kao i sve manjeg javnog finansiranja umetnosti, koje je ubrzo u potpunosti ukinuto.

Prvi problem, onaj koji se tiče publiciteta i javnosti, pronašao je svoje rešenje u formi nečega što je danas manje-više globalna karakteristika: nedostatak interesa šire javnosti i medija za njihov rad, umetnici su kompenzovali kroz kreiranje “scene”, ili “scena”, kroz udruživanje s različitim aktivistima, odmetnutim academicima, alternativnim muzičarima, “neprilagođenom” urbanom populacijom, s kritičkim piscima i njihovim krugovima, mladim i ne-tako-mladim ljudima koji su se jednostavno “muvali okolo”, i tako su jedni drugima postali nova publika, i neka vrsta uzajamne kritike.

I tako je “scena”, koja se i inače nikako ne može smatrati malom, postala ceo univerzum. To je sada mesto na kojem se rađaju nove subjektivnosti, nove ideje, novi umetnički radovi i akcije, to je mesto na kojem će takve stvari biti realizovane, a to je postalo i mesto na kojem će ova postignuća “završiti” – odnosno, mesto na kojem će zauvek ostati upisana u istoriji, ili makar mesto na kojem će biti kanonizovana kroz oštru međusobnu kritiku koja se u ovakvim situacijama podrazumeva, i pritom često predstavlja određenu vrstu “trofeja”. S vremenom se razvila i izvesna, dobrim delom ne-finansijska ekonomija scene, a u nedostatku drugih opcija scena je postala životni i radni prostor za mnoge ambiciozne i radoznale ljude koji nisu želeli da se pomire sa svojim novim pozicijama (odnosno, nedostatkom istih), koje su im bile dodeljene od onog što je ranije prepoznavano kao “šira javnost” – glas koji deluje kao da stoji iza “društva u celini”. Kao i na drugim mestima, scena se uspostavila kao jedini (polu-) javni prostor savremenog društva koji je sposoban da se pozabavi izvesnim konceptima kao što su kritička umetnost ili bilo koja forma kritičkog mišljenja, uključujući feminizam. Ali to je takođe postalo i mesto na koje su, kao u neku vrstu rezervata, došli ljudi od ranije uključeni u takve borbe; oni koji su, duboko posvećeni ciljevima koje proučavaju i zagovaraju, već iskusili zamor, niske udarce i gubitke – ti ljudi su sa sobom doneli iskustvo, ali i određenu vrstu cinizma, kao i svest o privremenom porazu. To je u redu – korisno je povremeno proveravati šta je odgovor na pitanje “gde smo tačno sada?”, pod uslovom da ima osnova za korišćenje te malene reči “mi”.

I tako je upravo “scena” mesto s kojeg dolazi određena vrsta aktivizma koji ova izložba osvetljava, a “scena” je i primarna destinacija kojoj se izložba obraća, jer, kao što smo mogli da vidimo u procesu koji se i dalje odvija, scena sada stoji umesto “šire javnosti”, i predstavlja manje-više celokupnu publiku. Vredi primetiti još jednom da ova scena, iako i sama danas percipirana u nekoj vrsti povlačenja, nikako ne može da se smatra “malom”, a s vremenom je, na donekle “organski” način, postala deo veće globalne scene sličnih aktera.

Kada bismo shvatili ko su oni koji bi *Niko ne pripada...* doživeli kao ‘našu izložbu’, to bi nam možda pomoglo da bolje razumemo i kakvi su sve pritisci i dileme bili uključeni u sam proces pravljenja izložbe; a važno je primetiti da je figura nasumične pripadnice “šire javnosti” ili “generalne publike” koja potencijalno može da se pojavi na ulazu, osobe spremne da bude fascinirana i možda i transformisana jednim neočekivanim iskustvom, posle dugog procesa tranzicije skoro potpuno zamenjena figurom “članice scene”. To je osoba koja je najverovatnije i sama umetnica ili kustoskinja ili slično; ona ne samo da će u velikoj meri unapred biti svesna problematike koju određena izložba ispituje, nego će imati i već izgrađenu interpretaciju i stav o kompleksnim i često polarizujućim pitanjima kojima jedna izložba može da se bavi, o načinima na koje se o tome može misliti, kao i o prethodnom radu kustosa, umetnika i institucije koji izložbu predstavlja. To je ujedno i još jedna “prva” stvar u vezi s ovom izložbom – ovo je, verovatno, prvi Salon koji priznaje i kanonizuje ovo savremeno stanje nestajanja publike i obraćanja sceni; autorke se mogu složiti ili ne s tvrdnjom da je ovo prvi Salon koji ovu novu situaciju predstavlja na formalan način, kroz svoj program, ali, pre svega, kroz svoj jezik.



Jasmina Cibic, Rečnik izmišljenih mesta -p.746, May, Karl Friedrich
- 12.06.2006, 01:15, objekat, 2006, foto: Vladimir Jerić Vlidi

Tog 7. novembra, bio sam tek 21. gledalac video-snimka razgovora održanog 5. oktobra. Mesecima kasnije, taj broj je došao do 143 pregleda, što je, verujem, više stotina ili možda hiljadu puta manje nego što je bilo ljudi s veoma upečatljivim mišljenjem i čvrstim stavom o samoj tribini. Moguć razlog za to bi bio da su svi koji su bili zainteresovani za spomenute stvari, bilo da je u pitanju debata ili izložba, tome i prisustvovali, pa nisu imali potrebu da sve pogledaju ponovo, a ovo verovatno ide u prilog tvrdnji o tome da “šira javnost” možda i dalje ima poneko posredovano mišljenje o nečemu, i da više nema nikakvu vezu ili direktan uvid u ove i slične događaje.

Ali neke ljude jednostavno ne znaš dok ne pokucaju na vrata i ne kažu “Zdravo”

Ovogodišnji Salon je dve nedelje pre otvaranja izložbe najavljen tribinom održanom na Starom Sajmištu, delu Beograda u kojem je u toku Drugog svetskog rata postojao nacistički koncentracioni logor. Događaj pod nazivom *Living Death Camp* imao je za cilj da povuče paralele između toga što se događalo na Sajmištu i onoga što se događalo 90-tih za vreme rata u Bosni, kada su srpske snage zarobile i pogubile brojne pripadnike muslimanske populacije, danas poznate kao Bošnjaci, u logoru Omarska. Kao što se i očekivalo, sve je upućivalo na to da će se na tribini ovo posmatrati kroz prizmu termina poput “ratnog zločina” i “genocida”, i kao što se takođe očekivalo, događaju su se oštro suprotstavili ratni veterani, preživeli ili jednostavno dežurni navijači “srpske strane”, koji bi radije logor Omarska izuzeli iz ovakvog poređenja, jer su u pitanju ljudi koji žele da se ono što se desilo proglasi za “isprovocirano” i posmatra kao “odbrambena operacija”. [3] Ovo je sada jedna već stara (nikada zastarela, ali stara) debata, i dijalog koji ima šanse da se završi isključivo kada se jednom uspostavi zajednički jezik kojim bi se odmerili argumenti – pomalo je nalik, ali ne baš u potpunosti, na ono što se danas dešava sa diskusijama u vezi sa Drugim svetskim ratom.



Aleksis O'Hara, *Squeeeque* - Iglo koji ne propušta, zvučna instalacija, 2009-2013, foto: Vladimir Jerić Vlidi

Percepcija o “skandalu” i dalje ostaje da visi u vazduhu, kao posledica brojnih mehaničkih odjeka u savremenim medijima, i kao posledica dezorijentacije prelaska na novu konfiguraciju: ako je “scena” zamenila “svet”, onda šta god da se događa u okviru scene može da proizvede osećaj da je u pitanju nešto što “ceo svet gleda”.

[3] Problemi jezika su danas verovatno na vrhu spiska problema koji moraju da budu rešeni ako želimo da događaji kao što su kritičke javne debate uopšte imaju šansu da na bilo koji način utiču na predmet svoje kritike. Iz ove perspektive deluje kao da je takva stvar bila moguća ranije, dok je jezik bio jasniji i dok još uvek nije bilo savremenih novih ambivalencija, iz perioda kada nije bilo moguće, kao što je to moguće danas, postaviti pitanje o tome da li su žrtve nacističkih režima možda na neki način isprovocirale ono što im se dogodilo, da li su i žrtve delimično odgovorne za ono što je usledilo – jer to nije i ne može biti pitanje. Danas deluje kao da se točak nasilja okreće sve brže, a svakom kome tako odgovara je moguće da napravi snimak jednog određenog stanja, jednog naočigled nepovezanog trenutka, i da kaže: “evo, lepo možete da vidite, oni su prvi počeli”. Ovo je suština svakog viđenja stvari koje poriče užase Omarske, i klasičan primer lažnog argumenta (da ne bude zabune, on nije lažan zato što neko njime manipuliše, već zato što uopšte ne može da bude argument). Takođe, ovde se srećemo sa svim dodatnim teškoćama koje ovakva situacija donosi u feminističkoj perspektivi – žene često trpe nasilje od onih koji su im najbliži, a to nasilje često je opravdano upravo tehnikom “fotografije točka koji se okreće”; “kao što i sami možete da vidite, sama je to tražila” – koliko puta ste čuli takve i slične “dokaze”? Takav točak nasilja kao da dolazi iz neke paralelne fizike, koja zahteva da se ista ili veća sila nasilja upotrebi da bi točak prestao da se okreće. “Da li se točak nasilja može zaustaviti bez još većeg nasilja”, pita feminizam, i to s razlogom – zašto da lomimo ruke i noge u pokušaju da taj točak zaglavimo, ako je moguće nekako isključiti motor, zaustaviti celu mašinu koja ga pokreće? Zar nije dovoljno da razmislimo o svemu iz svakog ugla, pa onda da diskutujemo o svemu koliko god da treba, dok se najzad ne dogovorimo da je nasilju došao kraj? Uvek ostaje nada, a imali smo prilike da vidimo da je tako nešto možda bilo moguće ranije (ne i danas, nego ranije) – međutim,

Ali ovo nije prilika za detaljnije ulaganje u to da li je ova tribina bila zaista i u potpunosti dobro osmišljena (deluje kao da baš i nije), ili u to da li tribina ima ikakve veze sa samom izložbom (naravno da ima) – ono što nam je sada interesantno jeste to da je odmah, čak i pre nego što se desio, događaj proglašen svojevrsnim “skandalom”. S obzirom da sam za vreme tih dešavanja bio van grada, nisam imao potpun uvid u celu tu gužvu, ali je i nedelju dana kasnije, kada sam se vratio, bilo očigledno da “izvesni krugovi” i dalje vode živu debatu, ispunjenu oštrim komentarima i predvidljivim stavovima.

Međutim, još jednom se ispostavilo da je u pitanju “lažni skandal”, barem ako sudimo po tome koliko ljudi je imalo potrebu da zaista pogleda šta se tamo desilo, i to putem video-zapisa koji je odmah objavljen i svima bio dostupan na servisu YouTube – tog 7. novembra, bio sam tek 21. gledalac video-snimka razgovora održanog 5. oktobra. Mesecima kasnije, taj broj je došao do 143 pregleda, što je, verujem, više stotina ili čak hiljadu puta manje nego što ima ljudi s veoma upečatljivim mišljenjem i čvrstim stavom o samoj tribini. Istina, protivnici tribine su predstavili svoju verziju video-zapisa (mnogo kraću) koja je danas dogurala do približno 3400 pregleda – ali sve ovo teško da je dokaz o polarizujućem događaju koji je “digao na noge” region u kojem žive milioni ljudi. Takođe, druge nedelje novembra bio sam 12. gledalac video-snimka vođenja kroz izložbu – iako su ti materijali sada zabeležili nekoliko desetina pregleda, ništa ne upućuje na to da će se desiti neki neočekivan porast interesovanja. Moguć razlog bi bio taj da su svi koji su bili zainteresovani za spomenute stvari, bilo da je upitanju debata ili izložba, tome i prisustvovali, pa nisu imali potrebu da sve pogledaju još jednom, a ovo verovatno ide u prilog tvrdnji o tome da “šira javnost” možda i dalje ima donekle posredovano mišljenje o nečemu (ili – bilo čemu), ali da više nema nikakvu vezu ili direktan uvid u ove i slične događaje. Uzrok toga verovatno leži u fenomenima koje smo ranije spomenuli – sada je razgovor o društvenim pitanjima, ili o pitanjima umetnosti, zadatak odgovarajuće “scene”. Percepcija o “skandalu” i dalje ostaje da visi u vazduhu, kao posledica brojnih mehaničkih odjeka u savremenim medijima, i kao posledica dezorijentacije prelaska na novu konfiguraciju: ako je “scena” zamenila “svet”, onda šta god da se događa na sceni može da proizvede osećaj da je u pitanju nešto što “ceo svet gleda” [4].



Pogled iz izložbenog prostora gde je bio postavljen rad Adele Jušić *Ride The Recoil*, foto i zvučna instalacija, 2013, foto: Vladimir Jerić Vlidi

možda je u tome i najveći problem. Da bi se takva ideja materijalizovala, neophodno je da prođe kroz proces u kojem su argumenti formulisani, proučeni i diskutovani na jedan detaljan način, pre nego što se dođe do neke odluke; ali pre svega toga mora da postoji zajednički jezik kojim se priznaje sam argument. Šta raditi s jezikom – kakav jezik upotrebiti da bi se danas razgovaralo o nasilju?

[4] Samo da ovo ne ostane nejasno – naravno, ne znači i da “niko ne gleda”; razlika je u tome što su u ovoj novoj konstelaciji ta posmatračica ili posmatrač ili od ranije poznate osobe, ili su određenog “poznatog profila”, da tako kažemo. Fragmentacija sveta “po scenama” značila je i određenu profesionalizaciju pitanja koja su ranije bila smatrana “opštim”, odnosno, pitanjima koja su od interesa za sve – na primer, iako bi problemi u vezi sa onim što se događa s hranom trebalo da izazovu zabrinutost i participaciju cele populacije, danas očekujemo da to učine “aktivisti koji se bave hranom”, jer oni će videti vesti i pozvati na ogovarajuću reakciju.

Slike stradanja i patnje su nam potrebne kao podsticaj da bismo delovali sada, i kao istorijsko opravdanje za kasnije; a sada su nam potrebne i slike koje slave život, kako ne bismo izgubili veru u to da uopšte imamo budućnost, i da bismo znali šta da radimo jednom kada u budućnost dođemo. Obe ove vrste slika takođe postoje jedna u drugoj – slavljenje života je funkcija inače slabih šansi da život uopšte postoji, a tegoba i gubitak se jedino mere kao oduzete od neke zamišljene celine. (ovo autor treba da sredi, nerazumljivo je) Da li svaka kritika već unapred sadrži i određeni predlog, koliko god da je nejasno formulisana, koliko god da ga je teško razumeti? Ako prihvatimo da ove veze postoje i onda se vratimo na *Niko ne pripada*., deluje kao da je u pitanju slučaj izvesne asimetrije, i da slike koje prikazuju stradanja i patnje preovlađuju; očigledno je da je većina umetnica verovala da je važnije ukazati na svu patnju i nasilje koji su nam danas pred očima.

Tribina *Living Death Camp* je, takođe, najavila predstojeću izložbu kao nešto što, na sreću, ona na kraju ipak nije postala – kao najnoviju metu konzervativnog aktivizma i uvek spremnog društvenog nasilja. Upravo je jedan od najvećih uspeha *Niko ne pripada tu više nego ti* delimično ispunjeno obećanje iz naslova – ko kod da se prepoznao u ovoj izložbi, mogućnost da se jednostavno bude tamo, da se bude deo neke zajednice ili da se možda uđe u neku “zamišljenu” zajednicu, ništa od toga nije bilo ugroženo strahom da će se mesto odjednom pretvoriti u sliku iz izveštaja iz ratnih zona 90-tih. [5] Jedna od retkih stvari oko koje danas većina izgleda može da se složi, jeste da je potrebno upravo više, a ne manje, fokusa na važne stvari.

Ali hajde da odmah probamo da ovo prekršimo, i da se pritom za promenu malo zabavimo – naslov izložbe je bio i predmet jedne male zabune koju ću pokušati da objasnim, a onda ću probati da usmerim vašu pažnju na glavnu stvar – na popularne afričke pesme.

Gde je “tu”?

Na prilično neobičan način, sve do samog otvaranja izložbe nisam znao kako se ona tačno zove na našem jeziku – i to jeste nešto o čemu bi bilo dobro da se više razgovara. Imao sam rudimentarnu svest o tome da za *No One Belongs Here More Than You* postoji neki prevod, ali je za mene ovaj naziv na engleskom jednostavno bio naslov izložbe. O tom naslovu se, naravno, može raspravljati u svim njegovim mogućim implikacijama i značenjima, ali verujem da bi jedno kritičko ispitivanje prošao s veoma dobrim ocenama.

A onda sam uhvatio sebe kako zurim u rečenicu *Niko ne pripada tu više nego ti*.

Eto, ne znam da li vidite i vi, ali umesto tog malenog i krhkog “tu”, ja sam odmah nekako bio

[5] Ovo je možda pomalo nerazumljivo ako niste svesni nedavne istorije prethodnih zatvaranja (ili njihovog otežanog ii nemogućeg operisanja) izložbi koje su ispitivale slične teme ili u čiju produkciju su bili uključeni slični ljudi, kao posledice nasilja koje su organizovali (uvek) desni aktivisti. U svim primerima do sada, ovi napadi su uspevali, pored povremenog uništavanja radova, da u potpunosti skrenu pažnju na samo nasilje i na sopstveni program, i da učine da se izgubi fokus s tema i pitanja kojima su prvobitno želeli da se bave umetnici i kustosi. Više o tome kako izložba može da se pretvori u ratnu zonu pogledajte u ovim prethodnim tekstovima (na engleskom jeziku): *Lab For Culture: “The interruption of the exhibition ‘Exception: Contemporary Art Scene from Prishtina” – Two eyewitness account”* (<http://bit.ly/1pcJPsN>), *Red Thread Journal: “Exception - The case of the exhibition of Young Kosovo Artists in Serbia”* (<http://bit.ly/1nEN6Wn>).

siguran da tu treba da stoji mnogo robustnije i manje ambivalentno “ovde”. Razlika je značajna – umesto “ovde”, to neodlučno “tu” može ponekad da znači i “tamo”, ili, još gore, može da stoji za apsolutno neodređeno “tu negde”.

“Od revolucije nazad u red za Utopiju”, tako nekako sam se osećao kada mi se ono za šta sam podsvesno verovao da mora da bude “ovde” prikazalo i materijalizovalo kao jedno maleno “tu”. I naravno, mnogi se ne bi složili da tu postoji nekakva drama; raspitivao sam se u vezi s ovim kod kustoskinja, i dobio sam prilično oprečne, ambivalentne odgovore. Jedna mi je rekla da razlika uopšte nije značajna (istina, mnogi s kojima sam razgovarao jednostavno je “ne čuju”) i da je stvar prepuštena odluci prevodilaca, dok je druga rekla da je na to obraćena posebna pažnja, da je bilo diskusije, i da je konačna odluka bila da se upotrebi reč “tu”. Ali mislim da to uopšte više nije važno – posle inicijalne zbunjenosti, i ja sada verujem da je “tu” mnogo bolje rešenje, ono koje je u stanju da “odredi neodređeno”, odnosno da se obrati i svakome ko pročita rečenicu i mestu na kojem se u tom trenutku ta osoba nalazi, mestu koje ne može biti poznato unapred, već je u tom trenutku znano samo osobi koja čita. “Tu” onda stoji za tačno mesto gde si, gde god da si – ovaj imperativ pripadanja se zapravo obraća, na jedan elegantan način, ambivalenciji i nesigurnosti u vezi s tim gde u stvari osećamo da pripadamo, a u zavisnosti od toga koliko vam se dopada vaše trenutno mesto “pripadanja” menja se i sam sentiment ove izjave, pa ona tako za nekog može biti revolucionarni poklič, a za nekog drugog sarkastična šala kakvu može da vam priredi samo “pravi život”. To je, na izvestan način, jedan prilično klizav teren, da se tako izrazim, jer se oslanja na individualnu percepciju i refleksiju nečije trenutne pripadnosti, kao i na “ličnu istoriju”, radije nego da se obraća mestu čiju zajedničku strukturu, istoriju i ime svi možemo da prepoznamo. Ali sve više i više mi se sviđa naslov s ovim “tu”, s tim malim nenametljivim mikrokosmosom mogućnosti, pogotovu s onim “lošim” i sarkastičnim posledicama ako se ispostavi da nečije “tu” i nije baš naročito poželjno mesto.

Maleno “tu”, koje može biti i “ovde” i “tamo, gde god da si”, jedna je prilično čudna destinacija o kojoj nije lako misliti na ovako apstraktan način; najbliža konkretna stvar koja mi je pala na pamet je reč “khona” koja dolazi iz jezika Zulu, i koju sam čuo u istoimenom video-spotu koji su objavili južnoafrički bend Mafikizolo i pevač Uhuru. [6] A ovakva pesma bi definitivno morala da vam malo poboljša život, ili makar ovaj dan, pa ne oklevajte – pogledajte je odmah, tekst može da sačeka.

Kako piše Prince Adewale Oreshade iz Nigerije u svojoj zanimljivoj i informativnoj analizi kako teksta pesme, tako i plesnih scena iz video-spota, [7] “khona” u isto vreme predstavlja neku vrstu mesta, i neku vrstu poziva. Mesto je opisano kao “život posle života”, ili kao “onostrano”, nešto što je svima nama nepoznato i nedostupno – osim putem specifičnog poziva nekoj određenoj osobi koja je “tamo” otišla. Očigledno je da s ove naše strane ne možemo da uradimo ništa drugo osim da se tom mestu i toj osobi na izvestan način obraćamo, da upućujemo tu specifičnu vrstu poziva, koji nije bilo kakav: to je iskren i uporan poziv određenoj osobi da se vrati “odande”,

[6] Video-spot vas čeka ovde: <http://youtu.be/yhk52GikhVA>

[7] U svom tekstu “Tekst pesme Khona koju predstavljaju Mafikizolo i Uhuru i njegovo bukvalno značenje – perspektiva jednog Nigerijca” (“Lyrics of Khona by Mafikizolo Featuring Uhuru, and Its Literary Meaning – A Nigerian's Perspective”, <http://citrusmusiclive.com/?p=329>), Prince Adewale Oreshade piše: “Pre nego što ova reč počne da se tumači kroz lična iskustva članova benda, neophodno je razumeti i imati neku ideju šta Khona zaista znači. Khona znači “tamo”, ili “na tom mestu”, i ovo je pesma dijaloškog tipa; za svaku osobu koja je u pesmi spomenuta, Khona je retorički poziv “da se vrate”. Svi od njih koji su “tamo”, na toj “drugoj strani”, na “tom mestu”, trebalo bi da se vrate. Ovo je i neka vrsta tužnog poziva, tužne molbe. Khona je eufemizam za onostrano, za puteve smrti, i za pukotine slomljenog srca. Čak i Theov ples, u kojem on baca svoje ruke i noge unapred i unazad, ilustruje Khona poruku: ‘vрати se’”.

upućen od strane onih koji vole i kojima je stalo, a koji su pritom spremni da bez prestanka upućuju taj “poziv na slepo”, “poziv u ništa”, ma koliko dugo kao odgovor dobijali samo apsolutnu tišinu.



Ines Doujak, Čunkovi/Ratne staze; Visoka moda,
2010, instalacija, tekstil, dodatni materijal,
foto: Vladimir Jerić Vlidi

I tako je odgovor na pitanje gde je to “tu” ostao na jedan divan način sasvim nejasan; ali, u svakom slučaju, iz konteksta onoga “ko govori”, jasno je da nikako nije u pitanju “bilo gde”, i teško bi bilo zamisliti drugi naslov koji opisuje ovu izložbu i seriju događaja iz jednako precizne i pomalo sarkastične perspektive.

Naravno da takav poziv nije zaista “naslepo” – sve poze, pažljivo razmeštene slike i objekti, a posebno plesne scene u video-spotu, slede izvesne obrasce i definitivno prikazuju ono što u ovom trenutku možemo da predstavimo sebi i drugima u vezi sa mestom i situacijom kao što je “khona”. Ali ono što je tamo misteriozno, ostaje nam i dalje nedokučivo i odbija da nam se otkrije u svom pravom obličju, i onda ovakav čin na izvestan način ostaje neka vrsta “praznog poziva”, koji nije ispražnjen od sadržaja ili od adrese, ali je ispražnjen od odgovora – odgovor se, izgleda, ne očekuje. Svejedno, poziv se mora upućivati iznova i iznova sve dok taj odgovor jednom ne dođe, i iz toga proizilazi divna tuga onoga što čini “khonu”, ili naše postojanje: znamo da odgovor verovatno nikada neće stići, ali nemamo drugi izbor nego da nastavimo da pozivamo, jer ako prestanemo, tek onda ćemo zasigurno znati da nikakvog odgovora ne može i neće biti. I zato nastavljamo da pozivamo, kao da se odgovor može isprovocirati, ili možda kao da je već sadržan u samom pozivu – jer nekako znamo da zapravo jeste. Situacija koju opisuje “khona” nije mesto smrti – smrt preuzima stvari jednom kada pozivi prestanu, kada se “ovde” utišaju glasovi i nestanu iz ove naoizgled jednosmerne komunikacije. Tu se onda, možda, događa nešto kao na

[8] U dugo očekivanoj poslednjoj epizodi popularnog serijala o izmišljenom američkom mafijašu pod imenom Toni Soprano, reditelj Dejvid Čejs odlučio je da gledaocima naznači smrt glavnog “junaka” tako što je na samom kraju, u toku njegovog subjektivnog kadra, odjednom prešao “u crno”, odnosno “isključio kameru”, i bez daljeg objašnjenja, pustio odjavnu špicu.

kraju serije Sopranos [8] – prestali smo da gledamo u tom pravcu, i posle toga ne možemo da budemo sigurni da tamo bilo šta postoji.

Bukvalno značenje reči Oreshade opisuje ovako: “Khona je eufemizam za onostrano, za puteve smrti, i za pukotine slomljenog srca”. Svako je iskusio gubitak nečega određenog, nekoga određenog – ili znamo da smo mi danas neko ko je za nekoga izgubljen; i ljudi i stvari koje su izgubljene, kao i oni koji ostaju da žale, mogu da učitaju svoje specifične veze i iskustva u ovu jednu reč. To je čini skoro revolucionarnom, ali sada smo verovatno otišli predaleko; “khona” ovde stoji za budućnost, uprkos prošlosti, i uprkos svim slabim šansama. U budućnosti i dalje ima dovoljno potencijala da prevaziđe sve ono što nam je uskratila prošlost – ali samo ako ne prestanemo da je zovemo iz sveg glasa, da je ispevavamo, i da je igramo.



Razgovor sa umetnicom Tedžal Šah na kustoskom
vođenju kroz izložbu; Lorena Herera Rašid, Bez naslova,
2013, foto: Vladimir Jerić Vlidi

Izgleda kao da smo, iz nekog razloga koji nauka u budućnosti tek treba da otkrije, osuđeni na to da se materijalizuje svaki istorijski scenario koji smo ikada mogli da zamislimo. I tako sve te različite budućnosti mogu da se zaista dogode tačno onako kako smo ih predvideli danas, i izgledaće manje-više tačno kao slike oko nas koje sada služe kao planovi, kao putokazi, kao “logika” određene budućnosti koja dolazi. Od Utopije do Apokalipse, izgleda da će sve različite sezone prilično različitih serija jednom biti emitovane kao *reality show*. Zato projektovanje slike budućnosti kao tmurne, pune teškoća i borbe i posledica? (kakvih, čega?), nije nužno pogrešno; a često nam i mnogo govori o usamljenosti u sadašnjem trenutku.

BUDUĆNOST SADAŠNJOSTI: OD DRUŠTVENE IMAGINACIJE DO POLITIČKE ARTIKULACIJE

72

Naslov *Niko ne pripada tu više nego ti* preuzet je iz istoimene zbirke priča Mirande Džulaj [1], kako intuitivno tako i s dobrim razlogom. Njenim likovima fantazija je ključna za razumevanje i življenje svakodnevnog, a priče su joj ispunjene afektima i realitetima koji predstavljaju odraz u ogledalu depresivnih, usamljenih, izolovanih ljudi, većinom žena ili pak onih koji nose etiketu “manjine”. Oni preživljavaju strahovite gubitke i frustracije, u isto vreme se suočavajući s promašenošću sopstvenih života i pokušavajući da zauzdu turbulentnu dramaturgiju svojih snova. Kako bi rekla pesnikinja Ejmi Gerstler: “Dok se veze i transformacije koje njeni likovi traže nikad ne otelotvore, njihovi unutrašnji svetovi su mučno, ali istovremeno i zabavno, ogoljeni. Njihova spoznaja spoljnog sveta kreće se od idiosinkratične, do granično poremećene.” [2] Ova izvrnuta (ne)ljudska ogoljenost njihove/naše savremene problematike duboko je uslovljena logikom savremenog kapitalizma i globalnog patrijarhalnog svetonazora, od čega su sačinjeni njihov fiktivan i naš realan svet. Kako od fantazije, tako i od promašaja. Oni su fiktivni likovi suočeni s našom stvarnošću i obraćaju se svima koji su u stanju da vide korak dalje, da transgresiraju varljivost tog promašaja, da promene sopstvene snove, svoj imaginarni svet, svoje svakodnevne životne priče.

Niko ne pripada tu više nego ti predstavlja više od naslova knjige i više od naziva 54. Oktobarskog salona. To je sve-u-jednom: stanje i *stejtment*, poziv i provokacija, afirmativan i subverzivan čin koji parodira i razotkriva a istovremeno ponovno rađa stvarnost, kao bahtinovski karneval – trenutak u kome je sve dozvoljeno, na granici između umetnosti i života, kako bi se prikazala relativna priroda svega što postoji kroz prikaze ekscesnog i grotesknog. [3] Tiče se svih, svakodnevnog života, zajedničke stvarnosti. Koncept izložbe zamišljen tako da bude (pogrešno) interpretiran, (ne)razumljiv, da bude afektivan i afektom dotaknut, ali i prerađen, iznova artikulisan kroz društvenu imaginaciju u smeru mogućih budućnosti i političkih borbi, kako za zajednička dobra, tako i za zajednice. Promišljanje (ne)ljudske prirode u jednom takvom feminističkom kontekstu znači osvetliti emocije, napraviti *afektivni zaokret* [4] ka pojedinačnim subjektivnostima koji su kolektivno povezane i okrenute ka spolja, zahvaljujući feminističkoj održivosti ili borbi za ponovno

[1] Miranda July, *No One Belongs Here More Than You*, Edinburgh: Canongate Books, 2005.

[2] Ejmi Gerstler o knjizi *Niko ne pripada tu više nego ti*, http://www.bookforum.com/inprint/014_02/287 [Poslednja izmena: mart, 2014]

[3] Cf. Endru Robinson o Bahtinovoj teoriji protumačenoj kao sredstvo politike otpora i društvenih pokreta danas: *In Theory Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power*, <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/> [Poslednja izmena: mart, 2014.]

[4] Prema rečima Patriše Klaf, “afektivni zaokret” je izraz “novog konfigurisanja tela, tehnologije i materije koje podstiče zaokret u mišljenju u kritičkoj teoriji” nastao usled transformacije na ekonomskom, političkom i kulturnom planu. Cf. Patricia Ticineto Clough & Jean O'Malley Halley (ur.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham: Duke UP, 2007, str. 2.

uzemljenje (ne)ljudi, u materijalistički otelotvorenom smislu odgovornosti i moralne obaveze za društvo i okolinu, kao što kaže Rosi (Braidoti) Braidotti. [5] Ovakva vrsta održivosti podrazumeva jednakost i solidarnost, gde politika afektivnog angažuje i oživljava društvene odnose nasuprot ljudskoj otuđenosti, koja je proizvod vrtloga odnosa moći u svakodnevnim uslovima života u savremenom kapitalizmu kao jedinom mogućem stanju naše društvene stvarnosti.

Ovaj *afektivni zaokret* podrazumeva neophodnost otpora konvencionalnim opozicijama između razuma i emocija, kao i diskursa i afekta, neophodnost rekonfiguracije “političkog i etičkog (ne) prisvajanja emocija; kompleksnog odnosa moći, subjektivnosti i emocije; mesta emocije; afekta, sentimenta i sentimentalnosti unutar političkog i unutar političkog teoretiziranja; afektivne dimenzije normativnog; afektivnog kao uslova mogućnosti za subjektivnost; kao i emotivno i afektivno ulaganje u društvene norme kao konstitutivnog modusa subjektivizacije”. [6] Stoga ovaj zaokret podrazumeva političku artikulaciju koja ima moć da menja društvenu percepciju zajednice, kao i da prevaziđe afektivna ograničenja u konstruisanju novih oblika društvenosti i zajedničkog, vodeći se antikolonijalnim, antinacionalnim, antirasističkim, antifašističkim, antipatrijarhalnim i antikapitalističkim principima mišljenja, delovanja, spoznavanja, osećanja i naposljetku, življenja. Takav koncept ne obezbeđuje potpune odgovore niti konačna ideološka rešenja, ali kroz istoriju emancipacijskih politika, kao što su feminizam, socijalizam i komunizam, traga za njihovim značenjem danas, dok istovremeno preispituje načine i sredstva kojima su aropriirane od strane sistema i društva u kome danas živimo. Seže dalje i istražuje da li možemo da zamislimo ideologiju koja uključuje sve navedene emancipacijske politike, ne kao repetitivnu istorijskih feminističkih i levičarskih retorika i njihovih stalnih međusobnih pregovora, već shvatanjem onoga što povezuje ideje ovih politika i društvenih pokreta danas. Afektivni zaokret ili, bolje rečeno, politika afekata čini mogućom društvenu imaginaciju nemogućih zahteva koji možda jesu utopijski, ali svakako dostojni ujedinjene (ne)ljudske borbe. [7] To nam omogućava da promišljamo o savremenoj (ne)ljudskoj prirodi kroz ponovno artikulisanje društvene paradigme održive zajednice, koje će promeniti sveprisutno *post-* u *pred-* društveni ili *anti-* u *pre-* politički način zamišljanja sveta kome pripadamo. Takva politička artikulacija je strukturna pukotina koja nam donosi nove načine razmišljanja o pripadnosti, kao i o osnovnom društvenom konstrukturalu i života, dovoljno moćna da nas interpolira, kao političke subjekte, u zajedničku istoriju sadašnjosti, kako bi nas pogurala napred ka eventualnoj jednakosti i emancipovanoj budućnosti na ovoj planeti. Na kraju krajeva, ovo je mesto kome svi podjednako pripadamo.

73

[5] Cf. Rosi Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge: Polity Press, 2006, str. 136.

[6] Athena Athanasiou et al., “Towards a New Epistemology: The ‘Affective Turn’”, *Hysterein*, br. 8, 2008, str. 5.

[7] Možda je važno dodati da takva borba ili revolucija može doći samo iz budućnosti. Osvrćući se na epistemologiju afektivnog zaokreta, Jasmina Husanović kaže, citirajući Marksa, kako takve intervencije ili afektivni zaokret, ne mogu biti shvaćene kao “poezija iz prošlosti, već samo kao poezija iz budućnosti” (Marx 1852.). Ona nadalje objašnjava kako su takve afektivne intervencije: “svetli, ali istovremeno i tegobni primeri pobune koji otvaraju prostor za nove kolektivitete... Suština leži u umeću i revoluciji, gde je prekarizacijom *Arbeitskraft*, ogoljen život, dok rad takođe postaje mesto za emancipacijski zaokret – subjekta koji ustaje protiv eksploatacije budućnosti”. Jasmina Husanović, u: Feminističke ekskurzije, transferzalnosti, traverzije: o punoljetnim iskustvima solidarnosti i zajedništva u proizvodnji znanja i emancipativnoj politici, “*Feminizam politika jednakosti za sve*” (ur. Jelena Petrović, Damir Arsenijević), ProFemina, specijalni broj, Beograd, 2011, str. 47-56.

Sledeći crvenu nit ove ideje, zamislile smo izložbu pod nazivom *Niko ne pripada tu više nego ti* i izvele smo je pomoću eksperimentalne feminističke metodologije, u potpunosti svesne da pojmovi feminizma i feminističke istorije nisu homogeni ni linearni. Feminizam se bavi politikom svakodnevice, rada i života, i istovremeno (ponovnom) artikulacijom pitanja *šta feminizam znači* u svetlu savremenog globalnog kapitalizma, u društvu koje je i danas patrijarhalno. U finansijskoj krizi i siromaštvu, kroz neprekidne procese privatizacije i neokolonizacije (koji proizvode nove marginalizovane grupe/manjine menadžerskim mehanizmima multikulturalnosti i politika identiteta), strukturnim nasiljem i permanentnim ratom/ratovima... Pomenuta politika afekata je sila egzistencije i istovremeno polje emancipacije za transformisanje kolektivnog "tela", društveno akumuliranog u želji, ljubavi, navici, sećanju, drugim vrstama emocija, kao i mišljenju. Ono se razotkriva i deluje u različitim slojevima društvene stvarnosti. Naša namera bila je da politički artikuliramo društvenu imaginaciju i prevedemo je u održivi društveni koncept, u vidu otvorenog prostora za interakciju s umetnicama i umetnicima, njihovim radovima, pojedincima i kolektivima, javnošću. Svi su bili pozvani da učestvuju i glasno artikuliraju svoje sopstvene i naše zajedničke pozicije, osećanja i sumnje, da diskutuju i reinterpretiraju izložene teme.

Izložba *Niko ne pripada tu više nego ti* polazi od koncepta (ne)ljudske prirode, tako što je pokušala da obuhvati ono što definiše društveni prostor kao ljudski ili ne-ljudski. Prikazane su i implicirane različite perspektive ekoloških, tehno-kulturoloških i političkih konteksta koji problematizuju ljudsku prirodu i njeno značenje na individualnom i kolektivnom planu – kako se odnosimo prema ideji zajedništva u uslovima afektivne, materijalne ili političke svakodnevice u procesu konstruisanja i aktuelizovanja potencijalne društvene budućnosti. Kroz izložbu su se istraživale: politike (ne)radnih stvarnosti i imaginacija naših života; politike emocija, stereotipizacije, nasilja; pozicija i pozicioniranja žene (tela) u društvenim pokretima, mogućnosti revolucije i stanje permanentnog rata u kome živimo, kao i feminističke kritike sistema umetnosti i njene hiperprodukcije, fleksibilizacije rada i njegove prekarizacije. No, ono što je važno naglasiti je sledeće: feministička društvenost ove izložbe ne ogleda se isključivo u produkciji izlaganja, u učešću u javnim diskusijama ili pojavljivanju na događajima izložbe. Njena suština je u prekoračenjima, u eliminisanju binarnih opozicija između privatnog i javnog, zvaničnog i nezvaničnog, uzvišenog i trivijalnog... između glavnog, *izlagačkog* i, posledično manje važnog, *društvenog*. Pre svega, u stvaranju feminističkih prijateljstava, kroz ples i smeh, ili jednostavno kroz zajedničko bivanje na granici između života i umetnosti.



Lala Raščić, Put u kutiji, performans,
2009-2013, foto: Duško Jelen

Rejčel O’Rajli je spisateljica, nezavisna kustoskinja, urednica i kritičarka. U svom radu bavi se povezanošću između poetike i situirane kulturalne prakse, filma i medijske filozofije i političke ekonomije. Završila je magistarske studije na Odseku za medije i kulturu, Univerziteta u Amsterdamu, nakon osnovnih studija komparativne književnosti. Radila je kao kustoskinja u Galeriji moderne umetnosti i australijske kinematografije u Brizbejnu 2004–2008, na 5. Pacifičkom trijenalu Azije 2007. i za Multimedia Art Asia Pacific 2008–9. Trenutno radi na umetničkom istraživačkom projektu *Imaginarni gas* u okviru koga istražuje različite estetske politike “nekonvencionalne” ekstrakcije (tzv. “hidrauličkog bušenja”) kroz poeziju, instalaciju i publikacije. Koautorka je izložbe *Neki duboki nesporazumi oko toga šta je na srcu* u Centru Hedah za savremenu umetnost, kao dela Jan van Ajk Inlab-a ‘Pokretne spekulativne slike’, kao i urednica Labin imprit izdanja.

U STILU JULA, ILI KOME SVET (UMETNOSTI) PRIPADA? [1]

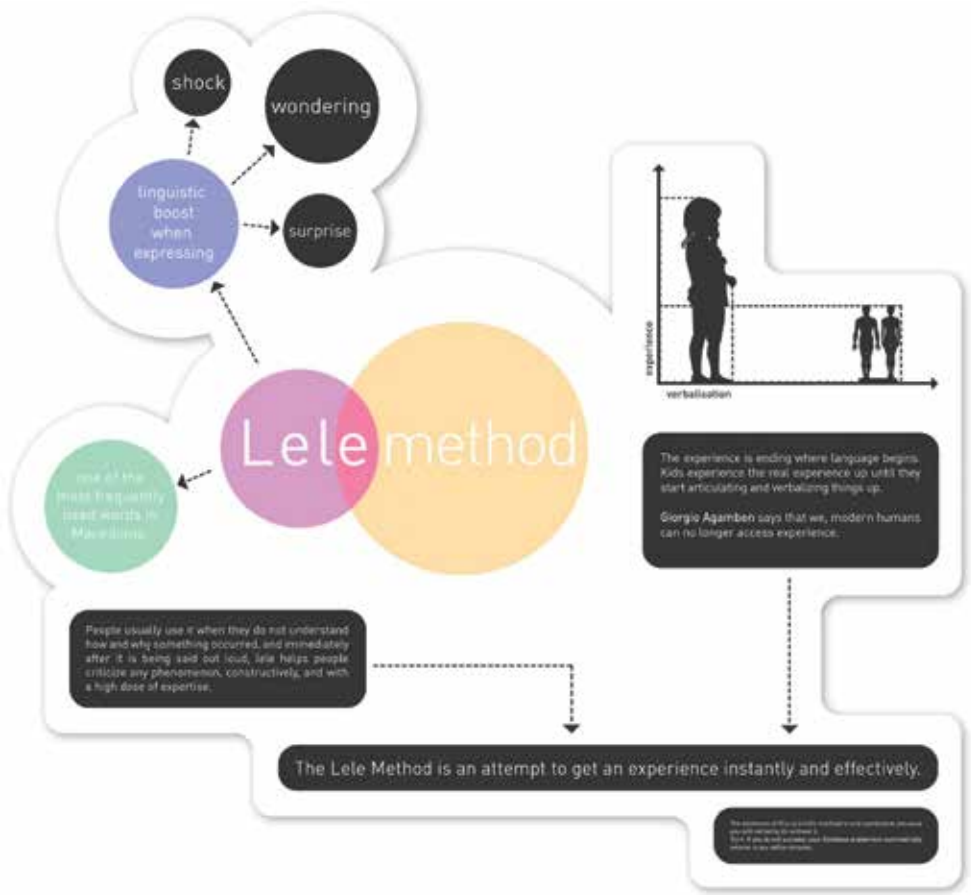
Izložba provocira... ekscentričnom, dijagramatskom dubinom onoga što kustoski objedinjuje, afektivno beleži stvarnost: da se pod “feminizmom“, iako je ponovo proglašen punoletnim, u skladu sa “savremenim“, podrazumeva nadimak *arhaičnog oblika* za veći deo umetnosti ovog ne tako davnog perioda, bez obzira na to gde se Vi nalazite. Osnovna struktura ovakvog odstupanja je dosta jasno prikazana dijagramski kroz radove koji zadiru u sadržaje neposredno povezane sa sadašnjom neoliberalnom, eko-katastrofalnom situacijom. Radovi koji jedno takvo istraživanje povezuju s umetničko-istorijskim provokacijama (naročito u vezi sa apstrakcijom XX veka), u istu ravan postavljaju flagrantne spekulacije o bestelesnom znaku žene.

“Vi” ste se tu našli kao kasni posetilac ili posetiteljka u izložbenom prostoru adaptirane robne kuće. Vaš otpor prema *kič*-označitelju istog trenutka vam skreće pogled s crvenih haljina. I uprkos zamerkama kolege o očiglednom “nedostatku” apstrakcije na ovom mestu, nešto kasnije shvatate da se zapravo radi o jednom od *nekolicine* figurativnih motiva “ženske” materijalnosti koji se ponavlja. Kada se prvi put pojavi, crvena haljina visi okačena, **ekstimna** [2], bez interne/suštinske F protagonistkinje, između tople svetlosti glamuroznog lusteru i niza belih balona koji s njega vise. Prazna ali obećavajuća, postaje svojevrsan generički nosilac neke vrste ženskog-podređenog erosa. Šta za posmatrača znači biti *red-min(e)d* prema *ovako* seksualizovanom afektu? Da li nam neko drukčije otelotvorenje može omogućiti da prihvatimo ovu savremenu umetnost?

[1] Adaptacija naslova rada Margaret Kern na izložbi, pod naslovom: *Kome svet pripada?*
[2] Ekstimnost je priznanje da unutrašnjost može biti čista spolja, a takozvano “najličnije” – ekstremna registracija spoljašnjeg. Ono zato nije suprotno intimnosti, već predstavlja strukturnije razumevanje istog. Lakanov koncept i neologizam, ekstimnost, prema Žaku-Alenu Mileru, nosi konotaciju da je “intimno Drugo poput stranog tela, parazita...” Osim toga: “ekstimnost Drugog je povezana sa oscilacijama identiteta subjekta prema njemu. [...] Ono što Lakan komentariše kada govori o nesvesnom kao diskursu Drugog, tog Drugog koje me, intimnije od moje sopstvene intimnosti, uznemirava. I to intimno koje je radikalno Drugo, Lakan je izrazio jednom rečju: ekstimnost”. On ekstimnost predstavlja sledećim dijagramom:
Preuzeto iz: Extimity, Jacques-Alain Miller, The Symptom 9, <http://www.lacan.com/symptom/?p=36> [Poslednja izmena: jun 2014]
Drugim rečima, lično nije nužno i autobiografsko; često je “uopšteno”, monadička artikulacija opažanja u-zajedničkom.



Jelena Sokić, Soba opsesije, ulje na platnu, 2012, photo Vladimir Jerić Vlidi



Efemerki, Lele metod, performans, 2013.

Umetnički rad-oznaka *Lele metod* Efemerki iz Skoplja ima dvostruku ulogu koja pokazuje ulaganje same izložbe u ambivalentan potencijal afekta za političko:

“(Reč *Lele*) ponekad opisuje nakratko prekinutu obamrlost i apatiju naših tekućih društveno-političkih konstelacija, ali samo ako se iskaže uzvikom, a onda posle toga sve – sve se opet vraća u normalu... *Lele* je reč koja se najčešće koristi u Makedoniji... Ljudi je uglavnom koriste kada ne razumeju kako i zašto se nešto dogodilo, i odmah nakon što se glasno izgovori, *Lele* pomaže ljudima da kritikuju bilo koju pojavu, konstruktivno s velikom dozom stručnosti. Probajte. Ukoliko ne uspe, bezlibidni akademizam povraćice vam se u roku od nekoliko minuta.”

Ovaj “znak” ukazuje na predlog same izložbe – da se napravi zaokret od strastvene privrženosti i ambivalentne identifikacije ka spoljnim pokretima (ponovo). Vrtite se kao pirueta oko siline koja nastaje blizu očigledno ponovljenog vrednovanja, naročito figurativnog slikarstva; gledate u ove slike koje ipak *dobijaju smisao*, više smisla (?) u *datom* prostoru. Lakne vam kad vidite da ovde zapravo nema “arhivskog” podučavanja, nostalgичnih referenci ili ponovnog potpaljivanja feminističkih kanona iz sedamdesetih godina, bilo da su u pitanju oni koji su uskrsnuli na ovom mestu ili pak drugi odnekud uvezeni. Baš olakšanje! Upravo ove znatiželjne oscilirajuće afektacije, u odsustvu didaktičkog sadržaja, jako dobro sprečavaju *koherenciju* “projekta” kao paketa koji je za Vas sastavljen od pretpostavljenih, dovoljno apstrahovanih života žena.

Ispred se susrećete s Dobrim Falusom (*Good Phallo*), falusom iz sveta umetnosti, koji bi da priča o tome kako izložbi “fali” diskurs i o njoj investiranosti u “emocije”. To vam je možda četvrti po redu. Kažete mu da okvir jednostavno proizlazi iz dijagrama postavljenog u suprotnom smeru, koji kreće od “oh-tako-prisutnih” anksioznosti, hitnosti, besova, nada, i njihovih zapetljanih obrazaca – ka predmetima, kontekstima, sadržajima na koji se primenjuju, ka konstelacijama nad vama nadvijenih diskursa koje već poznajete. Izložba se, dakle, sama predstavlja – kažete; otvara sve ono što biste Vi mogli uskoro da znate o njoj.

Radikalno odsustvo ulaganja izložbe u didaktičke sadržaje predstavlja upravo to namerno odbijanje da se savremenost ukalupi u okvire hiper-racionalizovanog levičarskog ulaganja u transformaciju-putem-informacije. Zaista, baš je uvek zanimljivo to da Dobri Falusi, bilo frikovi autonomije ili samo poznavaoči tržišta, tako spremno odbacuju opipljivost i afektivne robne potencije, zar nije tako? [3] Izložba pretpostavlja da ova drukčija vladavina fatičko-informatičke nad faličkom “linijom” racionalističke argumentacije o izložbi može navesti posetioca/posetiteljku da dalje sledi delimične, interseksionalne sumnje *prema* savremenim feminističkim izložbenim težnjama. S tim ciljem, prirodno sledi i pitanje kakav bi osećaj to moglo da proizvede, i *zašto*.

Izložba kao mašina ekstimnosti?

U središtu neoliberalnog poduhvata, Feminizam, jeste ponovno privatizovan kao savest *neo-feminine* potrošnje i kao zakulisna strategija. Kao politika, taj feminizam je rizikovao da bude uveren u neku postignutu redudantnost, ili u suprotnom nije očekivao da bude imenovan. Do toga

[3] Meni najdraža referenca za “robu” je Arjun Appadurai, (ur.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology), Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

je delimično došlo zato što je demokratija izvezena i instalirana kao dama slobode, koja jedino nudi zasićenje tržišta i prisnu vezu s unapređenim stvarima.

Bivstvenice feminističkog sveta umetnosti, zbog toga što postavljaju intimne javnosti [4] singularno progresivnih robnih odnosa *takođe* – nisu za to i ne mogu uvek da se koherentno cenjkaju s umetničkom moći *ili* političkom moći, estetskom *ili* umetničkom željom. Uspeći u tome, u umetnosti za političko vrednovanje i zbog političkog vrednovanja onih stvari koje rađaju žene – u projektu koji drži otvorenim prostor pripadnosti za određen domet identifikacija i praksi – može biti i neuspeh u drugim vrstama koherentnosti. Ali hajde da ne sudimo o *ambi*-valentnostima *samo* iz ovog razloga. Ko u umetničkom životu *ne može* da ceni feministički talas kada nabuja? Taj izuzetan prekid koji dolazi kao olujni potres ili radijska frekvencija? Talas koji se s takvom silinom i upornošću uzdiže protiv graditelja kanona i tolikog broja neprotivrečnih minimalističkih objekata s banalnim predumišljajem?

Berlant bi rekla da intimna javnost zahvaćena pozivom izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti* zadržava politički optimizam, “pojačan”, ako ne i razrađen, na strani realnih političkih procesa, i to u nedostatku stvarnih materijalnih transformacija. Ova intimna javnost je u dijalogu s onim što Delez i Gatari shvataju kao strategije i privlačnost “manjinske” umetnosti i književnosti. Za Berlant, njihova specifičnost kao intimne javnosti se naročito pojavljuje kroz njihov akt materijalizovanja zajedničkih scena, priča i taktika preživljavanja manjina kada ne bujaju, i uobičajena je među političkim pat-pozicijama koje ona naziva “preživeti kao X”.

Ekstimnost intimne javnosti omogućava ponovno promišljanje savesne *forme vrednosti* feminističke izložbe, upravo *vis-a-vis* ovih ambivalentnosti. U tom ushićenom povezivanju umetničkog i političko-imaginativnog rada, virtualizovanje *art*-priloga omogućava da se orijentišemo prema onome što je bitno osetiti, bez zahteva da značajna psihička ili materijalna ulaganja, odnosno gubitke *pretrpiti* Vi. Ovakvo procesuiranje virtuelnih solidarnosti oko statusa prava kojima se prelaze granice, videografija *virtuelnih* govornih činova, kulturno nasleđe nasilja kao estetski nagoveštaj ženskog univerzalnog *kredita/kredibilnosti* izvan nacionalnih-patrijarhalnih-etničkih pravila koji igraju ulogu u uništavanju ženskih subjektivnosti i istovremeno stvaraju uslove za njihovu zaštitu, oblikuju izložbu kao vrstu politike koja nudi *olakšanje* od političkog na ovaj način. To je ne oslabljuje, već to čini eksplicitno estetska solidarnost oko preživljavanja kroz kolektivizujuću tehnologiju pravljenja izložbi. Kao mašina ekstimnih korespondencija, izložba nije manje intenzivna zato što je nosilac političke, odnosno reorganizovane imaginarne umetnosti.

[4] Preuzela sam pojam “intimnih javnosti” i njihovih *ambi-valentnih* postignuća od Loren Berlant koja piše o robno-zasićenim javnim sferama ne-dominantnih klasa u Sjedinjenim Američkim Državama. Za Berlant, intimne javnosti (njena glavna studija slučaja je stogodišnja ženska kultura u SAD, prva masovno posredovana subkultura u Americi) omogućavaju brze scene afektivnog prepoznavanja, virtuelnog reciprociteta i pripadanja isključivo virtuelno i nejasno kolektivizovanim grupama. Lauren Berlant, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham NC: Duke University Press, 2008.

Apstrakcija za Dobre Faluse

Apstrakcija nikada nije bila samo odstupanje ili povlačenje od (ove vrste) specifičnosti, već je isto tako bila ključ za postavljanje i razbijanje materijalnog pronicljivim, pažljivim hvatanjem ukoštac, postavljanjem obrazaca. Većito se susrećete s Dobrim Falusom, koji blizu ovakve intimne javnosti napipava granice oštrice feminističke misli, a da se pritom nikada nije bavio feminističkim tekstovima, odnosno načelima, a kamoli grupama. Istorijski materijalista koji ulazi u ovo polje priziva upravo to, određeno ponovno pulsiranje onoga što je Iv Sedžvik nazvala privilegijom neznanja [5], koja ograđuje nekonvencionalno kad je reč o drugo-seksualnim povezivanjima u želji i istoriji. Feminističkom projektu možda ne smeta da ga doživljavaju kao zamagljen prostor koji, dočaran na ovaj način, otvara mogućnost za sva ova povezivanja; međutim, od Dobrog Falusa on traži da makar prihvati sopstvenu bezličnost lično – što ne znači da treba da se isključi ili uljuljka scenama koje, uprkos njihovoj dostupnosti, inače ne pružaju baš blaženo iskustvo bivanja *na toj strani njene savremene umetnosti*. Možete to da isprobate.

Uz opštu feminizaciju/pauperizaciju svačije ekonomije, fantazije ne samo Dobrih Falusa, već i mnogih drugih/”svih” fantazija odranog “dobrog života” padaju sve dalje od kompleksno-erotičke prema kriptu-šoviniističkoj ekonomiji. Sve više i više primećujete da Vaše posmatranje dodatno priziva racionalnost koja bi mogla da pročita Vaš sopstveni subjektivni odgovor sebi samima/sopstvu, autoritativno. Međutim, prekarnost je upravo u tome. Ovaj poziv na koherentno suv i udaljen tekst koji je *manje afektivan* od izloženog, pod kojim Dobri Falus podrazumeva manje lično neugodnu estetsku *situaciju*, predstavlja odbijanje događaja/punoće, znanja-predmeta i učestalih procesa koji su instalirani kao izabrani oblici komunikacijskog rada.

Kada Niko ne pripada tu više nego ti (Ništa ne pripada više ovde od čega?) (ne)posredno ukaže na politiku iskustva, time *direktno* govori da je iskustvo nesvodljivo, a pritom i misli. To znači da ne možete izjednačiti ili poravnati ove stvari aporetičkom podelom, putem nametljivijeg učtivog *obračunavanja*. Fetišizacija rada nikada nije razrešila pojednostavljen problem jednakosti; apstrahovana naklonost radu i odbrana radnika ne omogućavaju da se ova razlika izgadi. Međutim, zašto tako veliki jaz između estetičkog posla na (umetničkom) radu i neopredeljenog posmatrača ne može da se vidi kao deo fantastične, ali i dalje dostupne “poteškoće” (umetničkog) rada? Kada će to biti moguće?

Svačija savremenost

Andrea Frejzer se nedavno ponovo vratila intelektualnom pravcu svojih teoretizacija institucionalne kritike o pitanjima koja se i Vas tiču, kako savremena umetnička praksa može da podstakne autonomiju drugih neizvesnih praksi i oblasti izgradnje svetova u umetnosti i izvan nje. [6] Prema njenom viđenju, kada Vi branite autonomiju umetnosti/umetničkog zanata, često rizikujete da budete uključeni u sve banalniju, odnosno prazniju odbranu “kritičnosti kao takve”. Shvatajući autonomiju preko Burdijea kao “negaciju u frojdovskom smislu”, uporedila je svoje

[5] Eve Sedgwick Kosofsky, “Privilege of Unknowing,” *Gender 1*, Spring (1988), str. 102–24.

[6] Andrea Fraser, “Autonomy and Its Contradictions,” *OPEN*, 23, Autonomy, 2012.

psihičko ulaganje u autonomiju umetnosti, izvedenu *kao* institucionalnu kritiku/kritiku institucija, s infantilnim imaginacijama o svemoći, nesvesnim fantazijama o delovanju (eng. *agency*), koja se – a tu analiza postaje zanimljiva – odigrava kao poricanje koje, između ostalog, uključuje i delimično *podizanje* represije:

“Svest nešto usvaja kao ideju, makar samo negativno – koja je nekad bila odbijena, otpisana... radi se o unutrašnjosti i spoljašnjosti: bilo da se ta ideja, odnosno afekt poseduje i prihvata ili bilo da se podvaja, potiskuje, projektuje ili na neki drugi način od njega odriče, često, u nekom smislu, njegovim postavljanjem izvan granica sopstva koje je isto tako, zapravo, u nekom smislu konstituisano navedenim granicama kao autonomno i možda bismo mogli čak dodati i kao autonomno polje”. [7]

Usmeriti se na kritičku neposrednu blizinu (Feminizam – Savremeno) znači priznati mogućnost za postojanje drugog čina u drami koja se obrađuje na ovom mestu, koja dozvoljava prepoznavanje i reintegraciju izmeštenog i konfrontirajućeg znanja. Pravo pitanje “nije da li je autonomija detinjasta fantazija, već da li su konstrukcije odbrambene po funkciji, da li odbijaju sukob, odriču se sukoba, samo da bi reprodukovale sukobe na nekom drugom nivou – kao kontradikcije – štiteći ih od potencijalno transformativnog angažovanja”. [8]

Suočavate se, ponovo, s “čežnjom za političkim” [9], kritičnih praktičara umetnosti kao čežnjom koja često biva delimično ili potpuno zatvorena ekstremno-običnom negacijom subjektivnosti i života žena. To je odaziv na pravljenje izložbe i kustoski posao na načine kojima se ne ojačavaju realnosti života žena i rada *tu i baš tu*. Sistematičnija analiza bi mogla da obeća afektivnu solidarnost kao sinhronost/sa-vremenost između onih koji su potčinjeni i potlačeni presecanjima Čega. Konstrukcije umetničke autonomije koje sistematski smeštaju interese 50% populacije i svih ljudi različito rasno obeleženih u prostore (iako ne više i ne toliko u vremena) izvan umetničkog rada na kritičkoj savremenosti propadaju *Sada*. “**Ali, ipak**” upravo je to prepoznavanje asimetrije dijaloškog odnosa *konstitutivno* za feminističku relacionalnost. Asimetrično stanje se može deliti *zbog*, ili *kroz* razvijena praktična i teorijska nasleđa znanja feministkinja.

Feminističkoj izložbi ne uspeva, ne može i nije moglo da uspe, da se izvuce s dobacivanjem gledaocu kao u primeru Altiserovog policajca. Međutim, ona se ni ne osvrće da se suoči sa svojim kritičarem u istoj ulici, koji želi da joj ukine njenu labavu potenciju/moć za uzvratno serviranje: “Hej ti tamo (Zašto tako de-disciplinovano)?” Umesto toga, ona drukčije oseća prema vašoj fragilnoj kupovini *ovoga*. Boja Vaše bele kocke se ovde razbila u filmski posmatrački prostor, i isprskala je policajce (*Kome svet pripada?*). Umetnost se razlama nad estetikom političkog života i u njoj, a to bi moglo biti ono čega se Vi, svi mi, bojimo. Vukli su je po ulici za kosu kao životinju, i Vi ste joj se tamo pridružili fantastično, na trenutak.

[7] Ibid.

[8] Ibid.

[9] Berlant raščlanjuje složenost ovog koncepta kroz trilogiju o nacionalnoj sentimentalnosti gde je “Ženski prigovor:...” samo jedna trećina. Takođe videti i Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham NC: Duke University Press, 2011.

Sonja Lau je nezavisna kustoskinja prevashodno sa zanimanjem za umetnost koja dolazi nakon velikih naracija, definišući “kustosko” kao “situacionu praksu”. Među njenim skorašnjim projektima su *Der Zaudernde Körper* *Neodlučno telo*, Nemački muzej higijene u Drezdenu (DHMD) i *Frik: poverljive poruke/ rad od 21 sekunde* (s Armandom Lulajem i Džonom Tilburijem) u Narodnom pozorištu u Tirani. Trenutno radi kao istraživačice na Akademiji Jan van Ajk, a živi i radi na relaciji Mastriht–Berlin.

SONJA LAU

NIKO NE PRIPADA TU
(ILI: FEMINIZAM NIJE
OSTRVO SREĆE)

Teško se može zamisliti dosadniji roman, i još je tužnije gledati kako ga deca i danas čitaju.
Žil Delez o Robinzonu Krusou

U pismu Goranu Đorđeviću, poslatom iz Njujorka krajem sedamdesetih godina, Karl Andre ukazuje na čudan paradoks odakle i proizlazi osnovni razlog za njegovo odbijanje da se pridruži Đorđevićevom pozivu na *Međunarodni štrajk umetnika* [1]. Citirajući predsednika Ričarda Niksona, koji je navodno upozorio svoju ćerku da ne posećuje galerije umetnosti i muzeje, jer to često rade “Jevreji i homoseksualci”, Andre, naročito imajući u vidu ono što zanima američku sredinu njegovog vremena, sumnja da bi takva akcija mogla na bilo koji način da dopre do vlasti ili da doprinese umetničkoj sceni. U stvari, ovaj umetnik, vraćajući se na Niksonov upadljivo sumanuti argument, tvrdi da uopšte ne nalazi ništa problematično u antagonizmu između umetnosti i spoljne sfere na šta bi hitno trebalo ukazati. Nasuprot tome, on se radikalnom ravnodušnošću suočava s očitim odbacivanjem umetnosti, zaključujući da predloženi umetnički štrajk rizikuje da ne pogodi ništa drugo osim same scene. Pri tome, on priziva, donekle slučajno, pojam umetnosti kao mesto koje je prirodno izolovano i odsečeno kao: “ostrvo-država umetnosti”.

Sigurno je da, za Andrea, kao i za mnoge umetnike njegove generacije, ovo ostrvo umetnosti, mada prikazano uz određenu viktimizaciju, nije puko distopično mesto. Naprotiv, upravo kroz ovu sliku, koja je odraz tog vremena, a na način koji njenu razdvojenost čuva netaknutom, može se izraziti oboje: i njegova kritika američkog vladajućeg poretka i njegov krajnji umetnički interes – autonomija umetnosti.

Iako Andreova kratka beleška Đorđeviću otkriva samo jedan mali segment njegovog stvarnog pozicioniranja prema *Međunarodnom štrajku umetnika* (umetnik je prethodno bio uključen u *Njujorški štrajk umetnosti*), i uprkos očitom karikaturalnom tonu pisma, čini se da je pojam umetnosti kao odvojenog prostora – “ostrva” – kako u distopičkom, tako i u utopijskom ocrtavanju – izgubio nešto od svoje problematičnosti i danas. Već je Alfred H. Bar, osnivač Muzeja

[1] Pronađeno zahvaljujući članku “Produkcija Štrajk umetnosti” Jelene Vesić, objavljenom u katalogu: Prelom Kolektiv (ur.), *SKC and Political Practices of Art*, Beograd: Prelom Kolektiv i Škuc Galerija, 2008.

moderne umetnosti, s vremena na vreme autor i osoba odgovorna za rano ekperimentisanje s formatom bele kocke, dokazao ovu pretpostavljenu analogiju u smislu zajedničkog kodeksa razdvojenosti ili separacije. Prema njegovom mišljenju, namerno proizveden nedostatak društvenih faktora i isključenje bilo kakvih kontekstualnih pokazatelja putem muzejske beline i praznine, pionirski je razvio osećaj “slobode” – potpuno drukčiju umetnost koja će se razviti i percipirati bez mogućnosti oslanjanja na već izgrađene sisteme mišljenja. Barov muzej je izraz slobode, ostrvo-država idealno konstitutivna: izuzetnom sposobnošću da stvori sadržaj bez sadržaja. “Sanjarenje o ostrvima”, piše Žil Delez, “jeste sanjarenje o odvajanju, o već postojećoj razdvojenosti (...) odnosno, to je sanjarenje o početku ni iz čega, ponovnom stvaranju, novom početku”. [2] Oslanjajući se na oba pokreta, čini se kao da Bar poziva na umetničku produkciju koja dosta toga duguje ovom “snu o napuštenom ostrvu”, projektu koji je, dok poseže za takvim mitološkim *utoposom*, osuđen na propast. Ne iznenađuje to da nekoliko decenija kasnije, umetnik i kritičar Brajan O’Doerti pokušava da parafrazira Barovu kustosku utopiju kao rigidnu, i donekle mehaničku ideologiju: “Spoljašnji svet ne sme da uđe, tako da su prozori obično dobro zatvoreni”. [3] Očito pušta da san o odvojenom mestu sklizne u fijasko pukog isključivanja; san o novim počecima preobražava u kanonsku mašineriju, dok njegova kritika dokazuje da ima upečatljivu važnost do današnjih dana, čak i daleko izvan Bele kocke. Zbog toga se čini da istorijski i konfliktan odnos između “sna o ostrvu” – kvazimitološke težnje ka novom početku – i umetnosti, prizvan ovim esejem, dozvoljava drugi pogled na savremene načine produkcije i njihovo konkretno uplitanje, odnosno prisvajanje tih ne sasvim utopijskih predela koji su jednom pozivali na “plivanje u belom slobodnom ambisu”. [4]

Činjenica je da ovogodišnji Oktobarski salon ne nudi ništa manje od prizora tri usamljene palme koje ukrašavaju idiličan pejzaž plaže – slika koja, iako ne predstavlja neposredno “san o ostrvu”, očitо priziva čežnju za njim– u ovom kontekstu i više nego zbunjuje neposrednim efektom “izmeštanja” izložbe iz urbanog okruženja. Kamuflirajući celu fasadu “previše poznatog” prostora – bivše robne kuće u centru Beograda – prikazana scena nameće obrazac oduzimanja u prominentnoj arhitekturi. Nečim nalik strategiji kontra-specifičnosti, opšte i uobičajene osobine zgrade postepeno nestaju s vidika, maskirajući je u mesto nepoznatog, odnosno odsečenog od sopstvenih “kontekstualnih iskrivljenosti”.

Još je, međutim, važnije da idiličan predeo služi i kao jasna “linija razgraničenja” između unutrašnjosti i spoljašnjosti izložbe, time što maskira površinu zgrade, dok istovremeno naglašava svoju konstitutivnu ulogu, i stavlja je “u prvi plan”. Da bi video izložbu, posetiteljka/posetilac mora da prođe kroz “sliku na pragu”, koja podseća na citat čvrsto obgrljen navodnicima. U prostoru se nalazi, kao pokušaj bukvalne a možda i ironične jukstapozicije ostrva-sna i ostrva umetnosti, dizajn izložbe koji se može čitati kao labav citat istorijske ideologije beline, skraćeni natpisi, umetnički radovi kojima je dato “prostora da dišu”. Na kraju, tu je i citat naslova izložbe *Niko*

[2] Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts*, 1953–1974, Los Angeles: Semiotexte, 2004.
[3] Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Culver City & San Francisco: Lapis Press, San Francisco & First University of California Press edition, 1976.
[4] Kasimir, Malevich, “Non-Objective Art and Suprematism”, *Art in Theorie, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Hoboken: Blackwell Publishing, 2003.

ne pripada tu više nego ti, pozajmljen od Mirande Džulaj – iz drugog rada, izvedenog iz drugog konteksta. Izgubljen u citatima, čovek se pita da li je ovo mesto, ova bezbedno zapečaćena sredina, u stvari “ispunjena” referencama ili u potpunosti “napuštena”.

Neko bi rekao: tri palme ne čine pusto ostrvo. Naročito ne – kako to pažljivo posmatranje postera otkriva – ako se iza prikazane scene raskrinka već naseljen, već “iskvaren” pejzaž. Mutne tačkice u pozadini se otkrivaju kao udaljene ljudske figure, dok drugi elementi slike samo pojačavaju rastuću sumnju u očiglednu idiličnost (tanke linije u pozadini: mreže za odbojku, obrisi ograde?). [5] Ipak, ovde predstavljeno “ostrvo” nije samo puki predmet predstavljanja. Nužno vezan za imaginarno, kako Delez nastavlja, san o ostrvu se ne manifestuje obitavanjem na njegovoj teritoriji. Nema jedinstva između ostrva i njegovih stanovnika, već samo dugog plutanja ka njemu, poput “ideje da se proviri iza zavesa kada već nismo iza nje”. [6]

“Konačna fantazija bi bila pisati o fantaziji, jer čim shvatite da je u pitanju fantazija, ona se menja. Međutim, gde nestaje? Šta se s njom dešava?”

Prolog *Plaže (Fantazija)* Mihaela Tausiga

Izvesno je da, predstavljena scena plaže – mesto svih mesta – nije “ovde”, već negde “tamo”. Možda ni ne postoji – u stvari, pošto je slika toliko tesno kadrirana a pogled se pruža samo ka vodi, njena kontemplacija više priziva pogled kroz ključaonicu, u kom je “pozadina” uvek zatamnjena a prisustvo posmatrača ostaje bezbedno prikriveno. Slika je afektivna i senzualna, koliko i krajnje “monotona”, puka držeća konstrukcija za naziv izložbe odštampan na vrhu, i sama po sebi pozadina (odnosno “zavesa”). Priča o ostrvu u kontekstu ovogodišnjeg Oktobarskog salona, zbog toga, nije priča o zavodljivosti slike, niti priča o načinu na koji ona simulira takve moduse plutanja, reklo bi se “ponovo odigrava” kontingentnost ostrva kao odsečenog mesta odakle se može stvarati “iznova”. Isto tako, to nije priča o njenoj pukoj inverziji, o strategijama raskrinkavanja ostrva kao iskvarenog; slika monotonosti (odnosno, kako bismo to rekli u istoriji umetnosti, kanonske mašinerije). Umesto toga, izložba se predstavlja, svesno podrhtavajući između ove dve pozicije, kao mesto “koje još nije odlučeno”, dakle ona grebe po sećanju ovog ostrva, otvarajući mogućnost da se zajedno produkuju “praznine” stvorene viškom nesigurnosti – između prvog plana i pozadine, iskaza ili citata, delovanja ili povlašćivanja, pozivanja ili izbacivanja.

Jasno je da, mada ne onako kako to možda naslov obećava, *Niko ne pripada tu više nego ti* nije mesto koje čeka na svoju sledeću društvenu, političku ili diskurzivnu aneksiju. Na kraju, feminizam nije ostrvo sreće. Kad god prođem kroz izložbu, uvek se iznova setim poslednjeg pasusa Delezovog eseja: “Okean i voda otelotvoravaju princip razdvajanja prema kom, na svetim ostrvima mogu nastati samo ženske zajednice, kao što su to ostrva Kirka ili Kalipso”. [7]

[5] Uostalom, može li izmišljena potencijalnost ostrva i biti “iskvarena”? Nije li upravo naseobina ili pokušaj pohoda, bilo kakvo pogrešno i porozno njegovo prisvajanje, prepričano u sablasnoj priči Robinzona Krusoa i njemu sličnih, to što čini “napuštenost” ostrva, a time i njegov potencijal za nove početke, čak i potpunijim?

[6] Deleuze, Ibid.

[7] Ibid.

Dok prolazim pored umetničkih radova, ne osećam se ni kao članica ove čudesne zajednice niti kao slučajna brodolomnica koja upropaštava potencijal ovog ostrva, već kao neko ko prolazi kroz “zavesu” iza “zavesa”, u stalnom pokušaju anticipacije ili imenovanja sledećeg susreta.

Priznajem, u nemogućnosti da se u potpunosti odreknem svakog osećaja za kategorizaciju, ipak primećujem upadljivo odsustvo: zanimljivo je, ali nema niti jednog znaka apstrakcije – zajednička odlika “upotpunjenosti” većine kolekcija i suštinska materijalizacija ideologije bele kocke – ne može se pronaći. Na samom kraju, recenzirati umetnost kroz prizmu sna o ostrvu je čudna stvar. Omogućava da se zamisli njegova lična istorija kao potpuno različita, moguća.



Saša Kerkoš, koncept vizuelnog identiteta za
54. Oktobarski Salon, 2013, foto: Saša Kerkoš

Jelena Vesić je nezavisna kustoskinja, kulturna aktivistkinja, autorka, urednica i predavačica; živi i radi u Beogradu i inostranstvu. Kourednica Časopisa za sliku i politiku *Prelom*, Beograd 2001-2009, jedna od osnivača *Prelom* kolektiva, Beograd 2005-2006. Kourednica je Časopisa za društvenu teoriju, savremenu umetnost i aktivizam *Red Thread* od 2009. i članica redakcije Časopisa za umetnost i teoriju *Art Margins* (MIT Press). Njeno istraživanje je posvećeno politikama reprezentacije u umetnosti i vizuelnoj kulturi, praksama samoorganizacije i politizacije kulturnog rada. U svojoj kustoskoj praksi, često eksperimentiše s različitim formatima, metodologijama, kontekstualnim i kolaborativnim aspektima umetnosti.

JELENA VESIĆ



Izložba kao skriptovani prostor: Načini proizvodnje i proizvodnja načina, kustoska škola Jelene Vesić, foto: Vladimir Jerić Vlidi

Iz prepiske sa Red Min(e)d-om: leto 2013 ...

...Mislila sam u više navrata o različitim varijabilama izvođenja kataloga tzv. “ijenalnih” izložbi i čini mi se da se u gotovo svim slučajevima perpetuira jedna forma (s varijacijama na temu), a to je forma indeksiranja, prebrojavanja, reprezentacije participacije i referenci. To je forma koja rezultira (najčešće) tripartitnom strukturom publikacije: 1. *reprezentacija kustoske ideje* (tekst kustoskinja ili kustosa) i nekoliko referencijalnih teorijskih tekstova 2. *umetničke strane* (slika rada i deskripcija) 3. *administrativne strane* (radne biografije, popisi učesnica i učesnika, prostora, događaja, zahvalnica, sponzora, itd). Ta forma obično ide u pravcu readera, u pravcu tematske publikacije ili kataloga *proper*)

Činilo mi se da je u slučaju izložbe *No One Belongs Here More Than You*, i s referencom na *Living Archive*, možda interesantno potcrtati taj model kolektivnosti, procesualnosti, razvoja dijaloškog,

relacionog, zajedničkog i tako dalje... odnosno, da je možda produktivno da se ide u smeru neke vrste *project booka* koja bi imala karakter sveske/beležnice/biltenskog, i koja bi bila u vezi sa dramaturgijom događaja, izložbenom postavkom kao poljem pozicioniranja... Dakle, forme koja bi radije predstavljala “montažu fragmenata” nego “stabilnu narativizaciju” i “uredno slaganje” celina i poglavlja..., upravo kako bi se izbegla forma administriranja, indeksiranja, prebrojavanja i slično...

Jelena Vesić

Uvodna sesija Living archive kustoske škole
2013. godine koja se odvija pod nazivom

IZLOŽBA KAO SKRIPTOVANI PROSTOR: NAČINI PROIZVODNJE I PROIZVODNJA NAČINA

(priređeni transkript uvodnog predavanja,
10. oktobar 2013. godine)

Zdravo svima,

Pošto smo se konačno okupili na jednom mestu, ponoviću nekoliko početnih propozicija *kustoske škole Living Archive*. Prvo, svi smo se odazvali na specifičan poziv da analitički, afirmativno i kritički razmatramo društvene procese, ideje i umetničke politike u vezi sa izložbom *No One Belongs Here More Than You*, zajedno sa kustoskim kolektivom Red Min(e)d. Drugo, predlog je bio da u kolektivnom procesu (koji će ovde u Beogradu trajati šest dana, a u drugom kontekstu komunikacije i znatno duže) proizvedemo neku vrstu beleške o izložbi u formi kritičkih eseja ili scenarija. Beleške na kojima ćemo raditi bi trebalo da budu neka vrsta komentara u sprezi sa centralnim temama izložbe ovogodišnjeg Oktobarskog salona, kao što su politike mesta i pripadnosti u odnosu na nomadsko egzistencijalno iskustvo (s referencom na Rozi Brajdoti) ili, pak, mišljenje kolektivnih praksi i načina života, kroz feminističku afirmativnu politiku (s referencom na Silviju Federiči). Dodala bih i “stara” pitanja feminističke intervencije u umetnosti ili kritike umetničkog i kustoskog kanona s obzirom da izložba u svakom svom domenu komunikacije spram javnosti potcrtava (politički) označitelj ili predznak *feministička*. Takođe, ne manje bitnim mi se čini razmatranje načina putem kojih se ove teme i pitanja situiraju u prostoru izložbe, odnosno sama činjenica da se one realizuju i adresiraju upravo kroz formu i format izložbe, a što nas vodi ka temi *modus proizvodnje* – u konkretnom slučaju proizvodnje znanja, estetskog, društvenosti...

Već je na prvi pogled moguće da ovaj inicijalni predlog izgleda kao ekstenzivno polje tema – jedan širok okvir koji uporno spada s bilo kojeg strukturalno konzistentnog tela..., ali kako metod rada škole upravo nije jednosmerno prenošenje znanja – podučavanje i učenje – već nehijerarhijski diskusioni format, u ovom trenutku samo navodim neke od mogućih pravaca razmišljanja i skiciram teritoriju na kojoj se krećemo.

...“Skriptovan prostor izložbe” (kako sam predložila u pozivu škole) nastaje u “trenutku javnosti”. To je prostor koji se formira kroz komunikaciju i socijalizaciju, ponekad i zajedničku akciju, kroz

forme društvenosti – to je teren događaja na kojem se prelama proklamovano i kontingentno, nominalno i aktualno, diskurzivno, senzibilno i svakodnevno. Skriptovan prostor je prostor pozornice, ali i prostor svakodnevnog života, odnosno njihovo ukrštanje kao rezultat organizacije proizvodnje umetničkih sadržaja...

Koncept oko kojeg sam još u početnoj fazi izložbe spekulisala s kustoskim kolektivom Red Min(e) d bio je taj da škola predstavlja neku vrstu “spojenog suda” između izložbe i kataloga, zajedno s drugim diskusionim platformama kao što su arhivi, radionice, diskusije i vođenja kroz izložbu, tako da u trenutku kada počinje postavka izložbe, počinje i produkcija kataloga... Pogled na izložbu kao skriptovan prostor se tako realizuje i kroz specifičan metod proizvodnje kataloga u koji se slivaju diskusioni materijali, a koji nastaju simultano s postavkom izložbe i događajem njenog otvaranja ka široj javnosti. Taj proces simultane refleksije i realizacije, takođe evocira i tezu o kustoskom radu kao *dvostrukom prevodu* iz teorije u praksu i iz prakse u teoriju, kako je to svojevremeno predstavila teoretičarka Suzana Milevska na kustoskoj školi u Skoplju 2007. godine.

Okvir i teme diskusije koja će biti deo kataloga izložbe *No One Belongs Here More Than You*, u okviru Oktobarskog salona, uspostavićemo zajedno kroz procesualni rad. Tokom narednih dana se nećemo susretati na nekom fiksnom i statičnom mestu, već ćemo uglavnom raditi u prostoru izložbe i u dijalogu s umetnicama, kustoskinjama, aktivistkinjama, stručnom javnošću, infrastrukturnim osobljem Oktobarskog salona i publikom. Kao što smo prethodno razgovarali (individualno ili u grupama) taj diskusioni proces bi trebalo da bude neka vrsta *live editinga* – montaže koncepata, uzajamne kritike i preispitivanja koncepata, procesualnog ispisivanja i brisanja koje treba da se desi ovde na licu mesta. U tom smislu, fokus na izložbu kao društveni događaj, na izlaganje i izloženosti, na umetničke radove i pozicije, kao i debate koje će se povesti, predstavljaju polazište naše refleksije. Dakle, reč je o jednoj drukčijoj vrsti uređivanja koja ne treba da predstavlja standardan institucionalno-urednički angažman oko postprodukcije teksta, već nasuprot tome treba da se bavi produkcijom teksta na jedan drugi način (terenski, kolektivistički, izvan kancelarijskog okruženja i individualne zagledanosti u otvoren dokument na računaru)... Kao što smo već razgovarali, naš prilog izložbi, tj. naša relacija spram izložbe treba da rezultira u nekoj vrsti esejističkog pisanja, koje sam na početku nazvala “skriptom”, a što naravno ne mora nužno da podražava akademski ili žurnalistički kanon pisanog jezika, već se može kretati u različitim pravcima i u odnosu na različite esejističke žanrove koje svako i svaka od vas vezuje za svoj prethodni rad. Osnovna ideja jeste ta da “skript” zameni ono što u žanru izložbenih publikacija uobičajeno nazivamo kataloškim stranama ili umetničkim stranama, dakle stranama kroz koje se umetnost birokratizuje i administrira na “salonski” način – možemo čak reći i stranama koje podražavaju forme kontrole, registracije, numerizacije, standardizacije, ispunjavanja obrazaca i slično – različite neoliberalne strategije kontrole i nadzora.

Pošto otvaramo proces proizvodnje izložbe spram javnosti (u ovom trenutku naše mikrojavnosti jer se izložba otvara tek za koji dan), dakle pošto govorimo o “pročelju” i “zaleđini” konkretnog događaja, nije loše da zavrismo i u zaleđinu same ideje škole. Reč je novoj inicijativi, platformi za kustosku edukaciju koja počinje ovom izložbom i koja će se, po trenutnim indikacijama, nastaviti i u drugim kontekstima. Ideja koju sam predložila kustoskinjama kolektiva Red Min(e)d za ovu priliku, bila je da ne radimo na klasičnoj kustoskoj školi u kojoj bi polaznici i polaznice na kraju izvodili izložbu, već da upravo postavimo akcenat na simultanost izlaganja, edukacije i kritičkog pisanja.

Predložila sam da se u eri nestanka figure umetničkog kritičara ili zamene kritičara figurom kustosa, vratimo na jedan pojam kojim je u jugoslovenskom prostoru 1970-ih godina bio obeležen kustoski rad u svojim počecima – koncept *primenjene kritike*... To je koncept koji je došao s alternativne umetničke scene u Jugoslaviji, odnosno koji je nastao u okrilju Novih umetničkih praksi, a govoreći o Beogradskom kontekstu, bio je specifičan za rad generacije kulturnih proizvođača i proizvođačica aktivnih u Studentskom kulturnom centru... Takođe, nije nezanimljivo pomenuti da je upravo ta generacija umetnika i umetnica, kritičara i kustoskinja u rasponu 1971–1975 organizovala alternativne Oktobre koji su u to vreme bili u opoziciji s tadašnjim Oktobarskim salonom. Kao klasična izložba slikarstva i skulpture, lokalne orijentacije, Salon je prepoznat i kritikovan kao buržoaska i konformistička institucija u socijalističkom sistemu, reakcionarna u odnosu na same političke ambicije tadašnjeg sistema... Koncept *primenjene kritike* koji je ponudila ova generacija kulturnih proizvođača i proizvođačica odnosio se na simultanost mišljenja i delovanja, refleksije i prikazivanja, što je metodološki blisko i našoj tezi o izložbi kao skriptovanom prostoru. Ipak, danas možemo govoriti i o kritici koncepta primenjene kritike, kao i uopšte o kritici umetnosti 1970-ih godina koja bi mogla da bude uperena ka nedovoljnosti njene samoreferencijalne vezanosti za umetnički sistem i unutrašnju problematiku tog sistema. Od 1990-ih godina pa nadalje, kritička scena koja se razvija u post-jugoslovenskom prostoru je sve više svesna i u praksi aktivna spram poroznosti umetničkog sistema i njegove vezanosti za različita društvena polja, i rekla bih da je to situacija i s ovogodišnjom izložbom Oktobarskog salona *No One Belongs Here More Than You* – da izložba želi da transgresira samo polje izlaganja i da se na različite načine uplete u savremene društvene probleme...

Nastavila bih ovu uvodnu diskusiju s jednim bazičnim pitanjem koje je takođe ponuđeno i u nazivu škole, a koje povezuje dve relacione pozicije: invenciju načina i prakse proizvodnje, što je u nazivu sugerisano dihotomijom *načini proizvodnje i proizvodnja načina*. To je, naravno, široka tema koja je bila razmatrana više puta među marksističkim (i ne samo marksističkim) kritičkim istoričarima umetnosti ili teoretičarima kulture – tema načina proizvodnje i, specifičnije, proizvodnje kulture.

Nedavno sam se podsetila teksta iz zbornika *Kritički pojmovi istorije umetnosti* koji je pisao australijski (i internacionalni) istoričar umetnosti Teri Smit i koji je upravo nosio naziv *Načini proizvodnje*. U svojoj analizi, Smit posmatra razliku između onoga što bi se moglo nazvati prirodnim, biološkim rastom – ili *spontanošću koja se razvija sama od sebe* – i onoga što predstavlja kulturne module proizvodnje – *transformacija “sirovih materijala” u proizvode*. Interesantno je da sama kultura, odnosno socijalno polje u kojem “operišemo”, zapravo predstavlja centralnu alatku za analizu modusa proizvodnje. Naravno, ta tvrdnja može delovati cinično ukoliko je primenimo na operativne principe savremenog kognitivnog kapitalizma i njemu karakteristične procese kulturalizacije ekonomije ili ekonomizacije kulture. Međutim, ono što se meni čini interesantnijim za ovu diskusiju jeste upravo pitanje šta bi bili ti kulturni modusi proizvodnje kulturnih događaja u konkretnom kontekstu? Šta to znači u okviru rada na “ijenalnoj” izložbi kakav je, na primer, Oktobarski salon danas – definitivno jedna od najpopularnijih institucija za savremenu umetnost u regionu. Ako lociramo stvari u istorijskom kontekstu važno je istaći da Oktobarski salon nasleđuje svoju poziciju iz socijalističkog modela javnosti i koncepta javnog dobra (uz nebeznačajan, i već smo videli kritikovan od tadašnje alternativne scene, prerogativ Salon). Dakle, nije u pitanju nov kulturno-industrijski festival u užem smislu reči koji odgovara na potrebe neo-liberalne ekonomije zabave i turističke potrošnje, ali jeste u pitanju izložba koja se nalazi pod ogromnim pritiscima privatizujućeg kapitala, mnogobrojnim iskušenjima, pa i praksama kooptiranja. U pitanju je

institucija kulture prožeta brojnim paradoksima i kontradikcijama koje bih u ovom trenutku sumirala u kratki izraz “prekarna institucija moći i prestiža zaglavljena u tranziciji” (svakako, tranzicija ovde stoji za društveni prelazak iz socijalizma u kapitalizam i nedovršenu privatizaciju nekadašnjih zajedničkih kulturnih dobara, a o različitim pozicijama i okolnostima Oktobarskog salona diskutovaćemo detaljnije u narednim danima)... U tom kontekstu, nije nevažno ni pitanje načina i formi u kojima se ta izložba uvek iznova proizvodi kroz eksproprijaciju autorstva na gostujući kustoski tim i u dijalogu sa organizacionim jezgrom koje kulturno politički lavira u prostoru “nedovršene tranzicije”. Iza svake godišnje izložbe stoji lokalno-internacionalni kustoski tim koji je u prilici da uspostavi, promoviše i realizuje svoje politike umetnosti i svoje moduse proizvodnje, ili barem da se bori za njih u antagonističkom okruženju različitih interesa...

Da se vratim na Terija Smita... U diskutovanju o načinu na koji proizvodimo stvari, kao ključno pitanje se pojavljuje pitanje *kako* – ključno pitanje umetnosti, ali i pitanje forme i organizacije u širem društvenom smislu. Smit predlaže drukčiji pravac čitanja odnosa “proizvodnje” i “načina” koji potencijalno otvara prostor za afirmativno mišljenje o kulturnoj proizvodnji, smatrajući zapravo da kapacitet umetnosti leži u njenoj sposobnosti da proizvede nove moduse, što takođe može biti egzemplarno za društvo na različite načine... tako da umetnost, i, pretpostavljam, filozofija, poseduju potencijal proizvodnje novih modusa koji do tada nisu postojali. U različitim istorijskim periodima, kontekstima i društvenim situacijama proizvodnja novih modusa u umetnosti će biti ili predznak njene autonomije (mišljenja, refleksije) ili predznak njene transformativne funkcije (ukoliko direktnije penetrira u društvo i društvenost sa aktivističkih pozicija). Često (primetiću ne i bez primese nostalgije) forme koje govore o tim načinima uvek iznova pronalazimo u istorijskim avangardama i političkim horizontima usred kojih su nastale. Ukoliko govorimo o izlagačkim praksama, možemo se podsetiti *Kabineta apstrakcija* El Lisickog koji je sugerisao nove moduse izlaganja različite od buržoaskog modela salona, odnosno politike prikazivanja koje se razlikuju od izložbe lepih objekata (slika, skulptura i tako dalje) u skupocenom ambijentu. U Kabinetu apstrakcija dihotomija između objekata i ambijenta je ukinuta – ono što je izloženo je upravo idealan ambijent koji sanja o boljem svetu – utopijskom, imaginarnom svetu kojem svako pripada (u skladu s tadašnjim idejama komunizma). To više nije niti bela kocka, niti crna kutija, ni stambeni, muzejski ili urban prostor – to je nešto drugo... to je mesto invencije novih modusa. Neko strukturalno slično mesto u drukčijem vremensko-prostornom kontinuumu obećava i poster izložbe s dalekim ostrvom i palmama, te istaknutom parolom *No One Belongs Here More Than You*. Videćemo da li ćemo i na koji način to mesto pronaći u izlagačkom prostoru ovogodišnjeg Oktobarskog salona...

Smitov pogled na sposobnost umetnosti da proizvede nove moduse, kao da ubacuje mrvicu nade u danas prilično depresivan prostor umetnosti, jer dominantne kulturne politike danas postavljaju umetnost na mesto agenta koji ulepšava, estetizuje, neutralizuje, skriva – skriva društveno-političke razloge, ponekad mizerne uslove života u gentrifikovanim gradovima... Savremena umetnost postaje sila gentrifikacije i mnoge velike izložbe “ijenalnog” tipa su dobri primeri ove tendencije – brojni su načini na koje umetnost brutalno kooptira s kapitalom i participira u procesima gentrifikacije, što su uglavnom istovremeno i procesi klasne stratifikacije u pogledu prava na grad, životni prostor i participaciju u urbanom životu. Pitanje je šta kritički praktikanti mogu učiniti ukoliko dobiju šansu da preoblikuju teren ili prostor ovakvih pregnuća? Tako dolazimo i do mesta kanona, odnosno pitanja o tome šta bi to bili kanoni savremenosti i da li možemo govoriti o jednoj tako paradoksalnoj konstrukciji kao što su kanoni savremenosti... Da li bismo i kako na te kanone mogli da pogledamo iz savremene feminističke perspektive?

U istorijskom smislu, kanon ima dve važne odlike. Prva je ta da u sebi podrazumeva određenu egzemplarnost (vaspitnu vrednost, delovanje), radije nego vrhunsko izvođenje ili unikatnost. Druga osobina kanona jeste zamena argumentacije “mističnim znanjima”, odnosno činjenica da kanon ne počiva na argumentaciji već na autoritetu. O procesima, procedurama i formama uspostavljanja “autoriteta bez argumentacije” u izlagačkom prostoru muzeja najeksplicitnije je pisala Mieke Bal u svom tekstu *Pričanje, Izlaganje, Demonstracija*, ističući mehanizme putem kojih narativna formula “nekada davno” doseže autoritet realizma istorijske činjenice i univerzalne istine.

Ako je izvorna mistika kanona bila “čuti istinu od Boga”, onda se mistika kanona danas zasniva na njegovom prećutnom opstajanju u polju liberalnih dozvola, tačnije na kritičarskom “imunitetu” savremenih umetničkih praksi koji im garantuje jednom osvojen prostor slobode govora i umetničke autonomije.

Ono što se danas u eri *critical arta* može učiniti interesantnim jeste upravo odnos kanona i kritike kanona. Znamo da je od šezdesetih godina pa naovamo, klasična interpretacija umetnosti zasnovana na konceptu *veliki-umetnik-i-njegovo-delo* bila podvrgavana rigoroznoj kritici iz rodni, polnih, rasnih i drugih “manjinskih pozicija”, kroz forme institucionalne kritike, kao i kroz analizu poretka proizvodnje i potrošnje umetnosti s klasično marksističkih pozicija. Ove prakse su problematizovale uslove i okolnosti koje proizvode estetske i druge normative kanone, retroaktivno imenujući uvrežene umetničke procedure kao kanonske, upravo kroz čin sopstvenog kritičkog odmetništva ili intervencije u postojećem kanonu. Pošto kanon u modernom smislu predstavlja “prećutni autoritet”, odnosno istinu koja se prikazuje kao prirodna, logična i naturalizovana u diskursima umetnosti i kulture, on se izgovara, imenuje, prepoznaje i oglašava tek kroz proces izvođenja kritike kanona.

Činjenica je, pak, da je kritički odnos danas postao integralan deo savremenosti – odnositi se kritički prema nečemu, uspostaviti odnos prema kontekstu produkcije, reflektovati uslove rada, praktikovati onaj *modus operandi* koji bi se mogao okarakterisati kao intelektualizacija umetničkih praksi... Pitamo se, dakle, da li su ovi mikroprostori transgresije ili negacije dominantnih stvarnosti ili ustanovljenih umetničkih vrednosti, mikroprostori neposlušnosti, prevrata, šokova, odbijanja ili propitivanja, danas postali neka vrsta bontona savremenih umetničkih praksi i, uopšte, uzusa liberalnog društva? Da li kritika kanona postaje “kanonizovana” u instituciji savremene umetnosti, ili ovakva pretpostavka ne doseže dalje od sofističke retoričnosti jedne nemoguće pretpostavke?

Kako se danas nosimo s dinamikom kanonizacije? Da li se uopšte može govoriti o kanonu kao skupu fiksnih pozicija, ili je reč o dinamičnim konstelacijama? Da li kanon opstaje u jednoj fiksnoj i datoj formi kao univerzalna istorijska konstanta – set pravila koji se lako može prozvati, pobrojati i jasnim terminima imenovati – ili je u pitanju nešto što uključuje konstantu jednog odnosa, zasnovanog na dinamičnom uspostavljanju autoriteta i pravila i procesu njihovog kritičkog prekršaja – dinamici koja je ekvivalentna društvenim procesima i (re)uspostavljanjima sistema i vrednosti?

Rekla bih da pitanje kanona u savremenoj umetnosti nije pitanje stabilnih i fiksnih pozicija moći, estetskih režima, etičkih normi i političkog *statusa quo* već je u pitanju dinamična i promenljiva

forma koja zahteva aktivan i pokretan odnos u smeru konkretnih analiza konkretnih situacija, situacija koje deluju u međusobnoj sprezi ili ukazuju na dominantne istorijske, ideološke i institucionalne pretpostavke. Drugim rečima, o kanonizaciji radije možemo govoriti kao o reaktivnom i dinamičnom procesu, nego o stabilnom sistemu vrednosti uspostavljenim nekom vrstom “ispisanog zakona”. U tom smislu bi i obrazloženje prethodno pomenute retoričnosti izjave o “kanonizaciji kritike kanona” u jednoj rečenici izgledalo otprilike ovako: nije bitno samo ponoviti kritičku gestu onako kako je ona jednom uspešno realizovana, već, sasvim suprotno od toga, treba tražiti, nalaziti i odnositi se prema novim poljima uspostavljanja autoriteta, moći i vrednosti.

Kada je Grizelda Polok govorila o kritici istorijsko-umetničkog kanona iz feminističke perspektive, formulisala ga je upravo kroz koncept intervencije, ili jednog “bočnog prilaza” nečemu što možemo nazvati institucionalnom reprodukcijom autoriteta i istine savremene umetnosti. Prema njenom tumačenju, intervencija predstavlja čin koji “dolazi iznutra”, iz jednog dela celine, ali koji ukazuje na strukturalne probleme akademskih disciplina i savremenih politika izlaganja, istovremeno ukazujući i na njihove veze s materijalnim i društvenim praksama koje nas okružuju. Ono što mi se čini bitnim za kontekst savremenih *feminizama* jeste vezivanje partikularnog i univerzalnog koje Polokova sprovodi tvrdeći da “čak iako govori jezikom manjine, lokalnog ili partikularnog, efekti intervencije su univerzalni”. Osobina intervencije tako prestaje da bude samo “popunjavanje praznina” ili “dopunjavanje istorije” nečim što je izostavljeno, propušteno ili manje poznato – njena osobina postaje upravo prozivanje, ukazivanje na imenovanje kanona, dakle nečega što je sveprisutno u naraciji, vrednovanju i formi umetničkog delovanja. Čini mi se da je uvid Polokove (koja je svojevremeno pristupila problematici kanona iz istoričarsko-umetničkog ugla) upravo vredan ponovne analize zbog toga što koncept *inkluzivnosti* (karakterističan za mnoge savremene feminizme) menja konceptom *intervencija* koji pledira na jednu univerzalniju politiku.

Kako možemo sagledati kanon i kritiku kanona iz perspektive savremenog *kuratorstva*?

Kanonske kustoske prakse se mogu opisati kroz uspostavljanje određenog lanca odnosa: institucija – umetnici – teoretičari – organizatori – tehničari – sponzori – mediji, gde kustos figuriše kao zamajac produkcije, a njegovo ili njeno autorstvo leži u pokretanju ove “proizvodne trake”. Na isti način na koji npr. lanac na biciklu omogućava pokretanje točkova tako što prelazi preko svakog zuba na zupčanicu, i kustos mora dodirnuti svaku instancu produkcije – biti sa svima u vezi. Rezultat ovakvog procesa proizvodnje je često organizovan i konstruisan prostor izložbe (institucionalan prostor); dovršen i dizajniran odnos objekata i subjekata (restriktivan, fiksiran odnos); različite animatorske prakse (vođenja kroz izložbu, programi za decu, ekskluzivna pojavljivanja umetnika, itd).

Kritika kanona prakse *pravljenja izložbi* se u dosadašnjim praksama *kuratorstva* sprovodila uglavnom kroz formalne “igre” koje su na ovaj ili onaj način narušavale ustanovljen “lanac odnosa” u izlagačkoj produkciji: narušavanje jedinstvene autorske pozicije kustosa (npr. modeli sukcesivne selekcije – selektovani u sledećem krugu postaje selektor); izložba kao zbir različitih kustoskih priča (fragmentacija jedinstvenog narativa izložbe), princip otvorene izložbe (svako može učestvovati i biti umetnik ili kustos); “otvaranje koda” umetničke produkcije (prikazi ideja i skica umesto završenih radova); arhivski pristupi izložbi (iznošenje velike količine materijala unutar koje sam posmatrač bira sadržaj koji će gledati, i tako kreira sopstvenu “vedutu izložbe”);

iznošenje izložbe na ulicu ili u neki drugi “neumetnički prostor”; zamena uloga umetnik–kustos, itd.

Međutim, najradikalnija kritika kustoskog kanona bi se upravo odnosila na prekid ustaljenih institucionalnih praksi u središtu čijeg aparata se nalazi kustos kao zamajac produkcije – praksi održavanja muzejskih programa, prikladnih izložbi, lansiranja novih generacija umetnika i novih tema – u celini, održavanja toka i ritma kulturne produkcije kao takve (koja nam daje utisak da su stvari “u redu”, i da svako treba da ostane “na svom mestu”). Kritika kustoskog kanona bi tako najpre bila kritika onog mesta na kojem se susreću laka atraktivnost tekuće teorije i tekuće umetničke produkcije u preglednoj kustoskoj sintezi prikazanoj u formi monumentalne izložbe. To bi pre svega bila kritika razumevanja kustosa kao menadžera, kao nekoga ko *manage* – da decentno održi tok produkcije i odgovori na sve uloge i zastupništva koje mu ova medijativna pozicija obezbeđuje. Kritika kustoskog kanona – to bi bila kritika overprodukcije, kritika lakih, rutinskih i intrigantnih tema koje služe zabavi kulturizovanih društvenih slojeva.

Vladimir Bjeličić je prevashodno radnik u kulturi. Po vokaciji istoričar umetnosti, aktivno se bavi likovnom kritikom, kustoskom i umetničkom praksom, ali je i performer, di-džej, pozorišni reditelj, bon vivan. U svom autorskom radu fokusiran je kako na marginalizovane društvene grupe i fenomene, tako i na politike identiteta i politike sećanja.

VLADIMIR BJELIČIĆ

STVARNOST ILI ILUZIJA – JOŠ JEDNA IZLOŽBA SAVREMENE UMETNOSTI?

Postavljen nalik sažetku koncepta 54. Oktobarskog salona, dobar deo ovog teksta gotovo da je izmišljen. Formiran je po principu kopiranja i kompiliranja postojećih propratnih tekstova izložbe i proizašao je kao posledica učestvovanja moje malenkosti u okviru kustoske škole ovogodišnjeg Oktobarca, koja se pod sloganom Izložba kao skriptovani prostor: Načini proizvodnje i proizvodnja načina fokusirala na moduse proizvodnje izložbe, odnosno na odnose njene “pozadine” i njenog “pročelja”, kao i na pitanja (političkog) potencijala umetnosti da proizvodi drukčije moduse.

Potreba za falsifikovanjem ili aroprijacijom podataka, odnosno za rekuriranjem, otelotvorena je kustoskim vođenjem pod nazivom IZLOŽBA U IZLOŽBI. Naime, ideja koja se iza toga krije jeste naglo učitanje sopstvenog odnosno fiktivnog kustoskog koncepta u okvire ponuđenog. Cilj je bio predstaviti publici vlastitu selekciju radova, čime bi se skrenula pažnja na pitanja u vezi sa konceptom, stvaralačkim procesom, arhitekturom izložbenog prostora, odnosom izloženih radova.

54. Oktobarski salon

No One Belongs Here More Than You/ Niko ne pripada tu više nego ti

11. oktobar – 17. novembar 2013, Beograd

Zepter Expo, bivša RK Kluz, Masarikova 4

www.oktobarskisalon.org

Radno vreme: svaki dan od 12 do 20 sati,

ponedeljkom zatvoreno (osim ponedeljka – 14. oktobra)

Milijana Babić/ Ines Dujak/ Slaven Tolj/ Boris Šribar/ Adela Jušić/ Milica Tomić/ Ivana Smiljanić/ Andrea Palašti/ Dina Rončević/ Margareta Kern/ Fljaka Haljiti

Kustoski koncept: Vladimir Bjeličić

U okviru 54. Oktobarskog salona, Vladimir Bjeličić se, zajedno s umetnicama i umetnicima, kolektivima i drugim učesnicama i učesnicima, bavi vizuelnim i diskurzivnim metodologijama koje istražuju, nanovo misle i prikazuju temu (ne)ljudske prirode. Koncept i struktura međunarodne izložbe savremene umetnosti **Niko ne pripada tu više nego ti** zasnovani su na specifičnom i utemeljenom razumevanju singularnih subjektivnosti, kolektivno povezanih i usmerenih ka spolja, kroz feministički koncept ‘održivosti’. Teoretičarka feminizma Rosi Brajdoti ovu vrstu održivosti vidi kao “ponovno uspostavljanje subjekta kroz materijalno izgrađen osećaj odgovornosti i etičke uračunljivosti” prema društvu i okolini. Preispitivanje otelotvorenog sastava ljudske subjektivnosti zato zahteva jednu novu etiku lucidnosti i snagu transformativne kreativnosti. U tom smislu, izložba polazi od činjenice da su tela postala tehno-kulturološki konstrukti zahvaćeni u mrežu složenih, paralelnih i potencijalno konfliktnih odnosa moći, kroz koje su savremeni kapitalistički uslovi

svakodnevnog života internalizovali sve vrste istorijski posredovanih ideologija, kao permanentno i jedino moguće stanje društvene stvarnosti. Kroz koncept o (ne)ljudskoj prirodi, izložba predstavlja izazov u potrazi za jednom novom (društvenom) imaginacijom mogućih budućnosti i njenom odgovornom politikom zajedničkog i zajedništva.

Niko ne pripada tu više nego ti stvara različite (ne)radne stanice: izložbu, perpetuum mobile, audio/ video kabinu, čitaonicu, digitalnu rernu, forum (mesto diskusija, razgovora), mjuzik spot i kustosku školu. Na taj način, ova živa arhiva (iznova) proizvodi interaktivni prostor – prostor glasne (feminističke) artikulacije, u kome je moguće misliti, preraditi, emancipovati i održati kako svoju sopstvenu, tako i zajedničku poziciju.

Milijana Babić, umetnica iz Rijeke, predstavila se radom “Tražim posao”. Reč je dokumentaciji njene jednoipogodišnje potrage za poslom, simbolički označene oglasom koji je kontinuirano objavljivan u lokalnim medijima – Vizualna umjetnica hitno traži bilo kakav posao. Tokom projekta umetnica je radila kao konobarica, čistačica, prodavačica, distributerka. U svim poslovima, osim u slučaju ‘preko veze’, bila je potplaćena i tretirana kao osoba nižeg reda. Osim što se bavi istraživanjem tržišta rada u vremenu rekordne nezaposlenosti u Hrvatskoj, ovaj projekat ispituje status savremenih umetnika u hrvatskom društvu i problematizuje nedostatnost umetničke profesije, s posebnim naglaskom na poziciju žene umetnice i polje vizuelne umetnosti. **Ines Dujak**, austrijska umetnica, počev od 2010. razvija istraživački umetnički projekat pod nazivom “Čunkovi/ Ratne staze”, koji obelodanjuje izuzetno složene i asimetrične odnose između Evrope i Latinske Amerike kroz andski tekstil. Vez se povezuje sa širom globalnom geografijom, kako u prošlosti tako i sada, ne bi li otkrio svet formiran kroz istoriju moći, nepoštovanja i eksploatacije, ali takođe i mnoštva otpora. Čineći to, ponovo se bavimo strukturno potcenjenim kvalitetom “ženskog” uopšte i ženskog rada konkretno. Polazeći od kolekcije takvih tekstila, istraživački projekat “Čunkovi/ Ratne staze” želi da prikaže veze i odnose, kao i da otkrije prošlost i savremenu istoriju, izbegavajući pritom dobro utabane naracije. **Fljaka Haljiti**, poreklom iz Prištine, realizovala je ‘site specific’ pod nazivom “Ja, ti i sve koje znamo”. Zapravo, u pitanju je video-animacija dijagrama, koja pokušava da opiše položaj umetnika i umetnica u istoriji umetnosti i unutar sistema moći, kroz mapiranje misli. Animirani dijagram se stalno kreće, ilustrujući poteškoću zamrzavanja položaja, a zatim se na to pridodaje usloženost čitanja i osmišljavanje dobijenog materijala. Mlada sarajevska umetnica **Adela Jušić** predstavila se instalacijom “Ride to Recoil”. Sačinjen od fotografija i zvuka, rad je zasnovan na kritici video-igre “Sniper Ghost Warrior 2”. Ratna video-igra, postavljena je u Sarajevu pod opsadom, a junaci su joj američki snajperisti koji brane grad od napadačke armije i time predstavljaju istorijski korektiv. U igri je glavni zadatak operacije “Arhandeo”, koja se navodno dešava 1993, obezbeđivanje dokaza o genocidu, kako bi NATO mogao da preduzme akciju. Nakon prikupljanja dokaza, američki vojnik ubija Marka Vladića (očigledna aluzija na Ratka Mladića) i stavlja tačku na patnje građana pod opsadom. “Pravda za duhove Sarajeva“, kaže lik na kraju ovog dela igre. Specifičnim uvođenjem ambijenta diskoteke u okvire jedne izložbe pozabavila se novosadska umetnica **Andera Palašti** instalacijom “Diskoteka Balkan”. Naslov je pozajmljen od jednog od brojnih noćnih klubova koje nose ime “Balkan (e.g. “Balkan Disko u Vićenci; “Balkan disklo ekspres” u Beču, “Balkanska noć” u Hamburgu) u kojima se sluša ‘balkanska’ muzika – tradicionalni turbo-folk. Rad “Balkan Disco”, bavi se pitanjem konstrukcije društvenih običaja/ ponašanja u kontekstu kulturološko/ društvenog i političkog diskursa. Radom “Voda tako vruća da peče” **Dina Rončević** primarno preispituje heteronormativni diskurs, odnosno društveno nametnute rodne uloge. Fascinirana mehanikom, umetnica se podvrgla stručnoj prekvalifikaciji kako bi postala auto-mehaničarka, što je predstavljalo okosnicu njenih skorijih radova. Naime, izvela je nekoliko perfomansa u kojima je konstruisala i

rastavljala automobile i vozila sa ženama raznih uzrasta i obrazovanja. Snimak jedne takve akcije, kao i vozilo na tri točka koje je napravila s prijateljem i grupom devojaka, čine rad koji je izložila. “Zapamtićeš ti mene” je intervencija u prostoru beogradske umetnice **Ivane Smiljanić**. Koristeći zvuk, folije, pečate i neke svoje intimne beleške, umetnica je kreirala jedan neobičan ambijent kojim sugerše sveprisutnost različitih oblika nasilja u savremenom društvu. Tačnije, Smiljanićeva kritički analizira hegemonu prisutvo autoriteta (institucija, pojedinaca, sistema) u odnosu na vlastito iskustvo. Diskretno iscrtavajući konture ženskih tela na belim zidovima, ispunjavajući ih rečenicama kojima su žene kao objekti torture stalno izložene, umetnica precizno i promišljeno artikuliše represivnu patrijarhalnu svakodnevicu. Video-radom simboličnog naziva “Muškarci ne plaču” predstavio se beogradski umetnik **Boris Šribar**. U ovom radu, Boris ne propagira odgovor na stereotip “muškarci ne plaču”; on ga suštinski obesmišljava, pritom izbegavši da uđe u njegovo razmatranje, na ličnom, socijalnom, etičkom ili političkom planu. Problem identiteta drugog-kao-slabijeg, kroz ovaj Borisov rad je dekonstruisan i odbačen kao bezvredan konstrukt koji je nastao na jednoj nestabilnoj tezi – da je nečiji plač odraz slabosti. Renomirani dubrovački umetnik **Slaven Tolj** izveo je performans pod nazivom “Ja sam opasan, ubijte me pred očima moje dece, 2011–2013”, a snimak ove akcije izložio je kao video-rad. Umetnik sedi ispred praznog belog zida, u čijoj je sredini olovkom ispisana jedna rečenica: “Ja sam opasan, ubijte me pred očima moje dece”. Inspirisan kontradikcijom nasilnog ubistva Osame bin Ladena pred očima njegove ćerke, i sa osećanjem stida za ono što to dete sada preživljava, Tolj izražava kako “mediji utiču na našu percepciju vrednosti u stvarnosti”, i daju nam ponekad “površnu dubinu”. **Milica Tomić**, beogradska umetnica, izložila je rad “Da li revolucija počinje ili se završava u kuhinji?”. Koristeći različite medije (digitalna štampa, TV emisija/ Gastro-nomad RTS, fanzin), ona se kroz seriju intervju sa ženama iz Ljubljane, Rijeke, Tuzle, Srebrenice i Beograda bavila pozicijom žene kroz revolucije i političke sisteme posmatrane iz ugla streotipa – žena domaćica. Istraživački proces podrazumevao je seriju pitanja o odnosu narodne i buržuaske kuhinje, iz kojih je izvučena serija narativa koji na kompleksan način odgovaraju na ova pitanja. Intervjui u ovom radu su, zapravo, prvi izveštaj o tome kako su žene različitih generacija i profesija nastavile, bile primorane, našle nova rešenja, ili odbile da praktikuju jednu vrstu kućnog, ženskog, porodičnog, društvenog zaveta, i krenule u drukčije oblike i prakse hranjenja.

Sugestivan naziv Oktobarskog salona *Niko ne pripada tu više nego ti* bio je u potpunosti u skladu s potrebom kustoskog kolektiva Red Min(e)d za otvaranjem tzv. diskurzivnog prostora, odnosno izložbe kao potencijalnog generatora kolektivne raspodele znanja i emancipatorskih politika baziranih na feminizmu. U tom kontekstu je moja intervencija bila ekstenzija stremljenja Red Min(e)d, razume se, s predznakom kritičkog pristupa. Međutim, mimo pojedinačnih čitanja izloženih radova ili klasične kritike celokupnog koncepta, odlučio sam se da opservacije o ovogodišnjem Oktobarskom salonu odvedem u potpuno drugom pravcu.

Fabrikacija laži odnosno kreiranje iluzije učinila mi se pogodnom, pre svega, kao reakcija na učestalu tabloidizaciju srpskog društva koja definiše javnu i privatnu sferu kršenjem ljudskih prava, devalvacijom borbe protiv korupcije, lišavanjem institucija poverenja, itd. Bilo koja informacija postaje senzacija kojom se manipuliše radi regulisanja odnosa moći, te često gubi epitet istine i postaje laž.

S druge strane, savremene kustoske prakse često raspolažu pretencioznim i dogmatskim umetničkim radovima, nalik političkim pamfletima, koji ne pokreću nikakva ozbiljna politička pitanja. Uzrok takve strategije treba tražiti u ukusu, ali i potrebi kustosa za učitavanjem narativa, odnosno *kontekstualizacijom* radova koji su tu da popune program. Još jedan razlog koji doprinosi

tome jeste tržište umetnosti. Uslovljeni trendovima, zahtevima bogatih kolekcionara, sponzorima (u korporativnom ili nevladinom sektoru), kustosi često prave različite kompromise, načelno ostajući verni vlastitim ideološkim pozicijama. U tom smislu, može se reći da kustoske prakse današnjice, u pokušaju artikulisanja stvarnosti, proizvode izložbe kao specifične simulacije stvarnosti, ili tačnije – kao iluzije.

No, da li je takvo obnavljanje iluzija održivo i šta nam tačno govori o stanju u savremenoj umetnosti? Jozef Bojs tvrdio je da svako može biti umetnik, iz čega bi se nasumice moglo izvesti i da svako može biti kustos. Iako ovaj slogan ne sugerše da zaista bilo ko može biti stvaralac umetnosti, već pre da svako ljudsko biće treba da primenjuje kreativno razmišljanje u svojoj oblasti specijalizacije, relativizacija istog vodi nas korak dalje ka pitanju autorstva odnosno originalnosti (kao manifestacije kreativnog genija autora) umetničkog dela koje se ispostavlja kao suštinsko. Na primer, pozivajući se na Benjamina, Daglas Krimp u svom tekstu *Na ruševinama muzeja* tvrdi da kroz reproduktivne tehnologije, postmoderna umetnost biva lišena aure. Po njemu, predstava o subjektu koji stvara zamenjuje se otvorenom konfiskacijom, citatom, preuzimanjem delova, nagomilavanjem i ponavljanjem već postojećih slika, čime se dovode u pitanje pojmovi originalnosti, autentičnosti i prisustva, pojmovi koji su suštinski za uređen diskurs muzeja (ili savremenih izložbi). S druge strane, Ričard Šif u tekstu *Originalnost* sugerše da pojam umetničke originalnosti postaje podložan istoj onoj ironiji koja karakteriše i druge kulturne konstrukte od centralnog značaja: budući da u različitim dobima prevladavaju različita stanovišta o toj temi, originalnosti može nedostajati suština ili fiksno odredište, koji zauzvrat bivaju zamenjeni jednom neregularnom istorijom.

Složićemo se da polemika o nemogućnosti stvaranja novog ili originalnog postoji u svetu umetnosti već dosta dugo. Nažalost, diskurs o originalnosti ne može vršiti ‘tektonske poremećaje’ usled dominacije kapitalističkog poretka koji insistira na konstantnoj komercijalizaciji umetničkog dela i podražavanju konzumerističke opsednutosti istim, te postaje delom tržišne logike potrage za novim. Prema tome, u savremenom trenutku pojmovi novog, originala ili kopije postaju relativni.

Međutim, opasnosti nema, tvrdi Slobodan Mijušković. Umetnost i umetnici, kao i oni koji je čitaju, prepričavaju ili upisuju značenja u njihova dela, već odavno se ne obaziru na originalnost. Taj nekadašnji imperativ umetničkog stvaranja postao je neka vrsta slepog creva u telu, organizmu umetnosti. Ne obavlja nikakvu vitalnu funkciju, to jest nije neophodan za zdravlje i život organizma, kome je i bez njega a i s njim sasvim dobro.

Elem, kako bih svoju intervenciju izveo do kraja, vratiću se *iluzornosti* koncepta 54. Oktobarskog salona. Jelena Petrović, jedna od kustoskinja *Red Min(e)d*, sugerisala mi je da iluzija ili ono što je bila poenta same izložbe – društvena imaginacija, čine to prazno polje koje ima potencijal za političku subjektivaciju (Ransijer). U tom pravcu, moja intervencija jeste *kritika na delu* koja podstiče polemiku o transformativnom potencijalu repetitive iluzija, jer upravo u toj kontinuiranoj proizvodnji slika i značenja treba tražiti procepe, prazna mesta podesna za aktivno (političko) delovanje. Prema tome, metodom aproprijacije, kompiliranja i kolažiranja, moj poduhvat dovodi *kustoski zadatak* do granične situacije, te ispituje samu suštinu istog. I korak dalje, rekuriranjem sam se fokusirao na domete kustoskih praksi odnosno ključno pitanje da li umetnost danas, posebno ako je politički angažovana, zaista može biti okidač ili sam čin bilo kakve promene.

Na tragu toga, očigledno je da su iluzije sasvim legitimne. One oblikuju naše živote, i time nas

primoravaju da se osećamo živim, baš kao i izložbe savremene umetnosti. Stvarnost ostaje samo senka iluzije, te takav simbolički poredak prouzrokuje konstantnu neizvesnost i skepsu što se takođe može pripisati svetu (savremene) umetnosti.

prim. aut. pesma uz tekst: Marlen Ditirih *Illusions*
(<http://www.youtube.com/watch?v=bYQ8KQENLak>)



Flaka Haliti, *Ja, ti i sve koje znamo*, video-instalacija, 2010-2013 i a7 auBeneinsatz kustoska škola Nama (ne) treba obrazovanje, foto: Ana Kostić



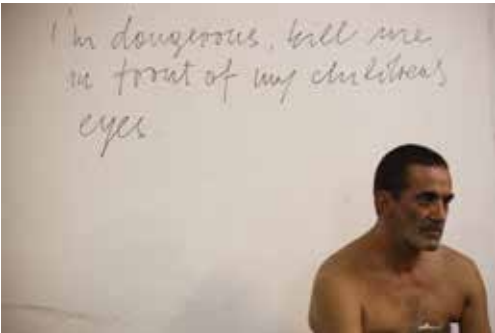
Boris Šribar, *Muškarci ne plaču*, video, 2010, foto: Ana Kostić



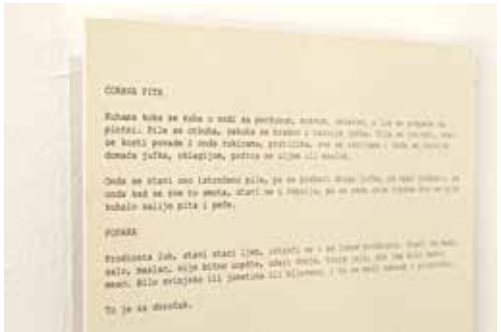
Milijana Babić, *Tražim posao*, dokumentacija, 2011-2012, foto: Ana Kostić



Andrea Palašti, *Balkan disko*, instalacija, 2010-2013, foto: Ana Kostić



Slaven Tolj, *Ja sam opasan, ubijte me pred očima moje dece*, performans, 2011-2013, foto: Duško Jelen



Milica Tomić, *Da li revolucija počinje ili se završava u kuhinji?*, digitalni print, fanzin, foto: Ana Kostić



Adela Jušić, *Ride The Recoil*, kombinovana tehnika, 2013, foto: Ana Kostić

Mirjana Dragosavljević istoričarka umetnosti (Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu). Radila kao stručna saradnica u Galeriji Grafički kolektiv, Beograd (2008–2010). Bivša članica kustoskog kolektiva Kontekst kolektiv, Beograd (2010–2013). Članica Radne grupe Četiri lica Omarske i jedna od osnivača/ica Inicijative za savremenu umetnost i teoriju, Beograd. Sava Jokić apsolvent opšte književnosti i teorije književnosti (Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu) i član organizacije Marks21.

MIRJANA DRAGOSAVLJEVIĆ
I SAVA JOKIĆ

102
OD KOLEKTIVNOSTI DO
PARTICIPATIVNIH UMETNIČKIH PRAKSI

Društveni odnosi su, kao što znamo, uslovljeni proizvodnim odnosima. I kad je materijalistička kritika pristupala nekom delu, obično se pitala kakav je stav toga dela prema društvenim proizvodnim odnosima date epohe. To je važno pitanje. Ali i veoma teško. Odgovor na njega nije uvek nedvosmislen. Hteo bih sada da vam predložim jedno bliže pitanje. Pitanje koje je nešto skromnije, manje ambiciozno, ali za koje, čini mi se, postoji više izgleda za valjan odgovor. Naime, umesto da se pitamo: kakav je stav nekog dela prema proizvodnim odnosima određene epohe? da li ih odobrava, da li je reakcionarno ili namerava da ih menja, da li je revolucionarno? – umesto toga pitanja, ili u svakom slučaju pre njega, hteo bih vam predložiti jedno drugo pitanje. Dakle, pre nego što se upitam: kakav je stav književnog dela prema proizvodnim odnosima epohe, hteo bih da pitam: kakav je njegov položaj u samim tim odnosima? Ovo pitanje se neposredno tiče funkcije koju delo ima u okviru književnih proizvodnih odnosa određenog vremena. [1]

Valter Benjamin

In medias res

Povod za ovo mikropoglavlje o kolektivnom radu koje potpisuju Sava Jokić i Mirjana Dragosavljević je konkretna situacija koja je u vezi sa ideologijom kolektivnosti i različitih praksi njene distribucije u javnoj sferi. Priča o kolektivnosti i konkretna situacija koja je povod naše refleksije nalazi se u jednom detalju programa Oktobarskog salona *Niko ne pripada tu više nego ti* u Beogradu. Naime, program je započet javnim forumom *Living Death Camp (Živi logor smrti)* i potpisan je sledećim

[1] Valter Benjamin, "Pisac kao proizvođač", *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

rečima: "*Living Death Camp (Živi logor smrti)*: saradnja između Forenzičke arhitekture (Goldsmits, Univerzitet u Londonu), Grupe Spomenik i projekta Četiri lica Omarske iz Beograda". U ovako koncipiranom potpisu primetićemo da se saradnja s grupom Četiri lica Omarske, atribuirana terminom *projekat*, a ne *grupa* ili *kolektiv*.

U tim detaljima nalazi se mogućnost postavljanja pitanja o odnosu *projektnog rada i kolektivnih politika* u okviru prakse Radne grupe Četiri lica Omarske (RGČLO). Na internet stranici RGČLO navode se podaci i opisi koji uokviruju politike kolektivnog rada ove specifične grupe: "U martu 2009. godine Milica Tomić, potaknuta političkom pozicijom teksta Pavla Levija *Kapo iz Omarske* koji otvara pitanje etike vizuelnog, koncipirala je projekat Četiri lica Omarske. U junu 2010. inicirala je osnivanje Radne grupe 'Četiri lica Omarske', čiji učesnici dolaze iz različitih oblasti humanistike. Dinamika i sastav Radne grupe određeni su fokusom i radnim zadacima, čineći je otvorenom za druge učesnike da se pridruže u različitim fazama."

Precizniju definiciju pojma "grupa", kako u slučaju Grupe Spomenik, tako i Radne grupe Četiri lica Omarske, donose kustoskinje Ivana Bago i Antonia Majača u katalogu izložbe *Gdje se sve tek treba dogoditi, 2. poglavlje: Izloženosti*: "Suradnja s Grupom Spomenik temelji se i na prepoznavanju jedinstvene metodologije djelovanja, pri čemu 'grupa' ne predstavlja fiksni identitet i kolektiv, nego prije svega platformu čija svaka nova transformacija nosi potencijal okupljanja i osnaživanja različitih sudionika/ca i suradnika/ca, nerijetko generirajući i emancipirajući nove platforme. U ovom slučaju primjer takvog djelovanja je Radna grupa "Četiri lica Omarske" (Mirjana Dragosavljević, Srđan Hercigonja, Sandro Hergić, Vladimir Miladinović, Marija Ratković, Dejan Vasić, Jovanka Vojinović, Zoran Vučkovac i Milica Tomić), koja se konstituira kao zaseban projekt/platforma, temeljena na djelovanju Milice Tomić u okviru Grupe Spomenik. Ovakvo, antihermetično, konstituiranje 'grupnog' djelovanja, koje generira ne tek nove projekte, nego i nove udružene subjekte, korespondira upravo s temeljnim pitanjem koje projekt WEIYTH postavlja: na koji način je moguće razmišljati o poimanju i konstituiranju zajednice, mimo esencijalističkih modela identifikacije i pripadnosti, već radije u skladu s filozofskim promišljanjima zajednice koja bitak definiraju prije svega kao 'bivanje sa', singularno-pluralno bivanje – radikalnu izloženost jednih drugima (Jean – Luc Nancy), ili 'whatever singularity' Giorgia Agambena?" [2] Važno je pomenuti da u okviru metodologije rada Javni radni sastanak zauzima značajno mesto kao *interfejs* za uključivanje postojećih arhiva, uključivanje novih učesnika i učesnica u Radnu grupu Četiri lica Omarske i učestvovanje publike. Cilj javnih radnih sastanka jeste produkcija znanja i aktivnih političkih subjekata, koji promišljaju društvene probleme i proizvode znanje koje je isključeno ili marginalizovano u okviru javne sfere.

Living Death Camp je koncept koji je razvila Grupa Spomenik, povezivanjem konteksta Omarske (različitih epoha ove lokacije) s kontekstom lokacije Starog Sajmišta (sa svim transformacijama kroz koje je ova lokacija prošla od 1936. godine). U aprilu 2012. godine organizovana su radna okupljanja pod nazivom *Living Death Camp i forenzička estetika: Tamo gde je potčinjeno znanje nastaje društvenost*. Radna okupljanja su realizovana u saradnji RGČLO-a, Grupe Spomenik, Centra za istraživačku arhitekturu, Goldsmits Univerziteta u Londonu i Centra za kulturnu dekontaminaciju, Beograd. Ostvarena je interakcija između tri navedena kolektiva putem

[2] Ivana Bago i Antonia Majača, *Izloženosti, u: Gdje se sve tek treba dogoditi*, (kat. izl.), SPAPORT, Banja Luka, 2010.

čitajućih grupa, javnih radnih sastanaka i poseta Starom Sajmištu i Omarskoj, a kroz međusobno predstavljanje koncepata i razmenu ideja ovih kolektiva. Cilj ovih aktivnosti, iz perspektive RGČLO-a bio je bolje razumevanje širih društvenih okolnosti kojima se Radna grupa bavi, kao što su: suspenzija socijalističkog modela, period rata i raspada SFR Jugoslavije, tranzicija sa svim svojim kompleksnim problemima. Budući da se RGČLO nakon ovog događaja nije dalje bavila konceptom *Living Death Camp*, kada je predložen nastavak saradnje u okviru foruma Oktobarskog salona održanog 5. oktobra 2013. (Hala za teretni pogon – nekadašnji Nemački paviljon – Auto-kuća Rade Končar, Staro Sajmište), predloženo je formiranje novog tela LDC-a, odnosno nove platforme s potencijalom za okupljanje različitih zainteresovanih učesnika i učesnica. Usled nemogućnosti da se postigne konsenzus unutar same RGČLO oko navedenog programa, doneta je odluka da se potpiše *projekat*, a ne *radna grupa*. Usled ovakve vrste rascepa, kada veći deo kolektiva ne želi da participira u programu, potpisivanje *projekta*, odnosno *koncepta*, a ne *Radne grupe*, odnosno *kolektiva*, predstavljalo je jedino adekvatno rešenje. U pitanju je situacija koja se tiče pitanja grupnog potpisa u okviru kolektivnih i/ili participativnih praksi. Ovakva situacija predstavlja povod za refleksiju produkcionih odnosa unutar same grupe, ali i njenog delovanja u okviru izložbe i šireg umetničkog sistema u okviru kojeg deluje.

Namera nam je da pokušamo da izvedemo analizu pojma kolektivnosti, s jedne strane, i participacije, s druge. Fokusiraćemo se na participativne umetničke prakse, koje često figuriraju kao mesta kognitivne proizvodnje i društvene refleksije u prostoru velikih umetničkih izložbi bijenalnog tipa. Smeštajući ovakve vrste umetničkih praksi u jedan širi kontekst umetničkog sistema, želimo da izvedemo jednu vrstu intervencije, ali istovremeno i samokritike, budući da naša pozicija ovde nije eksterna, jer i sami delujemo u okviru pomenute Radne grupe. Budući da ovakva situacija ne predstavlja izuzetak u kolektivnim i participativnim praksama, smatramo da je važno reflektovati je. Polazimo od stava da prostor izložbe predstavlja javnu sferu, prostor za interakciju, a ne reprezentaciju.

Mirjana Dragosavljević i Sava Jokić

Rad, kolektivno/privatno i kolektiv

Sava Jokić

Budući da se slažem s odbijanjem Imanuela Volerstina da se kultura proučava kao područje za sebe, odnosno da bude odvojena od ekonomije i politike, želim dati kraću istorijsku retrospektivu razvoja kolektivizma i odnosa prema radu.

Od najranijih dana ljudi su, da bi opstali, morali da se udružuju u grupe (zajednice, kolektive). Na taj su način osiguravali sopstvenu egzistenciju, ali ujedno i egzistenciju kolektiva. Danas, kao posledica dugog iskustva kapitalističke modernizacije, kategorija kolektivizma ustupila je mesto politikama individualnosti. Dok individualizam na prvo mesto stavlja individuu, odnosno suprotstavlja pojedinca i zajednicu, kolektivizam najveći značaj pridaje međuzavisnosti ljudi u društvu, tj. zajednici i kolektivu. Nasuprot ideologiji individualizma, ideologija kolektivnosti teži ostvarenju zajedničkih, opštih, društvenih ciljeva.

Marks smatra da rad i radni procesi u bitnom smislu određuju čoveka, jer se upravo kroz ove procese uspostavljaju društveni odnosi, te čovek kao društveno biće. Dok je pokretač tih

društvenih procesa u početku bio kolektivan rad, razvitkom znanja i usavršavanjem tehnologije pojedinci postaju sposobni da sami obavljaju određene poslove, što dalje doprinosi pojavi podele rada i uspostavljanju eksterne pozicije kontrole ili menadžmenta. Uspostavljaju se novi društveni obrasci i uloge u kojima prema sklonostima i sposobnostima članovi društva ostvaruju sebe kao individue. Umetnost i filozofija kao društveni podsistemi predstavljaju oblasti individualnog ostvarenja čoveka, kao neraskidiv deo oblikovanja proizvodnih odnosa u okviru širih društvenih procesa.

Pošto se akumulacijom povećava moć pojedinca, on pokušava da akumulira više od drugih. Oni koji poseduju više, dobijaju i veću količinu ekonomske i društvene moći – na taj način se stiče politička moć i to vodi potčinjavanju onih koji su ekonomsko slabiji. S vremenom se stvara koncept privatne svojine, kako bi se sistematski otuđivao višak proizvoda. Da bi se osigurala pozicija novih vladara nad svojinom, stvara se poseban aparat represije putem kojeg vladajuća klasa tlači proizvođače oslanjajući se na aparate klasnog društva i države. Iako je rad na početku bio zajednički, sada je stavljen u službu održavanja ekonomski nadređenog položaja vladajuće klase, odnosno klase ekonomskih i političkih moćnika, vlasnika sredstava za proizvodnju. Razvojem sredstava za proizvodnju podela rada postajala je sve složenija, tako da je razvoj koji je prvobitno vodio individualizaciji pojedinca, sada postao mehanizam deindividualizacije. Drugim rečima, sve složenijom podelom rada ljudi su se specijalizovali za sve uže funkcije u proizvodnji i ponovo postajali sve zavisniji od “kolektiva” tj. “zajedničkog” rada.

Međutim, tim “novim” zajedničkim radom čovek nije vraćen u prethodno, zajedničko okruženje. Dok je u prvobitnoj zajednici kolektivan rad bio podređen samo i isključivo interesima zajednice, sada je podređen interesima kapitaliste (onog ko poseduje sredstva za proizvodnju). Povratkom na kolektivnu proizvodnju društvo se nije vratilo i kolektivnoj svojini. Ona je ostala privatna. Tako dolazimo do situacije da je proizvodnja kolektivna, a vlasništvo nad njom privatno. Drugim rečima, ranije je kolektiv bio iznad pojedinca, a sada je iznad pojedinca (onog/one koji/koja učestvuje u kolektivnoj proizvodnji) kapitalista.

Međutim, često dolazi do toga da se demokratija ukida u kolektivima koji se bore protiv efekata kapitalizma, i da “dugi marš” počne da se razvija u pogrešnom pravcu. U svim kolektivima, pa tako i među onima koji deluju u polju savremenih umetničkih praksi, postoji ono što bismo mogli nazvati *neravnomernost u znanju*, ali to nije jednostavna i hegemonna podela na one koji “znaju” i one koji “ne znaju”. Kolektivni procesi bi u tom slučaju trebalo da ohrabruju u znanju sve pojedince i pojedinke koji čine jedan kolektiv, na različite načine i putem različitih, ne uvek predvidivih metoda. Poenta ovakvih procesa je, između ostalog, i sprečavanje situacija u kojoj podgrupe sve odluke donose decentralizovano ili otuđeno (mislim na ono što se uglavnom naziva vertikalno ili hijerarhijski), bez obzira na to što je u većim kolektivima nemoguće funkcionisati bez nekog stepena podele rada.

Jedan od ciljeva kolektivnih praksi savremene umetnosti jeste pronalaženje mehanizma koji bi u krajnjoj liniji doveo do “centralizacije” horizontalne discipline, nad svim vertikalnim strukturama delegiranog tipa. Zato demokratija u ovom sklopu treba da izravnava iskustva (znanja), da ih uzdiže time što u praksi proverava svoju teoriju i što rezultate prenosi unutar kolektiva.

Participacija kao politizacija radnog procesa

Mirjana Dragosavljević

Participativne umetničke prakse (društveno-angažovana umetnost, umetnost bazirana na radu sa zajednicom, eksperimenatalne zajednice, intervencionistička umetnost, aktivistička umetnost, i dr.) spadaju u ono što Kler Bišop [3] označava terminom prošireno polje *post-studio* praksi u kojima se participacija poima kao politizovani radni proces. U takvim praksama, grupe same po sebi predstavljaju i umetnički medij i materijal, dok se produkcija odvija u formi društvenih događaja, radionica, okruglih stolova, forumskih diskusija, publikacija, performansa i drugih oblika akcija koje je teško definisati u terminima klasičnog umetničkog dela. Iz tog razloga, ovakve prakse zauzimaju značajno mesto na događajima kao što su izložbe godišnjeg ili bijenalnog tipa, u liberalnim akademskim kontekstima ili samoobrazovnim projektima, ali s druge strane, u fazi materijalizacije radnog procesa dolazi do problema zbog produkcijskog modela koji se ne uklapa u okvire klasičnog umetničkog tržišta. U tom smislu, možemo govoriti o pokušaju ostvarenja “nemogućeg projekta” koji spominju Ivana Bago i Antonia Majača – kada govore o razlici između “akcije” i “eskapizma” u savremenoj umetnosti 1960-ih i 1970-ih godina u Hrvatskoj, konkretno u vezi sa praksom *Gorgone* i pitanjem “Da li je kolektivno djelo moguće?” [4].

Kao što Bišop primećuje, 1990-ih se događa zaokret umetničkih praksi ka društvenom u želji za obrtom tradicionalne veze između umetničkog objekta, umetnika/ce i publike, odnosno umetnik/ca se sve manje percipira kao individua koja proizvodi objekte, a sve više kao neko ko stvara situacije i diskurzivne prakse. Stoga dolazi do sve veće pojave tzv. projekata u nastajanju ili procesu, koji započinju konceptom, ali im je dalji razvoj najčešće nepredvidiv. U tom procesu se i uloga publike menja, pa se tako ona više ne sastoji od tradicionalnih posmatrača/ica, već od učesnika/ica [5] od kojih se očekuje da učestvuju u samoj produkciji rada. Kako Bišopova zapaža, ovakvo poimanje umetničke prakse je uglavnom snažnije izraženo kao ideal, nego što se ispoljava u samoj praksi. Razlog tome leži pre svega u činjenici da iako umetnost predstavlja kreativnu društvenu snagu, ona ipak zavisi od vladajućeg ekonomskog sistema. Ne smemo zaboraviti da participativne prakse predstavljaju pokušaj da se umetnički rad stavi izvan umetničkog tržišta, stoga jedan od problema koji postoji, a na koji ukazuje Sofi Houp jeste razlika koja se javlja između plaćenih profesionalaca/ki i neplaćenih participanata/kinja . U tom odnosu s jedne strane imamo umetnike/ce-profesionalce/ke koji su, iako malo, ipak plaćeni/e za svoje učestvovanje, dok s druge strane imamo participante/kinje-posmatračice/ice koji/e učestvuju dobrovoljno, u svoje slobodno vreme, i koji/e stoga nisu plaćeni/e za svoj deo produkcije. Jasno je da je za rešenje ovog problema, kao što i sama Houp predlaže, neophodno prevrednovanje pomenute distinkcije između plaćenih profesionalaca/ki i neplaćenih participanata/kinja. Kroz ovakvu vrstu promišljanja umetnosti i društvenosti, te političkog potencijala koji se manifestuje kroz produkciju umetničkog rada, izražava se direktna kritika modela umetničke produkcije i konzumiranja iste u kapitalizmu.

[3] Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012.
[4] DELVE/Ivana Bago i Antonia Majača, “Pljuni istini u oči (A zatim brzo zatvori oči pred istinom). Između akcije i eskapizma u suvremenoj umjetnosti šezdesetih i sedmadesetih godina u SR Hrvatskoj,” u: *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti: RETROSPEKTIVA 01* (kat. izl), (ur.) Jelena Vesić i Zorana Dojić, Beograd: Prelom kolektiv, 2010, str. 98-124.
[5] Sophie Hope, “Access to the Mountain: Navigating the complexities of participation”, 2013. <https://www.ica.org.uk/blog/sophie-hope-participation> [Poslednja izmena: jun 2014].

Kao što je Valter Benjamin još 1930-ih godina istakao, budući da su društveni odnosi uslovljeni proizvodnim odnosima, kada prosuđujemo politiku jednog rada, ne treba da posmatramo umetnikove/čine deklarisanе simpatije, već poziciju koju rad zauzima u proizvodnim odnosima date epohe [6]. U kontekstu post-jugoslovenske umetničko-teorijske scene, može se govoriti o rascepu između zamišljenih ideala i aktuelnih kulturnih politika. Bez obzira na političke stavove i ideologije pojedinca/ke, kolektiva ili grupe, činjenica je da nezavisna umetnička cena, uglavnom zavisi od međunarodnih fondova, što znači da isto tako zavisi od međunarodnog, pretežno evropskog aparata. Dakle, čak i slučajevima kada su deklarisanе simpatije i stavovi umetnika/ce bazirani na komunističkim idejama otpora i samoorganizovanja, oni su ipak prinuđeni da pronađu način da funkcionišu u okviru postojećeg neoliberalnog sistema. Ovde opet imamo pomenuti dualizam – ideal vs. praksa, jer ma koliko bila jaka vizija o umetnosti kao jedinom preostalom skloništu od kapitalističke ekonomije, ona ipak nije izvan tog sistema. To ipak ne znači da ne možemo govoriti o subverzivnom potencijalu takvih praksi i kreiranju drukčije vrste društvenosti, koja je izvan vrednosti neoliberalnog sistema.

Pored proizvodnih odnosa koje diktira tržište kao proizvod političke ekonomije, drugi važan momenat jeste kako kolektivne prakse utiču na kreiranje javnosti ili kontra-javnosti. Naime, Aleksandar Kluge javnost definiše kao “fabriku politike” [7], gde javna sfera predstavlja prostor odigravanja političkih i društvenih promena, ali samo pod uslovom kreiranja kontra-javnosti, koja ima potencijal da menja i proširuje mogućnosti za javnu artikulaciju iskustva. Budući da klasičnu reprezentativnu ili pseudo-javnost oblikuju faktori poput ideološkog državnog aparata, dominantne kulturne politike i sadržaji komercijalne prirode, uloga participativnih projekata je da ponude drukčije načine promišljanja društvenosti od nametnutih. U skladu sa idejama kolektivizma o otporu i invenciji, ovde imamo momenat stvaranja “kolektivizma javnosti”, s ciljem proizvođenja kontra-javnosti. U kontekstu post-jugoslovenskog prostora to uglavnom znači otpor naspram dominantnih narativa novonastalih država–nacija, tradicionalističkog poimanja uloge umetnosti i kulture u izgradnji nacionalnog identiteta, politika tranzicije i privatizacije, starih i novih oblika diskriminacije i segregacije, itd. Kolektivne prakse koje su usmerene na društveno angažovano delovanje u zajednici i proizvodnju političkih subjekata, zbog svog potencijala za udruživanje različitih subjekata zajedničkih načela i ideologija poseduju emancipatorski potencijal i pritom ne ograničavaju svoje delovanje na sam kolektiv, već ga proširuju činom istupanja u javnost i otvaranjem prostora za širu participaciju subjekata koji ne dolaze nužno iz oblasti umetnosti i kulture, ali žele da učestvuju u kreiranju zajedničke kontra-javnosti.

Ovde više ne govorimo samo i isključivo o pojedinačnoj odgovornosti *autora/ke kao javnog/e intelektualca/ke* [8], već o ulozi zajednice koju, u kontekstu pozorišta, Ransijer definiše sledećim rečima: “Način zauzimanja vremena i mesta, tela na delu suprotstavljenog prostom zakonskom aparatu, skup opažaja, gestova i stavova, koji stoje i preoblikuju političke forme i institucije” [9]. Da bi ovakva vrsta zajednice bila moguća, neophodno je poći od stava da je umetnost javno dobro, mesto proizvodnje znanja i produkcije emancipatorskih politika, javna sfera s potencijalom formiranja platforme za različite i opozitne subjektivitete, politike i ekonomije, mesto na kojem se odvija borba za političku subjektivaciju. Stoga bismo mogli reći da promišljanje kolektivnosti

[6] Benjamin, Ibid.
[7] Alexander Kluge, *On Film and the Public Sphere*, u New German Critique, No. 24/25, Autumn 1981 – Winter 1982.
[8] Simon Sheikh, “Representation, Contestation and Power: The Artist as Public Intellectual”, 2004. http://www.republicart.net/disc/aap/sheikh02_en.htm [Poslednja izmena: jun 2014]
[9] Žak Ransijer, *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, biblioteka SVESKE, Mart 2010.

i participacije predstavlja značajan korak ka formiranju novih modela umetničkih institucija koje neće biti jedan od dva dominantna modela: modernistički reprezentativan *white cube*, ili kulturne industrije koje funkcionišu po modelu ponude i tražnje s ciljem stvaranja simboličkog i finansijskog kapitala.

Valter Benjamin tvrdio je 1930-ih da umetničko delo treba aktivno da interveniše i proizvodi model koji će omogućiti posmatračima da budu uključeni u procese produkcije, te da umesto uloge posmatrača/ice preuzmu ulogu učesnika/ice [10]. Roland Bart tri decenije kasnije, u svom čuvenom eseju proglašava smrt autora, protiveći se značaju koji se u okviru kapitalističke ideologije pridaje autoru kao “osobi”, preispitujući aktivnu recepciju i ulogu posmatrača umetničkog rada [11]. Kolektivne i participativne umetničke prakse nadovezuju se na ove ideje i poseduju kapacitet za direktnu kritiku buržoaske koncepcije javne sfere, čiji je osnovni cilj (samo) reprezentacija zarad akumuliranja simboličkog i finansijskog kapitala. Osim što problematizuju kult individualnog autorstva na umetničkom tržištu, i što teže transformaciji pasivnog posmatrača u aktivnog učesnika, tu je i heterogeni karakter umetničkih kolektiva i grupa, koji dovodi u pitanje podelu na privatni i javni prostor. Još jedan značajan faktor je i samo-institucionalizacija, budući da svaka nova grupa nastoji da ponovo otkrije već isprobane ili da pak uvede radikalno nove forme samoupravljanja. Međutim, ovde nas Gregori Solet upozorava da je ono što deluje kao prazan ekran na koji treba projektovati nove forme organizovanja, već ispunjeno tragovima jezika, istorije, znanja i materijalnih uslova. Da bi kolektiv ove tragove usmeravao i koristio na odgovarajući način, potrebno je prvo prepoznati kako taj isti kolektiv koristi jezik i prostorne metafore, svesno ili nesvesno [12].

Samoupravljanje, nezavisna produkcija i kontrola nad sopstvenom distribucijom faktori su koji se protive i umetničkom tržištu i njegovom diskursu. Kada je reč o nezavisnoj produkciji na post-jugoslovenskom prostoru, očigledni su brojni problemi kao što je nemogućnost dijaloga s državnom kulturnom politikom, izdvajanje minimalnog budžeta za nezavisnu produkciju, nedostatak radnog i izlagačkog prostora, nepostojanje instrumenata za pružanje podrške nezavisnim akterima, otpor javne administracije prema novim vrstama ugovora koji bi bili u interesu nezavisnih kulturnih radnika, otežana saradnja nezavisnih aktera s institucijama, i drugi. Pored spoljnih faktora, tu je i kompleksno pitanje autorstva umetničke grupe i zajedničkih principa i modela rada, budući da kolektiv okupljaju različite potrebe, sklonosti, pa čak i problemi pojedinaca koji mu se priključuju. Biti deo kolektiva znači stvarati prostor jednakosti i samoupravljanja, ali i mogućnost eksperimentisanja s različitim stilovima i medijima. Međutim, u praksi često nastaju problemi unutar samih kolektiva, jer se postavlja problem definisanja autorstva umetničke grupe i kreiranja grupnog identiteta. Faktori koji utiču na radni proces i artikulaciju zajedničke politike kolektiva ili grupe svakako su heterogenost članova, intenzivnost sastanaka na kojima se pregršt ideja iznosi, diskutuje, prihvata i/ili odbacuje, a potom tu su i individualne razlike u klasi, uzrastu, kapacitetima, znanju, iskustvu i socijalnom statusu. Iako pojmovi ‘grupa’ i ‘kolektiv’ ne mogu da obuhvate sve ove faktore, Solet smatra da upravo ove

[10] Benjamin, Ibid.

[11] Roland Barthes, *The Death of the Author*, 1968; u *Participation*, Claire Bishop, Whitechapel, London, 2006.

[12] Gregory Sholette, “Counting On Your Collective Silence: Notes on Activist Art as Collaborative Practice”, *Afterimage: The Journal of Media and Cultural Criticism*, November 1999, str. 18–20.

razlike i propratni ekscesi čine kolektiv održivim. Svakako, potreban je ogroman napor da bi se ostvario balans između individualnih potreba i kolektivnog interesa, te kontinuitet javnog profila kao kolektivnog, budući da je kult individualnog autorstva na umetničkom tržištu snažan, te se često događa da kolektiv završi u senki jedne ili više individua.

Budući da dovode u pitanje poziciju individue u kapitalizmu i promovisanje autonomije individualnih umetnika na tržištu, umetnički kolektivi predstavljaju subverzivan diskurs uperen protiv umetničkog proizvodnog i distributivnog aparata koji je nasleđen od modernizma, i po kojem je glavna uloga muzeja i drugih umetničkih institucija (samo)reprezentacija buržoaske klase i njenih vrednosti. Participativne umetničke prakse teže kolektivnoj dimenziji iskustva, brisanju distinkcije između autora i publike, profesionalnog i amaterskog, produkcije i recepcije. Kao što ističe Irit Rogof, tek kada polje umetnosti prepoznamo kao interkonektivno polje, stvara se potencijal za kulturnu participaciju, što je u suprotnosti s uobičajenim modelima reprezentacije i/ili kontemplacije. Ona govori o umetnosti koja stvara “prostor pojavljivanja” koji Hana Arendt definiše sledećim rečima: “Gde se pojavljujem drugima, kao što se drugi pojavljuju meni, gde ljudi postoje ne samo kao žive ili nežive stvari, već čine svoju pojavu eksplicitnom.” [13]. Izložba kao “prostor pojavljivanja”, prostor između ljudi koji zajedno deluju i govore i proizvode novo kroz cirkulaciju prisutnih značenja koja konstituišu društvenost, na taj način postaje mesto na kojem je politička subjektivacija moguća. Umesto političkih akcija efemernog karaktera i prevođenja različitih setova politika u oblast estetike i jezika, Irit Rogof predlaže “delovanje bez modela”, verujući da se na taj način kreira politički prostor u kojem publika, odnosno zajednica proizvodi značenja [14].

U okviru foruma “Niko ne pripada tu više nego ti” na Oktobarskom salonu, koji je moderirala umetnica Margareta Kern, razmatrano je još jedno važno pitanje: “Koje političke, estetske i društvene pozicije su dovedene u pitanje kada se radi kolektivno sa/u savremenoj umetnosti danas? I kako te prakse utiču na politiku svakodnevnog života i oblikuju njegovu društvenost?” [15] Kada ovo pitanje razmatramo u okviru konteksta zemalja bivše Jugoslavije, moramo imati u vidu da se koncept umetnosti kao javnog dobra odbacuje, država se sve više povlači iz finansiranja nezavisne kulture, a javna administracija ne prepoznaje značaj nezavisne kulturne scene. Za kolektivne i participativne umetničke prakse to znači entuzijazam, fleksibilan rad i (samo)eksploataciju bazirane na idealističkoj pretpostavci ljubavi prema umetnosti, čime se otvara pitanje umetnosti i novca, koje je problematizovala Jelena Vesić u okviru predavanja “Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla – Između ljubavi i novca, između novca i ljubavi...” Kroz sagledavanje spoljašnjih i unutrašnjih faktora savremene umetničke produkcije, u različitim segmentima i na različitim nivoima, u okviru izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti*, pitanje participacije kao politizacije radnog procesa zauzima značajno mesto, jer podsetimo se “cilj nije stvarati političnu umetnost, već stvarati politički” [16].

[13] Hanna Arendt u: Rogoff, Ibid., Irit Rogoff, “We – Collectivities, Mutualities, Participations”, Dorothea von Hantelmann & Marjorie Jongbloed (eds.), *I Promise It’s Political – Performativity in Art*, Cologne: Museum Ludwig, 2002, str. 126–133.

[14] Ibid.

[15] Margareta Kern, grupa h.arta (Marija Krista, Anka Gjemant, Rodika tahe), Gozde Ilkin, umetnička mreža FF (Antje Majevski, Šarlot Kalinan, Julijane Zolmsdorf), kolektiv A7.AUBENEINSATZ (Margaret Šuc, Greta Hoheisel), forum “Niko ne pripada tu više nego ti” u okviru programa 54. Oktobarskog salona, Izložbeni prostor: Zepter Expo, bivša RK Kluz. 13. Oktobar 2013.

[16] Razgovor Gregori Šolet i Jelene Vesić u: “Amaterski, neformalno, aktivistički, samorganizovano... ‘Tamna materija’ i Polarizacija umetničkog rada”, Ana Vujanović & Aldo Milohnić (ur.), *Političnost performansa*, Beograd: TKH, 2011, str. 60–67.



Living Death Camp (Živi logor smrti), javna diskusija,
auto kuća Rade Končar, Hala za teretni pogon Staro sajmište,
5. oktobar 2013, foto: Milica Lopičić



Nina Bunjevac, Otadžbina, digitalna štampa,
strip, 2013, foto: Ana Kostić

Tanja Marković

Adriana Zaharijević
Katarina Lončarević
Nada Duhaček
Iva Nenić
Ksenija Stevanović

Tanja Marković je psihološkinja i feministička aktivistkinja. Jedna je od osnivačica Centra za queer studije i Uzbune – radne zajednice za društveno-političku teoriju, aktivizam i umetnost. Aktivistički je sarađivala ili i dalje sarađuje sa Ženama na delu, Ženama u crnom i Centrom za nenasilnu akciju Sarajevo–Beograd. Svojim radom preispituje povezanost umetničkih i aktivističkih praksi.

TANJA MARKOVIĆ

FEMINISTIČKE MREŽE

114 PROIZVODNJE I RAZMENE ZNANJA

Minuli 54. Oktobarski salon kustoskog kolektiva Red Min(e)d doneo je u fokus javnosti feminističkim epistemama prožetu umetnost kao praksu govora o: ličnom kao političkom, kao mestu spajanja feminističkog i umetničkog pristupa saznavanju sveta; svakodnevici, moći, otporima; mestima kolonijalne potčinjenosti i nastajanju glasa postkolonijalnog subjekta; rodnim nejednakostima, odnosima i strukturama hijerarhija u kojima radimo i delujemo; klasnim antagonizmima; nedovoljno vidljivim znanjima; slabim mestima patrijarhata već načetog istorijama i kontinuitetima različitih feminističkih borbi; kvir strategijama u izlaženju na kraj s heteronormativnim nasiljem; mogućnostima solidarnog i kolektivnog delovanja kao pokušajima dovođenja u pitanje tradicionalnih hijerarhija umetničkog sveta – u svetu već umornom od nove ekonomske krize, čiji se kraj ne nazire, dok se globalno krune ostaci socijalne države i dok se umetnost i njene institucije potiskuju na marginu, posebno u siromašnim zemljama periferije i poluperiferije razvijenog kapitalističkog sveta.

Ovom izložbom ponuđena nam je mogućnost da kroz umetnost promislimo feminističke načine i prostore pripadanja sferi društvenog, kroz suočavanje sa svim onim što tu pripadnost sada i ovde ometa. Neki od performansa, kao na primer “Museum of non-participation” uspeo je da stvori barem privremeno “sigurno mesto” za govor o nasilju i za vrlo ličnu razmenu svih učesnica. Tako su kroz prostor umetnosti postale vidljive dobre strategije feminističkog aktivizma u kreiranju, patrijarhalnoj strukturi društvenosti stranih, što je moguće manje hijerarhijskih odnosa, zasnovanih na horizontalnom povezivanju između različitih iskustvenih ženskih pozicija, a u ovom slučaju između autorki performansa i učesnica, kao i učesnica međusobno.

Drugi, antagonistični, prostor društvenosti stvoren je događajem “Živi logor smrti”, grupeom Spomenik i Četiri lica Omarske. Antagonističnost je pokrenuta nespremnošću sredine u kojoj se događaj odvija da se u potpunosti suoči sa činjenicama u vezi s ratovima vođenim tokom 90-ih. Veze s feminističkom epistemom ovde nisu bile direktno vidljive, osim ako ne uzmemo u obzir da su u Srbiji neke od ključnih akterki pokretanja procesa suočavanja, i preispitivanja odgovornosti Srbije u vezi s ratovima 90-ih, bile feministkinje. U svetlu novih revizionističkih tendencija u tumačenju istorije Drugog svetskog rata, postojećih u regionu, od ključne je važnosti bilo i ponovo se osvrnuti na logor Staro Sajmište jer njegov primer dobro reflektuje i mnoge važne probleme naše egzistencije: dominaciju interesa privatnog kapitala, potiskivanje činjenica u vezi sa antifašističkom borbom, konstruisanje neke nove mitologizovane slike istorije koja odgovara klasi na vlasti i koja kontinuitet uspostavlja s kolaboracionistima, pre nego s antifašističkim borcima i pobedničkim snagama Drugog svetskog rata.

U takvim okolnostima, iz niza tema kojima smo učestvujući u dešavanjima na ovom Salonu bile pokrenute kao feminističke aktivistkinje, za ovu priliku izdvojila sam mogućnost da iz lokalnog akademskog feminističkog konteksta promislimo feminističku epistemologiju kao okvir u koji se može smestiti i kustoska praksa Red Min(e)d kolektiva. Promišljanje je kolektivno, u dobroj tradiciji feminističkog delovanja i organizovanja, pa je u skladu s tim autorstvo za ovaj tekst delegirano onim autorkama koje su temu, posebno za ovu priliku, promišljale ne toliko u vezi s konkretnim radovima izloženim na 54. Oktobarskom salonu, koliko iz okvira svakodnevne prakse svog rada. Time je dobijena mreža mogućih pitanja iz kojih bismo mogle poći u čitanje kustoskog rukopisa Red Min(e)d, svejedno da li su ključna pojmovna uporišta te mreže pozajmljena iz feminističke teorije, filozofije, teorije umetnosti, teorije muzike ili feminističke pedagogije.

115



Adrijana Gvozdenović, After party,
skulptura, 2012, foto: Tina Smrekar

Adriana Zaharijević, Institut za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu. Autorka je knjige *Postajanje ženom* (2010) i urednica zbornika *Neko je rekao feminizam?* (2007, 2008, 2012). U svom teorijskom radu objedinjuje probleme političke filozofije i feminističke teorije, a posebno se bavi genealogijom seksualnosti.

ADRIANA ZAHARIJEVIĆ

SITUIRANJE ZNANJA

116 Intervju Tanja Marković

TM: Šta je feministička epistemologija?

AZ: U uvodu knjizi *Feminist epistemologies*, Linda Alkof i Elizabet Poter tvrde da je, iz perspektive tradicionalne filozofije, veza između feminizma i epistemologije protivrečna, takoreći oksimoron. [1] Ako se tvrdi da se epistemologija bavi kriterijumima za uspostavljanje vrednosno neutralne, objektivne proizvodnje znanja o svetu, a da su feminističke/ženske studije definisane upravo svojom političnošću (vrednosno ne-neutralnom pozicijom) i odbijanjem nepristrasnosti, to zaista jeste tako. Međutim, ako se “svet” ne posmatra kao kantovska stvar po sebi, kao entitet odvojen i od onoga ko saznaje i od pravila prema kojima se saznanja uspostavljaju kao validna i prema kojima se znanje proizvodi, ako, naprotiv, svet posmatramo kao prostor u kojem obitavaju ljudi u koegzistenciji, onda nam se nameće drukčiji skup pitanja. S tim je u uskoj vezi feminističko odbacivanje apstraktne racionalnosti i pitanje koje pogađa u sam ‘trbuh’ tradicionalne epistemologije: *ko je onaj ko (ima moć da) saznaje*, i unutar kojih i kakvih mreža saznatljivosti i iskazivosti ta moć može proizvesti istinsko znanje.

Neka pitanja koja se na to nadovezuju mogla bi biti sledeća. Moderna epistemologija počela je situacijom promišljanja saznanja u jednoj sobi s kaminom, u kojoj Dekart “svoj duh lišava briga, pribavlja sebi sigurnu dokolicu, i izdvojen u osami nalazi vreme da se ozbiljno i slobodno posveti” proveru sopstvenih dotadašnjih mnjenja [2]. Za feminističku epistemologiju postaje ključno pitanje da li se znanja proizvode u takvim izolovanim individualnim projektima ili unutar različitih formi zajednica. Jesu li znanja složeni kompleksi čije se poreklo i razvoj može dovoditi u vezu sa mnogovrsnim saznavnim i nesaznavnim procesima, ili su ona entiteti koje stvara apstraktna racionalnost, uverena da je čula ne varaju, da ne sanja i da je ne obmanjuje *deus deceptor*?

Feministkinje se takođe usredsređuju na utelovljenost subjekta saznanja. Protivno epistemološkoj tradiciji, one u “čisti um” saznavaoce nastoje da vrate želje, osećanja, interese, parcijalno uslovljene perspektive (uslovljene starošću, zdravljem, ali i polnošću subjekta i njegovim drugim bitnim određenjima). Feministička epistemologija tako subjektu vraća telo. Vraćanjem ili uvođenjem tela u igru, neizbežno se postavlja pitanje čije i kakvo – koliko sposobno i za šta sposobno – jeste to telo. Drugim rečima, ako se ne uzima kao puka protežna stvar (*res extensa*), srmo telo postaje prostor u koji se moć upisuje i iz kojeg emanira. A otelovljeni subjekt saznanja odatle postaje svesni ili nesvesni proizvođač znanja koje se može politizovati.

[1] Linda Alcoff & Elizabeth Potter (ur.), *Feminist Epistemologies*, New York & London: Routledge, 1993. http://occupytampa.org/files/tristan/fem/books/Feminist%20Epistemologies_nodrm.pdf [Poslednja izmena: mart 2014]

[2] Rene Dekart, *Meditacije o prvoj filozofiji*, prvi put objavljenj 1641.

TM: U čemu je danas političnost ženskih studija i posebno u okviru njih feminističke epistemologije?

AZ: Feministička epistemologija polazi od toga da je neutralna tačka gledišta, saznavna individua, zapravo uvek muškarac. Međutim, kada se malo pobliže pogleda, ta utelovljenost nije samo polna već su u nju upisane i brojne druge privilegije. Savremene feminističke epistemologije ne privileguju rod kao izolovanu kategoriju, već nastoje da *kontekstualizuju ljudskost roda*. Zamislmo, recimo, da je Dekart svoje *Meditacije* započeo smeštajući pokraj kamina starog crnog roba koji se upravo vratio s plantaže gde je čitavog dana brao duvan. Takvu je racionalnost iz rakursa moderne epistemologije teže učiniti apstraktnom, ali ona nije ništa manje ljudska. Prema tome, i u domenu – konstituisanja, proizvodnje – znanja postoji norma, i ta norma nije epistemološkog, nego političkog karaktera. Zato je važno insistirati na tome da feministička epistemologija nastoji da pokaže *političku dimenziju epistemološkog projekta*.

Ako epistemologiju posmatramo kao okvir ili teoriju koja objašnjava kako se uspostavlja ili generiše znanje o svetu, odnosno pokazuje kako da razumemo prirodu “stvarnosti”, onda je epistemologija itekako važna za feminizam i ženske studije, jer preispitujući ono za šta verujemo da je znanje/nauka/činjenica pokazujemo da to iza sebe ima vrednosne osnove, da je u izvesnom smislu konstruisano, te da se samim tim može i dekonstruisati. Kako tvrdi Ankica Čakardić u tekstu “Um i spol: “nije dostatna kritička analiza postojećih epistemoloških teorijskih disciplina i subdisciplina, već je važno imati na umu dva postupka: a) smeštanje dimenzija znanja u kontekste društvenih odnosa, institucija, interesa i uloga, i b) nužnost cjelokupne dekonstrukcije paradigmi i koncepata unutar kojih se smeštaju teorije znanja, norme istraživanja i njihova jamstva, adekvatnost racionalnosti i samorazumljivost kategorijalnog aparata” [3].

Drugim rečima, cilj (i prostor političnosti) feminističke epistemologije nije da “samo zadovolji intelektualnu ljubopitljivost, već i da doprinese cilju emancipacije: širenju demokratije u proizvodnji znanja”. [4]

TM: Zašto se u feminističkoj epistemologiji subjekt i znanje određuju kao situirani i koje su premise tog znanja?

AZ: Subjekt feminističke epistemologije je situiran, te se i samo znanje posmatra kao *situirano*. Suprotno tradicionalnoj epistemologiji, ovaj subjekt se ne promišlja kao apstraktan; znanje koje on proizvodi nije univerzalno i on se pokazuje kao uslovljen svojim vremenom/kulturom/zajednicom/specifičnim odlikama. Nemoguće je zanemariti društveni *kontekst* i *status* subjekta saznanja. Premise ovako postavljenog situiranog znanja su sledeće. Znanje ne nastaje u vakuumu: ono nije odvojeno od istorijskih, društvenih i političkih okolnosti. Zatim, pitanje moći delovanja, u tradicionalnoj filozofiji pohranjeno isključivo u političku filozofiju, *važno* je za pitanja saznanja, što dovodi do brisanja strogih disciplinarnih granica, i granica među sferama ljudskog delovanja i mišljenja. Najzad, činjenice i vrednosti ne mogu se strogo razdvojiti: način na koji se stvarnost vrednuje utiče na način na koji je tumačimo i o njoj isporučujemo činjenice, istinita saznanja.

[3] Ankica Čakardić, “Um i spol. Kontingencija feminističkoga koncepta socijalne epistemologije”, Ankica Čakardić, (ur.), *Privilegiranje rubova. Intervencije i prilozi feminističkoj epistemologiji*, Zagreb: Centar za ženske studije i Hrvatsko filozofsko društvo, 2010, str. 19–65.

[4] Alcoff & Potter, Ibid.

U tekstu "Situiranje znanja", Dona Harvej objašnjava pojam situiranih znanja i, u izvesnom smislu, sumira značaj projekta feminističke epistemologije: "Potrebna nam je snaga modernih kritičkih teorija koje se bave time kako nastaju značenja i tela, ne da bismo poricali značenja i tela, već da bismo gradili značenja i tela koja imaju šansu da žive". [5]



Ivana Smiljanić, Zapamtićeš Ti mene,
instalacija, 2011, foto: Ana Kostić

[5] Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, Vol. 14 (3), 1988, str. 575-599.



Dina Rončević, Voda tako vruća da peče,
objekat i video dokumentacija 2013,
foto: Tina Smrekar

Katarina Lončarević je filozofkinja i radi u Centru za ženske studije u Beogradu i na Fakultetu političkih nauka (Univerzitet u Beogradu). Diplomirala je filozofiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu, magistrirala je na Rutgers univerzitetu (SAD) i na Fakultetu političkih nauka u Beogradu. Koordinatorica je u Centru za ženske studije i zamenica glavne urednice časopisa *Genero*. Objavila je niz radova iz oblasti političke filozofije i epistemologije, monografije *Solidarnosti i feminističke politike* (2010) i *Politike medija re/prezentacije LGBT populacije: slučaj Srbije* (2011) sa Jelenom Višnjić, a sa Dašom Duhaček *Kultura, pol, državljanstvo* (2012).

KATARINA IONČAREVIĆ

120 FEMINISTIČKE EPISTEMOLOGIJE:
“OZBILJNE” TEORIJE ILI
“IRACIONALNE BABSKE PRIČE”?

Kao odvojeno, autonomno polje istraživanja unutar filozofije, epistemologija ili teorija saznanja kao disciplina koja se bavi mogućnošću, prirodom i granicama ljudskih intelektualnih dostignuća, započinje svoj razvoj s Dekartom u sedamnaestom veku. Njegova ideja da dovede u sumnju sva svoja verovanja, “da sve ... iz temelja preokren[e], pa počn[e] od prvih osnova” [1], označava prekretnicu u filozofiji, i od tog trenutka, politički i praktični uticaji, ekonomski i društveni interesi, verovanja potkrepljena tradicijom, postaju irelevantni u traganju za znanjem i istinom.

Iako s Dekartom započinje razvoj modernog epistemološkog projekta, može se argumentovati da u *jednom smislu* njegov ‘epistemološki raskid’ s predmodernim periodom i nije tako radikalan. U predmodernoj Evropi, epistemički kredibilitet bio je u korelaciji s društvenim položajem i privilegijom, pa su znanje i istina bili u posedu društvenih elita – kraljeva, njihovih dvorana i religioznih vođa [2]. Svi *drugi*, pripadnici ne-elite, smatrani su epistemički nepouzdanim i nesposobnim da razlikuju istinita opravdana verovanja od zabluda i neistina. Ne-elitu su činili ‘neznalačko’ seosko stanovništvo, ‘nezrela’ deca, ‘iracionalne’ žene i ‘nerazumni’ divljaci. Iako moderna i prosvetiteljska epistemologija govori o univerzalnoj apstraktnoj individui bez ikakvih partikularnih odlika poput pola, rase, klase, kao o paradigmi *univerzalnog saznavoca* koji je u stanju da dosegne neistorijsku tačku gledišta u cilju postizanja objektivnog (istinitog) saznanja, kritičko i kontekstualno čitanje istorije zapadne epistemologije pokazuje da epistemologija s Dekartom i posle njega nastavlja tradiciju autoritarizma. Nasuprot uobičajenoj pretpostavci da moderna epistemologija ne uzima u obzir subjektivitet saznavoca u prikazima opravdanih istinitih verovanja, kritička istorija moderne epistemologije pokazuje da ona “pripisuje epistemičko opravdanje samo onim subjektima koji su u stanju da demonstriraju prikladan epistemički stav, koga karakteriše upotreba uma i održavanje objektivne distance” [3]. Ti subjekti su kroz celu istoriju filozofije bili *naučnici* i *filozofi*, koji su predstavljali dominantnu *mušku* elitu. Moderna epistemologija, iako zamišljena kao apstraktno istraživanje izolovano od svega partikularnog, ipak dozvoljava da jedan specifičan subjektivitet (muške elite) strukturira njen projekat. I ponovo, oni koji ne pripadaju dominantnoj muškoj eliti filozofa i naučnika, u potpunosti su isključeni iz

[1] René Descartes, “Meditations on First Philosophy”, *The Philosophical Writings of Descartes*, Volume II, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, str. 12.
[2] Linda, Alcoff, *Real Knowing: New Versions of the Coherence Theory*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2008, str. 201–205.
[3] Ibid., str. 202.

carstva znanja i istine kao epistemički nepouzđani.

Feminističke teoretičarke, tokom 1970-ih i 1980-ih, uočavaju nekoliko istaknutih osobina koje su zajedničke tradicionalnim epistemologijama. Prvo, postoji pretpostavka da *rastelovljen* um može da proizvede tačne i objektivne prikaze sveta – “‘božji trik’ bio je rasprostranjen” [4], što znači da rastelovljen i nelociran um ima sposobnost “viđenja svega ni iz čega” [5]. Drugo, svi tradicionalni epistemolozi veruju u logiku progressa uma i nauke. Treće, svi pretpostavljaju da su *razlike* između saznavalaca irelevantne pa su, prema tome, u poziciji da tvrde *ljudsku univerzalnost* i *homogenost*. Četvrto, postoji mogućnost transcendencije preko *omnipotencije uma*: saznavalac, odgovarajućom upotrebom uma, može da izbegne ograničenja tela, vremena i prostora, i da promišlja večne probleme i njihove odnose prema ‘čoveku’ kao saznavaoac. I peto, svi tradicionalni epistemolozi poriču vezu između moći i znanja; oni tvrde da *saznavaoica* i *moć* treba posmatrati kao odvojene [6].

Polje istraživanja feminističke epistemologije je danas, nekih tridesetak godina po ustanovljavanju, toliko heterogeno i dinamično, da se teško može podvesti pod jednu filozofsku disciplinu ili pod-disciplinu. Ono čak ne pripada u potpunosti ni filozofiji – iako je ona dala inicijalni podsticaj za feminističko promišljanje epistemoloških problema. Feminističke epistemologije, uvek nužno u množini, razmatraju pojmove saznanja, istinitosti, opravdanja, statusa subjekta i dr, van tradicionalnog okvira. One definišu “epistemologiju kao teoretisanje o znanju” [7] uopšte, pri čemu se ona posmatra kao neodvojiva od politike [8].

Bogato polje istraživanja koje nazivamo feminističkim epistemologijama može se analizirati između ostalog preko klasifikacije različitih feminističkih pristupa epistemologiji, koju je ustanovila Sandra Harding još 1986. godine. Ona uočava tri velika kontrastna teorijska okvira koje naziva *feministički empirizam*, *feminističke standpoint teorije*, i *feministički postmodernizam*. Samu klasifikaciju bi trebalo shvatiti kao provizornu, pošto je razvoj feminističkih epistemologija u narednim decenijama pokazao ne samo da ona ne uspeva da obuhvati sve ono što predstavljaju različiti feministički pristupi problemu saznanja, već da i same granice između ponuđenih teorijskih okvira nisu uvek tako stroge, niti da nužno i u svakom slučaju isključuju jedni druge. Feminističke epistemologije polaze od nekih zajedničkih pretpostavki: odbacuju se hijerarhijski dualizmi (duh/telo, subjekt/objekt, činjenice/vrednosti, itd.) temeljni za tradicionalnu epistemologiju; znanje se razume uvek kao specifično, “situirano”, lokalno, perspektivističko i kontekstualno, a ne kao univerzalno, neutralno i neperspektivističko (“pogled ni iz čega”); i svaka feministička epistemologija istražuje odnos moći i znanja. U čemu se, onda, sastoje razlike koje ispunjavaju i oblikuju heterogeno polje feminističkih epistemologija?

Feministički empirizam predstavlja orijentaciju koja je manje ili više prihvaćena unutar

[4] Hartsock, Nancy, “Postmodernism and Political Change: Issues for Feminist Theory”, u Susan Hekman, ur., *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, University Park: Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996, str. 41; Cf. Donna, Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, u *Feminist Studies* 14(3), 1988, str. 581.
[5] Haraway Ibid.
[6] Hartsock, Ibid., str. 41; Jane Flax, “Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory”, *Signs* 12(4), 1987, str. 624.
[7] Alcoff, Ibid., str 4.
[8] Katarina Lončarević, “Feministička Epistemologija: Nastanak, Razvoj i Ključni Problem”, *Godišnjak FPN* 7, 2012, str. 41–59.

epistemologije kao filozofske discipline, i to kao relevantan pristup pošto koristi terminologiju i pojmovni okvir analitičke filozofije. Ona predstavlja vrstu rekonstruisanog empirizma koji pod uticajem razvijene feminističke metodologije, naročito novih feminističkih metoda opservacije, ima cilj da zahvati daleko šire polje empirijskog svedočanstva od tradicionalnog empirizma, i da na taj način obelodani i da se suprotstavi androcentризmu naučnog procesa saznanja. Feministički empirizam naglašava pre svega socijalnu prirodu proizvodnje znanja, smatrajući da je tradicionalna analiza usmerena na individuu, odnosno usamljenog saznavaoa, koja ne uzima u obzir njenu društvenu poziciju, manjkava. Zato se u različitim varijantama feminističkog empirizma tvrdi da su subjekti saznanja pre svega zajednice, a ne izolovane individue tradicionalne epistemologije [9].



Nandipa Mntambo, *Paso Doble*, video,
2011, foto: Duško Jelen

[9] Cf. Linda Alcoff & Elizabeth Potter, "Introduction: When Feminisms Intersect Epistemology", u Linda Alcoff & Elizabeth Potter (ur.), *Feminist Epistemologies*, London: Routledge, 1993, str. 1–14; Helen, Longino, *Science as Social Knowledge*, Princeton University Press, 1990; Helen, Longino, "Subjects, Power and Knowledge: Description and Prescription in Feminist Philosophies of Science", u Alcoff & Potter (ur.), *Ibid.*, str. 101–120; Lynn Hankinson Nelson, "Epistemological Communities", u Alcoff & Elizabeth (ur.), *Ibid.*, str. 121–160.

Za razliku od feminističkog empirizma koji je usmeren pre svega, iako ne i isključivo, na polje sticanja i razvijanja naučnog znanja, feminističke *standpoint* teorije su kritičke teorije koje imaju za cilj da razviju znanje koje bi bilo korisno za potčinjene i marginalizovane grupe u društvu. Feminističke *standpoint* teorije se međusobno prilično razlikuju, ali sve polaze od toga da predstavljaju svet iz posebne društveno situirane *perspektive* koja tvrdi da poseduje epistemičku privilegiju ili autoritet. "Prema analogiji s marksističkom tvrdnjom o epistemičkoj privilegiji proletarijata nad ključnim ekonomskim, sociološkim i istorijskim pitanjima, različite verzije feminističkih *standpoint* teorija zasnivaju svoje tvrdnje o epistemičkoj privilegiji različitih osobina ženske društvene situacije. Klasa, rasa, rod i seksualnost nužno strukturiraju i postavljaju granice saznavaoa i njegovom/njenom razumevanju stvarnosti i, prema tome, utiču na sve saznavne tvrdnje. Iako postoje različite *standpoint* epistemologije, sve ipak, bez obzira na razlike, tvrde da određene pozicije proizvode 'manje lažno', 'bolje', čak 'tačno' i 'istinito' razumevanje sveta" [10].



Angela Melitopoulos, Mauricio Lazarato,
Asamblazi, video, 2010–2012, foto: Ana Kostić

[10] Lončarević, *Ibid.*, str. 47.

Na kraju, pozicija tzv. postmodernističkog feminizma ne razvija neku specifičnu teoriju, već kritike predloženih feminističkih epistemologija. U postmodernističkom duhu, ova orijentacija polazi od toga da ne postoji uporišna tačka ili čvrsto tlo za saznanje, i da moderan subjekt – apsolutan, univerzalan i bezinteresan – ne postoji. Naša situiranost se ne može prevazići pozivanjem na univerzalnost, objektivnost, racionalnost, suštinu ili istinu. U našu situiranost je nužno uključena lokalnost, parcijalnost, nestabilnost i neizvesnost. Ove teoretičarke dele sa *standpoint* teoretičarkama uverenje da je znanje lokalno, specifično, situirano i perspektivističko, ali poriču da, pošto su sva znanja delimična, neka perspektiva može tvrditi epistemičku privilegiju. Sve perspektive, pa i feministička, jesu delimične i parcijalne, i nijedna ne poseduje epistemičku privilegiju nad društvenim pitanjima. Dok, na primer, feministički empirizam često *standpoint* teorijama zamera nedostatak normativnih kriterijuma na osnovu kojih se odlučuje koji *standpoint* je epistemički superioran u odnosu na drugi, feminističke postmodernistkinje osporavaju uspešnost svakog pristupa koji ima ambiciju da ponudi 'bolje' znanje, ono koje je 'naprednije' u odnosu na druga, i "manje kontaminiran[o] lažnim uverenjima i dominantnim odnosima moći" [11]. *Standpoint* teorije se optužuju za usvajanje prosvetiteljskog teorijskog okvira koji im onemogućava da sagledaju da je "[s]vaki feministički *standpoint* nužno delimičan" [12].

Feministička epistemologija kao heterogeno i multidisciplinarno polje istraživanja omogućila je nove i za filozofiju nesvakidašnje pristupe – kako tradicionalnim epistemološkim problemima, tako i uvođenjem pitanja i problema koji se u epistemologiji kao filozofskoj disciplini ne postavljaju. Više od trideset godina posle prvih izolovanih pokušaja feminističkih teoretičarki, nešto što se ranije označavalo kao "iracionalno" i bez "vrednosti", danas jasno pokazuje da "znanje ostaje centralno i za održavanje i za promenu nepravednih sistema moći" [13].

[11] Jane Flax, "The End of Innocence", u Judith Butler & Joan W. Scott (ur.), *Feminists Theorize the Political*, New York & London: Routledge, 1992, str. 456.

[12] Flax 1987, *Ibid.*, str. 642.

[13] Patricia Hill Collins, "Comment on Hekman's 'Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited': Where's the Power?", u *Signs* 22(2), 1997, str. 375.



LA upitnik na 54. Oktobarskom salonu,
foto: Tina Smrekar

Nađa Duhaček je slobodni istraživač obrazovanja. Diplomirala je na Južnoevropskim studijama Američkog univerziteta u Bugarskoj i magistrirala na Ženskim studijama Univerziteta u Granadi. Živi u Beogradu (ponovo) i trenutno radi na nekoliko projekata kojima je zajedničko uvođenje roda kao kategorije u osnovnim školama.

nađa duhaček

FEMINISTIČKA
PEDAGOGIJA

126

Da bi se govorilo o feminističkom obrazovanju, mora se prvo govoriti o feminističkom znanju. Feministička epistemologija predstavlja široko i raznovrsno polje, koje polazi od kritike objektivnog, univerzalnog i fiksiranog znanja. U *Manifestu kiborga*, Dona Haravej definiše nauku kao “ubeđenje relevantnih aktera da je nečije proizvedeno znanje put ka željenoj formi veoma objektivne moći” [1]. Šta se događa kada se na temeljima takvih znanja gradi obrazovni sistem? Nije veliko iznenađenje da pokušaji progresivnih pedagogija ne donose suštinske promene u odnosima moći, zato što ne preispituju svoje epistomološke i pedagoške osnove, uzimajući u obzir rod kao kategoriju.

Krajem 20. veka, Valeri Valkerdin i Grupa za devojčice i matematiku u Velikoj Britaniji analiziraju izbor koji većina devojčica donosi – da kroz srednju školu i studije ne uče matematiku niti druge prirodne i tehničke nauke. Ova longitudinalna studija nudi raznolike i kompleksne uvide u odluke devojaka različitih klasnih i ‘rasnih’/etničkih identiteta, da se unapred odreknu potencijalno interesantnih i lukrativnih profesija. Teorijski okvir koji pomaže u ovom objašnjenju vraća nas u 18. vek. Tada se učvršćuje moderan diskurs (u smislu u kome ga koristi Fuko /Foucault), o ženama koje nemaju kapacitet za racionalno mišljenje. A baš je taj kapacitet usko povezan sa sposobnošću da se razume ali i proizvodi matematičko znanje.

Počevši od prosvetiteljstva, racionalnost i racionalno mišljenje se čvrsto povezuju s muškošću. Žensko telo, kao i ženski um postaju objekti (muškog) naučnog promatranja. Iz pozicije autoriteta koji proizvodi naučna znanja, postaje moguće doneti konačan sud, kojim se um žene definiše kao inferioran. Iz toga sledi da isključivanje žena iz školskih sistema (koji nastaju tokom 19. veka) ima logično utemeljenje u njihovoj *ne-sposobnosti* da razmišljaju [2]. Početkom 20. veka, žene su morale da dokazuju da su racionalne, mentalno zdrave, i da su sposobne da uče i razumeju apstraktne ideje. Kroz taj proces, žene srednje klase polako ulaze u javnu sferu, pre svega kroz profesije brige i nege, kao što su npr. učiteljice.

Time počinje paradoks koji opstaje i danas u progresivnoj pedagogiji koncentrisanoj na decu (*child-centered pedagogy*). Dihotomija je stvorena između brižne pasivne žene i radoznalog aktivnog (muškog) deteta. Po rečima Valeri Valkerdin:

[1] Donna Haraway, “Cyborg Manifesto”, u *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books, 1991, str. 184.
[2] Valerie Walkerdine, *Counting Girls Out: Girls and Mathematics*, London: Falmer Press, 1998 [1989], str. 34–35.

“Kapacitet za brigu zasnovan na prirodnoj ženskosti, kao objekat naučnog razmatranja, postaje temelj za žensku sposobnost da pomogne proces sticanja znanja i reprodukuje znalca: podrška za – a zapravo suprotnost – procesu produkcije znanja” [3].

Ovim je potvrđena polna podela između produkcije i reprodukcije znanja. Ova dihotomija danas opstaje u pedagogiji koncentrisanoj na decu zato što pozicionira prosto ponavljanje (koje lako pripisuje devojčicama) i “pravo” razumevanje (koje bez mnogo kritičkih osvrta pripisuje dečacima) kao uzajamno isključive suprotnosti. U školama širom globalnog severa, učenice dobijaju ove poruke kroz skriveni kurikulum, koji im jasno daje do znanja da treba da budu fine, tihe i da rade sve po pravilima. Ove poruke se uklapaju u dominantne definicije ženskosti od prosvetiteljstva do danas, ali su svakako u suprotnosti s osobinama aktivnog učenika koji je radoznao, rizikuje i postavlja pitanja. Iskustvo kontradikcije između idealnog (muškog) učenika i suprotnih očekivanja od devojčice, dovodi do očekivanog rezultata – da biraju škole, fakultete i poslove koji ne ruše patrijarhalne norme. Kada ulaze u naučne i akademske oblasti u kojima su prethodno većinu činili muškarci, devojke i žene imaju prostor da budu asistentkinje (uloga brige) i nastavnice (reproduktivan rad), a retko dobijaju prostor i priznanja za uloge inovatorki (produkciju novih znanja) ili voditeljki istraživačkih projekata ili naučnih institucija.

Pre sto godina naše pretkinje su osvajale slobodu tako što su bile učiteljice. Danas devojke čine uspešnu većinu na mnogim fakultetima širom sveta, ali visoko obrazovanje nije više prestižan garant boljeg životnog standarda. Moć se premestila na neka druga mesta. U *Manifestu kiborga*, Dona Haravej skreće pažnju na rizik da ne svedemo epistomološke kritike na bezgranične raznolikosti “i da tako odustanemo od zbunjujućeg zadatka stvaranja parcijalnih, pravih veza” [4]. U kontekstu školskih sistema i progresivne pedagogije, važno je povezati na koje načine škole i univerziteti i dalje predstavljaju nužan, ali ne i dovoljan potencijal za emancipaciju. Jedna moguća veza počinje kroz uvažavanje kategorije roda u svakodnevnom životu i učionici matematike.

127

[3] Ibid., str. 37.
[4] Haraway, Ibid., str. 161.



Lorena Erera Rašid, Bez naslova,
skulptura, 2013, foto: Ana Kostić



Marko Peljhan i Metju Biderman, Inicijativa
za arktičke perspektive – dokumenti o moru, tundri i ledu,
instalacija, 2011, foto: Duško Jelen

Iva Nenić je teoretičarka umetnosti i medija i etnomuzikološkinja. Predaje na Fakultetu muzičke umetnosti (Univerziteta umetnosti) u Beogradu. U svom teorijskom i praktičnom radu pokušava da poveže tradicionalnu, popularnu i visoku kulturu, teoriju ideologije i pristupe savremenih, kritički orijentisanih studija kulture.

IVA NENIĆ

“ISKUSITI UMETNOST” KAO OBLIK FEMINISTIČKOG (SA)ZNAVANJA SVETA

130

Pitanje odnosa feminističke epistemologije i društvenih praksi umetnosti/kulture ne svodi se samo na odnose tumačenja ili sprovođenja: vernost feminističkim epistemama podrazumevala bi i rad u/oko umetnosti kao oblik feminističkog *praxisa*, povezanih ideja-kao-materijalnih-činova koji proizvode pomak, otklon, rez u tkanju “stvarnosti”, navešćujući a ponekad i otelovljujući jedan drukčiji svet/svetove. Feministička i rodno intonirana teorija i istorija umetnosti čiji su prvobitni zadaci bili: izvlačenje ženskog kreativnog rada iz ambisa istorije, traganje za umetnicama koje odsustvuju iz kanona “velike” zapadne umetnosti i prevrednovanje zasebnog ženskog iskustva, danas se nalaze pred novim ciljevima, kao uostalom i radovi onih umetnica/ka u kojima se zastupaju, otelovljuju i dalje razvijaju feministička načela i perspektive. Seminalno pitanje “Zašto nije bilo velikih ženskih umetnica” Noklin, smenjuje se pitanjem *šta i kako* umetnice/i mogu da urade pokazujući u materijalnoj znakovnosti svojih ostvarenja različite društvene i političke posledice rodnihi asimetrija i bivanja rodom, govoreći iz svoje pozicije porođenog subjekta, *plešući* razne društvene smene i utopije kroz optiku rodnihi identiteta. [1] S tim su neraskidivo povezane i teorije umetnosti i kulture koje feminističku epistemologiju ‘uzimaju za ozbiljno’ – ne samo u smislu šarenolikosti postmodernog okoliša, već kao svoju osnovnu tačku gledišta.

Kakvu vrstu znanja i pozicije u tumačenju proizvode udružene feministička umetnost i teorija umetnosti? Odmah se može odgovoriti: to je znanje situirano, ideološki ‘udešeno’ subjektnom pozicijom one koja tumači, ali je u isti mah i takvo (ili bi trebalo da bude takvo) da obelodanjuje svoje granice i domete, otvara sadržaj uz istovremeno razotkrivanje pravila igre, ne obraćajući se sjajnoj ‘istini’, već iscrtavajući odnose moći i delotvornost učinaka umetnosti teorije kao interventnih oblika rada u društvu. Ili, kako to formuliše Džejn Fleks u svojoj postavci feminističke epistemologije – “Preuzeti odgovornost znači čvrsto prihvatiti svoju poziciju unutar kontingentnih i nesavršenih konteksta” [2]. U poznamarksističkom ključu, umetnost je praksa koja posredno ili aluzivno dozvoljava da se spoznaju ideološki uslovi koji su je oblikovali (odnosno da se ideološka aluzija-iluzija, kako je naziva Altiser, predoči čulima kao poseban oblik /sa/znanja) – drugim rečima, umetnost ne proizvodi znanje *stricto sensu*. Međutim, opisani mehanizam nikako ne zahvata sve istorijske ili kulturalne formacije koje nazivamo umetnošću: u trouglu postmoderne, feminizma i savremenih umetničkih praksi često se posebno i namerno naglašava ideološka i interventna priroda umetničkog rada, u kojoj se “provokacija i eksces zamenjuju dekonstrukcijom

[1] Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, u *Art News*, 69. januar 1971, str. 22–39. http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/512/files/2012/01/whynogreatwomenartists_4.pdf [Poslednja izmena: jun 2014]
[2] Fleks, Džejn, “Kraj nevinosti”, u: Džudit Batler i Džoan Skot (ur.), *Feministkinje teoretizuju političko*, Beograd, Centar za ženske studije i istraživanje roda, 2006.

i poliznanrovskom reinterpretacijom mehanizama prikazivanja polnosti u reklamama, medijima, ekonomiji, umetnosti” [3], odnosno različiti segmenti društvene “stvarnosti” se umetničkim radom denaturalizuju, raspravljaju i posredno učesnicima/ama ‘u društvu’ vraćaju u formi ‘malih’ znanja ili istina koje ne pretenduju na isključivost. U tim je slučajevima upravo umetnost ta koja, zauzimanjem feminističke episteme, direktno u svojoj materijalnosti smešta potencijal transformativnog znanja i protresa ustaljene poglede na svet, podstiče zazor ili nesigurnost tamo gde se očekuje stabilnost identitetskih klišeja, naposljetku i otvoreno i cinično ukazuje na “pravila igre” kojima se utvrđuju naizgled neoborive “društvene istine”, i poziva na neposlušnost i neodazivanje. Australijski feminističko-umetnički kolektiv VNS Matrix to, na primer, čini kada u svom “Sajberfeminističkom manifestu” proglašava klitoris ulaznicom u matriks, istovremeno kritikujući pretpostavljenu svezu muškosti i tehnologije i doslovno preuzimajući simboličke i materijalne ingerencije tehnomoći s pozicije ženskog subjekta; Sindi Šerman u serijama fotografija (klasičnih foto-portreta, pseudoistorijskih i modnih fotografija) dokumentuje promenljive identitete žena i ponekad ih oprema prostetičkim ekstenzijama, pokazujući (namerno pojačavajući) materijalne učinke uklještenosti identiteta ideologijom i razobličavajući ‘neutralnost’ estetskih kategorija; performansi, instalacije i foto-kolaži Marte Rozler dekonstruišu političku ‘beznačajnost’ privatnih prostora tradicionalno pripisivanih ženama i podvrgavaju ih kontraidentifikaciji (recimo, video-rad “Semiotika kuhinje” u kojoj umetnica pogleda uperenog u publiku ispred tv monitora ‘pokazuje’ funkciju kuhinjskih pomagala – nizom gestova koji se iz konvencionalnih pretaču u namerno grube/agresivne, kako bi napravila “prekid” u odnosu na prizor ženskog tela kao znaka privatne sfere).

Sistem vladajućih epistema u savremenoj feminističkoj umetnosti i teoriji umetnosti ne isključuje perspektive baštinjene iz prethodnih istorijskih faza prodiranja različitih talasa feminizama u polja umetnosti i društvene teorije. Razlozi odsustvovanja žena iz umetničkih kanona se i dalje analiziraju, i dalje paralelno radimo na uvođenju iskustva raspršenog ženskog subjekta i s njim politički uvezanog iskustva drugih potlačenih/manjinskih grupa u prostore umetnosti; ono što je svakako prisutnije i koherentnije iskazano, jeste fokalizacija feminističke perspektive, stavljanje u pogon njenog emancipatorskog, uznemirujućeg i delatnog karaktera. Zajedno s transformacijama u svetovima umetnosti, međutim, potrebno je obaviti i pregrupisanje u redovima teorije: otvoriti širi prostor za feminističku intervenciju, koja neće uzvisiti hijerarhiju između “feminističke” i “ne-feminističke” umetnosti kao svoju novu zdravorazumsku kategoriju. Radovi koje sam navela namerno nisu postavljeni uređeno, hronološki: njima bi se mogli pridružiti i brojni primeri rada umetnica/ka koji su nastajali izvan privilegovanih prostora visoke umetnosti – u omasovljenoj i alternativnoj popularnoj kulturi, u tradicionalnim zajednicama (folklori i folklorizmi), u različitim praksama svakodnevice: neki od njih su ispušteni i iz ‘glavnog toka’ kao i iz samih feminističkih projekata – pomislimo, primera radi, na slepe guslarke na Balkanu, ili na *damen kapele* s kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka; pomislimo na umetnost goblena. Iako se radi o praksama koje očito nisu mogle uključiti nekakav feministički prosede, specifično izvođenje ženskosti u njihovom okrilju ne sme biti zanemareno ili odbačeno na đubrište istorije samo zato što naprosto ne potpadaju pod vladajuću epistemu. Zapravo, svako “uračunavanje roda” u

131

[3] Šuvaković, Miško. “Feministička umetnost”, u: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd i Novi Sad: SANU i Prometej, 1999, str. 89–91.

umetnosti koje ostvaruje makar delimičan emancipatorski i/ili otrežnjujući učinak i time otvara prostor za ženske subjekte – ma koliko drukčije ili “neslobodne”, ma koliko u zamci esencijalizma u odnosu na savremene diskurse emancipacije, trebalo bi da bude vredno pažnje feminističke teorije umetnosti, koja u isti mah uvažava perspektivnost određenih uvida, prepoznaje njihove granice, ali i slobode koje su ostvarili u svojim materijalnim ideološkim okolnostima. Feministička intervencija u polje umetnosti, pored proizvodjenja i podrške jasno profilisanim feminističkim umetničkim paradigama koje polaze od situiranog znanja, treba, dakle, da omogući i nove strateške saveze temeljnim pretresanjem i ponovnom konsolidacijom svojih epistemičkih okvira.

132



Lala Raščić, Prokleta brana, performans,
foto: Duško Jelen



Alma Suljević, Bosančica (žensko pismo), performans,
foto: Duško Jelen

133

Ksenija Stevanović se interesuje za kritičko preispitivanje izvodaštva u muzici, eksperimentalnu i improvizovanu muziku u digitalno doba, poziciju glasa u praksi savremenih kompozitorki i operu. Rođena je u Beogradu, gde je završila studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, s radom posvećenim biopolitičkom čitanju opere. Bavi se organizovanjem koncerata, muzičkom kritikom, prevodenjem s francuskog i engleskog jezika, a zaposlena je kao muzička urednica na III programu Radio Beograda.

KSENIJA STEVANOVIĆ

134

PROSTOR
SAMOSLUŠANJA

Negde u vreme trajanja 54. Oktobarskog salona, pojavio se novi singl Lejdi Gage “Do What U Want”, u sklopu najave njenog predstojećeg albuma *ArtPop*. Šetajući kroz izložbu, refren ove pesme, poput opsesivne melodije (*earworm*), nije me napuštao. Feministička epistemologija, rekla bih, (za)počinje tematizacijom i problematizacijom “tela”, odnosno saznanja empirijskog, saznanja mimo institucija, sistema, znanja bez zapisa, znanja bez istorije. Drugim rečima, u krajnoj konsekvenci saznanja bez jezika.

“Uradi šta god hoćeš s mojim telom”, kaže Gaga, a zatim dodaje: “Ne možeš imati moje srce i / nećeš koristiti moj um, ali / radi šta god hoćeš (s mojim telom)”.

I nastavlja: “Ne možeš zaustaviti moj glas jer/ ne poseduješ moj život ali /radi šta god hoćeš (s mojim telom)”.

U korelaciji s ovogodišnjim Oktobarskim salonom koji je postavila feministička kustoska grupa Red Min(e)d, moj podsvesni muzički izbor je koliko začudan, toliko i znakovit. Treba reći da je oblast mog bavljenja muzika i da se kao muzikološkinja nalazim, najčešće, odmaknuta od vizuelnog sveta. Iako je danas teško reći da kulturnu proizvodnju možemo posmatrati kao domen slika, odnosno kao ekskluzivni prostor zvuka. Recimo to ovako, uz doskočicu, koliko je slika sveprisutna, toliko je i zvuk sveprisutan, u današnje digitalno doba. Tako je i bilo na Oktobarskom salonu, naslovljenom *Niko ne pripada tu više nego ti*, gde su radovi bili izloženi uz manje ili više diskretnu zvučnu podlogu, koja je dolazila iz određenih instalacija. To je danas skoro obavezni elektronski “beli šum”, klupko odzvuka elektriciteta i viših alikvota, koji sve više predstavlja “neutralno” prisustvo akustičnog u označitelju savremenog.

Istovremeno, treba reći, ovakav zvuk nema tela. On je u stvari bez jednog, središnjeg izvora. On pripada domenu takozvanog akuzmatičkog zvuka, shvaćenog na najširi mogući način. Jedan od radova predstavljenih na salonu “SQUEEEEEQUE – Iglo koji ne propušta” umetnice Aleksis O’Hare, jeste iglo sazidan od zvučnika, unutar kojeg posetioci mogu da koriste nekoliko mikrofona, opremljenih određenim bazičnim zvučnim efektima (eho, dilej). Posetioci tako angažuju svoj glas u zaštićenoj, zvučno nosećoj strukturi, u magičnoj kutiji sastavljenoj od glasa koji se ne projektuje izvan, ka spoljašnjosti, ka drugima. Iglo je sa svojom smanjenom rezonantnom sferom zatvoreno telo. Iglo je, drugim rečima, organ, oruđe, instrument. Sigurna soba. Arhitektonske slušalice. Prostor samoslušanja.

Vraćam se opsesivnoj melodiji koja je pratila moje gledanje. Dva stiha su ključna: “Uradi šta god hoćeš s mojim telom” i “Ne možeš zaustaviti moj glas jer...”. Unutar ose “telo-glas”, nalazi se fundament moguće feminističke epistemologije iz ugla umetnosti, posebno one zvučne. Šta se može saznati iz glasa, a da se ne uzme u obzir telo? Glas, za razliku od tela, ili od tela kao zatvorenog sistema, jeste ono što je usmereno ka “spolja”. Glas iskazuje, ili modernije rečeno – on komunicira. Glas peva i teši. Glas nariče i kune. Glas grdi i treperi. Glas priča priče.

Ako bismo govorili o feminističkom uvidu u prirodu odnosa tela i glasa, pa i slike i zvuka, onda je ono usmereno na isticanje značaja “narativnosti” u procesu spoznaje [1]. Glas – koji je uvek, ne zaboravimo, višestruk – kazuje (priča, govori) žensko iskustvo, jer su svi ostali spoznajni sistemi dokinuti. Odnosno, ono što ostaje ženi jeste da “kaže to što jeste”, pošto je svaki drugi spoznajni sistem već opterećen disproporcijom rasporeda moći unutar ponuđenog dispozitiva, koji, u stvari, ne predviđa upis ženskog iskustva i znanja kao takvog. Užas Homerovih sirena leži u tome da one pevajući pripovedaju saznanje o tome šta se krije pod kapom nebeskom. Strah i uništenje proizilaze iz toga što one “možda govore istinu”, delujući unutar polja apsolutne zavodljivosti i uživanja (jouissance). Njihov poj je pritom intencionalan i znakovit, jer bez te usmerenosti (odluke) pesma sirena bi bila bezopasna. Svrhovitost njihove pesme, želja njihove pesme, uspostavljanje moći njihove pesme su disruptivne po (heteronormativnu) zajednicu. Njihov cilj je uništenje kroz istinu koja ima formu zavođenja. S druge strane, vizuelni prizor sirena nije ni zavodljiv, ni lep.

Njihova tela su čudna, himerična, kompozitna, strašna, konstruisana, neprirodna. Perverzan je odnos između glasa koji zavodi i tela koje odbija. Mornari s voskom u ušima vide samo polužene-poluptice na ostrvu punom kostiju. Odisej vidi, ali i čuje. To što sluša je jače, lepše i istinitije od onoga što vidi. Strašno se, dakle, nalazi u potrebi da nam neko drugi nešto kaže. Kakav god da je taj drugi. Koliko god da je odbojan. Koliko god ne priznajemo da on postoji ili da ima nešto da kaže. Narativnost je uvek odnos. Priča je uvek poziv da se uspostavi više: zajednica. Danas Lejdi Gaga pokušava da bude Homerova sirena. I u tome ne uspeva. Jer ne misli na glas. Jer misli da je glas samo poruka. Homerove sirene znaju da istinu moraju reći (otpevati) na određeni način. To je njihova intencionalnost i gestualnost. To je susret tela i glasa, koji se ne mogu odvojiti i podvojiti.

U brisanju veze između glasa i tela, kao da između njih ne postoji odnos – *jer možeš raditi šta hoćeš s mojim telom, ali dok ja imam svoj glas* sve je u redu, kako kaže pesma – nalazi se i fundamentalni problem epistemologije iz feminističke vizure. Glas dolazi iz tela, kakvo god da ono jeste. Glas nastaje i mimo tela i radi njega. U apsolutnom predavanju želji drugog dešava se cenzura, disrupcija, u kojoj glas nije više u stanju da prati iskustvo tela. Ostaje nem. Bez mogućnosti da se pojavi. Ova nemost i nemuštosť pratila je, i prati još uvek, žensko saznanje i iskustvo. Jer je želja drugog, normirana i lingivistički snažna, pokušavala da predvidi i zarobi mogućnosť otpora i drugosti. Feminizam, kao politička praksa, objavio je da otpor ipak postoji i da ga treba negovati. U tom smislu, važan je izlazak glasa u svet, u prostor koji je zasićen i već formiran dominantnim glasovima i pričama. Ženski glas, koji priča iskustvo tela, ušunjava se u taj prostor i boji ga šumom.

Kada je Irena Tomažin izvela svoj performans u okviru Oktobarskog salona, nazvan “Ukus tišine”,

[1] Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* Filosofia della narrazione, Milano: Feltrinelli, 1997.

135

pitala sam se da li je dovoljno da proširena vokalna tehnika dosegne problem narativnosti, glasa koji se protiv tišine bori i u nju tone? Da li onu praksu može da dosegne praksa koja je nezapisana, oralna i iskustvena, a koja je s glasom povezana? Pitala sam se da li telo i glas saopštavaju muku iskazivanja smisla, ili mi kroz umetničke protokole samo izvodimo naš naučeni mimezis ovog čvorišta?

Feminističke prakse neguju pokušaj da “glas”, kakav god da jeste – vizuelan, nezvučan, iskazni – bude u strasnoj korelaciji s telom, kako bi iskazivao nemuštosť ženskog iskustva i nesnalaženja u jeziku koji nam je zadan, ali koji nije naš.

Ako je 54. Oktobarski salon u nečemu epistemičan, onda je u tome kada govori da proces nije završen. Jer žene još uvek, prečesto, padaju u zamku nemog i kontinentnog, aseptičkog i zatvorenog. Treba zaurlati, da telo nije “na izvol’te” i da se glas ne povlači, već traži, vabi, zavodi, manipuliše. Jednom rečju – priča.



Irena Tomažin, Ukus tišine, muzički performans
na 54. Oktobarskom Salonu, foto: Duško Jelen

FEMINISTIČKA IZLOŽENOST
U ŽIVOM ARHIVU I SA NJIM

138

Pre nego što smo postale feministkinje, bile smo lezbejke.

Marina Gržinić [1]

Priča o izložbi *Niko ne pripada tu više nego ti*, ovde je ispričana posredstvom jezika, koji na više nivoa korespondira s pričom *Bring In Take Out Living Archive* (LA), kontinuiranim radom feminističke kustoske grupe Red Min(e)d, umetnica i umetnika i svih saradnica i saradnika okupljenih ne samo oko ideje zajedničkog prostora u vremenu (realnom i/ili virtuelnom), već i oko znanja, vremena, rada, energije i emocija kako bi se ova arhiva izgradila i postala iskustvena, i živa. [2] Kada se fikcija razume kao medijum imaginarnog, dakle ne kao kontrast stvarnosti, već kao odnos prema njoj ili kao odgovor na nju, onda se rasprava o umetnosti i sama umetnost odnose prema sopstvenim kontekstima ili prema onome što je prethodno u celini neutralisano normativnim pravilima i onome što zovemo “život”. I “ljudsko” i “životinjsko”, “muškarci”, “žene” baš kao i “feministkinja” i “lezbejka” rezultat su, ili pak tekući proces ovih pravila kao vida biopolitičke *guvermentalnosti*. [3] U tom kontekstu, jedno jednostavno pitanje kao što je: gde je mesto za “život” ili gde možemo da živimo svoje živote umesto da naše (biopolitički) uređene post-socijalističke genealogije i tela “žive” nas, potaknulo je nas, Red Min(e)d, da započnemo rad na projektu *Bring In Take Out Living Archive*, koji je svoju skorašnju a ujedno i svoju najopširniju ediciju doživeo upravo kroz 54. Oktobarski salon u Beogradu, pod nazivom *Niko ne pripada tu više nego ti*.

[1] Marina Gržinić u LA upitniku, <http://bringintakeout.wordpress.com/questionnaire/> [Poslednja izmena: jun 2014]

[2] To može da izgleda kao neobična metodološka i retorička odluka, odstupiti od kustoske genealogije izložbe 54. Oktobarskog salona, a ne od činjenica i fenomena vezanih za jednu glasovitu instituciju poput Oktobarskog salona. U pomenutu instituciju, različiti subjekti projektuju i plasiraju raznovrsne ideje i ekonomije (želje). Međutim, zastupnici različitih pozicija se ipak slažu u jednom: Oktobarski salon je ključan događaj, pa čak možemo reći i ključna institucija, posvećena predstavljanju savremene umetnosti, u Srbiji, ako ne i u celom regionu. Ipak, kada se govori o dometima manifestacije, tu se već javlja neslaganje. Jedni tumače tu poziciju kao prevashodno internacionalnu, drugi kao regionalnu, a tu su i treći, koji bi želeli da joj vrate isključivo nacionalni predznak. Trenutni domet se nalazi otprilike između ove tri opcije. Prva opcija – koja bi želela da se Oktobarski salon pozicionira više internacionalno i regionalno – potcrtava njegov jedinstveni karakter. S osvrtnom na to da ostale bi(tri-)jenalne manifestacije savremene umetnosti u okruženju imaju gotovo isključivo nacionalni karakter. Ipak, ono što je zajedničko za Oktobarski salon i ostale manifestacije savremene umetnosti u regionu je kontekst strogih pravila, prekarnih radnih uslova i (apolitičnih) odnosa, koji su neodvojivi od post-socijalističkog diskursa kao globalnog fenomena (Dimitrakaki, 2012) i sveukupnog odnosa prema prošlosti (naročito prema emancipatorskim pokretima i političkim projektima poput komunizma), lišavajući našu prošlost, savremenost, pa posledično i budućnost, svakog emancipatorskog potencijala i javnih dobara. “Javna dobra” su se, po mišljenju nekolicine, konačno suočila sa istinom (privatnog vlasništva), za sve druge su postala predmet socijal-darvinizma – doduše, u različitom obimu i kvalitetu (i dalje) u zavisnosti od geopolitičke pozicije, klase, rase, roda i pola. Svi se takmiče jedni protiv drugih ali pod sasvim različitim uslovima.

[3] O bio- ili pre nekopolitičkoj guvermentalnosti u post-socijalističkom kontekstu Cf. Marina Gržinić, “Euro-Slovenian Necrocapi-talism”, u EIPCP, 2, 2008. <http://eipcp.net/transversal/0208/grzinic/en> [Poslednja izmena: jun 2014]

I pored toga što mizoginija, kao mržnja prema normativnom i od strane patrijarhata i kapitalističke interpelacije određenom, ženskom subjektu (poziciji), po mišljenju nekih feminističkih mislilaca i aktivist(kinj)a predstavlja važan emancipatorski potencijal i metod za generisanje feminističke misli i aktivizma [4], Red Min(e)d se odlučio za drukčiji princip: uzajamnost prijateljstva, kolektivnost i afekte, koristeći platformu *Bring In Take Out Living Archive*.

Od početka, *Bring In Take Out Living Archive* otvorio je pitanje višestrukih odnosa između feminizma i izlagačkih praksi: u vremenu – razmatranjem istorijskih beležaka i metoda arhiviranja, proizvodnje i institucionalizovanja istorijskog znanja, i u prostoru – osvrćući se na kompleksnu i još uvek nedefinisanu post-jugoslovensku političku geografiju na feministički način, pristupajući ovoj ‘lokaciji’ kroz različite teorijske, umetničke, aktivističke kao i kustoske pozicije i polazišta. Kustoska ideja zasnivala se na zajedničkom stvaranju *Živog arhiva* kao mesta koji prostorno funkcioniše kao polis, na način na koji ga vidi Hana Arendt (Hannah Arendt): ne kao grad-državu u smislu fizičkog prostora, već kao “organizaciju ljudi koja proizlazi iz samog čina zajedničkog delanja i govorenja” čiji se “stvarni prostor nalazi između ljudi koji u ovu svrhu žive zajedno, bez obzira na to gde se nalaze”. [5] Takav pristup arhivu kao interaktivnom prostoru suočava se s mnogim teškim, još neodgovorenim pitanjima, ali istovremeno omogućava i aktivno mapiranje čitavog spektra savremenih (pojedinačnih/kolektivnih) pozicija utemeljenih u feminizmu. Na taj način, *Živi arhiv* se može posmatrati kao praksa s potencijalom za (re)konfigurisanje politike feminizma na polju kustoskih i umetničkih izlagačkih praksi kroz društveno poimanje prostora i vremena. Insistira na pitanju: šta bi feministička avangarda trebalo da bude, nasuprot onome što feminizam jeste ili što je nekada bio.

Lusi Lipard, feministička kustoskinja i likovna kritičarka, jednom prilikom prokomentarisala je odnos generacija i umetnosti, naglašavajući koliko je važna saradnja generacijski bliskih kustoskinja, kustosa i umetnica odnosno umetnika, zbog sličnih iskustava i pogleda na svet. Misli o *Živom arhivu*, za nas znači misliti o generaciji. Dakle, slično Angeli Dimitrakaki ili Madini Tlostanovoj koje post-socijalizam promišljaju globalno, možemo generacijsko takođe posmatrati nezavisno od godina, a da ipak ostanemo na horizontu aktuelnog prostora i vremena. [6] Mi, pripadnici “post-socijalističke” generacije, jesmo generacija “starih novih žena/muškaraca”, ujedinjenih u *itekako fleksibilnom* ljudskom rodu. Mi smo pripadnice i pripadnici jednog veoma raznovrsnog globaliteta idealnih gubitnica i gubitnika. Ipak, umesto neke levičarske (potencijalno vrlo konformističke) pozicije ili promocije načela “ponekad je nečinjenje najnasilniji oblik delovanja” [7], odlučile smo se za (ne tako konformistički) rad na projektu *Živog arhiva*. Suočene s očiglednim i stalnim širenjem izloženosti većine “post-socijalističkih” subjekata, posebno žena, lezbejki i drugih “ne-ljudi”, feminiz(a)ma, kao i mnogih radnica i radnika u umetnosti, naposljetku,

[4] Cf. Eva Bahovec, “What is left on the left?”, u *Mladina Alternative*, jesen, 2013. <http://www.mladina.si/151326/eva-bahovec-what-is-left-on-the-left/> [Poslednja izmena: jun 2014]. To je takođe slučaj i sa nekim levičarskim pozicijama koje se zalažu za “nove žene/muškarce” prezirući “stare”.

[5] Hanna Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958, str. 198.

[6] Angela Dimitrakaki, “Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons”, u Katrin Kivimaa (ur.), *Working with Feminism. Curating Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: TLU Press, 2012, str. 19–39; Madina Tlostanova, “The Vanished Second World, Global Coloniality, and Decolonial Gendered Agency. Why Did We Disappear, or ‘Can the Post-Socialist Speak?’”, u Biljana Kašić & J. Petrović Jelena et. al. (ur.), *Feminist Critical Interventions. Thinking Heritage, Decolonising, Crossings*, Zagreb & Ljubljana: Red Athena UP, 2013, str. 51–65.

[7] Cf. Komićna parodija Klemena Slakonje poznatih naslova preuzetih iz govora i tekstova Slavoj Žižeka http://www.youtube.com/watch?v=80XOpbCV_t4 [Poslednja izmena: februar, 2014]

139

izložbom *Niko ne pripada tu više nego ti* s pravom se postavlja pitanje: *Ko, kako, gde i za koga feminizam treba da transformiše, raskine s trenutnom biopolitičkom logikom poznog kapitalizma i radi na emancipaciji?* Ta pitanja – počevši od metoda, vremena i prostora, preko delovanja, izloženih subjekata odnosno tema, do, naposljetku, prezentovanja – čine srž projekta *Živi arhiv* još od njegovih početaka 2011.

140



Black Water and Her Daughter, LA mjuzik spot na 54. Oktobarskom salonu, foto: Tina Smrekar

Materijalnost *Živog arhiva*, na kome kontinuirano radimo, predstavlja intervenciju u svakodnevno, u našu materijalnu (re)produkciju. Uporedo s radom/proizvodnjom, neophodno je ponovo proizvesti uslove za našu proizvodnju. To je globalni fenomen, ali s lokalnom i regionalnom opipljivošću u tzv. post-jugoslovenskom prostoru, što je u najvećem delu prostor delovanja Red Min(e)d-a. U umetnosti se suočavamo s hroničnim i sve većim nedostatkom finansiranja, javnih i slobodnih ateljea i izlagačkih prostora, za kontinuiranu i posvećenu razmenu rada i znanja između kustoskinja/kustosa, umetnica/umetnika, istraživačica/istraživača, istoričarki/istoričara umetnosti i same javnosti.

Ishod svega toga je: loša javna vidljivost, razmena i dokumentovanje, nedovoljno kritičkih odjeka i refleksije, ograničen pristup razmeni znanja, ali iznad svega, unazađen, apolitičan odnos između *umetnosti* i *života*. U kontekstu takvog procesa fragmentacije, post-socijalistički tranzicijski obrti (nacionalizam, ekonomski koncept slobodnog tržišta/privatizacija, radna/klasna/rodna neravnopravnost) doveli su gotovo do ukidanja javnih (umetničkih) institucija i, u neku ruku, paradoksalno gurnuli umetnost nazad u okove umetničke autonomije, u larpurlartizam. [8] S druge strane, umetnost je prošla kroz proces "kulturalizacije", preuzimajući uloge drugih institucija s funkcionalnim problemima, npr. obrazovanja, socijalne zaštite i sl. Pored toga, na globalnom planu, svedoci smo i svedoci uspona totalitarnog naboja, ili da nazovemo stvari pravim imenom

[8] Problem zatvorenih javnih (umetničkih) prostora posebno je izražen u Srbiji i Bosni i Hercegovini.

– fašizma, kao i estetizacije politike – kako to Benjamin opisuje već 1936, no ovog puta nanovo artikulisane kroz kapital, konzumerizam, predstavničku demokratiju (uz centralizaciju moći oko jedine dve relevantne, a suštinski identične političke opcije), kao i kroz korišćenje propagandnih vizuelnih elektronskih mas-medija. [9]

U tom smislu, feministička kustoska praksa unosi promene u materijalnost pitanja "ko ima pravo da proдре, proizvede i prisvoji umetnost i pod kojim uslovima"? Ovde se ne radi o pristupačnosti i uključivanju, već o transformisanju prostora u koji se ulazi i u kome se deluje, o strukturi samog prostora i o proizvodnom procesu. Mi se pitamo: kako se naš umetnički rad vrednuje u odnosu na proizvodnju u našem vremenu? Gde su naše pozicije: u odnosu na feminističkog subjekta odnosno feminističkih subjekata? "... kakva je to tačno pozicija? Pozicija dobročiniteljstva, reklo bi se. Ideološkog pokroviteljstva. Nemoguća pozicija" tvrdi Benjamin. [10] Stoga smo, kroz *Živi arhiv*, razvile metodologiju i neka oruđa uz pomoć kojih pokušavamo da intervenišemo u naznačenu materijalnost, *setting* tzv. "(ne)radnih stanica". [11]

Nasuprot horizontu očekivanja s kojim su, kako izložba *Niko ne pripada tu više nego ti*, tako i njene autorke i autori (kustoskinje, umetnice i umetnici, saradnice, učesnice i drugi) bili suočeni,

141



LA audio i video kabina na 54. Oktobarskom salonu, foto: Vladimir Jerić Vlidi

[9] "Fašizam pokušava da organizuje novoosnovane proleterske mase, bez remećenja vlasničkih struktura koje ove mase žele da eliminišu. Fašizam vidi sopstveno spasenje u pružanju masama, ne njihovih prava, već prilike da se izraze. Mase imaju pravo da menjaju vlasničke odnose; Fašizam nastoji da im pruži mogućnost izražavanja, a da istovremeno očuva vlasništvo. Logičan ishod fašizma je uvođenje estetskog u politički život. Nasilje nad masama, koje je fašizam, zahvaljujući 'kultu Firera' bacio na kolena, ima svoj antipod u nasilju mašinerije koja je utisnuta u proizvodnju ritualnih vrednosti." Walter Benjamin, "The Author as Producer", u *New Left Review* 1/62, July/August, 1970, str. 14.

[10] Benjamin, *Ibid.*, 4.

[11] Izložba – kao centralni prostor *Živog arhiva*, kontinuirano nastaje oko novih konceptata u koje se upisuje sam život; *Forum* – društveno okupljanje gde se razgovara o temama koje se tiču glavnih, referentnih polazišta izložbi; *Perpetuum Mobile* – kompilacija video-radova prikazanih na izložbama *Živog arhiva*, *Čitaonica* s publikacijama i *Upitnik* – o feminizmu i umetnosti, koji s vremenom raste zahvaljujući principu otvorenog poziva, pa tako i otvorenog interfejsa kao sredstva za upoznavanje s umetnicama i umetnicima, praksama, znanjima; *Audio/video kabina* – za dokumentovanje, montiranje, onlajn izdavaštvo i informacije o arhivu; *Muzički spot* – za zvučne i muzičke performanse i *Kustoska škola* za feministička čitanja i beleženje savremene umetničke izložbe kroz zajedničke zabeleške, komentare, kustoske tekstove.

(a s čime se *Živi arhiv* susreće od početka), pobude za učešće u organizaciji izložbe ni u jednom trenutku nisu bile (puka) ilustracija stanja u feminizmu, ili (izloženih i u većini slučajeva napadanih) ženskih pozicija. Feministička intervencija, hvatanje u koštac s posledicama nasilja nad ženama (koje se, kao što znamo, javlja u različitim oblicima) jeste, bez sumnje, vrlo značajna, iako samo jedna od “politički upotrebljivih” feminističkih pozicija. Pored “džender monitoringa” i popularnih programa koji promovišu “seks-i-grad” način života, a zapravo su daleko od feminističke politike, izgleda da postoji mnoštvo sličnih projekata koji polaze od pozicije “žena jednako žrtva” čime se pozicija kao takva politički naturalizuje. Očito je da se radi o pitanju subjek(a)ta i objek(a)ta u feminizmu, koji je, sa stanovišta Red Min(e)d-a, uvek bilo univerzalizirajuće: jer feminizam bi trebalo da bude sigurno, zajedničko tlo za sve, ili, drugim rečima, politika solidarnosti i jednakosti.

Razmatrajući pitanje: “kako mi to radimo drukčije?” Red Min(e)d smatra da se: ne bavi ni inkluzivnošću umetnica u mejnstrim, konvencionalne i unapred kodifikovane ustanove i muzeje, niti se bavi ekskluzivnošću, večnom potragom za “novobrendiranim” umetnicima, iz “novobrendiranih” područja, koje će predstaviti “novobrendirane” produkcije i “novobrendirane” *site-specific* projekte, kako to već ide s glavnim tokom hiperprodukcije, pogotovo ne na način koji fetišizira “novo” i marginu kroz označitelj “ženski” ili “feministički”. Ovde je zapravo reč o zajedničkom radu za čiju realizaciju je neophodno određeno vreme, kako bi se ustanovio proizvodni okvir koji ne bi podrazumevao (samo)eksploataciju ili “body art”, kako je to jednom prilikom jezgrovito objasnila kustoskinja i naša prijateljica Jelena Vesić. Reč je o nehijerarhijskoj strukturi ili barem pokretnim, naizmeničnim hijerarhijama. Reč je i o horizontalnom načinu raspodele novca, kako bi svi, bez obzira na svoje pojedinačne pozicije na tržištu umetnosti bili za isti posao jednako plaćeni. Reč je takođe o odvikavanju od uobičajenog (shvatanja feminizma, načina proizvodnje izložbe, muzeja), polaganjem prava na univerzalnost i institucionalnost kroz jasnu feminističku artikulaciju koja proizvodi nepatrijarhalne i nekapitalističke političke subjekte i uzajamne emancipacijske društvene odnose. Konkretno, reč je o artikulaciji agende pojedinačnih događaja u okviru *Bring In Take Out Living Archive* i podsticanju umetnica i umetnika na razgovore obuhvaćene programom *Živi arhiv* (kao i putem otvorenih poziva za *Perpetuum Mobile* i onlajn upitnik *Živog arhiva*). Isto tako, taj rad podrazumeva i kontinuiranu saradnju s organizacijama, kolektivima, osobama iz različitih oblasti kroz sve vidove *Živog arhiva*. *Bring In Take Out Living Archive* radi i na dokumentovanju “ne-radnih” stanica, čiji su ishodi javni i omogućavaju slobodnu distribuciju. [12] Dokumentacija kao takva, razvila je svoje opsege od 2011. i počela da upisuje naše “živote” (pa tako i umetničke radove) u regionalni i globalni kontekst, te da “arhivira” naše glasove pre nego što prestanu da odjekuju. Na taj način, *Bring In Take Out Living Archive* praktično “iznova uvodi”, naročito u post-jugoslovenski prostor gde je Red Min(e)d najaktivniji, paradigmu muzeja, budući da postoji veoma mali broj institucija umetnosti, koje bi proizvodile javno dostupnu dokumentaciju i diskurse o savremenim (post)jugoslovenskim umetničkim praksama.

Sve postojeće metodologije *Živog arhiva* svedoče o osnovnoj vrednosti feminističke kustoske prakse: kao feminističke kustoskinje i kustosi, umetnice i umetnici, ali i javnost – mi ne posređujemo, već proizvodimo, nismo agenti, već producentkinje i producenti. Ili kako je to Bojana Pejić jednom prilikom rekla za feminističku kustosku praksu: “to nije tema, već metod”. [13]

[12] Kompilacija video-radova *Perpetuum Mobile*, kao i Čitaonica dostupni su samo tokom LA edicija odnosno izložbi.

[13] Intervju s Bojanom Pejić, *ArtMargins*, 2009. <http://www.artmargins.com/index.php/interviews/540-bojana-pejic-gender-feminism-eastern-european-art-interview> [Poslednja izmena: april 2014]



LA čitalačka soba na 54. Oktobarskom salonu, foto: Duško Jelen

Saša Kerkoš, Saosećanje u dizajnu?

U okviru istraživanja o saosećanju, kojim se Saša Kerkoš bavi od 2012, eksperimentalna radionica je bila predstavljena u raznim formama i kroz različite vežbe na više mesta: Svetskoj prestonici dizajna 2012 u Finskoj, kao TEDex eksperimentalni razgovor u Sloveniji, finansirani istraživački projekat neverbalne vizualizacije emocija u multi-touch okruženju Aalto Media factory Helsinki i kao k



reativna radionica predstavljena beskućnicima u Portlandu (SAD) i deci iz sirotišta na Baliu.

Saša Kerkoš je višestrana grafička dizajnerka, ilustratorka, umetnička i kreativna direktorka, isto tako inicijatorica mnogih saradnji. Paralelno radi na raznim projektima, u okviru kojih se trudi da doprinese kreativnim i inovativnim idejama za stvaranje tolerantnih, trajnih i otvorenih okruženja. Živi i radi između Ljubljane, Helsinkija i Balija.



Saosećanje u dizajnu?, kustoska škola
Saše Kerkoš, foto: Duško Jelen

h.ARTA

NEKO LIKO FRAGMENTA O UMETNOSTI I ŽIVOTU

Mi živimo kraj sveta. (U tome svakako nema ničeg novog, jer za neke kategorije ljudi kraj sveta je uvek bio i uvek će biti njihovo stanje.)

Kontinuirano ukidanje zajedničkih dobara. U Rumuniji država agresivno promovise projekte ogromnih rudnika cijanida i projekte hidrauličnog frakturisanja protiv volje naroda i njihovih prava. Nepoštovanje života je sve veće i sve otvorenije. Zastrašujuće ubijanje pasa lualica koje nalaže zakon. Ispoljavanje otvorenog prezira prema siromašnim ljudima, dok se siromaštvo sve više širi. Rasizam koji prodire u svaku poru društva.

Neprekidni znaci nasilja ugrađeni u strukturu grada. Natpis koji je opština postavila na nekoliko mesta u Temišvaru glasi: “Danas prosjak, sutra napadač. Da li to želite?” Na reklami za jedan hipermarket, slika slatkog nilskog konja-igračke pored komada mesa, a ispod tekst koji glasi: “Zašto treba da kupujete igračke kod nas? Zato što je naše meso najbolje”.

.

U ovakvoj atmosferi odsustva nade i svrhe, kada se nedostatak poštovanja prema životu, ekstremna nejednakost i nepravednost više i ne skrivaju pod neoliberalnom retorikom licemerne “demokratije”, već postaju norma, postavlja se pitanje kakve su mogućnosti delovanja usmerenih ka promeni i afirmaciji života, i šta može da vrati nadu i energiju potrebnu za delovanje? Koja bi još mogla biti uloga umetnosti u ovakvom kontekstu? Kada treba nazvati svoj rad umetničkim radom? Kada zapravo odustaješ od toga da ono što radiš nazivaš umetnošću? Šta biraš da uključiš u svoju profesiju i kada prestaješ da sebe nazivaš umetnikom i postaješ samo građanka/građanin, aktivistkinja/aktivista ili učiteljica/učitelj? Isto tako, kako sva ova pitanja možemo da prilagodimo složenim kontekstima naših svakodnevnih životnih i radnih situacija, kako možemo da proniknemo iza intelektualne jasnoće ideja i upustimo se u nesređene, nejasne, često razočaravajuće stvarnosti banalne, isprazne svakodnevce?

Mi smo grupa koju čine tri umetnice zainteresovane za suočavanje s mogućnostima i ograničenjima javnog prostora, kao i za pronalaženje alternativnih modela obrazovanja u okviru feminizma. Naša metodologija je zasnovana na prijateljstvu, koje doživljavamo kao svakodnevno bavljenje različitostima, kao način na koji učimo jedna od druge, i kao politički stav o moći solidarnosti.

Zainteresovane smo za nalaženje oblika i formata u kojima se umetnost koristi kao metodologija

h.arta je grupa koju čine tri umetnice, Marija Krista, Anka Đemant i Rodika Taše. Njih tri zajedno rade od 2001. godine, kada su osnovale “prostor h.arta”, neprofitan prostor u Temišvaru. h.arta je ponekad fizički prostor, međutim projekti koji stoje iza ove grupe često imaju različite formate u kojima se menjaju konteksti i lokacije. U osnovi grupe h.arta je prijateljstvo, zasnovano na svakodnevnim razgovorima o međusobnim razlikama i njihovim usklađivanjima. Prijateljstvo je način zajedničkog učenja o različitim nijansama svake situacije; ono je siguran prostor, politički stav o moći koju solidarnost može da ima. Teme kojima se h.arta bavi kreću se od proizvodnje znanja i (ponovnog) pisanja istorija do rodniha pitanja u vreme globalnog kapitalizma, i sve to u kontekstu rada kroz mnogobrojne saradnje s osobama i grupama iz različitih područja.

za analizu i kritiku. Pokušavamo da nađemo oblike umetničke/kulturne/aktivističke/obrazovne prakse koji su nenametljivi i jednostavni, koje je ponekad teško kategorizovati, koji brišu granice između domena i identiteta, kojima cilj nije samo da reaguju na kontekst, već i da formulišu alternative, čak i kada postoji mogućnost da budu neuspešne.

Ovaj tekst se sastoji iz tri fragmenta napisana u različitim trenucima naše prakse (2008, 2010, i 2012. godine); fragmenti se odnose na primere našeg rada, i to primere koji se bave pitanjima sreće i smislenog života, unutrašnjih i spoljašnjih normi i preskripcija. Mislimo da ovi fragmenti mogu da funkcionišu kao delimični, uslovni, nesavršeni i posredni odgovori na skup pitanja postavljenih u gornjem tekstu; bave se prepletanjem moći i nemoći, energije i depresije, sumnje i nade koje stalno prate kako umetnost i praksu, tako i svakodnevni život.

2008. Najlepši dan u mom životu

Nemoguće je govoriti o sreći a da se pritom ne spomene najčešće preporučen razlog za sreću – heteroseksualni brak. Uzevši kao polaznu tačku slučaj tržnog centra u Temišvaru u kome su između 2006. i 2011. sklapani svi građanski brakovi u ovom gradu, i koristeći različite primere rodno determinisanog konzumerizma, želele smo da ukažemo na načine na koje se heteronormativnost sprovodi i ritualizuje na javnom prostoru koji sve više i više zauzimaju konzumerističke prakse. Upotrebile smo fragmente teksta i slika koje smo napravile na jednostavan način crtanjem i preslikavanjem fotografija i isečaka iz ženskih časopisa pomoću paus-papira. Radeći jednostavne crteže, mi u stvari posmatramo stvarnost i predstavljamo je na način u kome je oneobičavanjem činimo vidljivijom u njenim sopstvenim apsurdnostima i protivurečnostima.



h.arta, Najlepši dan mog života, 2010,
karbonska kopija crteža, foto: h.arta

Prva svadba u tržnom centru u Temišvaru održana je 26. maja 2006. Na osnovu sporazuma između kabineta gradonačelnika Temišvara i tržnog centra “Julijus”, venčanja su se održavala isključivo u tom tržnom centru, u prostoru nazvanom “Kuća svadbe”. Mlade i mladoženje bi se penjali stepenicama tržnog centra i učestvovali u ceremoniji kojoj su kao kulise služile reklame i izlozi prodavnica.

Sasvim je sigurno da prostor tržnog centra nije odgovarao pojedinim parovima kao izraz svečanosti ovog čina. Sigurno je da su pojedini parovi koji su se tu venčavali bili svesni finansijskih implikacija sporazuma između gradonačelnikovog kabineta i uprave tržnog centra. Pa ipak, znatan broj tih parova odlučio je da učestvuje u ceremoniji, da se raskošno obuče, okruži svatovima, i zatim odveze belim limuzinama, praćenim kolonom automobila ukrašenih cvećem, sve u čast svog ostvarenog sna.

Ukoliko nam, na prvi pogled, apsurdno izgleda slika mlade i mladoženje koji se svečanih izraza lica penju dugačkim stepeništem, kao da su u kakvom hramu, dok zapravo koračaju ispod LCD ekrana koji neprestano emituju reklame i između raznih bilborda, kada malo pažljivije pogledamo, primetićemo da ta povezanost između svadbe i okruženja tržnog centra nije sasvim neprikladna. Zašto spektakl svadbe, taj izuzetan trenutak, ne bi bio odenut u izveštačenu atmosferu tržnog centra koja podseća na nekakvu utopiju? Zašto bi bilo neprikladno potpisati venčani list, dokument povezan s raspolaganjem, potrošnjom i sticanjem imovine, na mestu posvećenom zaradi – što tržni centar i jeste? Zašto ne napraviti prvi korak u tom najisključivijem odnosu, u okruženju koje je pročišćeno od svega “ružnog”, “neprijatnog”, “neželjenog i marginalizovanog u društvu?

Taj bajkoviti dan, u kome su mlada i mladoženja glavni protagonisti video-snimaka, fotografija i svačijih pogleda, predstavlja početak veoma konkretne stvarnosti u kojoj će partneri imati prava i obaveze, kako seksualne tako i ekonomske prirode, dok će im venčani list pružati sigurnost “ljubavi”, “odanosti” i “povezanosti”. Naravno, ovaj ugovor nije jednak za obe strane – istorijski gledano, i iz ideološke i iz praktične perspektive, brak je patrijarhalna institucija. (Koliko će se parova venčanih u tržnom centru usprotiviti, na primer, tradiciji po kojoj su kućni poslovi i vaspitanje dece isključivo ženska stvar?) U jednoj od ceremonija kojoj smo prisustvovali, mlada i mladoženja su se uzbuđeno smešili za kamere, držeći u rukama venčani list koji su upravo potpisali.

Venčani list, kojim se većina parova hvali kao da je u pitanju ugovor koji im donosi dobit, njihov odnos stavlja iznad svih drugih odnosa u koje su ranije stupili s drugim ljudima. Ovaj iskonski odnos im daje prava koja ostali, izvan te veze, ne mogu da uživaju, a isto tako im omogućava i pragmatična prava u društvu kao što je pravo na veći stan ili možda unapređenje. Međutim, najbitnija dobit ogleda se u tome što stiču pravo da smatraju da je njihov “istinski” život tek počeo, da su uspeali da u praksi ostvare najbitniji deo svog životnog puta. Blistavo čist tržni centar savršen je “dom” za besprekornu instituciju braka. Oni koji odbijaju da vide svetlo i pravac koje u njihov život može uneti brak, prosto će biti prognani.

Koliko heteroseksualnih parova zapravo smatra da su se njihovi životi uklopili u “normalnost” bez tenzija i kontradikcija? U reklami za “Sajam svadbi”, koji je održan 2008. u tržnom centru, bila je prikazana mlada koja je, pozirajući u veoma izveštačenoj pozi, u rukama držala okvir za sliku.

Uzak okvir kome osoba mora da se prilagodi da bi joj život odavao privid “normalnosti”. Ideal



h.arta, Najlepši dan mog života, 2010,
karbonska kopija crteža, foto: h.arta

srećne porodice, u kojoj svako zna svoju ulogu i nikada je ne preispituje, kome mora da teži ako ne želi da joj život bude katalogiziran kao nepotpun, nezreo, neuspešan. Na dan Svetog Valentina, u tržnom centru u Temišvaru svadbe su se odigravale tokom celog dana. Par za parom pozirao je unutar belog satenskog rama u obliku srca ukrašenog crvenim ružama. Odmah iznad njih stajala je velika torba za kupovinu s natpisom “Ja volim šoping”. Neki od ljudi koji su se ovako slikali, u rukama su isto tako držali i svoj venčani list. Nedelju dana kasnije, na Dragobete (rumunski praznik ljubavi), ljudi su plesali limbo pokušavajući da se, držeći se za ruke, provuku kroz okvir koji se sve više i više sužavao. Jedna devojka se nasmejala kada je prostor postao preuzak, i jednostavno ga preskočila.

2010. Prijateljstvo kao model za feminizam

Naše prijateljstvo isprva nije bilo vezano za feminizam, jer naš rad kao grupe h.arta nije od samog početka bio jasno definisan feminističkim idejama, iako su feminističke ideje uvek intuitivno bile tu tražeći rečnik kroz koji bi se oblikovale. Desilo se da smo završile istu akademiju umetnosti (u koju smo bile duboko razočarane), nakon čega smo se našle u istoj situaciji – tražile smo posao kao umetnice u umetničkom kontekstu koji nam je tada delovao teško razumljiv i nepristupačan. Naše prijateljstvo je dakle započelo u kontekstu naše profesije. U početku, radilo se o prijateljstvu zasnovanom na zajedničkom osećaju neadekvatnosti koji smo imale kao tek diplomirane studentkinje, s obrazovanjem koje je bilo prevaziđeno i beskorisno. S druge strane, bile smo pune entuzijazma i radoznalosti prema umetnosti, i imale smo jaku potrebu da radimo kolektivno. Prijateljstvo se ubrzo proširilo i na naše privatne živote, funkcionišući kao neka vrsta sigurne zone (dok ljubavne veze dolaze i prolaze, dok nas porodični odnosi često guše, dok se ekonomska situacija stalno menja, naše prijateljstvo opstaje).

U kontekstu našeg zanimanja, u kome – baš kao i u svakom drugom polju delovanja – prečesto dominiraju ideje uspeha i konkurencije, u polje umetnosti suviše često prodire ideologija zbog koje ljudi sebe vide kao individue razdvojene svojim potrebama, strahovima i egoima, kao i u kontekstu kulturnog rada koji tako često koristi kritiku kao ispraznu formu koja zapravo ojačava strukture koje se kritikuju, smatramo da je prijateljstvo značajan način da sebe vidimo kao neodvojiv deo šire stvarnosti, da o sebi razmišljamo kroz odnose s drugima, i da, u tom smislu, pokušamo da osporimo podelu i fragmentacije koje stvara kapitalistička ideologija.

150 Isto tako, smatramo da je prijateljstvo, kao oblik solidarnosti između ljudi koji nisu povezani porodičnim vezama, korisno oruđe protiv zabrinjavajuće sveprisutnosti konzervativnih diskursa prema kojima su “krvne veze” jedine smislene spone među ljudima, kao i protiv represije koju nosi heteronormativnost.

Prijateljstvo, kao sastavni deo naših života, ispunjava naše potrebe za intimnošću, poverenjem i komunikacijom, pruža svakodnevnu podršku za praktične životne potrebe, predstavlja stalnu praksu pregovaranja o onome što se tiče naših ideja, teškoća, neslaganja, naših urođenih sistema vrednosti i tako privatan život vezuje s radom i delovanjem, a emocije s politikom. U tom smislu, prijateljstvo smatramo modelom korisnim za feminizam, modelom koji nadilazi privatne odnose i postaje način političkog odnošenja s drugima.

Kao kulturne radnice, angažovane smo u polju koje se dosta bavi ličnim, svakodnevnim pitanjima i njihovom političkom relevantnošću, ali je u isto vreme zasnovano na visoko profesionalizovanom jeziku i kodeksu ponašanja, te smo izuzetno zainteresovane za analiziranje toga šta su istinske političke mogućnosti kritike i promene koje ovo polje sadrži. Ova analiza često dovodi do obeshrabrujućih misli. Misli o jeziku koji se ponekad koristi samo da prikaže a ne i da ostvari mogućnosti za promenu. Misli o suptilnosti, inteligenciji, koherentnosti i dobrom teorijskom znanju koje se ponekad koristi za stvaranje privida postojanja kritike, kritike koja nikada ne izlazi iz okvira polja koje ju je stvorilo i nikada ne dopire do svakodnevice. O kulturnim kritičkim projektima koji ponekad mogu služiti kao ventil za ispoljavanje energije kojom se održava *status quo*, koji su ponekad samo “dokazi” da je sistem dovoljno demokratski da izdrži “pluralne” nazore koji su osuđeni da ostanu neplodni u svojoj prelepoj, intelektualnoj jasnoći. Sve ove probleme iskusile smo i same u svom radu, pa je jedna od značajnih preokupacija naše borbe nastojanje da prevaziđemo samo teorijsko polje svojih ideja, koncepata i reči i da pokušamo da ih ostvarimo u svojim svakodnevnim životima, iako ta borba sa sobom nosi mnogobrojne poraze. Prijateljstvo smatramo poljem pregovaranja, složenim spojem emocija, sukoba, briga, kompromisa i odgovornosti prema drugima – snažnim simbolom borbe za ujedinjenje teorijske jasnoće i “korektnosti” naših diskursa sa činovima i stavovima koje ispoljavamo u svakodnevnim životima.

2012. Nekoliko fragmenata o sreći

Htele smo da zajedno s prijateljicama i prijateljima, koleginicama i kolegama iz Temišvara posetimo našu blisku prošlost, da promislimo o krhkosti sadašnjosti u prostorima u kojima su se neki oblici društvene solidarnosti izgubili. Posetile smo postindustrijske lokacije u Temišvaru i zatim to dokumentovale. Pokušale smo da saznamo nešto više o istorijatima tih mesta, da pronađemo članke iz novina o načinima na koje su te fabrike namerno oterane u stečaj, rasele tragove koji ostaju na internetu a deo su istorija zloupotreba, štrajkova i protesta. Razgovarale

smo s ljudima koji žive i/ili rade u blizini tih mesta, a njihove lične priče ponovo su dokazale ispravnost našeg uverenja da je sećanje na blisku prošlost složenije i nijansiraniije od načina na koji je to sećanje predstavljeno u zvaničnim diskursima.

Na te čekaonice, na mesta koja su kao zajedničko dobro izgubljena, mesta zamrznuta u istoriji, ruševine prošlosti koje i dalje čeka neizvesna budućnost, htele smo da projektujemo svoje misli o sreći. O sreći ne kao o ekstatičnom stanju već kao dostojanstvenom načinu života, o sreći ne kao pitanju za pojedinca već kao o mogućnosti za stvaranje poštenijeg sveta. Kada je sreća moguća?

Zašto je u takozvanim civilizovanim društvima skriven svaki trag nesreće, siromaštva, očaja? Zašto su nesrećni odgurnuti na margine društva, zašto su skriveni od našeg pogleda? Možda zato što mogu da nas podsete na našu sopstvenu nesreću? Ili zato što je za održanje *statusa quo* važno ignorisati povezanost između naše sopstvene sreće i njihovog očaja? Da li je sreća u ravnoteži? Da li je moguća individualna sreća ako to nije nešto što dele sva bića?

Evo nekoliko fragmenata iz teksta koji prati slike sledećih video-snimaka.

Dužnost da se bude srećan u skladu s unapred zadatim projektom, da se sledi životni scenario koji podrazumeva kuću u predgrađu s dvorištem u kojem će se igrati vaša deca. Četvrti pod nadzorom, u kojima se porodica može izolovati u svom intimnom raju. Mesto na kome možete biti isključivo sa svojim, s onima koji dele vaš društveni status i vaše životne planove. Mesto na kome su marginalizovani i nesrećni izvan domaćaja vašeg pogleda.



h.arta, Nekoliko fragmenata o sreći,
2012, video still

Zardali most, travnata livada, koja je za tri meseca – koliko je proteklo između naše dve posete – skoro potpuno prekrivena gomilama đubreta i šuta po kome sada kopaju ljudi i psi. U pozadini ruševine fabrike. Jezerce u kome još žive ribe i žabe, svakim danom je sve punije đubreta. Veliki delovi ovog polja su prekopani. Čovek koji je živeo u susedstvu kazao nam je da se ti komadi zemlje na kojima raste trava uzimaju za dvorišta bogataških kuća u gradu. Do pre par godina, dok je tu još bilo čiste trave i vode, ljudi su ovu livadu pored jezerceta koristili za izlete. Razgovoru se pridružio i jedan Rom. Kad god bi progovorio, rekao bi: “Izvinite, i ja hoću nešto da kažem”. Pored nas je prošao dečak. Na odrpanoj majici mu je pisalo “Svet je moj”. Tražio nam je cigaretu.

Nada u sreću je nejednako raspodeljena. Ne radi se samo o tome da neki imaju veće šanse da se nadaju sreći, već i o tome da je njihova sreća zasnovana na nesreći drugih, na njihovom potpunom odsustvu nade.

“Solventul” je nekada bila jedna od najvećih hemijskih industrija u Rumuniji. Kada smo prvi put obišle njene ruševine, otkrile smo mesto koje je odisalo atmosferom kao na nekoj metafizičkoj slici – napuštene kancelarije, gomile cigala, rezervoari iznad naših glava iz kojih se još oseća “miris” hemikalija. Čovek koji je čuvao ovo mesto ispričao nam je kako je fabrika namerno oterana u stečaj iako su njeni proizvodi i dalje bili traženi, i iako je i dalje primala porudžbine. Njeno zemljište unutar gradske zone veoma je vredno. On je u fabrici radio 30 godina i zna da mnoge njegove kolege više nisu među živima (zbog loših uslova rada i zanemarivanja bezbednosnih pravila posle 1990.). On i dva stara psa čuvaju to mesto od marginalizovanih, uglavnom Roma, koji među ruševinama traže otpadne metale.

Kada smo tri meseca kasnije pokušale ponovo da obiđemo “Solventul”, više nismo mogle tamo da uđemo. Jedna građevinska firma rušila je njegove poslednje preostale objekte. Jedan od radnika nam je rekao da će tu možda da se gradi tržni centar.

Kapitalizmu je potrebno napuštanje i uništenje, potrebna mu je prazna stranica na kojoj će ispisati svoja sopstvena pravila. Kapitalizam je izgrađen na ruševinama.

Kakav je značaj naših meditativnih šetnji po periferijama društva, oko nekadašnjih fabrika, po praznim prostorima između stambenih blokova?

Uspomene na naše detinjstvo iz vremena socijalizma, kada smo s razredima obilazile fabrike koje su tada još uvek radile? Kada su ljudi koji su radili u njima i dalje održavali dostojanstvo svoje struke (ili je bar nama to tada izgledalo tako)? Da li su radnici u tim fabrikama bili srećni, ti ljudi koji su doživeli polet u vremenu u kome je svet bio ponovo stvoren? Ili je taj polet samo proizvod naše mašte, mašte ljudi koji žive u vremenu kada više nikakve korenite promene ne izgledaju moguće? Da li šetamo među ruševinama zbog nostalgije za prošlošću koja se nikada nije dogodila?

Tokom ovih kontemplativnih šetnji kroz mesta iz prošlosti, kroz prostore koje čeka neizvesna budućnost, mesta koja su metafore naše prekarnosti, razmišljale smo o mogućnostima i ograničenjima umetničkog procesa. Ovi prostori, koji su nas svojom spojem neizvesnosti i mogućnosti podsetili na naš položaj kao umetnica u nesigurnim vremenima, istovremeno su i simboli granica između prostora o kojima umetnost može relevantno i delotvorno da govori i prostora u kojima umetnost biva suvišna. Kroz njih smo prošli kao turistkinje koje su u poseti prošlosti u nastojanju da je analiziraju. Ali osim tog ograničenog turističkog pogleda, koji se uvek vraća svojoj “kući”, na svoje bezbedno mesto – što je odraz i umetničkog položaja – postavlja se pitanje ima li umetnost sposobnost (makar i na ograničen i samo simboličan način) da bude ona iskra koja pali plamen razumevanja i koja vodi do angažovanja.



h.arta, Nekoliko fragmenata o sreći,
2012, video still

Angela Dimitrakaki predaje savremenu istoriju i teoriju umetnosti na Univerzitetu u Edinburgu. Objavila je više knjiga: *Rod, umetnički rad i globalni imperativ: materijalistička feministička kritika* (Manchester University Press, 2013), *Umetnost i globalizacija: od postmodernog znaka do biopolitičke arene*, na grčkom jeziku (Hestia, 2013). Zajedno s Kirsten Lojd je bila kustoskinja izložbe *ECONOMY* u galerijama Stils u Edinburgu i CCA u Glazgovu 2013. godine.

Lara Peri predaje istoriju umetnosti i dizajna na Univerzitetu u Brajtonu, gde radi kao vodeća predavačica. Autorka je knjige o statusu žena u ranoj istoriji Nacionalne galerije portreta u Londonu, objavljene pod naslovom *Lepotice istorije* (Ashgate, 2006). Vodila je projekat međunarodne istraživačke mreže (podržan od strane fondacije Leverhalm), o pitanjima transnacionalne perspektive ženske umetnosti, feminizma i kustoske prakse, u okviru koga je bila i suorganizatorka simpozijuma i programa performansa pod nazivom "Građanska partnerstva? Feminističke i *queer* kustoske prakse", održanog 2012. godine u galeriji Tejt Modern.

ANGELA DIMITRAKAKI LARA PERI

KA NOVOM PROMIŠLJANJU FEMINISTIČKE INTERVENCIJE [1]

Drugi pravac

Do 2014. godine razvila se bogata istorija feminističke kustoske prakse koja se može istraživati *kao* feministička intervencija. [2] Analiza feminističke kritike često se proteže od toga što se može uokviriti *unutar* jednog umetničkog rada (bilo da je reč o objektu, ili radu koji je procesualan), do toga što se može prihvatiti kao vredno čuvanja i izlaganja u muzeju, pa čak i do onoga što se odupire bilo kakvoj institucionalnoj kanonizaciji. Očigledno je da u feminističkoj umetnosti postoji jedna snažna struja kritičke prakse izlaganja, te nije slučajno to što se jedan projekat izložbe – *Womanhouse*, koji su kreirali zaposlene/i i studentkinje/studenti Kalifornijskog instituta umetnosti, feminstičkog umetničkog programa (1972) – često smatra nultom tačkom savremene feminističke umetničke prakse. Šta ako se feminističko istraživanje od umetnica i feminističkih umetnica i umetnika zaokrenulo ka kustoskinjama ili feminističkim kustoskinjama i kustosima, odnosno od ženske ili feminističke umetnosti ka ženskoj ili feminističkoj kustoskoj praksi? Da li bi takav zaokret (koji je u ovom trenutku pre imaginaran, nego akutelan) mogao otkriti neki drugi pravac razumevanja feminističkih istorija umetnosti? Da li bi ovo izmeštanje autora odnosno autorke u korist kustosa odnosno kustoskinje – moglo da omogući bolji uvid u to zašto feminizam zapravo nije uspeo da transformiše jednu kapitalističku umetničku instituciju (nekada je pripadala zapadnom svetu, dok danas uživa globalnu hegemoniju) koja je, verovatno, paradoksalno, uspela i da uključi umetnice i da isključi ili neutralizuje feminističku politiku?

[1] U ovom eseju se ponovo razmatraju argumenti koji su prvi put predstavljeni u zborniku *Politics in a Glass Case. Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, (ur.) Angela Dimitrakaki and Lara Perry, Liverpool University Press, 2013.

[2] Mada je koncept "feminističke intervencije" raširen u zapadnom diskursu o feminističkoj umetnosti, Grizelda Polok, jedna od osnivačica feminističke istorije umetnosti, popularizovala je i produbila njeno značenje. Cf. "Feminist Interventions in the Histories of Art" u *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London: Routledge, 1988. Njena namera nije da feminističku istoriju umetnosti predstavi kao projekat koji je sporedan u odnosu na nepromenljiv, glavni (i vodeći) korpus istraživanja u oblasti istorije umetnosti, već da se postara da feminističko (odnosno, politički motivisano) znanje interveniše u celokupnoj istoriji

Kao i uvek, reč je o pitanju koje počinje s refleksijama o delovanju žena, bilo da su u pitanju autorke ili kustoskinje, iako se ne može ograničiti samo na to. Kada govorimo o ovom potonjem, u okviru zemalja koje sačinjavaju jezgro zapadnog sveta moguće je naći određen broj istaknutih kustoskinja koje stvaraju izvanredna feministička dela u kontekstu jedne nove vrste često samostalne, *freelence* i migrantske kustoske prakse. Ovde možemo da prizovemo primere: Ute Mete Bauer, koja je započela svoju uglednu kustosku karijeru kao umetnička direktorka štutgartskog Kunstlerhausa i nastavila rad na značajnim projektima, uključujući i onaj koji je vodila *Prva priča – Izgradnja žena / Nove naracije 21. veka* (Porto, 2001); zatim Marije Lind, koja je razvila uticajnu i kritičku praksu kustosiranja izložbe kao procesa; Rose Martinez, kustoskinju brojnih bijenala i drugih projekata; [3] Rut Noak, kustoskinju "feminističkog" projekta *Dokumenta 12* (2008.); i Betinu Knaup, čiji je projekat *Re.Act Feminism* (u Berlinu i gostovanjem u drugim mestima, 2008–2013) za cilj imao stvaranje arhive feminističkog performansa. Sve ove žene dale su značajan doprinos razvoju kustoskih projekata koji se bave ženskom i feminističkom umetnošću i kojima se one vrednuju – ali postojanje brojnih prominentnih kustoskinja nije samo po sebi dokaz uspeha feminističke politike. Vrednovanje kustosa ili kustoskinje kao kulturnog proizvođača/proizvođačice, ponovno upisuje u podelu rada rodne i klasne razlike: Doroteja Rihter tvrdi da se savremenom kustoskom ulogom "prilagođava muški mit *umetničkog genija*, povezuje se s mobilnošću i umrežavanjem... [i tako proizvodi] novi obrazac za post-industrijske uslove života na Zapadu". [4] I, kako nas podseća kustoskinja Rosa Martinez, "predstavljanje i odbrana radova umetnica prosto je nešto što "većina kustosa, bilo da su muškarci ili žene, ne čini [...]" [5]. U odsustvu sistematskog istraživanja kustoskog rada koji legitimise i cirkuliše ženskom umetnošću, mi bismo se opredelile da izbegnemo, ili barem da odložimo, istraživanje individualnih kustoskih karijera i fokusirale bismo se na neke *strategije* koje bi mogle da izgrade tradiciju feminističke kustoske prakse putem izložbenih i kontra-izložbenih platformi.

Ponovno promišljanje konteksta: Posthladnoratovski kapitalizam

Postoje dve (prepletene) grupe događaja koje se odražavaju kako na pojedinačne karijere, tako i na istoriju feminističkih kustoskih strategija o kojima ćemo pisati: posthladnoratovska politika i širenje multinacionalnog kapitalizma. Sve ove pojedinke i pojedinci, kao i projekti, u savremenom svetu umetnosti koji oblikuju društvene, ekonomske i ideološke prakse naprednog kapitalizma, i koji nastoji da se odupre njegovim glavnim tokovima, uspeali su ili nisu. Ove prakse, uopšteno posmatrano, podrazumevaju promene u procesu proizvodnje koje su na globalnom nivou označile prelaz iz XX u XXI vek. Ako je u konceptualnoj umetnosti šezdesetih godina XX veka još uvek bilo teško detektovati pojavu opšteg polja produkcije afekta/ideja/komunikacije i pružanja usluga

umetnosti tako što će dekonstruisati njene rodno determinisane konvencije i rekonstruisati je na način kojim će se prepoznati i istorijski određene prepreke, s kojima su se suočavale umetnice, kao i bilo kakve transformativne borbe protiv kanona kojim dominiraju muškarci.

[3] Kejtj Dipvel intervjuisala je i Lind i Martinez za posebno izdanje publikacije *n.paradoxa* posvećeno kustoskim strategijama. Videti Katy Deepwell, "Curatorial Strategies and Feminist Politics", Part I: An Interview with Rosa Martinez and Part II: An Interview with Maria Lind", u *n.paradoxa*: international feminist art journal 18, 2006, str. 5–26.

[4] Doroteja Rihter u razgovoru s Fols Harted Feni, "Feminist Demands on Curating", u E. Krasny and Femenmuseum Meran, (ur.), *Women's: Museum/Frauen: Museum, Curatorial Politics in Feminism, Education and Art*, Szeged: Locker Verlag, 2013, str. 92.

[5] Deepwell, Ibid., str. 7.

koje će zanimanje “umetnik/ica” mnogo više približiti zanimanju “kustos/kinja”, ovaj razvoj događaja nije mogao da ostane neprimećen od 2000. nadalje.

Kritička promena usmerenja u okviru feminističke analize dovodi konačno do ponovnog razmatranja sveta umetnosti kao konteksta u kome *rodno označeni* “umetnički radnice/radnici”, koji se bave različitim, mada međusobno preklapljenim, vrstama rada (kao umetnice/umetnici, kustoskinje/kustosi, itd), održavaju složeno polje proizvodnje. Jedan od zadataka koji se na ovom mestu pojavljuje u feminističkom značenju, jeste transformacija kustoskog (i drugog umetničkog) rada od šezdesetih godina do danas. Ali pored toga treba artikulirati, takođe iz feminističke perspektive, *kako* je taj rad uspostavio interakciju s onim što je Rozalind Kraus devedesetih godina nazvala “kulturnom logikom muzeja kasnog kapitalizma”, pogodivši metu pravo u centar reciklažom monumentalne sinteze postmodernizma kao kapitalizma koju je postulirao Frederik Džejmson. [6] Ako Gregori Šolet tvrdi da je “tamna materija” prekarnih umetničkih radnica i radnika (kustoskinja/kustosa, umetnica/umetnika i bilo kojih drugih umetničkih profesionalki/profesionalaca bez statusa zvezde) neophodna za reprodukciju kapitalističke ekonomije umetnosti, [7] može li feministička istorija umetnosti da se usmeri na činjenicu da je ta tamna materija sada često ženskog pola?

Gubitak zapleta ili gubitak politike?

Ispitivanje koje bi krenulo u ovom pravcu moglo bi da ispostavi dugu i neprekidnu istoriju feminističkog kustoskog rada koji je do sada često bilo potisnut u potrazi za novinom. Putanja feminističkih umetničkih i kustoskih praksi koje su se usudile da izađu izvan muzeja i galerijskih prostora, često su se devedesetih godina vraćale u umetničke institucije lišene politike i pod velom “nove” paradigme ‘trendovske’ participativne umetnosti. Ako jedna nit feminističke prakse treba da zauzme “korektivan” stav prema muzeju i galeriji (za šta se kao primer može uzeti rad koje su napravile Gerilla Girls, grupa iz Njujorka koja je sebe nazivala “savešću sveta umetnosti” i koja je izradila seriju postera i publikacija u kojima se preispitivao status žena i uopšte umetnika koji nisu bele puti u muzejima i komercijalnim galerijama), drugi oblik feminističkog aktivizma bilo bi postavljanje pitanja *ako ne u institucijama, onda gde?* Koliko je za feminističku imaginaciju značajan pojam “spoljašnjosti”?

Rad umetnice Suzan Lejsi sa zajednicama i performansom u potpunosti je transformisao koncept javne umetnosti, mada njen nedavni intervju s kustoskinjom Ketrin Vud pruža uvid u to u kojoj meri umetnica feministkinja mora da bude svesna granice između “umetnosti” i “života”. Lejsi kaže: “Ideja da napustim svet umetnosti radi stvaranja umetnosti, a da potom ono što sam stvorila stavim u kontekst sveta umetnosti, uvek je bila deo moje prakse.” [8] Ono što Vud ispituje u vezi s ovim iskazom, upravo je sada već odomaćen element feminizma na liniji paradigmi participativne

[6] Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, In *October 54*, Autumn 1990, str. 13–14.

[7] Gregory Shollete, *Dark Matter: Art in the Age of Enterprise Culture*, London: Pluto Press, 2011.

[8] Suzanne Lacy & Catherie Wood, “Art as Life, Art as Politics, Art as Political Action: An Interview with Suzanne Lacy”, u Angela Dimitrakaki & Lara Perry (ur.), *Politics in a Glass Case*, Liverpool: Liverpool University Press, 2013, str. 129.

umetnosti koje dominiraju umetničkom scenom početkom ovog veka. Ovo pitanje je tek nedavno pokrenuto u feminističkoj istoriji umetnosti. U kritici Helene Rekit, upućenoj upravo uticajnom i široko raspravljanom konceptu “relacione estetike” Nikolasa Burioa, razmatraju se pojedini mehanizmi iz sveta umetnosti koji su doprineli *prekidu* osećaja za razvijanje feminističke izložbene prakse, i to istovremeno s kustoskom praksom. Kao što primećuje Rekit, ti mehanizmi su na neki način postali “feminizirani”, sa sve većim naglaskom koji se stavlja na njihov afektivan rad. [9]

Sama feministička kustoska praksa se delimično formirala kroz pojam prekida (eng. *rupture*). Krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih godina, na Zapadu je prenošenje drugog talasa feminizma u umetnost podrazumevalo kritiku evolutivne modernističke naracije koja se zasnivala na prekidima, preskocima i teško zasluženom progresu koji herojski postižu umetnici odnosno muškarci u svetu umetnosti. [10] Presudno je to što je ova kritika često uzimala oblik diskretnih izložbenih projekata, zamišljenih da ospore kustoske ortodoksije načinima izlaganja moderne i savremene umetnosti (s izuzetkom “anomalije” rane ruske avangarde, koja je za razliku od drugih istorijskih avangardi za predstavnike imala i umetnice). [11] Dok su pojedine feministkinje pokušavale da naprave feminističke zbirke u formi ženskih muzeja (značajan, ali ne i jedinstven primer predstavlja Narodni muzej žena u umetnosti osnovan 1981. u Vašingtonu), mnogo češće je feministička aktivnost bila usmerena na pravljenje privremenih izložbi. Takav slučaj predstavljaju istorijski pregledi poput *Žene umetnice 1550–1950* En Saterlend Haris i Linde Noklin, koji je održan u Okružnom muzeju umetnosti Los Anđelesa 1976. godine, ili *Različitost: O predstavljanju i seksualnosti* organizovanom u Novom muzeju u Njujorku 1985; obe ove izložbe mogu se smatrati isprobavanjem različitih pristupa feminističkom promišljanju istorije umetnosti. Međutim, za brojne feminističke intervencije u svetu umetnosti presudno je nezadovoljstvo odsustvom umetnica s brojnih “godišnjih izložbi” i “bijenala”, kojima se meri temperatura savremene umetnosti i čime se ograničava vidljivost živih i aktivnih umetnica (Galerija “Hejvord”, godišnja izložba u galeriji “Vitni”, Venecijanski bijenale). Nedostatak odgovarajućih feminističkih istraživanja istorije izlaganja, a naročito dominacije izložbenih formi u poslednjoj četvrti XX veka i nadalje (čega je simptom dramatičan porast broja bijenala) ne dozvoljava nam da u ovom trenutku izvedemo zaključke o ulozi feminizma u ovom procesu.

Strategije temporalnosti

Jedan od aspekata je bavljenje konkretnom *temporalnošću* istorije umetnosti koja se gradi unutar izložbene postavke. Kustoski projekti kao što su: *Unutar vidljivog: Eliptički put kroz umetnost XX*

[9] Cf. Helena Reckitt, “Forgotten Relations” u: Dimitrakaki and Perry, ur., *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, str. 131–56. Mnoga su lica „feminizacije” kustoske prakse. Među njima su sve izraženi prekarni kustoski rad i rad srodnih profesija, a naročito onih čija praksa prelazi granice umetničkih institucija (pri čemu mnogi od njih moraju da rade više poslova da bi preživeli), kao i prelaz ka kustoskoj praksi brige. Naravno, nije tajna da brojne studijske programe za kustosko obrazovanje pohađaju studentkinje koje na kraju moraju da se nadmeću za relativno mali broj otvorenih radnih mesta i da će mnoge od njih morati da snose „dvostruki teret” porodice i radnog mesta (bolje reći „prakse”), koji često zahteva preveliku mobilnost i „fleksibilno” radno vreme tokom koga stalno moraju da budu dostupne.

[10] O složenosti odnosa između modernizma i feminizma vidi indikativno dug esej Grizelde Polok. Cf. Griselda Pollock, “Feminism and Modernism” u: R. Parker, G. Pollock, ur., *Framing Feminism: Art and the Women’s Movement 1970–1985*, London: Pandora Press 1985, naročito str. 101–106.

[11] Ta je “anomalija” formalno prepoznata u izložbi *Amazonke avangarde*, održanoj u muzeju Gugenhajm u Njujorku od 15. septembra 1999. do 7. januara 2000, čiji su kustosi bili Džon E. Boulton, Metju Drat i kustoskinja Zelfira Tregulova.

veka u ženskom rodu/od njega i iz njega Ketrin de Zeger, koja je prikazana u Britaniji i SAD-u, za cilj su imali uvođenje nelinearnog vremenskog okvira u tumačenje dvadesetovekovne umetnosti iz različitih krajeva sveta. [12] U svom kataloškom eseju De Zeger daje sledeće objašnjenje: “Struktura izložbe sačinjena je od više ciklusa koji se ponavljaju, a ne od linearnog pregleda koji podrazumeva ulaganje u umetničku originalnost i genealogije.” [13] Ova izložba postavljena je sredinom devedesetih, u deceniji tokom koje je stereotipiziranje feminizma doprinelo tome da se on odbaci kao staromodan i neprilagođen potrebama emancipovane žene koja se može naći u metropolama Zapada (period koji se nekada nazivao “postfeminizmom”).

158

U isto vreme, na dalekoj zapadnoj obali Sjedinjenih Država, Amelija Džouns napravila je veliku kolektivnu izložbu pod nazivom *Seksualna politika: Večera Džudi Čikago u feminističkoj istoriji umetnosti*, praćenu i publikacijom pod istim naslovom. Čak i sam neobičan naslov, koji je jedno jedinstveno umetničko delo stavio u istorijski kontekst kojim je priznato prisustvo feminizma, odaje eksperimentalan duh u kome je ovaj projekat začeo. Ovaj kustoski projekat, u kome je ikoničan ali i kontroverzan umetnički rad – *Večera* (1973–79) stavljen u kontekst različitih feminističkih radova, u žiži je imao suprotnu koncepciju funkcije vremena u feminizmu. On je bio usredsređen na najsitnije detalje istorijskog postavljanja, što se moglo tumačiti kao istraživanje i razjašnjavanje odnosa između umetničkih radova iz iste epohe, ili pak kao mobilizovanje *horizontalne* umesto vertikalne paradigme istorije umetnosti.

Strategije umrežavanja

Kontrastni pristupi izložbi *Unutar vidljivog* i *Seksualna politika* mogu se postaviti u okvir temporalnosti, ali se mogu posmatrati i u odnosu na koncepte ženskog koji se koriste kao simboli u vrlo skraćenoj verziji istorije feminizma i umetnosti u angloameričkom kontekstu. [14] Usredsređenost, u anglofonom feminizmu, na pitanja *definisanja* (a često i subverzije) ženskog obično je prekrivao druge feminističke ciljeve, za koje ovde možemo videti da su ostvarivani na izložbama u širem posthladnoratovskom evropskom kontekstu. Na primer, kolektivna izložba *Dissertare/Disertare* (Rim, 2006) napravljena je kroz italijansku feminističku paradigmu kustoskog rada kroz *umrežavanje*, koji kao alternativu uvodi model kustoskinje/kustosa kao režiserke/režisera. Monumentalna izložba *Provera roda: feminitet i maskulinitet u umetnosti istočne Evrope*, koju je napravila i vodila Bojana Pejić 2010. godine u Beču, a kasnije i u Varšavi, izgrađena je kroz drukčiji model kustoske saradnje: ovde je transnacionalna radna snaga – lokalnih kustoskinja i kustosa – doprinela ostvarivanju jedinstvenog regionalnog pregleda, koji

[12] Videti Sue Malvern, “Rethinking Inside the Visible”, u Angela Dimitrakaki & Lara Perry (ur.), *Politics in a Glass Case*, Liverpool: Liverpool University Press, 2013, str. 104–119.

[13] Catherine de Zegher, “Inside the Visible”, u Catherine de Zegher (ur.), *Inside the Visible*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1996, str. 20.

[14] Ove dve izložbe mogu se odnositi na pozicije u okviru mitske podele feminizma na “telo” (sedamdesete godine XX veka, Amerika) i “teoriju” (osamdesete godine, anglofoni svet) koja služi kao struktura mnogih rasprava o istoriji feminizma. Diskusija o ovom mapiranju istorije feminizma i njenom odnosu sa istorijom izlaganja može se naći u radu “On Discourse as Monument: Institutional Spaces and Feminist Problematics”, u Griselda Pollock & Joyce Zemans (ur.), *Museums after Modernism: Strategies of Engagement*, Oxford: Blackwell, 2007, str. 190–224.

159



Vodenje kroz izložbu/Marija Ratković, Flaka Haliti,
Ispod ove tačke neophodne su kapuljače, crteži, 2013,
foto: Duško Jelen

opet nije podržala liberalna država već privatni finansijer. Zapravo, skoro potpun gubitak razlike između “dobrog” državnog i “lošeg” privatnog finansiranja posledica je shvatanja da državne usluge, barem u Evropi posle 1989. i u post-socijalizmu (u širem smislu) pripadaju u najvećoj meri kapitalu. [15] Izložba *Provera roda* ili *Gender Check* je istraživanje stanja istočnoevropske umetnosti iz rodne perspektive u kome su izrazi “istočna Evropa” i “žensko” tretirani kao političke kategorije, a ne kao geografske odnosno biološke odrednice.

Ove izložbe predstavljaju samo dva primera načina na koje feminističke kustoske prakse mogu da proizvedu široku lepezu strategija za bavljenje različitim istorijskim i političkim situacijama. Mreže i tokovi kapitalističke globalizacije ukazale su na činjenicu da definitivne geografske i hronološke granice mogu da budu samo zamišljene ali ne i održane, kao i da kritička razmatranja ne mogu da budu ograničena geografskim odrednicama.

Kritička inverzija: Od semiotičkog do materijalnog

Šta bi, dakle, mogla da podrazumeva praksa kojom se mobilišu relacije a ne fiksne strukture? Ovo pitanje tiče se (re)produkcije drugosti putem kustoskih i izlagačkih praksi, koja uvek podrazumeva konstituisanje tog “drugog” kao predmeta izložbe. Međutim, isto tako, i ekonomski kontekst u kome takva kustoska praksa opstaje, jeste i sam izložen procesima kojima se podrivaju kauzalizacija i prekarizacija kao karakteristične kategorije radnih odnosa i zaposlenosti u XXI veku; sve je manje struktura koje bi mogle da obezbede opstanak takve kustoske prakse (koja ne bi zavisila od neposrednih pritisaka tržišta i ekonomske nesigurnosti). Moglo bi da se kaže da je materijalna urgentnost, a ne semiotička nestabilnost, ono što definiše okvir u kome sada mora nastati fleksibilna metodologija feminističkog kustoskog rada. A to predstavlja istinsku *inverziju* prioriteta iz sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka, i to barem na Zapadu.

Teško je zamisliti kako bi jedna takva metodologija, u neposrednoj budućnosti, mogla da izbegne prekoračenje institucionalnog praga na kome publika kolabira u klijentelu, istorija u sliku, a politika u diskurs. Međutim, s druge strane, pošto ne zavisimo od institucija kapitala u pogledu prodaje svog rada (kustoskog ili umetničkog) u konkurenciji s radom drugih, jednako je teško zamisliti da je metodologija feminističkog prekoračenja imanentna feminističkoj kustoskoj praksi u ovom trenutku. Realno govoreći, hitan zadatak feminizma danas je da pažljivo razmisli o tome da li je emancipacija žena kompatibilna s učešćem u reprodukciji kulture konkurencije i antagonizma, iz čega se upravo sastoji mentalitet neoliberalnih umetničkih institucija. Za to je potrebno ništa manje nego da se ponovo razmisli o tome šta “feministička intervencija”

[15] Angela Dimitrakaki, “Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons”, u Katrin Kivimaa, (ur.), *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: Tallinn University Press, 2013, str. 19–39. Kako bi se izbegla zabuna, u ovom eseju naglašava se predlog da se izrazom “postsocijalistička Evropa”, koji se nekada primenjivao za region bivše istočne Evrope, sada obuhvati ceo evropski kontinent, budući da kapitalizam nameće jednoobrazne kulture finansiranja umetnosti, naročito posle izbijanja svetske finansijske krize iz 2008–9. Još bitnije, kapitalizam nameće zajednički mentalitet kustoskog rada (kroz nadmetanje za finansijska sredstva, nametanje visoko birokratizovanih sistema zasnovanih na “projektima” i obaveze podnošenja “izveštaja” kojima se mere rezultati, kao i zahtevanjem stalnog priliva novih “priča o uspesima”).

znači danas, za razliku od onoga što je značila pre četrdeset godina. Takođe, uzimajući u obzir razvodnjavanje hladnoratovskih podela između Istoka i Zapada, treba biti svestan i činjenice da je danas mnogo više žena odgovorno za ovakvo ponovno razmišljanje. Naravno, nije sve u brojkama, one same po sebi ne donose nužno transformaciju. Pa ipak, verovatnoća za stvaranje veće kritične mase feministkinja koje su u stanju da u svom razmišljanju prevaziđu generacijska i, naročito, regionalna iskustva u svetu umetnosti koji širom Zemljine kugle prolazi kroz period obnove, treba da bude uzeta u obzir kao ono što zaista jeste: nova verovatnoća koordinirane feminističke akcije koja može, ali i ne mora, da bude realizovana kao jedinstvena dobit ili gubitak za feminističku politiku.

Lidija Radojević je doktorantkinja Univerziteta za primenjenje umetnosti u Beču. Bavi se pitanjima umetničke i kulturne produkcije i njihovom povezanošću sa političkom ekonomijom grada i održavanjem javnog prostora i javnog dobra u društvima kasnog kapitalizma.

LIDIJA RADOJEVIĆ

UMETNIČKE PRAKSE: IZMEĐU PASIVNOG STVARANJA I AKTIVNE PRODUKCIJE

162

Povodom umetničkih praksi koje se na različite načine opiru kapitalističkim asocjalnim učincima u društvu i širenju kapitalističkog načina produkcije u polju umetnosti [1], želim da kroz ovaj prikupljeni ukažem na osnovne razlike koja postoji između *produkcijiskih odnosa* i *odnosa u produkciji*, takođe na položaj radnice/radnika unutar radnog procesa i mogućnosti da se preko toga pruži otpor kapitalističkim odnosima. Uprkos kapitalističkom društvenom kontekstu u kome nastaje umetnička produkcija, prostor za političko angažovano delovanje u polju umetnosti postoji i *to u njenom najvažnijem delu – produkciji*. Produkcija je mesto gde se “vidi ne samo to kako kapital produkuje, već kako se i on sam proizvodi.” [2] Pošto za samu (re)produkciju kapitala nije važno šta se produkuje, već kako, isto to važi i za politički angažovane umetničke prakse i proizvode, važnije od toga šta govore je kako nastaju i kako se organizuju. U prvom i drugom delu teksta, preko koncepta koji proizlaze iz teorijskog razumevanja ove razlike između produkcijskih odnosa i odnosa u produkciji, u trećem zaključnom delu izdvojiću dva paradigmatična primera sa izložbe: *Niko ne pripada tu više nego ti*, nastale u okviru 54. Oktobarskog salona, koja predstavljaju različite pristupe problemu i procesu umetničke produkcije u okvirima današnjeg kapitalističkog društva, kao i različite načine otpora kapitalističkim načinima i odnosima unutar tog procesa.

Odnos između kapitalizma i umetnosti, i njegovi društveni učinci tematski su sve prisutniji u umetničkim i teorijskim radovima, ali isto tako i u umetničkim i kustoskim praksama. S obzirom na sve veću prisutnost i nametanje kapitalističkih odnosa u umetničkoj produkciji, njihova problematizacija i ispostavljanje su i očekivani. Zbog diferenciranosti polja umetnosti, podređivanje umetničke produkcije kapitalističkim zahtevima gradacijski raste i u opsegu i u stepenu podređivanja. Umetnička produkcija predstavlja, zapravo, jedan opšti pojam koji ne podrazumeva samo različite vrste umetnosti, već i različite vrste producentkinja i producenata, i njihov položaj u produkcijskom procesu unutar svake od tih vrsta umetničkog stvaranja. Razlike u njihovom položaju utiču na uspostavljanje različitih, međusobno suprotnih interesa koje imaju u umetničkoj produkciji. Rezultat su i različite političke pozicije producentkinja i producenata, kao što su različiti i načini i sadržaji njihovog rada.

Podređivanje kapitalističkim produkcijskim odnosima i otpor širenju kapitalističkih produkcijskih odnosa na još uvek neosvojena područja društvene reprodukcije zajedno tvore istoriju kapitalizma,

[1] Povod za pisanje ovog članka, između ostalog, je takođe i recenzija: *Niko ne pripada tu više nego Zepter*, autorki Ivane Hanaček i Ane Kutleše koje kao primarni kriterijum za presuđivanje o izložbi postavljaju otpor protiv kapitalističkom načinu umetničke produkcije. Na osnovu toga kriterijuma govore o dve različite umetničke prakse koje ću u trećem delu pojasniti unutar postavljenog teorijskog okvira i pristupa.

[2] Karl Marx, *Kapital*, prva knjiga, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1968, str. 199.

a polje umetnosti u tome, svakako, nije izuzetak. Kapitalistički produkcijski odnosi tako korisne stvari pretvaraju u oblik društvenog bogatstva, tako da se pod njihovim uticajem menja i namena umetnosti u društvu. Tradicionalni društveno kohezivni i emancipacijski značaj, kao i uloga umetnosti u društvu nestaje, dok nova namena umetnosti umetničku produkciju redukuje na stvaranje i konzerviranje vrednosti. Navedena promena zahteva reorganizaciju produkcije u celini, zato se producenti na prodor kapitalističkih odnosa u polje umetnosti odazivaju različito prema svojim interesima. S jedne strane, uvođenjem preduzetničkih tehnika i metoda, umetnička produkcija se podređuje zahtevima kapitala, dok se sa druge aktivira otpor i traženje načina za alternativnu umetničku produkciju – za koju je, naročito, važno da razume: šta je kapital i gde se i na kakav način podređivanje zahtevama kapitala zapravo dešava.

163

Kapitalizam kao konfliktini društveni odnos

Suprotno današnjoj glorifikaciji *homo economicus-a* i posesivnog individualizma koji su u osnovi “tržišnog društva” gde sve zavisi od racionalnih individua, Marks je tvrdio da: “se društvo ne sastoji od individua, već da izražava mnoštvo odnosa koji se uspostavljaju između njih” [3]. Društveni odnos stvara od čoveka roba, od zemlje vlasništvo i od ljudskog stvaralaštva (kreativnosti) kupoprodajnu stvar. “[K]apital nije stvar, već određen društveni produkcijski odnos koji pripada određenoj istorijskoj formaciji. Taj odnos se ogleda u toj stvari i daje joj specifični društveni značaj” [4]. Specifičnost kapitala nije u tome *šta* proizvodi, jer odnosi dominacije i eksploatacije postoje i u predkapitalističnim istorijskim formacijama, već, pre svega, *kako* se taj odnos (re)produkuje.

Kapitalizam je društveni, a ne ekonomski sistem u kome se produkcija materijalnih uslova egzistencije ljudskog života dešava u tim istorijsko specifičnim društvenim odnosima. *Kapitalistički društveni odnosi* ili *kapital* su materijalizovani u našoj svakodnevnoj realnosti i uslovljavaju naše svakodnevne životne interakcije, jer se *zajedno sa njima* (re)produkuju nosioci društvene produkcije, producenti, materijalni uslovi njihove egzistencije i njihovi međusobni odnosi. Tu nas Simon Klark, u svojoj analizi reprodukcije kapitala i uloge radničke klase, upozorava da: “reprodukujući sebe kapital takođe reprodukuje radničku klasu, međutim radničku klasu ne reprodukuje kao svoju pasivnu sluškinju, već kao prepreku sopstevne reprodukcije” [5]. Iako su reprodukcija kapitala i radničke klase međusobno usko povezani, u svojoj osnovi oni su u antagonističkom odnosu [6]. Zbog te međusobne povezanosti se interesi radnika često i dobrovoljno podređuju interesima kapitala. Delom zato što se radnici nadaju da će im razvoj

[3] Karl Marx, *Kritika politične ekonomije* 1857/58, Ljubljana: Inštitut za marksistične študije & ZRC SAZU, 1985, str. 159.

[4] Karl Marx, *Kapital*, treća knjiga, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1968, str. 908.

[5] Simon Clarke, “State, Class Struggle and The Reproduction of Capital”, u Simon Clarke (ur.), *The State Debate*, London: Macmillan, 1991, str. 190.

[6] Antagonistički odnos je rezultat kontradiktornosti koja proizlazi iz kolektivnih, društvenih oblika produkcije i individualnog privatnog oblika prisvajanja proizvoda. Ova kontradikcija je temeljna, jer utiče na to, da se radnička svakodnevica podredi potrebama reprodukcije radne snage kao robe. Isto tako ta kontradikcija je radniku nevidljiva i predstavlja mu se kao njegova vlastita odluka. Tako se radniku obavljanje određenog posla čini kao sopstvena slobodna odluka, dobijena zarada, kao (poštena) plata za obavljen rad, dok odnos prisile i eksploatacije koji stoje u njegovoj pozadini ostaju za njega sakriveni.

kapitalizma doneti blagostanje, delom zato jer se ta povezanost vrlo često upotrebljava za manipulaciju interesa radničke klase. [7] Klark, takođe, upozorava na to, da radnička klasa ima aktivnu ulogu u reprodukciji kapitalističkih odnosa. Kakva će biti ta aktivnost zavisi od svesti radnika odn. da su osvešćeno aktivni producenti i od njihove političke borbe za vlastite interese, što znači da zavisi od klasne borbe. Klasna borba između onih koji stvaraju proizvode i onih koji ih prisvajaju, istorijski razvija i menja oblik i sadržaj društvenih odnosa. Zbog toga se neprestano izmišljaju novi načini kapitalističkog podređivanja i discipliniranja radničke klase, da bi kapitalistički društveni odnosi mogli da se reprodukuju kao dominantni. Isto tako, potrebno je kontinuirano osmišljavati nove oblike otpora protiv takve reprodukcije, a ne preuzimati i ponavljati stare, koje su više kao odgovor na akutalna podređivanja postali deo kulturne istorije i poltičkog folklor. Zato je takav otpor više otpor na smiboličkom nivou.

Radni proces kao mesto materijalnih, ideoloških i političkih učinaka

Za razumevanje produkcije i njenih sastavnih delova je važna svest o tome, da su oni, pre svega, apstrakcije realnih društvenih odnosa. Zbog njihove istorijske različitosti koja se svaki put pojavljuje, za teoretski prikaz nužna je redukcija na njihovu apstraktnu sliku. *Produkcijski proces* je, kako ga opisuje Majkl Baravoj u svojoj knjizi *Politika produkcije* [8] višedimenzionalan. Osim ekonomske dimenzije, produkciju vidimo i kao proces koji ima političke i ideološke učinke. Produkcija ne podrazumeva samo stvaranje korisnih stvari, već se (re)produkuju i određeni društveno produkcijski odnosi. Produkcijski proces moramo da razumemo kao jedinstvo materijalno-tehničkih i društveno-klasnih odnosa preko kojih se stvara određeni produkcijski način. To jedinstvo se izražava kroz dva nerzdruživa dela produkcijskog procesa; *produktivna snaga* unutar koje je za nas najvažniji radni proces i *produkcijski odnosi* koji određuju uslove povezivanja producenata u procesu podele, razmene i upotrebe dobara. Produkcijski odnosi su za radni proces objektivni i spoljašnji, ali ga isto tako obuhvataju i usmeravaju. U toj isprepletenosti, radni proces predstavlja materijalnu osnovu za produkcijske odnose, dok produkcijski odnosi udružuju i savlađuju različite radne procese. *Zbog toga radni proces nikada nije samo društveno neutralno ili tehnološko-organizacijko pitanje, već predstavlja uvid u reprodukciju određenog društva, jer se u njemu upravo povezuju tehnološka i društveno klasna analiza produkcijskog načina.*

Baravoj dalje uvodi koncept *odnosa u produkciji* kojim želi da obuhvati organizaciju radnog procesa i njenu vlastitu produkcijsku politiku. Tako u centar postavlja važnost i specifičnost odnosa unutar samog radnog procesa, koji imaju važnu ulogu pri reprodukciji kapitalizma. Kako produkcijski odnosi, tako i odnosi u produkciji moraju da se neposredno reprodukuju. Time Baravoj akcentuje dinamičnost i promenljivost odnosa unutar radnog procesa. Odnosi u produkciji su oni

[7] Ovim vrstama manipulacija se bave danas poltičari mera štednje koji promoviraju svoje kulturne politike i ubeđuju radnike u polju kulture i umetnosti da ih podrže, jer je to za njihovo dobro. Radnici su svesni da upravo nacionalne kulutrne politike u smeru kulturnih i kreativnih industrija, kao i kulturnih tržišta vode samo u njihovu konačnu proletarizaciju, dok značenje umetnosti i kulture redukuju na zabavu, ali su svesni i toga da ta ista politika neće ubuduće da ulaže javne finansije u raznovrsnu i disperzivno neprofitnu kulturnu produkciju, što za većinu producenata znači ukidanje delatnosti. Nemogući izbor po principu 'novac ili život' pred koji su producenti u kulturi i umetnosti postavljeni zahteva od producenata podređivanje zahtevima kapitala, što otežava organizovanje otpora protiv toga.

[8] Michael Burawoy, *The Politics of production: factory regimes under capitalism and socialism*, Verso, London, 1985.

odnosi koje radnik-producent neposredno doživljava i zato su podloga za saradnju ili za otpor radnika-producenta u produkcijskom procesu. Reprodukcijski kapitala tako zavisi od mogućnosti kapitaliste da ostvaruje kontinuirano svoj nadzor nad radnim procesom i da od radnika iznudi saradnju, a da pri tom sebe ne ošteti za apropijaciju viška vrednosti.

To da kapital mora da zavlada radim procesom ukoliko želi da se uspostavi kao dominantan pokazuje takođe Klark u prethodno navedenoj analizi. S promenom položaja radnika koji se dešava ulaskom radne snage u akt produkcije, odnosno, u radni proces, on upozorava na važnu transformaciju. Ukoliko su izvan produkcije, u procesu razmene, radnici odvojeni od produkcijskih sredstava, onda u produkcijskom procesu zapravo dolazi do udruživanja radne snage i produkcijskih sredstava. Kapitalista pokušava da što više onemogući udruživanje izvan produkcije, zato što takvo udruživanja vraća društvenu moć radniku. Društveni oblik svih produkcijskih faktora se u radnom procesu menja, a time i odnosi koji su važili u polju razmene nemaju više tako čvrste temelje za primenu u produkciji. Individualni radnik se pretvara u radnički kolektiv, dok se produkcijska sredstva koja su na tržištu postojala kao roba, podruštvaljavaju i postaju zajednička kroz radni odnos. Izmenjeni status produkcijskih faktora je tako materijalna osnova društvene moći neposrednih producenata i radničke borbe protiv nametnutih kapitalističkih odnosa.

Revolucionarna uloga producentkinja i producenata je u njihovom odnosu prema sopstevenom radu u činu produkcije

Na osnovu predstavljenih teorijskih koncepata koji postavljaju razliku između pojmova odnosa u produkciji i produkcijskih odnosa, želim da se vratim na dva primera umetničkog rada, odnosno, na umetničke prakse u okviru 54. Oktobarskog salona pod nazivom: *Niko ne pripada tu više nego ti*, koji se različito suprostavljaju ovom zbilžavanju kapitalizma i umetnosti. Možemo ih ugrubo svrstati u dve grupe: umetničke prakse, koje otpor artikulišu kroz proizvod odnosno sadržaj i prakse koje otpor artikulišu kroz sam proces produkcije.

Prvi rad spada u radove/prakse koji se bave delovanjem umetničkog sistema i položajem umetnice/umetnika u njemu odn. ukazuju na nemoć umetnice/umetnika koji stvaraju pod kapitalističnim uslovima. U ovakvim radovima/praksama, otpor je artikulisan kroz frustraciju pred društvenom moći kapitalizma i njegovim društveno destruktivnim učincima. Ova frustracija ima svoju materijalnu osnovu u radnim uslovima producentkinje/producenata u polju umetnosti, jer su oni sve više suočeni sa činjenicom, da im kapitalistički način produkcije oduzima kontrolu nad radnim procesom i u skladu sa tim plaćen rad. Jedan od primera je rad *Tražim posao* umetnice Milijane Babić. U okviru izložbe, umetnica je pokazala dokumentaciju svog jednogodišnjeg umetničkog projekta u kome je istraživala ne samo tržište rada u vreme rekordne nezaposlenosti u Hrvatskoj, već je unutar te problematike još posebno izdvojila loše radne uslovi i položaj umetnica. Uprkos tome, da su ovakvi radovi važni jer artikulišu i čine ove urgentne probleme vidljivim, njihova artikulacija otpora zapravo ne šteti kapitalističkom načinu produkcije. Problem je u njihovom pristupu i načinu uspsotavljanja kritike kapitalističkog sistema. Kapitalistički produkcijski odnosi koji korisnu stvar pretvaraju u sredstvo za bogaćenje, omogućavaju kapitalizmu elastičnost, da svaku kritiku postojećeg sistema već uključi u njegovo delovanje i da radi u njegovu korist. Zato ispostavljanje umetničkog poziva i umetnika kao žrtve kapitalizma, bez obzira na umetničku formu i stepen prikazanog nasilja koji se nad umetnicima vrši, ne doseže dalje od moralnog osuđivanja i profesionalnog revolta. Dokle god su umetnički radovi na raspolaganju

za komodifikaciju koja iz njih stvara objekte generisanja i čuvanja vrednosti, ni njihov sadržaj, ni njihova umetnička forma neće sprečiti dalje podređivanje polja umetnosti kapitalističkom načinu produkcije. Istovremeno, isticanje ugroženosti samog umetničkog poziva ima političke posledice, jer onemogućava povezivanje sa ostalima (nekad još brutalnijim) iskorišćavanjem i uspostavlja se kao poseban društveni eksces što zapravo nije u realnosti, iako kroz svoj poziv čini druge radne pozive vidljivima.

Drugi tip praksi otpora, za razliku od prethodnog primera, u osnovi se zasniva na podređenosti kapitalističkim uslovima koje ne posmatra kao eksces, već kao realnost u kojoj nasuprot procesima savremenog kapitalizma želi da izgradi drugačije načine umetničke produkcije. Često se takve produkcijske prakse imenuju kao stvaranje određene politike ili politizacije određenog prostora i vremena. Za njih je značajno to, da se pre nego konačnim proizvodom, bave načinom na koji je proizveden ili se proizvodi, odnosno samom produkcijom. Na osnovu načela kao što su: zajedničko, solidarno, kolektivno ispituju se mogućnosti drugačije organizacije umetničke produkcije i povezivanja u moguće nove (umetničke) zajednice.

Kao primer za ovaj tip praksi navodim rad kustoske grupe Red Min(e)d koja je prilikom stvaranja izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti*, zasnovanoj na prehodnim izložbenim praksama u okviru zajedničke platforme *Bring In Take Out Living Archive* ustupila svesno u svet u kome vladaju kapitalistički društveni odnosi koji determiniraju našu svakodnevnicu. [9] Međutim, ta svest ne znači nužno prihvatanje i podređivanje tim odnosima, već pokušaj da se oni menjaju uvođenjem novih načina umetničke produkcije naspram postojećeg. Zajedničkim stvaranjem novih



Detalj iz LA čitaonice na 54. Oktobarskom salonu,
foto: Duško Jelen

[9] izložba polazi od činjenice da su tela postala tehno-kulturološki konstrukti zahvaćeni u mrežu složenih, paralelnih i potencijalno konfliktnih odnosa moći kroz koje su savremeni kapitalistički uslovi svakodnevnog života internalizovali sve vrste istorijski posredovanih ideologija kao permanentno i jedino moguće stanje društvene stvarnosti. <http://bringintakeout.wordpress.com/54th-october-salon/concept/> [Poslednja izmena: februar 2014]

metodologija za organizaciju i delovanje ovakvi događaji u okviru rada ove feminističke grupe (neformalno, pa onda i formalno pod nazivom Red Min(e)d) uspostavljaju prostor za stvaranje pukotina u dominantnim oblicima protoka znanja, koji postojeći sistem uvek iznova komodifikuje i privatizuje ili jednostavno isključuje. Kroz dugoročno zamišljenu platformu pod nazivom: *Bring In Take Out Living Archive*, Red Min(e)d traga za načinom na koji se može prevazići projektna umetnička produkcija kroz druge mogućnosti umetničke produkcije. Izgradnja ove platforme je tako zasnovana na kontinuiranom i zajedničkom radu bez hijerarhijske podele na one koji dolaze iz umetničkog sveta i one koji nisu, jer taj zajednički prostor gradi na osnovu onih tema koje donose svakodnevicu u polje umetnosti, na način da su otvorene za različite eksperimentalne pristupe i mogućnosti političke artikulacije. [10] Na osnovu toga organizuje se neposredno radni proces izložbe, javni događaji koji prelaze granice između formalnog i neformalnog, individualnog rada i kolektivnih praksi, ne uvek vidljivih i ne uvek reprezentovanih. Dakle, sa uspostavljanjem odnosa u produkciji koji se aktivno suprotstavljaju dominantnim i uobičajnim oblicima izlaganja koje zahteva umetnički sistem [11], odupire se podređivanju umetničke produkcije zahtevima kapitala. Na to ukazuje i izbor predstavljenih radova, koji je u tom procesu više zasnovan na političkom prijateljstvu, nego na postojećoj institucionalnoj normativnosti i vrednovanju. [12] Izložba se oblikuje preko postavljenih pitanja i tema u »komunikaciji sa publikom koja se istovremeno uvlači u polje zajedničkog promišljanja kako o umetnosti kao sistemu, tako i o svim ovim temama koje se tiču njihovih samih pozicija. [13] Na ovom mestu, polazim od toga da kustoska grupa poziva učesnice i učesnike izložbe da se priključe kako zajedničkom radu u procesu stvaranja *Living Archive*-a (organizacija rada na osnovu solidarnosti i jednakosti) tako i stvaranju zajedničkog cilja (produkcija znanja i metodologija, koja prevazilaze robnu formu). Bez takvih saveza i odnosa, ovakva praksa kolektivnog rada, ukoliko bi ostala bazirana samo na radu grupe u okviru ustaljenih izlagačkih praksi, njen učinak bi bio ništa drugo nego puko podređivanje kapitalističkim produkcijskim odnosima – ispunjavanju biografskih reprezentativnih formi i samopromociji pojedinki i pojedinaca, kao i stvaranju kulturnog kapitala za javne ili privatne finansijere, organizatore ili institucije, koliko god njene teme bile politički angažovane.

Zbog objektivnih kapitalističkih produkcijskih odnosa koji oblikuju izložbu, umetnički rad ili praksu, najteže je postaviti jasno cilj. Artikulacija politički angažovanog dometa u ovom konkretnom slučaju izložbe danas nije u njihovim didaktičkim tablama i pratećim tekstovima, već više u samom procesu nastanka izložbe, odnosno u njenom radnom procesu. Pri tom se

[10] Na ovaj način, *Niko ne pripada tu više nego ti* (ponovo) proizvodi interaktivni prostor – prostor glasne (feminističke) artikulacije, u kome je moguće misliti, preraditi, emancipovati i održati kako svoju sopstvenu tako i zajedničku poziciju. Kako je to opisala Biljana Kašić, *Living Archive* se pojavljuje kao otvoreni prostor koji istovremeno znači i proizvodi dislokaciju i novu lokaciju, vidljivost i prisutnost nevidljivog, mogućnost i slobodu eksperimentisanja, omogućavajući time politizaciju prostora i vremena. Ne radi se, dakle samo o tome kako biti interaktivan/na, već i o tome kako biti (ne)aktivan/a. <http://bringintakeout.wordpress.com/54th-october-salon/concept/> [Poslednja izmena: februar 2014]

[11] Umetnički sistem ili tzv. *art-world* je institucionalni okvir kapitalističkih produkcijskih odnosa u polju umetnosti. Čine ga institucije kao što su muzeji moderne ili savremene umetnosti, izlagački prostori, sajmovi, privatne galerije, koje su pre kao faktori radnog procesa obavljali pojedinačne funkcije unutar produkcije vizualne umetnosti. Odvajanjem od postojećeg radnog procesa i podređivanjem društvenih učinaka podela rada interesima kapitala, kapitalistički produkcijski odnosi su dobili materijalnu osnovu, jer se cela produkcija vizuelne umetnosti mora podrediti novim kriterijumima.

[12] <http://www.danas.rs/upload/documents/Dodaci/2013/Omot%20Oktobarski%20salon%202013%20novinar.pdf> [Poslednja izmena: februar 2014]

[13] Ibid.

ponovo vraćam na činjenicu, da je u kapitalističkoj produkciji proces rada samo sredstvo, dok je proces uvećanja vrednosti odnosno stvaranje dobitka glavni cilj. Zato je važno, da se kroz proces stvaranja izložbe jasno pokaže čemu je namenjena – obrazovanju i refleksijama (lokalnog) stanovništva ili razvijanju kulturnog tržišta odnosno umetničke scene. Društveni učinak izložbe se u odnosu na to razlikuje, jer prvo povezuje umetnost i društvo, dok je drugo uključuje u kapitalističku masovnu produkciju. Masovna produkcija umetničkih događaja i predmeta koja nastaje sa uvođenjem tržišta i tržišnih odnosa, zapravo je pljačka događaja bilo kakve društveno kohezivne važnosti, još brutalnija ukoliko je prekrivena politički angažovanim temama.

168

Pojmovanje kulture i umetnosti kao sredstva za emancipaciju čoveka i društva zamenjuje pojmovanje kulture i umetnosti kao sredstva za doseganje profita. Neposredni producenti, neposredne producentkinje u polju kulture i umetnosti tako se menjaju u - za kapitalizam - produktivne radnike i radnice koji su u kapitalističkoj produkciji alijenirani/otuđeni kako od proizvoda, tako i od svog rada. Nevažnost i ispraznost kako sadržaja tako i proizvoda čija je osnovna perspektiva samo stvaranje viška vrednosti i alijeniranost njihovih producenata možda je najbolje opisana kod Marksa koji povodom toga kaže da je: taj 'produktivni' radnik isto tako zainteresovan za sranje koje mora da izradi, kao i sam kapitalista koji ga upotrebljava i kome je đavolski stalo do tog đubreta.“ [14] Zanimanje za odnos između umetnosti i kapitalizma tako makar delom sprečava, da se kultura i umetnost pretvore u to đubre. Borba za radne procese u kojima umesto hijerarhije vlada jednakost i drugarstvo umesto konkurencije, solidarnost, borba za proizvode koji su vlasništvo svih i borba za produkciju koja služi potrebama društva, a ne kapitala nastavak je istorijske radničke borbe za civilizacijska dostignuća, među koje se svakako ubraja i kulturno-umetnička produkcija.

[14] Karl Marx, *Kritika politične ekonomije* 1857/58, Ibid., str. 166.

169



Jože Barši, Mladen Dolar, Hegelova fenomenologija duha I,
video i tekst, 2013, foto: Ana Kostić

7.aufenbausatz je kolektiv umetničkih edukatorki (nem. *Kunstvermittlerinnen*, u doslovnom prevodu "umetničke medijatorke"), sa sedišta u pet različitih gradova u Nemačkoj (Berlinu/Kaselu/Frajburgu/Minsteru/Minheni). Grupa 7.aufenbausatz svojim radom objedinjuje umetničko obrazovanje, predavanja-performanse, pozorište i kustoske prakse, s namerom da uruši postojeće tradicije institucionalne umetničke edukacije. Od 2010. godine 7.aufenbausatz radi na projektima eksperimentalne umetničke edukacije u saradnji s različitim umetničkim institucijama (npr. KW – Institut za savremenu umetnost/Berlin, *Kunsthalle Fridericianum*/Kasel, *Museum für Neue Kunst*/Frajburg), školama i umetničkim akademijama.

Dve članice kolektiva a7.aubeninsatz, Margret Šuc i Greta Hohajzel, vodile su u okviru 54. Oktobarskog salona radionicu pod nazivom "Nama (ne) treba obrazovanje" na osnovu koje je nastao i tekst u okviru knjige: *Niko ne pripada tu više nego ti*.

170

a7.AUSSENEINSATZ

TELA, ISTORIJE - OTELOTVORENA
ISTORIJA IZLOŽBENOG PROSTORA

Napomene o performativnoj umetničkoj edukaciji u muzejskom kontekstu

Kada uđete u muzej umetnosti, zakoračite u prostor “zgusnutog” vremena. U uobičajenom prostoru muzeja, kakav postoji još od buržoaske revolucije i formiranja nacionalnih država, između ostalog, suočeni ste s hermetičnom i u mnogim aspektima isključivom, pa čak i autoritativnom, naracijom istorije umetnosti. Predmeti iz različitih vekova, era i životnih doba, čuvaju se u skladištu muzeja i prikazuju u izložbenim prostorima. Dela se smatraju dostojnima muzejskog čuvanja i predstavljanja zato što naizgled oličavaju određen trenutak u istoriji umetnosti i sveukupnom razvoju ljudske kulture ili “nacionalnog bića”. Čini se da je sve što ne ulazi u klimatizovane dvorane muzeja isključeno iz ove sveobuhvatne naracije, iz “arhive”, postajući tako zamenljivo.



Nama (ne) treba obrazovanje, kustoska škola
a7.auBeneinsatz o eksperimentalnom umetničkom
obrazovanju, foto: Greta Hohajzel

Na obično (savršeno) belim zidovima izloženog prostora, ove velike "naracije" otkrivaju se pred očima posetiteljke ili posetioca. Prolazeći tim nevelikim prostorom, ponekad vođeni tekstualnim, zvučnim ili dodatnim vizuelnim informacijama, posetiteljke i posetioci za samo nekoliko minuta prelaze preko pragova vekova, zemalja, čak i kontinenata.

Hermetična istorijska naracija muzeja umetnosti, koja se manifestuje u prostoru kroz raspored predmeta, diktira ritam koji posetiteljka ili posetilac treba da prati. Hodanje – okretanje – stajanje u mestu – hodanje – okretanje – stajanje u mestu. Posetiteljke i posetioci treba da se prepuste “nepisanom scenariju” i “pravilima ponašanja” koja su “gotovo fizički upisana” [1] u izložbeni prostor i koja svako telo treba da sledi.

171

Ova kodirana "koreografija" izložbenog prostora – hodanje – okretanje – stajanje u mestu – hodanje – okretanje – stajanje u mestu – tačka je iz koje polaze svi projekti grupe a7.aubenensatz, u većini slučajeva ostvareni zajedno sa studentkinjama i studentima. Cilj je da se interveniše, da se osujeti ta kodirana "koreografija" ili ritam ovako pojedinačne, pa ipak skoro "arhetipske" naracije muzeja koje ostvaruju konkretna fizička tela posetiteljki i posetilaca. Prekidanjem ove koreografije i ritma, pokušavamo da stvorimo prostor za alternativne scenarije, za ono što se obično previdi ili isključuje, i za 'posetiteljsko' telo ovde i sada, upravo u prostoru muzeja.



Nataša Teofilović, *One for Tango*, 3D animacija, 2012,
foto: Ana Kostić

Izložba *Niko ne pripada tu više nego ti* nije održana u tradicionalnom prostoru muzeja, već u praznoj zgradi koja je ranije korišćena kao fabrika i prodavnica odeće. Ipak, u mnogim delovima postavke izložba je "igrala ulogu" muzeja. Ukoliko uzmemo u obzir da u tom trenutku nijedan javni muzej umetnosti u Beogradu nije zapravo bio dostupan posetiocima, ovo "igranje uloge (*reenactment*)" bilo je odraz konkretne lokalne situacije.

[1] Armin Nassehi, "Public Space as a Place of Habit", u Michael Elmgreen & Ingar Dragset & Eva Kraus & Nan Mellinger (ur.), *A Space Called Public/Hoffentlich Öffentlich*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, str. 284.

Izuzev konkretnih procepa koji su otkrili privremenu i neodređenu konstrukciju izložbe, postavka se pozivala na prostor muzeja – s “kustoskim prologom” koji se tradicionalno koristi kao uvod u naraciju koja sledi, i kojim se uspostavlja okruženje i stvara pozadina; s puno belih, neutralnih zidova integrisanih u postojeću arhitekturu, što je prostoru u celini dalo izgled muzeja. Istovremeno, izložba je izmestila muzej time što je pokazala tragove prethodne funkcije prostora. Pokretne stepenice koje se nalaze u središtu zgrade, na izvestan način, predstavljaju pukotinu na površini naracije muzeja.

Program izložbe je obuhvatao i veće procepe: pozivajući umetničke grupe koje nisu donele umetnička dela već stvarale situacije – poput događaja *Muzej ne-participacije: patrijarhalni sat* Karen Mirze i Rejčel Anderson, LA čitaonice ili naše radionice – prostora otvorenih za participaciju ili čak za preispitivanje same izložbe. U našoj radionici koristile smo ove procepe koje su kustoskinje ponudile kao sredstvo za prekidanje koreografije i ritma same izložbe i za stvaranje prostora za alternativne scenarije, kao i za telo posetiteljki i posetilaca ovde i sada u prostoru muzeja.

Da bismo to postigle, obično prvo produžavamo vreme boravka u muzeju s uobičajenih dva do tri sata na nekoliko dana. U ovom vremenskom okviru ljudsko telo nije sposobno da izdrži pravila ponašanja i ophođenja u muzeju koja nalaže scenario (hodaš, ne trči, gledaj, ne diraj, pričaj tiho...). Sve je teže zadržati ritam muzejske naracije hodanje – okretanje – stajanje u mestu – hodanje – okretanje – stajanje u mestu. S vremenom, telo, da li zbog iznurenosti, dosade ili dezorijentisanosti, počinje da zahteva različite obrasce ponašanja i poze: sedenje ili ležanje, mrdanje stopalima ili nogama, protezanje, zevanje, pa čak i trčanje i vikanje.

Performativnim vežbama intenziviramo ove impulse za pokretom i drukčijim ponašanjem. Učesnice i učesnici su podstaknuti da se fizički povezuju s izloženim umetničkim delima i da reaguju na zadatu arhitekturu muzeja. Uspostavljanjem individualnog fizičkog odnosa s umetničkim delom i/ili detaljem arhitekture muzeja, učesnice i učesnici naše radionice zaposedaju pre svega fizički prostor oko sebe, ali takođe, i što je još bitnije, vreme muzeja i vreme u muzeju. Usled prekidanja i ometanja ukupnog ritma hermetične muzejske naracije: pauzama, prekidima, prećicama, i odbijanjima da se povinujemo pravilima i propisima fizičkog ponašanja, počinje da se otvara “sopstveni prostor”. Ovaj prostor nazivamo prostorom mogućnosti i prilika, prostorom za individualno, taktilno znanje, koje je suprotno istorijskom, racionalnom znanju, prostorom za poze, gestove i stavove svakog individualnog učesnika ili učesnice i posetioca ili posetiteljke muzeja, s alternativnim, nepisanim scenarijom i stalnim ponovnim pisanjem sveukupne naracije.

Sve to sedenje, ležanje, mrdanje, protezanje, svi ti mali trenuci pozicioniranja sebe u odnosu prema svima i onome što se nalazi unaokolo, sve se to dešava upravo u prostoru ovako zgusnute muzejske naracije, same izložbe, i nije skriveno u nekoj sporednoj sobi rezervisanoj za “galerijsku edukaciju”. Ova performativna, edukativna intervencija je vrlo vidljiva, glasna i prepoznatljiva, ne samo za učesnice i učesnike, već i za sve druge posetiteljke i posetioce muzeja.

Jedna od intervencija koje smo uradili u Beogradu zvala se *Barometar*, i predstavljala je jednostavnu radnju za vizuelizaciju pojedinačnih mišljenja povezanih s temom izložbe. Počinje upitnikom. U okviru tematskog koncepta izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti* usredsredili smo se na stavove učesnica i učesnika prema feminizmu. Posetiteljke i posetioci su dopunjavali izjave: “Ne nazivam sebe feministom/feministkinjom zato što...”; “Kada bih mogla/mogao da budem drugog pola na jedan dan, ja bih...”; “Otpor prema rodnim stereotipima počinje od jednostavnih stvari kao što su...”



Lorena Erera Rašid, Pachanga, instalacija,
2008; kustoska škola a7.auBeneinsatz
Nama (ne) treba obrazovanje,
foto: Duško Jelen

Lorena Erera Rašid, Bez naslova,
skulptura, 2012; kustoska škola
a7.auBeneinsatz Nama (ne) treba
obrazovanje, foto: Duško Jelen

Zatim su učesnice i učesnici fizički reagovali na izjave i rečenice koje su upravo stvorili. Ako bi se neko slagao s izjavom, napravio bi korak unapred. A onaj koji se nije slagao, okretao se na drugu stranu. Putem ove jednostavne grupne vežbe stvorena je slika o stavovima i mišljenjima grupe u jednom vrlo konkretnom prostoru.

Na ovaj način, učesnice i učesnici radionice su podstaknuti da se pozicioniraju prema umetničkim delima i muzeju na način (i u vremenu) koje njima odgovara. Ovo se prvo dešava na vrlo prost, fizički način, a onda i na verbalan, intelektualniji način, dok treći korak vodi ka unutaršnjem pozicioniranju, stavu prema prostoru, predmetima, instituciji koja obezbeđuje kontekst i razlog za čitav poduhvat. Završni performans grupe sastoji se od skupa malih radnji, pozicioniranja, gestova, u skladu sa scenarijom koji odražava želje i potrebe učesnika. Vreme je sabijeno ili produženo, prostor se doživljava na drugi način, pa zato učesnice i učesnici izvode i predstavljaju jedan nov ritam. Scenario izložbe se pregleda, dekonstruiše i iznova piše da bi se došlo do alternativne naracije u vremenu i prostoru.

Izvođenjem ove “druge” naracije u muzeju, odmah do naracije koju su stvorile kustoskinje izložbe, stvara se mogućnost za produktivan sukob naracije i mišljenja. U najboljem slučaju, ovaj sukob otvara uvid u nešto što se može nazvati “transformativnim diskursom u umetničkoj edukaciji”. Muzej, koji je najpre prekinut, napadnut, kritikovan i ignorisan u svom institucionalnom radu, može postati prostor ne samo “re-produkcije”, već stvaranja glasova, tela, iskustava i značenja koja se razlikuju od njihovih uobičajenih scenarija, i u koja su ugrađena konkretna znanja publike kao komentar na izložbu ili kao povratna informacija o radu institucije: “imperativ je u manjoj meri uvođenje određenih javnih segmenata u njih, a u većoj upoznavanje institucija – zbog njihove dugotrajne izolacije i nedostataka izazvanih samoreferentnošću – sa svetom koji ih okružuje, odnosno njihovim neposrednim okruženjem.” [2]

[2] Carmen Mörsch, “At a Crossroads of Four Discourses, u Carmen Mörsch (ur.), *documenta 12. Education II. Between Cultural Practice and Public Service*, Zurich: diaphanes, 2009, str. 10.

Elke Krasni predaje na bečkoj Akademiji lepih umetnosti. Godine 2006. bila je gostujuća profesorica na Univerzitetu u Bremenu, 2013. na Akademiji lepih umetnosti u Nirnbegu, 2014. na Univerzitetu tehničkih nauka u Beču. Nagrađena je austrijskim priznanjem *Outstanding artist award* za žensku kulturu godine 2011, a 2012. bila je gostujuća profesorica na Kanadskom centru za arhitekturu (CCA) u Montrealu. Njen angažman na poljima kustoskog rada, kritike, teorije kulture i urbanističkog istraživanja jasno ukazuje na njenu zainteresovanost za procese urbane transformacije, kritičku istoriju arhitekture, politiku istorije i historiografiju feminističkih kustoskih praksi. Delo o istoriji samoorganizovanja, *Praktični urbanizam 1850–2012*. 2012. uredila je knjigu *Pravo na zeleno*, a iste godine postavila je istoimenu izložbu u bečkom Centru za arhitekturu i u Muzeju savremene umetnosti u Lajpcigu, a uvrštena je i u program Venecijanskog bienala arhitekture 2012. Bila je kustoskinja diskurzivnog događaja *Ženski pokreti: feministička pobuda. Raskršće aktivizma, arhiviranja, umetnosti, istorije umetnosti, kritičkog istraživanja i kustoskog rada*, organizovanog u udruženju za savremenu umetnost Rotor u Gracu. Takođe, jedna je od urednica zbornika *Ženski muzej: Kustoska politika u feminizmu, obrazovanju, istoriji i umetnosti* iz 2013 godine.

ELKE KRASNI

PONOVNO OCRTAVANJE LINIJA IZMEĐU
UMETNOSTI, ISTORIJE, POKRETA
I POLITIKE

Ka feminističkoj historiografiji postavljanja izložbi i kustosiranja [1]

Ženski muzeji po prvi put su pokrenuti osamdesetih godina XX veka. Njihovi počeci su usko povezani s borbom i ciljevima drugog talasa feminizma. Godine 1981. Marijana Picen i grupa žena aktivnih u polju umetnosti i istorije osnovala su Ženski muzej u Bonu, koji je ujedno bio prvi ženski muzej. Ženski muzej Arhus, osnovan je 1982. u Danskoj kao *grassroots* pokret, i razvio se u priznati javni nacionalni muzej posvećen istraživanju, sakupljanju eksponata i prikazivanju života i rada žena u Danskoj. Godine 1988. u Italiji je osnovan Ženski muzej Merano kao privatna inicijativa kolekcionarke modnih predmeta i aksoara Evelin Ortna, a njime sada upravlja Udruženje ženskog muzeja. Narednih godina, širom sveta osnivaju se mnogi ženski muzeji. Širok raspon usmerenja različitih ženskih muzeja iz raznih delova sveta opire se pojednostavljenom svođenju na jednu definiciju. Sve njih, kao muzeje, jasno određuju geografska lokacija, kontekst i istorija. U isto vreme, ove institucije združuju se putem kompleksnih transnacionalnih razmena i međusobnih kulturnih saradnji. Današnji materijalni i politički uslovi globalizacije, neoliberalizma, politike, kulturne konkurencije i urbanizma štednje drastično utiču na kulturu izlaganja, politiku i strategiju pravljenja kolekcija svakog ženskog muzeja. Jednostavnije rečeno, ženski muzeji se trude da očuvaju svoje pravo da nadziru predstavljanje istorijskih, društvenih, ekonomskih i političkih uloga žena. Mnogi od njih svoja umetnička dela ili intervencije koriste kao izložbene strategije. Popriličan broj ženskih muzeja širom sveta bori se s ekonomskim teškoćama i/ili složenim političkim izazovima; međutim, oni su tokom godina razradili niz različitih strategija i taktika ne bi li opstali. Novi ženski muzeji i dalje se osnivaju. Među skorašnjim novim inicijativama

[1] Ovaj tekst objavljen je kao deo mog uvodnog eseja u zborniku koji sam uredila pod naslovom *Ženski muzej: Kustoska politika u feminizmu, obrazovanju, istoriji i umetnosti*, Elke Krasni (ur.), Frauenmuseum Meran, Beč, Löcker Publishers, 2013.

izdvajaju se Ženski muzej u Buenos Ajresu u Argentini, osnovan 2006, i internet sajt istambulskog Ženskog muzeja, postavljen 2011. godine. Transnacionalno umrežavanje, intenzivirane diskusije i česti programi razmene obeležili su rad ženskih muzeja tokom prve decenije novog milenijuma. Međunarodno udruženje ženskih muzeja osnovano je 2012. godine na Četvrtom međunarodnom kongresu ženskih muzeja održanom u Elis Springsu u Australiji. Na čelu novog udruženja, koje se nalazi u Bonu, nalazi se Betina Bab, istoričarka koja već dugo radi kao kustoskinja u Ženskom muzeju u Bonu. Muzej žena u Buenos Ajresu ugostio je treći međunarodni kongres ženskih muzeja. Drugi međunarodni kongres ženskih muzeja održan je u Ženskom muzeju u Bonu. Udruženje ženskih muzeja 2013. godine obuhvata 50 različitih muzeja i 14 različitih inicijativa. Ovo udruženje nasleđuje mrežu ženskih muzeja (www.womeninmuseum.net), pokrenutu na Prvom međunarodnom kongresu ženskih muzeja, održanom u Ženskom muzeju u Meranu, 2008. godine.

Feminističke umetničke izložbe koje datiraju iz sedamdesetih godina XX veka prethodile su složenim procesima (samoorganizovanog) institucionalnog nastojanja da se formiraju ženski muzeji. Bez pretenzija na davanje sveobuhvatnog prikaza ovih tendencija, ukratko ću opcrtati konture istorijske kartografije prvih feminističkih umetničkih izložbi koje su bile usko povezane s feminističkim pokretom, kao i s feminističkim umetničkim pokretom toga vremena. Koalicija Umetnice revolucije postavila je u 1970. godine u Njujorku, izložbu isključivo umetnica pod naslovom *X12, 12 umetnica*. Iste godine, kolektiv umetnica Kanonkluben postavlja feminističku grupnu izložbu pod naslovom *Damebilleder* (u prevodu *Portreti dama*, ili *Slike žena*) na više lokacija širom Kopenhagena. Međutim, najčešće se pionirskom feminističkom kolektivnom izložbom smatra projekat *Womanhouse* Džudi Čikago i Mirijam Šapiro iz februara 1972. godine. Njih dve su u Holivudu, u Kaliforniji, kuću od 17 soba koja je tada trebalo da se ruši, pretvorile u *Womanhouse*, privremeni prostor za feminističke umetničke izložbe i performanse. Lusi Lipard je 1975. godine postavila, u Kalifornijskom institutu umetnosti u Valensiji, izložbu isključivo konceptualnih umetnica pod naslovom *c. 7,500*. Grupa VALIE EXPORT održala je takođe 1975. godine simpozijum i multidisciplinarnu izložbu u Galeriji pored katedrale Svetog Stefana u Beču. Naslov ovog projekta bio je *MAGNA.Feminizam: Umetnost i kreativnost. Prikaz ženskog senzibiliteta, mašte, projekcije i problema izložen je kroz kolaž slika, predmeta, fotografija, predavanja, diskusija, filmova, video-radova i akcija koje je sakupila grupa VALIE EXPORT*. Te iste godine, Romana Loda postavila je, u zamku Oldofredi u italijanskom gradu Breši, izložbu pod naslovom *Magma: međunarodna izložba umetnica*. Linda Noklin i En Saterlend Haris postavile su 1976. godine u Okružnom muzeju umetnosti Los Anđelesa retrospektivnu izložbu *Žene umetnice 1550–1950. Večera* Džudi Čikago otvorena je 1979. u Muzeju moderne umetnosti u San Francisku. Uoči otvaranja, održan je veliki participatorni performans Suzan Lejsi pod naslovom *Međunarodna večera*, u kome je autorka istraživala mogućnosti međunarodne ženske zajednice. Većina organizatorki ovih ranih feminističkih kolektivnih izložbi bile su umetnice koje su delovale na način koji danas nazivamo kustoskim radom. U to vreme, inicijatorke ovih izložbi svoj angažman nazivale su organizacijom, sakupljanjem ili postavljanjem. Ovi pionirski projekti feminističkih izložbi nisu se sastojali samo od političkih nastojanja da se žene pozicioniraju kao umetnice, autorke ili jednostavno stvarateljke, niti od potrage za feminističkim i ženskim izrazom u stvaranju umetnosti, već i od raznih prilika za međunarodno povezivanje i razmenu. Savremene kritičke feminističke kustoske prakse danas se mogu naći i unutar polja umetnosti i umetničkog muzeja, ali i izvan njih. Koliko se ove prakse opiru jednoj definiciji, toliko uvek iznova iscrtavaju putanje pregovaranja između umetnosti i politike kustosiranja i ispisivanja umetničkih istorija, teorija i praksi. Suština kritičkih feminističkih kustoskih praksi je borba za redefinisanje

i ponovno otkrivanje feminizma na bojnom polju politika reprezentacije, kao i za nadilaženje granica konvencionalnog kustoskog rada. Ovakve kustoske prakse navigiraju kroz sporni prostor izlaganja na koji mnogi polažu pravo, a za cilj imaju ne samo da se bave nasleđem istorijskog feminizma (i feminizama), već i da se bave onim pitanjima koja se tiču budućnosti feminizma.

Feminizam je sazeo. Opet, bez pretenzija da pružim sveobuhvatan pregled, nameravam da predstavim kratak prikaz kartografije savremenih feminističkih izložbi prve decenije 21. veka. Zanimljivo je to što se pojavljuju transnacionalne redefinicije feminizma, nove feminističke težnje i povratak feminističkoj umetničkoj revoluciji iz šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, pružajući više nego dovoljno razloga za održavanje velikog broja obimnih i iscrpno istraženih kustoskih projekata, često postavljenih u *mejnstrim* institucijama. Godine 2004, Stela Rolig, tada novoimenovana direktorka Umetničkog muzeja Lentos u austrijskom gradu Lincu, posvetila je svoju inicijalnu izložbu *Paulin dom* isključivo radovima umetnica. Dve kustoskinje, Angelika Gilmajer i Elizabet Novak Taler, videle su ovaj projekat kao kritički odraz njihove institucije i njenog nasleđa. Već 2007. godine, postavljen je veliki broj feminističkih umetničkih izložbi, uključujući i *Globalne feminizme* kustoskinja Linde Noklin i More Rajli u Bruklinskom muzeju u Njujorku. Ove dve kustoskinje imale su za cilj postavljanje transnacionalne izložbe posvećene teorijskom konceptu razlika da bi, kako one same kažu, napravile “množinu imenice ‘feminizam’”, suprotstavljenu pojmu “unitarnog feminizma” i stvaranju “bezvremene žene”. [2] Koni Batler je, u Muzeju savremene umetnosti u Los Angelesu, kustosirala izložbu *WACK! Umetnost i feministička revolucija*. Kustoskinja svoju ambiciju opisuje kao “zastupanje teze po kojoj uticaj feminizma na umetnost sedamdesetih godina XX veka predstavlja najuticajniji međunarodni ‘pokret’ posleratnog doba”. Batler se poziva na “predlog bel huks za ponovno označavanje izraza ‘feministički pokret’ kako bi se on oslobodio nomenklaturne nepokretnosti i ponovo vezao za glagol ‘kretati se’”. [3] Izložba *Bitka rodova* i konferencija pod naslovom *Bitka rodova: predavanja, pozorište i debate o pravilima roda i seksualnosti i uticaju feminizma na umetnost sedamdesetih*, kustosa Huana Visentea Alijage, postavljena je u Centru za savremenu umetnost Galicije u španskom gradu Santijagu de Komposteli. Izložba *Umetnost u ženskom rodu: savremeni pristupi*, kustoskinje Nadire Lagun, prikazana je u Muzeju moderne i savremene umetnosti Alžira, u sklopu obeležavanja godine Alžira kao kulturne prestonice arapskog sveta. Izložba pod naslovom *Provera roda: femininost i maskulnost u umetnosti istočne Evrope*, poznatija kao *Gender Check* kustoskinje Bojane Pejić, postavljena je 2009. u Muzeju moderne umetnosti Fondacije Ludvig (mumok) u Beču, a 2010. u Nacionalnoj galeriji umetnosti Zahonta u Varšavi. Tim od 26 istoričarki i istoričara umetnosti, teoretičarki i teoretičara kulture i kustoskinja i kustosa radio je na revolucionarnom istraživanju u cilju organizovanja ove izložbe; dok je zbornik *Gender Check* prikazao “ispitivanja i ‘ispravljanja’ predloga datih u dotada dominirajućem zapadnom rodnom diskursu”, čime je naglašena “potreba za temeljnim i dugoročnim pristupom pitanju roda u

[2] Maura Reilly and Linda Nochlin, “Curator’s Preface”, Maura Reilly and Linda Nochlin (ur.): *global feminisms. New Directions in Contemporary Art*, Merrell: London and New York, 2007, str. 11.

[3] Cornelia Butler, “Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria”, u Lisa Gabrielle Mark (ur.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Massachusetts and London: The MIT Press Cambridge, 2007, str. 15.

istočnoevropskoj umetnosti”. [4] Izložba pod nazivom *Rebelle: umetnost i feminizam, 1969–2009*, kustoskinje Mirijam Vesten, postavljena je 2009. u Muzeju moderne umetnosti u Arnhemu, u Holandiji. Ova izložba okupila je grupu umetnica različitih generacija, s više kontinenata i postavila ih u isti kontekst. Fotografije, dokumentarni filmovi i isečci iz novina korišćeni su da se prikažu pokreti, društvene tendencije i način na koji se menjala pozicija žena u svetu, a naročito u svetu umetnosti. Iste te 2009. godine, kustoskinja Kamij Morino kustosirala je u Centru Pompidu izložbu *elles@centre pompidou*. Njena kustoska strategija bila je slična kao i kod izložbe *Paulin dom* iz 2004, te su tako sve galerije, s inače stalnim postavkama, izložile dela umetnica iz svojih muzejskih kolekcija. Izloženo je nekih 500 radova od preko 200 umetnica, koji su pokazali drukčiju istoriju umetnosti XX i XXI veka. Sve ove izložbe ukazale su na očiglednu činjenicu da je feminizam postao sastavni deo kustoskog razmišljanja prve decenije XXI veka. Pionirske feminističke kolektivne izložbe sedamdesetih godina XX veka uglavnom su organizovale umetnice, radeći kao kustoskinje, iako se ovaj izraz u to vreme još uvek nije koristio. Umesto da se referiraju na svoj rad, one su se referirale na organizaciju i sastavljanje izložbi. Izložbe nastale osamdesetih i devedesetih godina, i najskorija kulminacija ovog trenda u velikim izložbama prve decenije novog milenijuma, svedoče o dugotrajnom procesu nastanka transnacionalnog polja stručne feminističke kustoske proizvodnje znanja. Kustoskinje i kustosi, istraživačice i istraživači i teoretičarke i teoretičari feminističkog usmerenja ostvarili su značajne prelaze, pomake i zaokrete na polju kustoskog rada. I, što je isto tako važno, započinju da proizvode teorijski diskurs i da pokazuju čvrsto opredeljenje za naučni rad na novom polju istoriografije feminističke kustoske prakse. Godine 2006. *n.paradoxa: međunarodni feministički umetnički časopis* posvetio je posebno izdanje kustoskim strategijama, a iste godine je urednica ovog časopisa Kejti Dipvel objavila esej pod naslovom “Feminističke kustoske strategije i prakse od sedamdesetih godina XX veka” u zborniku *Nova muzejska teorija i praksa* urednice Dženet Marstin. Godine 2007. objavljena je knjiga *Susreti u virtuelnom feminističkom muzeju: vreme, prostor i arhiva* Grizelde Polok. U izdanju *Zbornik feminizma i vizuelne kulture* za 2010. godinu, koje je uredila Amelija Džouns, možemo naći tekst “Koni Batler, Amelije Džouns i More Rajli (u razgovoru) o feminističkoj kustoskoj praksi i ‘povratku’ feminističke umetnosti”. Iste godine, objavljena je i knjiga *Feminizmi su još uvek naše ime: sedam eseja o istoriografiji i kustoskim praksama*, urednica Hedlin Hejden i Sjehold Skrube. Godine 2012. izašla je knjiga *Baviti se feminizmom: Kustoska praksa i izložbe u istočnoj Evropi* urednice Katrin Kivima, dok je 2013. objavljena knjiga *Politika u staklenoj vitrini: Feminizam, izložbene kulture i kustoska prekoračenja* urednica Angele Dimitrakaki i Lare Peri. Kartografija koju ovde nastojim da predstavim oslanja se na razmišljanje u prostornim, a ne samo vremenskim odrednicama. Ovu vrstu “istraživanja hronologije kroz kartografiju” po prvi put je predstavila Marša Meskimon: “Razmišljanje u prostornim relacijama, međutim, omogućava nam da priznamo istovremeno postojanje u vremenu, lokacijski različitih naracija, i da spojimo nepovezane temporalnosti, čime postavljamo ključna pitanja o mrežama odnosa, procesima razmene i afinitetima značenja”. [5] Ovaj način razmišljanja dovodi do zauzimanja kustoske perspektive iz koje se može i pratiti i projektovati neistražena teritorija mogućih dijaloga i paralela između ženskih muzeja i nezavisnih feminističkih kustoskih delovanja. Ovakav pristup zasniva se na dijalogu i kontradiktornim konstelacijama umesto na monološkim linearnim sekvencama.

[4] Christine Böhler & Rainer Fuchs, “Preface”, u Bojana Pejić & ERTSE Foundation & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ur.), *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, str. 9.

[5] Marša Meskimmon, “Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally”, u Lisa Gabrielle Mark (ur.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Massachusetts and London: The MIT Press Cambridge, 2007, str. 323.

Ako se posmatraju iz udaljenije meta-perspektive, videće se da ženski muzeji i feministička kustoska praksa ipak dele isti horizont ranijih feminističkih nastojanja i da su deo feminističkih pokreta koji rade na (re)konstrukciji budućeg feminističkog projekta. Na terenu se, međutim, oni retko kada uopšte presecaju u dijalogu ili čak u zajedničkoj proizvodnji znanja. Ovaj nedostatak razmene me dovodi do uverenja da je zaista moguće pokrenuti dijalog i uspostaviti privremeni sklad između bavljenja aktivizmom, umetnošću, kustoskim radom, edukacijom, istorijom, vođenjem muzeja, teorijom i naukom – između aktivno uključenih u rad ženskih muzeja ili u polju feminističke kustoske prakse. Pa ipak, želela bih da naglasim da sam tek iz ove kustoske meta-perspektive zapravo uspela da zamislim susret na ovom konfliktnom i još uvek ne sasvim zajedničkom polju feminističkih borbi i feminističke politike.

Publika na otvaranju 54. Oktobarskog salona
Niko ne pripada tu više nego ti, foto: Tina Smrekar

[5] Marsha Meskimmon: "Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally", *WACK! Art and the Feminist Revolution*, organized by Cornelia Butler, edited by Lisa Gabrielle Mark, The MIT Press: Cambridge, Massachusetts and London 2007, str. 15.



Ana Nedeljković je rođena 1978. godine u Beogradu. Diplomirala je na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Doktorirala je na istom fakultetu 2012. godine. Bavi se crtežom, instalacijom, animiranim filmom i edukacijom u oblasti savremene umetnosti.

ANA NEDELJKOVIĆ

ARTEDU: OKTOBARSKI SALON 2013.

180 Tokom Oktobarskog salona, u okviru edukativnih programa Kulturnog centra Beograda, organizovala sam i vodila radionice za mlade, radionice za decu i odrasle kao i organizovane posete škola. [1] U ovom tekstu predstaviću program *Artedu radionica: Oktobarski salon 2013*. Program je bio namenjen svim zainteresovanim beogradskim srednjoškolcima, a priključilo se i par studenata prve godine fakulteta. Blizu četrdeset učesnika na radionice je dolazilo isključivo zbog ličnog interesovanja.

Struktura programa je takva da su mladi od samog početka aktivno uključeni u njegovo osmišljavanje. Zajedno sa sjajnim mladim ljudima okupljenim u okviru KCB tima [2], u pripreмноj fazi istraživali smo izložbu i napravili izbor radova i tema koje su najinteresantnije njihovoj generaciji. Članovi KCB tima pripremili su i zanimljiva vođenja za svoje vršnjake. Tokom radionice pokretali smo dinamične diskusije, a veoma bitan je bio i praktičan deo gde su učesnici realizovali svoje radove: crteže, stripove, fotografije, kratke filmove.

Pozitivna i kreativna atmosfera radionice, kao i sam koncept i atmosfera izložbe *Niko ne pripada tu više nego ti* kustoskog kolektiva Red Min(e)d, podstakli su me na razmišljanje o savremenoj umetnosti, edukaciji i iskrenosti. O tome koliko je važno da o umetnosti govorimo otvoreno i lično. Koliko je važno biti iskren kao umetnik, kao kustos, kao edukator i kao publika. O tome čemu danas (u Srbiji) izložbe služe, s kakvim očekivanjima, predznanjima i interesovanjima mladi dolaze na Oktobarski salon, i kakav je njihov odnos prema umetnosti i kulturi.

Izložbe savremene umetnosti često prati ustaljen niz stereotipa: nerazumevanje ili “strahopoštovanje prema umetnosti”, neprijatna jeza tihog hodanja kroz muzeje i galerije, strah od neshvatanja teorijskih tekstova, strah od nepripadanja, strah da nećemo dati tačan odgovor, da nećemo uspeti da reprodukuјemo “tačno ono što je umetnik mislio, tačno ono što je kustos mislio”. Čest je utisak da su izložbe namenjene nekim drugim i drugačijim ljudima, koji za razliku od mene/tebe/nas “znaju o čemu se tu radi”. Upravo je razbijanje ovakvih stereotipa bilo polazište za koncept programa radionice.

Naravno, pitanje zainteresovanosti mladih za kulturu, a posebno za savremenu umetnost i manifestacije poput Oktobarskog salona, veoma je kompleksno. Najčešće se sve dešava u začaranom krugu umetnosti, obrazovanja i kulture. U našem obrazovnom sistemu, u nastavi

[1] U okviru edukativnih programa Kulturnog centra Beograda na Oktobarskom salonu organizovani su sledeći programi: Radionica za mlade *Artedu: Oktobarski salon 2013*, *KCB radionica za decu i odrasle*, *KCB klub*, kao i vođenja kroz izložbu za srednje škole. [2] *KCB tim* je grupa srednjoškolaca i studenata koji sараđuju s Kulturnim centrom Beograda u osmišljavanju i realizaciji programa za mlade. Članovi *KCB tima* za 2013. godinu su: Filip Pajović, Bogdan Car, Katarina Mitrović, Bojan Lacmanović, Jovana Vujanov, Maša Tomanović, Milivoje Petrović, Uroš Ranković, Milica Đoković i Miloš Lazović.

likovnog i predmeta srodnih njemu, savremena umetnost je nedovoljno zastupljena, a u praksi skoro da je uopšte nema. Umetnik o kome se govori na času likovnog je još uvek samo podatak, s jasno navedenom godinom rođenja i smrti. S druge strane, ovdašnja umetnička scena i situacija u kulturi su takvi da se najčešće umesto o umetnosti govori o nedostatku novca, zatvorenim muzejima i problematičnoj kulturnoj politici.

Srpsko društvo je u prethodnim periodima pretrpelo ozbiljna oštećenja, i logična posledica toga je da su mladi, uopšteno gledano, manje zainteresovani za umetnost i kulturu, a više za novac i sve šarene stvari koje novcem mogu da se kupe. Generacija današnjih tinejdžera u Srbiji često bira pogrešne sisteme vrednosti, velikim delom i zbog nedostatka njima namenjenih zabavnih i kvalitetnih programa iz oblasti umetnosti i kulture. Posledica toga je izuzetno alarmantna situacija u društvu. Današnje generacije su sklone preuzimanju problematičnih društvenih stereotipa i nekritičkom reprodukovanju političkih slogana. Ako se pristup mladima ne promeni, uskoro ćemo imati jedno dosta nezgodno, tradicionalističko društvo. Mislim da upravo kroz izložbe kao što je Oktobarski salon možemo na konstruktivan i kreativan način podsticati mlade da formiraju i iskreno interpetiraju svoja mišljenja i stavove. Na osnovu njihovih reakcija i potreba, s druge strane, možemo da promišljamo buduću umetnost i kulturu.

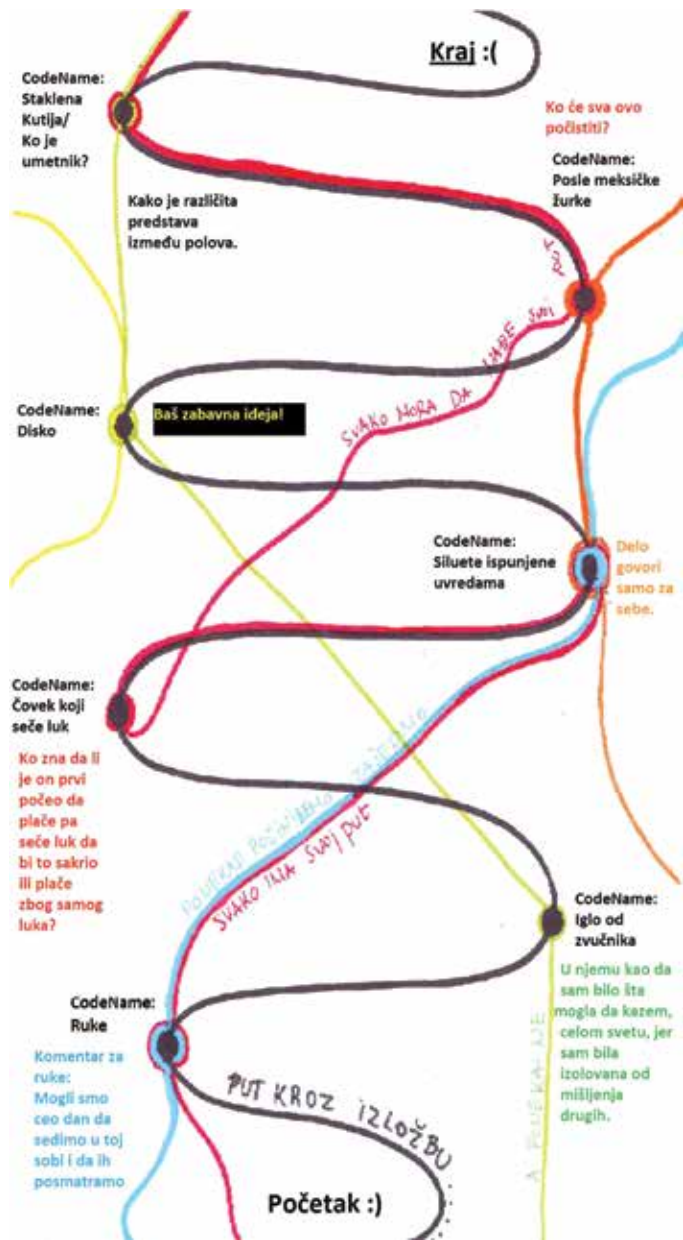
Šta se u stvari dešava kada mladi ljudi dođu na izložbu pod nazivom *Niko ne pripada tu više nego ti*? Kakav je njihov doživljaj izložbe? Da li su u stanju da osele tu pripadnost ?

Da, mogli bi da je osele. Ali je to nešto na čemu mora da se radi, promišljeno i postepeno. Neki od njih već duže vreme dolaze na radionice koje organizujemo u Kulturnom centru Beograda, i učestvovali su u sličnim programima i na prethodnim Oktobarskim salonima. Neki su došli prvi put. Neki su čak prvi put bili na izložbi savremene umetnosti. Svi oni dolaze s različitim predznanjima i očekivanjima. Bitno je dočekati ih rečenicom “Super je što si tu” umesto sa “Kako je moguće da nikada ranije nisi...”. Bitno je postavljati im pitanja, a ne davati gotove odgovore. Važno je poći od toga šta oni o izložbi stvarno misle, a ne od uvreženog mišljenja šta bi iz izložbe “trebalo da se nauči”. Edukativni programi nisu isturena odeljenja konzervativnog školstva, nego prostor za istraživanje, slobodu i eksperiment. Izložba *Niko ne pripada tu više nego ti* svojim konceptom i izborom radova omogućila je takav pristup.

Urlali smo u instalaciji – iglou načinjenom od zvučnika – ali smo stigli i do razgovora o slobodi govora i strahu od iskazivanja stavova, trčali smo kroz izložbu da bi posle, svako za sebe, sporo hodajući, pronašao detalj koji je tu baš za njega, crtali smo lične mape izložbe, dovodili prijatelje. Poslednjeg dana radionice, učesnici su na pola sata postavili svoje radove među izloženim radovima na Salonu. Svako je odabrao mesto koje je želeo, i organizovali smo vođenje kroz ovaj novi, privremeni i dopunjeni Oktobarski salon.

Tokom radionice najčešće pominjane reči bile su “predrasude” i “stereotipi”. Pokušavali smo da govorimo o jednakosti ali smo govorili o nejednakosti, pokušali smo da kritikujemo predrasude drugih ali smo se susretali i sa sopstvenim predrasudama. Smišljali smo kako da svakodnevni život predstavimo kroz umetnost. Ispitivali smo koja se mala, lična i praktična značenja nalaze iza velike reči kao što je – feminizam.

Sva pitanja su bila dobrodošla, i pomoću njih smo formirali različite poglede na izložbu: Zašto je umetnica svoj rad objasnila pesmom? Kakav je u privatnom životu umetnik koji plače u svom



Nina Cupić, Plan za vođenje kroz izložbu na ARTEDU kustoskoj školi, foto: Nina Cupić



Rad Sofije Kinkele na ARTEDU kustoskoj školi, foto: Sofija Kinkele

video-radu? Da li ću dobiti posao kada završim fakultet? Zašto je čudno da žena to radi? Zašto se plašimo da govorimo o nasilju? Zbog čega se čudite ako čujete psovku na izložbi? Ko su diskriminisane grupe u školi, klubu gde izlazim? Kakve predrasude imamo o stilovima oblačenja?

Kako izgledaju idealna žena i muškarac na osnovu reklama? Kakav je život Inuita i kakve su žurke u Meksiku? Kako se Sirija brani na Fejsbuku? Kako je biti devojka u street art-u i zašto su danas žene u Srbiji domačice?



Rad Uroša Rankovića na ARTEDU kustoskoj školi,
foto: Uroš Ranković

U okviru radionice, snimljen je i kratak film o Oktobarskom salonu [3]. Veoma brzo, praćeno odgovarajućom muzikom, smenjuju se kadrovi zgrade, detalji radova, podrum, tehničko osoblje, izjave učesnika radionice, izjave posetilaca, neki potpuno slučajni detalji, kristalni luster, tajni prolazi... Film zapravo na efekatan način prikazuje kako mladi vide izložbu. Kada prevaziđemo predrasude i stereotipe, kada iskreno pristupimo izložbi, kada osetimo da joj pripadamo, ona postaje dinamična celina, u kojoj se urušavaju hijerarhijski odnosi. Celina koja se veoma razlikuje od tihog mimohoda pored izloženih radova i ustaljenih načina gledanja. Izložba jeste interaktivni prostor. Izložba je zabavno mesto.



ARTEDU kustoska škola Ane Nedeljković ispred rada
Slavena Tolja, Bez naziva, instalacija, 2008,
foto: Filip Pajović

[3] Režija, kamera i montaža Filip Pajović, član KCB tima.

Stefano Faoro, rođen u Italiji 1984. godine. Bavi se grafičkim dizajnom (kao zanimanje i više od toga), filmom i jezikom (aktuelno istraživanje u okviru boravka na Jan van Ajk akademiji u Mastrihtu), i vizuelnim umetnostima (uglavnom, prekarna i neplaćena praksa).

STEFANO FAORO

A U MEĐUVREMENU, U SOBICI U STRAŽNJEM DELU ZGRADE...

186 Razmišljam o jednoj stvari koja, znate, makar prema mom nekom iskustvu... u okviru kolektivnog rada, naravno, dobijete neku vrstu “prevazilaženja sopstvene individualne prakse” ali postoje stalne kontradikcije oko tog trenutka reprodukovanja sebe, i reprodukovanja toga, hoću da kažem, kada sam mislila prijateljstvo... kulturni sektor počiva na neformalnoj ekonomiji, mislim to je ono na šta se oslanja. I na neki način, za mene kao umetnicu, to je zaista neki izazov u radu kao što je... Kako da stvaramo i brinemo o tim odnosima i postanemo zaista probuđeni, kako da razmišljamo o načinima organizovanja u odnosu na logiku kapitala. Ne znam... Postoji takođe taj prostor koji treba otkriti, na neki način promišljajući, eksperimentišući, šta to znači biti pojedinac/pojedinka, u vremenu u kom sistem neprekidno individualizuje sve što radimo, dakle, tu postoji ta vrsta stalnog vraćanja sebi.

A za umetnika/umetnicu tu su još sve te stvari, kako da platiš kiriju, kako da platiš studio, kako da opstaneš na tržištu, kako da pregovaraš o svom poslu, radiš za institucije, kako da dobiješ državno finansiranje, kako sve to da ekonomizuješ. Kako stvaramo te mikroekonomske sisteme, kako da koristimo moć kolektivnog, ali u potpunosti svesni toga šta je to zaista kapital. Kako mi da nastavimo da se pomičemo, iako je teško...

Dok nas ne uoče.

(nešto se dešava s mikrofonom, glasovi postaju nejasni i usporeni, samo par reči može da se razazna...)

(nekoliko minuta kasnije glasovi su ponovo jasni)
Celog života bavim se aktivizmom i za mene to je stvarno ispunjavajuće, a sada se osećam kao da treba da bude nešto problematično u vezi s tim.

(svi se smeju)

To me izuzetno ispunjava, to je jedini bezbedan prostor koji imam, koji stvaram s ljudima s kojima radim, svima njima i mojim prijateljima. Odgovara mi što me ne plaćaju jer nagrada koju dobijam – ljubav, prijateljstvo, emocije, sve to, vredí više od novca.

(ne razumem, zvuk se ne razaznaje)

institucija. Svoj novac zarađujem tamo i donosim ga u kolektive gde

(ne mogu da razumem dalje, zvuk mikrofona prigušen tkaninom)

Moram da ti postavim provokativno pitanje.

Da?

Šta bi bilo kada bi to isto rekla, samo da ne govoriš iz ove pozicije, već s pozicije nekog ko priroda konzervativnoj američkoj desničarskoj partiji Čajanka (Tea Party)?

To ne znam, mislim...

(ne može da se razume zbog smeha)

Baš me briga...

Znam da nisi! Ali u šta da smestimo to što si upravo rekla politički?

Sve ovo je naravno teško, zato smo i ovde. Jedino što ću reći je to da ne želim da napustim ovu prostoriju samo s tim teškim osećanjem. Jer za mene, moja politika je to da sam feministkinja i da sam u kolektivu koji me čini jakom. Odatle crpim najveći deo svoje snage. Tu se osećam najslobodnijom. I tako zapravo mogu da napravim neku vrstu društvene promene preko kolektiva. Jer mi to pomaže, postajem bolja osoba, jer toliko toga učim, inspirisana sam svaki dan. A kada radiš sam, nema toga, možda je tako i lakše. U kolektivu je sve problem, kritikujemo sve, čak i najgluplje stvari koje možete da zamislite. Ali to na kraju daje rezultat, jer na kraju zajedno “porodimo” tu odluku. To je to, čak i ako traje 20 sati...

(razgovor tu prestaje, ljudi nastavljaju da pričaju međusobno)

Mislim da razlika nije u sredstvima, u odnosima između ljudi

(ne može da se razume, svi pričaju)

u grupi, samo oni. Bilo da je to prijateljstvo ili ne, to nije važno ukoliko ne razmišljamo o kontekstu u kom učestvuje grupa ljudi, kakav je odnos koji grupa ima sa

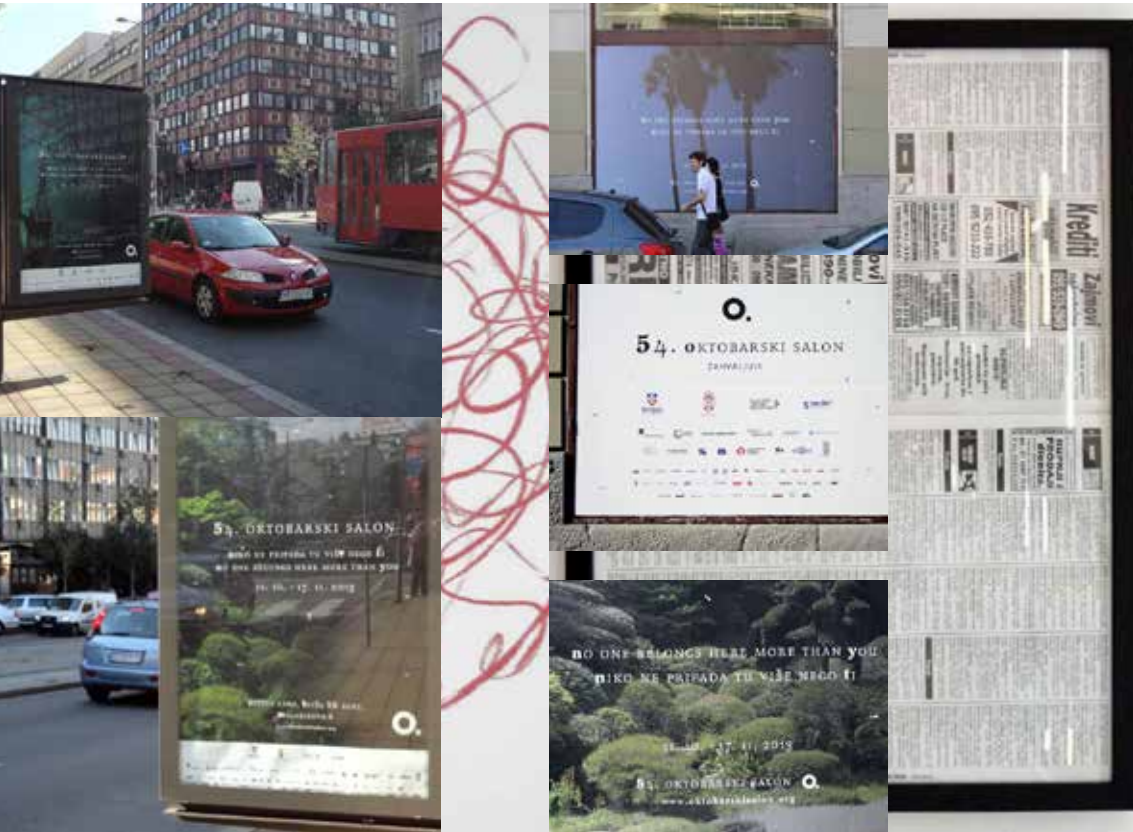
i ako toga nema, čemu služi ova autonomija. I to je politika, zar nije? O tome kako grupa ili pojedinac

(ne može da se razume, svi pričaju i stolice se pomeraju)

Između sebe samih, pre i posle, i napolju

(snimak se ovde završava)





Roza El-Hasan provela je detinjstvo u nemačkoj oblasti Vestfaliji. Sirijsko-mađarskog je porekla, a u Budimpeštu se preselila 1987. godine. Roza je studirala na Mađarskoj akademiji lepih umetnosti, odsek slikarstvo; zatim na Städelsschule u Frankfurtu na Majni i odseku intermedija na institutu MKF. Takođe je na Mađarskoj akademiji lepih umetnosti doktorirala socijalni dizajn (s doktorskom disertacijom pod naslovom *Tradicionalne romske rukotvorine i savremeni dizajn*). Roza redovno izlaže svoje predmete i crteže – koji su deo i brojnih kolekcija – na pojedinačnim i grupnim izložbama i sarađuje s mnogim umetnicama i umetnicima, teoretičarkama i teoretičarima, a bavi se i kustoskim i socijalnim intervencijama, kao i projektima socijalnog dizajna.

ROZA EL-HASAN

O KOLEKTIVNOSTI

MARGARETA KERN, grupa H.ARTA (MARIJA KRISTA, ANKA ĐEMANT, RODIKA TAŠE), GOZDE ILKIN, umetnička mreža FF (ANTJE MAJEVSKI, ŠARLOTA KALINAN, JULIJANA SOLMSDORF), kolektiv A7.AUBENEINSATZ (MARGRET ŠUC, GRETA HOHAJZEL)

Forum: Niko ne pripada tu više nego ti, 13. oktobar 2013.

U ovoj diskusiji – u kojoj učestvuju dva kolektiva, jedna mreža umetnica i dve samostalne umetnice – pokreću se pitanja o kolektivnim i individualnim praksama, umetnika.ca i kulturnih radnika/ca, od kojih su neke aktivne i u društvenim pokretima. Povezivanje umetničkog rada i društvenog angažmana funkcioniše na različitim nivoima i kao takvo je percipirano kroz različite forme stvaranja, rada, pobune i, konačno, življenja. Uvek se postavlja pitanje šta je umetnička akcija i šta je predmet umetnosti u okviru društveno i politički angažovanih umetničkih praksi, koje imaju za cilj da konstituišu društveno osvešćene i odgovorne političke subjekte. Glavno pitanje u vezi s temom je: koje političke, estetske i društvene pozicije su danas dovedene u pitanje kada se radi kolektivno sa/u savremenoj umetnosti? I kako te prakse utiču na politiku svakodnevnog života i oblikuju njegovu društvenost? Da li je kolektivan rad umetnika/ca i kulturnih radnika/ca inherentno oblik otpora logici kapitala, ili je kolektivnost jednostavno način umrežavanja koji podrazumeva više podrške i manje otuđivanja?

Uzimajući u obzir različite društvene, istorijske i političke kontekste u kojima delujemo, diskusija se bavi problemima kao što su: vidljivost i nevidljivost u smislu anonimnosti i autorstva, politika pripadanja i stvaranja nove društvenosti; uloga koju feminizam(i) ima(ju) u zajedničkom radu u polju savremene umetnosti, kroz/unutar društvenih pokreta i politički angažovanih praksi.

R. o kolektivnosti:

U odnosu na uvod, htela bih da predstavim nekoliko odabranih koncepata kojima se definišu različiti pristupi kolektivnosti.

Ali hajde da krenemo od Vikipedije, pošto se ispostavilo da je njena definicija jednog pojma iz teorije umetnosti iznenađujuće dobra.

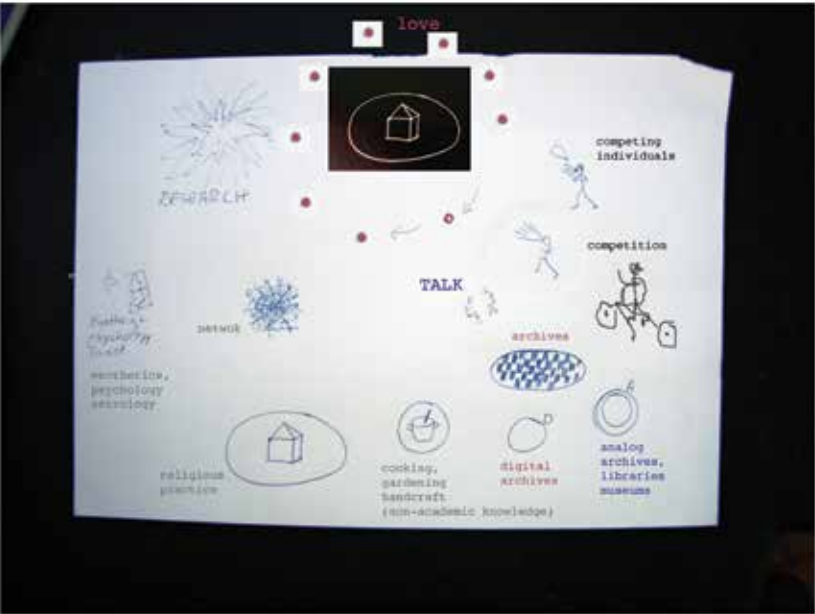
“**Umetnički kolektiv** je inicijativa koja je rezultat saradnje grupe umetnica i umetnika, obično je samoupravljački, radi ostvarenja zajedničkih ciljeva. Ciljevi umetničkog kolektiva mogu da obuhvataju skoro sve što je važno za potrebe umetnica/umetnika, od nabavke materijala u velikim količinama i deljenja opreme, prostora ili materijala, preko pripadništva zajedničkim

ideologijama i estetskim i političkim nazorima, pa sve do zajedničkog stanovanja i rada u vidu proširene porodice. Podrazumeva se deljenje vlasništva, rizika, koristi i statusa, za razliku od normi koje važe u drugim, češćim poslovnim strukturama s izričitom hijerarhijom vlasništva, poput udruženja i kompanije. Uporediti s umetničkom kolonijom i umetničkom zadrugom.”

(prema statističkim podacima internet stranice na kojoj je ova definicija objavljena, reč je o tekstu kolektivnog autorstva koji je 255 autora izmenilo ukupno 430 puta. Nije reč o pouzdanoj akademskoj odrednici već o memu.) [1] Ova informacija se može besplatno koristiti i bilo ko je može navoditi pod uslovima licence Creative Commons.

Ali evo nekoliko mojih poprilično subjektivnih ključnih reči, koncepata čija je namera da posluže kao temelj za složeno polje odnosa.

odbacivanje društvenih konvencija



● red dot marks: market, state subvention, exchange, award, presentation, support, hunger, war all catalisators and excelerators

House on black marks: collective knowledge, and poses the question of legitimate power

Roza El-Hasan, crtež, 2013.

[1] Cf. Richard Dawkins *The Selfish Gene*. New York City: Oxford University Press, 1976.

Antje, Julijana i Šarlota-Šaša iz umetničke mreže *ff* pričaju nam o svom kolektivu u kome se osećaju oslobođenima od društvenih konvencija i pritisaka, gde stvaraju muziku, prekoračuju rodne tabue, organizuju demonstracije i dobro se zabavljaju. Većina njih ima samostalne umetničke karijere (kao i prihode). Njihov kolektivni prostor je poseban prostor nekomercijalne umetničke slobode. Njihovi događaji odvijaju se uglavnom u Berlinu ili Beču. Za mene je ovo postdadaistička situacija ukorenjena u konceptu slobode i odbacivanju svih naših konvencija. Antje i Šaša (Šarlota) opisuju grupu kao anarhističku i situacionističku. Njih dve se nadaju da će izgraditi jezgro koje će imati širi uticaj.



Diskusija na forumu, *ff* mreža umetnica (Antje Majevski, Šarlota Kalinan, Julijane Zolmsdorf), foto: Duško Jelen

Intervencija

Sledeća govornica je Gozde Ilkin iz Istambula. Poput članica umetničke mreže *ff*, i ona ima individualnu karijeru kao umetnica, i stvara slike na tekstu, kolaže i pačvorke. Uz svoj individualni rad, učestvovala je i u mnogim grupnim događajima poput *Stambenih projekata*, "Oda projesim" i "Atikult" (kolektiv sastavljen od tri žene koji je bio aktivan od 2006. do 2013.), umetničkim akcijama, grafiti-intervencijama, izradi nalepnica i odeće, ženske odeće, gde se (anti)moda pojavljuje kao pozornica za predstavljanje poruka. Ove poruke se vide, nose i dele na ulicama Istambula, njenog rodnog grada koji ima 14 miliona registrovanih stanovnika.

Dizajn se javlja kao oblik otpora u ovoj metropoli čija privreda raste neverovatno velikom



Gozde Ilkin, *Turbulencia*, vez, 2012, foto: Tina Smrekar

brzinom, dok gradovi prolaze kroz ubrzan proces "džentifikacije". (Površinske šare bogato tkanih tekstilnih predmeta predstavljaju kulturno nasleđe.)

Tokom razgovora postavljam pitanje: Da li imate misiju da unapredite svet? Da li se nadate da će se sistem promeniti? Antje iz mreže *ff* odgovara: "Mreža stvara mikroprostore i trenutke slobode i radosti. To utiče samo na nekih 12 ili 14 od ukupno 16 članica grupe, a ne na čitavo stanovništvo na ovoj planeti." Reč je o razigranom obliku slobode ukorenjenom u konceptu slobode Roze Selavi. Pa ipak, mreža ume da privuče pažnju, jer njeni događaji su vrlo fizički prisutni (dok događajima čije se slike prenose u masovnim medijima često nedostaje prostorna ili vremenska dimenzija).

Gozde sa osmehom sluša pitanje o promeni sistema – politički zahtevi miliona mladih s Bliskog istoka pojavljuju joj se na licu, "bolja budućnost je u njenim blistavim očima", kao što mi Sirijci kažemo kada tešimo jedni druge. Mi zahtevamo zastrašujuće stvari poput revolucije i promene sistema, ali su Gozdina subjektivna umetnička dela i poruke na odeći krhke i osetljive.

Sledeće govornice su grupa *h.arta* iz Temišvara u Rumuniji.



h.arta (Maria Krista, Anka Demant, Rodika Taše), foto: Duško Jelen

apsolutna nužnost

Ove tri žene dolaze iz Temišvara, grada iz dela Rumunije koji se graniči s Mađarskom. Zamišljam kako njihov kolektiv sigurno ima oblik intimne privatne podrške i solidarnosti. Nije toliko bitno da li ste zajedno skuvale i podelile lonac hrane, stvorile umetničko delo, diskutovale o nečemu ili zasadile urbani vrt.

Obično se ništa posebno ne dešava na mestima kao što su moj rodni grad Budimpešta ili Temišvar, pa su među najzanimljivijim "događajima" naše siromaštvo i naše granice. Umetnički kolektiv uzima oblik apsolutne nužnosti i solidarnosti. Ovde, u mom gradu Budimpešti, ima dana kada jedna od članica grupe ili umetnica, prijateljica ima prihode, a ima dana kada ih ima neka druga. "Pozivamo i majke na večeru", kažu nam članice grupe *h.arta*.

Na moje pitanje da li njihov kolektiv namerava da promeni svet nabolje i veruje li u promenu

sistema, jedna od članica h.arte, Anka Đemant, odgovara: “Mi stvaramo prostor za političku imaginaciju”. Umetnice i umetnici imaju moć da, u mračnim ili beznadežnim vremenima, zamisle pozitivnu budućnost.

Kao prvo, svi mi imamo moć da tako nešto zamislimo, ne da ga stvorimo ili uspostavimo, ili da ga silom nametnemo, već da zamislimo. Susede učimo o kolektivu, mi smo umetnice, mi zamišljamo pozitivnu budućnost i društvene modele. Njihov prostor vidim kao svoj, možda isto u socijalističkoj stambenoj zgradi dvadeset godina nakon pada socijalističke “narodne republike”. Živeći u multikulturalnom Temišvaru grupa h.arta naglašava značaj antirasističke i feminističke perspektive, ali se distancira od neoliberalnog koncepta multikulturalnosti. One žele prijateljstvo, nešto dublje od *laissez-faire* principa koji važi u multikulturalizmu.

“Da li je kolektiv privremeno rešenje za jednu intervenciju ili više intervencija, da li je održiv?”, pita Jelena Petrović iz Red Mind(e)d-a.

Na umetničkoj akademiji bile su samo prijateljice, sve ostalo je došlo posle, uključujući i feminističko polazište – prijateljstvo je postalo koristan model za feminizam koji nadilazi privatne odnose i postaje način da se bude politički srodan ostalima, kaže Anka Đemant i dodaje: “Naš kolektiv je održiv”.

kolektivitet u vremenu

Jelenino pitanje je važno: ponekad su promene i transformacije kolektiva i inicijativa brze i impulsivne, rizomi pulsiraju, menjaju se ili prolaze kroz oluje o kojima Delez Guatari nikada nije ni sanjao. To se desilo brojnim sirijskim inicijativama (o čemu sam počela da pišem u okviru projekta “QrcodesforSyria”, gde sam mapirala građanske inicijative tokom revolucije). Na drugim mestima kolektivi i prijateljstva ispoljavaju veliku i mirnu stabilnost koja je često kombinovana s visokim stepenom introvertnosti i kontemplativnosti, što se može videti u Mađarskoj.

U severnoj Evropi vidim veću mobilnost i umrežavanje u okviru postojećeg ekonomskog sistema (videti šta o mobilnosti ima da kaže Marion fon Osten, kao i delo iste autorke pod naslovom “Budi kreativan/kreativna – kreativni imperativ”, u saradnji s Peterom Špilmanom, 20021) radi povećanja obima komercijalne produkcije i fleksibilnosti društva. O ovome sam pisala takođe u svojoj studiji “Drevne rimske rukotvorine i društveni dizajn”, sledeći primer sajta *MyVillages.org* i intuitivne teorije dizajna. [2]

Od 2008, kada je počela ekonomska kriza, fleksibilni modeli kreativnih kolektiva sve češće i češće dobijaju finansijska sredstva od države, popunjavaju praznine u obrazovnom sistemu, aktivni su na polju društvene i urbane “džentifikacije”, pomažu kod vanrednih situacija u regionima u kojima nastaju humanitarne krize i reorganizuju društva koja prolaze kroz transformaciju. Ovde je jedna od ključnih reči kolektivna inteligencija.

[2] Marion von Osten & Peter Spillmann, *Be Creative! exhibition and exhibition guide*, Zürich: Museum für Angewandte Kunst, 2002. Gert Loving je kasnije ovaj diskurzivni zaokret proširio i 2006. godine uredio sveobuhvatni zbornik koji ima i verziju dostupnu za besplatno preuzimanje. Geert Lovink & Ned Rossiter (ur.), *My Creativity Reader: A Critique of Creative Industries*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2007. networkcultures.org/_uploads/32.pdf [Poslednja izmena: jun 2014]

kolektivna inteligencija

Iz Vikipedije, slobodne enciklopedije

Pređi na: navigaciju, pretragu

Ovaj pojam ne treba mešati s grupnom inteligencijom, kolaborativnom inteligencijom ili deljenjem znanja.

460px-Cl_types1s.jpg

magnify-clip.png

Vrste kolektivne inteligencije

Kolektivna inteligencija je podeljena ili grupna inteligencija koja nastaje iz saradnje, kolektivnih napora i nadmetanja više pojedinki/pojedinaca i manifestuje se kroz donošenje odluka uz konsenzus. Pojam se javlja u sociobiologiji, političkim naukama i u kontekstu podvrgavanja ideja masovnom recenziranju (tzv. *mass peer review*) odnosno “kraudsorsinga” (*crowdsourcing*, kolaborativni rad više pojedinki/pojedinaca koji ne moraju nužno biti međusobno povezani). Kolektivna inteligencija može da podrazumeva konsenzus, društveni kapital i formalne mehanizme poput sistema glasanja, društvenih medija i drugih sredstava za kvantifikovanje masovnih aktivnosti. **Koeficijent kolektivne inteligencije** je mera kolektivne inteligencije, iako se često koristi s istim značenjem kao izraz “kolektivna inteligencija”.

Kolektivna inteligencija se pripisuje i bakterijama[1] i životinjama[2].

Ona se može razumeti kao svojstvo koje nastaje usled sinergije između 1) podataka-informacija-znanja; 2) softvera-hardvera; i 3) stručnjaka (onih koji poseduju nove uvide kao i priznatih autoriteta) i koje neprekidno uči na osnovu povratnih informacija kako bi “u pravi čas” (*just-in-time*) proizvela znanja koja dovode do boljih odluka nego što bi to bio slučaj da ova tri elementa funkcionišu samostalno. [3] Odnosno, u užem smislu, kao svojstvo koje nastaje kroz interakciju ljudi i načina obrade informacija. [4] Norman Li Džonson ovaj pojam kolektivne inteligencije naziva **simbiotska inteligencija**. [5] Ovaj koncept se koristi u sociologiji, biznisu, informatici i masovnim komunikacijama, a javlja se i u naučnoj fantastici.



a7.aubeneinsatz (Margret Šuc, Greta Hohajzel), foto: Duško Jelen

Institucionalna kritika

Posle više decenija institucionalne kritike u umetnosti, ona je postala neka vrsta čarobne pilule za revitalizaciju muzeja. Mobilnost i vitalnost većine velikih državnih kulturnih institucija teško može da se takmiči s mobilnošću moći koncentrisane oko novca, mreža i malih funkcionalnih jedinica (npr. etabliranih fondacija, inicijativa, prijateljstava, privatnih preduzeća i kolektiva

duboko opredeljenih za društvene promene). Institucije i dalje predstavljaju moć. Njihova moć i stabilnost često štite umetničku autonomiju. Još nešto se u velikoj meri promenilo, a to je naš odnos prema tradiciji, kulturnom nasleđu, muzejima i zbirkama. Kolektivi i revolucionari koji su u muzeje ušli kroz razne akcije suočavaju se s opasnošću uništenja ove stabilnosti koja pruža utočište. Danas su kolektivi poput akcionistkinja iz grupe A7.aubeneinsatz, skoro poput čuvarica i vodiča u muzejima gde se bave revitalizacijom i posredovanjem. Zapravo, pojam institucionalne kritike je toliko širok, a uloge institucija u društvima tranzicije pravde toliko različite, da me muči savest što sam ovo uopšte i pomenula.

prave i zamišljene žrtve podrške i moći

Kako da sudimo o ovoj situaciji: Da li krajnje autonomni nukleus-kolektivi konstantno skeniraju međunarodni i lokalni sistem podrške da bi našli sredstva za finansiranje svojih aktivnosti i ciljeva (promene sistema), ili međunarodni ili lokalni sistem moći skenira predele kolektivne inteligencije da bi održao svoju moć kroz ciljanu podršku kolektivnoj inteligenciji i nukleus-grupama pojedinaca visoke katalitičke vrednosti?

Hajde da pretpostavimo da je posredi ovo drugo:

Kolektivi često imaju karakter mreža, kolektiv nije prosto nešto gde ne važe hijerarhije uspostavljene konvencijama, institucionalnom moći i dominacijom subjekata.

Kolektiv može i da brani zajedničke finansijske interese. Prostor koji se nudi kustoskinjama i kustosima koji deluju u procepu između resursa koje obično pružaju međunarodne fondacije, finansijski akteri i entiteti, (moć) lokalnog konteksta pakleno je tesan. Oni formiraju mrežu sličnu rizomu da bi preživeli i veoma pažljivo koriste umetničke kolektive koje podržavaju, između ostalih i feminističke umetničke kolektive.

Ne mogu tačno da citiram, ali Jelena Vesić, sjajna kustoskinja i kritičarka umetnosti, tokom diskusije rekla je sledeće: “U svakom kolektivu postoji trenutak veoma, veoma nevine internalizacije”.

S moje tačke gledišta, mnoge kustoske mreže formiraju manje-više nevidljive kolektive i saveze, koji žive u trenutku *diskurzivnog zaokreta* (kako bi to definisala Kler Bišop), dok je globalni prostor tanak i uzak poput razmaka između dva slova na štampanoj stranici.

Izraz “internalizacija” koji je upotrebila Jelena Vesić, prema tome, znači prihvatanje dominantnih uzora i modela moći kako bi oni, subjektivni i internalizovani, postali njihovo sopstveno vlasništvo. Svesna sam da ovo zvuči veoma kritično, ali ponekad je dobro videti naše sopstvene granice kako bismo mogli da delujemo slobodnije umesto da stalno udaramo u zidove i druge ljude.

Često odlutam od teme našeg razgovora koja se bavi pitanjem autonomije kolektiva. Džetseterski životni stil kustosa često je bio predmet kritike u Istočnoj Evropi. Pa ipak, dobro je ako umrežene oligarhije imaju finansijsku moć da stvaraju arhive, štampaju knjige i putuju/kreću se u prostoru prelazeći velike razdaljine, dok je sam “diskurzivni zaokret” zvanična vremenska dimenzija. Teorijski, možete sedeti u Temišvaru u Rumuniji ili Homsu u Siriji, ili bilo kom drugom mestu u vašem lokalnom kontekstu koje je pod opsadom i izolovano, da vam u potpunosti bude zabranjeno kretanje, da ste pod opsadom, da vas blokiraju vojni ili vizni režimi ili prosto nedostatak novca,

a da i dalje posredstvom interneta imate pristup čitavom carstvu proizvodnje znanja i svim tekstovima i video-snimcima. (Ono što nemate, ako ste deo lokalnog kolektiva ili prosto još jedan pojedinac izolovan od svih globalnih kolektiva, jeste ličan kontakt s ljudima koji žive u drugim zemljama. Ovaj lice-u-lice odnos osnova je poverenja. Što je manji krug ljudi kojima verujete, to je manji broj saveza: slabiji ste.) (Zapravo, globalna mreža može nastati i kao posledica lokalne tragedije i stvaranja dijaspore (kao u Libanu tokom rata koji je počeo 1975, ili, skorije, u Siriji), a ne samo posredstvom elitističkog sistema podrške.)

Pa ipak, ako ste samo (isključivo) deo globalnog (međunarodnog) elitističkog kolektiva ili mreže, živite u uskom prostoru rizoma koji stvaraju oni koji vas podržavaju.

Naravno, u stvarnosti, većina umetnica i umetnika, kustoskinja i kustosa deluju kroz spoj ove dve ekstremne situacije. Niko ne deluje samo na lokalnom nivou, a niko ne deluje ni samo na globalnom nivou.

Čak i pravi heroj, žrtva iz opsednutog grada Homsa, Basel Šahade, koji je organizovao video-radionice u Siriji i koga je ubio režimski snajperista, čovek koji se vratio iz SAD u Homs pod opsadom, u trenutku kada je postao mučenik, bio je Fulbrajtov stipendista.

I Razan Zajtuna, pravica, dobitnica evropske Saharovljeve nagrade, kao i njen kolektiv, verovatno su imali međunarodnu finansijsku podršku za rad svog dokumentacionog centra za ljudska prava kada je ona, u decembru 2013, kidnapovana u Damasku. Svakoga dana nadamo se da je nismo zauvek izgubili. [3]

Karikaturista Akram Raslan bio je urednik lokalnih novina u sirijskom gradu Homsu kada je u oktobru 2012. uhapšen u svojoj kancelariji, i, prema navodima iz dva izvora, pogubljen. Svakoga dana nadamo se da je još uvek živ. Nije važno postaviti pitanje da li su se ovi umetnici i aktivisti izdržavali od sredstava međunarodnih fondacija, plate koju je isplaćivala država Sirija (odnosno režim), ili od novca porodice i prijatelja, u vreme kada su bili voljni da žrtvuju svoje živote za slobodu zajednice. [4]

Pričam o svemu ovome jer mit eksternalizovane podrške i internalizovanog dominantnog sistema podrške gubi svoje zastrašujuće lice. Nažalost, vidimo da u Siriji umesto toga nastaje brutalno nasilje. Pa ipak, mit o sponzoru je oslabljen. Moramo da verujemo sami sebi. Svaki akter ili akterka određuju se prevashodno odgovornošću za svoja sopstvena delovanja. Individualno delovanje ili čin je ono što se računa. Nije bitno ko vam je sponzor ako odlučite da rizikujete svoj život i svoj kolektiv za ljudsku pravdu – kada se opredelite da budete mučenica ili mučenik u ime slobode i da organizujete video-radionice u opsednutom gradu Homsu ili dokumentujete zločine poput francuske novinarke Marije Kolven (koja je izgubila život u Homsu u februaru 2012.), ili

[3] Razan Zejtuna građanima je delila besplatne pravne savete od početka sirijske revolucije i za to je u Briselu dobila Saharovljevu nagradu. Posle dodele nagrade odmah se vratila u Siriju, izjavila da nema nameru da napušta tu zemlju, i sa svojim mužem nastavila svoj rad. <http://womennewsnetwork.net/2014/01/18/syrian-woman-rights-attorney/> ; http://www.europarl.europa.eu/intcoop/sakharov/laureates/zaitouneh_en.html [Zadnja izmena: jun 2014]

[4] Vidi tekst o sirijskim umetnicima i umetnicima koji su najviše propatili od strane režima tokom revolucije, koji će biti objavljen u: Rôza El-Hassan, “Shadi Alshhadeh Syrian Voices”, In *CIMAM 2012 Annual Conference, Museums Beyond the Crises*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing & CIMAM, 2014.

poput Sirijke Razan Zejtuna. Herojska dela čine se u malim kolektivima. Sve ovo govori o ponovo uspostavljenom konceptu kolektiva. Grupa h.arta govori o istinskoj vrednosti prijateljstva. Ova istinska i duboka vrednost proširuje se i postaje uzor za komunikaciju i političko delovanje. Jedan od ključnih elemenata bila je porodica. Ona ostaje, ali u vremenu krize proširuje se na prijateljstvo i šire sestrinstvo.

institucionalizacija prijateljstva

Prijateljstvo – to nije nešto sasvim novo. U deceniji koja je usledila posle političkog preokreta iz 1989. (pad Berlinskog zida), kada je Viktor Misijano pisao o grupi IRWIN, Janošu Šugaru, Juriju Ledermanu i Vadimu Fiškinu koristeći izraz “institucionalizacija prijateljstva” [5] (katalog Lezeraum, “Secesija“, Beč 2002), Milica Tomić i ja opisale smo svoju aktivnost i jedno prijateljstvo među ženama. Uskoro smo to svoje prijateljstvo i “institucionalizovale”: Milica je došla na ideju da osnujemo *Fondaciju Roza El-Hasan Milica Tomić*, te smo imenovala Barnija, (pravog) pitbula, za kustosa (2001, galerija “Škuc“, Ljubljana). [6]

U bivšim socijalističkim zemljama 1990. godine zaista je bio primetan nedostatak međunarodnih institucija i mreža; iako smo počeli to da uviđamo, nismo došli do stvarne institucionalne moći, već smo ostali kritička oštrica.

Jelena Vesić kaže: “Kolektivi su postojali u društvima u kojima nije bilo tržišta (umetničkih dela), a kolektivi se povezuju posredstvom neke vrste interesa”.

Nikome ne kažem, ali u sebi svemu ovome dodajem svoje znanje jezika – njih skoro pet– pa se često osećam kao neka sumnjičava ambasadorica koja povezuje sve svoje mreže i kolektive.

“Ali sposobnost samoorganizacije u društvu sama po sebi predstavlja vrednost”, (odgovara Karen Mirza iz Muzeja ne-participacije).

Pa ipak, naše lično ogledalo je kritično: da li smo mi Snežana ili zla kraljica?

Predlažem da se kao funkcionalno oruđe u zemljama koje su prošle kroz kolonizaciju ili okupaciju koriste škole jezika. U slavnom umetničkom delu Mladena Stilinovića kaže se: “Umetnik koji ne govori engleski nije umetnik” (1994.).

Drugo pitanje u zemljama koje nisu članice EU jeste vizni režim. Umetnik koji nema vizu nije

[5] Victor Misiano, “The Institutionalization of Friendship”, u *Irwin – Texts*, 1998. <http://www.irwin.si/texts/institutionalisation/> [Poslednja izmena: jun 2014] Victor Misiano, “Vertrauensgemeinschaft-Confidential Community”, o Milica Tomić, Yuri Leiderman [... et. al.]”, u *Exhibition catalogue Vertrauensgemeinschaft-Confidential Community*, Ulm: Cooperativ, Stadthaus Ulm, 2000.

[6] Fondacija” je delo o veri, sreći i nesreći. To je poetski komentar o umetničkom sistemu koji se zasniva na slavnoj priči Brace Dimitrijevića o dvojici umetnika: “Bio jednom jedan kralj i pošao u lov. Došao kralj u selo gde su živela dva umetnika. Kraljev pas se izgubio pa su ušli u vrt jednog od te dvojice umetnika. Sprijateljili su se i kralj ga je pozvao kod sebe na dvor. Taj umetnik je postao poznat a njegov prijatelj je ostao nepoznat”. Izvor: <http://www.galerija.skuc-drustvo.si/foundation.htm>. [Poslednja izmena: jun 2014] Dok je Braco Dimitrijević stvorio poetski i enigmatičan narativ ove renesansne priče, predstavljene u muzeju kroz tekst i dve čarapice (od kojih je jedna prazna), Milica Tomić je došla na ideju da je pretvori u radikalni interaktivni performans. Odvele smo pitbula Barnija u ljubljansku akademiju umetnosti da odaberemo mlade umetnice i umetnike koji bi učestvovali u izložbi u etabriranoj i jednoj od progresivnijih gradskih galerija, galerija Škuc, i svoj honorar i troškove produkcije ponudili kao cenu za najboljeg umetnika. U akademiji se vodio razgovor i o dostojanstvu umetnika. Za duži opis pogledati <http://milicatomic.wordpress.com/works/foundation/>. [Poslednja izmena: jun 2014]

umetnik?

Antje iz mreže ff priča nam o umrežavanju “eks-saradnica/ka”, (umetnica i umetnika iz bivših socijalističkih zemalja), s izvesnom dozom griže savesti:

“Tačno je, sve mi iz ff-a imamo berlinsko tržište umetnosti, a kad se okupimo donosimo privatni novac. Ipak, ne moramo stalno da se samocenzurišemo. Ne moramo da sumnjamo da je sve što radimo zatrovano, jer tako se ne može napraviti korak napred i pomisliti kako je divno stvarati umetnost!

Danijela Dugandžić Živanović iz grupe RedMin(e)d glasno završava diskusiju:

“Intelektualni razgovori, kolektiv i prijateljstvo su jedine radosti koje imam u životu, to vredi više od novca.”

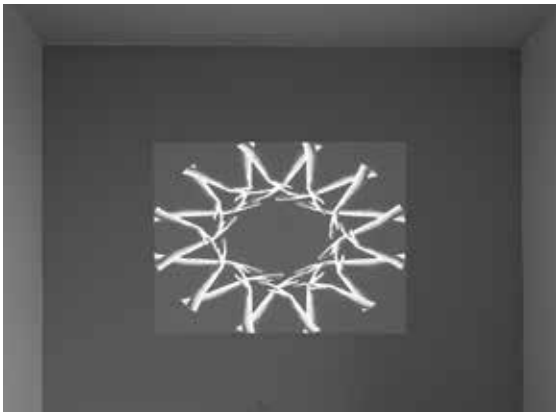
Da bismo stekli dublju perspektivu o slici o kolektivnom radu, treba da razmišljamo i o onome što predstavlja suprotnost kolektivu, kao o poslednjem bedemu , o individualnoj izolaciji i njenim mentalnim i političkim efektima. To je tokom modernističke transformacije mnogih društava izazvalo velike probleme, ali, u suštini, te decenije koje su nam poznate su sada iza nas.



Niko ne pripada tu više nego ti, forum sa kolektivima h.arta (Marija Krista, Anka Demant, Rodika Taše), ff (Antje Majevski, Šarlot Kalinan, Julijane Zolmsdorf), a7.auBeneinsatz. (Margret Šulc, Greta Hohajzel) i umetnicima Gozde Ilkin, Margaretom Kern i drugima

PRODUKCIJA U NESIGURNIM VREMENIMA

202 *Mi se oslobađamo tako što priznajemo sopstveno ropstvo, jer u tom priznanju leže razlozi kako naše muke, tako i organizovanja i ujedinjenja s drugim ljudima.*
Silvija Federiči [1]



Nataša Teofilović, a|simetrija, 2D/3D animacija,
2013, foto: Ana Kostić

Priča o nama [2] je jednostavna. Počinje prepoznavanjem onoga za čim žudite i onoga što želite za sebe u drugim ljudima. Evo kako smo se srele. Negde između Skoplja, Ljubljane, Sarajeva, na žurkama, predavanjima, festivalima, izložbama... i negde između života koje smo delile i trenutaka provedenih skupa. Kroz razgovore smo otkrивale zajedničko polje feminizma kojim je započinjao i završavao svaki naš razgovor. Feminizam je bio ujedinjujući faktor. [3] Bilo nam je sasvim jasno

[1] Marina Vishmidt, "Permanent reproductive crisis", an interview with Silvia Federici, In *Mute*, March 7, 2013. <http://www.metamute.org/editorial/articles/permanent-reproductive-crisis-interview-silvia-federici> [Poslednja izmena, april, 2014]
[2] Feministička kustoska grupa Red Min(e)d, <http://bringintakeout.wordpress.com/about-red-mined/> [Poslednja izmena: april 2014]
[3] Pošto se ženski rad nikad ne završava, i najčešće je (ni)malo plaćen, ili pak dosadan i repetitivan, i mi smo prve na listi otkaza i to kako izgledamo je važnije od toga kako radimo i ako nas siluju, same smo krive, i ako nas pretuku, mora biti da smo same tražile, i ako podignemo glas, mi smo džangrizave kućke, ako uživamo u seksu onda smo nimfomanke, ako ne uživamo, onda smo frigidne, ako volimo žene, to je zato što ne možemo da nađemo "pravog" muškarca, ako lekaru postavljamo previše pitanja, onda smo neurotične, ako očekujemo dečju zaštitu, onda smo sebične, ako se borimo za svoja prava, onda smo agresivne i "neženstvene", ako to ne radimo, onda smo tipične, slabe žene, ako želimo da se udamo, to je iz želje da zarobimo muškarca, ako ne želimo, nenormalne smo, nemamo pristup adekvatnoj kontraceptivnoj zaštiti dok muškarci hodaju po mesecu, ako ne možemo da se nosimo s trudnoćom ili je ne želimo, krive smo za abortus i... iz svih ovih i brojnih drugih razloga, mi pripadamo pokretu za žensko oslobođenje. Citat nepoznatog autora, preuzet iz *The Torch*, 14. September 1987. <http://www.isabelmonzon.com.ar/womansright.htm> [Poslednja izmena, april, 2014]

da u savremenoj umetnosti i u umetničkom sistemu nema mesta za feministkinje, pa čak i kada ga je bilo, feministkinje su uvek takvo mesto stvarale i otvarale za sve. Naše putovanje je započelo upravo s tog mesta. U potrazi za prostorom, za solidarnošću, za otvorenim mestom gde bismo dobile mogućnost da razmenjujemo naše poglede na svet i učimo od drugih. Učinile smo to za sebe, ali istovremeno i zarad oslobađanja od poznatog, uobičajenog, prefabrikovanog i isprobanog. Usredsredile smo se na proces u kome poštujemo sve one koji su deo tog procesa; njihovi životi, njihove priče, njihove potrebe i ideje, za nas su imperativ. Odluka o stvaranju Red Min(e)d-a kao feminističke kustoske grupe i kustosiranje izložbi na feministički način u ovakvim, prekranim vremenima [4] fleksibilnih, slabo plaćenih poslova, bila je namerna. To je ujedno bio i početak ideje o *Živom arhivu* u koji bi mogao da doneseš-odneseš sve ono što želiš. Sakupljajući ono što nam je dato i deleći s drugima to što smo dobile, u drugim gradovima i u različitim prostorima, bilo je ne samo "arhiviranje" umetnosti/radova i prateće dokumentacije, priča umetnica/umetnika/akademskog sveta/aktivistkinja te aktivista, već i razumevanje pozicija onih s kojima smo se povezivale, razumevanje njihovog načina rada, produkcije, kao i življenja i izazova s kojima se pritom susreću. Taj prazan prostor između umetnice/umetnika i kustoskinje/kustosa i njihovih očekivanih uloga u postojećem sistemu trebalo je nužno ispuniti. Nas četiri, iako skroz različite, znale smo da sve ovo može da funkcioniše samo ukoliko budemo ubacile prave sastojke.

Sastojci za feminističku umetničku izložbu

Na samom početku projekta *Živi arhiv*, odlučile smo da ćemo se usredsrediti na proces, i pokušati da promenimo standardno poimanje feminizma, tema kojima se on bavi, svega što izvođenje feminističke izložbe podrazumeva, kako ona treba da izgleda i koje su sve to prakse u savremenoj umetnosti koje treba promeniti kroz feminističku izložbu, kako bi se osporilo patrijarhalno poimanje sfere umetnosti. Naravno, bile smo svesne da to nije jednostavan zadatak i da ništa neće ići lako i bez prepreka. Upravo iz ovih razloga, u početku smo se saglasile da će, ma šta se dogodilo, uvek u osnovi biti LJUBAV, politika ljubavi. Postavljanje feminističkog prijateljstva i LJUBAVI na prvo mesto, ispred svih nesporazuma, neslaganja i problema, bilo je nešto najbolje što smo mogle da učinimo za nas same, za *Živi arhiv* i sve one koji su učestvovali u procesu njegovog stvaranja. Svako je važan, svačiji doprinos je dragocen, svako je tu kao deo našeg kolektiva. Što više o tome razmišljamo, sve više uviđamo da je logika sadržana u rečenici "Nikoga ne ostavljamo" veoma često primenjivana. [5]

Još jedna važna stvar za nas bila je zagrebat i ispod površine problema, prodreti u samu njegovu srž, u realnost sistema u kojima živimo, u pozicije devojaka i žena unutar tih sistema, pozicija tzv. manjina, kao i pozicije u umetnosti i feminizmu u njima. Ono što mi, feministkinje, tvrdimo da nedostaje, i ono zbog čega smo diskriminisane i stereotipizirane, jeste nedostatak SOLIDARNOSTI između samih feministkinja, između žena i devojaka, kao i svih drugih progresivnih politički osvešćenih pojedinaka i kolektiva. Ključan element za ustanak protiv patrijarhata i

[4] Silvia Federici, *Precarious Labour: A Feminist Viewpoint*, 2008. <http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/precariou-labor-a-feminist-viewpoint/> [Poslednja izmena, april 2014]

[5] Parafraza rečenice "Ranjenike ne smijemo ostaviti" – koju je izgovorio Josip Broz Tito u Drugom svetskom ratu, za vreme Bitke na Neretvi (nazvane po reci Neretvi) u Jablanici, 1943. Takođe poznata i pod nazivom *Bitka za ranjenike*.

svih konzervativnih politika s kojima smo svakodnevno suočene, mora biti naša sposobnost da budemo solidarne s onima kojima smo okružene. Štaviše, solidarnost kojoj stremimo i solidarnost koju nudimo, mora biti isprobana i umeštena u aktuelnu stvarnost neuobičajenih radnih uslova, rokova, slobodnog rada i kilometara između nas. [6] Kolektiv odnosno grupa oko koje smo se okupile, kao i koncept same izložbe, predstavljao je vrstu eksperimenta, ne samo za nas već i za sve ljude s kojima smo sarađivale i delile ideju *Živog arhiva*. Znale smo da nas očekuju promašaji i greške, stvari kojima nećemo biti zadovoljne i problemi u vezi s našom kustoskom pozicijom. I pre nego što smo pozvane da, kao kustoski tim, postavimo izložbu 54. Oktobarskog salona [7], već smo formirale umetničku/akademsku/aktivističku/kustosku zajednicu autorki i autora, kroz različite *live* edicije s raznim ljudima koji su nam s vremenom postali prijateljice i prijatelji i s kojima smo uživale u zajedničkom radu. Trudile smo se da svako od njih razume naše pozicije i ima uvid u naše planove, ideje i politike.

Kako napraviti feminističku izložbu ako ste prekarna klasa

Još od prve edicije *Živog arhiva*, znale smo to da većina umetnica/umetnika, kustoskinja/kustosa, autorki/autora, baš kao i mi, nemaju ni primanja, ni zdravstveno osiguranje, ušteđevinu, atelje, sigurnost, niti planove za budućnost. Svi stvaraju gladni, umorni, željni ljubavi i doma, usamljeni; uz pomoć pozajmljene opreme i dobre volje prijatelja ulažu svoje živote, vreme i energiju kako bi proizveli umetnost, istovremeno svesni toga da većina ljudi oko njih veruje u suprotno: da je umetnost tek jedna udobna pozicija. Ovo je iskustvo većine umetnica, a i umetnika s kojima smo sarađivale. Isto tako, u većini post-jugoslovenskih država umetnost se jednostavno ne doživljava kao potreba. Budžetska izdvajanja za ustanove umetnosti i kulture su svake godine sve manja, i samo oni (nacionalno/državno) afirmisani i mejnstrim umetnici dobijaju podršku. Muzeji su zatvoreni, kulturne organizacije koriste se za sprovođenje projekata skrojenih od strane velikih donatora [8], i najveći deo novca za produkciju odlazi politički podobnim projektima. Situacija s produkcijom vizuelnih umetnosti u poređenju s filmskom industrijom, na primer, još je više degradirajuća, a pogotovo ukoliko tu umetnost proizvode žene sa snažnim političkim uverenjima. Kako kaže Dunja Blažević [9]: *naravno da je sve više žena na čelu muzeja i umetničkih institucija. Naći ćete žene u svim oblastima u kojima nema ni novca niti moći*. Ovo se može primeniti na većinu zemalja u kojima smo održavale *Living Archive* [10], tako da smo od početka bile svesne da moramo što više uraditi s našim skromnim budžetima, ali i da istovremeno ne budemo one koje će umetnice i umetnike gurnuti u još gore prekarne pozicije. Ono što imamo, jednako delimo među sobom. To što je neko poznat, nije za nas bio dovoljan razlog da bude više plaćen, da dobije više energije ili prostora. Nismo mogle da dozvolimo situacije u kojima bismo odstupile od naših feminističkih uverenja, koje smo na samom početku definisale – po principu horizontalnosti. To nam je naposljetku i uspelo, ne zato što smo pretpostavile da smo u sličnom stanju kao umetnice

[6] Red Min(e)d radi na relaciji između Ljubljane, Sarajeva, Beograda, Minhena i drugih gradova.

[7] <http://oktobarskosalon.org/?> [Poslednja izmena: april 2014]

[8] Ukoliko žele da prežive.

[9] Kustoskinja, istoričarka umetnosti i bivša direktorka Studentskog kulturnog centra u Beogradu, sada direktorka SCCA u Sarajevu.

[10] Zagreb, Hrvatska; Ljubljana, Slovenija; Sarajevo, Bosna i Hercegovina; Beograd, Srbija, itd.

i umetnici, autorke i autori s kojima smo sarađivale, već zbog toga što smo uporno podsećale ljude na to šta je zapravo *Živi arhiv*, i zašto je ta zajednica značajna za nas, za Red Min(e)d. Da budemo još jasnije, to znači da ćemo uvek postaviti našu zajedničku feminističku politiku ispred sopstvenih uverenja i interesa.

Naša uloga je bila da otvoreno govorimo o ovome, i bile smo sigurne da će svako ko bude učestvovao u *Živom arhivu* suštinski razumeti naš koncept, tokom izložbi, pri odabiru radova, i na osnovu svih onih društvenih komunikacija koje su se dešavale oko izložbi. Nakon prvog izvođenja u Zagrebu, [11] napisale smo priručnik *Kako da se ne ponašate u živom arhivu* [12] gde smo objasnile šta se sve u njemu može i ne može i pozvale ljude da koriste prostor izložbe i prisvoje ga. Htele smo isto tako da prikažemo uslove produkcije izložbe, da omogućimo posetiteljima i posetiocima uvid u sam proces rada, da prepoznaju faze, vreme i energiju uloženu u taj rad, umesto da tragaju za savršenim proizvodom u takvim uslovima. Ono što smo navikli da viđamo na izložbama jeste proizvodnja umetničkog rada i proizvodnja izložbe koje su u potpunosti lišene života, onih koji ih stvaraju i proizvode. Međutim, čini se da je “bela kutija” ipak ono što se očekuje. Govoreći o 54. Oktobarskom salonu, treba istaći da ono što on pokazuje jeste i trud i rad iza svakog umetničkog dela, suze, feminističke agende, društvenost i afekte, kao i ono što je *živo u Živom arhivu*. Možda nismo uspele da odgovorimo na već kodifikovane zahteve savremene umetničke scene, ali za nas ovaj događaj širenja zajednice, gde god ona bila, znači otvaranje srca i umova, uči nas o važnosti deljenja, omogućavajući nam istovremeno da rad i ideje divnih ljudi iz sveta umetnosti, aktivizma, teorije, odasvud, podelimo i kroz ovu ediciju *Živog arhiva* na 54. Oktobarskom salonu.

Beli zečevi: *supplies, surprise & suspense*

Postoje strategije; postoje načini i postoji magija koja stoji iza njih. One su u već pomenutim političkim prijateljstvima, one leže u sposobnosti da se prevaziđu drama i nevolje koje se pojavljuju. One su utisnute u osećanja uzajamne brige i zajedničke radosti. Nekako je svako izdanje i sve što smo stvorile bilo prožeto svojevrsnom magijom. Kroz rad na izložbama taj proces nazvale smo 3S – *supplies, surprise & suspense*. Uvek znamo šta je šta, i šta gde nedostaje. Svaki put smo iznova tragale za tim sve dok nismo bile sigurne da se to na jedan ili drugi način vidi u svakoj našoj izložbi.

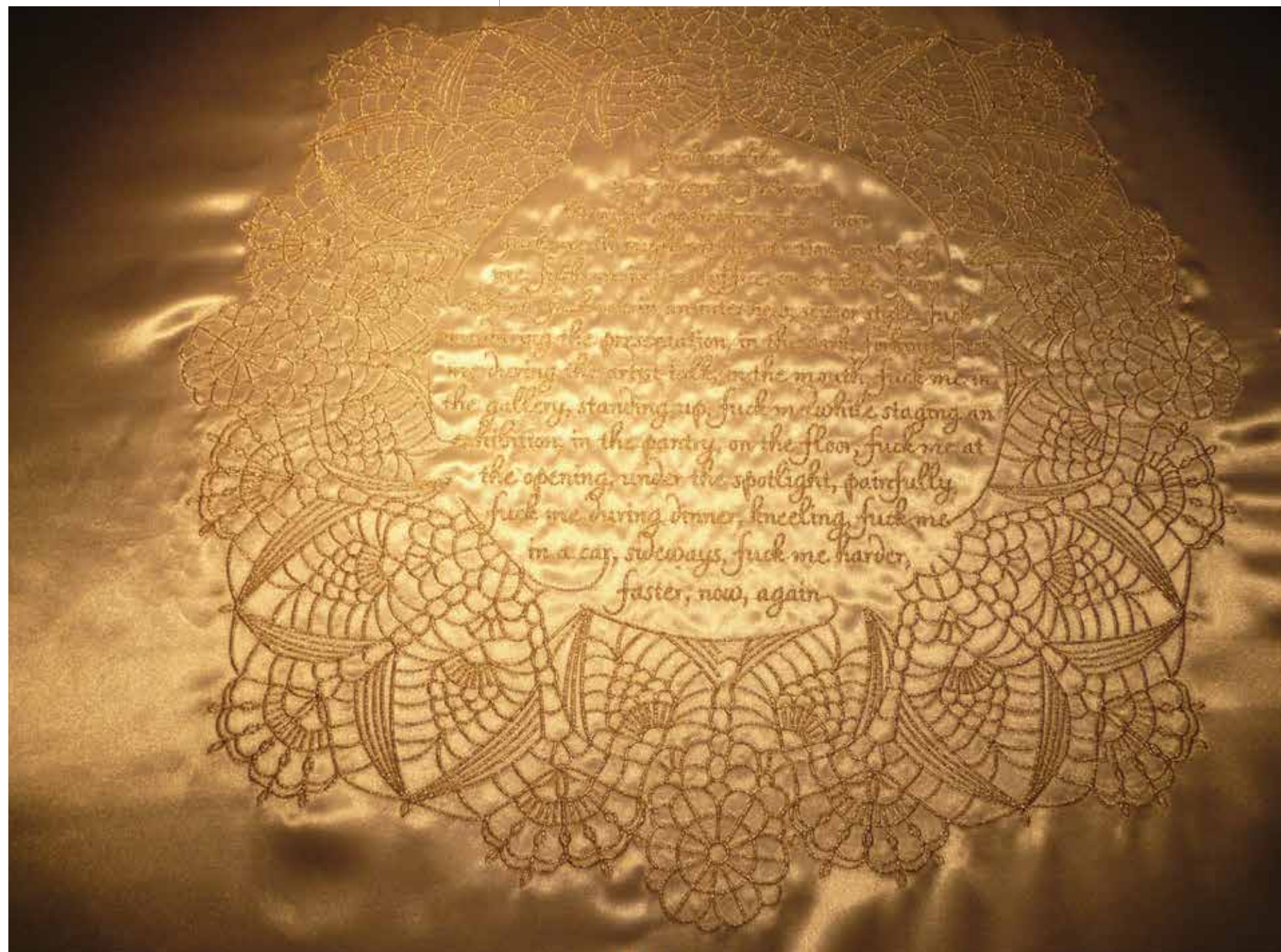
Zalihe su uvek bile tu da omoguće da se sve to desi, naš motivator koji nam je davao vetar u leđa. Iznenađenje je sve ono neočekivano, ono što postavlja pitanja, što izaziva, što pomera, i što nas čini kritičnim. Obustavljanje nas vraća na kolosek i baca u duboke misli ili nas u potpunosti preplavi. Sve zavisi od toga kako šta doživljavate.

Naposletku, zec beli sreću deli onima koji umeju da ga prepoznaju.

I dok trčite za njim, skočite u rupu, ne odustajte. I pad (kao i neuspeh) može biti sjajna stvar!

[11] Zagrebačka edicija *The Bring In Take Out Living Archive*, Interaktivna izložba savremene umetnosti, 13–16. oktobar, 2011, Zagreb <http://bringintakeout.wordpress.com/1a-editions/zagreb/> [Poslednja izmena: april 2014]

[12] Cf. <http://bringintakeout.wordpress.com/related-info-2/manual-how-not-to-behave/> [Poslednja izmena: april 2014]



osnivač i pokrovitelj

organizator

208



ERSTE Stiftung

VAN
EYCK



JUGOSLOVENSKO
DRAMSKO
POZORISTE

