Teorijski diskursi savremene ženske kulture

Priredile: Silvia Dražić & Vera Kopicl

TEORIJSKI DISKURSI SAVREMENE ŽENSKE KULTURE

PRIREDILE:
Silvia Dražić i Vera Kopicl

EDICIJA: SAVREMENO I ISTORIJSKO STVARALAŠTVO ŽENA
„MILENA PAVLOVIĆ BARILI“

TEORIJSKI DISKURSI SAVREMENE ŽENSKE KULTURE
Silvia Dražić i Vera Kopicl

Izdavač:
Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova
Bulevar Mihajla Pupina 6, Novi Sad
www.ravnopravnost.org.rs

Za izdavača: Diana Milović

Recenzije: dr Tanja Đurić Kuzmanović,
Vesna Nedeljković Angelovski, dr Miloš Pankov

Lektura i korektura:
Dva pera – centar za obrazovanje, izdavaštvo i prevođenje, Novi Sad

Prelom: Stevan Blagojev

Fotografija na koricama:
Vladimir Vovka Čudinov, Danica Bićanić, performans „Ljubavni isečci za Dženesis Pi-Oridž Brejera“, Multimedijalna platforma K.A.T. 2018. izložba „Performans, performativnost i dokument“

Štampa: Sajnos, Novi Sad

Tiraž: 300 primeraka

Novi Sad, 2019.

Sredstva za objavljivanje knjige obezbeđena su u budžetu AP Vojvodine

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

305-055.2:930.85(497.11)

TEORIJSKI diskursi savremene ženske kulture / priredile Silvia Dražić i Vera Kopicl. - Novi Sad : Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, 2019 (Novi Sad : Sajnos). - 230 str. : ilustr. ; 24 cm. - (Edicija “Milena Pavlović Barili” / Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad)

Tiraž 300. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-86259-34-9

a) Историја културе - Жене - Србија

COBISS.SR-ID 331083527

TEORIJSKI DISKURSI SAVREMENE ŽENSKE KULTURE

PRIREDILE:
Silvia Dražić i Vera Kopicl

Novi Sad, 2019

SADRŽAJ

O Zborniku 7

The Theoretical Discourses of Contemporary Women's Culture . . . 11

Katalin Ladik 13
Kreativne tranzicije Katalin Ladik 14

Nina Živančević 21
Umetnost u obrazovanju vs. umetnost obrazovanja 22

Branka Parlić 27
Kako „pevati" kontratenor 28

Sanja Kojić Mladenov 37
Bogdanka Poznanović: Intermedijska komunikacija 38

Isidora Todorović 59
Raškolovana umetnica ili šta me je Ivan Ilič naučio
u doba robota, interneta, uradi sam umetnosti 60

Andrea Palašti 65
Od učionice do galerije: Izlagački praktikum 66

Tijana i Mila Popović 73
Make something – buy nothing 74

Suzana Milevska 87
Feminističko istraživanje u vizuelnim umetnostima 88

Tanja Ostojić 101
Transformativni susreti Iz perspektive autorke 102

Sonja Jankov 129
Političnost performativnosti u savremenoj umetnosti 130

Dejan Vasić 139
Performans, performativnosti dokument 140

Vlasta Delimar 147
Pripremanje za starost 148

Milesa Milinković 153
Feministička umetnost invalidnosti: (promena) perspektive o (ženskom) telu sa invaliditetom 154

Maja Sedlarević 161
Pravo na abortus – inspiracija crkvi i državi za ograničenja i zabrane, ženama i umetnosti za slobodu i bunt 162

Vladislava Gordić Petković 171
Postjugoslovenska ženska proza: tela i teritorije u prozi Mire Otašević i Daše Drndić 172

Vitomirka Trebovac i Jelena Anđelovska 181
Ovo nije dom 182

Olivera Pančić Svirčev. 187
ONE 188

Gordana Stojaković 191
Prezentacija nekih segmenata projekta Znamenite žene Novog Sada: istraživanje, mapiranje, (re)interpretacija i valorizacija baštine žena u Vojvodini i Srbiji od 19. do 21. veka 192

Gordana Todorić 197
Laura Papo Bohoreta, na razmeđi tradicionalnog i modernog ženskog sefardskog pisma. 198

Jelena Ognjanović 205
UMETNICE U MUZEJIMA Razmišljanje o ženskom umetničkom nasleđu 206

Lidija Mustedanagić 215
Muzeji žena u svetu – pregled i značaj. 216

O AUTORKAMA 228
O Zavodu za ravnopravnost polova 229

O Zborniku

Feminizam kao politička ideologija osvojio je za ženu status političkog subjekta i pružio joj mogućnost učešća i odlučivanja u polju političkog. Ali feministička politika ne interveniše samo na polju politike u strogom smislu, nego je reorganizovala i različita područja znanja i teorijskog promišljanja. Ne manje bitno, ona je uzdrmala i redefinisala polje umetnosti. Od političkog i socijalnog pokreta feminizam je prerastao u jednu teorijsku perspektivu koja sa svoje strane postaja referentno područje, epistemološki i metodološki instrument za istraživanje polja društvenog, za proizvodnju znanja u različitim teorijskim disciplinama i, ne manje bitno, za produkciju i recepciju različitih umetničkih praksi.

Poslednjih godina, uporedo sa ulaskom pitanja rodne ravnopravnosti u zakonske tokove, ali i sa sve oskudnijim finansiranjem nezavisnih ženskih organizacija, pre svega u području kulture i umetnosti, vidno je njihovo sve veće osipanje i nedostatak uzajamne saradnje.

I pored toga, žene i dalje deluju u različitim medijima umetničkog stvaranja, teoriji i politici, mada je njihovo delovanje rasuto, nedovoljno teoretizovano i vidljivo. Stoga je program K.A.T. /kultura, aktivizam, teorija/ pokrenut i zamišljen sa idejom da – okupljajući umetnice, teoretičarke i aktivistkinje kako iz Srbije tako i iz regiona i sveta – predstavi aktuelnu žensku scenu u različitim područjima njenog delovanja i istovremeno to delovanje kontekstualizuje i poveže sa ženskim kulturnim nasleđem, koje još uvek nije dovoljno poznato ni vidljivo niti u javnom diskursu, niti u topografiji našeg grada.

Zbornik radova *Teorijski diskursi savremene ženske kulture*[1] svojevrsna je postprodukcija događaja, konferencija, panela i debata koji su bili sastavni deo do sada održanih programa SFO „(Re)konekcija". Dok umetnički projekti, izložbe, akcije, performansi i sl., i pored svoje privremenosti ili ograničenog trajanja,nastavljaju da žive i obnavljaju se u polju umetnosti kao umetnička dokumentacija koja svedoči o tome

1 Publikacija *Teorijski diskursi savremene ženske kulture* okuplja tekstove izlaganja/predavanja koja su se održala tokom dva izdanja programa Multimedijalne platforme K.A.T. (2017, 2018), posvećenog istraživanju, predstavljanju i afirmaciji ženske kulture, aktivizma i teorije.

da se nešto dogodilo, sam govorni program, bez obzira na to koliko provokativan ili uzbudljiv bio, često ostaje samo kao trag u ne uvek pouzdanom i uvek interpretativno pristrasnom sećanju. Otud potreba da se i izgovorene reči, upravo zbog svoje efermernosti, sačuvaju u nekom trajnijem mediju.

Tekstovi su svrstani u nekoliko celina, koji, u jednoj ne baš strogoj klasifikaciji, prate tematske fokuse održanih programa. Svi oni, u najboljoj tradiciji feminizma i feminističkih istraživanja, baštine njihov subverzivni potencijal i propituju i dovode u pitanje važeće kanone i obrasce ponašanja, mišljenja i umetničkog delovanja, a time i aktuelne strukture moći koje ih propisuju i podržavaju.

Knjigu započinjemo izlaganjima Katalin Ladik, Branke Parlić, Nine Živančević, Sanje Kojić Mladenov, Isidore Todorović i Andree Palašti, koja tematizuju uzajamnu interakciju umetnosti i obrazovanja, bilo u okviru jednog autopoetičkog promišljanja bilo kao istraživanje i osvajanje novih prostora i pedagoških praksi unutar sistema institucionalnog obrazovanja.

Potom sledi dijalog dizajnerskog dvojca, sestara Tijane i Mile Popović, koje reflektuju pravila i zahteve odgovornog stvaranja, ili odgovornog/pametnog dizajna kao jednog mogućeg, urgentnog i kreativnog odgovora na hiperprodukcijsko i konzumerisitičko ubrzanje koje razara savremeno društvo. Svakako nam je bio cilj da pametni dizajn sestara Popović povežemo sa sve aktuelnijim strategijama eko-feminizma koje velike međunarodne institucije poput Ujedinjenih nacija (UN Women) preuzimaju kao delotvorne politike.

S druge strane, Suzana Milevska propituje značaj feminističkog istraživanja i feminističke metodologije za savremenu vizuelnu umetnost, modalitete kroz koje se osnovni politički interes feminizma u polju umetnosti proširuje i artikuliše.

Na koji način mogu da se prepliću umetnost, aktivizam i teorija, pokazuje tekst Tanje Ostojić o projektu tzv. „žive umetnosti", preuzet iz knjige *Leksikon Tanja Ostojić*, koja predstavlja egzemplaran slučaj istraživačkog i participativnog umetničkog projekta zasnovanog na uspostavljanju mreže odnosa između vlastitog imena, identiteta i pripadanja.

Tekst Sonje Jankov bavi se performativnošću savremenih umetničkih praksi, njihovom kontekstualnom utemeljenošću i odnosom prema dokumentu. U sličnom teorijskom okviru, Dejan Vasić izlaže kustoski koncept izložbe *Perfomans, performativnost i dokument*, koja je održana u okviru programa K.A.T. 2018. godine, pokazujući pritom da je pitanje ženskog identiteta postalo jedno od problemskih uporišta umetničkih praksi sa kraja XX i početka XXI veka.

Žena kao politički subjekt, kao subjekt znanja i umetničkog delovanja nije apstraktni entitet, nego polna, telesna egzistencija opterećana i određena kako korpusom vlastitog iskustva tako i intervencijama, preuređivanjem i preoznačavanjem poteklim iz aktuelnih politika i društvenih struktura moći. Tekstovi i nastupi Milese Milinković, Vlaste Delimar i Maje Sedlarević u fokus uzimaju telo kao društveni i politički konstrukt i istražuju mogućnosti i modele njegove subverzije kroz umetničke prakse i aktivističke i društvene incijative.

Vladislava Gordić Petković se na primerima književnog stvaralaštva spisateljica sa tla bivše Jugoslavije, Daše Drndić i Mire Otašević, bavi graničnim područjima koja dele, ali i povezuju umetnost i polje političkog, društvenog, istoriju, istorijska istraživanja i dokument.

Traumatična iskustva migracija, izbivanja ili gubljenje doma, te pitanje da li upšte postoji mesto nazvano dom, autentična udomljenost, tematski su okivir u kojem Jelena Anđelovska i Vitomirka Trebovac kreiraju zbirku poezije *Ovo nije dom*. U ovom tekstu, u kojem obrazlažu koncept izbora pesnikinja, autorke otvaraju i drugačija tumačenja samog pojma migracija upravo na osnovu arhetipa doma kao jedne od kanonizovanih tema ženskog pisma.

Poslednji blok tekstova bavi se ženskim kulturnim nasleđem i strategijama njegovog očuvanja i prezentacije. U ovoj temi se na najbolji način vide posledice marginalizacije ženske kulture, koja tako nevidljiva ne može ni da postane deo korpusa nacionalnog kulturnog nasleđa, što znači ni deo obrazovnih programa, muzejskih kolekcija, istorije. Naš koncept je da u ovom zborniku predstavimo načine aktivnog odnosa prema ovom problemu u duhu savremenih metodologija baziranih na korišćenju različitih umetničkih formata i na mogućnostima novih

tehnologija. Tako Olivera Pančić Svirčev u tekstu *One* pokazuje svoju istraživačku poziciju van feminističkih krugova i, što je naročito važno, to kako je koristila moć medija koju kao javni servis ima RTS, ali i njegove resurse u kreiranju dokumentarnog serijala *One su pomerale granice*; Gordana Stojaković pak opisuje kako je rezultate istraživanja o znamenitim ženama naše kulture, tradicije, privrede i politike prevela u obrazovne, umetničke i preduzetničke projekte, dok Gordana Todorić, kroz neku vrstu interkulturalnog dijaloga, istražuje život i rad Laure Papo Bohoreta, prve sefardske feministkinje na Balkanu. Da i savremeno društvo pokazuje iste tendencije prema ženskoj umetnosti, pokazuje istraživanje kustoskinje Jelene Ognjanović o prisutnosti i zastupljenosti autorki u muzejskim kolekcijama.

Povodom upravo ovakih činjenica knjigu završavamo tekstom Lidije Mustedanagić o modelu ženskih muzeja, kao najcelishodnijeg načina rešavanja problema marginalizacije ženskog kulturnog nasleđa, i njihovu ulogu i značaj za predstavljanje istorije, kulture, umetnosti iz rodne perspektive.

Silvia Dražić i Vera Kopicl

The Theoretical Discourses of Contemporary Women‘s Culture

The collection of papers *Theoretical Discourses of Contemporary Women's Culture* brings together texts of lectures that were held during the two editions of the Multimedia Platform K.A.T. (2017, 2018) dedicated to the research, presentation and affirmation of women‘s culture, activism and theory.

The KAT program was launched and conceived with the idea of bringing together artists, theoreticians and activists from Serbia, both regional and worldwide, in order to present the current women‘s scene in various areas of its operation.

The book is edited by Silvia Dražić and Vera Kopicl. It contains essays written by eminent artists, theoreticians of art and literature and cultural workers: Katalin Ladik, dr Nina Živančević, dr Andrea Palašti, dr Isidora Todorović, Tijana i Mila Popović, dr Suzana Milevska,Tanja Ostojić, Sonja Jankov, Dejan Vasić, Vlasta Delimar, MA Milesa Milinković, Maja Sedlarević, dr Vladislava Gordić Petković, Jelena Anđelovska, Vitomirka Trbovac, Olivera Pančić Svirčev, dr Gordana Stojaković, dr Gordana Todorić and mr Lidija Mustedanagić.

The texts are grouped into several thematic units and from different angles and within different disciplines thematize issues related to mutual relation and possible interactions between art, theory, education, politics, activism. The issues discussed in this volume are some of the most current topics and dilemmas of contemporary feminist theory focused on culture and art: the mutual relations between art and education, the possibility of stepping out of the institutional pedagogical forms; the effects of the protocol of feminist research on contemporary female art practices, participatory art as a poetic platform that connects art, activism and theory, body policies and the connection of performance and documents in contemporary women‘s art, the role of

historical research and documents in artistic creation, issues of exile and women‘s cultural heritage. All texts are written in the best tradition of feminism and feminist research in heritingits subversive potential. That`s why they challenge all canons and patterns of behavior, thinking and art production and convey a critical message about the power structures and division of labor within contemporary society.

Katalin Ladik

K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine
fotografija Sanja Anđelković

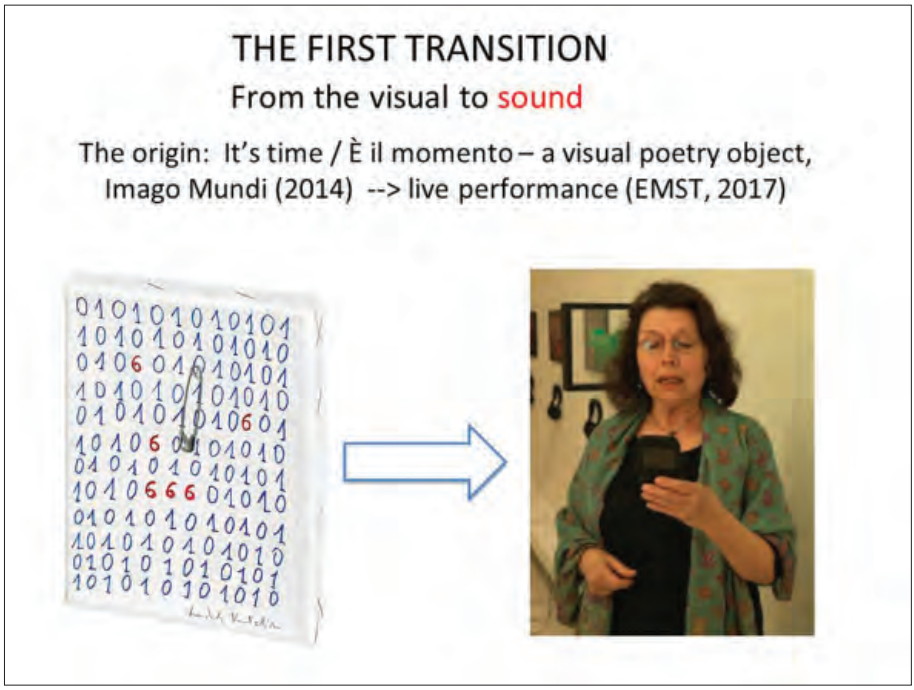
Raspon stvaralaštva Katalin Ladik kreće se od književnosti preko glume do interpretacije eksperimentalnih zvučnih kompozicija i radio-igara, fonetične i vizuelne poezije, hepeninga, performansa, akcije pa sve do mail arta. Objavila je 20 samostalnih zbirki poezije i jedan roman, od kojih su na srpski i hrvatski prevedeni *Erogen zoon, Ikarova senka i Kavez od trave.*

Svoje izložbe, performanse, hepeninge, muzičke performanse i koncerte realizovala je u okviru najznačajnijih institucija savremene kulture domaće i međunarodne scene, kao što su: Akademie der Bildenden Künste Wien „Aspekte – Gegenwärtige Kunst aus Jugoslawien" (Bosch+Bosch grupa), Van Gogh Museum Amsterdam „Vizuele poëzie", Muzej savremene umetnosti „Verbo-Voko-Vizuelno", Galerija suvremene umjetnosti „Nova umjetnička praksa 1966–1978", Centre National Georges Pompidou „Rencontres internationales de poesie sonore", Kassel, Neue Galerie, DOCUMENTA, New York, Washington Square Church, Paris, UNESCO „Guerre a la guerre", Glasgow, Third Eye Centre, La Biennale di Venezia, SKC, Likovni salon Tribine mladih, Dubrovačke letnje igre.

Za svoj umetnički rad dobila je Nacionalno priznanje za vrhunski doprinos kulturi Republike Srbije 2009. kao i Nagradu za mir Lennon Ono Grant for Peace 2016.

Kreativne tranzicije Katalin Ladik

Predavanje i prezentacija Katalin Ladik bavi se intrigantnim pitanjem koje je zasnovano na materijalu proširene poezije same umetnice. Predstavljena su razna preobraženja vizuelnih i zvučnih poetskih dela koje je autorka prikazala posebno za „program edukacije" Dokumenti 14 u Atini 2017. i izložila kolekciju „Materijalna pitanja" u EMST-u (Nacionalni muzej savremene umetnosti, Atina).

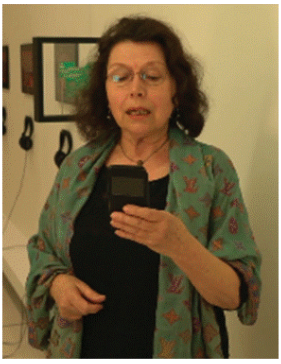


U unutrašnjoj naraciji svake vizuelne poezije nalazi se promena. Neuobičajna medijska tranzicija odnosi se na ove objekte (vizuelnu poeziju i konkretnu poeziju), zatim na živo izvođenje i audio-snimanje tih živih nastupa. Veza između vizuelnog i zvučnog predstavlja suštinu odnosa između poezije Katalin Ladik i njene proširene poezije, „otelovljenog performansa", koju je u svom eseju s izuzetnom empatijom prikazao Hendrik Folkerts: "Keeping Score"– Notation, Embodiment i Liveness, South Magazine Issue # 7 [dokument 14].

THE SECOND TRANSITION

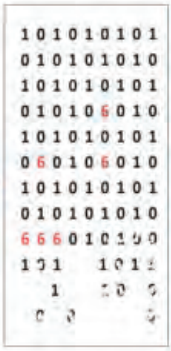
From the sound back to visual

Live performance (EMST, 2017) --> Reverse notation

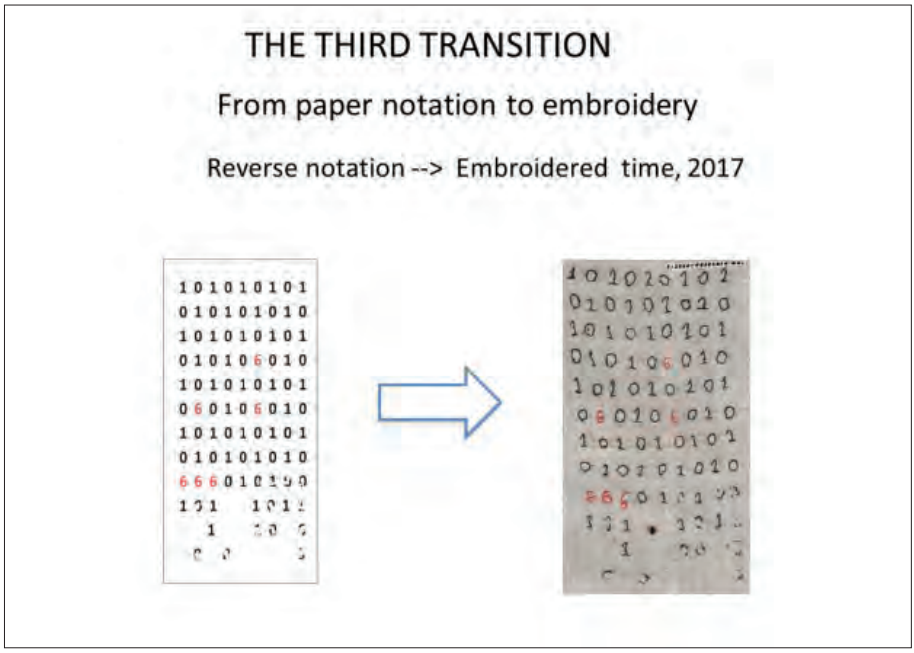


THE WHOLE PROCESS

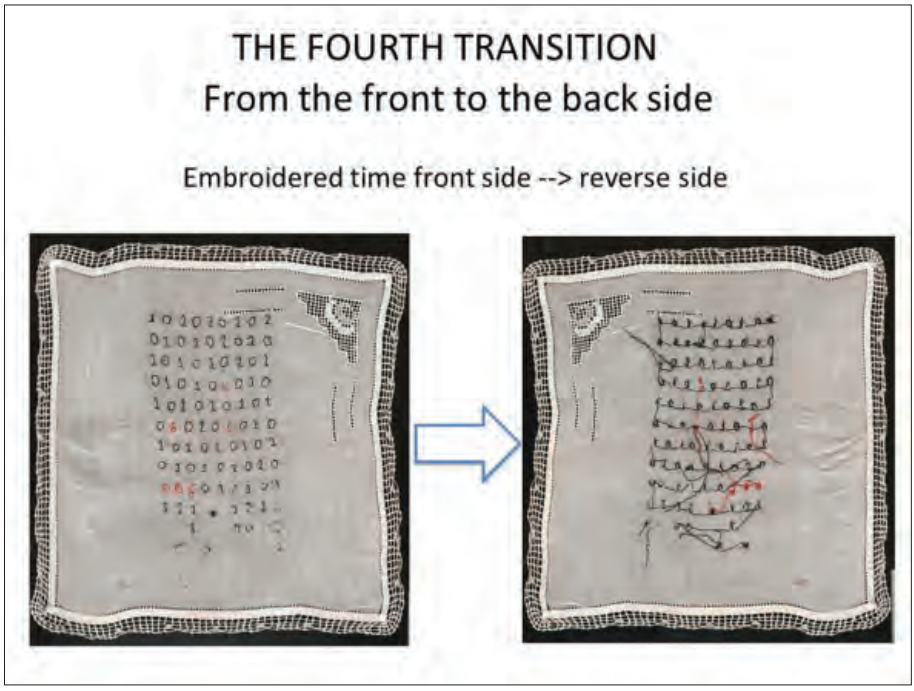
Visual poetry object --> Live performance --> Reverse notation on paper



KATALIN LADIK



Neočekivani postupak materijalnog i medijalnog preobražaja je „preslikani" zvučni uzorak na ručni rad kao vez:



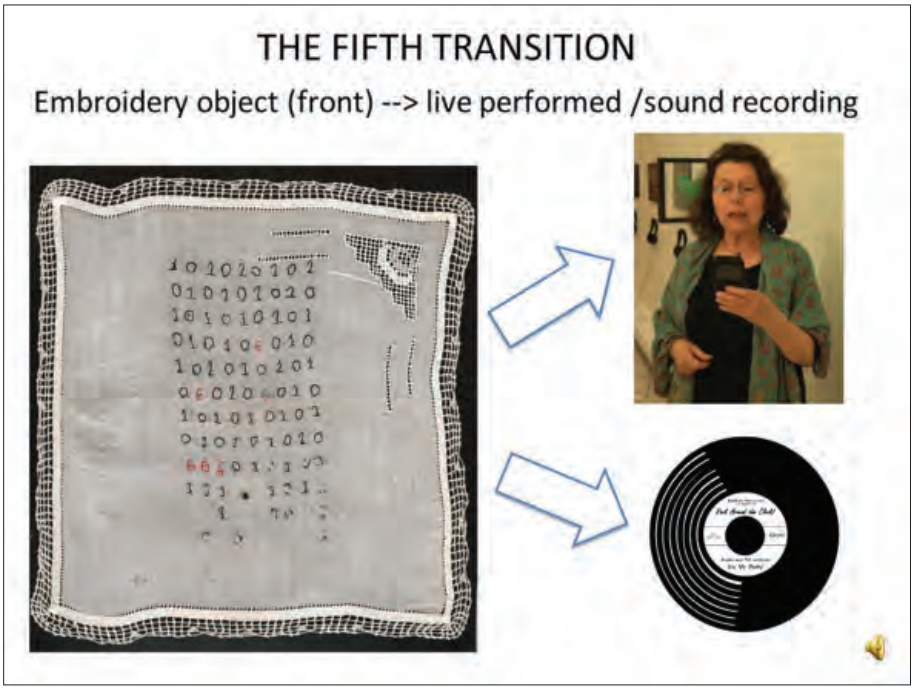
Katalin Ladik „ukrašava” uzorke zvuka u umetničkoj radnji veza koristeći jednu već izvezenu maramicu veličine dlana. Nastavljajući vezenje maramice, pokušala je nešto sasvim neobično: istražujući misteriju naličja, obrnula je predmet vezenja sa „lica” na „naličje”, od „prednje strane” do „obrnute strane”. Kako se formiraju obrasci?

„Lepota se pojavljuje kao rezultat na površini, na licu dela, ali radost stvaranja se dešava na obrnutom, na naličju materijala. Energija koja se oslobađa ograničenja, raskalašno se pokazuje i prevladava. Ne poštuje pravila, pretvara se u radost i bol. To se ne možete videti s lepe, tj. prednje strane, samo sa „pogrešne” strane, tj. naličja umetničkog dela”, objašnjava autorka.

Ovo je najintrigantniji deo eksperimenta. Prezentacija uključuje video-dokumentujući projekat Katalin Ladik.

Završne sekvence edukativnog projekta su dva snimljena zvučna rada inspirisana prednjom i zadnjom stranom vezene maramice:

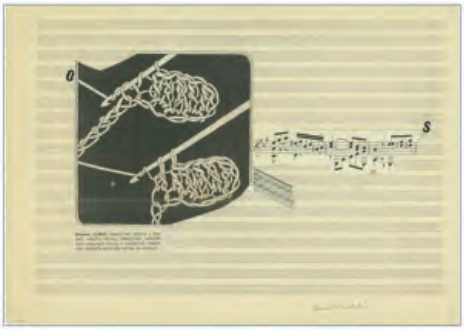
„Embroidered Time 1–2” („Vezeno vreme 1–2”).



Izabrani objekti i predstavljeni prelazi organski se povezuju na zvučnu instalaciju Katalin Ladik u Kaselu, prikazujući njenih 12 komada kolaža/vizuelno-poetskih radova/ zajedno sa zvučnim snimcima, tj. glasovnim zapisima kojima ti kolaži služe poput partiture (Neue Galerie, Kassel, 2017. documenta 14).

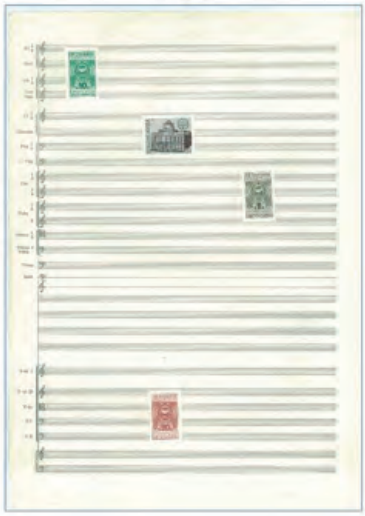
Nekoliko reprezentativnih kolaža postavljeno je pored skulptura koje predstavljaju „kulturne imperije Evrope" i predstavljaju veoma specifičan diskurzivni kontekst za instalaciju zvuka. Prikazani kolaži-partiture Katalin Ladik iz šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka sadrže snažne reference na male države i etničke zajednice na Balkanu, kao suprotnost skulpturama, koje simbolično predstavljaju velike države i nacionalizam.

Balkan Folk Song nr.5,
1973
Katalin Ladik, deposited with acb Gallery



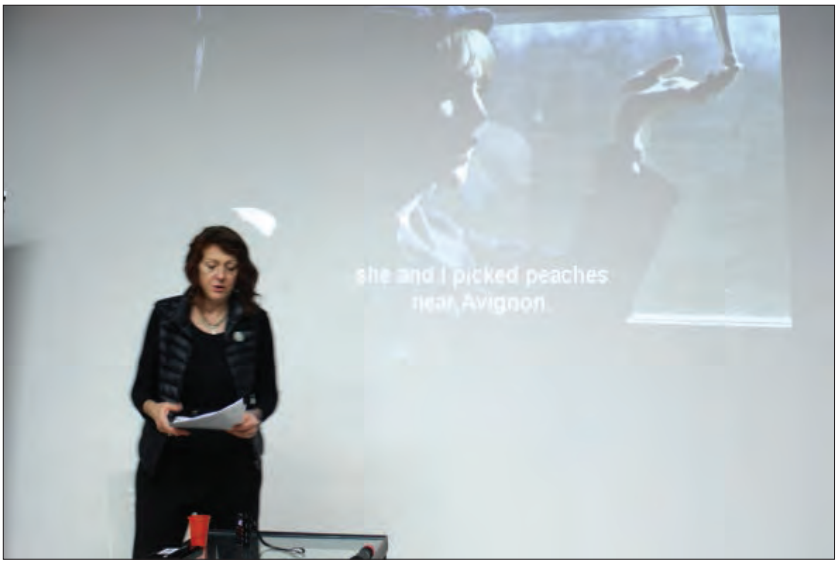
Rom

Yugoslavian Hymn nr. 1,
1971
MACBA



Germany

Nina Živančević



fotografija Sanja Anđelković
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Pesnikinja, prozni pisac, esejistkinja, kritičarka, prevoditeljka i performerka.

Za svoju prvu knjigu poezije *Pesme*, dobila je Brankovu nagradu. Izvodila je poetske performanse u Njujorku, sa umetnicima kao što su Bob Holman, Karen Finli i Etil Ajkelberger. Prisutna je na scenama pozorišta La Mama i Living Teatra, čija je bila članica.

Objavila je 13 poetskih zbirki na srpskom, francuskom i engleskom jeziku, šest proznih knjiga i dva teorijska eseja – monografiju o recepciji dela Miloša Crnjanskog i studiju o našim umetnicima u egzilu, *Onze femmes artistes, nomads et slaves*.

Dobitnica je mnogih književnih nagrada. Prevodila je, uređivala a i lično učestvovala u brojnim pesničkim antologijama svetskog značaja.

Kao urednica i korespondent sarađuje sa časopisima i novinama kao što su: *Nin*, *Politika*, *Dnevnik*, *Prestup*, *Moment*, *New York Arts Magazine*, *American Book Review*, *East Village Eye*, *Republique de letters*. Predavala je književnost i teoriju pozorišne avangarde na brojnim univerzitetima, poput: Naropa University, New York University, The Harriman Institute.

Umetnost u obrazovanju vs. umetnost obrazovanja

Otpočeli smo ovo izlaganje jednim isečkom iz poznatog Godarovog filma, **Kineskinja**, koji, između ostalih stvari, upravo govori o problemu odsecanja kulture od njenog pojavnog vida, akcije, koja je u izvesnom obliku i predavanje te kulture, javno predstavljanje umetnosti masama. U okviru kratkog dijaloga u vozu, muški lik izjavljuje da bi želeo da osposobi narod da vidi svet, da ga doživi onakvim kakav jeste; zapravo, ne samo da ga vidi onakvim kakav on jeste već i da ga osposobi da reaguje u tom svetu, da ga dovede do toga da sam lično doprinese izgradnji sveta, što je, u skraćenom obliku, cilj svakog obrazovanja. Godarov lik kaže da bi želeo da se udalji od univerziteta, to jest od ustajalog pojma univerziteta kao mesta gde su svi samo primaoci znanja. Tokom razgovora, ovaj par, studentkinja i njen profesor filosofije, zaključuju da nešto suštinski nije u redu sa francuskim univerzitetom a to „nešto" je sistem obrazovanja (1 :09 : 30, *La Chinoise*). Devojka na to kaže da je zgađena predavanjima, da se ona uvek izvode po zakonima i receptima određene klase, te da je cela kultura viđena okom jedne klase i da stoga pripada samo toj određenoj klasi. Ona zatim predlaže profesoru da izvede teroristički čin paljenja univerziteta, bombardovanja i ubijanja sviju postojećih, studenata i profesora, da bi izgradili neki novi univerzitet, hrabri novi svet. Malo je univerziteta u svetu koji su prihvatili ovu godarovsku anarhisticno-maoisticku viziju obrazovne budućnosti, ali mnogi jesu shvatili da u obrazovanju i kulturi dosta toga treba menjati, godina je bila 1967–8.

Nedavno me je pak neko pitao „Šta je to kultura?"; zamolio me je da definišem razliku između kulture i nekulture. Naravno, na tako teška i razuđena pitanja komplikovano je odgovoriti, ali pokušala sam i rekla da sve ono što širi naš duh i horizont, što nas unapređuje i gradi, otvara vidike, da je TO kultura, a ono što nas sputava, oglupljuje, baca u unutrašnji mrak i zatvor, da je to nekultura. Pa je tako i sa umetnošću i podučavanjem umetnosti i njihovom mestu u obrazovanju.

Rekli bismo – sve što nam proširuje vidike i što nas uvodi u samo srce ARS-ARTISA, u njene posebne svetove, bilo muzike bilo vizuelne umetnosti ili književnosti, svako emancipatorno kretanje ka ARTISU nas

obogaćuje i obrazuje, a sva ostala kretanja – ne. Naime, tu se postavlja problem da je umetnost TECHNE, nešto što možemo podučavati, ali ne na način na koji podučavamo određene naučne discipline. Ono što možemo ipak podučavati u grupi neiniciranih početnika, licima zainteresovanim za neku umetnost – jeste samo istorija te dotične umetnosti. Mi, drugim rečima, možemo interpretirati horizontalnu istoriju određene umetnosti, onu geografsku, podeljenu u geografske regione – kao na primer „književnost Španije" ili „muziku Italije" lično, naravno, ispresecanu vertikalnom, hronološkom istorijom te umetnosti – na primer, odabiramo da predajemo **renesansnu** muziku Italije, ili **baroknu** književnost Španije. Ono što se tada događa kod prisutnih učenika koji vas slušaju i u duhu beleže umetničke prakse određenih regiona kroz epohalne jedinice ili vremenske periode jeste to da oni jedino i isključivo pooštravaju svoju osetljivost, svoj sopstveni umetnički senzibilitet. Ako im, na primer, na muzičkoj akademiji puštate baroknu muziku, vi ih ne možete naučiti da komponuju nešto poput Paganinijevog **Kapriča**. Ne možete ih naučiti čak ni kako da ga odsviraju na način na koji ga je izvodio autor i njegovi savremenici. Ono što ipak mogu nakon dugog slušanja baroknih partitura otkriti jeste to da su one statistički uvek za pola tona ili za ceo ton niže od, recimo, impresionističkih. Ono što verovatno možete u njima probuditi jeste ljubav ili svest o izvesnom odstupanju od norme u komponovanju muzike koja se javlja kao posledica upražnjavanja specifične barokne muzičke prakse. Možete im probuditi interesovanje za orijentalnu muzičku lestvicu koja se takodje izvodi u nižoj, be-molskoj skali, kao što je čujemo kod Debisija ili Bele Bartoka, ali ih nikako ne možete naučiti kako da praktično izvode tu muziku ili kako da se otisnu i pomere od onog lako savladljivog do onog tehnički savršenog što olako nazivamo umetnošću.

U tom smislu, kada sam u oblasti ARS POETIKE, pre jedne pesničke radionice koju sam pripremala za mlade pesnike u Njujorku sredinom osamdesetih godina prošlog veka, zapitala starijeg kolegu, pesnika Čarlsa Bernstina, kako da podučavam učesnike seminara, on mi je odgovorio: „Ne možeš nikoga naučiti pisanju poezije, već im samo daj listu imena pesnika ili pisaca koje si ti kao omladinka volela da čitaš." To je bio najbolji savet koji sam dobila u domenu predavanja ili podu-

čavanja umetnosti bilo kakve vrste, a zasnivao se upravo na istorijskom trenutku ostvarenog dela. Insistiranjem na ovoj istorijski orijentisanoj obuci, u novajliji ili početniku budila bi se svest o njegovoj vlastitoj mogućnosti ili nemogućnosti učešća u stvaralačkom činu. Formirao bi mu se horizont o njegovim vlastitim kreativnim ograničenjima, kao i o njegovim vlastitim mogućnostima **istrajnosti**, koja je ključna reč u svim stvaralačkim praksama. Nemačka poslovica glasi „ponavljanje čini majstora", čemu nas podučavaju i najrazličitije vizuelne prakse umetnika, Marine Abramović, na primer.

Ipak, otišla sam daleko. Davno sam pomislila, a to i danas mislim i znam, da je umetnost teško ili gotovo nemoguće podučavati. Kao što reče u jednoj svojoj pesmi veliki i nedavno preminuli pesnik, Raša Livada: „Učitelj nikada ne saopšti celokupno svoje znanje učeniku – ako ga voli." U smislu da je velika količina svakog ARS-ARTISA koju treba preneti na učenika obavijena velom tajne i ostaje na učeniku da je sam dokuči. Na izvestan način, učitelj je onaj koji je tu samo da nagovesti tajnu, a ne da je sažvaće učeniku. Nije ovde reč o matematičkim formulama koje se mogu naučiti napamet: veliki deo ostavljen je slučaju, koji je John Cage nazvao **chance operation**.

Volela bih da naglasim da sam za 35 godina univerzitetskog i, šire, predavačkog staža, uvek izbegavala da predajem umetnost kao kreativni čin i akciju. Zanimljivo je istaknuti da su u vreme kada sam živela na takozvanom Zapadu, takve prakse bile upravo u najvećem opticaju. Kao nekadašnja članica LIVING TEATRA predavala sam istoriju avangardnog teatra, američkog i evropskog, na francuskom univerzitetu Paris 8, a zatim i istoriju književne usmene i pisane avangarde. Pa ipak, za završni ispit na teatrologiji nagovarala sam studente da pristupe individualnoj kreaciji i da pri pravljenju opšteg osvrta na istorijsku avangardu prikažu i nešto svoje. Na usmenom završnom ispitu insistirala sam da prikažu svoj vlastiti izraz, svoju ličnu predstavu, lični utisak i interpretaciju onoga čemu ih je istorija drame prethodno podučila. Nisam želela da mi prepričavaju, recimo, šta je sve radio Antonen Arto ili Tadeuš Kantor i, da se poslužim sad Kantorovim rečima, nisam želela da stvaram „mrtvu klasu", ni u pozorištu a ni u životu, koji je pozornica svakog kreativnog čina. Kako ih nisam podučavala pozorišnom

pokretu i specifičnim glumačkim tehnikama, ja sam im prepričavala individualnu praksu i sažimala istorijsko pozorišno tkivo, ilustrujući ga određenim primerima iz istorije avangardne dramske tehnike. Na primer, opisala bih kako je „Mejerhold uvodio biomehanički trening" i pokazala im praktično kako se to odvijalo, tako da su naši rezultati na univerzitetu Paris 8 bili veoma plodonosni. Studenti su hvatali najsuptilnija značenja mog znanja i iskustva takoreći "u vazduhu". Mislim da tako, nenametljivo i suptilno, treba predavati i pisanje: otuda moj mali traktat o poeziji, objavljen u zbirci *Umetnost hvatanja bumeranga* (izdanje „Povelja", 2013).

Međutim, sada primećujem da sam se udaljila od zadate teme „Umetnost u obrazovanju" jer sam neosetno skliznula u jednu drugu oblast koju bi možda trebalo nasloviti „Umetnost obrazovanja" ili kako nenametljivo, nečujno i skoro nevidljivo obrazovati potencijalnog umetnika. O umetnosti pedagogije, koja je ujedno i umetnost i nauka, odista je potrebno dosta toga reći, ali možda neki drugi put. Kada sam se osvrnula na umetnost predavanja umetnosti, pomenula sam u tom kontekstu Paganinija i Marinu Abramović, a želela sam da naglasim i nešto drugo, da pomenem neka druga imena koja sede u studentskim klupama a koja su takođe veoma važna. Pripremajući predavanja o umetnicima i o umetnosti, bila sam svesna činjenice da je jedan od najvažnijih elemenata u predavanju bilo koje materije ili umetničkog predmeta – aktivna budnost studenta, to jest buđenje njegove pažnje, njegove zainteresovanosti za umetnost. U pristupu studentu i materiji koju student sluša, svaki predavač, bez obzira na predavani predmet, trebalo bi da se stavi u ulogu umetnika ili da postane umetnik. Kada sam prilikom prozivanja studenata na Sorboni, a ovo iskustvo traje nekih celih pet do deset minuta na početku časa, primetila da je u ovom kvalitativno najvažnijem trenutku našeg časa, koji relativno kratko traje a najvažniji je jer od njega zavisi momentalno buđenje učenikove pažnje, kada sam, dakle, primetila da studentu Hasanu radikalno opada interesovanje za predavanje ako mu ime pogrešno izgovorim kao „Asan" a ne Hasan, shvatila sam da je predavanje bilo kog predmeta, a pogotovo onog umetničkog – umetnost po sebi. I da predavač treba gotovo uvek da bude mnogo više umetnik, budni akrobata koji spretno korača po zategnutom konopcu iznad ambisa svakojakog neznanja i predrasuda,

a manje neki izuzetno visokoučeni specijalista koji „najbolje na svetu" poznaje tu nauku, taj predmet koji će predavati začuđenim studentima. Predavač mora biti više od visokoučenog naučnika i profesionalca – u idealnom slučaju, on bi trebalo da bude predavačumetnik ili umetnik predavanja, a takvih stručnjaka je na svim školama u svetu, nažalost, veoma malo.

Tradicionalno, većina škola i dalje ne želi da angažuje predavače koji su istovremeno umetnici, kreativci, naročito u oblastima naše, takozvane Mitelevrope. Evo šta kaže Lorand Hegyi o gubljenju određene pozitivne prakse i stava pri učenju: „Ono što karakteriše stanovnike Mitelevrope je permanentni strah prema svemu novom, kreativno istupanje se brzo povlači i ustupa mesto negativnoj kritici i odbacivanju projekta. Retko u našim zemljama možemo ostvariti potpunu promenu, radikalnu i celovitu – češće tu nalazimo taktike temporalizacije, na tzv. Paralelne Strategije koje odugovlače sa dubokom restrukturacijom. Novi projekti se često devalorizuju, pre no što su iskazani i ostvareni u celosti, njih diskvalifikuju često iz polovičnih, beznačajnih, i ličnih razloga." Možda ova stalna nemogućnost brzog ostvarivanja, kaže Hegyi, i navodi umetnike, pisce, filozofe, muzičare i pesnike da ostvaruju estetske, političke i socijalne projekte u svojim ličnim i malim krugovima a ne u javnom obrazovanju. Daroviti stvaraju svoj „privatan javni prostor" i žive u nekoj vrsti unutrašnjeg egzila. O tom problemu sam govorila i ja u knjizi *Jedanaest umetnica Slavenki i nomatkinja*, o trajanju konceptualne grupe Marine Abramović, Evgenije Demnievske i, naravno, Paripovića, Popovića, Todosijevića i Urkoma. Ali, naravno, nikada nije dovoljno razmatrati problem koji traje vekovima i koji pripada oblasti duhovnog blokiranja ili oblasti psihološkog fenomena autoblokiranja koji datira iz epohe feudalne hijerarhije, odomaćene u mentalitetu naroda; ta vrsta blokade polako se prevazilazi i, srećom, potiskuje i briše u prvim decenijama veka.

Branka Parlić

fotografija Sanja Anđelković
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Diplomirala klavir na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Usavršavala se na Letnjoj muzičkoj akademiji u Nici u klasi profesora Pariskog konzervatorijuma Pjera Sankana (Pierre Sancan).

Posvećeno se bavi muzikom francuskog kompozitora Erika Satija od 1986, kao i novom muzikom 20. i 21. veka: minimalizmom i postminimalizmom. Pored kompozicija za klavir solo, na repertoaru joj je zastupljena i filmska muzika. Njeni audio-snimci emituju se u zemlji i inostranstvu, a video-klipovi se redovno emituju na britanskim TV kanalima Classic FM i C music TV. Do sada je izdala dva kompakt-diska i dva vinila sa delima Erika Satija i američkih i evropskih kompozitora nove muzike.

Nastupala je u Srbiji, Crnoj Gori, Makedoniji, Hrvatskoj, Sloveniji, Francuskoj, Nemačkoj, Austriji, Mađarskoj, Švajcarskoj, Holandiji i Engleskoj. Predavanje pod nazivom *Cinema – početak filmske muzike* održala je u Beogradu, Nišu, Subotici i na Hope Univerzitetu u Liverpulu.

Kao koncertna pijanistkinja, pedagoškinja, organizatorka koncerata i predavačica, već dugi niz godina posvećeno se bavi i afirmisanjem nove muzike. Radi na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Od 2006. godine deluje kao umetnička direktorka koncertnog serijala posvećenog novoj muzici, pod nazivom *Nove Uši za Novu Muziku.*

Kako „pevati" kontratenor

Naslov mog predavanja dozvoljava različita tumačenja i asocijacije. Mogući prizor bila bi slika na kojoj bi ovaj „androgini" glas bio predstavljen kao bespolna persona (pored vode, možda?), obasjana mesečinom. Atributi koje ovakva slika ima jesu: tajanstvenost, mistika, usamljenost, zanemarenost, pretnja, ranjivost, teskoba, melanholija, spokoj...

Svojim predavanjem pravim ram oko ove slike.

Kao koncertni pijanista i pedagog imam tu mogućnost i zadovoljstvo da svoje iskustvo javnih nastupa prenesem studentima, ali i obratno: da rad sa studentima na interpretaciji primenim na svoj lični rad. Slušanje sa strane otkriva mnogo više detalja nego što ih čuje onaj koji svira. I to mi pomaže da, pripremajući se za koncert, svoj program slušam ušima pedagoga, onog koji je sa strane.

Moj rad sa studentima odvija se na Akademiji umetnosti, na Katedri za klavirski praktikum, gde radim u zvanju nastavnika stručnog predmeta. Kao aktivna pijanistkinja bavim se isključivo savremenom muzikom, posebno klavirskom literaturom druge polovine 20. i 21. veka. U okvirima tog perioda fokus mog istraživačkog rada je na muzičkom pravcu minimalizam i postminimalizam.

Muzički pravac minimalizam pojavio se u Americi sredinom 20. veka, kao svojevrstan spoj tradicionalne muzike Dalekog istoka i muzike Zapada. Repetativnost i ujednačena pulsacija tradicionalne muzike Indije, indonežanske gamelan muzike i afričkih ritmova spojena je sa harmonijom i melodijom, glavnim karakteristikama muzike Zapada. Ovakav spoj doneo je potpuno nov zvuk u muzici Zapada. Nenarativnost i trajanje postali su glavna karakteristika novog muzičkog pravca, kasnije nazvanog minimalizam. Novi zvuk nudi slušaocu novi način slušanja, a koji nije memorija i anticipacija.

Nove Uši za Novu Muziku – rekao je John Cage četrdesetih godina

Kroz koncertnu delatnost, predavanja, pedagoški rad i kao umetnički direktor Udruženja za promociju savremene muzičke umetnosti

Nove Uši, radim na promovisanju i afirmaciji muzičkog pravca koji je i dalje nedovoljno prisutan u programima srednjih muzičkih škola i akademija, kao i na koncertima i u medijima.

Udruženje za promociju savremene muzičke umetnosti Nove Uši 2006. godine pokrenulo je koncertni serijal pod nazivom *Nove Uši za Novu Muziku*, u okviru koga je do sada održano 10 koncerata, nekoliko predavanja i pet radionica *Izvođačka praksa Nove Muzike*. Na ovim radionicama fokus je na upoznavanju savremene pijanističke literature i na interpretaciji.

Vrlo često na svojim koncertima premijerno sviram mnoga dela evropskih i američkih savremenih kompozitora. I tada kratkom pričom predstavljam dela koje izvodim i glavne karakteristike muzičkog pravca kome pripadaju, potom sugerišem publici „kojim ušima" da slušaju, čega neće biti od očekivanog, a čega će biti od neočekivanog i, svakako, kažem nekoliko reči o kompozitoru.

Moj stav je da svaki koncert, pored toga što je, neosporno, umetnički doživljaj, mora da bude informativan i edukativan. U okviru svog udruženja organizovala sam i koncerte stranih umetnika koji su izvodili dela nove muzike, a vrlo često i svoje autorske kompozicije. U današnje vreme, granica između izvođača, kompozitora i predavača gotovo da ne postoji. Postaje uobičajena slika da kompozitori izvode svoja dela, izvođači slobodno tumače i kreiraju dela koje izvode, daju svoj lični pečat i kroz koncertna predavanja tumače ih publici.

U okviru koncertnog serijal pod nazivom Nove *Uši za Novu Muziku* novosadska publika je imala prilike da čuje dva klavirska dua: duo iz Švajcarske Garejs i Pol (2009) i holandski klavirski duo Sandra i Jerun van Vin (2010), potom 2011. nemačkog pijanistu/kompozitora Haušku (Hauschka) i francuskog kontrabasistu / kompozitora Florana Žisa (Forent Ghys), kao i američkog kompozitora Marka Melica (Mark Mellits), koji je sa svojim ansamblom *Mellits Consort* gostovao 2012. godine.

Za završne pripreme koncerata kao volontere sam angažovala studente. Bila je to odlična prilika za sve njih da se upoznaju sa kompozitorima i izvođačima, razgovaraju sa njima i osete atmosferu pred sam koncert.

O Katedri i koncertima studenata

Klavirski praktikum je predmet na Akademiji umetnosti koji je zastupljen na nekoliko studijskih grupa: Muzička pedagogija, Etnomuzikologija, Muzikologija, Kompozicija, Solo pevanja i Orgulje. Pored rada na unapređenju izvođačke veštine, studenti se upoznaju sa bogatom klavirskom literaturom, odlikama stilova svih epoha i koriste svoje teorijsko znanje pri interpretiranju dela različitih epoha.

Godine 2007. inicirala sam i koncipirala godišnji koncert naše katedre sa idejom da se izvodi samo klavirska literatura 20. i 21. veka. Kako studenti nemaju često prilike da čuju novi zvuk, odnosno muziku vremena u kome žive, a sami nisu dovoljno angažovani na istraživanju, ovo je bio način da se kroz pripreme za godišnji koncert Katedre upoznaju sa novom klavirskom literaturom. Tokom četiri godine redovnih studija, studenti rade na delima svih epoha, a rad na savremenoj literaturi za potrebe godišnjeg koncerta je dobrovoljna aktivnost, koju oni, sa velikim entuzijazmom, rado prihvataju. Ovim koncertima pokrenuo se i zajednički istraživački rad prilikom odabira kompozicija. Pošto se nova muzika još uvek ne može naći na internetu za daunlodovanje, naručujemo je direktno od izdavača i/ili autora, ili se snalazimo na razne druge načine. Do samog koncerta organizujemo dva preslušavanja, na kojima su prisutni svi studenti prijavljeni za koncert, slušaju jedni druge i na taj način se upoznaju sa velikim brojem novih kompozicija. Na koncertu studenti u nekoliko rečenica predstave publici kompozitora i osnovne karakteristike dela koje izvode.

Pre dve godine godine (2016) Katedra je prihvatila moj novi predlog da uvedemo i Tematski koncert, koji se takođe održava jednom godišnje, van prostora Akademije. Poslednjih nekoliko godina Godišnje i Tematske koncerte održavamo u svečanoj sali Gimnazije „Jovan Jovanović Zmaj". Pored koncerata u Novom Sadu, studenti su se predstavili i na koncertima u muzičkim školama u Zrenjaninu, Vrbasu, Kuli i Bačkoj Palanci. To je odlična prilika da ih čuju mlađi naraštaji, potencijalni studenti Akademije umetnosti.

Na prvom koncertu 2016. tema je bila *Etide za klavir* Filipa Glasa (Philip Glass). Izborom teme bili smo vrlo aktuelni, jer je zbirka Glaso-

fotografija Sanja Anđelković
Ženski hor ***Res miranda*** izvodi kompoziciju *O Frondens Virga* Hildegard von Bingen.
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

vih Etida objavljena tek 2014. godine. Na drugom tematskom koncertu, održanom u martu 2017. godine, tema je bila *Žene kompozitori kroz epohe*. Cilj nam je bio da predstavimo kompozitorke, pogotovo one iz perioda baroka i rane klasike, koje se veoma retko izvode, koje i istorija muzike nepravedno izostavlja. Pored domaćih kompozitorki kao što su: Aleksandra Stepanović, Miša Cvijović, Jasmina Mitrušić Đerić, Mirjane Živković (jedina žena sa ovih prostora koja je bila na specijalizaciji kod Olivijea Mesijana (Olivier Mesian)), na programu su bile zastupljene i najznačajnije kompozitorke 20. veka: Lili Bulanžer, Sofija Gubajdulina, Gražina Bacevič, Marija Šimanovska (1789 –1831), poljska kompozitorka, jedna od prvih velikih pijanistkinja 19. veka i autorka preko stotinu klavirskih minijatura, čija muzika je imala veliki uticaj na formiranje Šopenovog″stila.

Zadržala bih se posebno na dve veoma značajne i uticajne kompozitorke koje su bile zastupljene na programu, a koje su svojom izuzetnošću obeležile vreme u kom su živele, da bi tek poslednjih decenija dobile i zasluženo mesto u istoriji muzike.

Fanni Mendelssohn Hensel (1805–1847)

Tokom života kao kompozitorka Fani je bila u senci mlađeg brata, čuvenog kompozitora Feliksa Mendelsona.Komponovala je, a da nije uopšte očekivala da će ti radovi ikada biti i objavljeni. Napisala je 460 muzičkih dela. Pored nekoliko zbirki za klavir solo i solo pesama, napisala je i jedan klavirski trio. Veliki broj tih pesama izdat je pod imenom njenog brata Feliksa Mendelsona.

Studirala je klavir i kompoziciju zajedno sa bratom kod profesora Celtera. Kako su se njen profesor i porodica odnosili prema njenom talentu, govore dva poznata podatka. Celter je u pismu svom prijatelju Geteu, hvaleći Fani kao izuzetno darovitu pijanistkinju, naveo da svira veoma dobro, gotovo kao muškarac. Kada je imala 15 godina, njen otac joj je rekao da će muzika Feliksu najverovatnije biti profesija, ali da za nju to **može i mora** biti samo „ukras", odnosno zabava.

Sam Feliks je Fani kao kompozitorku i pijanistkinju lično podržavao, ali je zbog porodice bio protiv da ona objavljuje svoja dela pod vlastitim imenom, što je objasnio sledećim rečima:

„Poznajući Fani, rekao bih da ona nema ni sklonosti, a ni namere za autorstvom. Suviše je posvećena svojoj ulozi žene na način kakav dolikuje današnjoj ženi. Ona vodi svoje domaćinstvo i ne razmišlja o javnosti, o muzičkom svetu, niti o muzici uopšte sve dok je njena osnovna dužnost žene potpuno ispunjava. Objavljivanje radova bi je samo poremetilo i ja se sa tim njenim stavom u potpunosti slažem." Ipak, Feliks je organizovao da se neke njene pesme pojave, ali pod njegovim imenom.

U ličnom dnevniku tada dvadesetčetvorogodišnje Fani (1829) ukratko se pominje da je na jednom kućnom koncertu svirala svoju *Uskršnju sonatu (Easter Sonata)*, ali, kao i ostale njene kompozicije, ni ova sonata nije nikada javno izvođena za Fanina života. Verovalo se da je *Sonata* izgubljena, ali se rukopis ipak pojavio 1970. godine, kada je i napravljen snimak u Francuskoj ali kao *Sonata* Feliksa Mendelsona. Ponovo je nestala sve do 2010. godine, kada je dr Anđela Mejs Kristijan (Mace Christian), tada studentkinja sa Duke Univerziteta u Americi, sledila trag pronađen u arhivima u Berlinu i u privatnoj kolekciji u Parizu konačno našla originalnu partituru. Uspela je da dobije kopiju i

prionula na proučavanje. Uporedila je rukopis na originalu sa Faninim rukopisom i odbacila teoriju da je Fani samo prepisivala partituru za Feliksa, jer je u originalnoj partituri našla niz korekcija i ispravki koje su ukazivale na to da su nastale tokom čina komponovanja, a ne tokom prepisivanja. Osim toga, brojevi stranica ispisani na dnu partiture odgovarali su nestalim stranicama iz zbirke njenih nota koja se nalazila na drugom mestu.

Godine 2012. *Easter Sonata* je prvi put izvedena kao delo kompozitorke Fani Hensel. Nakon tog otkrića rukopis *Sonate* je prodat te je ponovo postao nedostupan za javnost. Ali tu se ne završava priča o *Uskršnjoj sonati.*

Pripremajući predavanje, naišla sam na tekst u britanskom *Telegrafu* o gospođi Šili Hejman (Sheila Hayman), direktnom potomku Fani Mendelson, koja je zajedno sa ekipom Trećeg Programa BBC-ja priredila prvo predstavljanje *Easter Sonate* britanskoj publici i to, konačno, kao *Sonate* Fani Mendelson. Koncert je održan na Royal College of Music na Dan žena, 8. marta 2017, a BBC je direktno prenosio ovaj koncert. Solistkinja je bila ruska pijanistkinja Sofija Guljak (Sofya Gulyak). Kako se u tekstu dalje navodi, gospođa Šila Hejman radi na dokumentarnom filmu o Fani i *Easter Sonati* i, kako sama kaže, što više istražuje to priča postaje sve fascinantnija. Veruje da će ova priča i otkriće *Sonate*, kao i konačno izdanje *Sonate* i drugih Faninih dela, pomoći da se Fani i njeno stvaralaštvo približe široj publici.

Urednica Radio 3 BBC-ja izjavila je da je ovim programom na Dan žena želela da se svim ženama kompozitorkama koje su bile nepravedno zapostavljene kroz istoriju, omogući da budu predstavljene javnosti, da se njihova dela čuju i da konačno zauzmu zasluženo mesto u istoriji.

Najava za taj događaj i tekst o Fani Mendelson i njenom potomku gospođi Šili Hejman izašli su u britanskom *Telegrafu* 4. marta 2017. Naš tematski koncert posvećen ženama kompozitorima kroz epohe održan je ovde, u Novom Sadu, 3. marta 2017. godine.

Na samom početku predavanja *Kako „pevati" kontratenor* članice ženskog hora *Res miranda*, na čelu sa dirigentkinjom Dunjom Huzjan, izvele su pesmu iz XII veka *O Frondens Virga*[2] Hildegard von Bingen.

2 Metafora povezuje živahnu zelenu energiju zdrave „grane" (virga) sa plodnim darovima „Device".

Naime, druga značajna i uticajna kompozitorka koja je bila zastupljena na programu našeg koncerta posvećenog ženama kompozotorima jeste Hildegard iz Bingena (Hildegard von Bingen, 1098–1179).

Hildegard je bila benediktinska opatica, pesnikinja, kompozitorka, filozofkinja, mistik, naučnica. Prva je pisala priručnike iz botanike, o iseliteljskim svojstvima biljaka, priručnike iz biologije, medicine, teologije i umetnosti.

Hildegard je bila moćna žena za srednjovekovno vreme, kojoj su se pape i Fridrih I Barbarosa obraćali za duhovne i političke savete. Bila je vrlo cenjena u celoj zapadnoj Evropi. Često je putovala, držeći javne govore, što je bilo gotovo nezamislivo za ženu toga doba.

Kao petogodišnja devojčica imala je vizije i roditelji su je dali u manastir vrlo rano. U svojim srednjim godinama osnovala je dva manastira. Intenzivno je pisala muziku koja je bila namenjena monahinjama njenog reda.

Među najpoznatijim radovima je *Ordo Virtutum (Red vrlina* ili *Igra vrlina)*, napisan za monahinje njenog reda. Vrsta ranog oratorijuma za ženske glasove sa jednim muškim glasom – glasom Đavola. Volmar, starešina manastira i njen lični sekretar, pevao je glas Đavola. Do danas je sačuvano oko 70 kompozicija sa njenim originalnim tekstom i četiri teksta za koje je muzika izgubljena. Napevi su monofoni, bez pratnje, samo sa melodijom i ritmom. Opus Hildegard iz Bingena jedan je od najvećih opusa srednjovekovnih kompozitora.

Značajno za njenu muziku jeste to da odražava razvoj pevanja u XII veku: ona predstavlja prvu upotrebu melizama i repeticije muzičkih celina. Kao i svi srednjovekovni muzički zapisi, ni njena muzika nema upisane oznake za tempo i metriku. Rukopisi koji su opstali prebačeni su na stari zapis koji koristi neume.

Muzikolozi su zabeležili blisku vezu između muzike i teksta u Hildegardinim kompozicijama.Značaj teksta je često veći nego što je uobičajeno u napevima XII veka. Tekst njenih kompozicija koristi formu modifikovanog srednjovekovnog latinskog jezika jedinstvenog za Hildegard, za koji je stvorila mnogo novih kovanica ili skraćenih reči.

Međutim, i dalje ostaje nepoznato kako je komponovala. Da li je samo pevušila pesme ili ih je pevušila i zapisivala na table, da biih potom neko drugi zapisivao na pergamentu. Nepoznato je da li su reči dolazile prve ili su muzika i reči nastajale i razvijale se istovremeno, a ne zna se ni da li joj je u zapisivanju pomagao Volmar.

Kao opatica Hildegard Bingenska je bila vrlo krutih stavova, odlučna i ponekad vrlo zapovednički nastrojena. Pa ipak, monahinje u manastirima koje je ona osnovala početkom XII veka, imale su za to vreme neobično veliku slobodu, kao što je, na primer, ona da imaju nepokrivenu dugu kosu, ponekad ukrašenu vencem od cveća.

Iako je u narodu bila zvana sveticom i znatno pre nego što je kanonizacija započela, njeno je ime uzdignuto u rang svetice tek u XVI veku, a i tada bez formalnog procesa kanonizacije. Sva četiri pokušaja kanonizacije (poslednji je bio 1244. pod Inoćentijem III) nisu uspela. Vatikan na čelu sa Papom Benediktom XVI ju je 2012. proglasio doktorom Crkve, što je ekvivalent kanonizaciji. Njeno ime slavi se 17. septembra.

Bila je vrlo aktivna do samog kraja, a umrla je u 81. godini. Kovčeg sa njenim relikvijama čuva se u njenom drugom manastiru, u Ajbingenu blizu Rideshajma na Rajni.

Danas Hildegard smatramo prvom „identifikovanom" kompozitorkom u evropskoj muzičkoj tradiciji: naime, većina srednjovekovnih kompozitora bila je navedena kao „anonimni". Ipak, ni u jednim pisanom dokumentu vezanom za muziku ona se ne pominje sve do 1979. godine, kada je 800 godina od njene smrti obeleženo koncertom u Londonu, na kome je izvedeno nekoliko njenih pesama.

Osamdesetih godina prošlog veka počelo je intenzivno istraživanje svih aktivnosti Hildegard von Bingen, što je dovelo do velikog broja izvođenja i snimanja njenih kompozicija, kao i muzikoloških studija posvećenih njenoj muzici.

Naredni tematski koncert Katedre za klavirski praktikum imaće za temu Muzičko stvaralaštvo u Vojvodini od XIX veka do danas. Biće zastupljeni kompozitori od Aleksandra Morfidisa-Nisisa, autora prve srpske klavirske kompozicije, valcera Pozdrav srpskim devama (1841),

Stanislava Prepreka, Dušana Stulara, Karolja Krombholca, Ernea Kiralja, Rudolfa Bručija, preko Miroslava Štatkića, Zorana Mulića, pa sve do Aleksandre Vrebalov i današnjih studenata na Katedri za kompoziciju.

Čeka nas još jedan obiman istraživački rad, na naše veliko zadovoljstvo, a i na zadovoljstvo naših studenata.

fotografija Sanja Anđelković
Izložba plakata i projekcija video-zapisa koncerata Branke Parlić
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Sanja Kojić Mladenov

fotografija Sanja Anđelković
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Završila je istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, a master idoktorske Rodne studije na interdisciplinarnim studijama Univerziteta u Novom Sadu – ACIMSI. Viša kustoskinja i istoričarka umetnosti, usmerena ka istraživanju savremene umetničke prakse, medija i roda. Direktorka Muzeja savremene umetnosti Vojvodine od 2013. do 2016. godine. Dobitnica nagrade „Lazar Trifunović" za najbolju likovnu kritiku i kritičko razmatranje savremene scene, kao i priznanja Društva istoričara umetnosti Srbije (DIUS) za najbolju autorsku izložbu u 2013. godini. Kustoskinja Paviljona Srbije na 54. Venecijanskom bijenalu savremene umetnosti (2011). Članica je međunarodnih udruženja AICA, ICOM i CIMAM, čija je stipendistkinja (2011). Autorka je, kustoskinja i selektorka mnogih izložbi i projekata u zemlji i inostranstvu. Kustoskinja EU projekata Risk Change i Performing the Museum. Napisala i objavila preko 100 kritičkih eseja, recenzija izložbi i naučnih tekstova u katalozima izložbi, stručnim časopisima, knjigama i elektronskim medijima. Urednica je i autorka tekstova monografskih publikacija posvećenih radu Bogdanke Poznanović, Dragoljuba Raše Todosijevića, Igora Antića, MP_art.

Bogdanka Poznanović: Intermedijska komunikacija

Mene je tokom celokupnog rada, još od slikanja, interesovao samo proces, izlaz iz tradicionalnog i ograničenog prostora, ali pre svega komunikacija na planetarnim koordinatama.

Bogdanka Poznanović

Uvod

Redefinisanje i kritičko preispitivanje postojeće istorije umetnosti je u internacionalnim okvirima ukazalo na problem neadekvatnog posmatranja, ispitivanja i vrednovanja umetničke prakse umetnica, te se postavlja pitanje na koji način su pojedine važne umetnice u našoj sredini pozicionirane i vidljive u stručnoj i široj javnosti. Dekonstruisanjem ustaljenih znanja, pojava i autoriteta, istoriziranjem marginalnih pojava, otkrivanjem zanemarenih i cenzurisanih umetnica, traganjem za njihovim umetničkim delima, novim vrednovanjem i uključivanjem u istorijske tokove, bavili su se pojedini tekstovi i u Srbiji[3].

Potreba za prikupljanjem višeslojnih informacija o životu i radu Bogdanke Poznanović, posmatranim iz različitih uglova, istovremeno povezanim sa društvenim okruženjem u kojem je stvarala, javila se 2011. godine, kada sam za master tezu izabrala njenu bogatu profesionalnu praksu[4]. U tom momentu, činilo mi se da njen doprinos nije bio dovoljno priznat i uočljiv u stručnoj javnosti u odnosu na istraživanja posvećena njoj savremenoj praksi. Nakon odbrane rada 2012. godine, usledilo je objavljivanje monografije *Bogdanka Poznanović: Kontakt art* (2015), u izdanju Muzeja savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, institucije u kojoj sam zaposlena kao kustoskinja. Cilj izdanja je bio sagledavanje umetničke i edukativne profesionalne prakse Bogdanke Poznanović, slikarke, multimedijalne umetnice, kritičarke i profesorke, uočavanje problema prisutnih u afirmaciji i valorizaciji njenog interdisciplinarnog rada, uz ukazivanje na moguće alternative koje bi ga učinile vidljivijim i

3 „Feministička umetnost", Dubravka Đurić (1995); „Uvod u feminističke teorije slike", Branislava Anđelković-Dimitrijević (2002); „Ženski performans: mapiranje identiteta", Miško Šuvaković (2002); „Dekonstrukcija rodnih stereotipa u video artu", Vera Kopicl (2005); „Umetnost u Vojvodini u XX veku i problemi rodnih identiteta", Nikola Dedić (2008); „Rod i umetnost", Sanja Kojić Mladenov (2011); „Utišani glasovi", Ivana Inđin (2012); Silvia Dražić, „Stvarni i imaginarni svetovi Judite Šalgo" (2013)…

4 Mentorka prof. emeritus Svenka Savić, ACIMSI – Centar za rodne studije, Univerzitet u Novom Sadu, „Pristup feminističkoj metodologiji iz perspektive multimedijalne umetnosti: Bogdanka Poznanović" (2012).

korisnim za istraživanja i rad drugih umetnica. Ispitivala sam nekoliko važnih segmenata njenog rada, kao što su: umetnička praksa, angažman na Tribini mladih, kritički tekstovi, aktivnosti na Akademiji umetnosti i komunikacija sa drugim umetnicima. Za objavljenu publikaciju sam dobila prestižnu nagradu „Lazar Trifunović" Društva istoričara umetnosti, Katedre za modernu umetnost Filozofskog fakulteta u Beogradu i Kulturnog centra Beograda za najbolji kritički tekst u 2015. godini. Na Konferenciji K.A.T. održanoj u MSUV 2017. godine, predstavila sam segment ovog istraživanja, a za potrebe objavljivanja Zbornika Konferencije obradila sam deo objavljenog teksta.

U više časopisa, kataloga i knjiga pisano je o umetničkoj aktivnosti Bogdanke Poznanović, ali je malo tekstova koji su celi posvećeni njenom radu. Među njima su tekstovi Oskara Daviča (1970) i Balint Sombatija (Balint Szombathy, 1979), te poetsko-vizuelna književna dela Marka Ristića (1973), Slavka Bogdanovića (1975–1983), Vujice Rešina Tucića (1983) i Slavka Matkovića (1985), dugačak intervju u knjizi *Vojvođanke 1917–1931: životne priče,* urednice Svenke Savić (2001) i monografije *Bogdanka i Dejan Poznanović*, Miška Šuvakovića (2012) te, već pomenuta, *Bogdanka Poznanović: Kontakt art,* Sanje Kojić Mladenov (2016). Osim njih, uglavnom preovlađuju istorijski pregledi i antologijski tekstovi posvećeni određenom periodu, umetničkom pravcu, mediju i sl., u kojima se Bogdanka Poznanović samo fragmentarno spominje. Takođe, profesionalni rad autorke pojavljuje se i u izjavama učesnika/ca umetničke scene, njenih saradnika/ca, kao i u dostupnoj dokumentaciji javnih i privatnih organizacija.

Biografija

Bogdanka Poznanović je rođena u Begeču (1930). Završila je slikarstvo na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu (1956). Bila je jedna od osnivača i članova uredništva Tribine Mladih i časopisa „Polja", urednica Salona Tribine mladih, likovna kritičarka i profesorka Akademije umetnosti u Novom Sadu, gde je osnovala Vizuelni studio za intermedijalna istraživanja (1979), prvi predmet posvećen novim medijima u eks-Jugoslaviji. Takođe je, zajedno sa suprugom Dejanom Poznanovićem, 1961. osnovala Ateljea DT20 –mesto susreta mnogih lokalnih i inostranih umetnika tokom više od tri decenije. Uporedo sa

društvenim angažovanjem razvijala je sopstvenu umetničku praksu, koja je na početku bila okrenuta eksperimentalnom slikarskom izrazu bliskom enformelu i slikarstvu materije, da bi se vremenom usmerila ka novoj umetničkoj praksi, interdisciplinarnom pristupu i novim medijima. Jedna je od prvih umetnika i umetnica kod nas koja se bavila akcijama, umetnošću u javnom prostoru, meil artom, knjigom umetnika, instalacijama i video-umetnošću kao novim, konceptualnim kategorijama. Kao prva iz Vojvodine, bila je stipendistkinja Ministarstva inostranih poslova Italije i boravila po tri meseca (1968/69) u Firenci i Rimu, a zatim bila na tromesečnoj specijalizaciji (1977) u Istorijskom arhivu savremene umetnosti u Veneciji. Predavanja sa video-projekcijama držala je u Ferari (1984) i bila gostujuća profesorka na Univerzitetu za savremenu umetnost (DAMS) u Bolonji (1985). Od 1956. godine izlagala je na velikom broju grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu, a više puta se predstavila i samostalno. Imala je retrospektivnu izložbu u Museo d'Arte Contemporanea Multimediale d'Europa (Domus Jani, 1990) u Veroni. Nagrada za mladu autorku festivala „VideoMedeja" nosi njeno ime od 1996, a 2001. je formiran Legat Bogdanke i Dejana Poznanovića u Centru za nove medije kuda.org. Umrla je u Novom Sadu 2013. godine.

Umetnička praksa

Slikarstvo

Počeci umetničke prakse Bogdanke Poznanović vezani su za grafički dizajn i modernističko slikarstvo, blisko lirskoj apstrakciji, enformelu i slikarstvu materije. O ranim radovima, nastalim od perioda diplomiranja 1956, gotovo da nije pisano, a i malo je njih sačuvano. Crteže i slike je uglavnom poklanjala prijateljima, nije pravila evidenciju o tome, niti razmišljala o mogućnostima prodaje. Nije želela da „zavisi od laičkih otkupnih komisija" (Poznanović u Savić, 2001: 307). Sama pominje da je u početku slikala čudne ptice sa voskom i tuševima kao vinjete koje su „odletele" na sve strane. „Oduševljavaju me ptice jer su slobodne, ne znaju za granice" (Poznanović u Savić, 2001: 308). Za svoje radove dobila je prve nagrade i pohvale stručne javnosti u Beogradu[5].

5 Drugu nagradu za sliku na izložbi Mladi – likovno stvaralaštvo, Beograd (1959) i nagradu izložbe Zlatno pero Beograda (1962): Plaketa za najbolju vinjetu.

To je vreme kraja socijalističkog realizma i vreme uspostavljanja novog, socijalističkog modernizma i neoavangardi u umetnosti, period kada je kultura „bila u uzletu, a posebno literatura" (Poznanović u Savić, 2001: 308). Umetnička praksa Bogdanke Poznanović je bila usmerena ka kritici socijalističkog modernizma, koji je u vreme početaka njenog stvaralaštva bio dominantan umetnički pravac. Tokom studija u Beogradu nastaju njeni kontakti sa predratnim avangardistima i posleratnim modernistima u književnosti i umetnosti[6]. Privlačio ju je duh avangarde i alternativna umetnička scena, pogotovo krug beogradskih nadrealista[7]. Redovno je posećivala Kinoteku, gledala filmove Makavejeva i Žike Pavlovića, odlazila u pozorište i na izložbe, među kojima je isticala Lubardinu i Henrija Mura (Henry Moore), kao i susret sa radovima nadrealističko-metafizičke umetnice i pesnikinje Milene Pavlović Barili.

U periodu 1959–1968. nastaje većina njenih slika, u kojima je eksperimentisala sa mnogim materijalima i teksturama. Slike su uglavnom malih i srednjih dimenzija, izvedene kombinovanom tehnikom. Podloge su joj bile kartoni i drvene ploče obojene belom uljanom bojom sa različitim, posebno komponovanim fakturama i mnogim vezivima, na koje je nanosila bronzu i tuševe u boji. Kolorit, koji je blizak drevnim makedonskim i ruskim ikonama, posle 40 godina ostao je nepromenjen, na šta je bila posebno ponosna. Slike su joj lišene figurativnih i predmetnih predstava, izvedene snažnim, brzim gestom, sa naglaskom na bogatstvu slojeva (materije) i procesu rada, ali takođe i primesi lirskog, nadrealnog raspoloženja.

Enformel u slikarstvu pripada istoj duhovnoj klimi u kojoj je nastalo pozorište apsurda, filozofija i književnost postnadrealizma i egzistencijalizma. Javlja se kao izraz pesimističkog posleratnog raspoloženja, osećanja „otuđenosti" i materijalne oskudice, a kod nas nastaje kao kritička reakcija na vladajući posleratni umetnički sistem – socijalistički realizam, povezan sa kritikom socijalističkog birokratizma, površnog esteticizma i lažnog postrevolucionarnog optimizma, koje Bogdanka takođe kritikuje. Kao alternativni, apstraktni umetnički pra-

6 Među njima ona ističe: svoje profesore Zorana Petrovića i Mila Milunovića (kod kojeg je diplomirala), Vaska Popu, Miju Pavlovića, Borislava Mihajlovića Mihiza, Zorana Mišića, Leonida Šejku, Lazara Trifunovića i kolege Dadu Đurića i Uroša Toškovića.

7 Oskar Davičo, Marko Ristić, Dušan Matić, Radomir Konstantinović, Aleksandar Vučo i Miroslav Krleža.

vac, enformel i slikarstvo materije izazvali su u domaćoj sredini znatna nerazumevanja i otpore. „Nerado sam izlagala u svojoj sredini, jer se moji radovi u to vreme nisu uklapali u vladajuću estetiku" (Poznanović u Savić, 2001: 307)[8].

Prve samostalne i grupne izložbe Bogdanke Poznanović su uglavnom bile prezentovane u umetničkim centrima bivše Jugoslavije i u Italiji. U Novom Sadu prvi put samostalno izlaže nakon toga, u Salonu Tribine mladih (27. aprila 1970), u vreme kada je već interesuju drugačiji načini umetničkog izražavanja i dematerijalna umetnost. Iako izlaže slike, ona samoj izložbi ne pristupa na tradicionalan način. Slike postavlja tako da obrazuje ambijent, a Slobodan Tišma, jedan od članova tek oformljenje novosadske neoavangardne grupe KôD, izložbu otvara nekonvencionalno, „presecanjem lanca". Za vreme trajanja izložbe okupljala je prijatelje u izložbenom prostoru da zajedno čitaju časopise i puštaju muziku Džona Kejdža (John Cage). Pesnik Oskar Davičo je u katalogu izložbe napisao gotovo postnadrealistički tekst u kojem je uporište za Bogdankino slikarstvo materije pronašao u egzistencionalističkoj filozofiji, nazvaši njene slike metaforom *psihički mobil*.

Svoju selektivnu produkciju slika Bogdanka je svesno zaustavila i potpuno prekinula 1968. godine, nakon što je zadovoljila sopstvenu potrebu za istraživanjem u ovom mediju. Većinu slika je tokom godina poklonila, a veliki deo ovog opusa je ostao u Veroni po završetku njene velike retrospektivne izložbe (1990). Njene slike su izlagane na mnogim grupnim izložbama kao primer lirske apstrakcije, umetničke prakse enformela i slikarstva materije kod nas, a za Bogdanku je najznačajnije učešće na izložbi *Legat Marka Ristića – nadrealistički zid* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (1993–94), zajedno sa delima svetskih začetnika nadrealizma: Ernsta, Masona (Masson) i Taglija (Tanguy). „To je važan podatak koji govori o intelektualnom kontekstu u kome je rad Bogdanke Poznanović bio prepoznat, respektovan, visoko vrednovan" (Ješa Denegri u Savić, 2011: 307).

8 Koliko su enformel i slikarstvo materije bili progresivni i kritički usmereni ka vladajućem umetničkom sistemu, potvrđuje osuda ovakvih aktivnosti koja je stigla sa samog vrha države, kroz poznati Titov govor protiv apstraktne umetnosti (januar 1963). U pitanju je presedan u odnosima političke vlasti i savremene umetnosti u istoriji socijalističke Jugoslavije, koji je prouzrokovao medijsko ignorisanje ove umetničke prakse. „Nije se jedno vreme mogla videti nijedna nefigurativna slika, skulptura" (Poznanović u Savić, 2001: 307).

Akcije, performansi i procesi

Godina 1968. bila je društveno-politički burna u celoj Evropi. To je vreme studentskih demonstracija, hipi pokreta, situacionističkih i konceptualnih aktivnosti u umetnosti. „Moja umetnička delatnost je deo te klime... Napustila sam rad na slici kao fiksnom objektu i okrenula se prostoru, akciji i komunikaciji" (Poznanović u Savić, 2001: 308). Interesovao ju je pokret, mesto i proces, izlaz iz tradicionalnog i ograničenog prostora. Okrenula se javnom prostoru, društveno-umetničkim akcijama, procesima i internacionalnoj komunikaciji kroz multimedijalni pristup, simbiozu vizuelnog, verbalnog i zvučnog.

Kao podsticaj za njena nova umetnička istraživanja pomogla su joj putovanja po bivšoj Jugoslaviji i Italiji. „Bilo je to vreme studentskih pokreta, a Rim je bio stecište omladine i avangardnih umetnika iz celog sveta" (Poznanović u Savić, 2001: 304). Stekla je brojne prijatelje okupljene oko Tribine mladih, Želimira Žilnika, članove grupa KôD i (Ǝ, kao i OHO iz Kranja i Ljubljane, koji su među prvima u bivšoj Jugoslaviji izvodili umetničke akcije, performanse i intervencije u javnom prostoru. „U Novom Sadu se zaista stvarala nova umetnička praksa, ali su bili snažni ideološki otpori, u stvari je bilo vrlo dramatično" (Poznanović u Savić, 2001: 304). Nova iskustva stečena na putovanjima, nova poznanstva, kao i atmosfera unutar lokalne zajednice snažno su uticali na Bogdankin pristup umetnosti i promene u njenom načinu izražavanja.

Ubrzo posle samostalne izložbe slika, Bogdanka Poznanović je, 20. septembra 1970, u Novom Sadu izvela svoju prvu akciju *Srce – predmet*, u kojoj je pozvala prijatelje da objekat u obliku srca od stiropora nose kroz grad, od Varadinskog mosta do galerije Tribine mladih, sa idejom povorke koja inicira karnevalsku atmosferu. „Bila je to komunikacija sa gradom, ljudi su komentarisali, učestvovali..." (Poznanović u Savić, 2001: 304–305). U galeriju su srce uneli preko bele plahte koja je prekrivala pod, da bi ga postavili na sredini prostora, gde se nalazila četvrtasta ploča sa postavljenim tanjirima, noževima, viljuškama, kašikama i čašama – sve prazno, fiksirano i belo. „Prišla sam, otkačila metronom... bila je potpuna tišina, mi smo bili živi okvir i „čuli" vlastite pulseve... Taj projekat je povezan i sa našim običajima: kad nevesta ulazi u kuću, korača preko belog platna" (Poznanović u Savić, 2001: 305). Prvi izlazak

Bogdanke Poznanović u otvoreni prostor grada bio je ujedno i jedna od prvih akcija u javnom prostoru kod nas. Bitan segment rada takođe je i komparacija dva različita ambijenta u kojima je akcija izvedena: otvorenog prostora ulice i intimno pripremljenog galerijskog prostora ispunjenog identitetom žene, predmetima i simbolima kućnih, tradicionalno shvaćenih ženskih aktivnosti (kuhinjski elementi, uloga mlade, srce, bela boja, platno).

Ovaj događaj izazvao je različitu reakciju okoline. Bogdanka kaže: „U „Dnevniku"je objavljeno da je „zaraza počela" akcijom „Srce" Bogdanke Poznanović. Zatim je počela afera na Višoj pedagoškoj školi. Šef odseka je bio poznati „humanista" Jovan Soldatović, a i druge kolege su me optužile da sam, kao profesor, prekršila opštepoznate zakonitosti umetnosti. Naivno sam počela da se branim, uzalud! Najzad sam rekla: „Znate šta, to uopšte nije umetnost!" (Poznanović u Savić, 2001: 305). Suočava se tada prvi put sa otporom, otvorenim neodobravanjem i osudom okoline, što će je pratiti i kasnije. Međutim, njene mlade kolege umetnici su joj pružile podršku, kao i pojedinci sa međunarodne umetničke scene. Fotografije akcije su objavljene u slovenačkoj reviji „Problemi" i u Nemačkoj, u prestižnoj knjizi Klausa Groha (1972). Takođe, stižu joj mnogi pozivi za učestvovanje na internacionalnim izložbama i događajima. „Tokom moje karijere bilo je još bezbroj nesporazuma, ali sam ja zaista verovala u tu vrstu kreativnog rada i dobijala brojne satisfakcije iz drugih jugoslovenskih centara i iz sveta. To me je držalo" (Poznanović u Savić, 2001: 306).

Zatim izvodi još akcija: *Kocke – Reke (Cubes-Rivers*, 11. novembra 1971), na obali Dunava u Novom Sadu; *Reke (Rivers Transmission*, 29. juna na Dunavu i 29. jula na obali Ženevskog jezera u Montreu), na izložbi „Montreux espace situation". Ideja je takođe bila u komunikaciji. „Reke su za mene jako važne, one spajaju, one su kao krvotok!" (Poznanović u Savić, 2001: 305). Ovi koncepti su bliski umetničkoj praksi izmeštanja umetnosti izvan galerija i muzeja u neočekivane prostore i medije koja se javlja od šezdesetih godina 20. veka.

Takođe, svojim akcijama kao što su *La consumazione dei complementari (Konzumiranje komplementara)* (Tribina mladih od 19 do 19:30 č, 22. decembra 1971) i *Signalne vatre – cinepiroarte* (1974) – ukazuju

na važnost „dematerijalizacije umetnosti", kako umetnost sedamdesetih definiše Lusi Lipard (Lucy Lippard). Reč je o tome da umetnički objekt ne mora više da bude konzistentni fizički predmet, već se može ispoljiti u raznim trenutnim i prolaznim događajima o kojima nakon završetka radnje ne ostaje gotovo nikakav trag osim vizuelne ili tekstualne dokumentacije. Ova umetnička praksa je podstaknuta kritikom modernističke paradigme, vladajuće umetničke prakse i autoriteta, i kao takva predstavlja nastavak kritičke prakse Bogdanke Poznanović.

Istovremeno, od kraja šezdesetih godina, sa konceptualnom umetnošću dolazi do ključne promene u upotrebi ženskog tela u likovnoj umetnosti. Ono počinje da se koristi ne samo kao nemi objekt već i kao subjekt umetničkog rada u delima žena umetnica koje sada postaju akterke, kao što je to Bogdanka Poznanović. Izbor predmeta i simbola uključenih u njene akcije bio je vrlo promišljen i direktno povezan sa konceptom rada, uključen u kontekst javne i intimne komunikacije, i njenih sličnosti i razlika.

Vizuelna poezija i meil art

Prvi meil art rad Bogdanke Poznanović, *Feedback Letter box – informacija – odluka – akcija* (1973–1974), istovremeno je i prva velika meil art akcija kod nas, izvedena uz učešće i poštansku komunikaciju 38 umetnika[9] iz zemlje i inostranstva. Akcija je počela kada je Bogdanka na adrese umetnika poslala foto-kopije fotografije svog poštanskog sandučeta sa molbom da joj odgovore tako što će joj poslati crtež ili fotografiju svog sandučeta, kako sama kaže „tog „neuglednog" dela kućnog inventara koji za učesnike interpersonalnih estetskih komunikacija ima posebno značenje" (Poznanović, 1980: 46). Italijanski kritičar Đermano Ćelant (Germano Celant) definisao je meil art kao metamorfozu umetnosti u medije komuniciranja, što znači da je za umetničko delo proglašena komunikacija i slanje poruka posredstvom birokratskog državnog aparata. Za Bogdanku je cilj bio „da upravo interpersonalna komunikacija dođe u prvi plan – razmene, kontakti, učešća, poznanstva i nova upoznavanja (načelno) bez granica u prostoru" (Poznanović u Savić, 2001: 309). Naglašava da je u pitanju najdemokratičniji, alternativni

9 Kao što su: Jozef Bojs (Joseph Boys), Klaus Groh, Laslo Beke (László Beke), Klemente Padin (Clemente Padin), Predrag Šiđanin, Balint Sombati i Miroljub Todorović.

oblik komunikacije, koji se ne povinuje strogo kodifikovanim pravilima i zbog toga doživljava mnoge transformacije. Slavko Bogdanović projekat naziva „globalno selo Bogdanke Poznanović" (Bogdanović, (1975–83) 1997: 104). Bogdanka piše o mobilnosti, dinamičnosti, procesualnosti, fleksibilnosti i socijalnom aspektu meil arta. Takođe, vidljiva je njena kritika vladajućeg birokratskog i institucionalnog sistema, naročito aktuelne muzejsko-galerijske prakse, težnje ka sakralizaciji umetničkih objekata, hijerarhijskog shvatanja i vrednovanja umetničke produkcije. Ističe efemernost materijala, ravnopravnost pošiljaoca i primaoca poruke, i model „mogućeg alternativnog i marginalnog ponašanja" (Zabala u Poznanović, 1980: 45).

Učestvovala je i u sličnim kontakt i meil art projektima svojih internacionalnih kolega. Godinama je bila aktivna u stvaranju internacionalne mreže vizuelnih pesnika, pesnikinja i meilartista. Kod nas i u inostranstvu izlagala je na mnogim značajnim izložbama[10] na kojima je predstavljen meil art[11], a, takođe, polako je ušla u domaće i internacionalne antologije posvećene ovom mediju. Meil art je u našoj sredini bio kritika vladajućeg umetničkog sistema, njegovih institucija i autoriteta, ali takođe i kritika kapitalističkog umetničkog sistema, koji je prihvatao umetnost iz umetničkih centara Severne Amerike i zapadne Evrope, ali ne i sa periferije, kao što je Srbija (Jugoslavija), čega su naši umetnici tada bili svesni. Radovi koji su nastajali bili su internacionalno čitljivi, jer su, za razliku od klasične književnosti, svojim jednostavnim vizuelno-verbalnim jezikom prevazilazili granice nacionalnog. Kao i koncept meil arta, signalizam i vizuelna poezija bili su sredstvo bunta i slobode Bogdanke Poznanović, kao i njena kritika institucionalnog sistema, koji je u to vreme veličao manuelni rad, masivnost i trajnost objekata.

10 „Lotta Poetica 9" (1972), „Poética Visualis" u Museu de Arte Contemporanea da Universidade u Sao Paolu (1977), „L'arte sperimentale" u Veroni (1977), „Poesia e prosa delle avantguardie 1971–1975" u Museo di Castelvecchio u Veroni (1978), „VerboVokoVizuel" (1980) u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, po konceptu Vladana Radovanovića, sve do izložbe „Vizuelna poezija" (1983) u Gradskoj biblioteci u Subotici, i „Signalizam" u Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu (1974).

11 Realizuje meil art i signalističke radove, kao što su: *Nevidljiva komunikacija – dah* (1974), *Gde je kome sever?* (1978), *Respiromessagio* (1978), *Via Lattea (Mlečni put,* 1981), *Original Body Prints* (1983–1984) i *Kontakt Art* (1984), kao kolaže sastavljene od otisaka tela umetnice (usne, šake), dokumentacije njenih ranije izvedenih akcija, poštanskog aksesoara (marke, pečati, datumi, nazivi mesta), delova kompjuterske trake, slajdova, fotografskog filma, kardiograma i slično, s kojima kombinuje medije komunikacije, umetničku dokumentaciju i svoje intimno-individualno prisustvo.

Knjige umetnika

Knjigom umetnika kao medijem izražavanja Bogdanka Poznanović počinje da se bavi od 1973. godine. Tada realizuje svoju prvu knjigu umetnika *Stellata*, kao transparentni mini-buklet. Realizovaće petnaestak knjiga umetnika do 1980. Neke od njih su: *Permutazione dei venti – perturbazione dei venti* (1975), *Nomination* (1975), *Respiratory book* (1978), *Memorial Booklet* (1980), *Proscribe Booklet* (1980), *Violent Booklet* (1980), *Envenomed Booklet* (1980), *Nutritive Booklet* (1980). Nazivi knjiga su uglavnom apstraktni pojmovi (knjiga o nasilju, vetru, disanju, memoriji i sl.) na italijanskom ili engleskom jeziku. U nekima se pojavljuju latinske reči, nazivi vetra, zvezde, rendgenski snimci pluća, snimak rada srca, otisci delova tela, njena umetnička dokumentacija, znakovi pošte (žigovi, datumi, marke, adrese) i sl. Knjige umetnika povezane su praksom meil arta, vizuelnom poezijom, signalizmom i uopše komunikacijom. *Transparent book,* 1974. sa sazvežđima ukrug ispisanim na latinskom, zahtevala je aktivnog čitaoca koji bi morao da okreće knjigu kako bi pročitao tekst. Tokom okretanja, linije na dlanovima se spajaju sa linijama sazvežđa i stvaraju se spirale. Konceptualno se vizualizuje veza mikroprostor sa makroprostorom, a „planetarne koordinate" sa individualnim, intimnim delovima tela.

Nove tehnologije

Bogdanka Poznanović je jedna od prvih kod nas koja je u savremenoj umetničkoj praksi koristila nove tehnologije. Realizovala je više takvih projekata, među kojima su i: akcija *Computer tape & body* (22. avgust 1973), u kojoj je projektovala korišćene kompjuterske trake uokvirene u dijareme označene brojevima preko tela 10 učesnika sa idejom dehumanizacije ljudskog tela i pronalaženja novog identiteta u kompjuterskom vremenu; zvučna komunikacija *Telefon Art* (n. datum), realizovana tako što se u određeno vreme javila telefonom i sa kasete puštala cvrkutanje ptica direktno u III program Radio Beograda, emisiju Vladana Radovanovića; audio-rad *Conceptus respiratio* (1975), koji je izvela kada je na magnetofonskoj traci snimila disanje različitih ljudi u jednakim vremenskim intervalima, od dva minuta i 45 sekundi i time dokumentovala specifični bio-trag individua sa idejom kako se o životu može svedočiti bez učešća čula vida; *Bioelektronska komunikacija*

(1980), izvedena kao istovremena komukacija Stana Filka (Stano Filko) u Bratislavi i nje u Vizuelnom studiju Akademije umetnosti i *Transmisija prostora moga ateljea u tri vremenska intervala* (1980), zamišljena kao dijaprojekcija na celim zidnim površinama u prostoru njenog ateljea, kako bi se publika integrisala u njega.

O ovim projektima ima malo podataka i materijalnih tragova, ali, i pored toga, mnogi su postali značajni jer su korišćeni kao polazište za razne eksperimente mladih umetnika upućenih ka novim tehnologijama i internet kulturi. Jedan od uzora je i multimedijalna instalacija *Piramida – lavirint (Liber in labyrinthus)*, koju je izložila 1986. godine u Subotici; u pitanju je ambijentalna celina sastavljena od prostornog objekta: piramide lavirinta i zlatne jabuke postavljene da visi sa plafona kao simbola 'drveta saznanja'. Lavirint je predstavljao svojevrsni put čoveka ka konačnom znanju, a kao njegov krajnji cilj, u središtu je bila smeštena vrednost kao tajna – kapitalne knjige – 'liberi'.

Video art

Video je takođe sredstvo komunikacije, te mu Bogdanka Poznanović pristupa već u prvoj polovini sedamdesetih godina, a aktivnije krajem te decenije. Početak njenog bavljenja videom povezan je sa težnjom umetnice da svoje akcije snimi kamerom i pretvori u dokumentarni umetnički video. Tako nastaju *Collage* (super 8, kolor, 1973), *Ars acquatilis* (1974), *Stone- Water- Light* (super 8, kolor, 1974). Krajem sedamdesetih godina aktivnije se bavi ovim medijem, kao profesorka Akademije umetnosti, na kojoj uvodi u upotrebu AKAI kameru i poseban predmet posvećen novim medijima (1979). Takođe, videu pristupa kao umetnica zainteresovana za eksperimente sa video-slikom i njenim estetsko-komunikacijskim mogućnostima delovanja na posmatrača. Godine 1980. realizuje čitavu seriju eksperimentalnih video-radova: *Expansion of Light* (5 min.), *Pulseimpulse – Electronic Environment* (5 min.), *Onoric ring* (3 min.), *Obductio coram* (*Pokrivanje velom*, 3 min.), *Vita Lattea* (3 min.). Snimila je video-performans sa Katalin Ladik *Poemim* (1979/1980) i sa Rastkom Čurčićem (1982), kao i dokumentarno-kolažni film kojim je na demonstrativan način prezentovala svoju video-poetiku i predstavila svoju video-dokumentaciju i radove svojih studenata (1982).

Prvo bavljenje videom Bogdanke Poznanović u vezi je sa tretiranjem pokretne slike kao sredstva za dokumentovanje efemeralija, odnosno kratkotrajnih i prolaznih akcija i događaja, odnosno procesualnih umetničkih radova. Uloga beleženja događaja prisutna je i u njenim video-performansima sa Katalin Ladik i Rastkom Čurčićem, ali je sada uloga videa donekle izmenjena. U radu *Poemim* kamera registruje telesnu aktivnost performerke, ali ima i ulogu publike, a video-snimak postaje krajnji cilj događaja. Odnosno, performans se ne odigrava pred publikom, već zbog kreiranja videa, što predstavlja radikalnu razliku. Fokus kamere je usmeren ka telu i licu umetnice, čime se naglašava govor umetnice „u prvom licu", karakterističan za feminističku, postavangardnu umetničku praksu. Saradnja sa Katalin Ladik, glumicom i vizuelnom umetnicom, značajna je za Bogdanku, jer se njihovim saučestvovanjem u kreiranju novog ruše granice stereotipnog u našoj sredini. Treća grupa video-radova Bogdanke Poznanović, nastala tokom 1980. godine, okrenuta je istraživanju video-tehnologija zbog postizanja estetskih vrednosti elektronskom slikom. Kameru naziva „elektronskom četkicom" (Poznanović u Savić, 2001: 303) i na taj način interveniše njom, kreirajući svetlosne, tekstualne i aktivističke pokretne slike, bliske sličnim eksperimentima slovenačkih i hrvatskih kolega.

Značaj Bogdankinog pionirskog bavljenja videom kod nas naglašava i potvrđuje nagrada festivala „VideoMedeja" iz Novog Sada, koja nosi ime Bogdanke Poznanović, što je umetnica doživljavala „kao veliko priznanje" (Poznanović u Savić, 2001: 303). Inicijatorka nagrade i njenog naziva je Vera Kopicl, autorka festivala osnovanog 1996. godine sa fokusom na žensko pismo u umetnosti novih medija, sa posebnim usmerenjem na video art istočnoevropske scene.

Angažman na Tribini mladih (urednica)

Bogdanka Poznanović je zajedno sa svojim suprugom Dejanom bila među onim mladim, kreativnim osobama koje su učestvovale u osnivanju i formiranju početne koncepcije Tribine mladih u Novom Sadu. Osnovana 1954. godine, u atmosferi umerene demokratizacije Jugoslavije i u trenutku Titovog odvajanja od Istoka i okretanja ka Zapadu, Tribina mladih postaje mesto okupljanja, promovisanja i afirmacije mlade novosadske neoavangardne scene, internacionalnih ideala i savremene umetničke prakse. Bogdanka sama kaže: „Tribina mladih je prvo sedište savremene umetnosti i kulture u zemlji" (301–302). Svojevrstan „prozor u svet", kako se često navodi u literaturi. Mnogi umetnici iz Jugoslavije i inostranstva rado su dolazini i gostovali na Tribini mladih[12].

Bogdanka Poznanović je bila saradnica prve redakcije (1954–55), od drugog broja urednica likovne rubrike časopisa „Polja" i urednica Salona (1956–57). Pisala je i objavljivala tekstove o savremenoj umetnosti u časopisu. Aktivno je pratila umetničku scenu, upoznavala, okupljala umetnike, prezentovala njihove radove kroz razgovore, predavanja, tribine, performanse ili izložbe u Salonu Tribine mladih. Uključivala je i već renomirane umetnike i umetnice, često iz drugih sredina, a kroz formu razgovora pokazivala je aktuelne teme iz umetnosti i društva. Od 1970. Bogdanka Poznanović u „Poljima" kao poseban segment uređuje strane posvećene savremenoj umetnosti, a prevodi njenih strana se pojavljuju i u časopisu na mađarskom jeziku „Új Symposion", takođe u izdanju Tribine mladih. Iste godine veoma je aktivna i u Likovnom salonu Tribine mladih, gde priređuje svoju prvu samostalnu izložbu i izvodi svoje prve akcije.

Tih godina (kraj šezdesetih i početak sedamdesetih) na Tribini mladih deluje desetak mladih umetnika, uglavnom književnika, okupljenih u dve umetničke grupe: Grupu KôD i Grupu (∃. Družili su se još i sa Želimirom Žilnikom, članovima subotičke grupe Bosch + Bosch (Balint Sombati, Slavko Matković i Katalin Ladik), kao i sa Nušom i Srečom Dragan iz Slovenije. Vodio ih je kolektivni duh zajedništva i

12 Oskar Davičo, Vasko Popa, Dobrica Cesarić, Dušan Matić, Marko Ristić, Miodrag B. Protić, Radomir Konstantinović, Sol Belou, Majkl Kirbi (Michael Kirby), Đetulio Alviani (Getulio Alviani), Mikelanđelo Pistoleto (Michelangelo Pistoletto) i grupa LO ZOO/Zoološki vrt, grupe OHO.

grupnog rada, te su mnoge zajedničke projekte realizovali kroz sastanke i grupne nastupe. Iako nešto stariji od njih, Bogdanka i Dejan Poznanović su blisko sarađivali sa mnogim članovima ovih grupa. „Veoma je bitno da smo na Tribini stupili u kontakt s Bogdankom i Dejanom Poznanovićem, koji su nas uputili u glavne tokove savremene umetnosti. Od njih smo i čuli za konceptualnu umetnost" (Slobodan Tišma u Nedeljković, 2012 : 165). „Bilo je to doba tzv. nove osećajnosti koju su propagirali Herbert Markuze (Herbert Marcuse) i Suzan Sontag (Susan Sontag). U suštini, mi smo bili anarhistička družina koja je uzurpirala jednu državnu kulturnu instituciju kakva je bila Tribina mladih u Novom Sadu. Tu se svakodnevno tokom 24 sata odvijao veoma dinamičan program. Praktično, mi smo tamo živeli, bila je to neka vrsta gradske komune. [...] Počeli samo da radimo 1969. na Tribini mladih. Udarne godine su bile 1970. i 1971. Uspeli smo da izdržimo dve-tri godine, dok establišment nije shvatio o čemu se radi. Bili smo veoma otvoreni prema svetu i bili smo u toku tada najaktuelnijih zbivanja u umetnosti" (Tišma u Nedeljković, 2012 : 165).

Tribina je većinom bila prihvaćena od strane publike, ali slabije od strane vlasti zbog svojih naprednih, radikalnih umetničkih ideja i usmerenosti ka međunarodnoj umetničkoj sceni. Mnogi koji su bili uključeni u rad Tribine mladih imali su problema. „Bilo je apsurdno što su Miroslav Mandić i Slavko Bogdanović, zbog svojih shvatanja i umetničkog rada, izdržali drastične kazne zatvora (prvi devet, drugi osam meseci). Judita Šalgo, autentičan stvaralac, ostala je zbog delovanja na takvoj Tribini nekoliko godina bez radnog mesta" (Poznanović u Savić, 2001: 308). U to vreme su filmovi Dušana Makavejeva, Želimira Žilnika i Lazara Stojanovića bili zabranjivani. „U stvari, nas nije interesovala politika, nismo imali iluzija o tome da delujemo u tom smislu, mi smo samo hteli da živimo umetnost. Političarima to i nije toliko smetalo – imali su važnija posla – međutim, reakcionarni umetnički sloj nas je mrzeo. Ti umetnici su nas opanjkavali kod političara i policije, a ovi su posle obavili posao, pošto veoma vole da pokažu moć, u fazonu 'samo kaži koga'. I tako su ovi tradicionalisti uspeli da nas, kao opasne konkurente, eliminišu, ili, bar prividno i samo privremeno, eliminišu iz igre. Iako, činjenica je da smo tematizovali politiku u okviru umetničkog

medija, a to se u ono vreme nikako nije smelo" (Slobodan Tišma u Nedeljković, 2012 : 166).

Kritički tekstovi

Bogdanka Poznanović preuzima na sebe ulogu likovne kritičarke i urednice, što predstavlja bitan segment njenih društveno-umetničkih aktivnosti na Tribini mladih. Časopis „Polja"počinje da izlazi 1955. godine, a Bogdanka i Dejan sarađuju sa njim od početka. Kao urednica likovne rubrike Bogdanka piše više tekstova o izložbama, pokazujući od početka interesovanje ka praćenju umetničke scene, koja nije samo lokalnog karaktera, kao i novih tema i problema u savremenoj umetničkoj praksi, neafirmisanih u to vreme. Jedan od takvih tekstova (1955) jeste onaj o radu umetnice Mileni Pavlović Barili, u to vreme gotovo nevidljive u našoj sredini. Pojedine tekstove je posvetila svom umetničkom radu i praksi, pruživši neku vrstu pojašnjenja sopstvene strategije i težnje ka sagledavanju svog rada u određenom kontekstu.

Istovremeno je pokrenula informacione projekte realizovane samostalno ili u saradnji sa Dejanom Poznanovićem u različitim časopisima i izdanjima 1970–1975. godine[13], te posebne segmente pod nazivom „Informacije o vizuelnim umetnostima u redakciji Bogdanke Poznanović" ili kao „Atelje DT 20 / b&d poznanović Novi Sad informiše", kojih je objavila ukupno oko 60. Informacije se sastoje od klasifikovanih, neinterpretativnih informacija koje se prezentuje na jednostavan način, kratkim tekstom i ilustracijom, kao svojevrsni mikroizveštaji o trenutnom stanju u umetnosti u kojima se uočava lični izbor autorke. U pitanju je promena kritike koja je proizvod promena u umetnosti i nove uloge kritičara koju ona sama želi da preuzme. Miško Šuvaković u monografiji piše da se Bogdankin doprinos kritici odigrao na kraju šezdesetih godina, kada je, bliska italijanskoj *akritičnoj kritici*[14], ona započela da se bavi umrežavanjem informacija o tada savremenoj internacionalnoj umetničkoj sceni i njihovim predstavljanjem u aktuelnoj štampi. Od kritičara se u to vreme više nije očekivalo da analizira, interpretira i vrednuje umetnička dela estetskim kriterijumima, već da on, kao i

13 „Polja", „Index", „Új Symposion", „Wow", „Student", „Treći program Radio Beograda", „Ekran", „Új Symposion".

14 Termin 1970. uvodi italijanski kritičar Đermano Ćelant da bi ukazao na potrebe siromašne *(arte povera)* i konceptualne umetnosti za drugačijim pristupom kritičara.

umetnik, aktivno učestvuje i deluje u kreiranju umetničko-društvenih uslova i savremene scene, kroz model zajedništva kritičara i umetnika, odnosno kritičara koji postaje akter umetničke scene.

Aktivnost na Akademiji umetnosti i osnivanje Vizuelnog studija za intermedijalna istraživanja

Bogdanka Poznanović je ostvarila sve stepene pedagoškog rada: od osnovne škole, gimnazije, više pedagoške škole do zvanja redovne profesorke na Akademiji umetnosti[15]. Veliki značaj dala je iniciranjem osnivanja Vizuelnog studija za intermedijalna istraživanja, Akademije umetnosti u Novom Sadu, 1979. godine, kao prvog takve vrste u bivšoj Jugoslaviji. „Uverena da je neophodno prevazići tradicionalne tehnike, uspela sam, uz otpor mojih kolega, da osnujem Vizuelni studio za intermedijalna istraživanja sa adekvatnim instrumentarijem" (Poznanović u Savić, 2001: 303). Studio je bio primarno okrenut istraživanju i produkciji video-umetnosti i novih medija, organizovan kao prostor za intenzivniji i istraživački kreativni rad studenata u domenu multimedijalne umetničke prakse. Zalaganjem Bogdanke Poznanović, Akademija je nabavila četvrtinčnu AKAI kameru, koja se koristila u nastavnom procesu i za produkcijske potrebe, što je studentima omogućilo prvi susret sa tehnikom kreiranja video-radova, te realizaciju mnogih individualnih i kolektivnih projekata u periodu 1979–1992. „Nastali kao istraživanje novog medija, često su uticali i na opredeljenost sada već bivših studenata karakterišući njihovo samostalno umetničko delovanje i angažovanost kroz formu video arta" (Srebotnjak Prišić, 1999: 152). „Iako je vizuelni studio bio uspešan, stalno sam bila sumnjičena od nekih kolega, pa sam morala da se branim rečima: – Molim vas da shvatite da je video kamera u stvari elektronska četkica!" (Poznanović u Savić, 2001: 303).

Bogdankino delovanje na Akademiji bilo je pionirsko i od konzervativne struje tada prisutne na Akademiji razlikovalo se po svom otvorenom i inovativnom pristupu. Zapravo, ona je prvi profesor novih

15 Predavala je Likovno obrazovanje u OŠ „Ivo Lola Ribar" u Novom Sadu (1959–61), zatim u novosadskoj gimnaziji „Moša Pijade" (1961–65). Na Odseku likovnih umetnosti na Višoj pedagoškoj školi u Novom Sadu počinje da radi 1965. godine. Predavala je Slikanje sa tehnologijom do 1975, a zatim Likovne elemente sa vizuelnim istraživanjima na novoformiranoj Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Za docentkinju je izabrana 1975, vanredna profesorka postaje 1981, a redovna 1986.

medija i video-umetnosti na jednoj umetničkoj akademiji ili fakultetu u Jugoslaviji. Miško Šuvaković piše da je za rad Bogdanke Poznanović bitan pojam postpedagogije, koja po Gregori Ulmeru (Gregory L. Ulmer) „ukazuje na dekonstrukciju konvencionalne umetničke i medijske pedagogije ka eksperimentalnom i aktivističkom radu do uspostavljanja pedagogije u eri elektronskih medija" (Šuvaković, 2012: 127). Postpedagogija je na određeni način, kao i akritička kritika, težila promeni međuljudskih odnosa i odnosa moći u jednoj nasleđenoj piramidalnoj strukturi, sada odnosa studenata i profesora. Takođe, smatrala je da bi Akademija trebalo da osim tradicionalnih smerova (slikarstvo, vajarstvo, grafika) otvori i ravnopravno usmerenje za intermedijalne komunikacije, što se kasnije, 2002, i dogodilo. To je bilo veliko iskustvo u radu sa mladima. „Za mene je rad sa studentima bio potpuno izjednačen sa sopstvenim stvaralaštvom" (Poznanović u Savić, 2001: 303).

Za Bogdanku je ideja o videu kao nastavnom sredstvu proistekla iz utopijskog razmišljanja da video kao demokratično, decentrirajuće sredstvo ima moć da izvrši određene promene u društvu. Ideja da je video revolucionarni medij koji će svojom prirodom, autonomnošću, mrežnom distribucijom, mogućnošću kopiranja i montaže – uspeti da preobrazi svet, nasuprot televiziji, koja stvara armiju subjekata potrošačke kulture, bila je prisutna tada u stavovima zapadnih video umetnika i umetnica.

Studentski video-radovi realizovani na Akademiji umetnosti predstavljani su javnosti više puta od 1980. godine, u lokalnoj i međunarodnoj sredini. Predstavljanje video-radova novosadskih studenata u Evropi i Americi je tokom devedesetih godina predstavljalo redak primer internacionalnog prezentovanja lokalne umetničke scene. To su omogućili mnogi kontakti koje je imala Bogdanka Poznanović, njeno lično zalaganje i angažovanje, kao i jednostavna prenosivost samog medija.

Atelje DT20 i komunikacija

Bogdanka je 1961. godine zajedno sa suprugom Dejanom Poznanovićem osnovala Atelje DT20, u prostoru koji su dobili za atelje na adresi Dimitrija Tucovića 20 u Novom Sadu. „To potkrovlje je bilo centar u koji su rado dolazile brojne ličnosti iz svih krajeva zemlje i sve-

ta. Prostor je bio prepun knjiga i časopisa, slika, muzike. U njemu su se kultivisali naši senzibiliteti" (Poznanović u Savić, 2001: 303). Tu se skoro svakog dana okupljala novosadska alternativna umetnička scena, razmenjivale su se informacije sa putovanja, prepričavali događaji, pratili pojedinačni uspesi, a i razgovaralo se o problemima, društvenim, umetničkim i životnim. Moglo bi se reći da je reč o slučaju balansiranja umetnosti i života, odnosno o ideji da je umetnost kao život, a i život kao umetnost. Atelje DT20 je bio mesto na kom je organizovana i prva izložba knjiga umetnika iz Jugoslavije (*Knjiga kao mesto istraživanja, Jugoslavija*), a odatle su krenule i mnoge meil art pošiljke, planirane akcije Bogdanke Poznanović i projekat koji koristi komunikaciju kao svoju suštinu – *Umetnost interpersonalne komunikacije* (1974–77). Koncipiran kao fotografski dokument susreta Bogdanke i Dejana sa mnogim njima bliskim ljudima iz sveta umetnosti, taj projekat predstavlja zapis života, odnosno prikaz svakodnevnih situacija koje postaju umetnički objekt kada ih tako definiše umetnica.

Aktivizam Bogdanke Poznanovića nije bio grub i prodoran, već nežan, emancipatorski i prijateljski. Poticao je iz druženja, prijateljstva i razmene ljudskih vrednosti u savremenom svetu, iz sprege umetnosti i života. To je praksa samoorganizovanja umetnika u cilju stvaranja otvorenog i slobodnog prostora za rad i komunikaciju.

Od dela materijala[16] koji je činio Atelje DT20 2001. godine formiran je Legat Bogdanke i Dejana Poznanovića u Centru za nove medije kuda.org. Legat obuhvata građu iz perioda nove umetničke prakse šezdesetih i sedamdesetih godina, iz naše zemlji, regiona i Evrope. Nešto kasnije se javila ideja da se fizički prostor DT20 zadrži kao simbolički važno mesto i nanovo koristi, kroz formiranje „Instituta Neo-avangarde – Legata Bogdanke i Dejana Poznanovića". Ova inicijativa Centra kuda.org pronašla je partnera u MSUV, ali projekat nije podržan u čitavom nizu pregovora sa gradskim i pokrajinskim strukturama vlasti.

16 U pitanju su: autentične knjige i katalozi, knjige sa ličnim posvetama, pisma, fotografije, negativi, slajdovi, video-trake, SVHS, VHSC i audio-trake, ploče, foto-kopije i originali umetničkih radova.

Zaključak

Svojim pristupom umetnosti, Bogdanka Poznanović aktivno je učestvovala u prekidu posleratnog umerenog modernizma i lokalne mitologizacije „zavičajnog pejzaža" u slikarstvu. Pokrenula je pitanja vezana za status slike i uopšte stanja umetničkog objekta, čime je započela jedan, za našu sredinu, radikalan internacionalni govor shvatanja umetničkog rada. Svojim specifičnim izborom materijala i medija u umetničkoj praksi, naglasila je važnost komunikacije kao primarne karakteristike. Ovakvi stavovi Bogdanke Poznanović povezani su sa idejama arte povere, konceptualne umetnosti i uopšte težnje ka dematerijalizaciji umetničkog objekta, ali takođe i sa njenim ličnim rukopisom, u kojem je, tokom njene umetničke prakse, sve prisutnije bio izražen njen identitet i pol. Kako lično može postati političko i kako porodični odnosi, društvena i politička pitanja mogu biti koncepti umetničkih dela, pitanja su koja su bila aktuelna u umetničkoj praksi šezdesetih i sedamdesetih, istovremeno sa drugim talasom feminizma. Pristupi umetnica su bili različiti, ali im je zajedničko bilo to što se u njihovim radovima počeo uočavati lični pečat autorke, akterke, odnosno njen pol i seksualnost su postali istaknuti, a ne više zamaskirani.

Bogdanka Poznanović je tokom svog umetničkog rada bila usmerena ka uspostavljanju planetarne komunikacije, dijalogu sa umetnicima iz inostranstva, kao i kritici tradicionalizma, konzervatizma i zatvorenog društvenog sistema. Svojim radom je istupala kao antifašistkinja, antirasistkinja, kritički nastrojena ka socijalističkom realizmu u umetnosti, kontroli države nad pojedincem i diktaturi socijalizma. Težila je uvođenju novih umetničkih praksi, odbacivanju nametnutih autoriteta i afirmaciji mladih. Istupala je kao osvešćena žena, svesna svog identiteta, ali bez potrebe za njegovim posebnim isticanjem. Kao alternativu promene sistema Bogdanka je još početkom sedamdesetih svojim komunikacijskim i multimedijalnim projektima razvijala sistem mreže i principa "tiha voda i breg roni" (bliskih feminističkim alternativama).

Jedan od razloga nedovoljne vidljivosti Bogdankinog rada delom leži u samoj prirodi njenog stvaranja, koje je bilo multimedijalno i interdisciplinarno. Kratkotrajnost, efemernost i nestabilnost medija kojima se bavila takođe su publiku i stručnu javnost usmerili na doku-

mentarni materijal, čime je umanjen pristup informacijama, a tokom vremena oslabljenja komunikativnost, koja je najčešće bila cilj svih njenih projekata. Bez kontakta sa publikom i uključenosti u društvenu stvarnost, umetnička praksa Bogdanke Poznanović postaje isključena i nefunkcionalna, a bez lične podrške i zainteresovanosti savremenika može pasti u zaborav. Zbog toga je bitno da se njena umetnička dela i dalje prezentuju javnosti kroz samostalne i grupne izložbe, video-projekcije, publikacije, predavanja i sl. Takođe, bitno je njen legat učiniti vidljivijim i aktivnijim. U procesu održavanja njenog konstantnog prisustva na savremenoj umetničkoj sceni i javnosti značajnu ulogu moraju imati pojedinci/pojedinke i institucije kulture. Uočene probleme, odnose i rešenja moguće je primeniti u istraživanjima umetničke prakse i drugih umetnica, kako bi se njihov rad afirmisao, institucionalizovao i valorizovao.

Citirana literatura:

Bogdanović, Slavko (1975–83). „Feedback letter-box personal comunication in continue ili globalno selo Bogdanke Poznanović". u: Bogdanović, Slavko i Miško Šuvaković (1997). *Politika tela: izabrani radovi: 1968–1997 / Slavko Bogdanović. Eseji o Slavku Bogdanoviću.* Novi Sad: Prometej i Književni novosadski krug K21K, str. 104–106.

Davičo, Oskar (1970). *Ono što uzbuđuje mene...* (katalog samostalne izložbe), Likovni salon Tribine mladih. Novi Sad, 27. april – 9. maj, str. n.n.

Kojić Mladenov, Sanja (2015). *Bogdanka Poznanović: Kontakt Art*. Novi Sad: MSUV.

Nedeljković, Vladimir (2012). *Devojčice i dečaci s Dunava*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine. http://www.timemachinemusic.org/k/devojcice-i-decaci-s-dunava/

Poznanović, Bogdanka (1978). „Mail Art: šta je to? (Mail Art: What is it?)". iz kataloga *Feedback poštansko sanduče*. Zagreb.

Poznanović, Bogdanka (1980). Feedback poštansko sanduče, iz: „Poštanska umetnost / poštanska poezija: Mail Art / Mail Poetry" (temat). Beograd: *Delo*, br. 2, str. 44–45.

Savić, Svenka (pr.) (2001). *Vojvođanke 1917–1931: životne priče*. Novi Sad: Futura publikacije, str. 299–312.

Srebotnjak Prišić, Lidija (1999). „Vizuelni studio, Akademija umetnosti, Novi Sad". u: *Video umetnost u Srbiji*. Beograd: Centar za savremenu umetnost. str. 150–152.

Szombathy, Balint (1979). „Umetnost Bogdanke Poznanović između 1970–1977. godine". Beograd: *Umetnost*, br. 63–64, str. 59–60.

Tišma, Slobodan (2010). „Neoficijelni blog o Slobodanu Tišmi". http://slobodantisma.blogspot.com/2010/03/istorijat-grupe-grupa-kod-je-osnovana-8.html

Šuvaković, Miško (2012). *Bogdanka i Dejan Poznanović*. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Beograd: Orion Art.

Isidora Todorović

fotografija Sanja Anđelković
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Osnovne i master studije završila je na Katedri za nove likovne medije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, gde je i zaposlena kao docent. Autorka je nagrađene političke lokativne igre One Good Day/ Jedan dobar dan (45.2500N 19.8500E), čiji cilj je da se svim dostupnim sredstvima preživi jedan dan u Novom Sadu. Stipendista je „Art and Science" nagrade za Srbiju (u organizaciji CPN Beograd), kao učesnica „Future of work" konferencije na Ars elektronici u Lincu. Objavila je teorijske tekstove:„Umetnost protiv umetnosti, umetnost kao institucionalna praksa i kao kritika institucije", „Savremena čitanja tehnologije", i dr.

Inicirala je i organizovalaprojekte: *Hybrid media camp*, međunarodni festival kratkog videa i filma SHORTZ, IPA projekat prekogranične saradnje *Panonski put umjetnosti*, Hrvatska, Srbija, izložbu *Organi i organizmi Festival Noćnog Neba*, projekat *Jedankilobajt.com.*

Njeni umetnički radovi zastupljeni su u Benetonovoj kolekciji dela malih formata, *Soft connection*, kolekcija novomedijske umetnosti, Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

Ljubiteljka je biopolitičkih teorija, postfeminizma i uradi sam kulture. Trenutno piše tekstove o anonimnosti na internetu, kreira političke igre i veze elektronska kola.

Raškolovana umetnica ili šta me je Ivan Ilič naučio u doba robota, interneta, uradi sam umetnosti

Možda izgleda zbunjujuće da se u istoj rečenici, sa jedne strane, nalaze Ivan Ilič, poznati levičar koji dekonstruiše sisteme obrazovanja, The Yes Men i Critical Art Ensemble (koji se bave subverzijom socijalnih normi) i, sa druge, edukacija (koja bi trebalo da bude neka vrsta sistemskog ustoličavanja obrazovanih normikoje uvek mogu biti preispitane, reinventirane, fluidne iako to nisu – pogotovo ne u kontekstu srpskog obrazovnog sistema). Međutim, ja kao veliki ljubitelj Deleza i Gatarija svoju hipertrofiranu normalizaciju nepomirljivih pojmova pravdam ne samo postmodernističkim ludilom nego i transferzalnošću, pojmom koji je Gatari ustoličio, i kroz koji je pokušao da dokaže da više nismo usko vezani za svoje discipline i da to ne smemo biti, jer znanje nije jedna izolovana frakcija ljudskog interesa, nego nešto što je interdisciplinarno, povezano hibridno, rizomatično. U kontekstu ovoga, ja tvrdim da dekonstrukcija obrazovanja Ivana Iliča (koje prikazuje u tekstu „Descooling society") kao i napredak ka veštačkoj inteligenciji, robotizaciji rada, ali i večita kriza identiteta umetnosti – mogu da imaju i imaju nešto zajedničko.

Naime, danas Delezovsko/Gatarijevski rizom, i Turingova mašina razvojem tehnologije dozvoljavaju ostvarenje Iličevog sna. Ilič u delu „Raškolovano društvo" zamišlja mreže koje uče kroz otvorenu vezu edukacionih resursa, edukaciju koja je dostupna svima, slobodnu razmenu veština, kao i listu profesionalaca – neku vrstu fonda obrazovanih ljudi koji mogu da pomognu u edukaciji. Ilič je na neki način bio propovednik 21.veka (iako neočekivan) jer ovakve vrste socijalnih i edukativnih interakcija danas možemo da vidimo na Youtube-u, Google-u, Reddit-u u raznim softverima (Google translate, Text to speech isl.), tutorijalima, kao i raznim on-line prostorima gde korisnici interneta, bilo da je to Youtube bilo forumi, u otvorenom kontekstu razmenjuju svoja znanja.

Ovo je obično trenutak izlaganja kada se stavi neki inspirativni citat, te možemo na primer da navedemo Nelsona Mendelu, koji je kazao da je edukacija najmoćnije oružje koje možete da iskoristite da biste promenili svet. Zapravo, ovo je rekao Mendela ako je verovati interne-

tu, pošto je jedan od fenomena interneta pripisivanje pogrešnih citata pogrešnim ljudima. Tehnološka pismenost danas prepoznaje ovo kao tzv. fenomen trol citata, poput, na primer, sledećeg: „Ne znam čime će se voditi Treći svetski rat, ali Četvrti će se voditi štapovima i kamenjem", koji se pripisuje ser Isaku Njutnu (iako je opštepoznata činjenica da je ovu rečenicu izrekao srpski zet Albert Ajnštajn). Upravo poznajući i demistifikujući tehnologiju, vidimo vezu između edukacije u 21. veku i novomedijske umetnosti, koja, kako smatram, osim što treba da bude agens političke promene treba da bude i agens edukacije u problemima tehnologije. Na kraju, dolazimo do pitanja šta je socijalna funkcija edukacije sa jedne strane, i umetnosti sa druge... Ja, nažalost, odgovor na to pitanje još nisam pronašla... U teoriji, njihova socijalna funkcije jeste da budu politički agens preobražaja, da tu naprave pozitivne sociokulturološke i političke promene.

Možemo, dakle, da se zapitamo zašto se to ne dešava (pogotovo u Srbiji)? Da li su je oslabili intelektualci, umetnici, institucije kulture i edukacije, da li smo svi otupeli usled višegodišnje borbe ili je nešto drugo u pitanju? Trocki govori: „The quarrels about "pure art" and about "art with a tendency" took place between the liberals and the "populists". They do not become us. Materialistic dialectics are above this: from the point of view of an objective historical process, art is always a social servant and historically utilitarian." Trocki, dakle, ne dozvoljava marginalizaciju moći umetnosti i njenu političku prirodu. Do sličnih zaključaka dolazi Boris Grojs u knjizi „Moć umetnosti", gde potvrđuje da umetnost ne može da bude izvan određenog političkog sistema (bio on pozitivan ili negativan). Sa druge strane, postavlja se pitanje da lije edukacija politički neutralna? Wikipedia definiše edukaciju kao: proces učenja, saznavanja, skupljanja vrednosti, verovanja i navika... Međutim, da li su znanje, vrednosti verovanja i navike pojmovi koji postoje u vakuumu? Istorijski znamo šta je edukacija značila u nacističkoj Nemačkoj, a šta je edukacija inicijalno zapravo trebalo da bude – organizovano obrazovanje u ranoj američkoj istoriji (u cilju organizovanja radne snage za fabrički rad u predindustrijalističkom dobu), dok neki teoretičari povezuju školsko zvono sa Pavlovljevim uslovljenim refleksom, gde se deca uslovno treniraju da budu poslušna.

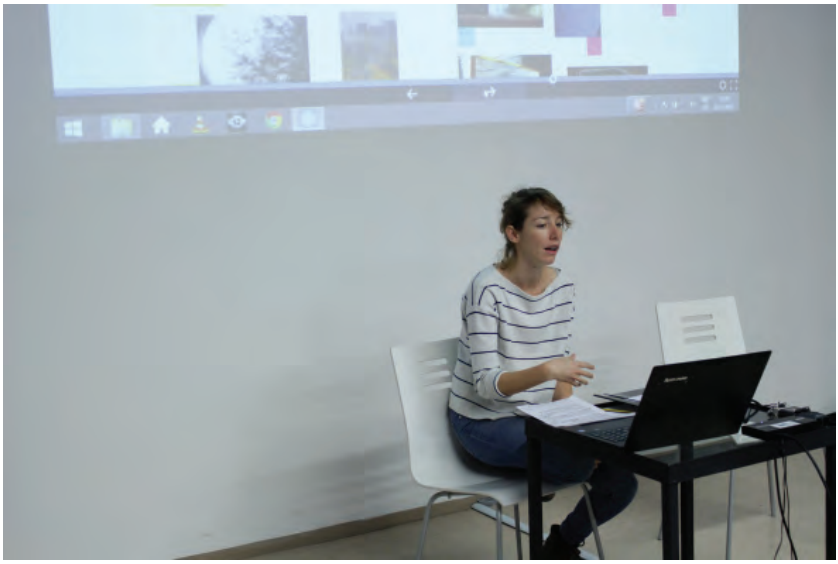
U kontekstu naše realnosti pojmovi pedagogija i politička umetnost, ako se pozovemo na Gatarijevu transverzalnost, uopšte i nisu oponenti. U tekstu koji sam skoro napisala, naslovljenom „Art as the new economic model in the post labour society or How art teach us how to detach value of our labour from capital", ja ih povezujem na sledeći način: Naime, misaonim eksperimentom zamišljam društvo koje su preuzeli pametni roboti, artificijelna inteligencija (nešto što se predviđa već duže vreme) kao i univerzalni osnovni prihod (Univerzal basic income). U kontekstu ovog društva obični radnici više nemaju posla, te su u društvu ljudi koji su obezbeđeni finansijski, ali nemaju šta da rade... U tom kontekstu ja vidim umetnost i kreativnost kao rešenja njihovih problema, a edukaciju kao metodologiju koja im pomaže u tome... Naime, (iz perspektive svoje prakse) studenti novih medija trebaju da razumeju tehnologiju, da imaju kritički odnos prema njoj, i daje demistifikuju... To (po meni) i jeste budućnost edukacije – demistifikacija tehnologije u službi socijalnog boljitka... Edukacija će imati zadatak da im pokaže kako koristeći tehnološke izume, koristeći tutorijale, koristeći već na-

fotofrafija Sanja Anđelković
Isidora Todorović *Soft connection* (kolekcija MSUV)
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

pravljene programe, koristeći forume za razmenu znanja – dolaze do rešenja svojih problema, zapravo sve ono što je Ivan Ilić zamišljao...

U tom kontekstu uloga tehnološke umetnosti je oduvek bila da demistifikuje tehnologiju, da je kritički dekonstruiše, da subvertira one koji tvrde da tehnologija nema političku prirodu, da pozicionira tačke žarišta problematičnih moralnih i etičkih političkih fenomena kao i da iznese na videlo ono što je nevidljivo.

Andrea Palašti



fotografija Sanja Anđelković
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Vizuelna umetnica. Osnovne diplomske i master studije završila je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu na odseku Fotografija. Akademski naziv doktora nauka umetnosti i medija stekla je na Grupi za teoriju umetnosti i medija Interdisciplinarnih doktorskih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu 2015. godine.

Od 2006. godine, izlaže i sarađuje sa različitim umetnicima, umetničkim kolektivima i inicijativama. Dobitnica je nagrade 54. Oktobarskog salona u Beogradu 2013. godine i nagrade Zavoda za kulturu Vojvodine. Njeno stvaralaštvo prevazilazi umetničke i kustoske granice u kojima akcenat stavlja na pitanja kulturne geografije, istorije i svakodnevnog života. Radi kao docent na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, u sklopu predmeta Likovni elementi, na Katedri za nove likovne medije.

Značajniji projekti: *Šok galerija Partizan: Izlagački praktikum,* u saradnji sa Šok zadrugom (Art klinika) i Katedrom za Nove likovne medije (2016/17); *Kućne vežbe*, Galerija Artget, KCB, Beograd (2017); *Portreti i sećanja*, u saradnji sa Jevrejskim istorijskim muzejom u Beogradu i Savezom jevrejskih opština Srbije (2015); *CLOSE UP&BLOW UP: Rekonstrukcija fotografske slike,* Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Srbija (2013).

Od učionice do galerije: Izlagački praktikum

Izlagački praktikum predstavlja neformalni pedagoški program izlagačke prakse za studente Akademije umetnosti u Novom Sadu. Koncipiran je kao vannastavni program u sklopu nastavne jedinice Likovni elementi na Katedri za nove likovne medije, u kome studenti stiču praktična znanja o savremenim izlagačkim praksama i načinima koncipiranja izložbenih projekata. Cilj programa je da se kroz samu praksu omogući studentima izvedba individualne i/ili kolektivne izložbe unutar galerijskog konteksta ili javnog prostora, te da se kroz tu praksu razviju veštine i tehnike za prezentovanje umetničkih radova.Izlagački praktikum usmeren je ka strategijama razvoja 'izlagačke umetničke karijere': razvijanje veština za pisanje umetničkih projekata, stejtmenta, biografije, podnošenje aplikacije za izlaganje, instaliranje postavke, kao i fotografisanje, odnosno dokumentovanje svojih radova unutar izlagačkog prostora. Tokom protekle tri godine (2016–2018) upriličena je serija izložbi koje su ponudile uvid u praksu najmlađih umetnika, koji su svojim radovima propitivali različite prostore i tematike. U saradnji sa različitim (umetničkim) udruženjima, kao i pojedinačnim umetnicima, Izlagački praktikumse dosada realizovao kroz sledeće projekte: *Galerija Partizan; UA! Umetnost protesta; Izlog 34; Keš, kolica i šmekerica (sa Sanjom Anđelković); Iseci, pa nalepi; Kućne vežbe.*

Izlagački praktikum nastao je prvobitno kao saradnja sa Šok zadrugom u sklopu njihovog dugogodišnjeg programa *Na istom zadatku*.[17] U 2013. godini MMC LEDart/Šok zadruga je, sa idejom oživljavanja perifernih delova grada, i sa ciljem menjanja nedelotvorne i autistične kulturne politike na lokalnom nivou, u saradnji sa Sportskim društvom „Partizan" u Petrovaradinu (Preradovićeva 9), u jednoj od svlačionica izgradio i otvorio Galeriju Partizan. Galerija je svečano otvorena 2013. godine izložbom *Zatečeno stanje: Šok Partizan,* koja je imala za cilj da reinterpretira istoriju i artefakte zatečene unutar nekadašnjeg Sokolskog doma, sagrađenog 1933. godine po projektu arhitekte Đorđa Tabakovića. Od svog osnivanja, prvo kao Sokolski dom, a kasnije kao „Društvo za telesno vaspitanje", Partizan je negovao gimnastičke programe

17 *Na istom zadatku* je zbirni naziv za različite akcije u kojima MMC Led art (Šok zadruga) sarađuje/deluje sa drugim umetničkim ili građanskim udruženjima u nezavisnom sektoru, pojedinačnim umetnicima ili obrazovnim institucijama.

za decu i odrasle. Danas nosi naziv Društvo sporta za sve „Partizan" i nudi sportske aktivnosti kao što su košarka, odbojka, latinoamerički i standardni ples, kapuera, aerobik i fitnes joga. Izložba *Zatečeno stanje: Šok Partizan* funkcionisala je kao mini-muzej, otvoreni kulturni prostor koji se uključio u tipično socijalno mesto unutar svakodnevice Partizana i njegovih korisnika. Od 2016. godine Galerija Partizan postala je svojevrsna 'art-teretana', mesto u kome se izvode 'sportske vežbe': izložbe. U tom svetlu, Galerija Partizan predstavlja označen 'teren' za 'treniranje umetnosti' i postavku izložbi, u kome se priređuju prve samostalne izložbe izvan *univerzitetskog* konteksta. Studentima se tako nudi prilika za javno prikazivanje svojih ličnih projekata ili ispitnih zadataka, koji, inače, često ostaju unutar 'učionice' i bez praktične primene. Studenti tako tematizuju sam prostor, njegovu kulturnu istoriju, ali i mapiraju odnose između umetnosti i sporta kroz različite perspektive koristeći interdisciplinarni i interaktivni pristup.

U saradnji sa Šok zadrugom, od 2017. godine, održava se i serija studentskih izložbi u javnim izlozima Šok koridora (Zmaj Jovina 22) pod naslovom *UA! Umetnost protesta*. Projekat, zapravo, predstavlja-predmetnu vežbu na prvoj godini studija nastalih u formi banera na temu likovnog elementa – tekst. Izveden u formi vizuelnih protestnih znakova, kombinacijom reči i slike, projekat ima za cilj da prikaže simboličku vizualizaciju dovitljivih stavova mladih studenata umetnosti na različite društvene stvarnosti. Ukazujući na komunikaciju između umetnosti i društva, protkane suptilnim humorom i ironijom u spontanoj DIY estetici, izložbe nude jedan trenutni (mogući) vizuelni marker individualnih *dilema* mladih autora.

Sličnu primenu izloga, kao javne 'ulične' galerije za predstavljanje studentskih radova, omogućila je i saradnja sa Teatrom 34. Projekat *Izlog 34* predstavljao je uličnu mini-galeriju, ad hoc izložbeni prostor u izlogu Teatra 34 u Pašićevoj ulici. *Izlog 34* preuzeo je zapravo oglasnu tablu Teatra 34, te umesto oglašavanja repertoara pozorišnih predstava, tokom juna i jula meseca 2017. godine, objavljivao je fotografske radove studenata. *Izlog 34* je bio svojevrsni *one work gallery*, u kojem se izlagao prvenstveno jedan rad jednog autora. Poput repertoara teatra, *Izlog 34* objavljivao je novi rad svakog četvrtka u nedelji.

Pop-up projekat/izložba *Keš, kolica i šmekerica* održala se 27. decembra 2016. godine u samoimenovanoj Galeriji Trafika, koja se nalazila u iznajmljenom prostoru bivše trafike i menjačnice u Njegoševoj ulici. Koncept izložbe, osmišljen u saradnji sa studentkinjom Sanjom Anđelković, istražio je pojam novca kao društvenog fenomena. Galerija Trafika je zapravo otvorila konkurs za izlaganje, i pozvala umetnike svih medija da istraže i ukažu na temu novca u umetnosti kroz kritički pristup istraživanja savremene umetnosti, tržišta, kapitalizma i razmene. Kao jednodnevni događaj, izložba je bila koncipirana kao igra na sreću, u kojoj je svaki izloženi rad postao deo tombole, odnosno lutrije. Svaki umetnik je žrebom izvlačio broj, te imao priliku da zameni svoj umetnički rad za rad drugog umetnika.

Projekat *Iseci, pa nalepi* predstavlja radove studenata čija se istraživanja baziraju na pojmu aproprijacije i kolažiranju različitih vizuelnih formi. Koristeći se strategijama kolažiranja, montažom i rekonstrukcijom zatečenih/nađenih predmeta i slika, predstavljeni radovi ukazuju na različite funkcije kolaža, koje se ogledaju u tehničkom i konceptualnom pristupu materijalu. Na taj način, mladi autori seku, spajaju i/ili lepe različite likovne i kulturološke procese. Projekat je tokom 2017. godine bio predstavljen u Malom likovnom salonu Kulturnog centra Novog Sada i u Gradskoj galeriji Požega.

Projekat *Kućne vežbe* zasniva se na 'domaćim zadacima' studenata postavljenim u sklopu nastavne jedinice Likovni elementi. Zamišljeni su kao vežbe komunikacije u kojima se postavljaju režirani (kratkoročni) zadaci sa posebnim instrukcijama koje učesnici projekta daju jedni drugima. One nude niz kreativnih vežbi koje se mogu lako ispuniti, sa minimalnom opremom, uz samo malo napora i u jednostavnim prostorno-vremenskim (kućnim!) uslovima. Zasnivaju se na razvijanju brzih rešenja bez koncepcijskih pretenzija, te predstavljaju svojevrsne likovne, estetske i idejne vežbe razgibavanja, koje upućuju na to kako alternativne metode umetničke edukativne strategije utiču na razvijanje kreativnog mišljenja. *Kućne vežbe* izvode se u različitim medijima: u zavisnosti od zadatka, koriste se fotografije, crteži, video-radovi, objekti, tekstualni i/ili audio zapisi, pomoću kojih se dokumentuju interakcije, intervencije i/ili međusobne komunikacije. *Kućne vežbe* su bile predstavljene u Artget

galeriji Kulturnog centra Beograda 2017. godine, kao i u Galeriji VN u Zagrebu 2018. godine. Kao izložbeni projekat, od studenata se očekivalo i da predlože dizajn kataloga i plakata, ali i da učestvuju u osmišljavanju same postavke. Projekat zapravo uzima za inspiraciju niz referenci iz istorije umetnosti, uključujući i pokrete iz šezdesetih i sedamdesetih ili autore kao što su npr. Sol Levit (Sol LeWitt), Joko Ono (Yoko Ono), Alison Nouls (Alison Knowels), ali i iz savremenih praksi kao što je internet projekat LTLYM (2002/09) Mirande Džuli (Miranda July) i Harela Fletčera (Harrell Fletcher) ili izložbe do it (1993–) kustosa Hansa Ulriha Obrista (Hans Ulrich Obrist). U tom svetlu, *Kućne vežbe* se oslanjaju na svojevrsnu kolektivnu edukaciju; međutim, fokus nije (samo) na estetskim funkcijama umetničkog dela, već i na socijalno-emocionalnoj interakciji učesnika tokom celog procesa projekta. One se ne ogledaju (samo) u materijalnosti predstavljenih dela, već se njihova vrednost prepoznaje upravo u otkrivanju različitih nijansi ljudskog tumačenja, odnosno u različitim interpretacijama kako zadatka tako i nas samih.

Imena studenata

Galerija Partizan: Luka Stojanović, Sava Kesić, Barbara Jovanović, Stefan Jovanović, Vanja Novaković, Jelena Gajinović, Nebojša Đuričić, Milica Jokić, Sanja Anđelković, Konstantin Đuričković, Petar Milić, Mladen Novaković

fotografija Andrea Palasti

UA! #1: Lidija Krnjajić, Miloš Bibić, Marina Stojšić, Bogdan Simeunović, Nataša Domazetov i Jelena Mišljenović

UA! #2: Nataša Sušić, Igor Balać, Aleksandra Novaković, Anđela Cipar, Ines Damjanović, Danilo Lalović, Tijana Đukić i Milorad Savanović

UA! #3: Jelena Simonović, Kristina Polender, Aleksandar Siker, Marija Škrbić, Milica Nikolić, Bojana Prodanović

UA! #4: Aleksandra Čičovački, Anđela Kopanja, Andrea Berković/ Natalija Hajagoš, Ivana Jeremić, Jelena Bajić, Milena Herceg

UA! #5: Anđela Stupar, Emma Turkaly,Eva Prikel, Marko Piroški, Ivana Vukanac, Teodora Jajić

Izlog 34: Ivana Čavić, Jelena Gajinović, Luka Stojanović, Katarina Kapičić, Vanja Novakovič, Igor Šiler

photo by Andrea Palasti

Iseci, pa nalepi: Sanja Anđelković, Milica Jokić, Stefan Jovanović, Sofija Kamasi, Lav Kovač, Izabela Mašić, Dušan Nikitović, Luka Stojanović, Jovana Čajović i Ivana Čavić

Kućne vežbe: Adrijana Homa,Andrea Berković, Aleksandra Novaković, Aleksandar Siker, Aleksandar Iđuški, Aleksandar Danguzov, Aleksa Stajšić, Aleksandra Čičovački, Aleksandra Žepinić, Ana Bokan, Aleksandra Ljubisavljević, Ana Novaković, Anđela Cipar, Anđela Kopanja, Bojana Prodanović, Boris Stanišić, Danijela Gruban, Danilo Lalović, Dejana Kovačević, Dijana Molac, Edvard Molnar, Emma Turkaly, Emilia Nadj, Emilia Varga, Eva Prikel, Ines Damjanović, Filip Džolić, Marko Piroški, Igor Balać, Ivana Jeremić, Jelena Bajić, Ivana Sailović, Jelena Bosnić, Ivana Vukanac, Jelena Simonović, Milorad Savanović, Kristina Polender, Maja Jović, Marija Škrbić,Mila Pejić, Maša Vujinović, Milena Herceg, Milica Nikolić, Miloš Mirić, Milutin Reljić, Nađa Rakić, Nataša Sušić, Natalija Hajagoš, Nevena Kovačević, Nikolette Fehér, Vladimir Janić, Peđa Carević, Stefan Kovačić, Vladimir Tucakov, Teodora Jajić, Tanja Tomić, Tijana Đukić, Jovana Semiz, Anđela Stupar, Violetta Iván, Helena Soldat, Tea Vukadin, Sanja Anđelković, Konstantin Đuričković, Milica Jokić, Jelena Kuzmanov, Katarina Kapičić, Mladen Novaković, Vanja Novaković, Petar Milić, Glória Monyov, Gyöngyi Rác, Jelena Gajinović, Ivana Čavić, Petar Savin, Luka Stojanović, Aleksandar Apatović, Miloš Bibić, Jelena Bursać, Mladen Čeljuska, Emil Čorba, Nemanja Dejanović, Luka Drljan, Natalija Hajagoš, Tamara Jovanov, Doroteja Lovre, Nikola Mitić, Nemanja Mrkšić, Marija Ranković, Natalija Ranković, Tatjana Smiljanić, Filip Funštajn, Miroslav Janjin, Zorana Matković, Bogdan Simeunović, Kristina Božović, Zorka Ćirović, Božo Ivanković, Strahinja Jajić, Lidija Krnjajić, Duška Miladinović, Marina Stojšić, Luka Žurovski, Marija Cvetković, Dušan Ivić, Tijana Jevrić, Novak Požarev, Sandra Jakovljević, Igor Šiler, Una Tomašević, Vasilije Vujović, Ivan Vuknić, Jovan Dobrijević, Nataša Domazetov, Isidora Milaković, Anja Milivojević, Jelena Mišljenović, Višnja Nedeljkov, Nina Batinica, Ivana Bućko, Lenora Kapuši, Olga Mandić, Ana Ristić, Teodora Šćepanović, Nevena Silaški, Marija Stošić, Milica Strizović, Anđela Živković, Stefan Grković, Relja Milanović, Leon Radosavljević, Lidija Raletić, Nikola Uzelac kao i gošće umetnice Danica Bićanić i Monika Sigeti.

Tijana i Mila Popović

fotografija Sanja Anđelković
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Dizajnerski dvojac i osnivačice studija za dizajn „TM Popović", koji se bavi grafičkim i modnim dizajnom, istraživanjem i implementacijom elemenata održivog razvoja i etičko-ekoloških normi u stvaralačkom radu. Godine 2011. pokreću Nedelju eko-dizajna i kreativne reciklaže RE/8* DESIGN PARK. Tijana je autorka knjige *Dobar dizajn/eko-dizajn i održivi razvoj*, a Mila Popović urednica izdanja, prve publikacije na srpskom jeziku koja se bavi analizom odgovornog dizajna i odnosom primenjene umetnosti prema ekologiji i zaštiti životne sredine. Knjiga je promovisana u Beogradu, Novom Sadu i Beču.

Tijana i Mila su izlagale na više desetina samostalnih izložbi i revija u zemlji i inostranstvu, kao i na međunarodnim nedeljama dizajna i mode: *London Fashion Week* (2010), *The London Design Festival* (2010), *Alternative London FW* (2010), *Brighton FW* (2011), *Vienna FW* (2013), *International Birmingham FW* (2013), *Skopje Fashion Weekend* (2012,2013), *Drap-Art Barcelona* (2013, 2014). Dobitnice su mnogobrojnih nagrada, među kojima je međunarodna nagrada za grafički dizajn 2012. godine, koju dodeljuju CKO (Center for Culture and Experience Economy) i Danish Designer, za najbolji dizajn plakata i web-mockupa.

Make something – buy nothing

Hiperprodukcija i konzumerizam

M: Pre nego što počnemo priču o nama, našem radu i ideji koja nas motiviše i vodi, a to je da limiti podstiču kreativnost, osvrnućemo se na globalnu temu.

Otvorićemo neka pitanja kao što su recimo: Šta je šok? Kako reagujemo na neprijatne i neočekivane spoljne"nadražaje koji nas dovode u stanje šoka? Kojisu to faktori kojima smo najčešće izloženi? Kako ih doživljavamo, kojim intenzitetom? I, ono što je najvažnije: **Da li smo u stanju da ih okrenemo u svoju korist i oblikujemo u pozitivne smernice koje nas uče da brzo i pametno reagujemo, intervenišemo i rešavamo problem?**

T: Šta je šok? Sigurno smo svi mi bili u prilici da iznenađeno reagujemo na neku neprijatnu sliku, vest ili situaciju koju nismo očekivali, a koja je na nekoliko sekundi ili za neke u mnogo dužim vremenskim intervalima izmestila naše racionalno ja, ostavivši nas u stanju straha, panike i nemoći.

Kako je šok zapravo stanje percepcije, nezahvalno je na globalnom nivou govoriti o njegovim posledicima ili uzrocima. Svako od nas će drugačije reagovati na npr.gubitak posla, smrt bliske osobe, bolest ili neke najbenignije situacije, kao što su, recimo, raskid veze, gubitak nekih materijalnih stvari, nedostatak novca za željene stvari i slično.

Mi ćemo se danas baviti pozitivnim stranama šoka, koje se javljaju kod kreativaca i umetnika. Pokušaćemo da vam kroz našu percepciju približimo ideju o intervenciji odmah sa trenutno raspoloživim sredstvima, materijalom i resursima, i rešavanju problema u situacionističkom stilu – onako kako možemo, a ne kako bi trebalo (kako se od nas očekuje).

M: Nadovezala bih se na pitanje šta je šok. I dopunila ga sa DANAS. Šta je šok danas? Činjenica je da su se prioriteti promenili i da čovek danas neke sasvim benigne situacije i rešive probleme, doživljava kao užasno velike emotivne i društvene udarce koji ga dovode u stanje šoka.

Pošto se priča vrti oko potrošača odnosno konzumenata, nestanak sa tržišta top-proizvoda lojalnih konzumenata može izazvati jednu

vrstu šoka (zvuči nadrealno, ali setite se strašne panike koja je u aprilu zadesila Australiju kada je došlo do nestašice *Nutelle*).

Kult brenda je danas toliko jak da se mi uživljavamo u ulogu njegovog besplatnog promotera, i ukoliko bi se desila tragedija da na trenutak on nestane ili trajno promeni vizuelni identitet, mi bismo se osetili izgubljenim, uplašenima.

Neverovatno je koliko smo svi mi naviknuti na sigurnost koju nam pružaju ti naši omiljeni proizvodi. Lojalni smo im i bez njih naša svakodnevica ne bi bila ista. Ne bismo imali kvalitet koji zaslužujemo, ugodan i siguran život. Iznenadno povlačenje sa tržišta „sigurnih" proizvoda kod vernih konzumenata izaziva stanje šoka sa negativnim posledicama.

T: Postoji niz primera koji nas upućuju na zaključak da je nekada dovoljno velik šok za kategoriju lojalnih konzumenata i samo vizuelna promena ambalaže ili logotipa, koja ih može uvesti u stanje depresije, anksioznosti i paranoje. Većini nas je poznat slučaj *Coca-Cole* iz 1985.

Odličan primer za dobar i upečatljiv vizuelni identitet jeste *Coca-Cola*, širom sveta prepoznatljiv brend koji je prošao minimalne intervencije u redizajnu logotipa i ambalaže za čitav vek svog postojanja. Logotip je kreiran 1885. godine. Od 1900. godine identična boja, font i potpuno autentičan logo, prepoznatljivi su i koriste se i danas. Poredeći današnji logo *Coca-Cole* sa nekadašnjim, vidimo da većih intervencija u redizajnu nije bilo. Međutim, do potpunog preokreta, koji je mogao da dovede ovu kompaniju do potpune propasti, došlo je 1985. godine na stogodišnjicu njenog osnivanja. U želji da pridobiju što veći broj konzumenata, iako su već imali prevlast na tržištu u odnosu na *Pepsi*, svog najvećeg konkurenta, čelnici iz kompanije odlučili su se na riskantan potez. U zemlji koja je posvećena proizvodnji i potrošnji, *Coca-Cola* je bila jedan od najuspešnijih proizvoda u istoriji, neprikosnoveni lider u industriji bezalkoholnih pića.

Korekcija, kojom su želeli da poboljšaju kvalitet i prodaju, odnosila se na promenu odnosa šećera i kofeina u piću, koji nikada do tada, još od 1886, nisu menjali, jer se tzv. „slepim testovima ukusa" novi ukus u poređenju sa *Pepsijem* kod svih ispitanika pokazao kao intenzivniji i lepši u odnosu na proveren stari ukus. Novi, poboljšani ukus takođe je

trebalo da prati novi i savremeni logo i kompletan dizajn, kojim su se obraćali pre svega mlađoj ciljnoj grupi, koja je više bila okrenuta *Pepsiju*. Ljudi iz marketinga kompanije otišli su korak dalje promenivši ne samo logo i vizuelni identitet pića na kojem je formiran stil, stav i odnos prema životu čitave američke nacije od početka prošlog veka već i naziv iz *Coca-Cola* u *New Coke.*

Međutim, rezultat ove radikalne promene bio je poražavajući. Reakcija potrošača bila je iznenađujuće loša. Ljudi su masovno odustajali od kupovine pića koje im je obeležilo mladost, najlepše životne trenutke, kao i one kritične i teške. Poverenje koje su imali u *Coca-Colu* izbrisano je onog trenutka kada je umesto prepoznatljivog loga na limenkama, flašama, plakatima i svetlećim reklamama zasjao savremeniji, stilizovaniji i svedeniji oblik, iz praktičnijih razloga formulisan kao *Coke*. Šok, neverica i razočaranje su preplavili građane u tolikoj meri da su sa do tada omiljenog američkog brenda prešli na *Pepsi*, koji je prvi put od svog postojanja prestigao *Coca-Colu*, preteći da je potpuno istisne sa tržišta. Iako je ukus ostao manje-više isti, verovatno i bolji, dotadašnji verni potrošači su prelazili na druga pića žaleći se na nedovoljnu ili prejaku gaziranost, jaču ili pak slabiju aromu, premalo ili previše šećera u "novom" piću koje im se nije dopadalo. Negativna reakcija potrošača išla je do te krajnosti da su se mnogi radije okretali *Pepsiju* kao svom novom piću nego novoj *Coca-Coli*, dok su pravi zavisnici počeli od preprodavaca da otkupljuju staru varijantu omiljenog pića po basnoslovnoj ceni, čak nekoliko stotina puta većoj, kako bi ga skladištili i čuvali za „crne dane", koji su za njih tad već počeli.

Uvidevši grešku, čelnici su se lično obratili svojim vernim konzumentima uputivši im izvinjenje za sve traume koje su prouzrokovali nesmotrenim marketinškim potezom. Posle samo tri meseca, 10. jula 1985, vratili su se na stari ukus, logo, ambalažu i naziv, a *Coca-Cola* je doživela još veću potrošnju i prodaju nego ikada. Loša procena i kratkoročna promena vizuelnog identiteta top-brenda čitave nacije, udvostručile su potrošnju i prodaju *Coca-Cole*, što su mnogi okarakterisali kao proračunat potez marketinškog tima, koji je šokantnim akcedentom na tržištu izazvao još veće interesovanje za već proveren proizvod. Iako je ovaj kratkoročni pad sa prvog mesta usledio zbog promene dizajna i

vizuelnog identiteta, na duže staze je brendu obezbedio još veću lojalnost korisnika, ukazavši na surovu istinu da iznenadna promena navike na spoljašnje, pogotovo vizuelne, nadražaje kod nas može da izazove traume dugotrajnih posledica.

M: Kada analiziramo ovakve pojave danas, u izgrađenoji nikad jačoj eri brendova, svesni smo da one izazivaju još veći šok kod konzumenata. Danas je dizajn prisutan u svim aspektima društva kao imperativna savremena forma, jasno definisana, primenjena u svim oblicima proizvodnje, industrije, marketinga, sa izuzetno složenim estetsko-funkcionalnim delovanjem. Ubeđuje nas, zavodi i navodi da kupujemo predmete i proizvode koji nam ne trebaju. Buy, buy, buy!... Spend, spend, spend!...

Razvojem tehnologije, svesno ili ne, čovek je postao deo mreže masovnih komunikacija, medija i društva koje u prvi plan ističe konzumerizam kao osnovu za normalno funkcionisanje i snalaženje u prostoru. U ovakvim nehumanim uslovima, dizajn može biti od velikog značaja za postavljanje etičkih kodeksa ka usmeravanju savremenog čoveka prema pravim vrednostima, ali isto tako i sredstvo kojim se može manipulisati kroz želje konzumenata u pravcu hiperprodukcije i megalomanske potrošnje. Nažalost, došlo je vreme prevlasti brendova i tržišta nad bespomoćnim društvom koje ih je stvorilo.

T: Nekada su šok i revolt okoline dizajneri izazivali provokacijama, neprimernim natpisima, političkim parolama, agresivnim aplikacijama, dok se danas to svodi na nešto sasvim paradoksalno – izmenjenu sliku „sigurnih" proizvoda.

Promena prividno idealnog okruženja, gde nam je sve dostupno, upućuje na tragikomičan epilog opsesivne masovne potrošnje i globalne proizvodnje, gde očekujemo nekontrolisane, histerične reakcije konzumenata nakon npr. povlačenja proizvoda s tržišta ili samo promene njegovog vizuelnogidentiteta.

Iznenadna promena kvaliteta proizvoda koji diktiraju naše potrebe, navike i životni stil, manifestovanih na spoljašnje, vizuelne nadražaje, kod konzumenata izazivaju traume dugotrajnih posledica, što ukazuje na besmislenost, neinventivnost i nemoć. Kategorije kao što su kult brenda, nesrazmera proizvodnje sa potrebama i dostupnost –

učinile su nasnesamostalnim i nesposobnim za neočekivane situacije i preživljavanje bez uputstva.

Pozitivni tokovi šoka – šok kod stvaralaca

T: Danas postoji i druga strana šoka, pozitivna. To je ona dobra strana koja utiče na nas u jednom zdravom i pozitivnom pravcu, usmeravajući nas ka analizi situacije i rešavanju problema. Ako bismo ovakve posledice šoka analizirali kroz istoriju kao rezultate koji su nastajali kod određene grupe, možemo ih nazvati umetnicima ili kreativcima, doći ćemo do zaključka da su u ovakvim okolnostima nastajala najveća remek-dela i inovatina rešenja koja su menjala stavove, životne navike, diktirajući pri tome nove trendove i tendencije u primenjenoj umetnosti.

M: Posmatrajući šok na globalnom nivou, rekli smo šta sve može da ga prouzrokuje, ali ako bismo se fokusirali na ovu manju grupaciju odabranih, primetili bismo da pored standardnih uzročnika postoje i oni koji se vezuju za kreativce i stvaraoce.

Mnoštvo faktora – kao što su: kratki rokovi (tzv. dead line), nedostatak materijala, neadekvatni uslovi za rad, svaka vrsta promene

fotografija Sanja Anđelković
Tijana i Mila Popović *DOBAR DIZAJN*
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

koja se odnosi na odstupanje odplaniranog ili dogovorenog – dovodi kreativca do stanja šoka, koji zatim umesto da se ispolji kao bes, nemoć ili nedostatak inspiracije, menja putanju i razvija potpuno novi oblik pristupa – improvizaciju.

Ovako posmatrajući iznenadne i negativne spoljašnje faktore, dolazimo do zaključka da šok za umetnike i dizajnere, zapravo, može biti inspirativan i dragocen: on nas navodi da sagledamo problem i potrudimo se da pronađemo racionalno rešenje. Dovodeći nas u situaciju kada su odstupanja od faza i načina realizacije neminovna, ali ne i odstupanja od cilja, koji je jasan, pruža nam čitav niz mogućnosti koje nas uvode u čaroban svet improvizacije i eksperimentisanja.

T: Upravo u ovakvoj relaciji: šok – umetnik – način (realizacija) – cilj vidimo da je jedino realizacija promenjiva kategorija, i tu se za nas nalazi najveća sloboda, koja nam se na samom početku učinila kao zabrana, nemogućnost ili ograničenje. Kreativni šok podrazumeva iznenadnu reakciju koja navodi na pozitivne promene i podstiče kreativnost, uvodi nas u proces stvaranja, rađanja ideja i primenu nekonvencionalnih metoda u rešavanju problema kroz DIY (Do it Yourself).

DIY ili Limiti podstiču kreativnost

M: Nadovezaćemo se na tačku koja se odnosi na pozitivne strane šoka i predstavljanjem našeg koncepta gde primenjujemo **pravila odgovornog stvaranja** potvrditi ideju da ograničenja, ipak, podstiču kreativnost i otvaraju neka nova vrata i poglede na sagledavanje i rešavanje problema koji je nastao. Navešćemo jedan primer iz našeg iskustva koji će ilustrovati naš koncept: da, vratićemo se u 2013. godinu, kada smo planirale našu kolekciju „After Colors".

Ideja je bila da se koriste najkvalitetniji materijali u konstrukciji jednostavnih monohromatskih modela. Skice su već bile urađene, planirana je realizacija 20 modela i već potvrđena učeća na nekim sajmovima i FW. Međutim, na samom početku dolazi do zaokreta, gde nam je onemogućeno da nabavimo materijale koje smo planirale, što u potpunosti menja koncept i dovodi nas u situaciju da ne možemo da realizujemo skice, odnosno kolekciju. Kako smo ostale dosledne konceptu da kolekcija bude monohromatska, sve dostupne materijale, kao

i nekoliko desetina odevnih predmeta od kože, upotrebile smo u sasvim drugačijem obliku i uradile jednu od možda najzanimljivijih kolekcija. Umesto svile i pliša koristili smo najlon i štof. Koristile smo i kožne jakne, pantalone i suknje u sasvim drugačijim oblicima. Upotrebom upcycling postupka neke već korištene predmete oblikovale smo u potpuno nove, sa sasvim drugačijom funkcijom. Čak je i jedno ronilačko odelo preoblikovano u tri celine: jaknu, prsluk i donji deo od gume sa detaljima od čipke, kože, nitni...

T: Iako su nam sredstva bila ograničena, a samim tim i upotreba materijala koje smo planirali onemogućena, nismo odustale od cilja i uz nekonvencionalne metode – koristeći upcycling i konstrukciju modela na licu mesta – na krojačkoj lutki sa ograničenim površinama materija koje su nam bile dostupne, a koje smo se trudile da u potpunosti iskoristimo (bez otpadaka i restlova).

Koristile smo neke materijale prvi put, naprimer gumu ili najlon, i bez ikakvog iskustva rizikovale ogroman trud i vreme, ali i novac, da od njih napravimo neke klasične forme, potpuno konvencionalne i nosive.

Kako smo imale ograničen budžet, **multifunkcionalnost** (mogućnost da jedan isti model pametnim redosledom manekena koji izlaze na pistu bude viđen u različitim formama) takođe je bila jedna od opcija o kojoj smo razmišljale prilikom realizacije, gde smo dobile na broju modela za koji smo imale dogovor da ćemo izložiti.

Napominjem da se ovakvi događaji, kao što su sajmovi, nedelje mode ili velike internacionalne izložbe, planiraju i bukiraju i po pola godine unapred, čime smo još više usmerene na improvizaciju prilikom realizacije kolekcije.

Dizajn svake kolekcije podrazumeva i dizajn promo-materijala: kataloga, pozivnica, flajera. Prilikom dizajna i pripreme vodi se računa o izboru materijala, boja, tehnici štampe i grafičke dorade, kao i multifukcionalnom konceptu grafičkog proizvoda. Multifunkcionalnim grafičkim proizvodima – koji istovremeno mogu imati funkciju: flajera, pozivnica i programa – štedi se na: MATERIJALU (HARTIJI, BOJI, LEPILU...), ENERGIJI I VREMENU.

Naravno, sve je bilo improvizacija i katalog iz B2 tabaka, sa straničnom montažom gde ne postoje otpaci, štampan u samo jednoj boji (crna) na ofsetnoj hartiji. Ograničenja smo okrenule u našu korist razmišljajući o pametnoj upotrebi dostupnih resursa, a ne o potrebama za novim, kao jedinoj opciji.

M: Ova kolekcija je kompletno predstavljena na prvom *Internacionalnom FW* u Birmingemu, na *Nedelji mode* u Skoplju, kao i na *Vienna Fashion* Weeku u oktobru 2013. godine. Postigla je veliki uspeh i dobila odlične kritike. Iako su materijali koje smo koristile atipični za tekstilnu industriju, pogotovo za Haute Couture liniju, kakva je ova, kao i metode koje smo koristile prilikom realizacije, uspele smo da postignemo ono što nam je bilo cilj, dok su rezultati bili bolji od očekivanih, odnosno rizik je doneo uspeh, a limiti (manji budžet i kratak rok za realizaciju) su nam bili podsticaj za nove ideje u rešavanju problema.

T: Bez obzira na to o kakvom načinu izražavanja je reč, da li delujemo u oblasti grafičkog, modnog ili dizajna enterijera, naše ideje odnose se na održivost i odgovoran dizajn. Ako bismo pokušale da u najkraćim crtama definišemo naš koncept kao dobar dizajn, mogle bismo da kažemo da je to dizajn koji odgovara na potrebe savremenog društva, upcycling ne utiče na životnu sredinu u negativnom smislu i ono što je najvažnije – ne oduzima budućim generacijama ono što im pripada. Ovde, naravno, mislimo na velike industrije, i na razvoj u tehničkom, društvenom i kulturnom pravcu. Postoji niz metoda, načina i strategija da se bude dosledan u ovakvom konceptu. Svi mi imamo mogućnost da izaberemo da li ćemo delovati ne razmišljajući o posledicama, zadovoljavajući samo potrebe današnjeg vremena, ili ćemo malo dublje i detaljnije prići analizi i postavci problema, tražeći rešenje u najjednostavnijim modelima.

M: DIY (Do It Yourself) pravac, kao preteča eko-dizajna, još sedamdesetih godina potencirao je primenu vlastitih veština i upotrebu dostupnih materijala. Danas ovakav koncept više nije potreba, već pitanje ekološki razvijene svesti pojedinca, kao i celog društva. Reciklaža u modnoj industriji, koja podrazumeva upotrebu alternativnih metoda i nekonvencionalnih materijala i sekundarnih sirovina, izdvojila se kao humana alternativa proizvodnji novih predmeta za masovno tržište.

Kako bi se **ekološki faktor** primenio u dizajniranju kolekcije ili odevnog predmeta, dizajnerski tim bi trebalo da vodi računa o sledećim normama kroz sve faze izradepredmeta:

– **izbor materijala, repromaterijala, sirovina** (reciklirani - prediva od PET ambalaže, prirodni, organski, biorazgradljivi…);

– **konstrukcija modela** – voditi računa o maksimalnoj iskorišenosti materijala prilikom krojenja, kako bi ostalo što manje otpadaka, restlova;

– primena **etičkih normi** ponašanja prema zaposlenima;

– **dalja dorada, bojenje, štampa** – korišćenje upojnih boja, na vodenoj bazi, beshemijskih rastvarača i štetnih komponenata;

– **ambalaža, pakovanje, distribucija, promocija** (u skladu sa konceptom izbor recikliranog papira, bezdrvne lepenke od starih krpa, slame i hartije, upotreba vozila na struju).

Make something – buy nothing – friganistički koncept primenjen u kreativnoj industriji

T: Savremeni dizajn sve više uključuje zalaganje dizajnera za zaštitu životne sredine i borbu protiv konzumerizma, što je rezultiralo krajnje ekstremnim, ali i korisnim pravcima u dizajnu.

Friganizam je nastao devedesetih godina kao antiglobalistički pokret, pokretokrenut ekologiji i očuvanju životne sredine. Friganizam podrazumeva upotrebu i korišćenje otpadaka, đubreta, u svakodnevnom životu savremenog čoveka. Ideja je da se ništa novo ne proizvodi, da se upotreba novca, tj. kupovina svede na minimum i da se kod pojedinca, ali i kolektiva razvijaju snalažljivost, kreativnost i individualnost.

M: Koncept friganizma uticao je na stvaralaštvo mnogih savremenih umetnika, kao što su: Tim Noble i Sue Webster, HA Schulta, Jason Meceir, Yong Ho Ji, David Macha, Michael Marriott i drugi, kao i na velike industrijske centre poput Terracycle, Retextil, Woodnotes.

Iako nismo otišle u krajnost primenom postulata friganske ideje, trudile smo se da prilikom osmišljavanja i planiranja svake kolekcije, ali i drugih predmeta ili proizvoda čijim smo se dizajnom bavile – na prvom mestu damo prioritet dostupnim materijalima.

Prva naša modna kolekcija, simbolično nazvana „Cash for Trash", nastala je kao parodija na potrošače, hiperproizvodnju, globalni konzumerizam i modne trendove. Prisutne su grafičke intervencije u vidu printa i tipografskih elemenata kroz poruke na odevnim predmetima. Ideja je bila da se reciklaža provlači kroz sve segmente kolekcije. Poruke kroz grafičke aplikacije direktno su implementirane u odevne predmete.

Moda kao najlakši način komunikacije. Želele smo da stvorimo antimodu. Cilj nam je bio da naš dizajn vidi što veći broj ljudi. Koncept prolaznosti i antikonzumerizma: moda, odnosno odeća, koja je danas na pistama a sutra na deponijama – prolazna je kategorija.

T: Vodeći se idejom primene ekoloških odrednica kroz modni i grafički dizajn, proširivanjem delatnosti na druge kreativne kategorije došle smo do krajnje zanimljivih rešenja iz oblasti dizajna enterijera i industrijskog dizajna.

Razmišljajući o enterijeru studija u kome bi se nalazili naši modeli, shvatile smo da je sve ono što je moglo da se gotovo kupi ili naruči bilo po šablonu, već viđeno. Forma je manje-više bila korektna, izbor boja takođe; međutim,ono što se nama nametalo kao imperativ bila je autentičnost, ljubav na prvi pogled i konekcija sa našim dizajnom. Iako do tada nismo imale iskustva sa uređivanjem enterijera, kroz kreativnu reciklažu, koristeći prepoznatljive već korištene predmete sa sasvim novom funkcijom, napravile smo jedan do tada nesvakidašnji prostor u Novom Sadu, gde su se modeli iz naših kolekcija odlično uklopili.

Trebalo je osmisliti najfunkcionalniji način da u ograničeni prostor od 11 m^2 stane dosta odevnih predmeta, štenderi, ogledalo i pult sa stolicom.

Umesto klasičnih tapeta koristili smo reprodukcije starih novinskih strana „Timesa", „Daily Mirrora", „Suna", sa nama zanimljivim i značajnim naslovima, kao i nekoliko strana sa omiljenim strip junacima, poput: „Modesty", „Flash", „Batman", „Catwoman", „Mandrake" i drugih. Lepljene jedna preko druge sa nedefinisanim, iscepanim ivicama, fiksirane lepkom za tapete i belom bojom, crno-bele reprodukcije novinskih strana i stripova popunile su su ceo jedan zid.

U deo za odmor bila je smeštena naša „Kada-sofa". Prednji deo kade bio je isečen, a unutra je ubačena ovalno isečena MDF ploča, koja je presvučena debelim tapaciranim sunđerom. Kada stoji na konstrukciji i nogama od kovanog gvožđa, koje su je podigle od zemlje za 20 cm. Prvobitna namena predmeta, koji smo kupili na otpadu, u potpunosti je zamenjena novom. Redizajnom i dekonstrukcijom, primenom „upcycling" metode, kada za kupanje dobila je sasvim drugu funkciju.

Tijana i Mila Popović *KADA-SOFA* (2011)

Na otpadu smo takođe našle zanimljive stare predmete kojima smo dodelile novu namenu. Stara potrošačka kolica su redizajnirana u pult-sto, tuš u lampu, kutije od pregniranih talasastih lepenki su imale namenu polica za aksesoar, a od stare plastične krojačke lutke, tehnikom„paper mache", nastale su dve nove. Sledile smo ovaj koncept i prilikom pakovanja, ambalaže, slaganja flajera u stilu DIY ucenjivačkog pisma od isecanih pojedinačnih slova iz novina i sl.

Razvijanjem i proširivanjem „Cash for Trash” linije, oblikovale smo i razvijale našu Cash for Trash estetiku.

M: Upotreba nekonvencionalnih materijala uglavnom rezultira autentičnim idejnim rešenjima, što je nama dalo veliku slobodu, a posmatrače i konzumente opet navelo na neku vrstu pozitivnog šoka prilikom sagledavanja celog koncepta. Predmeti koji se koriste svakodnevno uz minimalne intervencije, menjali su svoju namenu u potpunosti.

Istražujući u oblasti koja nam nije prioritet – dizajnu enterijera i nameštaja –proširivale smo svoje znanje, razvijale kreativnost, i kao rezultat dobile autentična i zanimljiva rešenja, te, ono što je važno, uštedele novac i uticale, kao jedan maleni činilac u ogromnom potrošačkom lancu, na smanjenu potrebu za nekim proizvodima, pa samim tim i smanjenu proizvodnju, odnosno potrošnju.

Kao konačan rezultat dobile smo naš autentičan prostor, prepoznatljiv i jedinstven, koji prati naš koncept i u čijem smo stvaranju naučile mnogo razvijajući nove veštine i talente za koje nismo ni znale da ih posedujemo.

Suzana Milevska

Fotografija whopicl
K.A.T. 2018, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Kustoskinja i teoretičarka vizuelne kulture iz Makedonije. Trenutno kustosira izložbu *Contentious Objects/Ashamed Subjects* kao vodeća istraživačica na univerzitetu Politecnico di Milano u okviru projekta *Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-Production* (TRACES). U fokusu njenog istraživanja su: postkolonijalna kritika hegemonih režima reprezentacije, feministička umetnost, participativne prakse i umetnička istraživanja.

Od 2013. do 2015. bila je angažovana kao profesor na Akademiji lepih umetnosti u Beču. Zvanje doktora nauka sa temom *Gender Difference in the Balkans* stekla je na Goldsmith's College. Godine 2012. dobila je nagradu Igor Zabel za kulturu i teoriju. Vodila je dugoročni projekat *The Renaming Machine* (2008–2011), koji se bavio politikama reimenovanja i reispisivanja kolektivnog pamćenja. Inicirala je više projekata sa fokusom na romske umetnike: *Roma Protocol* (Austrian Parliament, Vienna), *Call the Witness* (BAK Utrecht, koji je uključen u Romski paviljon na 54. Venecijanskom Bijenalu). Kustosirala je i konferenciju *On Productive Shame, Reconciliation, and Agency* i bila urednica publikacije sa istim naslovom (Sternberg Press, 2016).

Feministično istraživanje u vizuelnim umetnostima[18]

Želim da pokažem da je neodložno razmotriti genealogiju feminističke metodologije i epistemologije koje su specifične za recentne feminističke umetničke prakse. Neodložno zbog toga što ne postoje supstancijalna promišljanja o specifičnostima feminističke istraživačke metodologije u vizuelnim umetnostima, iako je feministička umetnost prisutna već pola veka. Danas je ova „predistorija" feminističkog istraživanja još relevantnija, zato što je već od prvih feminističkih projekata šezdesetih godina prošlog veka umetnost zasnovana na istraživanju postala prevalentna među feminističkim umetnicama i uključuje mnoge raznovrsne i izuzetne primere istraživačkih projekata koji su na različite načine ispitivali odnose između ličnog i političkog. Stoga nalazim da je korisno ispitati i proceniti specifične istraživačke procese koji se podstiču kroz feminističku umetnost i smatram da oni čine relevantnu osnovu za posebno umetničko razmišljanje.

Umetnice koje koriste feminističku metodologiju, izuzev osnovnog političkog interesa feministkinja, bave se takođe pitanjima poput: Kako se ženski pogled razlikuje od muškog? Kako ta razlika utiče na načine na koji dva roda shvataju svet? I kako oni shvataju umetnost? Šta su opscenost i pornografija? Odakle potiču i šta su njihovi rezultati? Da li su uvek transgresivne? Gde se nalazi njihovo mesto u umetnosti? Kako da promenimo nejednakost u reprezantaciji žena i posledičnu feminizaciju siromaštva? Kako da postignemo oslobađanje žena u savremenim društvima koja ne dele iste vrednosti kao zapadno društvo?

Na kraju, želim da ukažem na kulturni kontekst kao relevantan izvor za neke kulturno specifične feminističke umetničke projekte. Budući da feminizam nije jedan jedinstveni projekat, na kraju ću predložiti da pogledamo nekoliko feminističkih istraživačkih projekata feminističkih umetnica sa Balkana da bih dovela u pitanje pretpostavku univerzalnosti feminističke metodologije i bilo koju jedinstvenu teoriju proizvodnje znanja u feminističkoj umetnosti.

18 Tekst Suzane Milevske „Feminist Research in Visual Arts" prvi put je objavljen u knjizi: *Art as a Thinking Process Visual Forms of Knowledge Production*, edited by Mara Ambrožič and Angela Vettese, Sternberg Press and Università IUAV di Venezia 2013, 162–176.

Argumenti u ovom tekstu podeljeni su u tri različite celine:

- opšti uvod u istoriju i značaj feminističkih istraživanja u vizuelnim umetnostima;
- rasprava o implikacijama feminističkih istraživačkih agendi na umetnička istraživanja uopšte;
- opis metoda i metodologija primenjenih od strane različitih feminističkih istraživačica – umetnica i kuratorki u polju vizuelne umetnosti – sa naglaskom na specifični kulturni kontekst savremene balkanske umetnosti.

Postavljanje stola: počeci feminističkih istraživanja

Nesumnjivo je da je rad *The Dinner Party* Judi Chicago iz 1974–1978. bio jedan od prvih feminističkih projekata koji su svoje rezultate zasnivali na temeljnim istraživanjima slavnih, manje slavnih i dotada potpuno nepoznatih žena iz prošlosti. Chicago je odabrala 39 žena poznatih iz istorije i mitologije i postavila trougli sto za njih. Sto je stajao na porcelanskom podu, na kojem su bila upisana imena ostalih 999 žena. Postavke su bile raskošne i promišljene, sa ručno vezenim stolnjacima koji su isticali ručno oslikane kineske tanjire.[19] Međutim, iako su činjenice bile dvostruko proverene i povučeno obilje unakrsnih referenci, izbor je bio arbitraran i napravljen u skladu sa oblikom stola ili na osnovu ličnih poznanstava među umetnicama.

Judi Chicago je godinama bila kritikovana da su neki od prizora bile „reakcionarni i 'esencijalistički', odnosno da su svodili žene na seksualne i reproduktivne funkcije".[20] Rad je takođe kritikovan zbog voluntarizma i namerno selektivne upotrebe činjenica, ali činjenica je da Judi Chicago nikada nije tvrdila da njen rad pokriva ukupnu žensku istoriju. Kada je nedavno Bruklinski muzej prihvatio feminističku umetnost, njen projekat je „rehabilitovan" i ova je pionirska izložba našla svoj trajni dom unutar postavke *Globalni feminizam* na četvrtom spratu Elisabeth A. Sackler Centra za feminističku umetnost.[21]

19 Marcy Sheiner, "Review of Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party", Feminist Research in Visual Arts, u *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, ed. Amelia Jones (Berkeley: University of California Press, 1996), 264.

20 Isto.

21 „Global Feminisms", izložba čije su kuratorke bile Maura Reilly i Linda Nochlin, Brooklyn Museum, March 23–July 1, 2007. Vidi http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/

Usledili su mnogi drugi feministički projekti, ali ja bih ovde želela da pomenem samo neke koji su već ušli u većinu knjiga iz oblasti istorije umetnosti: projekte *Vital Statistic of Citizen, Simply Obtained,* 1977, Martha Rosler; *Three Weeks in May,* 1977, Susanne Lacy i Lesli Labowitz, i *Weenie Count,* 1989–2005, Guerrilla Girls. Interdisciplinarni pristup umetničkim istraživanjima primenjen u ovim projektima uglavnom kombinuje istraživačke metode iz različitih disciplina i oblasti i sledi eksplicitan aktivistički angažman, pretvarajući tako statistiku i analizu podataka prikupljenih kroz intervjue i statistiku u moćno feminističko oruđe. Važno je pomenuti da su se projekti, mada su ih izvele umetnice, mogli lako razlikovati od ženske umetnosti tog vremena upravo zbog svojih jasnih političkih poruka i stavova koji su bili daleko od bilo kakve esencijalizacije feminističke esetetike koju je Linda Nochlin tako jasno napala u svom ključnom ranom eseju.[22]

U kontekstu ovog rada, video-projekat Martha-e Rosler relevantan je iz vrlo specifičnog razloga: on se zapravo izruguje statistici i podvrgava ispitivanju ovo kvantitativno istraživanje koje racionalistička „mačo" nauka upotrebljava kao relevantan instrument za analizu specifičnosti rodne razlike zbog toga što se ono obično koristi da propiše idealne mere ženskog tela. Dok se Lasy i Labowitz u svom projektu zanimaju pitanjem ženskog tela i brojem nasilnih napada na žene u Los Anđelesu u to vreme (predstavljajući svoj projekat kao kritiku društvenog nepriznavanja tog pitanja), projekat Guerrilla Girls osmišljen je kao nedvosmislena institucionalna kritika. Institucionalna kritika ne cilja samo na Metropoliten muzej umetnosti u Njujorku – jednu od najmoćnijih i najprestižnijih institucija umetnosti u svetu, gde su Guerrilla Girls sprovele svoja istraživanja – nego takođe na istoriju umetnosti kao takvu, koju je Metropoliten muzej u projektu metaforički predstavljao.

Na njihovom čuvenom posteru iz projekta *Weenie Count,* istraživačko pitanje „Da li žene treba da budu gole da bi ušle u američke muzeje?" bilo je odštampano uz rezultate istraživanja „Manje od 3% umetnika u Met muzeju su žene, ali 83 % aktova su ženski."[23] Očigled-

22 Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *Women, Art and Power and Other Essays* (Boulder, CO: Westview Press, 1988), 147–58. Tekst je takođe dostupan na http://www.miracosta.edu/home/gfloren/nochlin.htm.

23 Vidi Guerrilla Girls's website, http://www.guerrillagirls.com.

no je ovo bio jedan od pionirskih primera feminističkih istraživačkih umetničkih projekata u kojima su istraživački metod i feministička metodologija postali ne samo tema i sadržaj nego takođe i deo samog umetničkog medija. Poster nije bio zasnovan na uobičajenom umetničkom istraživanju forme i boja, nego je njegov osnovni koncept sačinjen od samog istraživačkog materijala (brojevi i procenti i aktovi, koji su jedna od glavnih meta kao najstereotipnija reprezentacija ženskog tela u istoriji umetnosti).

Savremena umetnost, koja danas temelji svoje umetničke rezultate na istraživačkim procesima, mnogo duguje ovakvim pionirskim feminističkim radovima i dugoročnim projektima koji nisu bili samo neki od prvih koji su se usredsredili na umetnost društvene promene, nego su takođe iskušali sve moguće metode poznate iz različitih akademskih i naučnih disciplina i, štaviše, pokušali da oštrom kritikom njihove ugrađenosti u ideološki konstruisan sistem društvenih hijerarhija prevaziđu njihove granice.

Duhovi: Lokalno iskustvo feminizma i rodne razlike na Balkanu

Kada sam započela svoju karijeru kao kuratorka i autorka tekstova (ranih devedestih), mnogi od mojih kolega – većinom kuratori muškarci ali i žene – tvrdili su da feminizam nije više neophodan zato što su, po njihovom mišljenju, svi ciljevi feministkinja prva tri talasa već dostignuti. Štaviše, za neke postfeminizam nije doneo ništa radikalno novo, i treba težiti novome ili na ličnom, ili na političkom planu. Ne bih mogla biti manje saglasna s tim i u većini svojih projekata od samog početka pokušavala sam da ispitam granice i potencijale feminističke agende umetnika/ca različitog kulturnog porekla i generacija kao i različitih rodova.[24]

Dok sam živela na Balkanu, većinu vremena lično sam se suočavala sa ogromnim jazom između teorije i prakse, i čak i kada sam teorijski uspevala da osmislim i budem kurator više projekata sa prepoznatljivim

24 „Self and Other" (1994), izložba u Yildiz Sabanci Cultural Centre, Istanbul; "Liquor Amnii I–II" (1996–97), Convergence X Festival, Providence, Rhode Island; „Bodily Fluids" (1997), izložba u CIX galeriji, Skoplje, Makedonija; „Capital and Gender" (2001), izložba u Gradskom tržnom centru, Skoplje, Makedonija; „Art Under Construction"(2006), izložba u Foundation of Women Artists/City University, London.

feminističkim agendama, dvosmislenosti koje su pratile njihovu realizaciju naterale su me da istrajem u zahtevnoj i nesigurnoj ulozi kojoj sam se dobrovoljno obavezala, najpre kao kuratorka a potom i kao teoretičarka i istraživačica istorije savremene umetnosti.[25]

Na primer, u svom doktorskom istraživačkom projektu, *Gender Difference in the Balkans: Archives of Representations of Gender Difference and Agency in Visual Culture and Contemporary Arts in the Balkans* (Visual Cultures Department,Goldsmiths College, University of London, 2001–06), proučavala sam specifičnost feminističke i rodno usmerene umetnosti na Balkanu i njenu isprepletenost sa nacionalizmom.[26]

Bavila sam se pojavljivanjem specifične *gramatike* postajanja feministkinjom i umetničkim delom koje situira određeni glas – stvara razliku između onoga „ko govori", što postaje irelevantno, i „govora samog". Claire Colebrook opisuje razliku između *gramatike bića* i gramatike postajanja. Najpre, ona određuje *gramatiku* i *logiku* subjekta kao povezane sa određenim načinima govora:

Upravo je pojam subjekta povezan sa strategijom bića i suštine, a ne postajanja. To je zato što subjekt nije samo politička kategorija ili reprezentacija nego kretanje gramatike […]. Pojam i logika subjekta kao takvog stoga zahtevaju ili provociraju kretanje misli, specifičnu temporalnost i, konačno, strategiju reaktivizma, priznavanja i bića (a ne postajanja).[27]

Majoritarizam je pod uticajem postajanja-manjinskim i puka mogućnost postajanja-manjinskim oblikuje majoritarizam. Postoje mnoga ograničenja koja kultura postavlja pred normalnu subjektivnost u obliku biomoći i ona su mahom pretpostavljena i ukinuta u *postajanju*. „Postajanje je ovde način da se izađe 'napolje', što je verovatno ono što su Deleuze i Guattari mislili u svom insistiranju na postajanju ženom."[28]

25 Mislim uglavnom na veoma specifičnu jezičku koincidenciju koja je direktno uticala na recepciju profesije kuratora među ženama u Makedoniji i drugim slovenskim zemljama. Kikotanje koje me je privatno i javno pratilo poticalo je od upotrebe same reči „kurator", zato što na mom maternjem, makedonskom jeziku reč zvuči vulgarno i „prljavo" (prvi slog „kur" u slengu znači "penis").

26 Suzana Milevska, *Gender Difference in the Balkans: Archives of Representationsof Gender Difference and Agency in Visual Culture and Contemporary Arts in the Balkans* (Saarbrücken: VDM Verlag, 2010).

27 Claire Colebrook, "A Grammar of Becoming: Strategy, Subjectivism, and Style," u *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures,* ed. Elizabeth Grosz (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999), 117–18.

28 Patricia MacCormack, "Perversion: Transgressive Sexuality and Becoming-Monster," *thirdspace 3,* no.

„Ipak, kao što je poznato feministkinjama, svaki diskurs feminizma je mnogostruka proliferacija raznovrnih diskursa. Većina njih teži otvorenoj diskusiji, istražujući pukotine i praznine u diskursu 'čovečanstva' (humanity), suštinski diskursu 'muškog' (manity) ili, korektnije, diskursu 'majoriteta'.[29] U postajanju se radi o pregovaranju o diskurzivnoj konstituciji subjekta, ali ne bi trebalo zaboraviti da je diskurs telesan „zato što smo mi utelovljene verzije govora koji nas konstituiše iz kulture, bez ili kroz samokontrolu ili identifikaciju unutar nje […].Da bi ikada postojala mogućnost za stvarno postajanje, potencijal tela koje sada jesmo, mora biti priznat."[30]

Iako je istorija feminističke umetnosti na Balkanu kraća i ne toliko raznovrsna ili pod uticajem zapadnog feminizma, istraživala sam mnoge poznate i nepoznate primere koji su bili rasuti i izolovani u prošlosti u ličnim umetničkim arhivama, ali su još uvek relevantni za savremeni obrt ka istraživanju u feminističkoj umetnosti ovog regiona. Na primer, radovi najpriznatije i dugo godina dosledne feminističke umetnice iz Hrvatske, Sanje Iveković, dokazuju kako se feministička umetnost, od samog početka, oslanja na konretno istraživanje istorije, političkih događaja i društvenih odnosa. Ipak, položaj i uloga Sanje Iveković kao istraživačice uvek su odvažno uklopljeni u njena istraživanja i ona je često i subjekt i objekt istraživanja, što je u akademskom svetu preporučljivo izbegavati. Njeni albumi i isečci iz novina u radovima kao *Dvostruki život* (1975), *Tragedija Venere* (1975), *Sladak život* (1975–76), *Dnevnik* (1975–76), *Pre i posle* (1975–76), *Osam suza* (1976), *Crni fascikl* (1976) i drugim serijama iz istog perioda, zasnovani na ličnim istraživanjima Sanje Iveković i sopstvenim umetničkim arhivama, postali su simbol feminističke umetnosti u eks-Jugoslaviji.[31]

Možda je iz perspektive uticaja popularnog i medijskog imaginarijuma još intrigantniji video-rad Sanje Iveković *Osobni rezovi* (1982), koji povezuje sliku, lice i događaj. Video prikazuje gro-plan žene, same umetnice koja iseca rupe u crnoj čarapi koja joj pokriva lice. Svaki „rez"

2 (March 2004): 27–40, http://www. thirdspace.ca/articles/pr_3_2_maccormack.htm.

29 Isto.

30 Isto.

31 Za sveobuhvatniji uvid u radove Sanje Iveković vidi tekstove Silvie Eiblmayer, Bojane Pejić i Nataše Ilić u *Sanja Iveković: Personal Cuts* (Vienna: Triton, 2011).

otkriva deo njenog lica i, takođe, kratku sekvencu iz dokumentarnog programa jugoslovenske državne televizije *Istorija Jugoslavije*. Struktura video-rada na neki način podseća na dnevnik u kojem „subjekt" *postaje*, u kojem je otkriven, i na taj način se čini vidljivim uporedo sa istorijskim političkim događajima. Lično i političko je isprepleteno i recipročno određeno kroz naporedno stavljanje subjekta – umetnice koja sprovodi istraživanje – i slika koje su bile rezultat umetničkog istraživanja odlomaka istorijskog dokumentarnog arhiva jugoslovenske državne televizije. Stoga, lični „dnevnik" ne može biti razmatran i shvaćen bez državnog „dnevnika". Naslov sugeriše da svaki od istorijskih događaja proseca rupu kroz telo subjekta, ranu u ličnom, stvorenu kao rezultat ove „tetovaže" medijskim slikama, koja na koncu odmotava skrivenu istorijsku „lutku svilene bube".

Feminističko istraživanje u kontekstu makedonske umetnosti

Nasuprot Hrvatske, gde su se počev od kasnih šezdesetih mnogi društveni i humanistički naučnici, istraživači umetnosti, i to ne samo žene, izjasnili za feminizam kao svoj program, na makedonskoj umetničkoj sceni tek se nedavno broj izložbi umetnica vidno povećao i pokrenuti su neki prekretnički istraživački projekti. Ipak, retke su one među umetnicama koje pominju probleme bivanja ženom u umetničkoj profesiji ili koje razvijaju svoje koncepte na dugoročnim feminističkim istraživanjima.[32] Mora se napomenuti da uprkos tome što je već bilo više grupnih ili samostalnih projekata i objavljenih publikacija koje se bave pitanjima rodne razlike, osnovni problem koji se uvek iznova ponavlja jeste činjenica da ove inicijative često zvuče veoma različito od konačnog rezultata takvih projekata, te da na koncu svi oni često imaju teškoće da prenesu bilo kakvu kritičku poruku o strukturama moći i podeli rada u društvu i završavaju se kao naivni projekti o ženskom telu i njegovoj reprezentaciji.

Ovo je teško razumeti ako se uzme u obzir činjenica da donedavno nije bilo nijedne umetnice predavačice na lokalnom Fakultetu lepih

32 *Naming of the Bridge "Rosa Plaveva and Nakie Bajram"* Hristine Ivanoske jedan je od retkih nedvosmisleno feminističkih projekata zasnovanih na istraživanju arhiva iz otomanskog vremena u Makedoniji.

umetnosti (trenutno ih ima samo tri, što je oko 10 procenata zaposlenih na svim fakultetima), iako su studenti uglavnom žene. Ako se argumenti o inkluziji i isključivanju iz nastavnih i menadžerskih timova čine predvidljivi i nedovoljni da prenesu ideju o nevoljama sa rodom u umetnosti i kuratorskom svetu na Balkanu, ovaj tekst ističe ne samo rodne probleme u umetnosti i kuratorstvu nego i s njima povezana dalekosežnija društvena, ekonomska i politička pitanja, kroz njihove odnose sa umetničkom proizvodnjom. Bila sam pozvana 1996. godine da budem kuratorka izložbe *Liquor Amnii 1* u turskom kupatilu Čifte amam u Skoplju. Bila je to prva kolaborativna ženska grupna izložba u Makedoniji i uključila je pet žena iz Bostona i pet iz Makedonije, od kojih su sve imale različita gledišta na temu i na feminizam uopšte. Zahvaljujući obimu projekta i njegovoj feminističkoj temi (amnionska tečnost kao metafora za odnos između majke i deteta), tada sam prvi put iskusila kompleksnost kuratorske pozicije kuratorke feministkinje.

Kao što se moglo očekivati, projekat je bio pod velikim uticajem muškošovinističke, birokratske taktike direktora festivala i drugih muškaraca uključenih u finansiranje i organizaciju (Ministarstvo kulture Republike Makedonije i pomoćnik ministra). Ova specifična situacija podstakla me je na to da kao imenovana kuratorka u tako teškim okolnostima (osim finansiranja i administracije čak ni mesto izložbe – mračni, napušteni polusrušeni prostor turskog kupatila – nije bilo posebno prijatno) razmotrim ovo pitanje kroz trodimenzionalni eksponat unutar prostora izložbe, koji se sastojao od dugačke razmotane fiskalne trake koja je ukazivala na iznose novca potrošene van naše kontrole. Ona je izgledala kao pupčana vrpca koja se protezala od glavnog ulaza kroz mračni tunel. Njen naslov „Sa posebnom zahvalnošću" odnosio se na upis imena svih muškaraca koje su pomogli ili opstruirali projekat (intervjuisala sam umetnice i sakupila takođe imena njihovih „omiljenih" muškaraca), koja su bila ispisana na papiru zelenim fluorescentnim mastilom i osvetljena tamnom ultravioelentnom svetlošću. Činilo se da fluorescentna imena lebde u mraku naizgled beskonačnog tunela.

Ovi ljudi (mahom muškarci) nisu direktno učestvovali u izložbi, ali su uticali na celokupan projekat svojim pozitivnim ili negativnim društvenim prisustvom tokom njenog kompletiranja kao duhovi/gosti/

paraziti, koji se pojavljuju kada ih ne očekujete, samo da vas podsete na to da je teško napraviti jasnu distinkciju između „nas" i „njih" (kao u romanu Pola Ostera *Duhovi*), daje vaša sopstvena slika određena njihovim neprestanim pogledom iz mraka. Tursko kupatilo pružilo je savršen kontekst za kritičko propitivanje muškog pogleda i kontrole moći, tela i diskursa. U tekstu za katalog ukazala sam takođe na razliku između umetnica iz galerije Mobius iz Bostona i makedonskih umetnica upravo kada se radi o samosvesti i spremnosti da se ukaže na rodna i feministička pitanja: dok su radovi američkih umetnica isticali i ženske i feminističke teme, makedonske umetnice jedva da su se zamarale ma kojom referencom na bilo koji feministički program.[33]

U kontekstu međunarodnog projekta za umetnost i teoriju *Kapital i rod* (2001, Gradski muzej, Tržni centar, Skoplje) pozvala sam 12 umetnica, četiri umetnika i dva para kao i 10 teoretičara/ki i kuratora/ki, nadajući se da ću inicirati kritičku i plodnu debatu o najurgentnijim pitanjima na Balkanu: društvenim i ekonomskim promenama u međurodnim odnosima u tranzicijskom periodu.[34] Kompleksne ali i brze promene u vizuelnom izgledu glavnog tržnog centra, počev od gotovo potpunog odsustva javnog oglašavanja do velikih površina predimenzioniranih bilborda sa objektivisanim ženskim telima, predstavljale su savršen prostor za produbljeni kritički uvid u uticaje neoliberalnih kapitalističkih strategija konzumerizma na rodne odnose.

Jednu od direktnih provokacija projekta predstavljalo je venčanje potomaka dve lokalne porodice preduzetnika, koje je bilo krunisamo tipičnim nouveau-riche svadbenim spektaklom koji se odigrao u Muzeju savremene umetnosti u Skoplju (1998). Činjenica da se po prvi put jedna privatna proslava desila u javnom muzeju i tako označila novu eru spajanja kapitala, roda i umetnosti – bila je još provokativnija zbog svoje rezonance sa čuvenom analizom braka koju je Gayle Rubin objavila u svom članku „Trgovina ženama: beleške o 'političkoj ekonomiji'

33 Suzana Milevska, "Female Art through the Looking Glass," *n. paradoxa,* no. 7 (July 1998): 38–42; Suzana Milevska, "Women Are Different, Aren't They?", in Liquor Amnii (Skoplje: Skopsko leto, 1998), 5–6.

34 Za više infomacija o projektu „Kapital i rod" (26–30. januara 2001, Gradski šoping centar, Skoplje) poseti http://www.scca.org.mk/capital/projects.html. Projekat je uključio samostalnu izložbu Marine Abramović te instalacije, digitalne radove i performanse sledećih umetnika: Huseyin B. Alptekin, Luchezar Boyadjiev, Maja Bajević, Zdenko Bužek, Violeta Čapovska, Danica Dakić/Sandra Sterle, Marina Gržinić/Aina Smid, Hristina Ivanoska/Yane Čalovski, Slavica Janešlieva, Kai Kaljo, Zoran Naskovski/Jelena Jocić, Tanja Ostojić, RASSIM, Dejan Spasovik, Ana Stojković, Igor Toševski i Tatjana Vujinović.

polnosti". Rubin je svoju analizu zasnovala na „opštoj teoriji razmene" Claude Levi-Strauss-a, u antropologiji bolje poznatoj kao teorija saveza.[35] Rubin je zaključila da takvi sistemi opresije nisu zasnovani na polu nego na rodu, klasifikaciji koja je pripisana individuama kroz njihovu kulturu i društvo. Iako inicijalno zasnovana na biološkoj podeli polova, ova je klasifikacija razvijena kroz mnoge kulturne i društveno ograničavajuće modele.[36]

Podstrek za projekat *Kapital i rod* bio je neuspeh komunističkog projekta u njegovom zahtevu za rodnom ravnopravnošću koji je bio naglašen svojevrsnim snažnim oživljavanjem patrijarhata u skorašnjim tranzicijskim godinama – pomeranjem ka konzervativizmu i desničarskim i neoloberalnim politikama. Četrdeset pet godina komunizma očevidno nisu uspele u širem i konstruktivnijem širenju zvanične rodne politike tog vremena, ako se uzme u obzir koliko su lako prošli svi zahtevi za ukidanjem već postojećih pozitivnih društvenih i ekonomskih politika povezanih sa zakonima o zdravstvenom osiguranju, brizi o deci i porodiljskom odsustvu, koje je zastupala Evropska komisija kao uslove za buduću inkluziju u Evropsku uniju. Da bi se uključilo u Evropsku uniju, bilo je tako lako žrtvovati teško izborena prava, pa nije bilo moguće ne zaključiti da se odnosi između muškaraca i žena nikada nisu suštinski promenili, da je stara hijerarhija ostala postojana te se već u prvom trenutku rastakanja komunizma kroz raspad Jugoslavije i nove ekonomske strukture vratila kao bumerang u društvo i društvene strukture.

Izuzev nekoliko incidentnih i površnih provokacija od strane lokalnih seksista, diskusija koju je raspalio *Kapital i rod* jedva da se nastavila u lokalnim umetničkim i kulturnim krugovima nakon što se projekat završio. Iako se ovaj projekat koji je okupio više od 30 učesnika (umetnika/ca, kuratora/ki, menadžera/ki u umetnosti, teoretičara/ki) pokazao uspešnim kada se radilo o posećenosti izložbe, njegovom

35 Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex," in *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), 157–210. U svom članku Rubin koristi prihvaćene antropološke i društvenoekonomske teorije (naime, one o sistemima srodstva i marksizam) da objasni razvitak seksualne opresije u društvu kroz brak i cirkulaciju žena između očeva i muževa. Prema Claude Levi-Strauss-ovoj „teoriji saveza", bez obzira na izbor, žena postaje pasivna karika u lancu koji se stvara na osnovu ekonomske ponude/potražnje uparivanja.

36 Judith Butler je kasnije razvila konstruktivističku rodnu teoriju koja se zasnivala na sličnim pretpostavkama, ali je bila praćena kompleksnijom psihoanalitičkom argumentacijom. O tome vidi Judith Butler, *GenderTrouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990).

teorijskom delu, trodnevnoj konferenciji, prisustvovale su uglavnom žene a većina muških učesnika nije se pojavila na teorijskim sesijama. Zapravo, upravo nakon mog projekta došlo je do vrlo čudnog uzvratnog odgovora u okviru lokalne kritike feminizma i feminističke umetnosti koja je ovaj fenomen tretirala kao uvoz zapadne feminističke teorije i umetničke prakse, koja je meni zvučala kao tvrdnja da balkanskom patrijarhatu nije potreban feminizam zato što je femininizam interpretiran kao kapitalistički, uvozni proizvod.[37]

Takvo površno komunističko, pogrešno shvatanje feminizma samo je istaklo činjenicu da su lokalna istraživanja i debate o feminizmu neophodni i urgentni. Pitanja politike, rata i globalizacije, koja se najčešće opisuju i tumače kao tipično muške igre moći, još uvek potiskuju svaki ozbiljan pokušaj stvaranja svesnog diskursa o ženama u lokalnom okruženju. Žene u Makedoniji, bilo da su umetnice, kuratorke, bilo da potiču iz drugih profesija, imaju pred sobom dug put i mnogo drugih borbi ako žele da stupe na scenu na kojoj će biti u stanju da raspravljaju o postajanju ženom i svojoj ženskoj subjektivnosti.

Veoma poznata pojava je da se umetnice sa Balkana, kada su odabrane i pod kuratorstvom stranih kuratora, obično stavljaju u jedan zastareo teorijski kontekst kada se radi o pitanjima etniciteta i roda, i da spisateljice i kuratorke ili nisu bile pitane za savet ili, ukoliko su bile pozvane, nisu želele da idu uz dlaku raspravljajući u ovim pitanjima. To je, s jedne strane, delom stoga što Balkan nije spreman da se bavi pitanjima roda, a, s druge, zato što Zapad nije spreman da čuje čak ni postojeće glasove koji su u okviru domaće umetničke scene raspravljali

37 „Jedan od razloga je to što sam ponovila grešku koju sam pre dve godine napravila u Bratislavi sa Katy Deepwell, urednicom (N)Paradoxa [sic] ili kakvo je već bilo ime tog časopisa, i boginjom (obratite pažnju na izraz) ženskog otpora protiv maskulinizma i mačizma [...]. Stanovnici Bratislave još uvek se sećaju kako su me raspeli zbog moje arogancije s kojom sam htela da doprinesem i potvrdim zasluge postfeminizma ovim otkrićem relativizma. Ali ja sam tada zapravo samo zatražila da takav relativizam bude uključen u skladu sa realnošću (uključujući i društvenu) koja je moje stvarno okruženje. I rekla sam da teze Gablik i Lippardi nemaju nikakvog značenja za mene, kao subjekta makedonske realnosti, one nemaju značenje ako ih kritički ne propitam i stavim u kontekst. „Kako se usuđuješ", rekla mi je, „da uništiš i „ukloniš" takve autoritete." „To je zato", rekla sam, „što oni nisu moj dikurzivni argument, oni ne žive moju stvarnost, ali ako postupam katahrestički, onda razumem ulogu i značenje svog kulturnog konteksta." Zaboravite to. Nisam je ubedila [...]. Pomislila sam „strankinja", šta ona zna o mojoj stvarnosti – kao i mnogi drugi stranci koji dođu, malo razgovaraju po kafeima i onda u nekom poznatom svetskom časopisu (uz veliki honorar) objave studiju o makedonskoj stvarnosti zbog kojeg smo mi razočarani i svađamo se ('pogledaj našim očima' je morbidan izraz za to). Citirano prema Nebojša Vilić, „Is there an oucast behind any thong?", Forum. 27. jul 2011, 111. Debata se nastavila tokom naredna tri meseca u brojevima 108, 109,110, 111 i 112 istog nedeljnika.

o ovim pitanjima. Zapravo, želim da tvrdim da je jedna od uloga umetnica i kuratorki sa Balkana da definitivno lociraju razliku između ženske umetnosti i umetnosti zasnovane na strogom istraživanju, svesno i kritički angažovane na pitanjima koja se tiču rodne razlike i urgentnoj potrebi da se feministička agenda preuredi.

Jedan od retkih primera umetničke izložbe koja se bavi pitanjima roda u istočnoj Evropi i na Balkanu bila je izložba *Gender Check* Bojane Pejić, srpske kuratorke koja živi i radi u Berlinu.[38]

Ipak, važno je pomenuti da je u okviru ovog projekta bilo očigledno da je naglasak izložbe bio na analizi reprezentacije rodnih uloga u umetnosti a ne na radovima sa eksplicitnom feminističkom agendom. Mnoštvo ženskih aktova koje su naslikali muškarci umetnici potvrdilo je već poznatu činjenicu: socijalizam se na ambivalentan način odnosio prema ženama.

Dok je socijalistička vlast zastupala jednakost među rodovima, umetnost i kultura su perpetuirale stare patrijarhalne vizuelne režime reprezentacije. Stoga ne iznenađuje činjenica da je transformacija nekadašnjih socijalističkih društava i ekonomija u neoliberalne kapitalističke sisteme brzo zbrisala rodnu ravnopravnost zasnovanu na jednom ambivalentnom, štaviše pristrasnom i poroznom programu. Feminizam je tako opet postao pravovremeno i urgentno pitanje koje u umetnosti zasnovanoj na feminističkom istraživanju umnožava svoje ciljeve i mogućnosti.

**Posvetila sam ovaj tekst Manal, Saudijki koja je, saglasno još važećim strogim zakonima u Saudijskoj Arabiji koji ženama zabranjuju vožnju, uhapšena zato što je vozila automobil. Globalna peticija solidarnosti za njeno oslobađanje „Odbacite optužbe protiv saudijskih žena uhapšenih zbog voženja automobila" počela je da cirkuliše 1. juna 2011. na http://www.change. Org/petitions/free saudi-women-drivers-immediately. Samo za mesec dana skupljeno je 75.000 potpisa, što je nateralo*

38 *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe 2009–10* izložba čiji je kurator bila Bojana Pejić u mumok: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig,Wien. Za podrobniju analizu razlika u umetnosti između zapadnog feminizma i istočnoevropskih feministkinja vidi tekstove Edelbert Köbb, Rainer Fuchs, Agnieszka Morawinska, Boris Marte, Christine Böhler i Bojane Pejić u *Gender Check:Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (Cologne: Verlagder Buchhandlung Walther König, 2010).

saudijsku vladu da oslobodi Manal i druge uhapšene žene, ali zakon je i dalje ostao na snazi.[39]

Prevela Silvia Dražić

39 U periodu od prvog objavljivanja teksta Suzane Milevske (2013) i njegovog prevoda i objavljivanja na srpskom jeziku (2019), okolnosti su se promenile pošto su žene u Saudijskoj Arabiji septembra 2017. kraljevskim ukazom dobile dozvolu da mogu da voze. Prim. prev.

Tanja Ostojić

Fotografija whopic! Suzana Milevska, Tanja Ostojić, Tanja Ostojić Guteša, Tanja Ostojić, Jelena Dinić K.A.T. 2018, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

Tanja Ostojić je performans i interdisciplinarna umetnica nastanjena u Berlinu. Studirala je umetnost u Beogradu, Francuskoj i Nemačkoj. Pretežno deluje iz perspektive žene migrantkinje, dok političko pozicioniranje, humor i integracija gledalaca definišu njen pristup radu. Od 1994. godine predstavila je svoj rad na velikom broju izložbi i festivala širom sveta, uključujući: *Feminism is Politics!,* Pratt Manhattan Gallery u Njujorku, *Busan Biennale,* Južna Koreja, *Homosexualität_en,* Deutsches Historisches Museum Berlin *Economy CCA* Glazgov *Tanja Ostojić: Body, Politics, Agency,* Škuc Galerija, Ljubljana, *Call the Witness,* Romski paviljon, Bijenale u Veneciji, *Global Feminisms,* Brooklyn Museum, Njujork, *Plato of Humankind,* Bijenale u Veneciji...

Leksikon Tanja Ostojić je višegodišnji interdisciplinarni i participativni umetnički projekat (2011–2018), koji je Tanja Ostojić realizovala putem umetničkog i sociološkog istraživanja, kreativnih radionica, izložbi i drugih javnih događaja u Srbiji, Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Nemačkoj, Sloveniji i Crnoj Gori. Istraživanje rasprostranjenosti sopstvenog imena i prezimena započela je posredstvom društvenih mreža, telefonskih imenika, Skype-a i istraživanja na internetu, uspostavljajući kontakt sa velikim brojem imenjakinja i prezimenjakinja, koje žive u regionu bivše Jugoslavije, širom Evrope i Severne Amerike. Umetnički i istraživački projekat koji je nastao na liniji feminističke i marksističke teorije, predstavljen je i u vidu knjige *Lexicon of Tanjas Ostojić*, koja je objavljenja na engleskom jeziku, a koju je priredila umetnica Tanja Ostojić.

Transformativni susreti

Iz perspektive autorke[40]

O motivaciji[41]

Nakon dve uspešne izložbe i četiri radionice sa učesnicama mog projekta posvećenog ženama istog imena i prezimena (*Leksikon Tanja Ostojić 2011–17*, preimenovan je u julu 2017. u *Leksikon Tānja Ostojić*[42]), nalazim se u Veneciji. I dok pokušavam da strukturiram ovaj zaključni tekst knjige, pada mi na pamet da sam na prelazu između 2010. i 2011. godine bila jedna od pet osoba koje je žiri postavljen od strane Ministarstva kulture Republike Srbije pozvao da predlože umetnički projekat za Srpski paviljon na Bijenalu u Veneciji 2011. To je bio trenutak kada sam počela da osmišljavam i planiram projekat *Leksikon Ta(ā)nja Ostojić* upravo za taj kontekst i za taj prostor u Đardinima na čijoj fasadi i dalje stoji „Jugoslavija". Pomislila sam da bi sva ona pitanja koja su me godinama duboko angažovala u mojim projektima (migracija, rodne politike, ekonomija) mogla biti razrađena kroz ovaj rad, i već tada mogla sam da zamislim svoje imenjakinje – žene različitih generacija, nacionalnosti i profesija koje imaju mnogo toga zajedničkog, počev od istorijske činjenice da su sve one ili njihovi roditelji rođeni u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (SFRJ), govore isti jezik, itd. – u stručnom vođenju kroz našu zajedničku izložbu u Veneciji.

Kroz razgovor sa svojim rođakama, susetkama i prijateljicama i prateći ono što se dešavalo u društvu, stekla sam utisak da su nove nacionalne države, novostečeni religijski identiteti, ratovi, tranzicija i siromaštvo u regionu bili ogroman korak unazad u odnosu na ono što su, velikim delom, bile emancipovane Jugoslovenke, i bila sam veoma

40 Ovaj esej je prvi put objavljen na engleskom jeziku u okviru knjige *Lexikon of Tanjas Ostojić*, urednice Tanje Ostojić,u izdanju Live Art Development Agency, London, i Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, 2018. Za potrebe ovog zbornika tekst je po prvi put preveden i objavljen na srpskom jeziku.

41 Tokom devedesetih godina družila sam se sa Lidijom Bošković, koja mi je jednom prilikom rekla da će me upoznati sa svojom koleginicom Tanjom Ostojić koja radi u Narodnoj biblioteci u Beogradu. Smatrala je da bi trebalo da se sretnemo, budući da nosimo isto ime i prezime. Već sam u razgovoru sa Adel Eisenstein, koji je uvršten u moju knjigu (*Lexicon of Tanjas Ostojić*), govorila o koincidencijama i nekim dodatnim okidačima i motivima da izvedem ovaj projekat.

42 U nastavku ovog eseja i u knjizi *Lexikon of Tanjas Ostojić* naziv projekta će biti *Lexikon of Tanjas Ostojić*, koji se podudara sa srpskom verzijom – *Laksikon Tānja Ostojić* – što je i naziv izložbe i radionice u Rijeci. Važnost upotrebe plurala postala je posebno vidljiva tokom realizacije projekta a naročito u momentu kada se sve više Tānja Ostojić uključivalo u njega.

znatiželjna da otkrijem više o tome kroz ovaj istraživački projekat. Želela sam, između ostalog, da otkrijem da li su se dostupnost obrazovanja i zaposlenja kao i uslovi rada promenili nakon što su radničko samoupravljanje i jugoslovenski socijalizam nestali, i posebno sa novim migracijama, te da li je i kako to uticalo na položaj žena u transformisanim porodicama i društvima. Osim toga, čini se da u poslednjih nekoliko dekada postoji snažna tendencija da se izbrišu svi tragovi jugoslovenske tradicije i istorije, uključujući i pravilno tumačenje antifašističke borbe, Pokreta nesvrstanih i tradicije radničkog samoupravljanja. Ovaj projekat ima skromnu nameru da se usprotivi takvom vodećem diskursu i da se posveti životnim pričama žena koje pripadaju postjugoslovenskim geografijama.

Iako moj projekat, ni tada ni bilo koje druge godine, nije odabran za realizaciju u Paviljonu Srbije, bila sam 2011. pozvana da predstavim svoj rad *Naked Life 2* na izložbi *Call the Witness* u Romskom paviljonu, koji je bio postavljen u sedištu UNESCO-a u Veneciji. Neću ulaziti u detalje o tome kako je tada srpski paviljon bio organizovan, niti u detalje svog mišljenja o aktuelnom Nacionalnom paviljonu Srbije (2017), o srpskoj kulturnoj politici ili o tome koliko su zapravo finansiranje i realizacija ovog mog projekta bili složeni, ali ako pokušate da čitate između redova, steći ćete možda nekakvu sliku o tome…

O projektu

Leksikon Tānja Ostojić (2011–17) je kompleksni, dugoročni, interdesciplinarni, participativni istraživački umetnički projekat koji sam realizovala kako koristeći onlajn društvene mreže tako i kroz saradnju sa ženama istog imena i prezimena. Imenjakinje i prezimenjakinje su različitih nacionalnosti, godina, različitog stepena obrazovanja, zanimanja, socijalnog statusa i životnog iskustva, ali sve mogu da komuniciraju na srpskohrvatskom i sve one ili njihovi roditelji potiču iz SFRJ.

Kroz personalizovano sociološko istraživanje, intervjue zasnovane na standardizovanoj listi pitanja i kroz direktnu društvenu i kreativnu razmenu, kreirala sam mapu koja dokumentuje načine na koje su više od 33 imenjakinje – učesnice projekta (uključujući i mene) – migrirale (kao ratne izbeglice ili zbog posleratnog raseljavanja, zbog školovanja,

radi braka ili iz ekonomskih razloga). Posebno sam pokušala da razmotrim različite identitete i pitanja roda koja su se na njih odnosila. Jedna od značajnih tematskih linija projekta koja je vidljiva u odeljku „Žene govore" u ovoj knjizi i u zajedničkom vezu, tiče se uslova rada imenjakinja, i obuhvata žene koje su ponosne na svoj rad, nezaposlene, nedovoljno plaćene i/ili eskploatisane. U poglavlju „Žene govore" i u *Vezenom Leksikonu Tānja Ostojić* raspravljalo se i o kućnim poslovima, raspodeli rada u porodici i o porodičnom nasilju. Prikazane su takođe anegdote vezane za (pre)ime(novanje) i promene identiteta radi braka.

Intencija

Želela bih da ovom prilikom podelim neke od svojih beleški kao i beleške nekoliko učesnica koje se tiču metodologije i etike koje su bila ključne u procesu istraživanja i realizacije projekta. Izložiću takođe neke od zaključaka i rezultata i razmotriti kako je ovaj projekat, kroz društvene interakcije i transformativne susrete, obogatio kvalitet života žena koje su u njemu učestvovale. Preciznije, projekat je pružio priliku da se o ličnim idejama i životnim prilikama raspravlja sa raznolikom grupom žena sa različitim životnim iskustvima, koje su bile spremne da razmenjuju ideje sa osobama drugačijeg socijalnog statusa i porekla. Samopreispitivanje kroz intervjue i spoznaja da je možda vreme da se ponešto promeni u vlastitom životu bili su takođe veoma značajni.

Projekat je, osim toga, kroz pedagoški rad pružio uvod u učešće u umetničkom životu, uključujući zajedničke posete muzejima i izložbama, stručna vođenja, izradu tapiserije, rad u terakoti, zajedničke performanse u javnom prostoru, prezentacije projekta, razgovore, o čemu ćete imati prilike da čitate u komentarima učesnica o novim iskustvima u njihovim životima. O koautorstvu i suvlasništvu nad određenim zajedničkim umetničkim radovima i važnosti ove saradnje moglo bi se raspravljati i sa etičke i sa ekonomske tačke gledišta. Dalji rad na projektu mogao bi da uključi analizu nekih od tema i statistika koje se prepliću kroz intervjue i kroz umetničku produkciju, na primer, studiju migracije, uključujući ključne godine u kojima se migracija odigrala, države i regione koji su u pitanju, kao i ključne razloge. Nadalje, trebalo bi razmotriti istoriju Jugoslavije i sa njom povezane identitete, i krize, i tranziciju ka novom

ekonomskom sistemu, te koliko su ove žene ponosne na svoj rad, i koliko im je dostupno obrazovanje. A posebno bi se želje, planovi, nade i perspektive učesnica mogli direktno proučiti kroz raznorodne priloge u ovoj knjizi: kroz vizualnu dokumentaciju, intervjue i tekstove.

Etape realizacije projekta[43]

Etape realizacije projekta obuhvataju: akademska i lična onlajn istraživanja, kao i istraživanje sprovedeno tokom putovanja u periodu od 2011. do 2014, uključujući individualne susrete i intervjue, kreativne radionice i radionice dokumentarnog veza (2013. i 2017); kulturno-obrazovne aktivnosti, uključujući stručna vođenja (2013. i 2017), i javne događaje, koji obuhvataju *Talk Show* (2013), javne prezentacije, zajedničke performanse i dve izložbe u 2017. Očekujem da će se ove etape nastaviti nakon promocije moje knjige početkom 2018. u Beogradu, Rijeci, Berlinu i Londonu. Rad je bio kolaborativan u većini etapa i mi smo, kao učesnice i saradnice, sve vreme učile jedna od druge.

Individualni susreti i intervjui

Inicijalna lista pitanja za *Leksikon* nastala je u saradnji sa Tanjom Ostojić, nastavnicom matematike u Lerahu, u Nemačkoj. Ona je bila prva od žena koju sam imala prilike lično da sretnem, i zajedno smo provele ceo jedan dan razmenjujući činjenice o svojim životima, razgovarajući o svojoj deci, planovima i željama. Razgovarale smo i o ovom projektu tokom posete jednom od njenih omiljenih mesta – njenoj bašti u Nemačkoj sa pogledom na Švajcarsku i Francusku, pravcima koje je planirala za svoje dalje migracije a koje je napustila nakon desetak godina provedenih u Hamburgu i deset u Lerahu.

Kao odgovor na pitanje „Da li postoji pitanje koje bi želela da postaviš svojoj imenjakinji i prezimenjakinji ako bi bila u prilici da se sa njom sretneš?", brojne druge Tanje koje sam docnije pitala, predložile su neka dodatna pitanja koje sam dodala našim istraživačkim i standardnim *leksikonskim* pitanjima. Stoga ovde možemo čitati o astrološkim znakovima, hobijima, omiljenoj hrani žena koje u istom intervjuu govore, recimo, i o sopstvenoj istoriji porodičnog nasilja. Mislim da je

43 Detaljna lista koraka u realizaciji projekta može se naći na kraju ovog teksta. Ovde bih htela da dam samo njihov kratak zajednički sažetak.

divno što su mnoga od ovih pitanja našla svoje mesto u poglavlju „Žene govore", koje za mene predstavlja srce ove knjige.

Sve intervjue sam lično vodila, većinom uživo, između 27. oktobra 2012. i 11.novembra 2013. tokom svoje istraživačke stipendije na Univerzitetu umetnosti u Berlinu (GS, UdK), prevashodno tokom susreta na omiljenim mestima mojih imenjakinja. Samo nekoliko intervjua je vođeno u skorije vreme i/ili telefonom, preko Skajpa, Fejsbuka ili preko imejla. Oko dve trećine intervjua je autorizovano, delimično skraćeno, prevedeno i objavljeno. Neki od njih su najpre snimljeni tokom telefonskih razgovora ili vođeni u pisanom obliku, ali kada smo se jednom lično srele, mogle smo da razvijemo brojna ključna pitanja na temeljniji način. Intervjui su mahom snimljeni zvučno, transkripciju je uradila Jelena Fuzinato[44] a potom smo ih redigovale Miroslava Malešević[45] i ja. Kasnije intervjue obradila sam i uredila sama i lično ugovorila sve autorizacije. Prevode intervjua sa izvornih jezika na engleski uradile smo Luna Đorđević iz Beograda, Marija Vujić iz Banje Luke i ja. Dopadala mi se raznovrsnost načina na koji su se žene izražavale i, veoma često, bilo je vrlo teško sačuvati sve te nijanse na engleskom, i kada se radi o dijalektu i kada se radi o stavu. Serija duplih foto-portreta i poglavlje „Žene govore" većinom su nastali paralelno.

Iako je najveći deo moje dosadašnje umetničke prakse bio zasnovan na istraživanju, obično sam radila bez budžeta i nisam sebi mogla da priuštim istraživačka putovanja. Međutim, ovaj projekat doneo mi je prve grantove za istraživanja i putovanja, što mi je dalo priliku za ove dragocene susrete. Želela bih sa zahvalnošću da priznam koliko su mi privilegija da putujem i da se susretnem sa različitim i izuzetnim ženama ponekad u zabačenim selima i gradovima bile zapravo inspirativne, podstičući me na brojna razmišljanja i nudeći nova gledišta o zajedničkim istorijama i sećanjima.

44 Jelena Fuzinato je veoma zanimljiva umetnica iz Bosne, nastanjena u Berlinu, koja je bila asistentkinja projekta u 2013. godini. Posetite molim <http://jelenafuzinato.com>

45 Miroslava Malešević je vrlo značajna antropološkinja iz Beograda i prijateljica koja je bila asistentkinja projekta u 2013.

Kreativne radionice

Kako mi je u 2013. istraživačka stipendija pružila priliku da posetim neke od svojih imenjakinja i neka od njihovih omiljenih mesta, te da se upoznam sa njihovim ekonomskim i životnim okolnostima, naporno sam radila da omogućim da i ove žene takođe putuju, da se upoznaju sa umetnošću i da imaju priliku da sretnu jedna drugu.

U 2013. provela sam, tokom svog rezidencijalnog boravka na međunarodnom simpozijumu skulputure *Terra* u Kikindi, jedan produženi vikend sa Tanjom Ostojić Gutešom, inženjerkom iz Subotice i njenom porodicom. Oni su bili naši gosti i imali su priliku da vide na čemu je šest međunarodnih umetnika (uključujući i mene) radilo tokom mesec dana. Zajedno smo posetile bogatu kolekciju skulptura velikog formata Centra Terra i muzej u Kikindi. Tom prilikom održala sam za svoje goste uvodnu radionicu, na kojoj smo napravili nekoliko malih skulptura od terakote i keramičke posude. Učestvovale smo u lokalnom kulturnom i društvenom životu i divno se zajedno provele.

Tokom realizacije projekta u 2017. bila sam zahvalna što sam bila u mogućnosti da uspostavim uspešnu saradnju sa brojnim pojedincima i institucijama u regionu koji su mi omogućili da realizujem još četiri kreativne radionice – od kojih je svaka trajala oko tri dana – sa po pet do deset učesnica. Moje partnerske institucije bile su Goethe Institut u Beogradu i četiri muzeja savremene umetnosti: Muzej savremene umetnosti, Beograd (MSUB), Srbija; Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka (MSURS), Bosna i Hercegovina; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (MSU) i Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, (MMSU), Hrvatska.

Na prve tri od četiri radionice pozvala sam kao saradnicu svoju staru prijateljicu i koleginicu Vahidu Ramujkić[46], te smo skupa moderirale, na kojima smo sve zajedno napravile divnu pačvork tapiseriju na kojoj su glavne teme iz intervjua „Žene govore" bile vizualizovane, kao i naši doživljaji, druženje i prijateljstva.

46 Vahida Ramujkić živi u Beogradu i bavi se društveno angažovanom umetnošću. Skupa sa Laiom Sadurni formirala je Rotor kolektiv i od 2001. do 2008. realizovala niz dugoročnih projekata u Barseloni. Pokrenula je 2007. projekat *Istorija u raspravi*, biblioteku udžbenika istorije država sukcesora Jugoslavije i niz radionica koje su poredile i analizirale kontradiktorne istorijske narative, za koji je dobila nagradu 52. Oktobarskog salona. Blog projekta *Dokumentarni vez*<http://bbva.irational.org/documentary_embroidery/>.

Vezeni Leksikon Tānja Ostojić

Želela sam da u ovoj knjizi dam prostora i Vahidi Ramujkić – koja je rekla da nije imala muke da zapamti imena učesnica radionice – kako bi iz vlastite perspektive pisala o iskustvima u ovoj našoj saradanji.

> Dokumentarni vez je tehnika namenjena dokumentovanju društvene stvarnosti koju sam 2008. godine razvila sa Avivom Kruglanskim. Kao što samo ime sugeriše, radi se o dokumentarnoj tehnici zasnovanoj na tradicionalnoj tehnici veza primenjenoj u novom kontekstu. Praktikovana je na različitim geografskim lokacijama i društvenim sredinama i kada se radi o reprezentaciji stvarnosti, ona je delotvornija od najnovijih digitalnih foto i video tehnologija, zato što zahteva više vremena da bi se proizvelo manje informacija (slika).
>
> Žene različitih uzrasta, klasa i društvene, ekonomske i geografske pripadnosti ali sve po imenu Tanja Ostojić, tokom zime i proleća 2017. bile su upoznate sa ovom tehnikom kroz tri sesije održane u Beogradu, Banjoj Luci i Zagrebu. U produženoj dokolici, vezući i čavrljajući, one su se bolje upoznale i istražile svoja gledišta i iskustva vezana za ključna životna pitanja, kao što su rad, porodica, rod, znanje i migracija, i zabeležile ih iglom i koncem na tkanini, izrađujući jednu veliku tapiseriju. Da bi se ove različite informacije organizovale kroz neku vrstu šifriranja, vez je bio izveden različitim bojama konca. Na primer, crvena boja se odnosila na intenzivne afektivne odnose, siva na normativna ili zakonska pitanja i birokratiju, zelena na znanje, plava na rad, oker na porodicu/prijatelje/zajednicu/dom, crna na rat, itd. Na taj način indivudualno proizvedeni vezovi stavljeni jedan uz drugi, mogli su se uzajamno kombinovati, stupati u dijalog, stvarajući jedinstveno delo komponovano iz veoma različitih perspektiva. Vez se u širem kontekstu multidisciplinarnog projekta *Leksikon Tānja Ostojić* razvio u finu naraciju i reflektovao je poziciju ženskog identiteta i migracije unutar kompleksne i iznijansirane reprezentacije postjugoslovenskih geografija. U skladu sa principima dokumentarnog veza, završna tapiserija je proglašena zajedničkim vlasništvom svih prošlih i budućih saradnica.

Izložbe u okviru projekta

Izložba u Salonu MSUB-a[47] imala je brojne sekcije: arhiv sociološkog istraživanja; kolektivna i individualna umetnička dela nastala u kreativnim radionicama ili čak inspirisana njima i docnije proizvedena; foto i video dokumentacija zajedničkih okupljanja uključujući skice, crteže, duple foto-portrete imenjakinja, zidnu instalaciju dokumentarnog veza, male skulpture od terakote i keramike, 18 intervjua i tekstove omiljenih recepata imenjakinja (štampane na izvornom jeziku i na engleskom jeziku, i pričvršćene ekserima na zid), video-dokumentaciju naših aktivnosti u Zagrebu (uključujući javnu prezentaciju, radionicu, stručno vođenje kroz muzej i performans, tj. sesiju veza u javnom prostoru) i još nešto efemeralija iz projektnog arhiva izloženih u nekoliko vitrina. Manja verzija izložbe potom se preselila u Rijeku.[48] Na otvaranju, stručnim vođenjima i intervjuima za medije bile su prisutne brojne učesnice i za većinu njih ovo su bile prve dve izložbe u kojima učestvuju.

Kulturno-obrazovne aktivnosti

Pored brojnih javnih događaja koji su se odigrali tokom naših radionica (poput prezentacije projekta i performansa) bilo je i programa organizovanih sa ciljem da učesnicama pruže umetničko obrazovanje, uključujući i posete muzejima i stručno vođenje od strane muzejskih kustosa i umetnika (kroz tekuće izložbe i muzejske kolekcije naših partnerskih institucija), te su učesnice projekta vremenom počele da otkrivaju i razvijaju svoje umetničke potencijale.

Ponekad smo skloni da zaboravimo da je dostupnost umetnosti, kulture, kulturnih institucija i, posebno, muzeja – privilegija. Prva stručno vođenje kojem je imalo priliku da prisustvuje više žena odigralo se u MSURS u Banjoj Luci, uključujući i dve Tanje Ostojić, koje su iz obližnjih sela i koje svakodnevno dolaze u Banju Luku u školu i na posao, a koje zaista nikada do tada nisu imale priliku da kroče u zgradu muzeja[49]. One su posebne cenile ovu priliku da budu unutar muzeja i da dožive

47 Izložba *Leksikon Tānja Ostojić*: 6. jun – 31. jul 2017. u Salonu MSU, Beograd.

48 Izložba *Leksikon Tānja Ostojić*: 11. avgust – 7. septembar 2017. u studiju Kamov u organizaciji MMSU, Rijeka.

49 Muzej vikendom izdaje svoje izložbene prostore za venčanja, tako da smo prilikom naše radionice morale da sačekamo da jedna svadbena grupa napusti najpopularnije mesto za slikanje (na vrhu stepeništa pred glavnim ulazom) da bismo snimile našu grupnu fotografiju.

izuzetno stručno vođenje kroz samostalnu izložbu Mladena Miljanovića *Spavaća soba mojih roditelja*, i da budu u publici prilikom prezentacije našeg projekta u kojoj su aktivno učestvovale neke druge učesnice.

Kao što sam inicijalno zamislila za nerealizovani Paviljon u Veneciji, stručna vođenja učesnica projekta bila bi njegov deo. Dve učesnice su, zapravo, na sopstvenu inicijativu izvele svoja javna stručna vođenja, ovog puta, kroz našu izložbu u Salonu MSUB-a. Tanja Tatjana Ostojić je vodila publiku uz asistenciju svoje imenjakinje, koju je prozvala „Cimerka" (pošto su njih dve postale nerazdvojne prijateljice i delile sobu tokom naših radionica u Zagrebu i Banjoj Luci). I evo najbolje priče koja ilustruje to iskustvo:

13. jul 2017. Beograd – Tanja Tatjana Ostojić, marketing menadžer i novinar, koja je učestvovala u tri radionice, dve izložbe, dve prezentacije i pet stručnih vođenja:

> Mogućnost da se sretneš sa osobama koje imaju isto ime i prezime kao ti, a dolaze iz različitih mesta u regionu jeste izuzetna. Kada je to povezano sa mogućnošću samoizražavanja, verovatno po prvi put na kreativan način, onda to izgleda kao ostvarenje nečijeg sna. I bilo je upravo tako. Moje učešće u projektu *Leksikon Tānja Ostojić* bilo je ostvaranje moje dugogodišnje želje da sretnem neke od svojih imenjakinja i ostvarenje mog sna da zajedno sa opštepoznatim umetnicama poput Tanje Ostojić iz Berlina učestvujem u jednom umetničkom projektu. Fantastičan događaj i fantastičan osećaj!
>
> Govori se da su sve dobre stvari već izmišljene te da je „novo" samo različita interpretacija onoga što već postoji. Moj prvi susret sa umetnošću bio je moj lični utisak o onome šta je umetnik hteo da kaže. Prvi živi susret sa jednim umetnikom koji je lično sa nama podelio svoja osećanja otvorio je potpuno novi svet za mene (tokom stručnog vođenja za učesnice radionice *Vezeni Leksikon Tānja Ostojić* u MSURS, Banja Luka, proleće 2017). Bio je to upravo taj novi svet i različita percepcija koje smo Tanja Ostojić Guteša i ja pokušale da podelimo sa posetiocima tokom našeg vođenja kroz izložbu *Leksikon Tānja Ostojić* u Salonu MSUB-a, nekoliko meseci kasnije. I reakcije posetilaca su bile zapanjujuće!

Trenutak u kojem sa njima delite svoju intimnost duboko ih dira, pravo u srce. I moglo se osetiti da je tokom našeg vođenja došlo do jednog izuzetno snažnog doživljaja kako kod posetilaca tako i kod nas, učesnica projekta. Još jednom, hvala za sve!

Etička ravan sociološkog istraživanja i participativnog umetničkog projekta

Za mene je etička ravan razrade projekta na svim nivoima bila krucijalna. Pokušala sam da izbegnem neke od eksploatatorskih zamki povezanih sa participatornom umetnošću i posebno u vezi sa pozicijom moći socioloških/antropoloških istraživača, koja može biti problematična. Ulaganje mnogo vremena i nastojanje da pravično izbalansiram ono što tražim od učesnica i ono što mogu da im ponudim, kao i beskompromisno ostajanje pri tim principima, bile su strategije koje su me vodile tokom projekta.

Da bih mogla da se nosim sa etičkim dilemama istraživanja koje se sprovodi nad (tj., u ovom slučaju, sa) živim učesnicama, na samom početku definisala sam Etički kodeks, koji se odnosio na celokupan projekt.[50] To je bilo posebno relevantno za intervjue, budući da je za mene bilo vrlo značajno da se nijedna od učesnica nikada ne oseća anksiozno, ili da ima problem sa onim što govori ili čini, kao i onim što je objavljeno u okviru ovog projekta. Na primer, osetljive informacije bile su podvučene različitim bojama, imena preduzeća za koja su radile obično su ostala tajna (ili bila izbrisana). U mnogim slučajevima, priče vezane za neprijatna iskustva migracije, siromaštvo, degradaciju i ponižavanje bile su izbrisane u slučajevima kada su žene bile spremne da ih podele samo sa mnom lično.

Etički kodeks nalaže da:

- Učesnice imaju pravo da bilo kada istupe iz projekta.
- Ništa neće biti objavljeno bez njihovog znanja i saglasnosti.
- Učesnice imaju pravo da povuku ili cenzurišu određene informacije za koje ne žele da budu javno dostupne.

50 Zahvalana sam dr Suzani Milevskoj, koja je bila eksterni supervisor projekta (2012–14), i još uvek se sećam naših razgovora putem Skajpa u kojima smo raspravljale o Etičkom kodeksu mog interdisciplinarnog istraživačkog projekta. Bila sam veoma srećna što je ona dopunila ovu knjigu fascinatnim esejom o projektu.

- Učesnice će dobiti sve materijale proizvedene u okviru projekta za vlastitu upotrebu (fotografije, tekstove, snimke, recepte, knjige, itd.).
- U slučaju javnih događaja, učesnice mogu naknadno da odluče da li su spremne da učestvuju u njima; na koja pitanja bi mogle biti spremne da odgovore a na koja ne; koji podaci o njima mogu biti objavljeni, a koji treba da ostanu tajna; da li žele da budu snimane, fotografisane, itd.

Etička pozicija istraživača došla je u pitanje kada sam stigla do pisanja analiza i poređenja intervjua koje sam vodila i koji su bili zasnovani, kao što sam već navela, na unapred definisanim pitanjima. Tada sam počela da se pitam koji bi bio moj inicijalni plan u razradi metodološke mape. Osećala sam da nije ispravno biti u poziciji sociologa/antropologa i imati tu perspektivu od gore, posmatrajući životne okolnosti žena iz jedne naizgled objektivne perspektive. Naravno, ja sam takođe jedna od Tānja Ostojić, i najradikalnija stvar koju sam mogla da uradim bila je da subvertiram ovu poziciju i da i sama odgovorim na ista pitanja. Na taj način, postala sam jednako ranjiva i u izloženom položaju kao i sve ostale.

Kao što sam već pomenula, u istraživačkoj fazi projekta jedino sam ja imala priliku da putujem, budući da sam bila u privilegovanoj poziciji kao istraživačica sa GS UdK u Berlinu. Međutim, to se izmenilo tokom razvoja projekta pošto sam nakon dugog perioda prikupljanja sredstava uspela da nađem partnerske organizacije koje su mogle da mi pomognu da obezbedim sredstva ili infrastrukturu za brojne učesnice, za putovanja na događaje koje smo organizovale, pokrivajući za sve njih ukupne troškove putovanja, smeštaja, hrane, pića, kao i materijalne troškove, uključujući troškove za moderatore kreativnih radionica i stručna vođenja kroz muzeje. Na ovaj način, bila je ostvarena moja feministička perspektiva deljenja i uspostavljanja projektnog sestrinstva.

U sledećoj fazi, potpisala sam individualne ugovore sa svim učesnicama radionice *Vezeni leksikon Tānja Ostojić* i sa Vahidom Ramujkić, koja je zajedno sa mnom vodila radionice. Radilo se o kolektivnom autorstvu i vlasništvu nad umetničkim delom koje smo zajedno stvorile.

To znači da svaka od nas ima pravo da predloži i zahteva da zajedničko umetničko delo bude izloženo po njenoj želji, i da će u slučaju prodaje svakoj od nas pripasti deo dobiti, zavisno od sopstvenog udela u vezu kao i od njegove složenosti.

Prihvatanje slučajnosti kao metode

U fazi projekta posvećenoj istraživačkim putovanjima, koja je bila paralelena sa intervjuima, započela sam njegovu metodološku razradu u formi dnevnika (2012–13). Tu su se našle činjenice koje su bile na nivou osnovnih informacija (koga sam sretala, gde, kada, i koliko je to trajalo), ali veći deo teksta pripadao je drugom nivou, na kojem su iskrsli i uzajamno se kombinovali mnogi poetski elementi, uključujući lična sećanja, moja razmišljanja, osećanja i samorefleksivne i političke stavove. Iako je taj materijal postao preobiman i za ovaj kontekst neobradiv, volela bih da predstavim nekoliko primera ovog rukopisa i njegov žanr. Razmišljala sam o različitim načinima putovanja, od tranzitne putnice na bečkom aerodromu u vreme predbožićnih kupovina, okružene pretežno poslovnim ljudima, do susreta sa ratnim izbeglicama i ekonomskim migrantima koji rade povremene kratkoročne fizičke poslove u Nemačkoj, sa kojima sam imala prilike da putujem i razmenjujem priče tokom dugih vožnji autobusom kroz Republiku Srpsku u Bosni, ili neočekivanih susreta sa ljudima svih vrsta, lokalcima i turistima, koji su, kao i ja, zbog snežne oluje, celog dana bili zaglavljeni na železničkoj stanici u Zagrebu. To se desilo kada su novembra 2012. četiri Tanje Ostojić namerile da se sretnu u Ljubljanu, ali nisu u tome uspele (trebalo je da stignemo iz Trsta, Maribora i Zagreba).

Shvatila sam takođe da ne mogu da objavim sve činjenice vezane za nesređenu ekonomsku situaciju nekih od učesnica mojih intervjua, ali sam toliko mnogo naučila o političkoj i ekonomskoj situaciji u regionu od svih ljudi koje sam u to vreme sticajem okolnosti sretala na putu.

Primer 1 iz mog istraživačkog dnevnika o uslovima rada

22. maj 2012, razgovor između dve čistačice u ženskom toaletu na Aerodromu Nikola Tesla u Beogradu:

Danas sam prisustvovala razgovoru između dve čistačice u ženskom toaletu na beogradskom aerodromu. Jedna je sedela u ka-

bini, pušila i jadikovala. Druga ju je pažljivo slušala i povremeno komentarisala stojeći naslonjena na džoger. Druga žena je ponosno rekla da privatno kod kuće šije majice za butik. Prva je odgovorila „Bravo! Ti si sretnica!"

„Sam Bog zna koliko sam umorna", dodala je druga žena. „Ovde radim dvanaest sati, osam sati šijem majice za butik a imam i mnogo kućnog posla. Ali šta da radim? Potreban mi je dinar."

Tada je rekla da zarađuje 1000 dinara za osam sati šivenja. Prekinula sam razgovor i upitala da li ona zarađuje 1000 dinara na sat, a ona je odgovorila: „Ne, za osam sati." „Užas!", rekla sam šokirana činjenicom da ta žena zarađuje samo jedan evro na sat. „To je malo", odgovorila mi je, „ali ja sam zadovoljna pošto mi je potreban svaki dinar... a i ovde radim dvanaest sati na dan."

„Kakva sramota i kakva nepravda", mislila sam izlazeći iz toaleta i vrteći u glavi svu odeću iz butika koju proizvode žene poput ove (a koju verovatno priželjkuju ćerke žena poput ove) i misleći o kalkulacijama siromašnih žena koje su prinuđene da rade dva posla. I to je očigledno postalo uobičajeno u Beogradu. Juče mi je naša draga komšinica iz Čanja u Crnoj Gori, koju sam takođe pokušala da intervjuišem, rekla kako je njena najstarija ćerka imala sreću da cele zime radi u restoranu brze hrane u Beogradu i da sprema stanove u isto vreme. Na taj način, ona je zaradila dovoljno novca da nabavi sva osnovna sredstva za higijenu koja su joj potrebna u svakodnevnom životu, rekla mi je ponosna invalidna majka mlade žene sa diplomom defektologa Medicinskog fakulteta. Ja sam bila srećna da čujem da se njihova situacija ubrzano popravljala u odnosu na prethodnu godinu, kada je njena ćerka pozvala policiju. Po prvi put specijalne snage crnogorske policije zadužene za prevenciju porodičnog nasilja bile su u stanju da ih zaštite od oca porodice, koji je decenijama bio nasilan prema ženi, njihovih četvoro dece i njihovim domaćim životinjama. Ova priča o ćerkinim privremenim poslovima mogla bi u normalnim prilikama biti razočaravajuća, ako bi se nadali da će ona izgraditi medicinsku karijeru na osnovu diplome koju se toliko trudila da stekne u tako teškim uslovima, ali pod takvim okolnostima mo-

gla sam da razumem radost majke, a takođe i radost čistačice koja ima dodatni evro posao za butik...

Ovi primeri, kao i brojni primeri u intervjuima sa Tanjama Ostojić (i objavljeni i neobjavljeni) govore u prilog mog istraživačkog pitanja o ogromnom koraku unazad kada se radi o ženama, mogućnostima njihovog zapošljavanja i uslovima rada nakon ratova devedesetih i nakon socijalizma, kao i o očigledno uobičajenom prisustvu nasilja u porodicama. Vrlo je tužno razmišljati o tome kako su ovi uslovi normalizovani.

Primer 2 iz mog istraživačkog dnevnika, jedan više poetski prilog

Susret sa zimskim vetrom i morem, kome je prethodio susret sa Tanjom Ostojić u Splitu

4. decembar 2012, Bačvice, Firule, Split

„Puše jugo, duva bura"

Duva severni vetar bura. Šuštanje, škripanje, zavijanje, lupanje hiljade katarki u skladu sa vetrom u Marini Zenta. Činim sve što je u mojoj moći da me nasrtaji vetra ne odbace i talasi ne odnesu. Sada je 16 i 30. Već je počelo da se smrkava. Tako sam srećna što sam danas uspela da sretnem Tanju Ostojić, kada smo se, na putu od aerodroma do grada, u Solinu spontano zaustavili ispred auto-kuće Porsche Auto, gde ona radi. I tako sam zahvalna što me je primila na 45 minuta tokom svoje pauze za ručak i otvoreno mi ispričala svoju istoriju.

Mogla bih da dodam uz različite anegdote o imenu i njenu priču o tome da nije na društvenim mrežama zato što je kolege zadirkuju pošto postoji jedna druga Tanja Ostojić koja živi u Splitu i postavlja na Fejsbuk svoje erotske fotografije.

Lupanje, zveket, šuštanje i zvonjava vetra. Udari o jarbole. Izvadila sam iz džepa struk ruzmarina koji sam usput uzbrala i sa uživanjem ga mirisala. Njegov veličanstveni miris ispunio me je zadovoljstvom. Pogled na more, talase i, posebno, slika ovog snažnog vetra ispunjavaju me posebnom vrstom energije koja mi obično nedostaje u mom svakodnevnom urbanom kontinentalnom životu. Zvuk vetra nalik na flautu i melodija zveketanja podsećaju na peruanske instrumente, čak na bosanovu ili afričke

melodijske ritmove tamtama. Barba Željko, koji ima nasmešene oči i nešto od šarma pokojnog Stevana Kneževića, pričao mi je uz šolju čaja na koju me je pozvao o lokalnim vetrovima, Dioklecijanovoj palati i obećao da će me na leto odvesti svojom barkom na ostrvo Brač do radionice kamenoresca, do maslinjaka svoje sestre i do sela Ostojića. Tanja je rekla da zaista postoje tri porodice Ostojić koje nisu u srodstvu i koje već generacijama žive na Braču. Sutra ću pozvati telefonom Tanju Ostojić koja živi na Braču.

Mada za mene još ima smisla da se pozivam na akademske kategorije, mogla bih da kažem da sam vodeći intervjue koristila kvalitativni metod istraživanja primenjen kroz kompleksni i lični pristup. Bilo je takođe zanimljivo pomenuti neke činjenice zasnovane na kvantitavnim pregledima o generacijama i poreklu naših učesnica. Ta vezena statistika bila je jedan od mojih priloga tapiseriji.

Osećala sam se na neki način oslobođena od političke borbe i akademskog tržišta koji stoje iza termina *na praksi zasnovano istraživanje* i *umetničko istraživanje*, budući da nisam bila u obavezi da isporučim rad u skladu sa određnim akademskim standardima, i nisam dobila neku akademsku titulu za ovaj istraživački projekat. To je bilo oslobađajuće pošto sam mogla da se usmerim posebno na etiku i metodu slučajnosti, koje su me osposobile da prihvatim raznolikost koju sam sretala na svom putu.

Anegdote vezane za ime i krize identiteta

Bilo je dosta zanimljivih tema koje se poput niti provlače kroz lične i grupne susrete sa učesnicama projekta, posebno u intervjuima. Većinu bih ostavila otvorene da ih čitaoci otkrivaju, prate i sami se u njih uključuju. Ipak, jedna od tema koju bih želela da pomenem jesu anegdote o imenu, koje govore o duboko ukorenjenoj društvenoj praksi *nasilja imenovanja i preimenovanja,* o kojoj Suzana Milevska piše u svom eseju u ovoj knjizi.

Tanja Ostojić, nastavnica matematike nastanjena u Lerahu, ispričala mi je da su ljudi, dok je živela u Hamburgu (deset godina), njeno prezime „Ostojić" često pogrešno čuli kao „*Ostdeutsch*" (što znači "istočnonemački"). I to je bilo indikativno zato što se, zapravo, isto desilo i meni– jedne noći u jednom bučnom baru u Berlinu, neko je pogrešno čuo moje prezime kao *Ostdeutsch*. Smatram to zanimljivim, ali isto tako i problematičnim, jer se čini da je istorija Jugoslavije nešto vrlo apstraktno za većinu Nemaca, koji su skloni da je poistovete sa Istočnom Nemačkom, što je potpuno pogrešno.

Tanja Ostojić, rođena Novaković, u Crnoj Gori, sada kao advokat nastanjena u Beogradu, imala je tipične teškoće da se navikne na novo prezime nakon udaje, a dok je odrastala u Crnoj Gori, problem je bio što „Tanja" nije smatrano vlastitim imenom nego pre nadimkom. Verujem da poslednje govori u prilog činjenici da se u Jugoslaviji ime Tanja, polako i vremenom, emancipovalo od imena Tatjana, mada je na jadranskoj obali i većim gradovima to bilo ranije nego u patrijarhalnim područjima.

Tanja Guteša, rođena Ostojić, mašinski inženjer, nastanjena u Subotici, bila je prisiljena od strane svog supruga da uzme njegovo prezime, pošto su u vreme kada su se venčali bili zaposleni u istom preduzeću. A ona mu je zauzvrat obećala da će se pre ili kasnije vratiti svom izvornom prezimenu. Činjenica da nikada nije promenila svoj potpis „Tanja Ostojić" govori u prilog tome da je ostala vrlo odlučna u tome da održi svoje obećanje i svoj identitet.

Tatjana Ostojić, rođena u Subotici, takođe je stekla diplomu mašinskog inženjera, ali je zaposlena u jednoj turističkoj agenciji u Beo-

gradu. Ona je ispričala da su prilikom njenog rođenja 1965. vlasti odbile da je upišu kao „Tanja", budući da tada to još nije smatrano vlastitim imenom, nego pre nadimkom. Ona takođe tvrdi da se tokom svog celokupnog života nije odazivala na ime Tatjana, čak ni na univerzitetu. Svi su morali da joj se obraćaju kao „Tanja" ako su želeli da im odgovori. Ista žena je bila vrlo tvrdoglava kada je trebalo zadržati svoje prezime i odbila je da se uda za svog dugogodišnjeg partnera s kojim ima dete jedino zbog toga što nije bila spremna da promeni svoje prezime. A kako je on poticao iz tradicionalne crnogorske porodice, bilo je nemoguće da prilikom sklapanja braka njegova supruga ne uzme njegovo prezime. I tako je ona ostala neudata celog života (sve do sada).

Tanja Ostojić, nezaposlena frizerka koja živi u Bratuncu, još uvek nema dovoljno novca da pokrije troškove zamene svojih ličnih dokumenata nakon što se 2008. udala i uzela muževljevo prezime.

Jelena Dinić je trenutno nezaposlena vaspitačica iz Beograda koju sam upoznala prilikom izvođenja umetničke radionice performansa *Misplaced Women?* u Beogradu 2015. Odlučila sam da je pozovem kao specijalnu gošću na naše radionice dokumentarnog veza u Beogradu (juna 2017), budući da se u to vreme oporavljala između dve operacije raka dojke i mislila sam da će joj ovaj refleksivni kreativni rad goditi. U svom vezu, ona je upravo vizualizovala pitanje preimenovanja. I razmišljala je o tome na sledeći način:

> Moj rad govori o mojoj krizi identiteta kada sam promenila prezime. To je u mom slučaju bio prilično nepromišljen korak. Nikada nisam razmišljala o udaji, a kamoli o nekim promenama koje idu uz to, i kada je sve bilo pročitano kod matičara, ja sam promrsila da „uzimam njegovo" i tada je nastupila administrativna havarija (treba promeniti sva moguća dokumenta). Druga stvar, kod Crnogoraca je običaj da ako porodica nema muških potomaka, žena prilikom udaje zadrži devojačko prezime (što je prilično besmisleno jer se loza i tako gasi sa njom), stoga je moja familija bila iznenađena mojim postupkom, baš koliko i ja. Bila sam poslednja osoba koja nosi porodično prezime i to je značilo odvajanje od našeg porodičnog stabla. Takođe mi se dešavalo da kod lekara čekam satima zato što u početku nisam registrovala

da mene prozivaju (tj. prezime koje sam uzela na venčanju), itd.

Na kreativnim radionicama dokumentarnog veza, po prvi put sam postala svesna mnogih aspekata svoje ličnosti. Početna ideja mi je bila da izvezem profil svog supruga, ali kada je rad bio gotov, na moje veliko iznenađenje shvatila sam da gledam u profil svog pokojnog oca. On je za naš porodični rodoslov, da tako kažem, zaturen, nevažan podjednako kao ženski potomci, ali iz moje podsvesti izbija u jarko crvenoj boji.

Kada malo razmislim, ne osećam da je prezime, pa ni ime, nešto što može da me definiše, čak sam našla da može biti prilično zabavna i korisna ta promena identiteta. Savršeno sam uživala da dva dana budem Tanja Ostojić… Ovom prilikom sam naučila da bih, ako bi okolnosti postale nepodnošljive, mogla promeniti svoje ime lakše nego muškarci, koji su suštinski zaglavljeni unutar patrijarhalne strukture.

Kada sada pogledam svoj vez, primećujem da prostor koji je svaki od elemenata zauzeo i njegov intenzitet pokazuju upravo njihovu važnost u mom životu. Reč „MISPLACED" odnosi se na radionicu *Misplaced Women?*, na kojoj sam bila ohrabrena da započnem neku vrstu promišljanja o temama koje su za mene bolne, potisnute, i gde sam dobila prvi podsticaj da to nekako obradim i iskažem. Na radionici *Vezeni Leksikon Tanja Ostojić* u Beogradu, dobila sam alat i tehničku veštinu. Neizmerno sam zahvalna obema.

Transformativni susreti: Učimo same od sebe i jedne od drugih

Najednom sam osetila da je jedna od Tānja Ostojić duboko nesrećna. – Ova informacija je bila označena kao osetljiva i obeležena posebnom bojom u mom putnom dnevniku.

biti svesna, biti pažljiva...

osnaživanje na mikronivou i motivacija... – Ova beleška napisana je odmah nakon prethodne.

Tokom naših trodnevnih radionica u Beogradu, Banjoj Luci i Zagrebu i povezanim javnim prezentacijama projekta, primetila sam da