



Teorijski  
diskursi  
savremene  
ženske  
kulture

Priredile: Silvia Dražić & Vera Kopić

# **TEORIJSKI DISKURSI SAVREMENE ŽENSKE KULTURE**

**PRIREDILE:**

**Silvia Dražić i Vera Kopićl**

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

**TEORIJSKI DISKURSI SAVREMENE ŽENSKE KULTURE  
Silvia Dražić i Vera Kopić**

*Izdavač:*

Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova  
Bulevar Mihajla Pupina 6, Novi Sad  
[www.ravnopravnost.org.rs](http://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  
Kopić. - 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 Kopićl

Novi Sad, 2019

# TEORIJSKI DISKURSI SAVREMENE ŽENSKE KULTURE

---

---

# 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 Ilić naučio u doba robota, interneta, uradi sam umetnosti .....	60
Andrea Palašti .....	65
Od učionice do galerije: Izlagачki 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 Andđelovska .....	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 preraстао 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 teoretičarstvano 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 regionala 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*<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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 trajnjem 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 konzumerističko 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 Andelovska i Vitomirka Trebovac kreiraju zbirku poezije *Ovo nije dom*. U ovom tekstu, u kojem obrazlazu 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 tekstrom Lidije Mustedanagić o modelu ženskih muzeja, kao najcelishodnjeg načina rešavanja problema marginalizacije ženskog kulturnog nasleđa, i njihovu ulogu i značaj za predstavljanje istorije, kulture, umetnosti iz rodne perspektive.

Silvia Dražić i Vera Kopić

---

# 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.

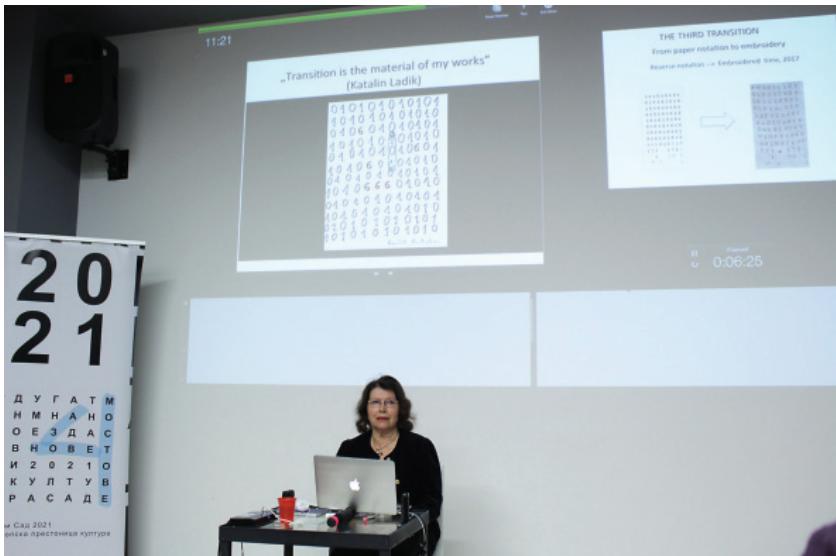
The KAT program was launched and conceived with the idea of bringing together artists, theoreticians and activists from Serbia, both regional and worldwide, in order to present the current women's scene in various areas of its operation.

The book is edited by Silvia Dražić and Vera Kopićl. 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 Andelovska, Vitomirka Trbovac, Olivera Pančić Svirčev, dr Gordana Stojaković, dr Gordana Todorović 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



К.А.Т. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine  
fotografija Sanja Andelković

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 Squere Church, Paris, UNESCO „Guerre a la guerre“, Glasgow, Third Eye Centre, La Biennale di Venezia, SKC, Likovni salon Tribine mladih, Dubrovačke letnje igre.

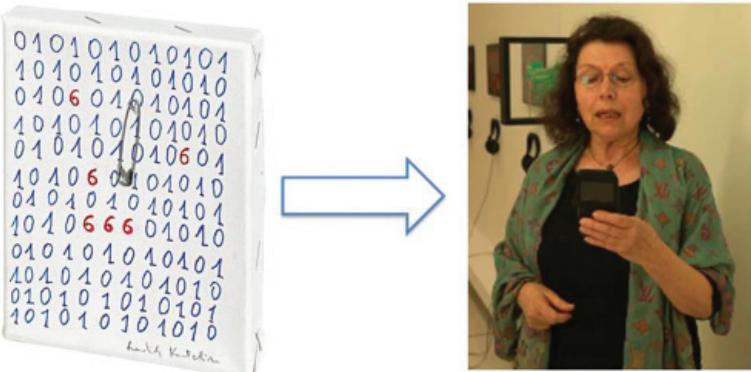
Za svoj umetnički rad dobila je Nacionalno priznanje za vrhunski doprinos kulturi Republike Srbije 2009. kao i Nagradu za mir Lennon Ono Grant for Peace 2016.

## 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).

**THE FIRST TRANSITION**  
From the visual to **sound**

The origin: It's time / È il momento – a visual poetry object,  
Imago Mundi (2014) --> live performance (EMST, 2017)



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

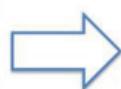
Live performance (EMST, 2017) --> Reverse notation



1	0	1	0	1	0	1	0	1
0	1	0	1	0	1	0	1	0
1	0	1	0	1	0	1	0	1
0	1	0	1	0	6	0	1	0
1	0	1	0	1	0	1	0	1
0	6	0	1	0	6	0	1	0
1	0	1	0	1	0	1	0	1
0	1	0	1	0	1	0	1	0
6	6	6	0	1	0	1	9	9
1	3	1			1	0	1	2
					1	1	0	9
0	3				0	3		9

## THE WHOLE PROCESS

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

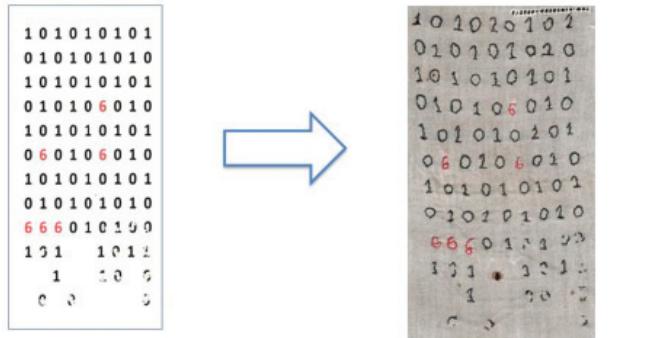


1	0	1	0	1	0	1	0	1
0	1	0	1	0	1	0	1	0
1	0	1	0	1	0	1	0	1
0	1	0	1	0	6	0	1	0
1	0	1	0	1	0	1	0	1
0	6	0	1	0	6	0	1	0
1	0	1	0	1	0	1	0	1
0	1	0	1	0	1	0	1	0
6	6	6	0	1	0	1	9	9
1	3	1			1	0	1	2
					1	1	0	9
0	3				0	3		9

## THE THIRD TRANSITION

From paper notation to embroidery

Reverse notation --> Embroidered time, 2017

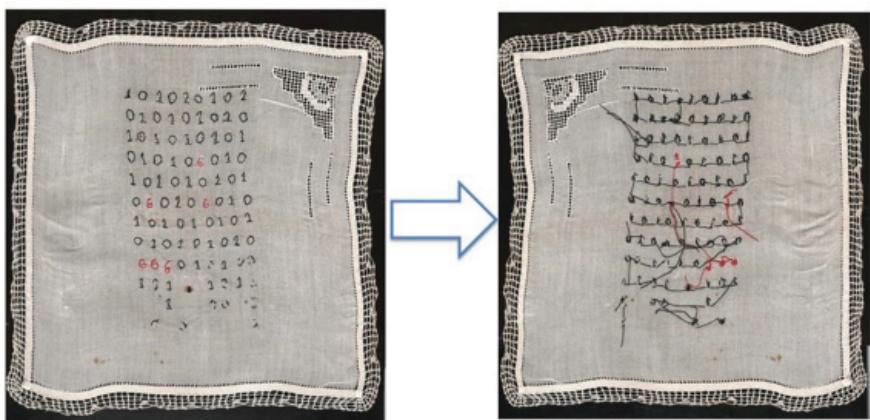


Neočekivani postupak materijalnog i medijalnog preobražaja je „preslikani” zvučni uzorak na ručni rad kao vez:

## THE FOURTH TRANSITION

From the front to the back side

Embroidered time front side --> reverse side



Katalin Ladik „ukrašava“ uzorke zvuka u umetničkoj radnji veza koristeći jednu već izvezenu maramicu veličine dlana. Nastavljajući vezanje 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 poštije 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“).

### THE FIFTH TRANSITION

Embroidery object (front) --> live performed /sound recording



```

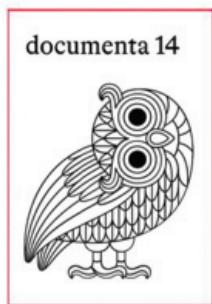
1 0 1 0 2 0 1 0 2
0 1 0 1 0 1 0 2 0
1 0 1 0 1 0 1 0 1
0 1 0 1 0 6 0 1 0
1 0 1 0 1 0 1 0 1
0 6 0 1 0 6 0 1 0
1 0 1 0 1 0 1 0 2
0 1 0 1 0 1 0 1 0
6 6 6 0 1 1 1 0 0
1 1 1 * 1 1 1 1
1 1 1 1 1 1 1 1 1
    
```







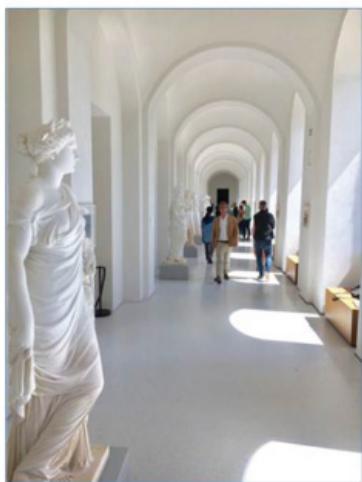




10.6 – 17.9.2017

Neue Galerie, Kassel

*Katalin Ladik*



## COLLAGE-SCORE TRANSITIONS

Recorded: November 2015 – Februar 2016

Sound engineer: Szabolcs Puha

12

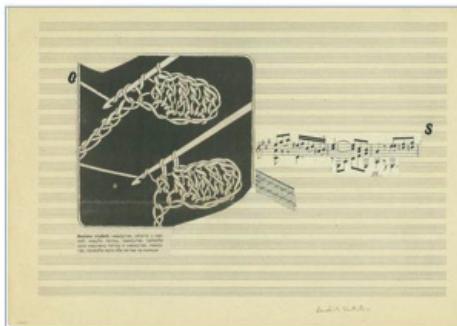
Izabrani objekti i predstavljeni prelazi organski se povezuju na zvučnu instalaciju Katalin Ladik u Kaselu, prikazujući njenih 12 komada kolaža/vizuelno-poetskih radova/ zajedno sa zvučnim snimcima, tj. glasovnim zapisima kojima ti kolaži služe poput partiture (Neue Galerie, Kassel, 2017. documenta 14).

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



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

Pesnikinja, prozni pisac, eseistkinja, 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 Godarova 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 ospozobi narod da vidi svet, da ga doživi onakvim kakav jeste; zapravo, ne samo da ga vidi onakvim kakav on jeste već i da ga ospozobi 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 prihvatali ovu godarovsku anarchisticko-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 razdužena 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 regije – 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 regionala kroz epohalne jedinice ili vremenske periode jeste to da oni jedino i isključivo pooštravaju svoju osjetljivost, 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 pjesničke 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 novajlji 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 Li-vada: „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 živila 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 opštег osvrta na istorijsku avantgardu 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. Ni sam 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 praksi 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, nemametljivo 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 naslovit „Umetnost obrazovanja” ili kako nemametljivo, 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 Demnjevske 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 autablokiranja 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



К.А.Т. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine  
fotografija Sanja Andelković

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, melanholijski 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 sugerishem 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 duaa: duo iz Švajcarske Garejs i Pol (2009) i holandski klavirski duo Sandra i Jerun van Vin (2010), potom 2011. nemačkog pijanista/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 prihvatile moj novi predlog da uvedemo i Tematski koncert, koji se takođe održava jednom godišnje, van prostora Akademije. Poslednjih nekoliko godina Godišnje i Tematske koncerete 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 klavirske 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. Sviše je posvećena svojoj ulozi žene na način kakav donikuje 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 izvodena 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 Andela 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 gospodji Šili Hejman (Sheila Hayman), direktnom potomku Fani Mendelson, koja je zajedno sa ekipom Trećeg Programa BBC-ja priredila prvo predstavljanje *Easter Sonata* 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 njen stvaralaštvo približe široj publici.

Urednica Radio 3 BBC-ja izjavila je da je ovim programom na Dan žena želela da se svim ženama kompozitorima 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 gospodji Šili Hejman izašli su u britanskom *Telegrafu* 4. marta 2017. Naš tematski koncert posvećen ženama kompozitorima kroz epohе 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*<sup>2</sup> Hildegard von Bingen.

<sup>2</sup> 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 kompozitorima 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 Fridrik 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 monahinja-m 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 tekstrom 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 njeni muzički 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 ne-pokrivenu dugu kosu, ponekad ukrašenu vencem od cveća.

Iako je u narodu bila zvana sveticom i znatno pre nego što je kanonizacija započela, njen 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. proglašio 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“ kompozitorom 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 klavirske 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 Andđelković  
Izložba plakata i projekcija video-zapisa koncerata Branke Parlić  
K.A.T. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine

## Sanja Kojić Mladenov



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

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<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>. 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 objavlјivanje 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 Andelković-Dimitrijević (2002); „Ženski performans: mapiranje identiteta”, Miško Šuvaković (2002); „Dekonstrukcija rodnih stereotipa u video artu”, Vera Kopić (2005); „Umetnost u Vojvodini u XX veku i problemi rodnih identiteta”, Nikola Dedić (2008); „Rod i umetnost”, Sanja Kojić Mladenov (2011); „Utišani glasovi”, Ivana Indin (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 objavljanja 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 Davića (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 antologički 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 „Poљa”, 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, mail 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 Istorijском 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<sup>5</sup>.

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<sup>6</sup>. Privlačio ju je duh avangarde i alternativna umetnička scena, pogotovo krug beogradskih nadrealista<sup>7</sup>. Redovno je posećivala Kinoteku, gledala filmove Makavejeva i Žike Pavlovića, odlazila u pozorište i na izložbe, među kojima je isticala Lubardinu i Henrika 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-

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

<sup>7</sup> 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)<sup>8</sup>.

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 egzistencialističkoj 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 prouzrokovalo 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 grupe KôD i (E, 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 karnevalsку 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 opštete poznate 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 Klaus-a 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 Montreuu), 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 paradigmе, 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<sup>9</sup> 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 Ėrmano 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

<sup>9</sup> Kao što su: Jozef Bojs (Joseph Boys), Klaus Groh, Laslo Beke (László Beke), Klemente Padin (Clemente Padin), Predrag Šidanin, Balint Sombati i Miroslav Todorović.

oblik komunikacije, koji se ne poviňuje 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. Istoči efemernost materijala, ravnopravnost posiljaoca 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<sup>10</sup> na kojima je predstavljen meil art<sup>11</sup>, 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 São 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 Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (1974).

11 Realizuje meil art i signalističke radove, kao što su: *Nevidljiva komunikacija – dah* (1974), *Gde je kome sever?* (1978), *Respiromessaggio* (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 kompjuter-ske 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, vетру, disanju, memoriji i sl.) na italijanskom ili engleskom jeziku. U nekim se pojavljaju latinske reči, nazivi vетra, 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 mikroprostora sa makroprostором, a „planetарне координате“ 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 komunikacija 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 – labyrin (Liber in labyrinthus)*, koju je izložila 1986. godine u Subotici; u pitanju je ambijentalna celina sastavljena od prostornog objekta: piramide labyrintha i zlatne jabuke postavljene da visi sa plafona kao simbola 'drveta saznanja'. Labyrinth 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 Poznанović 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 *Po-emim* (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 rade 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-snimanak 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, postavanguardnu umetničku praksu. Saradnja sa Katalin Ladik, glumicom i vizuelnom umetnicom, značajna je za Bogdanku, jer se njihovim sauvčestvovanjem 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 Kopićl, 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 idea 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<sup>12</sup>.

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 rade 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 (E. 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 Srećom Dragan iz Slovenije. Vodio ih je kolektivni duh zajedništva i

<sup>12</sup> 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), Mikelandelo Pistoletto (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 anarchistička družina koja je usurpirala 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 absurdno 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 konkurenте, 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 Nedorjković, 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<sup>13</sup>, 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 tekstrom 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 *akriticnoj kritici*<sup>14</sup>, 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<sup>15</sup>. 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 producijske 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 pionirsко и од konzervativne struje tada prisutne na Akademiji razlikovalo se po svom otvorenom i inovativnom pristupu. Zapravo, ona je prvi profesor novih

<sup>15</sup> 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) otvorи 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 predstavljeni 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, njeni 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 potkrovilje 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<sup>16</sup> 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, regionala 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.

<sup>16</sup> 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, radikalni 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 dematerializaciji 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 umetnicima 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, konzervativizma 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 osvećena 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 communication 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 uzbuduje 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/devojci-ce-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://slobodantismablogspot.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

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



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 organizovala projekte: *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 Benetonovojoj 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 zbumujuće 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 pojmovev pravdam ne samo postmodernističkim ludilom nego i transferzalnošću, pojmom koji je Gatarij 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 oвoga, 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 it.), 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 li je 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? Istoriski 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 Pavlovlevim 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 opnenti. 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, artifijelna 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 boljatka... Edukacija će imati zadatak da im pokaže kako koristeći tehnološke izume, koristeći tutorijale, koristeći već na-



fotografija Sanja Andelković  
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 zamišlja...

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



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

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 zadругom (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 fotografске 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 praktikum se dosada realizovao kroz sledeće projekte: *Galerija Partizan; UA! Umetnost protesta; Izlog 34; Keš, kolica i šmekerica (sa Sanjom Andelković); Iseci, pa nalepi; Kućne vežbe*.

Izlagački praktikum nastao je prvobitno kao saradnja sa Šok zadrgom u sklopu njihovog dugogodišnjeg programa *Na istom zadatku*.<sup>17</sup> U 2013. godini MMC LEDart/Šok zadrga 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 *Zatećeno stanje: Šok Partizan*, koja je imala za cilj da reinterpretira istoriju i artefakte zatećene 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

<sup>17</sup> *Na istom zadatku* je zbirni naziv za različite akcije u kojima MMC Led art (Šok zadrga) saraduje/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* funkcionalisala 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 svetu, 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 zadругom, od 2017. godine, održava se i serija studentskih izložbi u javnim izložima 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. Uzimajući 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 fotografске 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 samozimenovanoj 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 radevine studenata čija se istraživanja baziraju na pojmu apropijacije i kolažiranju različitih vizuelnih formi. Koristeći se strategijama kolažiranja, montažom i rekonstrukcijom zatečenih/nađenih predmeta i slika, predstavljeni radevi ukazuju na različite funkcije kolaža, koje se ogledaju u tehničkom i konceptualnom pristupu materijalu. Na taj način, mladi autori sekut, 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-radevi, 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 prepoznaće 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 Andđelković, Konstantin Đuričković, Petar Milić, Mladen Novaković



fotografija Andrea Palasti

*UA! #1:* Lidija Krnjajić, Miloš Bibić, Marina Stojšić, Bogdan Si-meunović, Nataša Domazetov i Jelena Mišljenović

*UA! #2:* Nataša Sušić, Igor Balać, Aleksandra Novaković, Andjela 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, Andjela Kopanja, Andrea Berković/ Natalija Hajagoš, Ivana Jeremić, Jelena Bajić, Milena Herceg

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

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



photo by Andrea Palasti

**Iseci, pa nalepi:** Sanja Andelković, 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, Andjela Cipar, Andjela Kopačka, Bojana Prodanović, Boris Stanišić, Danijela Gruban, Danilo Lalović, Dejana Kovačević, Dijana Molac, Edvard Molnar, Emma Turkaly, Emilia Nadji, 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, Andjela Stupar, Violetta Iván, Helena Soldat, Tea Vukadin, Sanja Andđelković, 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 Stojić, 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, Andela Živković, Stefan Grković, Relja Milanović, Leon Radosavljević, Lidija Raletić, Nikola Uzelac kao i gošće umetnice Danica Bičanić i Monika Sigeti.



## Tijana i Mila Popović



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

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 иностранству, као и на међunarodним nedeljama дизajna и моде: *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, међу којима је међunarodна награда за графички дизајн 2012. године, коју додељују CKO (Center for Culture and Experience Economy) и Danish Designer, за најбољи дизајн плаката и 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 iznenadeno 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 vrati oko potrošača odnosno konzumenata, nestanak sa tržišta top-proizvoda lojalnih konzumenata može izazvati jednu

vrstu šoka (zvući nadrealno, ali setite se strašne panike koja je u aprilu zadesila Australiju kada je došlo do nestasice *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 brand 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. „slepm 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 *Pepsi-ju*. 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 oduštajali od kupovine pića koje im je obeležilo mladost, najlepše životne trenutke, kao i one kritične i teške. Poverenje koje su imali u *Coca-Cola* izbrisano je onog trenutka kada je umesto prepoznatljivog loga na limenkama, flašama, plakatima i svetlećim reklamama zasjao savremeniji, stilizovani 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-Cola*, 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 zavisni 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.

Uviedevši 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. Ubedjuje 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, hysterične reakcije konzumenata nakon npr. povlačenja proizvoda s tržišta ili samo promene njegovog vizuelnog identiteta.

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, nesrazmerna 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 ovake 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 primjenjenoj 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 Andelković  
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** potvrđiti 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. Upotreboom 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, naprimjer 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 doatile na broju modela za koji smo imale dogovor da čemo 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 multifunkcionalnom 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 stražnjom montažom gde ne postoje otpaci, štampan u samo jednoj boji (crna) na offsetnoj 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 *Internationalnom 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 najkratćim 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 ovakovom 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 izrade predmeta:

- **izbor materijala, repromaterijala, sirovina** (reciklirani - predviđeni od PET ambalaže, prirodni, organski, biorazgradljivi...);
- **konstrukcija modela** – voditi računa o maksimalnoj iskorištenosti 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 krajne 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<sup>2</sup> 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 ubaćena ovalno isečena MDF ploča, koja je presvućena 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 zamjenjena 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



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

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 Bijenalnu). Kustosirala je i konferenciju *On Productive Shame, Reconciliation, and Agency* i bila urednica publikacije sa istim naslovom (Sternberg Press, 2016).

## Feminističko istraživanje u vizuelnim umetnostima<sup>18</sup>

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 postoji supstancialna 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 reprezentaciji 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 feminism je jedan jedinstveni projekt, na kraju ću predložiti da pogledamo nekoliko feminističkih istraživačkih projekata feminističkih umetnica sa Balkana da bih dovela u pitanje prepostavku univerzalnosti feminističke metodologije i bilo koju jedinstvenu teoriju proizvodnje znanja u feminističkoj umetnosti.

<sup>18</sup> 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 Ambrožić 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 trouglasto 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.<sup>19</sup> Međutim, iako su činjenice bile dvostruko proverene i povučeno obilje unakrsnih referenci, izbor je bio arbitrarан 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”.<sup>20</sup> 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 projekt 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.<sup>21</sup>

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/](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 intervjuje 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.<sup>22</sup>

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 Andelesu u to vreme (predstavljajući svoj projekat kao kritiku društvenog neprihvatanja 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 predstavlja.

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.”<sup>23</sup> 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 ubičajenom 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 usredosredili 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 ideoološki 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 radicalno 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.<sup>24</sup>

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

<sup>24</sup> „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.<sup>25</sup>

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 isprepletenu sa nacionalizmom.<sup>26</sup>

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).<sup>27</sup>

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 prepostavljena 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 postajajužnom.”<sup>28</sup>

25 Mislim uglavnom na veoma specifičnu jezičku koincidenciju koja je direktno uticala na recepciju profese 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 Representations of 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'.<sup>29</sup> 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.”<sup>30</sup>

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 Ivezović, dokazuju kako se feministička umetnost, od samog početka, oslanja na konretno istraživanje istorije, političkih događaja i društvenih odnosa. Ipak, položaj i uloga Sanje Ivezović 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 Ivezović i sopstvenim umetničkim arhivama, postali su simbol feminističke umetnosti u eks-Jugoslaviji.<sup>31</sup>

Možda je iz perspektive uticaja popularnog i medijskog imaginarijuma još intrigantniji video-rad Sanje Ivezović *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](http://www.thirdspace.ca/articles/pr_3_2_maccormack.htm).

29 Isto.

30 Isto.

31 Za sveobuhvatniji uvid u radove Sanje Ivezović vidi tekstove Silvie Eiblmayer, Bojane Pejić i Nataše Ilić u *Sanja Ivezović: 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.<sup>32</sup> 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

<sup>32</sup> *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, ekomska 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 muškošolinističke, 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 priyatno) 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.<sup>33</sup>

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 će inicirati kritičku i plodnu debatu o najurgentnijim pitanjima na Balkanu: društvenim i ekonomskim promenama u međurodnim odnosima u tranzicijskom periodu.<sup>34</sup> 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 krunisano 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 Amii (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 radevine 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.<sup>35</sup> 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 društvene ograničavajuće modele.<sup>36</sup>

Podstrek za projekat *Kapital i rod* bio je neuspeh komunističkog projekta u njegovom zahtevu za rodnom ravnopravnosću koji je bio nagašen 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 ekonomski strukture vratila kao bumerang u društvo i društvene strukture.

Izuvez 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 društvenoekonomске 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 karička u lancu koji se stvara na osnovu ekonomskiške 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, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990).

teorijskom delu, trodnevnoj konferenciji, prisustvovalo je u glavnom žene a većina muških učesnika nije se pojavila na teorijskim sesijama. Zapravo, upravo nakon tog 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.<sup>37</sup>

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 odbранe i pod kuratorstvom stranih kuratora, obično stavljuju 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 društveno) 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“ tajke autoritet.“ „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 [...]. Pomisnila sam „strankinja“, šta ona zna o mojoj stvarnosti – kao i mnogi drugi stranci koji dodu, 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 svadamo 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 umetnika 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.<sup>38</sup>

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, Saudijski* koja je, saglasno još vazećim strogim zakonima u Saudijskoj Arabiji koji ženama zabranjuju vožnju, uhapšena zato što je vozila automobil. Globalna peticija solidarnosti za njeno oslobođanje „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 momok: 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: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010).

*saudijsku vladu da oslobodi Manal i druge uhapšene žene, ali zakon je i dalje ostao na snazi.<sup>39</sup>*

Prevela Silvia Dražić

---

<sup>39</sup> 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 whopici  
Suzana Miljevska, Tanja Ostojić, Tanja 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, uspostavljujući 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 Tanja Ostojić*, koja je objavljenja na engleskom jeziku, a koju je priredila umetnica Tanja Ostojić.

## Transformativni susreti Iz perspektive autorke<sup>40</sup>

### *O motivaciji<sup>41</sup>*

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<sup>42</sup>*), 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 Bijenalnu u Veneciju 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 Tanja 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 Lidjom 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 sretнемo, budući da nosimo isto ime i prezime. Već sam u razgovoru sa Adel Eisenstein, koji je uvršten u moju knjigu (*Lexicon of Tanja Ostojić*), govorila o koincidencijama i nekim dodatnim okidačima i motivima da izvedem ovaj projekat.

42 U nastavku ovog esejea i u knjizi *Lexikon of Tanja Ostojić* naziv projekta će biti *Lexikon of Tanja Ostojić*, koji se podudara sa srpskom verzijom – *Leksikon 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 Tanja Ostojić* (2011–17) je kompleksni, dugoročni, interdisciplinarni, 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, intervjuje 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 eksplorativne. U poglavlju „Žene govore” i u *Vezenom Leksikonu Tānja Ostojić raspravljalio 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 intervjuje 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 prepišu kroz intervjuje i kroz umetničku produkciju, na primer, studiju migracije, uključujući ključne godine u kojima se migracija odigrala, države i regije 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, intervjuje i tekstove.

### *Etape realizacije projekta<sup>43</sup>*

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 intervjuje, 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 intervjuji*

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 sretнем, 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

---

<sup>43</sup> 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 intervjuje 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 intervjuja je vodeno u skorije vreme i/ili telefonom, preko Skajpa, Fejsbuka ili preko mejla. Oko dve trećine intervjuja 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, moglo smo da razvijemo brojna ključna pitanja na temeljniji način. Intervjui su mahom snimljeni zvučno, transkripciju je uradila Jelena Fuzinato<sup>44</sup> a potom smo ih redigovale Miroslava Malešević<sup>45</sup> i ja. Kasnije intervjuje obradila sam i uredila sama i lično ugovorila sve autorizacije. Prevode intervjuja 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 susretjem 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.

---

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

<sup>45</sup> Miroslava Malešević je vrlo značajna antropološkinja iz Beograda i priateljica koja je bila asistentkinja projekta u 2013.

### Kreativne radionice

Kako mi je u 2013. istraživačka stipendija pružila priliku da posećim 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 skulpture *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<sup>46</sup>, te smo skupa modernirale, na kojima smo sve zajedno napravile divnu pačvork tapiseriju na kojoj su glavne teme iz intervjuia „Žene govore“ bile vizualizovane, kao i naši doživljaji, druženje i prijateljstva.

<sup>46</sup> 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 *Istorijsa u raspravi*, biblioteku udžbenika istorije država suklcesora 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/](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 sugerisce, radi se o dokumentarnoj tehnici zasnovanoj na tradicionalnoj tehnici veza primjenjenoj 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, klase i društvene, ekonomске 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 igлом i koncem na tkanini, izrađujući jednu veliku tapiseriju. Da bi se ove različite informacije organizovale kroz neku vrstu šifriranja, vez je bio izведен 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 individualno 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<sup>47</sup> imala je brojne sekcije: arhiv socio-loškog 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 intervjuja 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.<sup>48</sup> Na otvaranju, stručnim vođenjima i intervjuiima 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<sup>49</sup>. One su posebne cenile ovu priliku da budu unutar muzeja i da dožive

<sup>47</sup> Izložba *Leksikon Tanja Ostojić*: 6. jun – 31. jul 2017. u Salonu MSU, Beograd.

<sup>48</sup> Izložba *Leksikon Tanja Ostojić*: 11. avgust – 7. septembar 2017. u studiju Kamov u organizaciji MMSU, Rijeka.

<sup>49</sup> 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 prezентације нашег projekta u kojoj su aktivno учествовале неке друге учесnice.

Kao što sam inicijalno zamislila za nerealizovani Paviljon u Veneciji, stručna vođenja учесница projekta bila bi njegov deo. Dve учесnice су, zapravo, na sopstvenu inicijativu izvele svoja javna stručna vođenja, ovog puta, kroz нашу изложбу у Salonu MSUB-a. Tanja Tatjana Ostojić je vodila publiku uz asistenciju svoje imenjakinje, коју је прозвала „Cimerka” (пошто су њих две постале nerazdvojne пријателјице и делиле собу током наших радionicica у Zagrebu i Banjoj Luci). I evo нај bolje priče која илуструје то искуство:

13. jul 2017. Beograd – Tanja Tatjana Ostojić, marketing менаджер и новинар, која је учествовала у три radionice, две изложбе, две презентације и пет стручних вођења:

Mogućnost да се сртнеš sa osobama које имају исто име и прозиме као ти, а долазе из различитих места у региону јесте изузетна. Када је то повезано са могућношћу самоизраžавања, вероватно по први пут на креативан начин, онда то изгледа као остварење нечега сна. И било је управо тако. Моје учеšće у пројекту *Leksikon Tānja Ostojić* било је остварење моје дугогодишње жеље да сртнем неке од својих именjakinja и остварење мојег сна да zajедно са општепознатим уметничкама попут Тане Остојић из Берлина учествујем у једном уметничком пројекту. Фантастичан догађај и фантастичан осеćaj!

Govori се да су све добре ствари већ измишljene те да је „ново” само различита interpretacija onoga што већ постоји. Moj први сусрет са уметношћу bio је мој лиčni утисак о onome шта је уметник htio да kaže. Prvi živi сусрет са једним уметником који je лиčno sa nama podelio своја оsećanja otvorio je потпуно нови свет за mene (tokom стручног вођења за учесnice radionice *Vezeni Leksikon Tānja Ostojić* u MSURS, Banja Luka, proleće 2017). Bio je то управо тaj нови свет и различита percepcija које smo Tanja Ostojić Guteša i ja pokušale da podelimo sa posetiocima tokom нашег вођења kroz izložbu *Leksikon Tānja Ostojić* u Salonu MSUB-a, nekoliko meseci kasnije. I reakcije posetilaca су биле 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.<sup>50</sup> To je bilo posebno relevantno za intervjuje, 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.

<sup>50</sup> 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 jednakoranljiva 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, pokrивajući 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 intervjima, 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 iskrslji i uzajamno se kombinovali mnogi poetski elementi, uključujući lična sećanja, moja razmišljanja, osećanja i samorefleksivne i političke stave. Iako je taj materijal postao preobimani 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 Srbiju 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 želzničkoj stanici u Zagrebu. To se desilo kada su novembra 2012. četiri Tanje Ostojić namerile da se sretnu u Ljubljani, 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 čerke 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 intervjuјsem, rekla kako je njena najstarija čerka 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 čerka 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 životnjama. Ova priča o čerkinim 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 intervjuiima 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 ubičajenom 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 vетром i morem, kome je prethodio susret sa Tanjom Ostojić u Splitu

4. decembar 2012, Bačvice, Firule, Split

„Puše jugo, duva bura”

Duva severni vетар bura. Šuštanje, škripanje, zavijanje, lupanje hiljade katarki u skladu sa vетrom u Marini Zenta. Činim sve što je u mojoj moći da me nasrtaji vетра 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 sretнем 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 zadiraju pošto postoji jedna druga Tanja Ostojić koja živi u Splitu i postavlja na Fejsbuk svoje erotske fotografije.

Lupanje, zveket, šuštanje i zvonjava vетra. 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 vетra ispunjavaju me posebnom vrstom energije koja mi obično nedostaje u mom svakodnevnom urbanom kontinentalnom životu. Zvuk vетra nalik na flautu i melodija zveketanja podsećaju na peruvanske 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, Dioklecijanovaj 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 intervju koristila kvalitativni metod istraživanja primjenjen kroz kompleksni i lični pristup. Bilo je takođe zanimljivo pomenuti neke činjenice zasnovane na kvantitativnim 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 staje 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 oslobođajuće pošto sam mogla da se usmerim posebno na etiku i metodu slučajnosti, koje su me sposobile da prihvatom 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 intervjima. 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 živila 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 tvrdoglavica 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 neodata celog života (sve do sada).

Tanja Ostojić, nezaposlena frizerka koja živi u Bratuncu, još uvek nema dovoljno novca da pokrije troškove zamene svojih ličnih dokumentata nakon što se 2008. udala i uzela muževljivo 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 nepomišljen korak. Ni-kada 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 iznenadena 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 radioniku *Misplaced Women?*, na kojoj sam bila ohrabrena da započнем neku vrstu promišljanja o temama koje su za mene bolne, potisnute, i gde sam dobila prvi podsticaj da to nekako obradim i iskažem. Na radionicici *Vezeni Leksikon Tanja Ostojić* u Beogradu, dobila sam alat i tehničku veština. 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

učesnice dosta govore o *transformativnim* susretima koje su iskusile u okviru projekta *Leksikon Tānja Ostojić*. Primeri i razlozi za to bili su brojni.

Kao prvo, povodom intervjuja za poglavlje „Žene govore”, mnoge žene su osećale da ih tako duboka introspekcija kojoj su se dobrovoljno izložile – zahvaljujući toliko velikom broju pitanja na koja je trebalo da odgovore i sa mnom diskutuju tokom intervjuja i prevodenja na engleski – stavlja u novu situaciju, budući da su svoj vlastiti život, svoje nasleđe, traumatična iskustva (za koja su delom odlučile da ne budu objavljena), svoje želje, nade i planove posmatrale iz nove perspektive. Za neke od njih, kao što su rekle kada smo se četiri godine kasnije, 2017, srele u Beogradu, ti intervjuji su predstavljali prekretnicu u nekim aspektima njihovih života.

Dve od Tānja Ostojić, na primer, žalile su se tokom prvog intervjuja da obavljaju sve kućne poslove u svojim domovima, ali u vreme kada su intervjuji autorizovani, to se promenilo i one su u međuvremenu uspele da sa svojim partnerima podele neke od kućnih poslova. Postojalo je nešto što im je već neko vreme smetalo i želete su to da promene – razgovor koji smo vodile delovao je kao okidač koji ih je podržao i ohrabrio da poboljšaju svoju situaciju.

Bilo je više žena različitih generacija, nastanjenih u različitim državama, koje su se žalile na to da su doslovno iscrpljene, i tokom naših razgovora pričale smo o burn-out sindromu, šta znači živeti u ponižavajućim i izrabljujućim uslovima rada, imati produženo radno vreme, ili o činjenici da njihov šef ili njihov položaj na poslu od njih zahteva da odgovaraju na telefonske pozive, odlaze na posao, ili ostaju na poslu do kasno u noć, čak i ako su na odmoru ili na porodiljskom odsustvu. To se promenilo nabolje u više slučajeva. Ali čak sam i sada, dok pišem ovaj tekst i organizujem poslednju radionicu ove godine, dogovorila tako-reći idealne uslove za žene koje su zainteresovane da učestvuju. Osim pokrivenih putnih troškova, postoji mogućnost da se tokom avgusta ostane sa imenjakinjama do 12 dana u jednom od dva zajednička stana u Rijeci na hrvatskoj obali. Ali dve od žena koje bi svim srcem, kako kažu, želete da dođu, nažalost, nemaju uopšte slobodnih dana, pošto rade sedam dana nedeljno i nemaju slobodan dan, čak ni onog vikenda kada će se odigrati otvaranje naše izložbe i kreativne radionice. U našoj

---

skrivenoj grupi „Tanja Ostojić” na Fejsbuku, jedna druga Tanja Ostojić je ovo komentarisala na sledeću način: „Kako je surov kapitalizam kada je povezan sa niskim nadnicama i bez slobodnih dana.” I to je, nažalost, stvarnost u kojoj žive neke od naših imenjakinja u Bosni i Italiji.

Da se vratimo na temu *transformativnih susreta*. Neke od Tānja Ostojić izrazile su želju da promene radno mesto ili profesiju. Tanja Ostojić iz Užica, koja je sama inicirala komunikaciju sa mnom 2012. dok je bila u Češkoj Republici i tražila „bilo kakav posao, bilo gde u Evropi”, u vreme intervjeta (2013) radila je svaka tri meseca po tri meseca na smenu (tj. onako kako joj je njena viza dozvoljavala) u jednom restoranu u Sloveniji. Pokušavala je da zaradi dovoljno kako bi započela svoj vlastiti biznis. Nekoliko godina kasnije, uspela je da otvori cvećaru u našem rodnom gradu i bila je beskrajno ponosna na to.

Tanja Ostojić iz predgrađa Banje Luke, koja se osećala veoma frustrirano radeći godinama šest dana nedeljno za 300 bosanskih maraka mesečno (što je otprilike 150 evra), uspela je da otvori svoj frizerski salon u drugom delu grada i sada je u mogućnosti da više doprinese porodičnoj ekonomiji. U tom salonu ima jednu zaposlenu radnicu, ali, kako sama još nema dovoljno iskustva u toj profesiji, još uvek radi kao prodavačica za minimalnu nadnicu u jednom butiku.

Tanja Ostojić koja je frilens dizajnerka predmeta za osobe sa posebnim potrebama nastanjena u Udinama, Italija, takođe je popravila svoje uslove rada, i udala se pre nekoliko nedelja, polako utvrđujući i realizujući deo po deo svoje sadašnje i buduće profesionalne planove.

Tanja Ostojić koja živi u Bratuncu još uvek je nezaposlena frizerka, dok je Tanja Ostojić iz Beograda opet privremeno izgubila posao. Kako se projekat nastavlja i vreme prolazilo, naša deca su rasla, napredovala u školovanju, a mi smo postajale starije. Jedna od žena je popravila svoj brak i svoj stav prema braku uopšte, dok se druga razvela. O svim tim pitanjima raspravljale smo uz mnoge šoljice kafe i tokom naših radio-nica dokumentarnog veza.

Tanja Ostojić iz Pljevalja, koju sam upoznala 2013. nakon njenog ispita u Nikšiću, u međuvremenu je diplomirala pedagogiju i sada je na devetomesecnoj praksi (počev od januara 2017). Tanja Ostojić iz Subo-

tice, koja je zaposlena na određeno vreme, u međuvremenu je završila svoju magistarsku tezu iz mašinskog inženjerstva, što je bio njen glavni obrazovni plan koji je želela da ostvari. Tanja Ostojić koja je išla u osnovnu školu u selu Trn kraj Banje Luke, koju sam intervjuisala 2013. u prisustvu njene majke, pridružila nam se kao tinejdžerka, učenica srednje škole, na nedavnoj radionici u Banjoj Luci i bila je rastom viša od svih nas.

### ***Ručno napravljena knjiga***

Među imenjakinjama kružila je takođe ručno napravljena knjiga leksikon u kojoj su mnoge od njih postavljale pitanja o svojim životima i odgovarale na njih, delile svoje omiljene recepte (od kojih, nažalost, nisu svi prevedeni i uključeni u knjigu), i koja je služila kao album za slike i komentare tokom naših putovanja, zajedničkih događaja i sastanaka. Mi smo izložile ovu ručno napravljenu knjigu u Salonu MSUB-a, zaključanu u jednu staklenu vitrinu pozajmljenu iz Muzeja istorije Jugoslavije, gde su prвobitno bile izložene štafete Josipa Broza Tita. U našem slučaju, jedino posetiteljke koje su mogle da dokažu svoj sadašnji ili prethodni identitet kao Tanje Ostojić imale su pristup unutrašnjosti ove knjige, koja je interna i namenjena samo za zajednicu.

Tanje Ostojić su se zabavljale gledajući retrospektivno fotografije sa naših susreta, svoje i beleške drugih od pre nekoliko godina, i komentarisale ih. Jedna je smejući se rekla: „Vidi, planirala sam da rodim čerku”, a druga je s osmehom dodala: „I ja takođe.” U međuvremenu su obe odustale od tog projekta (osmeh).

### ***Zaključak***

Još uvek dugujem uvid u migracije 33 Tanje Ostojić. Ako se pogleda statistika prikazana na kružnom grafikonu o tome koliko je nas rođeno u Srbiji i koliko njih sada živi тамо, mogao bi se steći pogrešan utisak o jednoj gotovo stabilnoj konstellaciji. Prema mojim istraživanjima, većina Tānja Ostojić koje danas žive u Srbiji rođena je u Hrvatskoj, u Bosni, ili u Crnoj Gori. I preselile su se bežeći od rata ili zbog školovanja, ali je većina od njih ostala zbog braka. Većina Tānja Ostojić koje su rođene u Srbiji iselila se u inostranstvo, kao i ja sama (mada su se neke u međuvremenu vratile), zbog ekonomskih razloga ili čak zbog udaje.

Godine 1991: jedna Tanja Ostojić izbegla je sa svojom porodicom iz Zadra u Vojvodinu; roditelji Tanje Ostojić iz Pljevalja izbegli su iz Osijeka u Crnu Goru, gde je ona rođena dve godine kasnije; otac jedne Tanje Ostojić pobegao je iz Splita u Crnu Goru i vratio se osam godina kasnije; jedna Tanja Ostojić iz Požarevca preselila se sa jednim turističkim koferom u Hamburg i tamo ostala deset godina, a potom se preselila u Lerah.

Godine 1992. osmogodišnja Tanja Ostojić iz sela Ramići, 14 km udaljenog od Banje Luke, izgubila je oca i ujaka u ratu, a 2012. udala sa za izbeglicu iz Ključa. Dve Tanje Ostojić, obe rođene 1976. u Goraždu, izbegle su od rata u Bosni iste godine. Jedna je pobegla iz Sarajeva, gde je studirala i potom nekoliko godina ilegalno živela u bratovljevoj sobi u studentskom domu u Zemunu. Druga je pobegla od rata u Bosni sa celom porodicom i oni su do 2005. živeli kao izbeglice na Zlatiboru i u Užicu; kasnije se preselila u Zemun.

Godine 1995. porodica jedne Tanje Ostojić preselila se iz Istre u Sloveniju, a ona se potom zbog studija ili posla selila još šest puta kroz Hrvatsku i Italiju. Porodica jedne Tanje Ostojić iz Krajine (koja je rođena samo dan pre Tanje Ostojić iz Ramića) ostala je tamo tokom celog rata; pobegla je 1996. iz Novog Travnika u Bijeljinu, te se preselila u Bratunac 1998.

Godine 1997. jedna Tanja Ostojić iz Crne Gore preselila se zbog studija u Beograd, koji je 1999. privremeno napustila zbog bombardovanja. Ja sam se 1998. preselila iz Beograda u Nant zbog studija; kratko sam se vratila 1999, i potom odselila u Pariz pa onda u Ljubljano iste godine. Vratila sam se 2001. na osam meseci u Beograd, a 2002. sam se udala u kontekstu projekta *Looking for a Husband with EU Passport* ("Tražim muža sa pasošem Evropske unije") i preselila u Diseldorf.

Godine 2010. jedna Tanja Ostojić koja je rođena samo 15 dana pre mene, takođe u Užicu, preselila se u Prag zbog školovanja svoje Čerke, a 2013. se preselila u Maribor zbog posla. Prošle godine vratila se u Užice tako da se ponovo nalazi u istom „režnju kružnog statističkog grafikona”. Moj zaključak bi mogao biti da se kružni statistički grafikon čini prejednostavnim da prikaže vrlo kompleksne migracije Tānja Ostojić.

Danas, kada smo svi svedoci vrlo teške političke i ekonomске situacije, jasno je da priče o preseljavanju i migraciji nisu završene. Tanje Ostojić koje su osećale da su izgubile domovinu i naročito one koje su morale da se sele zbog ratova u Jugoslaviji i one koje su kasnije napustile region zbog ekonomskih razloga ili zbog studija, definitivno su ekspertkinje kada se radi o emigraciji, reintergraciji i novim identitetima. U poslednjem slučaju uključujem i one koje su bile prisiljene da promene svoj identitet zbog braka.

### ***Zaključni komentari učesnica projekta***

Umesto da sama napišem zaključak, draže mi je da sa dragim čitaocima/čitateljkama podelim nekoliko zaključnih komentara učesnica projekta kao i od jedne posetiteljke izložbe. Komentare su dale neke od najaktivnijih članica zajednice Tānja Ostojić. Prvi se tiče svesti o ličnomkreativnom i umetničkom razvoju učesnica projekta, dok se druga dva odnose na aspekt društvenog bogaćenja nečijeg života. Konačno, posetiteljka izložbe je dodala nijanse na jedan od ključnih elemenata percepcije ovog veoma kompleksnog projekta, kroz koje smo naučile mnogo jedne od drugih i o nama samima.

10. jul 2017. Subotica – Tanja Ostojić Guteša, mašinski inženjer, koja je učestvovala u svih pet radionica, na sve tri izložbe i u većini stručnih vođenja i prezentacija.

Nekoliko divnih kreativnih radionica koje je organizovala naša međunarodno etablirana umetnica Tanja Ostojić događaji su kojih ćemo se zauvek sećati, događaji koji su obogatili naše duše i doveli nas do naše skrivene suštinske potrebe za kreativnim izražavanjem.

Hvala ti, draga Tanja, na svemu što si za nas učinila, na buđenju naših čula, na podsticanju našeg duha i naših duša da tragaju za iznenadujućim sastojcima u nama samima. Hvala ti što si nam pokazala šta je sloboda, sloboda umetničkog izražavanja i kreativnosti i za bogaćenje naših života sa svakom radionicom sve više i više.

5. jul 2017, Udine – Tanja Ostojić, dizajnerka predmeta za osobe sa posebnim potrebama, koja je 2013. učestvovala u razgovoru u

HKW, Berlin, u dve kreativne radionice, dve izložbe i u jednom stručnom vođenju.

Svako novo iskustvo obogaćuje naše živote. Tako je upravo i ovaj projekt naše Tanje Ostojić obogatio moj osobni put na jedan nepredviđeni način. U tome i jest njegova ljepota. Biti dio projekta, a ne znati točno kuda vodi, gdje, kako i kad će se razviti ili završiti stvara jedan lijepi osjećaj znatiželje. Koliko nas ima! Sve tako drugačije ali sve energične. Različite kulture, običaji, životi a osjećati se prijatno skoro kao kod kuće na radionicama je prelijepo. Hvala svim Tanjama na zajedničkim trenutcima, nadam se da će ih biti još mnogo i da ćemo se i dalje čuti iako projekt završi.

23. jun 2017. Zemun – Tanja Ostojić-Petrović, građevinski inženjer, koja je učestvovala u četiri radionice, dve izložbe i većini stručnih vođenja.

Naša imenjakinja umetnica nas je okupila i to nezaboravno iskustvo dovelo je do divnih prijateljstava. Približila nam je svet umetnosti na najbolji mogući način. U kreativnim radionicama koje je organizovala u različitim gradovima bivše Jugoslavije u opuštenoj atmosferi, kroz spontane i iskrene razgovore sa dosta šale, upoznala sam mnoge imenjakinje – odista sve predivne žene i devojke. Kruna toga bila je naša prva izložba u Salonu MSUB-a, na koju smo vrlo ponesne i na kojoj smo pokazale rezultate našeg rada. Tamo smo svojim prisustvom na otvaranju podržale našu imenjakinju umetnicu. Ne mogu da dočekam našu radionicu i zajednički letnji odmor u Rijeci.

Pismo jedne posetiteljke izložbe: 10. jul 2017, selo pored Kraljeva, Bojana Minović, čobanica i fotografkinja

Draga Tanja,

Imala sam priliku da posetim vašu izložbu *Leksikon Tanja Ostojić*. Postavka je slojevita i vizuelno i sadržajem, tako da sam provele četrdesetak minuta u galeriji. Srećom, dežurni čuvan izložbe je neprimetan u jednom čošku kod pulta, tiho razgovaro telefonom i nije obraćao pažnju na mene, pa sam mogla, kada su me emocije savladale nesmetano da se smeškam, kontempliram i plačem.

Pitaćeš me možda šta me je rastužilo. Uspomene, dislociranost i rat, najpre, ali još više me je preplavilo uzbuđenje zbog spoznaje univerzalnosti ženske priče i zajedništvo među ženama, koje na prvi pogled spajaju imena i prezimena, kao najrudimentarniji zalog identiteta, a zapravo ih spaja mnogo više od toga. Teme koje su političke, a u ovom slučaju reflektovane kroz lično, a tiču se (ženskog) rada, ženskog zdravlja, egzistencije u tranciziji, siromaštva, ženskih prava, školovanja, materinstva i uloge u porodici, ali i prijateljstva, slobode i prostora autonomije su sasvim jednostavno, neposredno i životno obrađene.

U jednom trenutku sam osetila kako se snažno identifikujem, prepoznajem delove svoje priče i svojih rođaka i prijateljica, počevši od istorijske spone – rođenje u SFRJ, jezik, društveni background u kome sam odrastala. I to me je ganulo najpre na nivou lepog i doživljenog. Najviše sam volela sekciju s vezovima. Vezovi su inače sjajni. Ima onaj jedan gde je mapa Jugoslavije izvezena na platnu koje predstavlja list „sveske na kvadratiće” pa je po njemu izvezeno onako kako bi bilo crtano i pisano u školskoj svesci. To lucidno rešenje je odmah aktiviralo afektivno sećanje, a nove asocijacije su nastavile da se nižu...

Ovo je samo delimična impresija u vezi s tvojom dubokom i slojvitom pričom o istorijskom kontinuitetu, a političkom i društvenom diskontinuitetu, o hrabrosti i svesnosti.

Hvala ti još jednom i hvala svim Tanjama Ostojić.

Bojana Minović

## *List događaja*

*Leksikon Tanja Ostojić*, razgovor u *Haus der Kulturen der Welt* (HKW), Berlin, 10. april 2013. (moderatorka dr Suzana Milevska, uz učešće Tanje Ostojić, dizajnerke iz Pule/Milana i Tanje Ostojić, umetnice nastanjene u Berlinu).

*Leksikon Tanja Ostojić*, kreativna radionica terakote, TERRA, Kikinda, jul 2013. (trodnevna radionica sa Tanjom Ostojić Gutešom i njenom porodicom; moderatorka Tanja Ostojić umetnica).

*Vezeni Leksikon Tanja Ostojić*, Goethe-Institut Beograd, 20–22. januar 2017. (trodnevna radionica sa deset učesnica; moderatorke: Vahida Ramujkić i Tanja Ostojić).

*Leksikon\_Tanja Ostojić*, javna prezentacija u Muzeju savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka, 31. mart 2017. (moderatorka Lana Pilipović, uz učešće Tanje Ostojić Guteša, Tatjane Ostojić, Vahide Ramujkić, i Tanje Ostojić umetnice).

*Vezeni Leksikon Tanja Ostojić*, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka, 31. mart– 2. april 2017. (trodnevna radionica sa šest učesnica; moderatorke: Vahida Ramujkić i Tanja Ostojić).

*Leksikon\_Tanja Ostojić*, javna prezentacija u Muzeju suvremene umjetnosti, Zagreb, 28. april 2017. (moderator Tihomir Milovac kustos projekta, sa učešćem Tanje Ostojić umetnice, Tanje Ostojić Guteša, Tanje Petrović Ostojić, Tatjane Ostojić i Vahide Ramujkić).

*Vezeni Leksikon\_Tanja Ostojić*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 29. april – 1. maj 2017. (trodnevna radionica sa sedam učesnica; moderatorke: Vahida Ramujkić i Tanja Ostojić).

*Vezeni Leksikon\_Tanja Ostojić*, nenajavljeni performans za slučajne prolaznike, *Mala kavana*, Glavni trg, Zagreb, 30. april 2017. (sa šest učesnica uključujući i specijalnu gošću Vlastu Delimar).

*Leksikon\_Tanja Ostojić*, izložba: Salon Muzeja savremene umjetnosti, Beograd, 6. jun – 31.jul 2017. Autorka izložbe / umetnica Tanja Ostojić. Učesnice: Jelena Dinić, Tanja Ostojić (Banja Luka), Tanja Ostojić (Berlin), Tanja Ostojić (Trn), Tanja Ostojić (Udine), Tanja Ostojić-Gute-

ša, Tanja Ostojić-Petrović, Tanja Petar Ostojić, Tatjana Tanja Ostojić (Beograd), Tatjana Ostojić Alabama, Sunčica Šido i Vahida Ramujkić. Kustos Zoran Erić.

Stručno vođenje kroz izložbu *Leksikon Tānja Ostojić* u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd: umetnica Tanja Ostojići kustos Zoran Erić, sa učešćem Tatjane Ostojić, 6. jun 2017.

Stručno vođenje kroz izložbu *Leksikon Tānja Ostojić*: sa Tatjanom Ostojić iz Beograda i Tanjom Ostojić Gutešom, 28. jun 2017.

*Leksikon Tānja Ostojić*, kreativna radionica u Studiju Kamov, u organizaciji Muzeja moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 11–13. avgust 2017. (u trajanju od tri dana sa šest imenjakinja; moderatorka Tanja Ostojić).

*Leksikon Tānja Ostojić*, izložba u Studiju Kamov, u organizaciji Muzeja moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 11. avgust – 7. septembar 2017. (autorka izložbe umetnica Tanja Ostojić; uz učešće: Jelene Dinić, Tanje Ostojić (Banja Luka), Tanje Ostojić (Berlin), Tanje Ostojić (Pljevlja), Tanje Ostojić (Trn), Tanje Ostojić (Udine), Tanje Ostojić-Guteša, Tanje Ostojić-Petrović, Tanje Petar Ostojić, Tatjane Ostojić (Beograd), Tatjane Ostojić Alabama, Sunčice Šido, Vahide Ramujkić i Leonard Rych-a; kustoskinje Sabina Salamon i Tanja Ostojić). Učesnice projekta *Leksikon Tānja Ostojić* bile su gošće *artist-in-residence* programa: *Umjetnik na odmoru* / Valemar 2017, Poreč, 12. avgust 2017.

Prevela: Silvia Dražić

## Sonja Jankov



K.A.T. 2018, Galerija Matice srpske  
Fotografija Manja Holodkov

Samostalna umetnica, kustoskinja i likovna kritičarka. U fokusu njenih istraživanja su savremena umetnost i arhitektura pozognog modernizma. Naučne i stručne radove objavljivala je u časopisima: „Arhitektura i urbanizam”, „Život umjetnosti”, „AM Journal for Art and Media”, „Interkulturalnost”, „Praznine”, kao i u različitim zbornicima. Autorka je zbirke pesama „Eutanazija mermera”. U svojoj praksi koristi se umetničkim medijima (in-situ i/ili site-specific instalacije, fotografije, skice) koliko i teorijskim pisanjem da bi prikazala rezultate istraživanja. Realizovala je privremene instalacije *Micro Site Specific System* (sa Katarinom Cimbaljević i Ivom Pejićić), *Slomljeno svetlo* (sa Janžom Ormezuom, Đinom Prnjat i Nemanjom Mitrovićem, u okviru APSS programa), *Pokretni motel* (u okviru 17. Bijenala mladih umetnika iz Evrope i Mediterana u Milanu) i *Prostorna istorija MSUV* (u okviru Foruma za savremenu umetnost i kulturu). Autorka je izložbi i projekata *GIF i gradovi*, *Post-arhiva savremene umetnosti*, *SPENS i socijalističke sportske dvorane danas*, *GIF i javni urbani prostori*, *Veselo stanovanje*, *Totalni crtež*, *Interpretacije arhitekture*, učesnica je projekta *Future Architecture Platform*.

## Političnost performativnosti u savremenoj umetnosti

### *Kontekstualnost i performativnost savremene umetnosti*

Prema Polu Ardu, kontekstualna umetnost nastaje kao reakcija na kontekst, to jest na društvenu stvarnost, koja „nije iz svakog ugla poznat prostor, već je ona složeni skup, parcijalno neistražen: skup koji tek treba istražiti, proći, posetiti i ponovo se u njega vratiti, suočavajući se stalno sa kontekstom, naizgled poznatim, ali samo naizgled”.<sup>51</sup> Upravo taj proces istraživanja, prolazanja, posećivanja jeste proces savremenog umetničkog stvaranja kroz koje umetnik politizuje, dekonstruiše i oblikuje realnost u kratkom periodu kroz akcionalno/performativni čin. Savremene umetničke prakse se često okreću kulturno-političkim temama kao što su identitet (pol, rod, klasa, starosno doba, rasa, etnicitet, nacionalnost), smena ideologija, semiologija tranzicije, ekonomija, istorija, tradicija, religija, jezik, itd. Stoga je teško razmišljati o savremenoj umetnosti van njenog kontekstualnog karaktera, to jest teško je povući graničnu diferencijaciju između savremene kontekstualne umetnosti i savremene umetnosti u širem smislu, koja je, opet, savremena sa nečim.

U kontekstualnoj umetnosti je odabir lokacije intervencije od velikog, a često i od presudnog značaja za umetnike. Kako je ta lokacija uvek javna, umetnička praksa u njoj dobija performativni karakter, čak i kada je krajnji cilj stvaranje objekta, jer boravljenjem u javnom prostoru umetnik biva izložen interakciji sa njegovim korisnicima. On je prisutan i deluje „uživo” pred publikom, u širem ili užem polju performativnosti, to jest umetnosti sadašnjosti. Osim specifičnog odnosa prema prostoru i publici, ono što je zajedničko za performans i kontekstualnu umetnost jeste trajanje, to jest efemernost. Prema Amanda Kogan, performans je „praksa bazirana na vremenu”<sup>52</sup> i u velikoj meri zavisi od konteksta. Tako, kada umetnici izvode isti performans po dva ili više puta, on ne može biti isti svaki put jer se prostor i odnos sa publikom uvek menjaju.

Postoji nekoliko definicija performansa i performativnosti. Prema Džonu Mekenziju, performans je društvena nužnost kojom se manife-

51 Pol Arden, *Kontekstualna umetnost: umetničko stvaranje u gradskoj sredini, u situaciji, intervenciji, učestvovanje*, Novi Sad: Kiša i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007, 49.

52 Amanda Coogan, “What is Performance Art?”, in: Lisa Moran (ed.), *What is...*, Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011, 10

stuje odnos između znanja i moći, i može biti institucionalan, tehnološki i kulturnalan.<sup>53</sup> Miško Šuvaković se fokusira na umetnički performans i vidi ga kao zaseban diskurs nastao povezivanjem body-art-a, hepeninga i određenih pozorišnih tehnika. Tumači ga kao oblik umetničkog delovanja koji je u istoriju umetnosti uveden sedamdesetih godina, ali i primenjuje pojam performativnosti na sve vrste umetničkih događaja koji sadrže pokret, proces i akciju, kao što su eksperimenti, hepeninzi neodade i fluksusa, događaji, akcije konceptualnih umetnika, procesi dematerijalizacije umetnosti, minimalne i postmoderne post-teatarske forme.<sup>54</sup> Kontekstualna umetnost takođe u najvećem broju slučajeva sadrži proces i akciju, ali ono po čemu je različita od performansa u užem smislu jeste to što može imati objekat kao krajnji ishod. Za razliku od toga, rezultat performansa nikada nije materijalni produkt, nego izazivanje kod gledalaca/učesnika osećaja katarze i reakcije kroz različite osećaje (iznenadenje, gađenje, strah, teskoba, tuga...).

Aleksandra Jovićević ističe da je „početkom 21. veka definisati umetnost performansa možda još teže zbog njegove individualističke, fragmentarne, heterogene prirode: umetnost performansa se sastoji od različitih, ponekad oprečnih i neuklopljivih pokreta, projekata, manifesta, individualnih umetničkih činova, što takođe reflektuje amorfnu složenost savremenog postindustrijskog, liminoidnog, neoliberalno-kapitalističkog društva“<sup>55</sup> On je time sličan širem polju savremenih, a time i kontekstualnih, umetničkih praksi koje odeđuju pojmovi kao što su heterogenost, višezačnost, interdisciplinarnost, procesualnost, diskontinuitet, kolaž, efemernost, antimaterijalnost, deestetizacija, citat, subverzija, pluralizam, kritički ton, (auto)refleksivnost, privremenost, aktuelnost i, svakako, multimedijalnost. Gledano u suprotnom smeru, veći broj savremenih umetničkih praksi karakteriše performativnost u širem značenju termina. Svaka interakcija sa publikom, svako delanje u ne-umetničkom prostoru, svaka umetnička akcija i intervencija imaju određenu dozu performativnosti koja se može označiti i kao angažovano del(ov)anje. Materijalni trag tog delovanja postaje dokument, koji može

53 Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London–New York: Routledge, 2001, 19.

54 Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005, 451.

55 Aleksandra Jovićević, „Performans u umetnosti: paradigmatske konцепције i prakse izvođenja kroz makro konцепције (umetnosti) 20. veka“, u: Aleksandra Jovićević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 85.

biti kako stvoreni objekat tako i bilo koje pomoćno sredstvo korišćeno u participativnim praksama sa posetiocima.

Kontekstualna umetnost, osim što revalorizuje stvarnost/kontekst koji nas okružuje, revalorizuje i pojам dokumenta kojim se mogu označavati svi materijalni segmenti umetničkih praksi (sami umetnički radovi, tragovi participativnih akcija, sredstva interakcije, itd.). Pored toga, ona može da revalorizuje i pojам performativnosti usled toga što umetnici u svojim praksama pribegavaju njegovoј negaciji, to jest ekstenziranju pasivnosti u različitim oblicima.

### *Umetničko delo kao dokument nastao iz savremenih umetničkih praksi*

Jedan od aspekata društvene realnosti koji je privlačan za kontekstualnu/savremenu umetnost jeste rapidno uništavanje gradskog tkiva i njegove memorije zarad gradnje komercijalnih sadržaja. Ovo karakteriše kako gradove u tranziciji tako i svetske metropole. Jedna od tih metropola je London, u kojem se velik broj viktorijanskih i socijalnih zgrada ruši zarad izgradnje višespratnica, poslovnih centara i šoping molova. Godine 1993, britanska umetnica Rejčel Vajtrid je stvorila rad koji je direktna reakcija na ovaj društveno-urbani kontekst. Pronašla je bila viktorijansku jednospratnu kuću (na adresi 193 Grove Road) čije je demoliranje već bilo zakazano kroz nekoliko meseci i od nje je napravila skulpturu tako što je čitavu kuću ispunila betonom, kao svojevrsni kalup. Skulptura *Kuća* je bila betonski odlivak te odabrane kuće, koja je kroz proces stvaranja skulpture bila i uništena, to jest sklonjena kao što se kalup sklanja nakon što se odlivak osuši. Vajtrid je na taj način napravila svojevrstan spomenik, može se reći i posmrtnu masku te konkretne kuće, koja će biti demolirana onog datuma kada je trebalo da bude demolirana originalna kuća. Međutim, skulptura je doživela veliku popularnost i preko 3.300 ljudi je bilo potpisalo peticiju upućenu gradu Londonu sa željom da skulptura ostane kao spomenik istorije i memorije grada koje se uništavaju. Ona je, međutim, ipak bila demolirana 11 nedelja nakon izlivanja. Odabrana viktorijanska kuća je time bila dva puta uništena, i tokom stvaranja umetničkog dela, ali i kao samo savremeno umetničko delo, to jest dokument koji je svedočio o njenom nekadašnjem postojanju.

Koristeći kuću kao lokus svog umetničkog dela, Vajtrid se okreće i javnom, ali i privatnom prostoru unutar same kuće. Umetnica je poznavala prethodne vlasnike i bilo joj je neprijatno što će njihovu istoriju zabetonirati stvaranjem skulpture, što neminovno čini želeteći da zapravo kritikuje predstojeće demoliranje te kuće, kao i mnogih drugih. Imajući u vidu da je odlivena betonska skulptura u stvari bila samo fizička unutrašnjost kuće, dolazi do igre značenja u kojoj nešto privatno, što je na raspolaganju za korišćenje vlasnicima/korisnicima kuće, postaje javni spomenik koji u isto vreme i negira taj prazni unutrašnji prostor, ali ga i prikazuje.

U studiji *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, Džoan Gibbons posvećuje jedno poglavlje radova koji su tragovi realnih objekata i upravo u tom poglavljju govorи o stvaralaštvu Rejčel Vajtrid. Gibbons tom prilikom ispituje indeksičku povezanost između realnih objekata i umetničkih predmeta, kao vid predstavljanja nestajanja i smrti. Polazeći od semiotike Čarlsa Persa (Charles Sanders Peirce), Gibbons pronalazi sličnost između ovakvih umetničkih dela i indeksičnih znaka, to jest vidi u njima egzistencijalnu ili mimetičku vezu sa onim što označavaju. Odlivci Vajtrid se u tom kontekstu pojavljuju upravo kao indeksični znaci, na isti način kao što je dim znak vatre.

Ovi znaci su svojevrsna degeneracija onoga što označavaju (drvo nestaje da bi bilo dima) i na isti način kuća nestaje da bi se pojavio njen indeksični znak u vidu skulpture Rejčel Vajtrid. Ovi znaci su „esencijalno tragovi objekata, a ne njihov deo ili produžetak, a time su i njihova degeneracija, ili su u najmanju ruku prva faza degeneracije”.<sup>56</sup> S obzirom na to da je Vajtrid upravo i želeta da problematizuje destrukciju grada i menjanje njegovog tkiva, ovaj pristup se čini više nego adekvatan da predstavi odabranu degeneraciju društvene realnosti, to jest njenu destrukciju u vidu rušenja graditeljskog nasleđa.

Kada je reč o zaboravu i nestajanju, velik broj umetnika iz istočne Evrope se fokusira na pejzaže nekadašnje komunističke ideologije i memorijalna mesta koja baštine sećanje na pobedu nad fašizmom. Jedan

<sup>56</sup> Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London: I. B. Tauris, 2007, 30.

od takvih radova je akcija *Oči u oči sa slobodom*, koju je Luiza Margan sproveila u Rijeci 2014. godine u okviru projekta Spajalica Muzeja moderne i suvremene umjetnosti. Odabrana lokacija akcije bio je Spomenik oslobođenja vajara Vinka Matkovića, podignut u okviru desetogodišnjice obeležavanja oslobođenja Rijeke 3. maja 1955. Spomenik je najviši u Rijeci i visinom prelazi 20 metara, tako da se figure partizanki na visokom stubu mogu uvek videti samo iz „žablje” perspektive ili iz velike daljine. Akcijom *Oči u oči sa slobodom* Margan je omogućila građanima da budu fizički uzdignuti tako da budu u istoj visini sa figurama i da ih gledaju u oči.<sup>57</sup> Ovim postupkom se spomenik iz prošlosti aktuelizuje i daje mu se novo viđenje, a samim tim i pojmu slobode koji simboliše. Nastala kao reakcija na urbani kontekst (spomenik) i društveno-istorijski kontekst (kapitalizam u kojem sloboda ima drugačije značenje), akcija Luize Margan predstavlja savremenii primer kontekstualne umetnosti koja sadrži elemente performativnog i u okviru koje postojeći objekat postaje dokument interakcije između gledalaca i umetnice.

### *Pasivnost kao politički i performativni akt*

Umetničke akcije Rejčel Vajtrid i Luize Margan se baziraju na inovativnom pristupu postojećim objektima koji svedoče o istoriji grada. U radu Vajtrid, nestajanje i destrukcija bivaju zacementirani i monumentalizovani u vremenu i prostoru. U radu Margan, postojeći objekat se sagledava iz sasvim novog ugla, čime i on i ono što on predstavlja dobijaju novu vrednost, pogotovo kod mlađih generacija, kojima oslobođanje Rijeke 1945. ne predstavlja blizak događaj. Njihovi radovi su odgovor na savremenu društvenu realnost, u kojoj se gubi sećanje na određene periode istorije gradova. Tu društvenu realnost karakteriše, između ostalog, i gubljenje prava (umetničkih) radnika i gubljenje ličnih identiteta, što u svojim radovima problematizuju Slobodan Stošić i Teodora Nikčević.

Rad *Dead Letters* Slobodana Stošića (2018) predstavlja rukom prepisanu novelu Hermana Melvila „Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street”. Umetnik preuzima ulogu Bartlebijia, koji ne prepisuje dokumenta, što mu je posao, izgovarajući na svaku pridiku poslodavca re-

<sup>57</sup> Fotografije akcije pogledati na: <<http://mmsu.hr/wp-content/uploads/2018/04/Luiza-Margan.pdf>>, poslednji put pristupljeno 30. 5. 2019.

pliku *I would prefer not to*. Ovu repliku Žil Delez (Gilles Deleuze) naziva formulom na koju se svodi cela Bartlebijeva egzistencija. Ta formula je kombinacija kondicionala i infinitiva, nije „ni afirmacija niti negacija”.<sup>58</sup> Prema Delezu, „bizarnost formule nadilazi samo tu riječ: dakako, ona jest gramatički i sintaktički ispravna, međutim njen iznenadni završetak, not to, koji ostavlja neodređenim ono što odbija, daje joj radikalni karakter, svojevrsnu graničnu funkciju”.<sup>59</sup> Ona se može izgovoriti u bilo kojem kontekstu, bilo gde, bilo kada, postajući deteritorijalizovana.<sup>60</sup> Pošto formula ne ostavlja alternativu, akt pravljenja preslika, to jest prepisa spisa, od Bartlebjija preuzima umetnik koji prepisuje celu Melvilovu novelu na 40 listova. Stošić ovaj rad opisuje kao „crtež na neki način, ali striktno konceptualni rad, koji propituje poziciju između ‘prihvatanja’ i ‘odbijanja’”.<sup>61</sup> Ova pozicija se, kao ističu i Melvil i Delez, odnosi na celo čovečanstvo, sve radnike i aktere u društvenoj realnosti, a Bartlebi je samo alegorična figura koja ukazuje na taj politički stav. Prepisivanjem postojećeg umetničkog rada, Stošić u neku ruku odbija da stvori novo umetničko delo, ali ne odbija da problematizuje ovaj politički stav.

Poput Vajtrid i Stošića, Teodora Nikčević u radu *Champion* (2017) stvara svojevrsne kopije koje proglašava umetničkim delom. Ona ne kopira postojeće objekte ili tekst i situaciju opisanu u njemu, nego stvara slike same sebe u realnoj veličini. Fotografišući se i štampajući obostrane fotografiye svoje cele figure, Nikčević stvara dvodimenzionalne kopije same sebe. Ona potom koristi fleksibilnost i savitljivost foto-printa i postavlja svoje umnožene kopije u galerijski prostor, kojem dodaje sprave za fizičko razgibavanje. Sa jedne strane, umetnica ironično pristupa temi fizičkog oblikovanja, ali sa druge strane stvara višestruke realistične dokumente kojima svedoči o svom boravku u datom prostoru. Dokumentarnost i realističnost fotografije kao medija stvara semantičku ambivalentnost i situaciju u kojoj umetnica i jeste i nije prisutna, i jeste i nije pasivna. Ceo prostor galerije postaje svojevrsna foto-montaža u koju je ubaćena figura umetnice. Nikčević time direktno odstupa od performativnog čina tokom kojeg je mogla nešto uraditi na postavlje-

58 Gilles, Deleuze, *Bartleby ili formula*, Novi Sad i Zagreb: Kuda.org i Multimedijalni institut, 2014, 11.

59 Deleuze, op. cit., 7.

60 Deleuze, op. cit., 13.

61 Slobodan Stošić, *Dead Letters*, <<https://slobodanstosic.tumblr.com/>>, poslednji put pristupljeno 29. 5. 2019.

nim spravama, i stvara slike-scene zamrznute u vremenu koje izazivaju različite asocijacije kod gledalaca. Tako jednu od svojih „kopija” postavlja u poluležeći stav između poda i zida, a na mestu svojih usta postavlja koš. S obzirom na poziciju replike, koš je izuzetno nisko, čime se problematizuje značenje termina *šampion*. Taj segment postavlja i pitanja o položaju žena u društvu, ali i o tome koliko im je ostavljeno mogućnosti da nešto kažu, čime cela instalacija dobija političku notu.

### *Zaključne napomene*

Radovi Rejčel Vajtrid, Luize Margan, Slobodana Stošića i Teodore Nikčević nastaju kroz umetničke prakse koje sadrže elemente performativnosti kontekstualne relevantnosti. Oni propituju društvenu realnost, pasivnost kao vid performativnosti i situacije u kojima umetničko delo postaje dokument. Ispitujući tu uzročno-posledičnu vezu između društva i umetničke prakse, četvoro umetnika svojim radovima ukazuju na politička pitanja poput pozicije neprofitabilnih nekretnina i umetničkih radnika u kapitalizmu, poziciju žena u kompetitivnim odnosima uspeha i moći, značenje slobode u današnjoj globalizaciji. Naizgled nimalo politički angažovani, ovi radovi ipak govore o političkim pitanjima, što je pokazatelj da savremena umetnost vrlo često u nekom svom aspektu sadrži političku notu.

---

**Citirana literatura:**

- Arden, Pol, *Kontekstualna umetnost: umetničko stvaranje u gradskoj sredini, u situaciji, intervencija, učestvovanje*, Novi Sad: Kiša i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
- Coogan, Amanda, "What is Performance Art?", in: Lisa Moran (ed.), *What is...*, Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011, 9–21.
- Deleuze, Gilles, *Bartleby ili formula*, Herman Melville, *Perovoda Bartleby*, Novi Sad i Zagreb: Kuda.org i Multimedijalni institut, 2014.
- Gibbons, Joan, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London: I. B. Tauris, 2007
- Jovićević, Aleksandra, „Performans u umetnosti: paradigmatske koncepcije i prakse izvođenja kroz makro koncepcije (umetnosti) 20. veka”, u: Aleksandra Jovićević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 69–86.
- McKenzie, Jon, *Perform Or Else: From Discipline To Performance*, London–New York: Routledge, 2001
- Stošić, Slobodan, *Dead Letters*, <<https://slobodanstosic.tumblr.com/>>, poslednji put pristupljeno 29. 5. 2019.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005.



## Dejan Vasić



Fotografija Andrea Palašti  
K.A.T. 2018, Galerija SULUV

Diplomirao Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Radi kao nezavisni kustos i teoretičar. Jedan je od osnivača Inicijative za savremenu umetnost i teoriju u Beogradu. Urednik je likovnog programa CZKD (Centar za kulturnu dekontaminaciju). Fokus njegovog istraživačkog rada i interesovanja jeste umetnost kao kritička i politička praksa.

Kustosirao je sledeće izložbe: Milica Tomić *Jednog dana* / Vahida Ramujkić *Istoriye u raspravi*, Andrea Palašti *Druga priroda*, Vladimir Miladinović *Zlatno doba*, Samostalna izložba Vladimira Miladinovića *Radnik u protestu*; kao i susrete: Budućnost evropskih integracija, *Politička ekonomija i kultura/Leve kritičke perspektive*. Zajedno sa Marijom Ratković realizovao je projekat Kultura sećanja Gradu u 20 slika / *Umetnost i delovanje u javnom prostoru*.

Dosad je objavio: "On Solidarity and Politics of Bodily Presence", in "On Productive Shame, Reconciliation and Agency", Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna.

Zajedno sa Marijom Ratković uredio je publikaciju „Kultura sećanja: Sadašnjost prošlosti”.

Osim toga, koautor je izložbe *Performans, performativnost i dokument*, Multimedijalna platforma savremene ženske kulture K.A.T., Novi Sad, 2018.

## Performans, performativnosti dokument

Izložba *Performans, performativnost i dokument* sastoji se od izložbe video i foto-dokumentacije, performansa, delegiranih performansa, predavanja performansa i razgovora sa umetnicama, i prvo je predstavljanje zajedničkog istraživačkog rada umetnice Andree Palašti i istoričara umetnosti i kustosa Dejana Vasića, započetog 2017. godine.



Fotografija Andrea Palašti

K.A.T. 2018, otvaranje izložbe ART iliPAKT  
Bojana Knežević, Vlasta Delimar, Dejan Vasić, Ivana Smiljanić, Danica Bičanić, Katarina Petrović

Istoričarka umetnosti feminističke provenijencije Grizelda Pollok<sup>62</sup> navodi da se sa razdvajanjem od patrijarhalnog kanona i napuštanjem ideje o jedinstvenom univerzalnom subjektu, i formiranjem ženskog pisma, u istoriji umetnosti suočavamo sa rekonceptualizacijom umetnosti na ravni vremena – generacije i prostora – geografije.

Potaknuto razvojem novog teorijskog diskursa o rodnosti, pitanje ženskog identiteta postalo je jedno od problemskih uporišta umetničkih praksi sa kraja XX i početka XXI veka. Izložba „Performans, performativnost i dokument“ sastoji se od izložbe video i foto dokumentacije, performansa, delegiranih performansa, predavanja performansa,

<sup>62</sup> Griselda Pollock, "Generations & Geographies in the Visual Arts", Psychology Press, 1996.

i predstavlja umetnice i umetničke grupe čiji radovi na različite načine odražavaju i dovode u pitanje status ženskog identiteta, te ukazuju na razlike sopstvenog umetničkog iskustva. Njihove dominantne umetničke strategije su provokacija i subverzija postojećeg sveta umetnosti i društva iz rodne perspektive: (de)konstrukcije identiteta; pitanja seksualnosti i ljubavi; klasne i političke pozicije; odnosa državnih, administrativnih i ideooloških aparata prema političkim, ekonomskim i ratnim migracijama; uloge mita i njegove rekontekstualizacije u savremenom društvu; kulturne politike i uređivanja u domu i umetnosti; obećanja i realnih društvenih dometa participativne umetnosti; reprezentacije ženskog tela i uloge žene u socijalističkom društvu; solidarnosti i žensko-ženskih odnosa; odnosa prema promenama društvenog uređenja tokom i nakon revolucije.

Lala Raščić u video-performansu „EE-0”,<sup>63</sup> baziranom na feminističkim čitanjima mitologije, bavi se mogućnošću prevodenja grčkog mita u savremeni kontekst Evrope. Mit o Arahne, tkalji koju je boginja Atina pretvorila u pauka, rekontekstualizovan je u poetskom mitu, uz dodatke lokalnih anegdota iz Prizrena, u kojem je video-performans izведен. Ideja potisnutog drevnog ženskog znanja i moći, prepliće se sa lokalnim urbanim mitovima i običajima, kao i savremenim kulturnim, ekološkim i sociološkim fenomenima. Video izvodi performerka koja izgovara tekst u teatarskom okruženju, i postepeno se transformiše u karakter pauka, Arahne.

Video-performans Lane Čmajčanin *Geographical Indication II* otvara pitanje percepcije i kategorizacije ljudi i njihovog delovanja, unutar kanona najčešće kreiranog *izvan*, odnosno od strane centara ekonomске i političke moći. Rad preispituje mehanizme koji strukturišu vidljivosti, delovanje i ograničenosti identiteta baziranih na granicama i zemlji porekla, kao i prateće stereotipe u odnosu na jezik, društvenu i ekonomsku moć. Pitanje granica je pitanje patrijarhalne moći koja određuje život, geopolitiku, hijerarhiju, ekonomsku moć i dominaciju. Rad Lane Čmajčanin je kritički usmeren na pitanje granica, koje je još uvek otvoreno u društвima zamrznutog konflikta, kao i tretmana

63 EE-0 je prva epizoda projekta Europa Enterprise, koji Lala Raščić realizuje u saradnji sa Jelenom Petrović i Andrejom Dugandžićem.

ratnih i ekonomskih migranata od strane evropske administracije, od strane koja moć praktikuje i maskira administrativnim procedurama.



Fotografija whopic!

Lana Čmajčanin *Geographical Indication II*, video-performans, Galerija SULUV, K.A.T. 2018.

Tanja Ostojić u svojim umetničkim projektima govori iz pozicije umetnice migrantkinje i na taj način čini vidljivim sisteme društvene dominacije i isključivanja. U okviru projekta *Misplaced Women?*, koji se realizuje putem performansa, predavanja performansa, delegiranih performansa i radionica, Ostojić čini vidljivim rodnu ranjivost u kontekstu migracija naspram administrativnih državnih aparata. Performansi počinju izvrtanjem unutrašnjosti torbi, džepova i novčanika na mestima tranzita, aerodromima, autobuskim i voznim stajalištima i drugim mestima koje vezujemo za migracije. Delegirani performansi uključuju druge umetnike i ljude sa različitim iskustvima, koji vrše reizvođenje performansa po istim principima na mestima tranzita. Takođe, na blogu koji je deo projekta, Ostojić je uputila otvoren poziv drugima da podele svoja iskustva bazirana na datom kontekstu.

Performans *Pravo na orgazam nakon šezdesete* Vlaste Delimar, koji umetnica izvodi u izlozima, otvara pitanje odnosa društva prema starenju i seksualnosti, suočavajući publiku i prolaznike sa pravom na uživanje i seksualnost, destabilijući pri tome pozicije lažnog građanskog

moralu. Delimar otvara pitanja prava na orgazam nakon šezdesete i odustvo ovog pitanja u seksualnom obrazovanju, kao i proklamovanog prava postavljanja zahteva u demokratskom društvu. Pitanje orgazma, seksualnosti i seksualne želje komunicirano iz tradicionalno privatnog ka javnom, čini se izuzetno važnim danas, kada se popušta pod uticajem desnih politika i klerikalizacije društva i obrazovanja. U performansu, Delimar stoji sa istaknutim nazivom performansa, odnosno zahtevom koji možemo razumeti kao čin izloženosti i neslaganja sa društvenom opresijom i kontrolom.

Performans *Ljubavni isečci za Dženesis Pi-Oridž Brejera* Danica Bićanić posvećuje jednom od najvećih andergraund multimedijalnih umetnika. Korišćenjem citata i dostupnog materijala Pi-Oridž Brejera, Bićanić na lični način reinterpreta njegov opus, konceptualno i kontekstualno se nadovezuje na njegove ideje o ljubavi, čoveku, telu, identitetu i društvu.

Rad Ivane Smiljanić *Uređivanje u domaćinstvu i umetnosti* sastoji se od fotografija sa prizorom raširenog veša na štriku, koji je umetnica prostirala po likovnim principima koje je naučila tokom formalnog obrazovanja na akademiji. Ovim postupkom, Smiljanić u istu ravan dovodi svoj umetnički rad i rad žene u domaćinstvu. Rad predstavlja kritiku sistema umetničkog obrazovanja u okviru kojeg se umetnici uče likovnim principima, kao i zvanične kulturne politike, koja umetnike i njihov rad ne prepoznaće, dok afirmiše povratak tradicionalnim vrednostima.

*Otvoreni mikrofon* je prostorna instalacija koju će tokom trajanja u prostoru izložbe postaviti Femkanje. Radi se o site-specific umetničkom projektu i medijskoj intervenciji, koji se bazira na poverenju i jednakosti, i predstavlja otvoreni poziv za slobodan govor i intervenciju učesnika. U centralnom prostoru galerije biće postavljen mikrofon, putem koga će se uživo emitovati intervencije posetilaca. Predavanje performans „Glas iz zvučnika” bazirano je na korišćenju ekstenzivne medijske i umetničke arhive, prikupljene snimanjem i emitovanjem razgovora sa akterima iz polja kulture. Samo predavanje performans dešavaće se u otvorenom studiju u Kino-sali MSUV, uz poziv publici da učestvuje, interveniše, i prekine emitovanje, i time poremeti utvrđen odnos koji nastaje na relaciji autora i publike.

Video-rad *Kameradin*, umetničkog dua Doplgenger, nadovezuje se na njihov istraživački projekat *Jugoslovenski socijalizam na filmu*, koji je realizovan u Jugoslovenskoj kinoteci 2017. godine. U predavanju performansu „Re:vizija #4 – Jugoslovenski socijalizam i žene”, duo Doplgenger ukazuje na napuštanje ideja ženske emancipacije, koja je prisutna u jugoslovenskim filmovima do početka šezdesetih, i na sve prisutniju retradicionalizaciju društva, koju registruje filmska traka u kinematografiji od kasnih šezdesetih do kraja osamdesetih godina. Po moću video-rada *Kameradin* imamo uvid u pregled filmova u kojima uloge tumači Milena Dravić, a koje predstavljaju reprezentaciju žene i njene uloge u jugoslovenskom društvu.

Scensko čitanje melodrame Olge Dimitrijević „Ja često sanjam revoluciju” publici prenosi autorkina razmišljanja o samom trenutku kada se revolucija dešava, kroz naraciju tri glavna ženska lika sa različitim klasnim poreklom. Pitanja tranzicijske pljačke, istorijskog i društvenog revisionizma, klasne i rodne neravnopravnosti, ekonomske, političke i ratne migracije, predstavljaju polaznu tačku za promišljanje mogućnosti promena i uloge žena u revoluciji. Upravo je žensko-ženski odnos, pitanje feminističke ljubavi, solidarnosti, ali i neizvesnost ishoda same revolucije, mogućnosti društvene promene i emancipacije, baza dramskog teksta Olge Dimitrijević.

Kao centralno mesto izložbe postavili smo performans koji podrazumeva upotrebu tela kao umetničkog sredstva izražavanja. Prema navodima Polok,<sup>64</sup> telo je konstrukcija, reprezentacija i mesto u koje je polna razlika upisana, i zbog toga je ono označitelj feminističke politike otpora. Telo je tačka ukrštanja socijalnog uređenja i subjekta, predstavljenog u opoziciji spoljašnjeg (javnog i društvenog) i unutrašnjeg (intimnog i privatnog). Upravo telo kao simbol političkog govora i artikulacije erodira ovu opozitnost i oblikuje politiku oslobođanja. Izložba otvara mogućnost za različita čitanja rodnosti, gde se rod postavlja kao automatska aktivnost koja ima karakteristiku performativnosti. Prema tumačenju Džudit Butler,<sup>65</sup> ovakav pojam roda ciljno je usmeren prema činjenju u društvu i kulturi, ali je u isto vreme i sam proces kroz

64 G. Pollock, nav. delo

65 Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York, 1990.



fotografija whopicl

*Femkanje* (Katarina Petrović i Bojana Knežević)  
K.A.T. 2018. Muzej savremene umetnosti Vojvodine

koji se subjekt konstituiše. Značaj njenog pojma performativnosti leži u tome što pokazuje da je svaki rod – ne samo onaj koji samosvesno dramatizuje svoju teatralnost – performativan. U tom svetlu, koncepcija izložbe referiše i na navode Dorotee fon Hantelman<sup>66</sup> da „ne postoji performativno umetničko delo, jer ne postoji ne-performativno umetničko delo”, odnosno da umetnička praksa uvek uključuje performativnu komponentu. U poslednjih nekoliko godina dovedena je u pitanje relevantnost i efikasnost reprezentacijskog aspekta umetnosti, i umetnici i umetnice pokazuju sve veće interesovanje za nove perspektive i teorije koje uključuju medijaciju. Prema navodu Hantelman, umetnost koja je svesna efikasnosti sopstvene performativnosti otvara mogućnost produbljivanja kritike konstruktivnim i efektivnijim stavom. Naš stav je na liniji sa feminističkim pristupom da performativnost shvatamo kao otvaranje kritike ka sebi, koja bi bila rezultat direktnijeg kontakta sa publikom, izložbom kao reprezentacijom koja je putem diskurzivnih programa otvorena za medijaciju.

<sup>66</sup> Dorothee von Hantelmann, “How to Do Things with Art”, Zurch & Dijon, 2010.



## Vlasta Delimar

Vlasta Delimar, *Pravona orgazam iznad 60*, performans  
K.A.T. 2018, Mali likovni salon, Novi Sad



Prva žena hrvatskog performansa i jedna od velikih savremenih umetnica. Započela je umetnički rad krajem sedamdesetih godina, u vreme kada je postkonceptualistička scena u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji bila u punom intenzitetu.

Druženje s Grupom šestorice autora i umetnicima koji su se okupljali oko alternativnog radnog i izložbenog prostora Poodrom, te kasnije Galerije proširenih medija, odredili su smer i oblike njenog umetničkog delovanja.

Odbacujući formalno obrazovanje kao nedovoljno, konzervativno i zastarelo, raskinula je sa tradicionalnim principima konstruisanja rada usmerivši se na akcije, hepeninge i performanse.

Stvaralaštvo Vlaste Delimar još od kasnih sedamdesetih zasnovano je na razotkrivanju i rušenju tabua vezanih za žensko telo i njegovo kodificiranje kroz stereotipne uloge i očekivanja. Umetničino telo bilo je fokus svih njenih fotografskih radova i performansa.

U radovima nastalim tokom osamdesetih, koji uključuju i fotografiju, kombinovane tehnike i medije, instalacije i performanse, Vlasta Delimar ispituje status žene kao društvenog i kreativnog bića, odnosno njene mnogostrukе uloge kao domaćice, majke, umetnice, ljubavnice... proširujući domete vlastite senzibilnosti i senzualnosti.

## Pripremanje za starost

Fotografiranje stare majke, njegovanje i briga oko nje, fotografije iz prošlosti postavljam kao emotivni balans potreban i njoj i meni.

To je bilježenje onih momenata koji se nameću kao nešto na što nisam još bila spremna ali se je dogodilo. Starost (majke) je došla u obliku nepoznatog.

Introspektivni zapis kao autobiografski pristup nastavljam dalje, individualna mitologija kao da je neminovna. Egzistencija je promjenjiva u obliku prolaznosti koja nas neumoljivo prati. I dok je izraz u ich formineka vrsta narcisoidne idealizacije i propitivanje vlastitog sebstva kroz postavljanje vlastitog ega u prvi plan, s vremenom se nameće potreba svoj ego staviti u drugi plan, a naročito kada prolaznost dođe na vidjelo kao prava zbilja svakodnevnice, kao, naprimjer, njegovanje starih nemoćnih roditelja.

Tada se postavlja moralno pitanje o prioritetima i gdje se tu umjetnost nalazi, odnosno kako se umjetnost uopće može uklopiti i kako može pomoći jednoj i drugoj strani.

Ja sam postavila osobni problem u jednu univerzalnu situaciju koja će zadovoljiti etičke s jedne i estetske norme s druge strane. Nije mi prvi puta da emociju moram čvrsto kontrolirati, pa tako i u ovim radovima emocija ima posebno mjesto skoro savršene discipline i organizacije. Strpljenje u provođenju određenih zadataka svakako je još jedna posebna stavka. Majka je stara. Ona je u svom mikro svijetu ponavljanja, naravno istog. Znaš, kaže ona; kad si se ti rodila u Vinogradskoj bolnici... i tako svaki puta, svaki dan. Možda više i ne slušam jer mi je „muka”. A onda pokušavam pronaći smisao toga ponavljanja i sjećam se fantastičnog ponavljanja Demura, koji je napravio najelementarnije ponavljanje ili Gertrude Stein, koja je ponavljanje pretvorila u najpoetičnije neponovljivo štivo.

Fotografije koje nižem su crtice trenutaka tih ponavljanja mame, stare žene, kroz bolest, senilnost, nemoć i besciljnost, možda bezželjnost. One su segmenti jednog bića koje živi u prirodnom ritmu postojanja.

Niz fotografskih sekvenci tvori ambijent koji može stvarati nelagodu koja nas poziva da se snalazimo u njoj.

Biti će zanimljivo pratiti gdje ću postaviti sebe ne samo fizički, vizualno već kako će emotivnost putovati kroz ovu „priču”, sve nijanse ponašanja su zapravo važne. Prisutnost i umiješanost u tuđi život i tuđu odluku o vlastitom životu kao i sposobnost tolerancije.

### *Uspješno starenje*



Prateće publikacije i dokumentacija performasa, K.A.T. 2018, predavanje u GMS, Novi Sad

Ja imam 62 godine. Trudim se da moje starenje bude uspješno starenje, da to bude pozitivno i dobro starenje koje podrazumijeva niski rizik bolesti, fizičku funkcionalnost, aktivno sudjelovanje u društvu, autonomiju i sposobnost da se brinem za sebe.

Suvremena gerontologija pokušava zazor društva prema starenju i starijim osobama osvijestiti na razne načine te nam pruža niz mogućnosti poboljšanja načina života. Starenje nije propadanje već starjeti znači rasti, ono je, zapravo, povećanje vlastitog potencijala jer ne starimo već dozrijevamo. No dobro starenje ovisi o meni samoj i zato ja preuzimam odgovornost nad vlastitim starenjem jer ja mogu sudjelovati u konzumerističkim praksama i na taj način umanjiti tjelesno

propadanje. Osim što sam uredila svoje zube, popravila vid s dobrim naočalama te dala ugraditi umjetni desni kuk, ja se brinem da se i moj seksualni život uspješno nastavi.

S obzirom da je moje temeljno načelo bazirano na seksualnosti kao osnovi naše egzistencije, seksualnosti i orgazmu kao najjače ljudske senzacije te pravo na užitak i spolni život dokle postojimo, stavljam tu problematiku u kontekst poboljšanja života u starosti i kako ga sproveсти u svakodnevnicu.

Umjetni penis kao nadomjestak za pravi falus ima svojih prednosti; erektilna funkcionalnost mu je besprijeckorna a bogatstvo u izradi kroz različite vrhunske materijale te maštovitost dizajna nadmašuje skoro svaki prirođan muški spolni ud. Danas postoji mogućnost nabave umjetnih falusa u mnogobrojnim trgovinama te još veća ponuda preko interneta. Zato sa svoje šezdeset dvije godine mogu promovirati pokušaje suvremene gerontologije te s umjetnim penisom uspostavljati pozitivan odnos prema starenju.

Prezentaciju uspješnosti seksualnog života demonstrirati ću vam kao rezultat vlastitog istraživanja te kroz konzumaciju slatkih čokoladnih proizvoda u obliku penisa koje uspješno proizvodi specijalni studio u Opatiji za izradu čokolade, višestruko nagrađivan za svoje proizvode na mnogim međunarodnim sajmovima zdrave hrane i delicija.

Čokoladne penise možete degustirati zajedno sa mnom te imati priliku ocijeniti ili dati kritiku pojedinom proizvodu. Čokoladne penise možete i naručiti direktno od proizvođača a nekoliko penisa ću pokloniti jer uspješno starenje uz čokoladne penise može biti kreativno i zabavno.

Neka je moje starenje uspješno, aktivno i zdravo starenje jer starenjenje propadanje već povećavanje vlastitog potencijala. Starjeti znači rasti.

### *Pravo na orgazam iznad 60*

Žena u izlogu u javnom prostoru koja prividno стоји као слика-lutka u izlogu i označava ispraznu osobu bez stava i načela svojom izjavom

PRAVO NA ORGAZAM IZNAD 60 ipak izražava ono što se mnogi ne usude izreći.

Kroz desetljeća prisutnosti na likovno-performerskoj sceni kako u Hrvatskoj tako i u svijetu susretala sam se s raznim kulturološkim raznolikostima po pitanju seksualnosti kao društvene norme koja bi trebala spadati u domenu i ljudskih prava uza sva ostala prava na koja imamo uz Opću deklaraciju o pravima čovjeka.

I nadalje pokušavam ukazati na važnost seksualnog života/uživanja u poznim godinama, a na što se mogu osvrnuti jer sam i sama prešla šezdesetu.

Tijelo kao likovni izraz kroz razne medije oduvijek je bilo baza mojeg djelovanja te sam dolazila do spoznaje da upravo tijelo kao elementarno tijelo ima svoju jaku egzistencijalnu komponentu – seksualnost, koja je naša najjača tjelesna senzacija.

Po pitanju seksualnosti ljudi treće dobi u Hrvatskoj ne postoji dovoljno istraživanja ili im je broj gotovo zanemariv. I nadalje živimo u zajednici koja zanemaruje mnoga ljudska prava.

Zato se ponovno vraćam u javni prostor/ulice koji je ponuđen svima. Moje dosadašnje iskustvo djelovanja kroz izvaninstitucionalne prostore kao što je prostor ulice pokazalo je praktičnost i korisnost u komunikaciji s publikom. Ovakav javni prostor publika osjeća više „svojim“ i zbog toga bliskijim pa se javno mnjenje lakše i kreativnije razvija.

Javni prostor ulice, izlog neke galerije, trgovine ili lokala koji gledaju na frekventni prostor ulice kao sastavni dio socijalnog života ulice tako postaje poligon za neposrednu komunikaciju; autorica – publika kroz vrlo konkretnu zajedničku egzistencijalnu problematiku.

Uz mene kao „sliku“ u izlogu postoji još jedan fenomen koji se tiče gledanja kako je to dobro opisao G. Deleuze kad kaže: ne bojim se toliko toga da me diraju koliko toga da me vide i ne toliko toga da me vide koliko toga da sa mnom razgovaraju.



# Milesa Milinković



K.A.T. 2018, Galerija Matice srpske  
Fotografija Manja Holodkov

Diplomirana pedagoškinja, master Rodnih studija. Direktorka je Međunarodnog filmskog festivala „Uhvati film”, čiji cilj je promena perspektive o invalidnosti i osobama sa invaliditetom.”Na Univerzitetu u Novom Sadu u okviru ACIMSI Centra za rodne studije započela je istraživanja i pisanje teorijskih radova na temu invalidnosti i roda. Teorijski i aktivistički rad usmerila je na žene sa invaliditetom. Masterirala je na temi „Od feminističke teorije invalidnosti ka feminističkoj praksi: Doprinos rodnih studija aktivizmu žena sa invaliditetom”. Od značajnijih radova objavila je: „Položaj žena sa invaliditetom u EU i Srbiji – uporedni prikaz”, Evropska unija i rodna ravnopravnost, Invalidnost i rod, Uvod u rodne teorije (urednice Ivana Milojević, Slobodanka Markov), „Tela koja nešto znače: telo sa invaliditetom, invalidnost kao „Drugost”, Feministički forum Filozofskog fakulteta: izabrani radovi iz studija roda, ur. Nada Sekulić i Marija Radoman, Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu. Scenaristkinja je i režiserka dokumentarnih filmova: „Između redova” i „Trenutak: radost”; produkcija Udruženje distrofičara Južnobačkog okruga Novi Sad.

## Feministička umetnost invalidnosti: (promena) perspektive o (ženskom) telu sa invaliditetom

Feministička teorija invalidnosti je kao nit koja kreaciji (feminizmu) daje potpuno nov izgled, konstrukciju i strukturu. Iskustvo invalidnosti rekonstruiše feminističku teoriju a poznavanje feminističke teorije invalidnosti obogaćuje feminističku praksu.

Feministička teorija invalidnosti polazi od osnovne postavke da invalidnost, kao ni rod, nije prirodno stanje telesne inferiornosti, nepodesnosti, nesreće itd., već je kulturološka pretpostavka. Poređenje tela invalidnost–neinvalidnost je kulturološko, a ne biološko i ulazi u formacije kulture, dajući legitimitet nejednakoj distribuciji resursa, moći, statusa u društvu i sl.

Telo biva invalidno, „Drugo” i nepodesno, zavisno od paradigme normalnosti i ustanovljenog ustrojstva. Rod i invalidnost kao označenje „Drugosti”, kao osnov postavke na potlačenoj strani hijerarhijske lestvice moći, imaju zajednički imenitelj: odstupanje od paradigme ljudskosti, od paradigme zadate normalnosti.

Drugačiji oblici invaliditeta imaju drugačije značenje u društvu. Čak i isti invaliditet može imati različito značenje u razičitim kulturama, ili u istom društvu u različitim vremenskim razdobljima.

Fizički invaliditet, ipak, izgleda da ima slično značenje u skoro svim društvima, kroz različita razdoblja: invaliditet se povezuje sa tražičnim gubitkom, slabošću, pasivnošću, zavisnošću, sramom, nekompetentnošću (Vendel, 1996: 62).

Moć i mogućnost, kao i percepcija tela osobe sa invaliditetom povezane su, zapravo, sa okruženjem u kome osoba bivstvuje.

### *Prakse prema telu sa invaliditetom*

NEPOŽELJNOST – INVALIDITET SE NE TOLERIŠE!

Prenatalni testovi, koji nisu obavezni, ali se podrazumevaju, predstavljaju izvesno nasilje: najpre psihičko, koje se sprovodi pritiscima i zastrašivanjem naspram informisanog izbora, a zatim i fizičko – nad telom žene.

Tela sa invaliditetom suočavaju se sa „zatiranjem” već u materici, abortusima koji se takođe „dobronamerno” preporučuju kao rešenje, naspram informisanih izbora. Nepremostivi problemi tokom života, nekvalitetnost života buduće osobe sa invaliditetom i porodice, samo su neka od nerealnih učitavanja, prepostavki koje nastaju upravo iz značenja koja se pridodaju telu.

Prepravljanje: „invalidna tela” pokušavaju učiniti „validnim” ili manje invalidnim: medicinske, ortopedске intervencije, nužno podrazumevaju puno bola, uostalom, kao i svako drugo manipulisanje telom u istom cilju. Naime, nije mali broj aparata koji su nehumanji, gotovo mučiteljski. Neki od njih čak podrazumevaju razapinjanje tela u kraćem ili dužem vremenskom periodu.

### TVOJE TELO NIJE TVOJE!

Medicinska praksa najčešće bez traženja dozvole *prisvaja* telo osobe sa invaliditetom pokazivanjem tela studentima medicine ili manipulisanjem telom u cilju pokazivanja fleksibilnosti zglobova. Osobe sa invaliditetom bivaju primorane da se skidaju (ili ih neko drugi skine – zbog ubrzavanja procesa, što je zapravo još jedan vid opresije i ispoljavanja moći ableizma), a zatim da šetaju napred-nazad kako bi budući lekari mogli što bolje da vide telo i da ga procenjuju.

Poruku da telo osobe sa invaliditetom pripada svima šalje i prisilna sterilizacija, koja je neretka naročito u ustanovama za smeštaj ili pak sprovedeni abortusi o kojima žene sa invaliditetom nisu bile ni obaveštene.

Percepcija tela sa invaliditetom povlači za sobom (pr)ocene u domenu seksualnosti, roditeljstva, radne sposobnosti, intelektualne sposobnosti i dr., pa se tako prisustvo osoba sa invaliditetom ne očekuje ne samo u javnoj sferi već ni u privatnoj, kao što je oblast partnerskih odnosa. Telo žene sa invaliditetom nije apriori seksualno objektivizованo kao što je žensko telo. Vizuelni efekat sam po sebi učinkovit je proporcionalno stepenu invaliditeta koji „(ne)deformiše” telo. Međutim, distinkcija telo–um (duh) u ovom polju je nemoguća jer je um taj koji nadomešta i oblikuje seksualnu privlačnost osobe. Um – koji podrazumeva samopouzdanje, seksualnu radoznalost i otvorenost, verbalnu

fluentnost, identitet, uopšteno odnos prema sopstvenom telu i seksualnosti – zapravo je ono što je seksualno objektivizovano i privlačno a ne telo.

Ženu sa invaliditetom percepcija i značenje invaliditeta „oslobađa“ rodnih uloga i očekivanja. Nije očekivano da žena sa invaliditetom zasnuje svoju porodicu, bude majka i supruga, pa već od detinjstva devojčice dobijaju poruke da „muškarac samo želi da ih iskoristi“ ili poruke poput (u našem jeziku svojstvenoj formulaciji) „samo ga ti rodi, (sine), ja ću da ga gajim“, odnosno poruke koje znače usmeravanje ka samohranom roditeljstvu. Dakle, budući da je u pitanju žena sa reproduktivnim organima, ona može da rodi, ali budući da je to žena sa invaliditetom, neće imati prilike da se ostvari u partnerskim odnosima, a neće ni moći sama (ili čak ne uopšte) da odgaja sopstveno dete. Ovakve poruke, najčešće izrečene u „najboljoj“ nameri od strane nujužnih članova porodice, ili očigledan izostanak poruka koje se inače upućuju devojčicama bez invaliditeta – uzrok su različitih uverenja o sopstvenom telu, te različitih praksi prema sopstvenom telu. Problem sa manjkom samopouzdanja, kao i različiti odbrambeni mehanizmi poput izgradnje stila koji ide od neupadljivosti do (pre)upadljivosti koja skreće pažnju sa invaliditetom, ili samoizolacije u strahu od odbacivanja, samo su neke od posledica.

Žene sa invaliditetom gotovo da nisu predmet istraživanja, teorijskih promišljanja feministkinja koje nemaju iskustvo invalidnosti. Feministkinja sa iskustvom invaliditeta ili bez njega ali takvih koje poznaju i razumeju feminističku teoriju invalidnosti i koje aktivno deluju u pravcu promene, statistički gledano, veoma je malo.

Budući da sam feministkinja, aktivistkinja sa određenim znanjem i iskustvom u istraživačkim, edukativnim i umetničkim oblastima a koja i sama ima iskustvo invalidnosti, u prethodnih devet godina realizovala sam niz projekata u cilju aktivističkog delovanja i promene prakse i diskursa o telu sa invaliditetom. Ti projekti su uglavnom bili iz domena umetnosti.

Ako imamo u vidu feminističku umetnost koja se odnosi na stvaranje umetnica koje se eksplisitno poistovećuju sa ideologijom feminističkih pokreta i bave se socijalno-političkim položajem žene u društvu

i kulturi, statusom žene umetnice, seksualnošću žene, njenom psihologijom, istorijskim primerima prikazivanja i izražavanja ženske seksualnosti, želja, fantazija i racionalnosti (Dubravka Đurić, 1995), onda mogu reći da su feminističke umetničke prakse koje su nastale kao različite kreativne primene feminističke teorije invalidnosti ništa drugo do izrazi feminističke umetnosti invalidnosti.

Istraživanje odnosno analizu kako sužene sa invaliditetom prikazane u četiri filma novijeg datuma predstavila sam u eseju u kom sam pokazala da analizirani filmovi suptilno održavaju stereotipe o ženama sa invaliditetom, najviše se usmeravajući na njihov rod. Žene sa invaliditetom su viđene i predstavljene kao iracionalne, emotivne i uporne, zavisne u svojoj emotivnosti i iracionalnosti, a, naravno, i nedovoljno savršene, i u tom smislu 'inferiorne'. Invaliditet žene je zapravo samo u funkciji pojačavanja utiska o istinitosti ovih pridodatih osobina. Društvo vidi žene sa invaliditetom kao obeležene i isključene a filmom kao medijem to i obelodanjuje.

Radionice orijentalnog plesa i Video-priručnik za orijentalni ples namenjen ženama sa invaliditetom realizovala sam sa ciljem da učinim dostupnim ovaj vid plesa, čime se povoljno može uticati na povećanje samopouzdanja i pozitivnije doživljavanje sebe kao žene (sa invaliditetom), kao i na fizičko i psihičko zdravlje, odnosno može se uticati na osećaj *zarobljenosti u telu*. Osobe sa invaliditetom neretko izbegavaju svoj odraz u izlozima, ogledalima. Orijentalni ples se uči neprestanim gledanjem pokreta (sebe) u ogledalu, dok se izvode „ženstveni”, nežni pokreti. Nakon nekog vremena se desi transformacija u samodoživljavanju i samopercepciji. Orijentalni ples nije samo vrsta plesa, on je svojevrsna umetnost. Ulazeći u domen orijentalnog plesa, javnom promocijom smo na neki način stvorile feministički performans i ušle u domen feminističke umetnosti.

Projekat *Umetnost ruši zidove* je podrazumevao edukaciju iz osnova filmskog jezika i produkciju filmova čiji su autori/ke osobe sa invaliditetom. Autorke filmova su obrađivale teme identiteta, tela, seksualnosti i, osim projekcija na festivalima, televiziji, u okviru edukativnih programa, filmovi su bili i deo feminističkih umetničkih festivala.

Poznajući osnove filmskog jezika a polazeći od saznanja iz feminističke teorije invalidnosti, autorka sam dva filma o ženama sa invaliditetom (scenario, režija i produkcija). Kratkiigrani film *Između redova* za cilj je imao da kroz monolog, iskustva i zamišljene dijaloge i interakcije sa okolinom dekonstruiše predrasude i stereotipe sa kojima se susreću žene sa invaliditetom, a zatim da sliku o ženi sa invaliditetom kao pasivnoj, neženstvenoj, neseksualnoj, nepoželjnoj rekonstruiše u suprotnost. Dokumentarni film *Trenutak: radost* nastao je na osnovu strukturisanog feminističkog intervjuja sa četiri žene sa motornim invaliditetom koje su i majke jer sam želeta da se čuje upravo glas žena sa invaliditetom a ne glas statističkih podataka, stručnjaka/kinja, teoretičarki/a, roditelja ili partnera žena sa invaliditetom.

Međunarodni filmski festival *Uhvati film*, čija sam izvršna a pre svega umetnička direktorka, kroz filmski i prateći program skreće pažnju na izazove sa kojima se žene sa invaliditetom susreću, na nasilje nad ženama, na pitanja seksualnosti, transrodnosti, obrazovanje devojčica sa invaliditetom, na osobe sa invaliditetom koje majke i pored pritisaka okoline nisu odbacile, na višestruko diskriminisane žene i sl. Prateći program (performansi, izložbe, tribine) afirmiše teme o ženama sa invaliditetom i same žene sa invaliditetom kao umetnice, stručnjakinje, aktivistkinje i sl.

Telo je prvo utočište identiteta, površina društvenog i kulturnog upisivanja, u njega je upisan poredak jednog društva i jedne kulture. Budući da je percepcija tela sa invaliditetom kao manje validnog tela još uvek dominantna u našem društvu te da iz takve percepcije nastaju različite emocije koje nisu na korist osobama sa invaliditetom (sažaljenje, odbojnost, nerealno divljenje) i prakse koje nazivamo diskriminacijom –feministička umetnost invalidnosti društveno je angažovana umetnost, te ima moć i mogućnost da menja perspektive o ženama sa invaliditetom i, samim tim, njihov/naš položaj u društvu.

Ipak, feministička praksa invalidnosti ne bi trebalo da bude samo praksa žena sa invaliditetom, već i neizostavna feministička praksa.

---

**Literatura:**

Milesa Milinković (2011), Invalidnost i rod, "Uvod u rodne teorije", urednice Ivana Milojević i Slobodanka Markov; Centar za rodne studije – ACIMSI, Univerzitet u Novom Sadu, Mediterrane, Novi Sad.

Milesa Milinković (2013), *Od feminističke teorije invalidnosti ka feminističkoj praksi: Doprinos rodnih studija aktivizmu žena sa invaliditetom*, Neobjavljen master rad, Centar za rodne studije – ACIMSI, UNS.

Milesa Milinković (2016), Tela koja nešto znače: telo sa invaliditetom, invalidnost kao „Drugost”, *Feministički forum Filozofskog fakulteta: izabrani radovi iz studija roda*, ur. Nada Sekulić i Marija Radoman, Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.



## Maja Sedlarević



Maja Sedlarević; K.A.T. 2018. Galerija Matice srpske;  
Fotografija Sladana Ljubičić

Završila Filozofski fakultet u Novom Sadu, a postdiplomske studije Univerziteta u Novom Sadu, ACIMSI, odsek Rodne studije, odbranom magisterske teze „Zastupljenost i uticaj žena u Skupštini AP Vojvodine u periodu 2000–2004. godina”. Završila je i jednogodišnje specijalističke akademske studije Odsek „Medijska istraživanja i multikulturalnost”, u Novom Sadu. Poslanica je Skupštine AP Vojvodine, bila je potpredsednica Skupštine AP Vojvodine i predsednica Odbora za evropske integracije i međuregionalnu saradnju, članica Odbora za bezbednost Skupštine AP Vojvodine, kao i Saveta za bezbednost AP Vojvodine.

Predstavljala je AP Vojvodinu u Skupštini evropskih regija (AER) i bila članica Biroa AER-a. Bila je i predsednica Odbora za evropske integracije i međuregionalnu saradnju i članica Odbora za bezbednost Skupštine. Takođe, bila je koordinatorka Ženske parlamentarne mreže Skupštine AP Vojvodine. Zamenica je predsednika Odbora za zdravstvo i socijalnu politiku i članica Odbora za ravnopravnost polova. Koordinatorka je Ženske parlamentarne mreže Skupštine AP Vojvodine i zamenica člana Parlamentarne delegacije Republike Srbije u Kongresu lokalnih i regionalnih vlasti Saveta Evrope.

## Pravo na abortus – inspiracija crkvi i državi za ograničenja i zabrane, ženama i umetnosti za slobodu i bunt

Ljudska prava su neprikosnoveno dobro svake osobe. Država, kao što bi trebalo da je pravilo i sa svim drugim ljudskim pravima, ima obavezu da vodi računa o zaštiti i unapređenju reproduktivnih prava, ali ima i dužnost da se u njih ne meša. Stoga zabrinjavaju sve češće nadejve ograničenja prava žena na abortus. Na ovaj način država kontroliše i manipuliše položajem žena u društvu, jer zakonima koji zabranjuju abortus ženama se nameće tradicionalna uloga majke, a one se definišu isključivo preko svojih reproduktivnih sposobnosti. Ovako, žene se vraćaju isključivo u sferu privatnog i kuće, a isključene su iz svakog oblika društvenog života, odnosno iz sfere javnog. Ovo je još jedan od načina iskazivanja rodne moći i superiornosti muškaraca, koji žene bilo donošenjem zakona bilo kroz uticaj crkve po patrijarhalnom obrascu isključuju iz sfere javnog i vraćaju u sferu privatnog. Isljučivo se postizanjem rodne društvene jednakosti može poboljšati položaj žena i zaštiti njihova ljudska prava, uključujući i reproduktivna.

### *Kratak istorijat o reproduktivnim pravima*

Praveći grubu distinkciju, možemo reći da danas postoje zemlje u kojima je legalni abortus zabranjen, one u kojima je slobodan abortus moguć pod određenim uslovima i one zemlje u kojima je moguć siguran i legalan abortus, ali su cene njegove realizacije visoke te je on, samim tim, nedostupan za sve. Slično je i na ovim prostorima.

„Odluka o legalizaciji je doneta polovinom tridesetih godina XX veka, na Kongresu jugoslovenskih lekara u Beogradu. Abortus je, međutim, u Srbiji legalizovan tek 1951. godine i, čak i u to vreme, on u SFRJ ostaje jedina medicinska intervencija koja se naplaćivala, što predstavlja simbolički vid kažnjavanja žena. Iako je od tada prošlo više od pet decenija, stvari se suštinski nisu izmenile – u izvesnom smislu, može se reći da je borba za nestigmatizovano pravo na abortus u Srbiji otišla korak unazad. Naime, tradicija naplaćivanja abortusa se u državnim bolnicama i danas nastavlja, uslovi u kojima se pobačaj izvodi su izuzetno loši, a

postoje i procedure kojima se žene ohrabruju da po svaku cenu zadrže dete, uprkos svojoj prvobitnoj odluci da prekinu trudnoću. Premda bi morali da podrže ženu u njenoj odluci koja joj kao reproduktivno pravo i po zakonu pripada, lekari vrše psihološki pritisak, tako da su žene neretko dovedene u nedoumicu oko toga da li je njihov izbor opravdan. Povrh svega, nebrojene žene su i dalje izložene nelegalnim abortusima, što znači da mogućnost smrtnog ishoda usled nestručno izvedene procedure prekida trudnoće, postoji i u XXI veku!” (Stevanović).

Posle Prvog svetskog rata bilo je kampanja kojima su žene pozivane da doprinesu obnovi nacije, dok je posle Drugog svetskog rata postojala praksa da žene budu odlikovane, da se stimulišu na rađanje dobijanjem medalja (posebna nagrada za deveto dete je bilo kumstvo sa Titom). Devedesetih godina prošlog veka u Srbiju se uticaj Srpske pravoslavne crkve vratio na velika vrata. Tada crkva ženi iznova nameće ulogu majke kao dominantnu. „Na Kosovu, juna 1993. godine, dodeljuje orden *Majke Jugovića* ženama koje su male četvoro ili više dece. Budući da je podeljeno ‘samo’ 16 zlatnih i 14 srebrnih medalja, SPC pokazuje nezadovoljstvo brojem, te je tom prilikom episkop raško-prizrenski, Artemije, rekao: „Majke su pre mogle da opreme i po devet sinova u carevu vojsku, da se bore za slobodu otadžbine i svoje vere pravoslavne. I danas ima takvih majki, mada vrlo retko.” Pošto je broj medalja već sledeće godine bio znatno manji, SPC je prestala sa ovim svojim ‘ritualom’, besna što „Srpskinje sve manje rađaju, a Srbi sve manje idu u vojsku” (Zajović).

Ipak, u diskursu crkve iz tog perioda dominantno ostaje stigmatizacija žena koje nemaju ili ne mogu ili neće da imaju decu i etiketiranje žena kao ‘čedomorki’, a abortusa kao zločina i ubistva. Što i ne čudi, s obzirom na to da je, upravo tih devedesetih godina prošlog veka crkva blagosiljala srpske ratnike, silovatelje i ubice tokom ratova na prostoru bivše Jugoslavije, što je i nastavljeno sve do danas.

Danas, 2018. godine, svedočimo opštoj retradicionalizaciji društva u Srbiji i ponovnom vraćanju žena u sferu privatnog, kao i sve češćem pominjanju ograničavanja reproduktivnih prava, a pojam ‘čedomorstvo’ je sve prisutniji u javnom diskursu.

Među onima sam koje/koji najoštije osuđuju izjavu predsednika Republike Srbije, Aleksandra Vučića, kojom je ‘zamolio žene da razumeju potrebe Srbije i više rađaju’. Osim što je ta izjava ponižavajuća i degradira žene svodeći ih na mašine za rađanje/inkubatore/rasplodne materice, opasna je jer direktno udara na osnovna ljudska prava žena – pravo na slobodu, pravo na izbor, pravo na abortus, pravo na odlučivanje o sopstvenom telu i zdravlju, čak i na potomstvo.

Ne samo ova najava nego i prethodne izjave, pre svih one predstavnika crkve kojima su oni najbrutalnije i najotvorenije vredali žene nazivajući ih najpogrđnjim imenima, poredeći ih sa najvećim zločincima u istoriji čovečanstva i preteći im najgorim kaznama, kao i pojedini istupi najpre ministarke bez portfelja zadužene za demografski razvoj u Vladi Republike Srbije, te probni balon sa puštanjem najave za formiranje Saveta za borbu protiv abortusa (!?) ili pak sramni slogani koji su pobedili na konkursu ministarstva (npr: “Dosta reči, nek’ zakmeči”), ali i medijske objave koje su pratile predsednikovu najavu pronatalnih mera – jasno pokazuju opasnost koja preti ženama u Srbiji, ali i najavljiju mogućnost scenarija iz nekih drugih zemalja (pre svega, Poljske i Hrvatske) poput ograničenja prava na abortus i slično.

### *Šta kaže crkva?*

Tokom prethodnih meseci (i godina) svedočimo konstantnom odsustvu reakcije države na otvorene pretnje i uvrede najviših velikodostojnika Srpske pravoslavne crkve na račun žena u Srbiji. Naime, sa sigurnošću tvrdim da je Vlada Republike Srbije morala osuditi izjavu episkopa Amfilohija Radovića da Srpskinje „u svojim utrobama pobiju za jednu godinu više dece nego što su pobili Musolini i Hitler i Broz i ovi koji su ovde na Kosovu i Metohiji”.

Crkveni velikodostojnik koji je u centru Beograda pre nekoliko godina služio litiju za upokojenje Vlade Republike Srbije nakon potpisivanja Briselskog sporazuma, zatim nedavno ocenio da se „Srbiji za ugled postavlja antirotkinja” (premijerka Vlade Republike Srbije je deklarisana lezbejka, prim.aut.), te izjavio da mu je žao što nije svedočio u korist Slobodana Miloševića, odavno ne može nikoga da iznenadi bilo kojom rečenicom.

Ali ovo nije samo još jedna u nizu izjava čoveka poznatog po govoru mržnje i uplitanju u političke procese u Crnoj Gori, Srbiji i okruženju. Nije ni rečenica koja samo duboko vređa žene u Srbiji, kao što je nedavno uvredio Crnogorce uporedivši ih sa volovima.

Ova rečenica zapravo predstavlja odnos koji prema pravu na planiranje rađanja i uopšte prema ženama ima visoko pozicionirani sveštenik Srpske pravoslavne crkve i koji ga prenosi svojim vernicima i javnosti.

Nedugo posle ove, svedočili smo i izjavi patrijarha Srpske pravoslavne crkve da su ‘Srpskinje dužne da rađaju.’ I to nije slučajno.

Naime, ta izjava poglavara Srpske pravoslavne crkve svedoči da crkva, umesto da plaća porez na imovinu i da se obračuna sa pedofilima i lopovima u svojim redovima, svesno i intenzivno radi na sveprisutnjem uplitanju u odlučivanje o kontroli rađanja, a koja je neprikosnoveno pravo žene.

Ove izjave nisu slučajne, predstavljaju orkestriranu kampanju, i dokaz su da crkva svesno i intenzivno radi na sveprisutnjem uplitanju u odlučivanje o kontroli rađanja.

Zamka u koju, čini se, upadamo kao društvo, a o kojoj svedoče i ove izjave Amfilohija i patrijarha, napravljena je pre 11 godina kada je donet Ustav Republike Srbije.

Za razliku od Porodičnog zakona Republike Srbije, u kome стоји да ‘Žena slobodno odlučuje o rađanju’ (član 5. Zakona), najsramnije, najopasnije i najgrublje kršenje LJUDSKOG PRAVA NA IZBOR jeste u članu 63. Ustava Republike Srbije kojim ’Svako ima pravo da odlučuje o rađanju deteta.’ Ko je to *svako*?

Pitala sam još te 2006. godine, a pitam i danas, kada poglavar SPC sebi daje za pravo da izjavljuje da su žene dužne da rađaju: Da li ovo znači da bi u moje ime, možda, o mojoj trudnoći ili mom abortusu ubuduće mogao da odlučuje neko drugi, država ili crkva? I da li ovo znači da bi neko drugi mogao i da zabrani da ja svoje potomstvo ili porodicu planiram? Onog momenta kada se u odlučivanje o ovome umeša ‘svako’, žena gubi svoje pravo na izbor i pravo na planiranje porodice, koje joj pripada.

Da bi se smanjio broj abortusa, potrebna je edukacija stanovništva o reproduktivnom zdravlju i kontracepciji, a pad nataliteta se ne zaustavlja odredbom Ustava ili inicijativom Srpske pravoslavne crkve, nego populacionom politikom, koja se sigurno ne zasniva na zabrani abortusa i određivanju života pojedinki i pojedinaca.

### *Šta kaže država?*

U poslednje vreme, ponovo se u javni diskurs vraćaju ideje o zabrani abortusa i stavovi o tome kako su za 'belu kugu' krive 'razmažene žene'. Svedočimo da na svakih nekoliko meseci, osim istupa visokih zvaničnika Srpske pravoslavne crkve, koji najgore vredaju žene, u poslednje vreme sve češće slične optužbe i pretnje dolaze i iz raznih ministarstava i saveta na državnom nivou. Istina je, ipak, drugačija. Umesto što optužuju žene, trebalo bi da govore o teškom ekonomskom položaju, nezaposlenosti i teškim uslovima života, u kojima je teško doneti odluku o rađanju.

Osim izjava predsednika države i nekih ministara u Vladi Republike Srbije, najaktivnija u priči o kontroli abortusa i ograničavanju reproduktivnih prava jeste Slavica Đukić Dejanović, ministarka bez portfelja u Vladi Republike Srbije zadužena za demografska pitanja i populacionu politiku. Najpre je, pre godinu dana, najavila osnivanje Saveta za borbu protiv abortusa, koje je naišlo na oštru i veoma glasnu osudu javnosti. Danas, međutim, još jednom pokazuje svoju bezobzirnost indirektno najavivši nove restriktivne mere po pitanju abortusa u našoj zemlji. Ako se prisetimo svih njenih najava o osnivanju Saveta za borbu protiv abortusa, najnovije izjave o kontroli abortusa svakako se ne mogu tumačiti kao bezazlene.

Svojim izjavama i iznetim stavovima ona jasno pokazuje da ne razume i ne podržava stav da je odlučivanje o kontroli rađanja, kao i abortus i odluka da rodi ili ne rodi dete, izbor i neprikosnovenno pravo žene, niti da se svaka od ovih odluka tiče ženinog života, zdravlja i stava.

Izjava ministarke o nedovoljno preciznom broju izvedenih abortusa i novoj organizacionoj shemi sa jedne strane govori o tome koliko država površno pristupa ovoj temi, a sa druge koliko narušava prava i zadire u privatnost žena. Posebno ako se zaista realizuje plan da u od-

luci o obavljanju abortusa žena razgovara sa psihologom, ginekologom i socijalnim radnikom, što dodatno stigmatizuje ovu odluku i narušava pravo žene na odluku o rađanju.

Daleko bolje rešenje od plaćenih slogana za podsticanje rađanja („Rađaj, ne odgađaj”, „Dosta reči, nek’ zakmeči” i sl.) bila bi pravovremena edukacija mlađih o reproduktivnom zdravlju i kontraceptivnim sredstvima.

Još bolja rešenja od raznoraznih komisija koje odlučuju o izvođenju abortusa bila bi ona koja bi radila na stvaranju uslova za više vrtića u naseljenim mestima, zdravstvenoj zaštiti dece i merama za usklađivanje rada i roditeljstva.

Umesto ovako skandaloznih predloženih mera, država bi pre trebalo da obezbedi redovne i besplatne ginekološke pregledе, nesmetanu mogućnost abortusa i bolju brigu o zdravlju žena, dostojanstvene uslove za rad i egzistenciju, mesto u vrtiću za svako dete, a ne da se bavi zadiranjem u intimu i planiranje porodice.

Činjenica jeste i da je Republika Srbija u samom vrhu među zemljama sa velikim brojem maloletničkih trudnoća. I zato je dobar put ka rešenju tog problema uvođenje zdravstvenog vaspitanja o reproduktivnom zdravlju, kolokvijalno nazvanog „seksualno obrazovanje”, u osnovnim i srednjim školama i fakultetima.

Dakle, edukaciji DA, ali NE najgrublјem kršenju ljudskog prava na izbor svake žene.

Ovo je atak na slobodu, na pravo izbora, atak na dostojanstvo svih građanki i građana. Sve žene i svi muškarci koji drže do sebe, morali bi se pobuniti zbog ovakvih mera države. Jer to da li će neka žena roditi dete jeste i mora da bude, pre svega, njena lična odluka, pa onda i/ili odluka i dogovor nje i njenog partnera. I tu je kraj. Dete se rađa sebi, a ne državi (i/ili naciji i/ili crkvi). Da li će neko imati decu, da li neko neće imati decu, da li neko ne može da ima decu – lična je stvar i tako mora da ostane! Nikakve finansijske mere neće, ne mogu i ne smeju da utiču na to.

Finansijska sredstva za rađanje prvog, drugog i svakog narednog deteta samo su šarena laža i najlakše rešenje kojim se skreće pažnja sa

stvarnih problema i sistemski se ne rešava problem niskog nataliteta. Finansijska sredstva treba uložiti u poboljšanje uslova života mlađih žena i mlađih ljudi uopšte, da bi one poželete da planiraju rađanje dece (u ovoj, ali ne ovakvoj, državi), i to treba činiti kroz mere zapošljavanja, više plate, podsticajne mere za zapošljavanje i samozapošljavanje mlađih, besplatnu zdravstvenu zaštitu, vrtiće i škole, i stvaranje uslova za siguran i bezbedan život i budućnost.

### Zaključak

Kao i abortus, i odluka da rodi dete jeste IZBOR žene. Tiče se njenog života, zdravlja i stava. Odluku može da donese sama ili u dogovoru sa partnerom, ukoliko je to njena volja. Tu crkva, država, niti bilo ko drugi nema prava da se meša.

Da bi se u ovoj zemlji rađalo više dece, potrebno je učiniti isto toliko mnogo kao što je potrebno da mlađi ljudi sa porodicama iz nje ne odlaze. Potrebno je stvoriti materijalne uslove, vladavinu prava i sigurnost u kojoj će žene svojom voljom odlučiti da rađaju. Takođe, potrebno je i da država ne prečuti kada crkveni velikodostojnici šalju ovakve poruke.

Kada bi crkva platila porez na imovinu, koji već godinama odbija da plati i to sa pripadajućim kamatama kakve se obračunavaju građanima za kašnjenje u ispunjavanju njihovih poreskih obaveza, sigurno bi bilo načina i za veću podršku rađanju i za veću edukaciju mlađih o reproduktivnom zdravlju i kontracepciji.

Individualno je pravo svake žene da odluči da li će ili neće imati decu, a dužnost države je da ženama garantuje pravo na izbor i da obezbedi uslove u kojima će imati bolje mogućnosti za spokojan život i stvaranje potomstva (ukoliko ga žele), a ne da povlađuje crkvenim strukturama, koje su ogrekle u mizoginiji i patrijarhatu.

\* Rad je prezentovan i na Korčulanskoj školi 2018. godine – “Conservative Counter-Revolution – Case in Point: Reproductive Rights and Demographics”

**Citirana literatura:**

1. Stevanović, Jasmina: „Reproduktivna prava u Srbiji”, Prvo poglavlje: prava i slobode, Beograd, str . 83 (<https://pescanik.net/wp-content/PDF/3jasmina.pdf>)
2. Zajović, Staša: „Rađanje i rat”, *Žene za mir*, Žene u crnom, Beograd 2002, str. 254.



## Vladislava Gordić Petković



Fotografija Jelena Ognjanović  
K.A.T. 2018, Galerija Matice srpske

Redovna profesorka engleske i američke književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, gde drži kurseve iz oblasti šekspirologije, roda i savremenog angloameričkog prozognog stvaralaštva. Bavi se književnom teorijom i istorijom, književnom kritikom, publicistikom i prevođenjem sa engleskog. U periodu 2009–2015. bila je šef Odseka za anglistiku Filozofskog fakulteta, a od 2016. je koordinatorka Centra za rodne studije na Univerzitetu u Novom Sadu.

Objavila je knjige *Sintaksa tišine: poetika Rejmonda Karvera* i *Hemingvej: poetika kratke priče*, kao izbirke naučnih studija i eseja o angloameričkim i srpskim književnicama – *Korespondencija: tokovi i likovi postmoderne proze* i *Na ženskom kontinentu* i *Mistika i mehanika, Virtuelna književnost*, *Virtuelna književnost 2: književnost, tehnologija, ideologija*, *Književnost i svakodnevica* i *Formatiranje*. Urednica je biblioteke „Prva knjiga“ Matice srpske, članica više uredništava i redakcionih odbora časopisa u zemlji i svetu.

Za prevode proznih knjiga Entonija Berdžesa i Ernesta Hemingveja nagrađena je nagradom „Laza Kostić“ Novosadskog salona knjige i nagradom Društva književnika Vojvodine za prevod godine. Za rukopis knjige *Književnost i svakodnevica* dobila je nagradu „Istok – Zapad“.

## Postjugoslovenska ženska proza: tela i teritorije u prozi Mire Otašević i Daše Drndić

Za pristup ženskom iskustvu, bilo da je idilično bilo traumatično, neophodna su posebna teorijska oruđa; neophodno je razviti osetljivost na teme marginalizovanosti, ali je isto tako neophodno i prepoznati sklonost ka tome da se delikatne teme bilo nesvesno previde bilo otvoreno zanemare. Ženski glas je, po pravilu, glas ogorčenosti i kritike: on usmerava analitičku oporost i oporu analitičnost prema svetu čije su etičke vrednosti problematizovane. Ženska proza traži teorijski ključ koji će obuhvatiti poetičko i istorijsko, privatno i političko, ravnotežu i provokaciju.

U opusu Daše Drndić i Mire Otašević jasno se naziru srodstva sa matrilinearnim iskustvom, ali i sa istorijskim iskušenjima dvadesetog veka, kao i potreba da se istorija ljudskog iskustva rekonstituiše tako što ćemo iščitati tamna, skrivena mesta služeći se istom onom katalogizacijom kojom se služila i Virdžinija Vulf u *Sopstvenoj sobi* kada je otkrivala kako je ženska istorija samo mreža lakuna, stereotipa i nesporazuma. U Dašinim romanima *Marija Čestohovska još uvijek lije suze: umiranje u Torontu* (1997), *Canzone di guerra* (1999), *Totenwande* (2000) i *Lajka format* (2003), kao i u *Zoji* (2012) i *Gorgonama* (2017) Mire Otašević – oblikuju se svojstva proze koja je u isto vreme dokumentarna i autobiografska, u isto vreme obuzeta diskursima predstavljanja tela i realiteta koliko i procesom literarizovanja istorijskih činjenica i private faktografije, profesionalne, emocionalne i etičke.

Daša Drndić i Mira Otašević istorijskim procesima pristupaju u isto vreme imaginativno, polemički i analitički; obe arheološki predano tragaju za podacima koji odavno postoje, ali su prečutani, izolovani i sakriveni voljom dobro organizovanog zaborava. Daša Drndić i Mira Otašević istoriju posmatraju kao *istoriju u širem smislu*, kao ukupno ljudsko iskustvo, ali i kao *istoriografiju* koja artikuliše pojedinačno iskustvo. Istorija je rudokop iz kog se na dnevno svetlo proze iznosi patnja, iz faktografskog materijala izranjaju i kristališu se književni motivi egzila, stranosti, pamćenja i zaborava. Istorija je, po rečima Daše Drndić, kao „lažni čarobni plašt, čas vidljiv, čas nevidljiv, kojim prekrivamo, kojim

utopljavamo našu stvarnost. Kad se okreće naglavačke, taj plašt pretvara se u košaru, u košaricu, u koju slažemo vrijeme, uredno, kao tek oprano rublje”.

Književni opus Daše Drndić nastaje iz perspektive jedne *konstruktivne ogorčenosti*; to je perspektiva dubokog i neskrivenog nezadovoljstva stanjem stvari, upotpunjeno snažnom aktivističkom željom da se to stanje promeni. Analitička, skeptična oporost zrelog doba pristupa pitanjima pamćenja i zaborava, oblikovanja znanja o svetu i njegovog posredovanja u jeziku i diskursu. Junak i priovedač romana *Belladonna i EEG* Andreas Ban, recimo, nemilosrdno zaseca u tajne i prestupe drugih ljudi i svoje sopstvene, jednak odlučno kad kopa po privatnim traumama i onda kad potkazuje nepravedne druge, kao unapred poraženi borac i prkosni zagovornik zaboravljenih vrednosti koje se povlače pred agresijom površnog i frivilnog. Privatno i političko, moral i izdaja, istorijsko i individualno u delu Daše Drndić ostvaruju jednu tešku, mučnu ravnotežu nespokoja.

Romani Daše Drndić nakon *Lajka formata* pokušavaju da statistici smrti i uništenja daju lice tako što će umesto o zlodejnicima progovoriti o žrtvama, tako što će spiskove imena stradalih u Drugom svetskom ratu i Holokaustu dopuniti ličnim pričama o stradanju tih pojedinaca, s nadom da će nepravda zabrinuti ostatke čovečanstva i opomenuti na strašna ogrešenja i nehaj koji se možda još mogu ispraviti. „Središnja prijedračka svijest u romanu, obojana snažnim autobiografskim impulsom i rastrzana identitetskim dvojbama, prijedranje organizira tako što spomenuto višeglasje doslovno preslikava na diskurzivnu razinu romana” (Ryznar 2014: 37). Još je *Umiranje u Torontu* progovorilo o nasilnom programiranju zaborava u ime otpočinjanja novog života bez sećanja: to oduzimanje sećanja Daša Drndić vidi kao nasilje nad identitetom koje Kanadu pretvara u teskobnu utopiju u kojoj se govori razložno, živi ekonomično i praktično, i gde nema razumevanja za prepuštanje emocijama, uspomenama i hedonizmu; Daša piše o sve-mu što će na kraju izgnanike izgnati iz veštačkih rajeva koji im, poput Kanade, daju drugu šansu samo pod uslovom da neupitno i bez odla-ganjaizgube sebe same.

Roman *Doppelgänger* sadrži niz opsesivnih katalogizacija sećanja, dragih predmeta, kurioziteta; junaci Artur, Izabela i Pupi žive u sećanju i nabrajanju jer je to jedini način da se doskoči praznini staračke sadašnjosti i neumitnosti smrti. Artur i Izabela sreću se u novogodišnjoj noći, njihova ljubav će tu početi i okončati se; oni su izopšteni i usamljeni, pate od iste bolesti, od inkontinencije, koja je metafora ne samo za neuspeh samokontrole nego i metafora nemoći da se zaboravi vlastita priroda iz nekog drugog, boljeg vremena. Izabelinih trideset i šest baštenskih patuljaka poređanih u stanu, sa metalnim pločicama oko vrata na kojima stoje imena rođaka stradalih u nacističkim koncentracionim logorima, najavljuju sve bolne katalogizacije smrti i stradanja koje će uslediti nakon ove knjige. Roman *Sonnenschein* je u tom pogledu korak dalje od rekonstrukcije sećanja, korak ka rekonstruktivnoj hirurgiji: Daša Drndić zaseca u događaje i pojave u kojima se krije tumor nacizma. *Sonnenschein* je roman o nepodnošljivoj sveprisutnosti zla koje zaslepljuje, o „mori umrlih vremena“ koja i dalje kruži svetom, roman istraživanja i sećanja predočenih kroz ulančane fragmente svedočanstava, beleški, spisa i statistika o sudbinama ogromnog broja ljudi čiji su se životi završili u paklu nacističke industrije smrti. U njemu Daša Drndić sklapa neostvarivu i neodrživu povest porodice koja nikad nije bila na okupu: Jevrejka iz Gorice Haja Tedeski, u čijem se prezimenu krije italijanska reč za Nemca i nemačko, postaje ljubavnica esesovca i krvoločnog uništitelja u logorima smrti Kurta Franca, a njihov ukradeni sin Antonio pod imenom Hans Traube postaje deo Lebensborna, projekta za očuvanje rasne čistote nemačke nacije. Oni su deo nerazmrsive priče o milionima života uništenih u ime rasističke ideologije o arijevskoj suprematiji.

Mira Otašević se u svojih šest knjiga bavila umetnostima i umetnicima. Ona je poetički usamljenik u srpskom književnom prostoru, izuzmu li se Mileta Prodanović, Slobodan Tišma i Dejan Atanacković kao daleki poetički rođaci koji baštine avangardne i neoavangardne prakse, a njena tehnika pisanja je od početka kolažna i artistička, i u svim njenim delima dominira manir kolažnog preslagivanja biografija. Miru Otašević istovremeno inspirišu biografije umetnika, i umetnici biografije. Biografija može uvek biti onaj promišljeni produžetak umetničkog dela na kom pisac insistira; i biografija je priča koja se fikcionalizuje,

jedna verzija svedočanstva o tome kako se umetnost živi i piše, kako umetnost pulsira kroz biografiju. Roman kao performativna praksa, kao eksploatacija umetničkih tema u poetici Mire Otašević postaje multižanrovsко intermedijalno štivo, u kojem se smenjuju anegdota, dijalog, esej, tumačenje, leksikografske odrednice fotografije, performativne prakse umetničke eksploracije tela, avangardne tehnike ready-made upotrebe jezičkih klišea i obrazaca. Miru Otašević ne zanima biografija, koliko neka praznina, detalj koji se može dodatno čitati i tumačiti, narativizovati i prepravljati.

Ovo nisu biografski romani kakve je pisao Andre Moroa pa ni Koum Tojbin, premda Tojbin provodi subverziju u pisanju biografskog romana o Henriju Džejmsu. Ključna tema *Gospodara Koluma Toublina* nije život, već odustajanje od života – on sistematski literarizuje (i tako istovremeno ironizuje) odustajanje od promene, rizika i izazova, i, umesto toga, prepustanje konvencionalnim okvirima egzistencije u građanskom društvu. Mirini romani nisu ni *Široko Sargaško more* autorke Džin Ris, delo u kom se na sižeoj matrici parazitira da bi se osnažili marginalizovani glasovi, da bi dobili tekst koji će reflektovati drugačije viđenje istorije, literature, podneblja, identiteta pojedinca. Godine 2012, kad je *Zoja* Mire Otašević bila u finalu NIN-ove nagrade, još su dve autorke bile u naoružem izboru, sve tri rešene da imperijalne teme zasene ličnom pričom. Sve tri su iskoristile istoriju da njome osvetle bilo avanturu bilo traumu jedne junakinje; sva tri romana oživila su lik potencijalne umetnice: umetnice reči (Katarina Brajović bavila se renesansnom pesnikinjom Veronikom Franko), umetnice stripa (Ivančica Đerić pisala je o stripu kao mehanizmu mirovnog aktivizma) i umetnice fotografije (Mira Otašević se pozabavila fotografijom kao medijumom koji, kako kaže njena junakinja Berenis, ne pomaže ljudima da vide već da gledaju (Otašević 2012: 19)). *Štampar i Veronika* Katarine Brajović oživljava fatalnu kćer trojice očeva, renesansnu pesnikinju Veroniku Franko; Ivančica Đerić u romanu *Nesreća i stvarne potrebe* pripoveda o neuspešnoj mirotvorki Uni, koja je crtanjem stripa pokušala da spreči rat; *Zoja* čitaoca vodi kroz ratove i razaranja dvadesetog veka putem koji je popločan fotografijama: glavna junakinja Zoja Klajn ne samo da beleži život već ga i stvara. Dobra fotografija je, kako je ona mnogostru-

ko definiše, „stav proizašao iz teme, makar bio sveden na puku dosetku”, „etika ispred estetike pogleda”, „kontekst”.

Mešanjem dokumentarističke proze zasnovane na istorijskim događajima i ličnostima i imaginativnog teksta, Mira Otašević progovara o zločinima, rasizmu, nejednakosti, nepravdi u mnogim njenim vidovima i značenjima. Glavna junakinja Zoja Klajn upoznaje Ežena Joneska, Suzan Zontag, Pegi Gugenhajm. Dok je Zoja kratki roman o umetničkoj fotografkinji kroz čiji se život i delanje prelамaju ratovi vođeni na različitim podnebljima (Drugi svetski, Španski građanski, ratovi u Vijetnamu, Alžiru, Bosni, Palestini), *Gorgone* pak radikalizuju ulogu književnosti u kontekstu artivizma, prakse koja povezuje umetnost i aktivizam s idejom umetnički i stvaralački artikulisanog socijalnog angažmana.

Roman *Gorgone* se sastoji od niza biografskih zapisa grupisanih u tri poglavља. U prvom, „Arbeit macht frei”, literarizovane su biografije umetnica i umetnika, sportista i protagonista istorije iz vremena pre Drugog svetskog rata i za vreme njegovog trajanja. Kroz tematizaciju prijateljstva između Sinta, boksera Johana Trolmana Rukelija, glumice Karole Neher i Bertolda Brehta tokom dvadesetih godina dvadesetog veka pokreće se rasprava o odnosu umetnostii društvene realnosti, i otvara se uvid u prakse sistematskog uspostavljanja nejednakosti i diskriminacije u nacističkoj Nemačkoj. Pored Rukelija, Otašević u ovom poglavljju uključuje i fikcionalizovanu biografiju Setele Stajnbah, devojčice čija je fotografija sve do 1992. godine bila smatrana ikonom genocida nad Jevrejima, da bi tek tada bila identifikovana kao Romkinja, što je promenilo percepciju njene sudbine i stradanja. Kroz primere životopisa Đanga Rajnharta i Alme Roze tematizuje se uticaj umetnosti na one koji su doslovce odlučivali o životima umetnika; umetničke instalacije Elsvorta Kelija, angažovanog unutar Armije duhova radi stvaranja diverzije i obmanjivanja nemačkih trupa za vreme Drugog svetskog rata, duhovito su kontrastirane s primerom najveće obmane nacističkog režima – Hans Balin, fotograf koji je na Gebelsovou kampanju za izbor savršene arijevske bebe poslao fotografiju Hesi Levinson, devojčice jevrejskog porekla, koja je na konkursu pobedila. Prvi deo *Gorgona* se bavi nacizmom i Holokaustom, drugi deo sudbinom umetnika koju su

---

preživeli zahvaljujući umetnosti, a treći profitom i načinom na koji umetnici pomažu migrantima.

Gorgone su markantni i radikalni *tableau vivant*, živa slika, ali za razliku od definicije originalnog naziva, ovo nije živa slika nepomičnih ljudi: nepomičan je jedino okvir ideologije ili politike koji pokušava da ih zauzda, klasificuje, zarobi imenom jedne vere, nacije, da ih zatoči grehom pripadnosti. Mira Otašević preuzima nacionalne i kulturne teme iz drugih okruženja, te ih obrađuje i modifikuje. Aproprijaciju postkolonijalna teorija određuje kao proces u kom jezik preuzima teret tuđeg kulturnog iskustva i obavezu da prenese duh jedne kulture jezikom koji joj ne pripada. Ovakvo prisvajanje iskustva, jezika, kulturnog miljea i identiteta podrazumeva i preuzimanje zapleta, koje tek sa posmodernizmom kao stilskom formacijom i postkolonijalnom teorijom kao novoustanovljenom kritičkom praksom dobija na značaju, upravo stoga što u razrade tema, motiva i junaka ugrađuje nove kulturno-istorijske i teorijske implikacije. Aškroft i koautori studije *Carstvo uzvraća pisanjem* upotrebljavaju pojam „aproprijacija”, čije se značenje umnogome poklapa sa sintagmom „subverzija iznutra”.

Nema jedne priče, kao što to Daša Drndić kaže u intervjuu *Jutarnjem listu* juna 2016: „Ne postoji jedna priča, jer i kada je ona u romanu prezentirana, opet nije sveobuhvatna, cjelovita, definitivna, nego je fragment kojem bi bilo dobro dati prostor za gibanje, za mijenjanje. Tko je od nas zaokružen? Jeste li vi zaokruženi? Jesam li ja zaokružena? Svi smo od fragmenata, razlomljeni.” Potom govori o rasejanosti različitih priča: „Ni naša pažnja i percepcija nisu linearne i stabilne. Dok pričam s vama, pored mene je kompjutor, monitor s ikonicama, mogu pogledati kroz prozor, čujem zvukove, imam fleševe, upadaju slike iz drugih priča, mojih i tuđih. Sve to mozak registrira i na neki način procesira i negdje skladišti.” Daša Drndić naše živote vidi „kao kaleidoskop, kao razbijenu sliku u kojoj se permanentno smjenjuje na tisuće manjih sličica”, upozoravajući da je fragmentarnost sveprisutna: „Sve je fragment, život, povijest, emocije. Pitanje je koliko smo u stanju nositi se s tom sveopćom fragmentacijom, s tim, nazovi, kaosom.” Suočen najpre sa obesmišljavanjem sveta koji predstavlja, pa potom i sa pretnjom nje-

govog iščeznuća, fragment se ipak trudi da bude dominantan i relevantan, da omogući uspostavljanje celine, autentične i pouzdane, i Daša je verovala u njega kao u jedinu moguću priču.

Iste 2016. godine Vil Self u članku koji objavljuje londonski „Gardijan“ insistira da roman treba da bude „svet koji je samom sebi dovoljan i samog sebe objašnjava“, da pisac treba da se osloni na epizodičnost svog pamćenja koliko i na kanonska znanja, da treba da „zamišlja sve ono što opisuje, a ne da gugla kako bi video šta neko drugi misli o tome kako bi nešto trebalo da izgleda“. Nema pisca koji je toliko drukčiji od Daše, a koji razmišlja na tako sličan način.

Selfova priča „Knjiga mrtvih Severnog Londona“ smrt predstavlja kao promenu adresе, kao preseljenje u manje uglednu gradsku četvrt, što protagonista otkriva kad sazna da se njegova pokojna majka iz zapadnog Londona preselila u severni deo megalopolisa, Krauč End. Za posthumno premeštanje junak saznaće tek kad jednog tmurnog utorka, idući u posetu prijatelju, majku sretne na ulici. Iako preminula i kremirana, majka je u istom telu nastavila život na drugom prostoru, sa starim hobijima, novim krugom prijatelja i novim parom mačaka. To posthumno postojanje predstavljeno je realistički, konstatovano kao činjenica, kafkijanski: verodostojno absurdno i absurdno verodostojno. Pretvarajući London u nekropolis, u suburbanu nekroutopiju, Self progovara o suočenju sa gubitkom drage osobe, procesom u kom se uvek traga za kompenzacijom. Nije u Selfovoj paraboličnoj priči uspostavljena samo želja da preminuloj osobi produžimo život, niti se smrti podsmehuo kao još jednom fenomenu socijalne mobilnosti. Pokazao nam je nadmoćno kako *seobi duša* nikad ne dodajemo i onu, jednako logičnu, *selidbu tela*.

---

**Literatura:**

- Drndić, D. 2003. *Leica format*. Zagreb: Meandar.
- Drndić, D. 2017. *Sonnenschein*. Novi Sad: Akademска knjiga.
- Đerić, I. 2012. *Nesreća i stvarne potrebe*. Beograd: Rende.
- Ryznar, A. 2014. Interdiskurzivne fuge u romanu *Leica format* Daše Drndić. *Fluminensia*, XXVI (1): 35–46.
- Self, W. (2014). The Novel is Dead (This Time It's for Real), The Guardian, 2 May 2014, <https://www.theguardian.com/books/2014/may/02/will-self-novel-dead-literary-fiction>
- Self, W. (2016). Are Humans Evolving Behind the Need to tell Stories?, The Guardian, 25. November 2016. [https://www.theguardian.com/books/2016/nov/25/will-self-humans-evolving-need-stories?CMP=fb\\_a-culture\\_b-gdnculture](https://www.theguardian.com/books/2016/nov/25/will-self-humans-evolving-need-stories?CMP=fb_a-culture_b-gdnculture), pristupljeno 26. 11. 2016.



## Vitomirka Trebovac i Jelena Andělovska



К.А.Т. 2017, Muzej savremene umetnosti Vojvodine  
Fotografija Sanja Andelković  
Fotografija Sanja Andelković  
Fotografija Sanja Andelković  
Fotografija Sanja Andelković

### Vitomirka Trebovac

Objavila je dve knjige poezije: *Plavo u boji* (2011) i *Sve drveće, sva deca i svi bicikli u meni* (2017). Zajedno s Jelenom Andělovskim uredila je knjigu poezije *Ovo nije dom* (2017). Angažovana je u knjižari i izdavačkom centru u „Bulevarbooks“ Novom Sadu.

### Jelena Andělovska

Objavila je dve knjige poezije: *09:99 ujutru i Domovina, bes mašina*, Akademie Schloss Solitude, Štutgart. Izvodi poeziju u saradnji sa muzičarima i vizuelnim umetnicama. Kourednica je knjige ženske poezije *Ovo nije dom*. Radila je i kao SOS konsultantkinja za žene u nasilju, novinarka, konobarica, prodavačica na pijaci, itd.

## Ovo nije dom<sup>67</sup>

Naša početna teza bila je da je poezija svuda, ona je individualno politički izbor razumevanja i življenja u svetu, prilika za svakoga. Međutim, pročitavši grmljavinu stihova Katalin Ladik, neočekivano smo pomislike – poezija je retka. Ipak je retka! Ona piše: „... *Golemi crni sulkundari urliću u meni gde si? Ovde vlada mrak i užas. Ako je ovo istorija, neću te dodirnuti, kad stignem, nemoj me dočekati.*” Očigledno, puštale smo da nas pesme bacaju na sve strane, da nas slude, i sve snažnije smo osećale koliko nedostaje više knjiga u kojima su okupljene pesnikinje. Vita Trebovac godinama radi u knjižari i redovno sreće ljude koji se čude nad stihovima pesnikinja, nad postojanjem nekih pesničkih imena. Isto tako, ona kod njih prepoznaće potrebu za pesnikinjama. Rasuti glasovi, jezici i preokupacije pesnikinja su nesakupivi, one otud nisu naročito vidljive i mi smo, prosto, želete da organizujemo ovaj susret koji bi mogao biti mapa kretanja za svakoga koga zanima poezija, i ko će moći da potraži ove ili neke druge pesnikinje.

U našem Izboru nije bilo kvalitativne selekcije, osim poziva koji smo uputile pesnikinjama. Pozvane su da pošalju do tri pesme, same birajući one koje se na bilo koji način tiču migracije, i tako čitajući i kretanje sopstvenog iskustva kroz poeziju ili poezije kroz iskustvo. A koliko je to poetsko iskustvo drugačije (ili ne) od njihovog životnog iskustva, može se nazreti kroz informativne delove njihovih biografija. Pored biografije autorke su dale i promišljanje na pitanja gde trenutno žive i kako su tu dospele, i zato su biografije različitih dužina, bez ideje da bilo koju autorku favorizujemo. Većina pesama je ranije objavljena u zbirkama ili u periodici, ali su neke druge, opet, potpuno nove ili napisane ovim povodom. Pojedine su isključivo izvođene, ne i objavljene. U Izboru su pesnikinje koje žive na prostoru bivše Jugoslavije, bilo da su se tamo selile ili ne, i one koje žive na nekim drugim prostorima. Veza među njima jeste zajednički jezik (ili jezici), ali i bilo koja veza koju same osećaju u odnosu na migraciju i bivše jugoslovenske prostore. Stoga smo u Izbor uključile i Sandru Gugić, koja piše na nemačkom jeziku i koja je odrala na nemačkom govornom području, i trenutno uči naš jezik. Tako-

<sup>67</sup> Ovo je neznatno izmenjena verzija teksta koji je objavljen kao Uvod u knjizi *Ovo nije dom: pesnikinje o migraciji*, Novi Sad, Bulevar, Rekonstrukcija ženski fond, 2017

đe, uključile smo i poeziju Stanislave Repar, koja piše na slovenačkom jeziku, a poreklom je iz Bratislave. Jednog dana stiglo je njeno pismo: „Zanima me, ale se vaša ponudba nanaša tudi na pesnice, ki so prišle živeti v prostor bivše YU iz drugih držav (to je moj primer).” Naravno, motiv za temu migracije bilo je naše interesovanje za kretanje, svako životno kretanje i rolanje jezika preko različitih usana koje može biti samo zgoditak, sa još nekoliko pesama u Izboru. Jedino ograničenje se javilo kada do pojedinih pesnikinja nismo uspele da dođemo, i kada se pojedine nisu odazvale.

Naslov *Ovo nije dom* inspirisan je stihovima Anje Marković: „Ipak ovo nikako nije dom, ova koža što se peruta nešto glasnije, natrulo voće izraslo na prstima...” Izvesnu udaljenost njenih stihova od tipične ideje bezdomnosti naumile smo da prenesemo i na sam naslov, ostavljen, svakako, na individualno čitanje. Dom koji je negde drugde, izvan nas, izvan i same potrage za domom koji nije nužnost. Neke od ovih pesnikinja pišu u različitim medijima, romane, eseje, priče, akademске rade te je, veoma bukvalno posmatrano, poezija samo jedan od njihovih domova..

Forme kojima pesnikinje pišu su različite, međutim, kako je ovo ipak tematski Izbor, postoji u pesmama izvesna narativnost, bilo narativ konkretnih spoljnih ili unutrašnjih događaja, bilo predviđanje ili očekivanje u odnosu na spoljne događaje. I ta svesnost sveta u kom se nalazimo preovladava, potvrđujući da poezija uvek nastaje vezana za društvo, ona ne mora biti politička ili socijalna, čak iako je samo ideja ili predstava o jednom uglu života ili o mogućem životu ili društvu, nastaje u nekakvoj vezi sa postojećim. Ovako posmatrano, možemo prepoznati kolektivni poriv za drugaćijim jezicima, bez namere da insistiramo na „kolektivnom” (na tome da ono u poeziji uopšte postoji); ipak, vidimo poriv za izrazom viđenja sveta sa mesta akcije, osećaja, praktičnosti, zanosa, odlučnosti, obećanja, što su sve mesta sa kojih žene delaju. A kako bi pesnikinje opisale sva ta iskustva prelaska granica sveta, i sopstvenih dnevnih granica? Kako bi to uradile sa ovim datim jezikom komercijalne marginalizacije poezije, jezikom borbe za vidljivost unutar vladajućeg sistema ponude, potražnje i prodaje na koji utiču mediji, imidž pesnikinje/pesnika, nagrade, dometi izdavačkih kuća koje poeziju uopšte objavljaju, jezikom

takmičenja, jezikom podele na akademsku i nezavisnu scenu, i sl. Ova realnost stvara jezike taštine, i teško je poeziji da se tome odupre. Ipak, u poezijama ove 51 pesnikinje retko se čuje taština, i to je traženje drugačijih jezika. Predale su se potrazi. O čemu god da pišu, a pišu o svemu, rade to čvrstom rukom, ništa ne očekujući zauzvrat.

Pesnikinje dolaze sa mnogih delova planete, govore sa različitih klasnih, seksualnih i ekonomskih pozicija, i prepoznavanje njihovih mnogih iskustava i mogućnosti jeste početak za solidarnost. Znajući da se pojedine pesnikinje formalno uopšte ne bi pozvale na feminističku ideju solidarnosti, mi je svakako nećemo veštački imenovati. Međutim, specifično, promišljanje migracije (kretanje žena iz bilo kog razloga) vrlo jasno izoštrava razlike u mogućnostima u novim okolnostima među samim ženama, a uopšteno posmatrajući poziciju žena u odnosu na ostale rodove, do izražaja dolazi izloženost ženskog tela, i to koliko se u novim okolnostima ono treba braniti/negovati/čuvati. Pa tako, direktno iz poezije, smatramo bitnim da se obrati pažnja na konfrontiranje koje je zajedničko pesnikinjama: u ovom Izboru nema pesama pomirenih sa stanjima u kući, na ulici, u profesiji, u odnosu čoveka i prirode. Najčešće, poezija u Izboru drži se za vrat sa svetom novca, kopajući dalje da dođe do vrednosti koje nisu isključivo materijalne. Ivančica Đerić u svojoj pesmi „Osmi padež“ govori o imativu, padežu koji je o „pojmu cijena i pojmu platiti“, padežu koji „određuje ja“. I upravo ona nas navodi da mislimo: čak i ako izaberemo i uspemo da živimo najdalje moguće od ovog ekonomski opsednutog sveta, mi smo ga svesne, znamo gde smo. U tom smislu, pesnikinje su sa obe noge na zemlji, i dok maštaju u svojoj poeziji, dok maštaju o silama koje ih vode i koje su ponekad čudnih oblika, mi znamo o čemu govore. Pesnikinje često cepaju i spajaju rečenice na neočekivanim mestima, u stalnom drmanju jezika i sveta. Ta svesnost i empatija ovih pesnikinja približavaju nam poeziju kao odluku i izbor koji se u pisanju pravi svakog momenta. O tome kako će neke rečenice biti koncipirane, kako će zaokrenuti ili ostati ukopane ili kako će reči poskočiti ili neće poskočiti..

Po pitanju migracije, nameće nam se pitanje kuda idemo, kao i pitanje gde pripadamo, da li pripadamo, hoćemo li da pripadamo, pita-mo li mi sebe ili da li nas bilo ko pita hoćemo li uopšte da pripadamo.

Čitajući ovu poeziju, primećujemo da to gde pesnikinje „pripadaju” i kuda idu jesu vrlo bliske kategorije/situacije, one su skoro jedno. Razmatrajući nekoliko aspekata migracije, posebno smo obratile pažnju na žal, tačnije, tražile smo ga u pesmama. Žal za onim što ostaje za ovim pesnikinjama, za životima, za ljudima ili stvarima. I eksplisitno ga ne nalazimo, ni u kakvom obliku, ni u kajanju ni u nekoj očiglednoj seti. Možemo reći da umesto žala nailazimo na nadu, svakako, na očekivanje, ali i na predviđanje onoga što bi se moglo desiti. Iz iskustva, postoji znanje. Nada se pojavljuje u pesmama koje se bave onim čuvenim očekivanjem boljeg života u inostranstvu, onim poznatim osećajem da smo stalno na „pragu života” pre nego što najzad odemo. Ove pesnikinje pišu istoriju koja se još uvek događa. Ništa nije završeno, i u njihovim pesmama nema konačnosti, otvorene su za preokret. „Prsti se lijepe za katanac...”, piše Borjana Gaković u pesmi „Povratak”. Ne znamo šta se dalje zbiva, pesnikinja nas tako ostavlja da pomislimo kako se, na zimi, koža lepi i ostaje na dugo zaključanom katancu. Biljana Stanković, govoreci o odlasku, piše dok hoda, dok promišlja, i potpuno nam daje ton procesa odlaska. I ona zna zašto odlazi. Takođe, nailazimo na zbumjenost i povremeno bes u oštini nekih od pesnikinja. Kako smo napomenule, aktivnost je centralna pojava: ogleda se u građenju sopstvenog života, bilo tako što će devojke postati ptice (Ivančica Đ.) bilo tako što će graditi montažni život (Adisa Bašić). Ogleda se u čudima koja dolaze, ogleda se u momentu totalne veze sa sadašnjošću (Asja Bakić). Ogleda se kroz mulj problema koji se kreće pred nama (Dragana Mladenović), ulazeći u vesti (Jelena Nidžović), ulazeći u poglede (Dubravka Đurić) da ih preuzmu, možda ih promene. Uostalom, poezija jeste i uteha za čitaoca.

Kretanja su razna, brojne male selidbe, odluka da ne prisustvuješ, sećanja na porodične kuće, na Peru ili Sibir, prolaz kroz šume što trepere od rata, šetnje po kiselim plažama. Čitajući sve ove motive, razmišljale smo o migraciji kao o autonomnom činu, naravno, iako se ona dešava pod vrlo različitim okolnostima, ona je pojedinačni ili čin male grupe, ali ipak autonoman. U Izboru postoji i niz pesama koje se tiču poslednjih svetskih migracija. Pogledi pesnikinja idu od spoljnih pogleda sa mesta većine nas koji smo videli, ali ne i iskusili: pesnikinja Dragana Mladenović je svesna te razlike, razgovarajući o svemu direktno

sa sobom, pozivajući na određenu odgovornost svakoga ko bi pokušao da sudi, a sud kao takav u poeziji, svakako, ne preživljava. Kod Biljane *Kosmogine pesme* su sa mesta migranata, ona ulazi u ulogu i iskustvo. Daje glas pojedincima i grupi. Kod nje, kao izuzetak, junaci pesama pokazuju žal, koji, ipak, ne odiše iz samih pesama. Dok nas Darija Žilić u filmičnoj pesmi „Prizor s Mediterana” u nekoliko stihova provoza kroz promenu sveta, kao u nekoj klasičnoj drami. Počinje sa: „Obećala sam ti da bit ću boginja bezumlja Mediterana...”, a završava sa Kurdima i ljudima iz Avganistana, koji „...na gumama plutaju i traže put do nove obale”. Humor se, osim kod Merime Dizdarević, ne pojavljuje previše u ovoj poeziji, što, međutim, ne znači da ona nije vedra. Svakako je najčešće komunikativna i nosi određenu veru, tj. uverenje pesnikinja da će pesma uspeti, toliko je borbena što se može primetiti kroz metafore, koje, kada ih ima, jesu žive i one koje će ostati. Mnoge pesme, takođe, nose neku vrstu identifikacije koje prepoznajemo, pre svega, kroz tu borbenost. Čine nam se otvorene za „greške”, koje su, kakve god bile, ono što je dobro i neočekivanou poeziji. One su mesta na kojima se reči očigledno povezuju sa realnošću. Mislimo na „greške” u bilo kom smislu, „greške” u delanju junakinja u poeziji, „greške” možda i u formi koja se bira za neku temu.

Ko je još prisutan sa ovim pesnikinjama u prostoru dok pišu, ko je sa njihovim pesmama? Nalazimo da je paleta onih koji govore vrlo široka. Najčešće su pesme pisane iz „ja”, što ne znači da je uvek jasno ko je „ja”, ne znači čak ni da je potpuno sigurno da li se radi o osobi ili predmetu, npr. pojedine pesme pisane su iz „ti”, gde se autorke tako obraćaju sebi ili nekom drugom. Nije neobično da se pesma piše i iz „mi”, sasvim svesno iz mase.

Uživanje u poeziji, ili razgovor o uživanju nije uobičajeni deo javnih promišljanja poezije. Međutim, za nas je uživanje bilo značajno, i Izbor kreiramo, pre svega, kao radoznaće čitateljke poezije, a zatim i kao one koje je pišu. Ako nikada ništa ne bismo sanjale, ostala bi jedna rupa u nama, duboka i stalna. Čini nam se da bi tako bilo i bez poezije. Sve i da puno ljudi ne zna za poeziju, iako je oduvek označena kao „slabo” čitana, ona čini naše okruženje, tinja na zemlji kojom hodamo i nastaje iz vazduha koji dišemo, esencijalni je deo društva.

## Olivera Pančić Svirčev



Fotografija Jelena Ognjanović  
K.A.T. 2018, Galerija Matice srpske

Novinarka i dokumentaristkinja. Diplomirala na Filološkom fakultetu u Beogradu. Više od 30 godina bavi se istraživačkim i pre svega angažovanim novinarstvom. Glavna karakteristika njenog dokumentarnog rada jeste to što likove svojih priča prati godinama, koncentrišući se na promene, bilo one sistemske bilo individualne, koje menjaju život pojedinca ili grupe ljudi (serijal „Dosije o...“). Trenutno je autorka i urednica u Dokumentarnoj redakciji Radio-televizije Srbije. Poslednji projekat jeste upravo serijal *ONE su pomerale granice*, posvećen ženama koje su otvorile vrata samoosvećivanju žena u sopstvenim sredinama kada je to smatrano za društveno neprihvatljivu aktivnost, stav, izbor, način života...

Njeni dokumentarni filmovi i emisije učestvovali su u zvaničnim programima mnogih festivala dokumentarnog filma i osvajali brojne nagrade u različitim kategorijama u zemlji i иностранству, među kojima je i najprestižnije priznanje u televizijskom novinarstvu: *Prix Italia*, dodeljeno za televizijsku emisiju „Život koji ubija“(2006).

## ONE

*„ONE su pomerale granice“ je dokumentarni TV serijal posvećen ženama koje su otvorile vrata samoosvešćivanju žena u sopstvenim sredinama, kada je to smatrano za društveno neprihvatljivu aktivnost, stav, izbor, način života. S obzirom na činjenicu da je dokumentarni format kao model čuvanja i prezentacije ženskog kulturnog nasleđa još uvek samo na nivou incidenta na našim televizijskim ekranima, serijal „ONE su pomerale granice“ pomera granice u tom smislu, posebno kada je reč o Javnom servisu.*

Drage moje, mogu samo da zamislim šta vam prolazi kroz glavu, vama naučnicama, teoretičarkama, borkinjama, književnicama... kad pred vas stane jedna novinarka – jedna „sveznajuća neznačica“, koja će sada, eto, vama nešto pričati! I to je generalno scena koju je iznedrio kraj 20. i ovaj naš 21. vek, kada se, nažalost, novinarstvo svelo na puku informaciju ili skup neproverenih internetskih podataka, ili, u najboljem slučaju, na delimično prepisivanje vas i onoga što ste vi istražile i napisale, drage moje... A rezultat ovakvog stanja je činjenica da vaše naučne rade, eseje, ogledi i knjige (koje ja rado čitam) – pročita tek pokoji student ili doktorand ili neki pasionirani bibliograf, a da su, s druge strane, u našem medijskom prostoru, ja govorim o elektronskim medijima, priče o doprinosu pametnih i uspešnih nam žena iz naše prošlosti, razvoju kulture, umetnosti, nauke, pa i politike, na nivou statističke greške. Čast izuzecima i s jedne i s druge strane. Pa kad se sve to stavi u kontekst gotovo nepostojećeg kolektivnog pamćenja, jer nam ni ono nije baš neka jača starana – dobijemo činjenicu da, na primer, spisateljica knjige o Jeleni Dimitrijević ne zna ko je Vuka Velimirović ili situaciju (u to mogu da se kladim) da 99,99 odsto novinara ne zna ko je Milica Tomić. Moja malenkost je imala u svojoj redakciji i ne postoji posetilac koji me nije pitao: „A ko je to?“ Što još uvek ne bi bilo strašno, da ja onda nemam druge nego da je identifikujem samo kao čerku Svetozara Miletića ili ženu Jaše Tomića. E to je, drage moje, jedan od razloga što sam ja kao urednik odlučila da uradim dokumentarni serijal „ONE su pomerale granice“, u kome će Jaša Tomić biti samo muž Milice Tomić i da sve te sjajne žene izvedem sa seminara, iz biblioteka, iz izložbenih prostora i PROŠETAM KROZ NAŠU NEOBAVEŠTENOST.

---

A drugo, radim u redakciji koja je iznadrila seriju „Zaboravljeni umovi Srbije” – nekih 15 epizoda, među kojima nije bilo mesta ni za jednu ženu. Pa pošto i vas i mene ljuti ta činjenica – trebalo bi da se udružimo, potisnemo sujetu i zarad istorijske istine iskoristimo moć televizije (i radija u krajnjem) i pokušamo da probudimo pažnju javnosti za ONE koje su se lavovski borile za ovo što mi žene danas živimo i baštinimo kao najnormalnije date nam stvari i životne okolnosti poput obrazovanja, prava na slobodu mišljenja, prava na izbore, jednakost, polnu ravnopravnost, život bez diskriminacije, mizoginije, predrasuda... Onda kada su one o tome govorile, to je bilo potpuno društveno neprihvatljivo!

U okviru Kulturno-umetničkog programa, elem, urađeno je, za sada, sedam dokumentarnih emisija ovog serijala, kroz koje su prošle: Jelena Dimitrijević, Milica Tomić, Maga Magazinović, Vuka Velimirović, Danica Tomić, Kristina Gorišek, Smiljana Mandukić, Fevzija Jašarević i Zagorka Plečević.

Ono pak što je mene začudilo, a što nisam mogla ni da pretpostavim jeste to da se dogodilo da sve ove emisije imaju neke sopstvene živote i to prilično turbulentne – kao da su se te žene vratile, tačnije nastavile svoj doprinos našoj kulturi od onog trenutka kada su se zaglavile u kolektivnom pamćenju. Pa je tako nedavno na Međunarodnom festivalu kratke baletske forme u Narodnom pozorištu puštena emisija o Magi Magazinović, biće i na izložbi njoj posvećenoj, pa je u Nišu održano veče posvećeno poeziji Jelene Dimitrijević, pa je ULUS priredio izložbu Vuki Velimirović, posle 60 godina čutanja! Pa je, eto, i Milica Tomić dobila tablu na svojoj kući, vratila se u Novi Sad i od jeseni će se najverovatnije u Vojvodini dodeljivati nagrada za rodnu ravnopravnost, koja će nositi ime upravo sjajne Milice Tomić... TAKO DA JE OVO NE-SUMNIVO BITAN NAČIN ČUVANJA I PREZENTACIJE ŽENSKOG KULTURNOG NASLEĐA.

I sada da se vratim na vaš spisateljski i moj novinarsko-dokumentaristički rad. Svaka slična emisija bi trebalo da bude naš zajednički rad – i to vrlo važan rad sa velikom odgovornošću. Moj posao nije da prepisujem, moje je da za ono što vi napišete čuje i sazna što više mojih gledalaca, kao i da utičem na svest i savest onih koji pišu nastavne

---

planove i programe i kreiraju svest o važnosti kulturnog pamćenja kao okvira definisanja identiteta društva i nacije. A to moramo zajedno da radimo ili, tačnije rečeno, to samo zajedno i možemo da uradimo. Jer serijal *ONE su pomerale granice* je, nažalost, u ovom momentu još uvek prisutan samo na nivou incidenta na ekranima televizija sa nacionalnom pokrivenošću. Za njih ima sve manje prostora jer nisu ni komercijalne ni isplative ni senzacionalističke pa je ovaj moj serijal moje pomeranje granica u tom smislu. Ali u ovom momentu nisam optimista. Jedino ostaje nada da je ovih sedam priča arhivirano i da će moći da se pogledaju i za 20 i 50 i za 100 godina i da je to bitan način čuvanja i prezentacije onoga što su nama ove pametne žene ostavile u nasleđe – posebno ako se ima u vidu da je televizija kao medij dostupna velikom broju konzumenata.

I, za kraj, opet se vraćam na kulturu pamćenja, koja nam, kao što smo rekli, i nije jača strana, ali radeći na njoj, možemo sebe da doveđemo na takav nivo svesti koji će nas učiniti i bogatijim i kreativnijim. Moramo da učimo da radimo na razvoju tog nivoa pamćenja kao nacija.

Stoga sam veoma ponosna na serijal „*ONE su pomerale granice*“ i upućujem jedno veliko hvala svima vama, drage moje spisateljice, koje ste mi pomogle da ga uradim.

## Gordana Stojaković



К.А.Т. 2017, Музеј савремене уметности Вojводине  
Фотографија Љубиша Анђелковић

Doktorirala sa temom *Rodna prespektiva u novinama Antifašističkog fronta žena u periodu 1945–1953. godine* na ACIMSI Centru za rodne studije Univerziteta u Novom Sadu. Glavno joj je polje interesovanja istorija žena i ženskog pokreta u Vojvodini, Srbiji i Jugoslaviji (1918–1992), ali i savremena ženska situacija u tranzicionom periodu. Pored istraživačkog i publicističkog rada, rezultate istraživanja predstavlja kroz kratke filmske i pozorišne forme, internet platforme ženskog aktivizma i internet arhive ženske istorije.

Među skorašnjim radovima su: *Solidarnost ili lajkovanje: Dnevnik feministkinje o feministmu i levici u Srbiji* (1978–2007); *Women's World (1886–1914): Serbian Women's Laboratory as an Entrance into the Public Sphere in Serbian Women and the Public Sphere: 1850–1950*, special issue of Serbian Studies; *Unutar oglašene ravnopravnosti polova: istraživanje o prostituciji u Novom Sadu* (2010–2012) и: *Prostitucija u Srbiji – jedno od mogućih lica; The First Lawyers and Attorneys: The Struggle for Professional Recognition of Women's Rights in Yugoslavia (1918–1953)* in *New Perspectives on European Women's Legal History*. Routledge; *Savka Subotić / Žena koja nije ništa prečutala*, i dr.

## 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

Projekat *Znamenite žene Novog Sada* je autorski projekt Gordane Stojaković, osmišljen da kroz istraživanje, odabir, mapiranje, (re)interpretaciju i valorizaciju baštine žene u najširem smislu, na prostoru Vojvodine i Srbije od 19. do 21. veka, uđe u odgovarajuće oblike javnog prostora i javnog života Novog Sada, Vojvodine i Srbije.

Cilj projekta je odgovoriti na pitanje gde su žene u našoj istoriji, kulturi, tradiciji, nauci, privredi, i svakodnevnom životu, a zatim rezultate istraživanja učitati u sve oblike javnog života. Pod učitavanjem u sve oblike javnog života podrazumevam reinterpretaciju i valorizaciju istraženog u najširem smislu (knjige, monografije, blogove, specijalizovane sajtove, izložbe, dokumentarne filmove, turističke rute, multimedijalne prezentacije, različite dramsko-pozorišne forme, performanse u javnom prostoru, aktivističku platformu kroz javne nastupe, motivacione govore, tribine, predlog i obrazloženja za davanje ženskih imena ulicama, institucijama, nagradama, obeležavanje jubileja, iniciranje izrade i postavljanje bista znamenitih žena, iniciranje naučnih skupova i manifestacija o znamenitim ženama i njihovim postignućima i dr.).

#### *Realizacija I: istraživanje, odabir, sistematizacija, prezentacija*

Činjenice, fotografije, dokumenta, sećanja, svedočenja o civilizacijskim pomacima unutar društvene matrice potrebno je ispričati i valorizovati kroz priču o životima žena koje su dale doprinos kulturnoj, naučnoj i privrednoj baštini Vojvodine i Srbije. U osnovi je uvek sistematičan, kritičan, kontrolisan proces sticanja novih saznanja korišćenjem uobičajenih metoda naučnog rada i istraživanja, a rezultat je korpus otkrića (znanja) koje se sistematično prikuplja, klasificuje i objašnjava.

Rezultati ove faze projekta su knjige, članci u monografijama, udžbenicima i drugim publikacijama, veb-sajtovima i posebni radovi (tekstovi) gde sam prezentovala istraženo (biografije, aktivizam, ostva-

renja/delo). Zatim: brojne tribine, predavanja, kursevi kako bi se deo istraženog predstavio široj publici u zemlji i inostranstvu. Kurseve o metodologiji rada u okviru projekta i rezultatima istraživanja držala sam u Kikindi (Centar za podršku ženama), Novom Sadu (Zavod za ravnopravnost polova, Ženske studije i istraživanja), Beogradu, Nišu, Kruševcu i Dimitrovgradu (Mreža žena u crnom); predavanja na Rodnim studijama na Univerzitetu u Novom Sadu, Ženskim studijama i istraživanjima u Novom Sadu, Subotici, Somboru, Zrenjaninu, Beogradu. Takođe sam držala predavanja/kurseve na mirovnim i feminističkim skupovima u Zagrebu (*Dani Marije Jurić Zagorke*, 2011), Kotoru (*Mapping the Women's Spaces*, Expeditio 2013), Beogradu (*Reproduktivni ženski rad*, 2014), Sarajevu (*International Conference* in Sarajevo June 7th and 8th 2014 i *Nekoje rekao feminizam*, PitchWise festival, 2014).

### *Realizacija II: (re)interpretiranje, umetnička transformacija, valorizacija i aktivizam*

Biografije žena i istorijat ženskih organizacija su ne samo predmet moje istraživačke pažnje već i umetničkog transponovanja, ali i turističke valorizacije u granicama mogućeg i dostojnog.

Rezultate istraženog o znamenitim ženama naše kulture, tradicije, privrede i politike prevela sam pre svega u obrazovne, a zatim i u umetničke projekte i na taj način najširem sloju potencijalnih ciljnih grupa neposredno približila rodni potencijal opšte, kulturne i privredne baštine Vojvodine i Srbije. Između ostalih tu su sledeći realizovani projekti:

#### ***Turističke mape iz ženskog ugla***

*Novi Sad iz ženskog ugla*. Novi Sad: Futura publikacije & Ženske studije i istraživanja, (1999, 2002); *Kikinda iz ženskog ugla*. Kikinda: Centar za podršku ženama, 2010; *Beograd iz ženskog ugla – Komunistkinje, skojevke i narodne herojke*. Beograd: Žene u crnom, 2012.

#### ***Urbani alternativni itinerer***

Stojaković Gordana i Svetlana Kresoja (2015). *Ženska imena Novog Sada – Vodič za ljubitelje alternativnih tura*. Novi Sad: Turistička organizacija Novog Sada.

### ***Plakati namenjeni osnovnim i srednjim školama***

Stojaković, Gordana (2001). Plakati *Znamenite žene Novog Sada*. Novosađanke (1–6). Novi Sad: Futura publikacije & Ženske studije i istraživanja.

### ***Dramska forma***

Stojaković, Gordana (2007). *Naša savremenica Savka Subotić: dramski prikaz*. Novi Sad: izdanje autorke). Ovu dramu sam u saradnji sa Milenom Šijački Bulatović, prvakinjom SNP u penziji, tokom deset godina, izvela u gotovo svim naseljenim mestima u Vojvodini.

### ***TVserijal***

*Znamenite žene Novog Sada* 2011. (Stojaković, Gordana koscenaristkinja i prezenterka, Milena Šijački Bulatović interpretatorica ženskih likova) ur. Danica Aćimović; reditelj Ivan Obrenov. Proizvodnja: RT Vojvodine 1.

### ***Primeri reinterpretacije, revalorizacije rezultata istraživanja o zaboravljenoj ženskoj baštini-kroz didaktičko-umetničke forme komunikacije***

Istraživački rad, materijalizovan kroz autorski projekat *Znamenite žene Novog Sada*, podržan je aktivističkim pristupom reinterpretacije ženske baštine, koji se kretao u više pravaca: tribine o znamenitim ženama ili institucijama, fondacijama, organizacijama koje su organizovale i vodile žene, zatim lobiranje za promenu naziva ulica i trgova, performansi sa ciljem simboličnog dizanja spomenika ženama, bista, menjanja naziv ulica, uličnih pozorišta. Svi ovi modeli su sa različitim uspesima primenjeni u Novom Sadu: više desetina ženskih imena ušlo je u javni prostor grada kroz imena ulica, trgova, škola i nagrada. Ovo ne bi bilo moguće da istraživački projekat *Znamenite žene Novog Sada* nije podržan od strane Ženskih studija i istraživanja, na čijem čelu je bila prof. dr Svenka Savić, ali i ženske političke mreže, formirane posle promena 2000. godine. Ovde treba posebno zabeležiti aktivistički rad Jelice Rajačić-Čapaković u okviru sinergije ženskih aktivističkih aktivnosti čiji je rezultat bilo to da je Novi Sad u javni prostor upisao više destina ženskih imena koja su istraživanjem ponovo otkrivena. Takođe

treba zabeležiti projekat performans simboličnog podizanja spomenika Milici Tomić, koji je predvodila Ivana Indđin.

Pored navedenog, u okviru projekta *Znamenite žene Novog Sada* postoje i druge forme valorizacije i reinterpretacije istražene ženske baštine. Upotrebom različitih umetničkih formi kroz korišćenje umetničko-edukativnih modela kao modela alternativnog obrazovanja, osmisnila sam i sa različitim saradnicima/ma realizovala: dramsku formu *Naša savremenica Savka Subotići* TV serijal *Znamenite žene Novog Sada*.

Dramski prikaz o Savki Subotić bavi se položajem žena i ženskim aktivističkim planovima u društvenim kontekstu Habzburške monarhije i Kraljevine Srbije krajem 19. i početkom 20. veka. Delo Savke Subotić, koje uključuje i njen ideološki i kulturološki temelj, dato je kroz odabir originalnih tekstova i pisama. Dramski prikaz daje osnovne naznake o tome zašto je delo Savke Subotić u evropskim razmerama početkom 20. veka bilo ocenjeno kao izuzetno, kao i da je u okviru vojvođanskog javnog prostora feminizam (upravo se tada koristio ovaj izraz koji je označavao borbu za ženska prava na ličnom porodičnom i javnom planu) bio ravnopravan deo evropskog građanskog feminizma. U skladu sa idejom Savke Subotić da među žene u narodu treba ići „živom rečju”, glumica SNP-a u penziji Milena Šijački-Bulatović i ja smo prošle čitavu Vojvodinu govoreći o delu Savke Subotić u gradovima i selima, bibliotekama, školama, muzejima, kulturnim centrima, mesnim zajednicama, IV Vojvodine, kafeima i otvorenim prostorima. Desetogodišnje iskustvo ovakve razmene koja je na kraju dramskog dela imala i razgovor sa publikom o potisnutoj istoriji žena i uopšte o izostavljanju ženske baštine – uvek je bilo dragoceno. Može se reći da je ovaj projekat (uvek bez projektnog novca) deo onih didaktičkih napora koje su u neka druga vremena preduzimali putujući učitelji i gde je učenje uvek imalo dva smera.

Po istom principu RTV 1 je realizovala šestodelni mini-serijal *Znamenite žene Novog Sada*. Radilo se o životnim, humanitarnim, aktivističkim ili umetničkim izborima: Marije Trandafil, Savke Subotić, Jelene Kon, Eržebet Berček, Paule Šosberger i Milice Tomić. To je bilo sasvim novo iskustvo valorizacije rezultata istraživanja o ženskoj baštini jer je pored koscenarijskog posla moj zadatak bio i prezenterски i to savim u skladu sa epohom (kostim, šminka, frizura). Milena Šijački Bulatović je

glumila sve pobrojane likove u potpunosti u skladu sa očekivanim u ko-stimiranim serijama. Serijal *Znamenite žene Novog Sada* je imao jasnu zatvorenost (emitovao se u određeno vreme, omeđen određenom minutažom, nije bilo direktnog kontakta sa publikom), ali sa druge strane informacija kao fakat, fotografija, dokument preneta se do velikog broja osoba, a serijal je prikazani na smotri dokumentarnih filmova u Novom Sadu iste 2011.

### *Epilog*

Zašto je danas i zašto će sutra biti važno da se zna o istoriji žena ovde kroz istoriju? Zato što neznanje o iskustvima prethodnica, naročito feminističkog, mirovnog i socijalističkog pokreta i neznanje da su se generacije žena ovde borile, korak po korak, uz velike žrtve, za promenu ženske situacije – dovodi do toga da se lako gube stečena ženska prava. Diskontinuitet u odnosu na borbu prethodnica za ženska prava (a to je ovde dominantni diskurs pomognut često i projektnim novcem koji u istraživačke i aktivističke planove uvodi potrebe i ciljeve donatora, a ne potrebe ove sredine) dugoročno znači da ovde ne postoje važna iskustva, niti autohtoni planovi borbe za ženska prava, te čemo zbog tog neznanja biti viđeni kao golo polje osuđeno da se na njega isključivo **kaleme** feministička iskustva „razvijenijih demokratija“. Smatram da je projektno kontrolisani model u interesu vladajuće partokratije jer je projektnim novcem lakše kontrolisati i cenzurisati nečiji rad, ili meru kalemljenja tuđih iskustava.

Istraživanje, mapiranje, odabir (re)interpretacija i valorizacija ženske baštine u Vojvodini i Srbiji mora bar u jednom delu biti nezavisan projekat (osloboden pokroviteljstva partija, fondova, interesnih grupa) koji mora imati akademskim instrumentarijem rekonstruisanu bazu ženske baštine, upornu (ako već ne i snažnu) aktivističku platformu i, nadahnutu umetničku interpretaciju istraženog ženskog iskustva koja će imati i jasnu edukativnu funkciju. Jednom reči, umesto muzeja žena (ženske baštine) zagovaram skok nogama u stomak dominantnog diskursa o ženskoj istoriji i baštini ovde i sada.

## Gordana Todorić



K.A.T. 2018, Galerija Matice srpske  
Fotografija Jelena Ognjanović

Doktorirala sa temom *Poetika postmodernizma u dramama Aleksandra Popovića (književni postupci, dekonstrukcija temeljnih obrazaca, novo čitanje tradicije)* na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu 2015. Bavi se istraživanjem oblasti drame XX veka, jevrejskih tema u srpskoj/jugoslovenskoj književnosti (u saradnji sa Moše David Gaon centrom, Ben Gurion univerziteta u Negevu, Izrael) i predstavljanja Holokausta u književnosti. Objavila knjige: *ЛУДУС И ЛОГОТЕЗИС* (2012), *Aleksandar Popović – dramski govor o vremenu i svetu*.

Članica je Svetskog udruženja za jevrejske studije (World Union of Jewish Studies) i Evropskog udruženja za jevrejske studije (European Association for Jewish Studies – EAJS). Redovno učestvuje na međunarodnim i domaćim naučnim skupovima i objavljuje rade u stranim i domaćim naučnim publikacijama.

Neki od njenih radova nalaze se na platformi Academia.edu: (<https://independent.academia.edu/GordanaTodoric>). Kao Jad Vašemov diplomac vodi sekciju za učenje o Holokaustu. Neke od njenih aktivnosti u sferi učenja o Holokaustu nalaze se na Jad Vašemovom sajtu.

## Laura Papo Bohoreta, na razmeđi tradicionalnog i modernog ženskog sefardskog pisma

Pitanje koje se nameće pre svih ostalih jeste kako pamtimo. Da parafraziram Marc Howard Ross, primarno pitanje je ko je uključen a ko isključen iz kolektivnog pamćenja jednog društva i unutar kog konteksta govorimo o pojedinim motivima i narativima koje kao društvo pamtimo. U slučaju jevrejskih žena, pa i Sefartkinja, na umu treba imati sledeće činjenice:

Temelj jevrejskog verskog života je Tanah, ili jevrejska Biblija, koja obuhvata pre svega Toru kao tekstualizaciju verskog zakona, Proroke (Neevim) i Spise (Ketuvim). Tora je centralna, jer se identitet Jevrejina i Jevrejke definiše upravo u meri poštovanja 613 zapovesti koje čine Toru. Tora u Prvoj knjizi Mojsijevoj sadrži dve verzije o stvaranju čoveka. Prema prvoj: „I stvori Bog čovjeka po obličju svojemu, po obličju Božijemu stvori ga; muško i žensko stvori ih“ (1. Mojsijeva, 27). Tora takođe oslikava stari svet i njegove kulturne modele, po kojima je bila jasno definisana rodna uloga i muškarca i žene. To je bio patrijarhalni svet, ali u Tanahu nemali prostor zauzimaju žene kao akteri pojedinih događaja. I pozitivnih i negativnih, dabome. Pomenimo samo *Knjigu o Ruti* i *Knjigu o Esteri*, ženski glas u Pesmi nad pesmama, likove pramajke Sare, Rahele, Lee, Tamare, Judite, Debore, ali i Rahav, Dalile, Salome, Jael. U vremenima posle rušenja Drugog jerusalimskog hrama i nastanka dijaspore, koja će trajati dve hiljade godina, oblikuje se rabin-ska književnost nastala tumačenjem tekstova Tanaha. Ta interpretacija jeste u velikoj meri pisana muškim rukopisom.

Istorija života u dijaspori pokazuje da je u tradicionalnom, pred-modernom društvu žena bila vezana za poslove u kući, a da je okvir tom životu davala Tora kao opšte zakonopravilo jevrejskog života. Devojčice i žene bile su nesrazmerno manje uključene u obrazovne procese koji su za muškarce bili obavezni, pa nisu podučavane hebrejskom (koji je jezik Tore). Život u dijaspori doneo je svu kompleksnost multikulturalizma i potrebu visokog stepena socijalne prilagodljivosti. To se prevashodno odnosi na jezički milje. Zato su muškarci, a mnogi su se bavili trgovinom, morali vladati jezikom ili jezicima sredine (srpski,

turski, španski, nemački, arapski), Bogu su se molili na hebrejskom, a međusobno komunicirali na jezičkom hibridu koji znamo kao jidiš ili ladino. Žene (i slabo obrazovani muškarci) koriste gotovo isključivo neki od vernakulara (jidiš, ladino), a do haskale (jevrejskog prosvetiteljstva) u velikom su procentu nepismene. Ipak, to ih nije sprečilo da u sferi usmene književnosti stvaraju književna dela. I Sefartkinje i Aškenaskinje su razvile neke oblike isključivo ženske molitvene prakse,<sup>68</sup> a i rabini su za njih sastavljali knjige, kao putokaz i priručnik za molitvu. Najpoznatija je *Cena-urena* (Yiddish: *הניארָה נאַרְעָה*) iz 1622. Jakoba ben Isaka Aškenazija (Jacob ben Isaac Ashkenazi), koju ponekad nazivaju ženskom Biblijom.

### *Laura Papo Bohoreta (1891–1942)*

Prema Muhamedu Neziroviću, „Laura, pravim imenom Luna, kćerka Jude i Estere Levi, rođena je u Sarajevu godine 1891. Nekoliko godina, na razmeđu XIX i XX stoljeća, provela je u Carigradu, gdje se preselila cijela njena porodica. Učila je francuski na Francuskoj alijansi u Parizu. Godine 1911. Udala se u Sarajevu za Danijela Papu i u braku imala dva sina, Leona i Bar Kobhu Kokiju. Na samom početku rata, 1941. godine, oba su sina bila odvedena u Jasenovac, gdje su i stradali. Slomljena tugom za sinovima, razboljela se i umrla u sarajevskoj bolnici 12. juna/lipnja 1942. godine“ (Nezirović 2005: 7).

Iako je za život zarađivala dajući privatne časove francuskog jezika, istorija će Bohoretu pamtitи kao pregaoca sa širokim poljem rada i interesovanja u oblasti sefardske kulture. Bavila se sakupljanjem romansi i druge usmenoknjiževne građe,<sup>69</sup> pisala priповетке i dramske tekstove,<sup>70</sup> kao i publicističke rade,<sup>71</sup> prevodila sa srpskog na jevrejsko-španski Šantića i Zmaja.

<sup>68</sup> Sara bas Tovim (Sarah Bas Tovim) napisala je na prelazu iz XVII u XVIII vek knjigu *Shloshe Shearim* [Tri portala], široko poznatu zbirku ličnih molitvi. Više u: Weissler 1998.

<sup>69</sup> Bohoretin sakupljački rad podstakao je kompozitor i istraživač Manuel Manrique de Lara, još 1911. godine.

<sup>70</sup> U Bohoretinim dramama, pisanim na jevrejsko-španskom, po pravilu su ženski likovi bili važniji, a tematikom je obuhvatila sučeljavanje tradicionalnog s modernim načinom života sefardskih devojaka. Takođe, polemički je promišljala ideje cionizma, tada veoma aktuelne političke ideje Jevreja Evrope. Ona i kaže: „Ko želi doznati nešto sigurno o Havinim kćerima, neka čita djela, knjige napisane ženskom rukom“ (Papo Bohoreta 2005: 47). Jagoda Večerina Bohoretu smatra prvom bosansko-sefardskom feministkinjom (Večerina 2016).

<sup>71</sup> Najpoznatija je njena polemika iz 1917. s Jelicom Belović Bernadžikovskom, iz koje je izrasla Bohoretina studija *Sefardska žena u Bosni*.

Moderna i emancipacija Jevreja, te razvoj jevrejskog prosvjetiteljstva, haskale, menjaju mesto žene u društvu. Doduše, neke Aškenaskinje su se i pre tog vremena bavile samostalno trgovinom i drugim poslovima (jer su im muževi bili posvećeni učenju Tore), ali sa haskalom i idejama cionizma i žene polako, doslovno ili simbolično, izlaze iz geta. U veoma kratkom vremenu došlo je do smene svih temeljnih kodova kulturne matrice. I sam jezik kojim Sefardi međusobno komuniciraju, jevrejsko-španski (ladino), napušta se od kraja XIX veka (Palavestra 1998: 85–86) i u svakodnevnoj komunikaciji biva zamjenjen jezicima zemlje u kojoj su Sefardi živeli. To je značilo da opasnost od nestajanja preti i tradicionalnim oblicima (usmene književnosti) kojima operišu Sefartkinje.<sup>72</sup> I to je trenutak koji u svojim tekstovima beleži Bohoreta.

Svoj najznačajniji tekst, etnološku studiju *Sefardska žena u Bosni* (1932), Bohoreta počinje da piše još 1917. Kao polemički odgovor na tekst Jelice Belović Bernadžikovske *Die Spoaniolin in Bosnien*,<sup>73</sup> u kojem Bernadžikovska opisuje Sefartkinju „kao tradicijom ograničenu i ističe da je ona glavni krivac svojega potlačenog položaja“ (Večerina 2016: 25).

Bohoreta predstavlja sefardsku ženu koja je u to doba (1932) imala 60 godina, a upravo će se najznačajnije promene dogoditi ženama te generacije. Ovakva odluka obrazložena je željom da se pokaže kakvim je sve kulturološkim promenama bila izložena Sefartkinja, živeći u dijaspori. Poglavlja Bohoretine knjige, već samim naslovima, ukazuju na ženski pristup temi:

*Prolog (Uvod)*

*La muzer sefardi (Sefardska žena)*

*El hogar, su kaza (Dom, njena kuća)*

*Vizindear (Susedstvo)*

*El gizo (Jelo)*

*Posibilidad de ganer el pan (Mogućnost da zaradi svoj kruh)*

<sup>72</sup> Prevashodno su to priče, *konseža* i *kuento* s elementima fantastike i romanse. Kod nas su sigurno najpoznatije romanse *Mi Kerido*, *Mi Amado*, doduše s tekstom *Kad ja podoh na Benbašu i Adio Kerida*.

<sup>73</sup> Muhamed Nezirović u svom predgovoru navodi da nije pronašao tekst pod takvim naslovom, ali da postoji drugačije naslovljen tekst (*Die Sudslavische Frau in der Politik*) s ovom tematikom (Nezirović 2005: 31–32).

*La mužer sefardi en frente de su sierva* (Sefardska žena i njen odnos prema sluškinji)

*La mužer sefardi en frente de la prove* (Sefardska žena i njen odnos prema prosjakinji)

*Su bienazer* (Njeno dobročinstvo)

*Fiestas del anjo* (Godišnji blagdani)

*Roš hodeš* (Roš hodeš)

*Higijena, medekerija de kaza* (Čistoća, domaća medicina)

*El parto* (Porod)

*Primeriza* (Podizanje dece)

*Shuegras* (Svekrva)

*El minjan* (Punoletstvo sina)

*La ižika, el ašugar de un tiempo* (Kćerka, ruho u starinsko doba)

*Espozorio* (Udaja)

*Maridansa, bivas* (Bračni život, udovice)

*Viežes* (Starost)

*Kortar la mortaža* (Krojenje mrtvačkih haljina)

*Avel* (Žalovanje).

Iz naslova se vidi da autorka obuhvata ceo životni ciklus jedne žene. Piše o odevanju, receptima, uređenju kuće, odnosu prema služavkama, prosjacima, ženama koje su se razbolevale od napora da kuću očiste pred Pesah, ali i o načinu kako su nadmudrivale muški svet oličen u rabinskim zabranama:

„Šta su radile domaćice? Igrale su karte, gospođe. Izgleda da su se naše bake zanosile i to mnogo ’karticama’. Mora da su bile strašne kartašice budući da je jednom jedan veliki rabin bacio skamu (zapreku), to jest zabranio je ovu igru kartama. Šta su učinile žene toga vremena? Naše bakice visprene i promućurne? Iznajmljivale su, uzimale pod kiriju bašče muslimanskih komšinica i onih dana zvanih medianos, što padaju usred praznika i ljeti, petkom poslijepodne su bile sklone igranju. One se tako nisu odrekle svojih želja a pri tome se nisu ogriješile, budući da je haham zabranio igru u jevrejskim kućama, a teologu jadniku nije pa-

dalo napamet da će se one žene već lijepo domisliti kako bi zadovoljile svoju strast” (Papo Bohoreta 2005: 149).

Holokaust nasilno prekida taj proces, a posleratne prilike i posledice Holokausta, ne samo na tlu Jugoslavije, dovode do redefinisanje identiteta preživelih i pokušaja prevazilaženja trauma. U okviru jevrejskih opština čuvaju se rudimenti tradicionalnog života i jezika. Tako je u Sarajevu, za Pesah, nakon čitanja Hagade, pevana *Partizanska Hagada* Šanija Altarca, parodija ispevana u ratu, na mešavini srpskohrvatskog i ladina.

Pitanje kontinuiteta je veoma problematično. Dok se u drugim književnostima, posebno od kraja XX veka, govori o kontinuitetu (sličnih tema iz privatnog života i nostalгије), u jugoslovenskim književnostima sefardska specifičnost se utapa u jedan jugoslovenski jevrejski narativ. Tako istorija beleži Dritu Tutunović, koja 1997. objavljuje zbirku sačuvanih sefardskih pesama *Ja sponto la luna* (*Izgreva mesec*), te Gordunu Kuić, koja nizom romana, delimično zasnovanih na dokumetarnim izvorima, učvršćuje sefardsku sponu Beograd–Sarajevo. Ona i objavljuje prevod dnevnika Laure Papo Bohorete (svoje tetke), pod naslovom *Balada o Bohoreti* (2006). Ipak, dominira tok u kojem se književnice jevrejskim temama bave u funkciji diskutovanja i promišljanja savremenih tema. Takve su Ženi Lebl, Ana Šomlo, Judit Šalgo, Mirjam Štajner Eviezer, Nina Glišić.

Sefardske studije, kao i rodne, veoma su razvijene u svetu. Kod nas takođe postoji nekoliko istraživača i istraživačica koji intenzivno izučavaju jevrejsko-španski jezik i književnost. Vidljivo je prisustvo i uticaj Moše David Gaon centra sa Ben Gurion univerziteta iz Negeva (Izrael), pre svih dr Eliezera Pape, čiji akademski autoritet i modernost pristupa materiji predstavljaju dobar okvir za dalji razvoj ove discipline, pa i za sticanje novih uvida u svet jevrejskih žena Balkana.

---

**Literatura:**

- Adio Kerida*: <https://www.youtube.com/watch?v=52sBpWYkSeg>
- Mi Kerido, Mi Amado* (Kad ja podoh na Benbašu): <https://www.youtube.com/watch?v=x9bWZ9Fw6Ck>
- Nezirović, Muhamed. (2005). *Sudbina jednog nepoznatog a značajnog pisca*. U: Sefardska žena u Bosni. Sarajevo: Connectum.
- Palavestra, Predrag. (1998). *Jevrejski pisci u srpskoj književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Papo Bohoreta, Laura. (2005). *Sefardska žena u Bosni*. Sarajevo: Connectum.
- Večerina, Jagoda. (2016): *Bohoreta najstarija kći*. Zagreb: Židovska vjerska zajednicaBET ISRAEL.
- Weissler, Chava (1998). *Voice of the Matriarchs*. Boston: Beacon Press.



## Jelena Ognjanović



Izložba *Žena po meri društva?*, Galerija Matice srpske, 2018.

Istoričarka umetnosti, zaposlena u Galeriji Matice srpske kao kustoskinja i muzejski edukator. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Beogradu, smer Istorijska umetnost, a master studije završila na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, na Odseku za pedagogiju. Autorka je izložbe *Akvizicije Galerije Matice srpske 2001–2011, Poklon-zbirka Vere Zarić, Percepције. Žena po meri društva?* Kao muzejski edukator kreirala je nekoliko edukativnih programa za decu i koordinirala tri evropska projekta: *Art and Inclusion, HearMe. Bringing Youth and Museums Together, Art and Modern Technology*.

Obavlja poslove vezane za edukativne programe za decu, pripremu i realizaciju izložbi, koordinaciju evropskih projekata i odnose sa javnošću. Koautorka je dve publikacije za decu: *Oseti umetnost. Doživljavanje umetničkih dela putem čula* i *Umetnički vremeplov*. Bila je saradnica na realizaciji projekta namenjenog osobama sa poteškoćama u učenju pod nazivom *Umetnost i inkluzija*.

Kao istoričarka umetnosti i kustoskinja, zainteresovana je za srpsku umetnost XX veka i koncept „kritičkog muzeja“. Kroz izložbu *Percepције. Žena po meri društva?* istražuje različite pristupe u sagledavanju i preispitivanju muzejskih kolekcija iz ugla feminizma.

## UMETNICE U MUZEJIMA

### Razmišljanje o ženskom umetničkom nasleđu

Povod za razmišljanje o ženskom umetničkom nasleđu bio je projekat *Percepcije*, koji je Galerija Matice srpske u saradnji sa British Council-om realizovala kroz izložbu *Žena po meri društva?* Podstaknuti studijskom posetom kolekciji British Council-a, kao i samom temom projekta koja se bavi (ne)vidljivošću umetnica na umetničkoj sceni i percepcijom umetnica u javnosti, na izložbi smo dela savremenih britanskih umetnica postavili u dijalog sa delima srpskih umetnica iz kolekcije Galerije, kako bi se istakla vanvremenska pitanja ženskog stvaralaštva. Platforma K.A.T., u okviru koje je u vreme trajanja izložbe *Percepcije. Žena po meri društva?* u Galeriji Matice srpske održana konferencija na temu *Žensko kulturno nasleđe – modeli čuvanja i prezentacije*, bila je više od dobre prilike da se priča o umetnicama u novosadskih muzejima.

Kada je 1971. godine u časopisu Art News (br. 69) Linda Noklin objavila članak "Why Have There Been No Great Women Artists?", postavila je niz problemskih tema koje su sadržane u pitanju zbog čega u prošlosti nije bilo velikih umetnica. To pitanje zapravo ističe široko polje jedne sveopšte mistifikacije umetnosti izvan političkih i ideoloških pitanja koje se tiču žena. U srži pitanja stoje mnoge naivne, iskrivljene i nekritičke pretpostavke o stvaranju umetnosti odnosno stvaranju „velike umetnosti“. Zahvaljujući njima u istoriji umetnosti su se izrodili umetnički „superstarovi“ poput Mikelanđela, Rafaela, Van Goga, ili u srpskoj istoriji umetnosti – Paje Jovanovića, Uroša Predića, Save Šumanovića itd. Takođe, pitanje nas usmerava na razmišljanje da umetnost nije slobodna, autonomna aktivnost koju stvara obdarena individua, pod uticajem prethodnih umetnika i društvenih sila, već da je stvaranje umetnosti, razvijanje umetnika, kao i priroda i kvalitet samog umetničkog dela integralni element date društvene situacije, vođene i utvrđene specifičnim društvenim i umetničkim institucijama – umetničkim akademijama, patronima, kolecionarima, umetničkim tržištem kao i muzejima i galerijama.

U svetu istorije umetnosti „beli, zapadnoevropski muški pogled” nesvesno je prihvaćen kao pravi i jedini pogled tradicionalne nauke. Iz perspektive čoveka s kraja XX i početka XXI veka, on postaje neadekvatan, ne samo u smislu njegove moralne ili etičke osnove već i one intelektualne. Na neki način, otkrivajući jedan neuspeh većeg dela akademске istorije umetnosti, razvijaju se tzv. rodne studije, koje na različite načine osvetljavaju „izgubljene” ili „zaboravljene” umetnice i umetnike, i posmatraju poznata dela iz nove perspektive.

Međutim, pristup u kojem samo dodajemo spisak imena umetnica u postojeću istoriju umetnosti nije dovoljan ukoliko, istražujući njihovu umetnost, ipak ne preispitamo celokupan metod istorije umetnosti, koji je zasnovan na principu postavljanja umetnika na određeno mesto u vremenskoj liniji umetnosti. Danas želimo da utvrđimo načine i radnje koje su dovele do marginalizacije jednih umetnika/umetnica, a isticanja drugih.

Muzej i njegova kolekcija su, s jedne strane, određeni akademskim postulatima istorije umetnosti, odnosno, s druge, društveno-političkim okolnostima u kojima nastaju i deluju. Kolekcije novosadskih muzeja razvijale su se na različite načine i to mahom tokom XX veka, sa izuzetkom Galerije Matice srpske, čija je kolekcija osnovana 1847. godine. Sa jasnim opredeljenjem i delovanjem: Galerija Matice srpske, Muzej Vojvodine, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Muzej grada Novog Sada, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog i Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića – baštine i predstavljaju sveobuhvatno umetničko stvaralaštvo Srbije, Vojvodine i Novog Sada od XVI veka do danas. Međutim, postavlja se pitanje da li je i u kojoj meri u tim kolekcijama prisutno stvaralaštvo umetnica.

Ako posmatramo muzej XXI veka, on, za razliku od gore navedene odrednice, treba da teži da postane platforma za pokretanje najrazličitijih društvenih pitanja. Koncept kritičkog muzeja odnosi se na kreiranje muzeja kao mesta u kojem se promišljaju i dovode u pitanje različiti aspekti života savremenog čoveka u korelaciji sa istorijom, nasleđem, savremenom umetnošću, tehnologijama i prirodnim naukama. Podstaknute tezom Linde Noklin, ali i potrebom da odgovorimo na stremljenja društva XXI veka, kustoskinje iz pomenutih novosadskih muzeja

sastavile su spisak umetnica čija se dela nalaze u njihovim kolekcijama. Taj osnovni nivo istraživanja otvorio je mogućnost za razmišljanja koja se tiču zastupljenosti ženskog umetničkog stvaralaštva u kolekcijama ovih muzeja i politici akvizicija, tačnije načinu na koji su dela pristizala u kolekcije i kako se danas nabavljaju, načinu interpretacije u kontekstu istorije izložbene delatnosti ali i današnjem vidu prezentacije.

Iz osnovnog uvida može se zaključiti da se u kolekcijama novosadskih muzeja nalazi izvestan broj imena umetnica koje su stvarale na teritoriji Srbije, Vojvodine i Novog Sada u periodu od tridesetih godina XIX veka pa sve do danas. Međutim, ako se posmatra u odnosu na zastupljenost i broj dela njihovih muških kolega, procenat stvaralaštva umetnica je veoma mali. Opravданje se, doduše, može delom pronaći u istorijskim činjenicama da je umetnika tokom XIX i prve polovine XX veka bilo znatno više, imajući u vidu društveni kontekst vremena. Ali druga polovina XX veka kao i umetnost današnjice u ženskom stvaralaštvu ne zaostaju u odnosu na muško. Iz tog razloga, novosadski muzeji pretežno u svojim kolekcijama i imaju dela umetnica druge polovine XX veka, a mnogo manje onih iz prošlih epoha.

Zanimljivo je napomenuti da su kolekcije većine novosadskih muzeja nastajale, a i dan-danas se razvijaju, zahvaljujući poklonima i zaveštanjima. Često motivisani željom da budu zapamćeni i vrednovani od strane muzejskih ustanova i javnosti uopšte, umetnici i umetnice su svoja dela poklanjali muzejima. Na taj način je u muzejske kolekcije pristizao i određeni broj dela umetnica. Pored toga, naslednici i kolecionari su takođe upisivani kao veliki darodavci muzejskih kolekcija. Najređe su generalno otkupljivana umetnička dela, a još ređe umetnička dela autorki. Čak i danas, najveće akvizicije novosadskih muzeja jesu upravo pokloni. Činjenica je da ne postoji jasna strategija na nivou muzejskih ustanova niti kulturna politika države koja uređuje sistem muzejskih akvizicija, koji bi bio i rodno ravnopravan, kao što su to, primera radi, učinili muzeji Velike Britanije (Tejt muzej ili kolekcija British Council-a). S jedne strane to govori o društvu koje nije svesno potrebe za ravnopravnošću na svim nivoima funkcionisanja, a s druge o sporoj transformaciji muzeja u kritički muzej. Kada je reč o izlagačkoj delatnosti ženskog stvaralaštva, takođe su dela umetnica u kolekcijama

novosadskih muzeja retko posmatrana kroz prizmu ili u odnosu na feministički diskurs i u javnosti su se uglavnom prezentovala u okvirima određenih umetničkih pravaca, tema ili monografski. Sve ovo uticalo je na percepciju javnosti i neznanje većine stanovništva o postojanju ženskog umetničkog stvaralaštva, pa čak i o imenima srpskih umetnica.

Spisak umetnica čija se dela nalaze u kolekcijama novosadskih muzeja daje povod za pravo istraživanje i analizu o zastupljenosti umetnica u kolekcijama novosadskih, a možda i šire, svih muzeja u Srbiji. Na tim osnovama se dalje mogu sagledavati same kolekcije i žensko stvaralaštvo, donositi pravi zaključci, razvijati politike akvizicija i ponuditi nova čitanja istorije društva, kulture i umetnosti u kojima neće biti „velikih“ i „malih“ umetnika i umetnica.

*Spisak umetnica čija se dela nalaze u kolekcijama  
novosadskih muzeja:*

**GALERIJA MATICE SRPSKE**

Judit Ajzenhut (? – posle 1922)  
Danica Dokić Atanacković  
(1913–1978)  
Ana Atanacković (1949–2000)  
Ivana Acin (1925–2011)  
Milena Pavlović Barili  
(1909–1945)  
Zlata Markova Baranji (1906–  
1984)  
Milica Bešević (1892–1941)  
Ana Bešlić (1912–2008)  
Miomira Blagojević (1945)  
Olivera Brdarić (1960)  
Anka Burić (1956)  
Tamara Vajs (1985)  
Angela Varga (1925)  
Marija Atanasijević Veselinović  
(1842–1891)  
Draginja Vlašić (1928–2011)

Beta Vukanović (1872–1972)  
Vilhemina (Mina) Karadžić Vukomanović (1828 –1894)  
Adela Ber (Berova) Vukić  
(1888–1966)  
Milica Vučković (1946)  
Biljana Gavranović (1956)  
Biljana Golubović (1961)  
Tamara Delić  
Vukosava (Vukica) Obradović  
Dragović (1933)  
Ivana (Vanča) Adamović Dunđerski (1901–1984)  
Mirjana Đurić (1938)  
Jelena Đurić (1978)  
Maja Erdeljanin (1971)  
Dragana Cigarčić Živanović (1931)  
Zdenka Živković (1921–2011)  
Sanja Žigić (1985)  
Vera Zarić (1948)

- Katarina Zarić (1966)  
Katarina Ivanović (1811–1882)  
Ksenija Ilijević (1923–2005)  
Jovanka Jagodić (? –1962)  
Olga Jančić (1929–2012)  
Svetlana Kuljić Jeftić (1967)  
Danica Jovanović (1886–1914)  
Jelena Jovanović (1908–?)  
Dragana Jokić (1966)  
Vidosava Jocić (1921–2002)  
Branka Janković Knežević (1950)  
Bosiljka (Bosa) Kićevac  
(1932–2016)  
Vidosava Kovačević (1889–1913)  
Vera Koko  
(kraj 19. –prva polovina 20. veka)  
Milena Jeftić Ničeva Kostić (1943)  
Ljubica Ratkajec Kočica (1935)  
Katarina Klauber  
(sredina 18. veka)  
Julijana Kiš (1944)  
Milena Kuzmanović  
Majda Kurnik (1920–1967)  
Staša Lorbek (1963)  
Emina Čamo Lorbek (1932)  
Jelena Lacković  
(prva polovina 20. veka)  
Morin But Lusia (1939)  
Zora Matić (1923–1999)  
Ana Marinković (1882–1973)  
Aranka Mojak (1932)  
Margareta Šefer-Martinko  
Olga Medvedska  
Dragana Milisavljević (1941)  
Grozdana Mikitišin (1947)  
Mirjana Mihač (1924–2006)
- Vukica Mogin (1949)  
Ljiljana Mirković (1963)  
Ljubica Mrkalj (1946)  
Desa Kerečki Mustur (1936–2011)  
Olga Nikolić (1926–1983)  
Dunja Dokić Nikolić (1948–2017)  
Višnja Nikolić (1983)  
Ankica Oprešnik (1919–2004)  
Ružica (Beba) Pavlović (1927)  
Živka Pajić (1919–1994)  
Anka Krizmanić Paulić  
(1896–1987)  
Nadežda Petrović (1873–1915)  
Zora Petrović (1894–1962)  
Jelena Popović (1977)  
Cveta Popović (1892–1965)  
Bogdanka Poznanović (1930–2013)  
Marica Radojčić Prešić  
(1943–2018)  
Stoja Ljiljana Rudić  
Olga Radović (1916–1995)  
Marija Grigorijevna Gagarin Ra-  
jevska (1851–1941)  
Ljubica Radović (1950)  
Drinka Radovanović (1943)  
Olivera (Vera) Čohadžić Radova-  
nović (1910–2003)  
Nasta Rojc (1883 –1964)  
Radmila Graovac Ris (1920–  
2011)  
Kristina Ristić (1973)  
Miroslava (Mira) Sandić  
(1924–2010)  
Zorka Stevanović  
Ljubica (Cuca) Sokić (1914–2009)  
Ljiljana Stojanović (1955)

Paulina Sudarski (1914–1943)  
Sonja Kovačić Tajčević  
(1894–1968)  
Ranka Maček Tepser (1921)  
Nina Todorović (1973)  
Poleksija Todorović (1848–1939)  
Jelena Ćirković (1910–1975)  
Slavka Ćurčin  
(kraj 19. – početak 20. veka)  
Zuzana Halupova (1925–2001)  
Dora Car (1889 –1964)  
Gala Čaki (1987)  
Zlatana Čok (1939)  
Milena Čubraković (1924–2004)  
Mirjana Šipoš (1916–1996)

**MUZEJ VOJVODINE**

Ljiljana Antić (1956)  
Zlata Markova Baranji (1906–  
1984)  
Anica Radošević Babić (1972)  
Ana Babjakova (1949)  
Dina Barešić (1986)  
Valerija Barna (1956)  
Dušanka Bodulić (1947)  
Mirjana Blagojev (1974)  
Jelena Vasiljević (1991)  
Bela Virag (1872)  
Jelena Vuković (1981)  
Sonja Vrkatić (1987)  
Marija Davidović (1960)  
Nada Denić (1954)  
Jelena Dobrović (1979)  
Isidora Dunderski (1977)  
Rada Drakulić  
Maja Erdeljanin (1971)  
Vera Zarić (1948)

Olja Ivanjicki (1931–2009)  
Gordana Kazimirović Jankov  
(1963)  
Leda Janković (1980)  
Stojanka Jasika (1918–2004)  
Milijana (Juca) Jovanović (1944)  
Gordana Knežević Janković  
Ksenija Kovačević (1974)  
Luiza Koc  
Andelka Lugonja (1974)  
Dejana Marišan (1971)  
Branka Knežević Marković  
Marina Milanović (1989)  
Nada Mojak (1964)  
Iva Nedeljković  
Višnja Nikolić (1983)  
Šarlota Nojbauer  
Ida Dropka Obućina (1965)  
Ankica Oprešnik (1919–2004)  
Olivera Gavrić Pavić (1964)  
Kristina Pantelić (1982)  
Ksenija Pašić (1971)  
Milena (Nena) Popović (1991)  
Štefica Radovanović (1931)  
Maja Radosavljević  
Simonida Rajčević (1974)  
Tatjana Savić (1984)  
Miroslava (Mira) Sandić  
(1924–2010)  
Leposava Milošević Sibinović  
(1950)  
Milica Slaćanin (1981)  
Ljubica Đurđev Stanković (1943)  
Jelena Sredanović (1982)  
Višnja Stojanović  
Tamara Terzić (1977)

- Marija Čoban (1977)  
Isidora Čoban (1978)  
Marija Škaljac (1979)  
Zita Šuhajda (1970)
- MUZEJ SAVREMENE  
UMETNOSTI VOJVODINE**  
(data su imena većine umetnica  
čija se dela nalaze u kolekciji  
MSUV-a)
- Marina Abramović (1946)  
Ana Bešlić (1912–2008)  
Mira Brtka (1930–2014)  
Biljana Bakaluca (1971)  
Vera Zarić (1948)  
Ksenija Ilijević (1923–2005)  
Jelena Janev (1972)  
Jelena Jureša (1974)  
Gordana Kaljalović (1951)  
Branka Janković Knežević (1950)  
Julijana Kiš (1944)  
Miroslava Kojić (1949)  
Ksenija Kovačević (1974)  
Milica Mrđa Kuzmanov (1960)  
Katalin Ladik (1942)  
Zita Majoroš  
Mirjana Stojanović Maurič (1947)  
Dejana Nešović (1976)  
Tanja Ostojić (1972)  
Andrea Palašti (1984)  
Vesna Perunović (1960)  
Darinka Pop Mitić (1975)  
Bogdanka Poznanović (1930–2013)  
Jelena Radić (1978)  
Marica Radojčić (Prešić) (1943–  
2018)
- Vahida Ramujkić (1973)  
Marijeta Sidovska (1973)  
Lidiya Srebotnjak Prišić (1961)  
Jelena Sredanović (1982)  
Ivana Stojanović (1979)  
Mirjana Subotin Nikolić (1960)  
Nataša Teofilović (1968)  
Isidora Todorović (1984)  
Milica Tomić (1960)  
Olga Ungar (1975)  
Jasmina Cibic (1979)  
Milena Čubraković (1924–2004)  
Rada Čupić (1951)  
Katarina Šević (1979)
- MUZEJ GRADA NOVOG SADA**  
Nina Antoković  
Nada Poznanović Adžić (1944)  
Branka Veselinović  
Zora Stefanović Vučetić  
Mirjana Đurić (1938)  
Katinka Evinger-Kovačević  
(1904–1990)  
Maja Erdeljanin (1971)  
Vera Zarić (1948)  
Bosiljka Lečić Zirojević (1971)  
Branka Knežević Janković (1950)  
Jelena Jeropoljska  
Julijana Kiš (1944)  
Mila Kostić (1965)  
Luiza Koc  
Milica Mrđa Kuzmanov (1960)  
Olivera Marić (1966)  
Mirjana Stojanović Maurič (1947)  
Maja Mišević (1948)  
Aranka Mojak (1932)

Mira Narandžić (1925–2008)  
Mirjana Nikolajević (1927–1984)  
Olga Nikolić (1926–1983)  
Ankica Oprešnik (1919–2004)  
Bogdana Poznanović (1930–2013)  
Ana Popov (1964)  
Marina Popović (1976)  
Radmila Graovac Ris (1920–2011)  
Helena Sivč (1922–2016)  
Marina Kostić Sujetova (1941)  
Ilonka Vagner Tatić  
Etelka Tobolka (1919–1989)  
Smilja Hadžić (1936)  
Rada Čupić (1951)

**SPOMEN-ZBIRKA PAVLA  
BELJANSKOG**

Danica Antić (1916–1989)  
Bosa Tucaković Beložanski  
Beta Vukanović (1872–1972)  
Olivera Galović (1923–2000)  
Milica Zorić (1909–1989)  
Danica Jovanović (1886–1914)  
Desanka (Desa) Glišić Jovanović  
(1911–1991)  
Gordana Kaljalović (1951)  
Vidosava Kovačević (1889–1913)  
Liza Križanić (1905–1982)  
Emilija Lazarević  
Ljubica Luković  
Ana Marinković (1982–1935)  
Leposava St. Pavlović (1906–  
2004)  
Zora Petrović (1894–1962)  
Jelisaveta Petrović (1896–1969)

Milica Lozanić Petrović  
(1915–2003)  
Nadežda Petrović (1873–1915)  
Pravda Ristić  
Miroslava (Mira) Sandić  
(1924–2010)  
Milica Simić (1928)  
Ljubica Sokić (1914–2009)  
Olga Stojsavljević  
Jadviga Šperling Četić

**GALERIJA LIKOVNE  
UMETNOSTI POKLON  
ZBIRKA RAJKA MAMUZIĆA**

Danica Antić (1916–1989)  
Kosara Boškan (1925–2009)  
Ksenija Divjak (1924–1995)  
Angelina Gatalica (1924–2001)  
Ljubinka Mihailović Jovanović  
(1922–2015)  
Olivera Kangrga (1923–1999)  
Majda Kurnik (1920–1967)  
Mirjana Mihač (1924–2006)  
Milica Ribnikar (1931–2002)  
Ljubica (Cuca) Sokić (1914–2009)



## Lidija Mustedanagić



Lidija Mustedanagić, K.A.T. 2018, Galerija Matice srpske  
Fotografija Jelena Ognjanović

Osnovne i magistarske studije završila na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Urednica je *Rada Muzeja Vojvodine* i *Spomenice Muzeja Vojvodine*. Zadužena je za *Zbirku stare i retke knjige* u Muzeju Vojvodine, a članica je i tima za digitalizaciju kulturnog nasleđa.

Objavljivala je tekstove u *Letopisu Matice srpske*, *Sveskama*, *Zborniku za književnost i jezik Matice srpske*, *Zborniku za društvene nauke Matice srpske*, *Poljima*, *Godišnjaku Muzeja grada Novog Sada*, *Književnim novinama*, *Krovovima*, *Književnosti*, *Srpskim narodnim novinama*, *Srpskom kalendaru*, *Uzaznici*, *Koracima*, *Sceni*, *Mons Aureusu*, *Sveskama za istoriju Novog Sada* i dr.

Autorka je i koatorka knjiga: *Groteskni brevijar Borislava Pekića*; *Novi Sad, zemlji raj*, u koautorstvu sa Savom Damjanovim; *Vodič kroz muzeje i galerije Vojvodine*, sa Vladimirom Mitrovićem; *Izabrane drame Borislava Pekića*; *Izabrani eseji Borislava Pekića*; *Vodič kroz muzeje Srbije*, Miloš Crnjanski / Miloš Crnjanski (2017).

Realizovala je izložbe: *Srpska književnost XIX veka* i *Meduratna književnost XX veka* na stalnim postavkama Muzeja Vojvodine u Novom Sadu; *Dositej Obradović*; *Miloš Crnjanski/Miloš Crnjanski*(Čongrad, Budimpešta); *Svet knjige*, *Priča o ekslibrisu*.

## Muzeji žena u svetu – pregled i značaj

U pravcu sagledavanja položaja žena u svetu, čemu inkliniraju feministički pravci, feminističke i rodne studije, te brojni centri istraživanja koji se fokusiraju na pojedine (feminine) aspekte života u prošlosti i danas, muzeji žena predstavljaju samo logičnu posledicu raslojavanja centara znanja i napora u njegovom afirmisanju. Istorijat razvoja i generisanje podataka u vezi sa njima nužno nas povezuje sa brojnim sajtovima koji, za sada, jesu najpozvанији kada se ova tema istražuje. Na srpskom jeziku postoje brojni katalozi koji, najčešće, preko etnološke, te istorijske i istorijsko-umetničke građe, pristupaju ženi kao temi i ključnoj reči za skup određenih pojava, artefakata i slično. Strani sajtovi pak pružaju uvid u jedan već razgranat fenomen ženskih muzeja i centara koji teže ka fizičkom uobličenju onoga što bi moglo da se smatra muzejom.

Prema definiciji Međunarodnog saveta muzeja (International Council of Museums),<sup>74</sup> to jest ICOM-a, prihvaćenoj 2007. godine u Beču na Generalnoj konferenciji ICOM-a, muzeji su „neprofitne, trajne institucije na usluzi društvu i njegovom razvoju, otvoreni su javnosti, te sakupljaju, čuvaju, istražuju, komuniciraju i izlažu fundus u svrhe izучavanja, edukacije i užitka kako u stvarnim tako i u materijalnim dokazima o ljudima i njihovoj okolini”.<sup>75</sup> Sve naglašenija potreba muzeja za učestvovanjem na tržištu i prilagođavanjem svog rada ubrzanim promenama koje nalažu i generišu globalizacija, informatizacija i (hi-per)modernizacija današnjeg društva, donekle radikalizuju i menjaju osnovnu definiciju muzeja. Njena dalja dopuna jeste neminovna, a pripreme za buduće predefinisanje su u toku.<sup>76</sup>

74 ICOM – International Council of Museums – Međunarodni savet muzeja je neprofitna, nevladina, međunarodna organizacija osnovana 1946. godine u sistemu Organizacije Ujedinjenih nacija za obrazovanje, nauku i kulturu UNESCO. ICOM je međunarodna organizacija muzeja i muzejskih profesionalaca posvećenih očuvanju, zaštiti i predstavljanju najširem društvu svetskog prirodnog i kulturnog nasleda, sadašnjeg i budućeg, materijalnog i nematerijalnog. ICOM predstavlja mrežu od 32.000 članova iz 172 zemalja sveta, 117 nacionalnih komiteta i 31 internacionalnog komiteta posvećenih različitim aspektima muzejskog rada i zaštite kulturnog nasleda. Aktivnosti Međunarodnog saveta su usmerene na izazove sa kojima se susreću muzejski profesionalci tokom rada, kao i na njihove potrebe, a to su: saradnja i komunikacija profesionalaca; širenje znanja i informisanje javnosti; trening profesionalaca; razvoj profesionalnih standarda; promovisanje profesionalne etike; očuvanje kulturnog nasleda; borba protiv ilegalne trgovine. Međunarodni savet muzeja ima tri zvanična jezika: engleski, francuski i španski (<http://network.icom.museum/icom-serbia/o-nama/icom-international/>, pristupljeno 5. 11. 2018).

75 <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>

76 „Muzeji nisu samostalne, suverene, neograničene institucije, već oblikovane i duboko utkane u mnogostruku ekonomsku i političku svrhu, u izgradnju nacije i oblikovanje nacionalnih identiteta, u regionalnu

U teorijskim radovima, a najpre u praksi, odavno se uočilo kako bi muzeji trebalo da razvijaju programe ospozobljavanja i učenja u skladu sa osobenostima zajednice unutar koje deluju, te se oni usmeravaju na prepoznavanje potreba okoline, naročito izolovanih i marginalizivanih članova društva. Problem njihove participacije opravdava, između ostalog, i funkciju muzeja, kako ne bi služili samo onima koji su ionako kulturno uključeni.

Upravo su muzeji mesta koja naglašavaju važnost međukulturalnog i međugrupnog dijaloga, zastupaju politike saradnje i doprinose uočavanju vrednosti svih društvenih dometa, čime se obogaćuju društveno-kulturne, grupne i pojedinačne vizije života. An Laishun, izvršna direktorka Međunarodnog muzeja prijateljstva iz Pekinga, muzejima pripisuje važnu ulogu jer „pružaju strukturisanu platformu za interakciju između kultura, što ih čini idealnim ambasadorima interkulturne komunikacije”<sup>77</sup>.

Prema ICOM-ovom etičkom kodeksu, muzeji su zaduženi za očuvanje i promociju prirodnog i kulturnog nasleđa, odnosno za upravljanje prirodnom i kulturnom baštinom kao i resursima koji svedoče i prenose znanja. U svim tim aspektima ugrađena je društvena komponenta, pa je svrha muzeja usmerena na društvenu dobrobit i kulturno sazrevanje. Odatle i potreba da sarađuju sa zajednicama iz kojih potiču zbirke, kako bi se celovito predstavio i uvažio njihov prirodni i kulturni kontekst. Takođe je važno nameniti sadržaje svim društvenim grupama, a naročito onima koje su marginalizovane i društveno izolovane, te voditi brigu o interesima svih populacija i prilagođavati se njihovim mogućnostima, što je jedan od ključnih motiva muzejskog rada. Iz tog razloga vidimo da se u poslednjoj deceniji naročita pažnja posvećuje

i komunalnu revitalizaciju, regeneraciju, urbanu obnovu – i naravno ovih dana značajno u turističko tržište. Postoje potrebe za njihovom daleko ekstenzivnijom nadležnošću i transparentnošću nego što se jednostavnim terminom 'ne-profitne' razjašnjava kako muzeji treba da oslove, definišu i da se pridržavaju svojih principa i steknu i koriste materijalne, finansijske, društvene i intelektualne raspoložive resurse" (iz *Dokumenta* koji je podneo Stalni komitet za muzejsko definisanje, prospkte i potencijale (Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials – MDPP), a koji je prihvatio Izvršni bord ICOM-a (ICOM Executive Board), 7). Dostupan 20. 12. 2018. na <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>. Redefinisanju će se pristupiti septembra 2019. na Generalnoj skupštini ICOM-a u Kjotu (Japan)).

77 Prema: Ivana Brstilo, Željka Jelavić, *Kultura kao prostor mogućnosti: muzej kao čimbenik društvene integracije*, 148. Dostupno 20. 11. 2018. na [https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=93489](https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=93489)

osobama sa posebnim potrebama, tako da i muzeji uveliko osiguravaju prilaz za invalide, prilagođavaju izložbe njihovim mogućnostima, a stručno muzejsko vođstvo način izlaganja usklađuje sa potrebama posetilaca svih kategorija. Primer isključenosti bile su, i još uvek jesu, brojne etničke zajednice, društvene i kulturne grupe, a u brojnim primerima su to, šire gledano, (bile) i žene.

Iz istih tih razloga još i danas je važno, u pojedinim društvenim zajednicama, odnosno državama, uvesti i fokus tumačenja društvenih fenomena na osnovu rodne odnosno polne zapostavljenosti, te je iz tih istih razloga i većina ženskih muzeja nastajala. U pojedinim istorijskim ne tako davnim vremenima i žene su spadale u marginalizovanu grupaciju, kojoj puno toga nije bilo dostupno.

Muzeji žena su ustanovljeni da dokumentuju i učine vidljivom žensku istoriju, te da ponude alternativu pristrasnosti i nepotpunosti prezentacija tradicionalnih muzeja u oblasti istorije, umetnosti i kulture, i na taj ih način usmere ka promeni. Žene su ovo traganje započele šezdesetih godina prošlog veka, a osamdesetih su artikulisale koncepte muzeja kakvi su im nedostajali i počele sa osnivanjem muzeja u skladu sa njima. Ovi muzeji su razvili i iskoristili koncept *herstory*,<sup>78</sup> koji žene predstavlja kao aktivne aktere, u prošlosti i danas. U okviru postojeće istoriografije govorilo se ne samo o heroinama nego i o ulozi žena u prošlosti, njihovoj potčinjenosti i motivima za delovanje na polju politike.

Neophodnost postojanja ženskih muzeja ukazala se sa feminističkim pokretom sedamdesetih godina 20. veka koji je uveo interdisciplinarno istraživanje u ženskim studijama. Muzeji žena su postali mesta gde se mogu razmenjivati rezultati tih istraživanja i gde se može diskutovati sa širom publikom. Ispostavili su se kao nužnost jer su ženska strana istorije i drugih oblasti našle svoj prostor za afirmisanje, a takođe su nudili slobodu s obzirom na to da su „nove vizije, kreativna energija i projekti do kojih je dovela dinamika ženskih pokreta otvorili široki put, otkrivajući neodoljivu draž diverziteta u skoro svakom aspektu života, uključujući kulturu, umetnost i nauku“.<sup>79</sup>

78 Nasuprot *his story* (= *history*), što je igra rečima na engleskom.

79 Meral Akkent, *Kratka istorija ženskih muzeja*, U: *Žene i muzeji – Čitanka o ženskom/rodnom nasljeđu*, Podgorica: NVO NOVA Centar za feminističku kulturu, 2016, 9.

Porast broja muzeja žena od devedesetih godina do danas bio je pokrenut zamahom ženskih i rodnih studija (teoretskih i empirijskih) u raznim oblastima znanja, kao i pojava koncepta *rodne muzeologije*, koji prepostavlja primenu rodnih perspektiva u današnjoj muzeologiji, odnosno razmatranje ženskog položaja kao strukturišuće teme stalnih ili privremenih muzejskih zbirki i muzejskih aktivnosti. Ovaj novi teoretski okvir rezultat je kombinacije različitih faktora koji proističu iz određene oblasti muzeologije i ženskih i rodnih studija. U slučaju ovog prvog, može se navesti pojava *nove muzeologije*, koja poziva na socijalnu i inkluzivnu ulogu muzeja, vrednosti koje su nastale na tragu odluka objavljenih u Deklaraciji Santjago de Čile 1972. i Deklaraciji iz Kvebeka 1984, tekstovima koji ustanovljavaju integrисани muzej „u službi društva”, povezujući ga sa novim socijalnim funkcijama, kao agente komunikacije i društvene intervencije, čiji epicentar predstavljaju pojedinačni i zajednički, što znači da se oni više ne smatraju samo skladištima za zbirke i sećanja, već se bliže „strukturisanoj platformi za interakciju između kultura”, kako ih je opisala pomenuta An Laishun.

Hrabrost da se ospori autoritet tradicionalnih muzeja u pogledu sakupljanja, interpretiranja i prezentacije prošlosti ispoljena je tek sa početkom pojavljivanja muzeja žena, čime je promena bila neizbežna. Rodna muzeologija je rezultat konvergencije novih oblasti istraživanja i prezentuje se kao kritički diskurs o društvenoj i političkoj ulozi muzeja u savremenom društvu, tražeći pre svega da se obnove ženska sećanja i naslede i obezbedi vidljivost aktivnog uključivanja žena u sve oblasti života, kako u prošlosti tako i danas. Danas predstavlja sumu znanja koja se nedovoljno primenjuju u praksi i koje je potcenjeno u smislu „epistemološke refleksije, naročito u poređenju sa drugim naučnim oblastima u kojima su se ženske i rodne studije znatno razvile, kao što je antropologija, lingvistika i studije književnosti, ili čak i istorija”.<sup>80</sup>

Postavka da su *muškarac* i *žena* društveno i kulturno konstruisane kategorije, a ne biološke datosti uticala je na to da feministički orijentisana antropologija sedamdesetih godina uspostavi razliku između biološkog pola (*sex*) i društveno i kulturno utemeljenog roda (*gender*).

80 Irene Vaquinhas, *Ženski muzeji danas: njihovo stvaranje, ciljevi i doprinos istoriji*, U: *Žene i nasljeđe – Kao osnivanju Muzeja žena Crne Gore*, NVO NOVA Centar za feminističku kulturu, 2015, 36. (Dostupno 12. 12. 2018. na [https://www.muzejzena.me/img-library/23/1523645887\\_zene-i-nasljeđe-verzija-mala2.pdf](https://www.muzejzena.me/img-library/23/1523645887_zene-i-nasljeđe-verzija-mala2.pdf))

U društvenim naukama, gde se ova terminologija ubrzo odomaćila, smatralo se da su rodni odnosi kulturne konstrukcije i da se kategorije muškosti i ženskosti ne mogu posmatrati kao prirodne datosti. Tako je omogućeno širokoj lepezi istoričara da relaciju između *muškarca i žene* posmatra u širem kontekstu drugih promenljivih kategorija, kao što su rasa ili klasa u različitim epohama. Na istoričnost roda ukazala je i Džoan Skot, videći ga kao „konstitutivni element društvenih odnosa zasnovanih na shvatanju razlika između polova, pri čemu je kategorija roda jedan od primarnih puteva konstituisanja i označavanja odnosa moći u društvu”<sup>81</sup>.

Novi uvidi u saznavanju uloge žene kroz istoriju, koji se nisu ticali njene biološke već društvene stvarnosti, pokazali su da su žene, izvan političkih programa i retorike, učestvovale u kreiranju istorijskih tokova. To se posebno odnosi na epohu uspostavljanja nacionalnih država u 19. i početkom 20. veka, kada su imale veliku važnost u programima nacionalnih mobilizacija, kao deo populacije koji biološki i kulturno učestvuje u produkciji i reprodukciji nacije.

Danas mnogi činioци utiču na to da se rodna politika menja u skladu sa politikom poštovanja ljudskih prava, te se istraživanja kroz rodni objektiv sprovode kako unutar akademskog sveta tako i van njega. Nauka, umetnost i kultura nude neograničene mogućnosti koje vode ka promeni rodne politike. Ženski muzeji, koji su se pojavili kao rezultat promena koje su inicirane ovim naporima i raspravama, utiču na savremenu rodnu politiku tako što otvaraju nova mesta za diskusiju i aktualizuju brojne teme i učesnike.

81 Ana Stolić, *Od politike ka novim naučnim disciplinama: ženska i rodna istorija – Koncepti o ženskoj emancipaciji krajem 19. i početkom 20. veka u srpskoj istoriografiji*, U: *Humanizacija univerziteta*, knj. 1, Zbornik radova (ur. Bojana Dimitrijević), Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, 2013, 380.

## Prvi muzeji žena, hronologija, tipologija i umreženost

Mada je opravdano početak istorije ženskih muzeja vezati za osamdesete godine prošlog veka, kada je nastao prvi muzej koji je nazvan „muzejom žena”, ne bi trebalo zaboraviti ni one koji su ranije nastali, kao na primer Muzej žena pilota, koji su 1929. u Oklahomi osnovale žene piloti iz Sjedinjenih Država, kako bi se istakle u profesiji kojom dominiraju muškarci. Šezdesetih godina se pojavila inicijativa nazvana *Ženska galerija slavnih*, koja se zalagala za ispravljanje pisane istorije. Žene koje su predvodile ovu inicijativu reagovale su na prikazivanje samo muških biografija na mestima kakva su galerije slavnih ili spomen-kuće pionira. One su stvorile alternativnu *Žensku galeriju slavnih* ili Spomen kuću pionirki (kao što je ona u Brizbejnu, u Australiji, 1967). Godine 1969. osnovana je Nacionalna ženska galerija slavnih (National Women's Hall of Fame) u gradu Seneca Fols (Njujork, SAD).

Pod uticajem kritičkih studija i intenzivnih feminističkih debata osamdesetih godina, prešlo se na traganje za alternativnim muzejom koji bi ponudio promenu. U deceniji od 1980. do 1990. godine osnovano je 15 ženskih muzeja u zemljama kao što su Nemačka, SAD, Danska, Australija, Vijetnam, Italija, Holandija i Indija.

Iste godine kad je osnovan prvi muzej žena, Frauenmuseum, 1981. – Vilhelmina Koul Holadej (Wilhelmina Cole Holladay), kolezionarka ženskih umetničkih dela, otvorila je svoju kolekciju za javnost u Vašingtonu, 1983. godine, nakon što je kupila i renovirala zgradu (nekadašnji masonski hram) u blizini Bele kuće. Ovaj Nacionalni muzej žena u umetnosti (NMWA) inaugurisan je izložbom *Američke umetnice: 1830–1930*.

Drugi primer je Skriveni muzej (Das verbogene Museum), koji je osnovan u Berlinu 1986. Grupa istoričarki umetnosti sastavila je manifest sa ciljem da sačuvaju od zaborava umetnice čiji radovi leže u muzejskim depoima, te su tako ponovo otkrivene brojne nemačke autorke koje danas baštine zavidnu reputaciju. Ovaj muzej, bez zbirke i stalne postavke, smešten u skromnom i malom prostoru u prizemlju jedne zgrade, takođe sprovodi značajna istraživanja iz ženske istorije. U skladu sa svrhom osnivanja, sve njegove aktivnosti, kao što su arhivska istraživanja, organizovanje izložbi o ponovo otkrivenim umetnicama i

priprema tematskih publikacija – vode volonteri. Iako njihov broj nije veliki, postoje muzeji koji su osnovani u okviru ženskih i/ili rodnih istraživačkih centara sa ciljem da omoguće interakciju teorije i prakse. Tako je Muzej žena (Women's Museum) u Sudanu 1995. godine osnovan pri ženskom univerzitetu (Ahfad University for Women). Kineski Muzej ženske kulture (Women's Culture Museum) osnovan je 2002. godine u okviru Shaanxi Normal University, u pokrajni Šensi (Kina). Muzej žena Dubai, prvi privatni muzej žena u Ujedinjenim Arapskim Emiratima, otvoren je zahvaljujući ličnoj inicijativi profesorke Rafije ObaidGubaš (Rafia Obaid Ghubash) sa Arapskog Galf univerziteta (Arabian Gulf University), koja je omogućila njegovu realizaciju.

Prema rečima Meral Akent (Akkent), osim malog broja izuzetaka, većina ženskih muzeja su autonomne institucije. Imaju neredovne izvore finansiranja, kao što su donacije i finansijska podrška projekti ma ili programi podrške koje odobravaju nacionalne i međunarodne institucije. Održivost je postignuta zahvaljujući stručnosti i dobrovoljnom, ali ipak profesionalnom radu na temama od interesa, kao i tome što imaju značajnu ulogu u kulturnom životu grada, sela ili regionala u kojem deluju.

Mnogi muzeji žena imaju svoj fizički prostor, a mnogi ga nemaju, neki imaju sopstvene zbirke, ali postoje i muzeji bez zbirki i oni organizuju samo privremene izložbe. Pojedini muzeji žena se radije opredeljuju za virtuelnu platformu dok ne nađu fizički prostor, mada ima i obrnutih slučajeva, za šta je dobar primer Međunarodni muzej žena (IMOV), koji je nastao od Muzeja ženskog nasleđa, osnovanog 1985., u početku kao muzej sa fizičkim prostorom. Da bi proširio sferu uticaja i polje interesovanja, promenio je koncept. Sa zahtevom da ukaže na globalne promene, ohrabri kolektivni pokret i uspostavi transnacionalna partnerstva, 2006. postaje virtuelni muzej pod imenom Međunarodni muzej žena (International Museum of Women – IMOW). Osmišljene su interaktivne izložbe kojima se podstiče kreativnost, svesnost i akcija usmerena ka globalnim problemima za žene. Godine 2014. spojio sa Global Fund for Women, koji podržava male projekte u ženskom pokretu. Atribut „feministički” je 2002. godine prvi put ušao u naziv jedne državne ustanove: Bruklinski muzej (Brooklyn Museum) u Njujorku otvorio

je Centar za feminističku umetnost „Elizabet Sakler”. Uz to, virtualna arhiva feminističke umetnosti je postala dostupna u okviru muzeja.

Još jedan važan događaj koji je poslužio kao podsticaj u pravcu razvijanja ženskih muzeja predstavlja izložba Centra Pompidu u Parizu 2009. godine, koja je bila sastavljena od dela umetnica iz Nacionalnog muzeja savremene umetnosti, pod rukovodstvom kustoskinje Kamij Morino (Camille Morineau). Ovakva izložba je bila neophodna zato što su od 2.300 slika u Nacionalnoj galeriji u Londonu samo četiri dela umetnica i zato što u zbirci Muzeja u Orseju (Musée d'Orsay) i pariskog Luvra, koji je najposećeniji muzej u svetu sa 35.000 slika u svojoj kolekciji, ima veliki broj ženskih aktova, ali nema nijedne slike koju je stvorila žena. Sa završenim studijama istorije umetnosti i ženskim studijama u Engleskoj, Kamij Morino je, nakon što je dobila mesto kustoskinje u Centru Pompidu, najpre započela sa povećavanjem udela umetničkih dela autorki u muzejskoj zbirci, što joj je omogućilo da postavi izložbu *elles@Centrepompidou*, koja je obuhvatila 500 dela 200 umetnica. Morino je s pravom naglasila uspeh ovog poduhvata, kojim je „po prvi put u svetu muzej prikazao žensku stranu sopstvene kolekcije“. Ona je takođe skretala pažnju na rodnu neravnopravnost u društvu upoređujući procenat umetnica u zbirci (17%) sa istom stopom zastupljenosti žena u parlamentu Francuske 2009. godine.

Ženski muzeji se međusobno razlikuju prema razlogu osnivanja, sadržaju, ulogama i značaju koje imaju u svojim okruženjima. Međutim, svim muzejima je zajedničko da razvijaju sećanje i iniciraju žensku vidljivost u muzejima, da predstavljaju novi model kulturnog života, da se pojavljuju kao akteri koji podstiču transformaciju u tradicionalnim muzejima i da pokušavaju da povećaju vidljivost ženskih muzeja u društvu. Ovi muzeji – koji privlače pažnju ljudi svih uzrasta oba pola i koji doprinose konkretnizaciji poštovanja ženskih ljudskih prava – još uvek nemaju sigurne radne uslove i redovna finansijska sredstva. Ipak, muzeji žena proširuju polje svoga rada demonstrirajući mogućnost da muzeji drugačijeg tipa mogu da iznesu alternativni pogled na istoriju, grad, umetnost i život. Oni rade zajedno i dele svoje probleme, otvaraju prostore kolektivnog rada i međusobno se podržavaju.

Njima se odaje poštovanje ženama koje su doprinele razvoju društva u raznim oblastima, od politike do sporta, uključujući umetnost i druge oblasti. Muzeji Latinske Amerike naročito pridaju važnost ženskom aktivizmu koji je podržao pokrete za nezavisnost u 19. veku, dok je u nekim azijskim muzejima centralna tema izložbi nasilje nad ženama, bilo da je reč o vezivanju stopala u Kini (Muzej ženske kulture u Šensiju) bilo o žrtvama seksualnog nasilja u ratno doba (Ženski aktivni muzej rata i mira u Tokiju; Muzej rata i ženskih ljudskih prava u Seulu). U okviru ove teme osuđivanja ratnog nasilja, neke institucije iz drugih muzejskih kategorija su stvorile spomen-obeležja ženama, uključivši Muzej Anglo-burskog rata u Južnoj Africi.

Znatan broj ženskih muzeja je povezan sa feminističkim pokretima/grupama, i zbog ideologije koju prenose i zbog činjenice da njima upravljaju žene, to jest sa misijom koja je usmerena na borbu protiv rodno zasnovane diskriminacije u savremenom društvu, čak i kada se odnose na prošlost. Još jedan aspekt koji ovi muzeji stavlju u prvi plan jeste privatni i svakodnevni život (rad, porodica, život u kući, telo i rađanje), uključujući teme povezane sa istorijom mode i ženskim nakitom. Zasnovani na istoriji ili istoriji etnografije, ženski muzeji u Danskoj, Norveškoj i Vijetnamu su primeri ove kategorije ili, kao što je to slučaj sa Muzejom žena u Meranu (Museo della Done de Merano), institucije koje preko mode istražuje evoluciju položaja žena tokom vremena.

Glavna misija „muzeja ženskih prava i antidiskriminacije“, kako ih je kategorisala Irene Vakinhas (Vaqueirinha), je da doprinesu novim inicijativama ili osiguraju da se one zabeleže, naročito u vezi sa društvenom odgovornošću koja uključuje ženski pol. Dijalog između generacija, etničkih ili verskih grupa, borba protiv seksualnog nasilja, uključujući porodično nasilje, ili problematizacija odnosa između polova i institucija vlasti, jesu pokretačka snaga svih tipova muzeja koji su blisko povezani sa savremenim društvom. Reprezentativni primeri uključuju Međunarodni muzej žena u San Francisku, Ženski muzej u Istanbulu i, po pitanju porodičnog nasilja, Muzej roda u Harkovu (Ukrajina). Muzeji umetnosti imaju za cilj da prikažu stvaralaštvo žena, sačuvaju njihovo nasleđe u vizuelnim umetnostima i osiguraju da se ono izloži.

Mali je broj muzeja žena koji se redovno finansiraju iz budžeta. Neki primeri muzeja koje podržavaju vlade, opštine ili države jesu: Muzej žena u Danskoj (Kvindemuseeti Denmark), Nam Bo muzej žena (Ho Ši Min, Vijetnam), Muzej žena Hanoj (Vijetnam), Frojenmuzeum (Frauenmuseum – Hitisau, Austrija), Muzej rumunskih seljanki Maramureša (Dragomiresti, Romania), Muzej ženske kulture (Šensi, Kina) i Ženski istorijski muzej (Umeo, Švedska), koji je osnovan 2014, kada je Umeo bio evropska prestonica kulture.

U zemljama kao što su SAD, zahvaljujući kulturi doniranja, ženski muzeji opstaju zahvaljujući privatnim donacijama pojedinaca. Postoji još jedno zajedničko transkontinentalno pitanje – osim malog broja privilegovanih, ženski muzeji, naime, moraju obavljati svoj rad pomoću volontera, koji podnose najveći teret posla. Iako problemi koji se tiču fondova i ključne uloge volontera važe za sve ženske projekte, i premda oni ozbiljno koče razvoj kulturnog rada, to ne predstavlja nužno prepreku njihovoj kreativnosti. Nije lako održati autonomnu kulturnu instituciju, ali je moguće.

Muzeji „ženske istorije”, koji osporavaju patrijarhalnu istoriografiju tradicionalnih muzeja; muzeji „ženske umetnosti/umetnica”, čiji cilj je promena muškog koncepta umetnosti; muzeji koji rade na promovisanju interkulturnalnosti u zemljama imigracije i mnogi drugi muzeji sa bezbrojnim konceptima, raznovrsnih potkategorija i širokog opsega profila – odražavaju savremene feminističke debate o „ženskom putu muzeja”. Jedan od načina je i njihovo povezivanje i umrežavanje. Juna 2008. godine Muzej žena u Meranu (Italija) bio je domaćin Prve međunarodne konferencije ženskih muzeja, i tada je osnovano Međunarodno udruženje ženskih muzeja (International Association of Women's Museums – IAWM).<sup>82</sup> Predstavnice 40 ženskih muzeja iz Evrope, Azije, Amerike i Afrike su tada posebno naglasile zahtev za vidljivošću i društvenim priznanjem ženskih muzeja. Nakon što je osnovano Međunarodno udruženje ženskih muzeja (IAWM), Astrid Šenveger (Schönweger), koordinatorka udruženja, pripremila je interaktivnu mapu muzeja žena u svetu da bi olakšala razvoj mreže. Mapa obuhvata ženske muzeje koji su članovi Udruženja i one koji to nisu, kao i druge ustanove sa delat-

82 <https://iawm.international/>

nošću u oblasti rodnih studija. Na početku 2019. godine, ova mapa uključuje 73 ženska muzeja sa fizičkim prostorom, 19 virtualnih ženskih muzeja, a postoji i 47 inicijativa za ženski muzej.<sup>83</sup> Ove grupe neumorno nastavljaju da rade da bi se realizovali virtualni ili fizički muzeji žena.

Međunarodno udruženje muzeja žena ima za cilj povezivanje muzeja žena širom sveta kako bi oni zastupali njihove interese. Udruženje vodi bord sačinjen od šest članova sa svih kontinenata. Promoviše kulturu, umetnosti, obrazovanje i obuku sa stanovišta rodne pripadnosti. Štaviše, unapređuje razmenu, umrežavanje, uzajamnu potporu i globalnu kooperaciju između muzeja žena. Usmeravana istraživanja i razvoj projekata, izložbi, novih inicijativa, seminara i konferencija jeste drugi cilj. Udruženje promoviše i jača prihvatanje ženskih muzeja, kako bi afirmisalo njihovu globalnu saradnju i uzajamnu podršku i postiglo međunarodno priznavanje u svetu muzeja. Članstvo ženskih i rodnih muzeja širom sveta zagovara prava žena i rodno demokratsko društvo. Udruženje radi kao spona i kao centralno kontaktno mesto za medijaciju za ženske muzeje i inicijative, a takođe vrši nadzor nad njima. Obezbeđuje bazu podataka ženskih muzeja i promoviše i širi aktivnosti i izložbe, organizuje međunarodne kongrese i dopire do drugih mreža radi saradnje. Umrežava ženske muzeje u kooperaciju i kolektivne projekte, kao što su projekti Evropske unije i She Culture. Radi na razmeni i saradnji sa drugim ženskim ili rodnim muzejima i muzejskim mrežama, odnosno udruženjima.

Danas ženski muzeji postoje na svim kontinentima. Proistekli su nezavisno jedni od drugih. Ženski muzeji Sjedinjenih Država i Evrope imaju svoje poreklo u periodu drugog talasa feminizma i svoje novo razumevanje istorije kao rodne istorije. Slično njima, muzeji sa drugih kontinenata imaju svoje korene u modernom feminizmu. Oni žele da kod zainteresovane publike sprovedu uvid u žensku istoriju, kulturu ili umetnost. Važni su zbog obrazovanja ženske populacije, njenog osna-

83 Ove platforme, virtualni muzeji, sajtovi i inicijative koje preko virtualnog i raznih oblika realnih manifestacija (skupovi, knjige, dokumenta, itd.) takođe mogu nositi onu odgovornost za koju se zalaže i MDPP u okviru ICOM-a, uočavajući sve disperzivnije oblike postojanja i uloge muzeja u svetu: „Dok su novi muzeji, specijalistički muzeji i inicijative nalik muzejima stvoreni naročito da oslove neke od spornih problema etničke pripadnosti, ljudskih prava, pola, održivosti ili čak i budućnosti, u odgovor na izražene društvene, upravne i potrebe zajednice, ostaje jaz između ovih suštinskih relacija i tema koje dominiraju istraživanjem, sakupljanjem, izlaganjem i događajima u tradicionalnim, međusobnim muzejima”.

živanja i samopouzdanja. Obezbeđuju osvećenu obuku, mogućnosti za nezavisne akcije i alatke u prevazilaženju diskriminacije.

Ženski muzeji u Meranu i Senegalu organizovali su prvi kongres, na kojem je prisustvovalo 25 ženskih muzeja sa pet kontinenata. Po rečima iranske nobelovke Širin Ebadi (Shirin Ebadi), koja je prisustvovala kongresu, „ženski muzeji su oni koji pišu istoriju sveta. U svakoj zemlji mora postojati ženski muzej”. Ove reči su postale moto čitave mreže. Konačno, udruženje je svoju pravu verifikaciju dobilo na 4. međunarodnom kongresu ženskih muzeja u Alis Springsu (Australija) 2012. godine. Od tada se organizuju kongresi svake četiri godine, a po želji, i u međuvremenu. Do sada su bili održani u Meranu 2008, Bonu 2009, Buenos Ajresu 2010, Berlinu 2011, Alis Springsu 2012, Berlinu 2013, Bonu 2014, Meksiko Sitiju 2016. i Istanbulu 2018. Do sada je realizовано pet međunarodnih kongresa, četiri evropska i jedan evro-azijski, koji je zajedno sa evropskim održan u Istanbulu 2018. Za 2020. planira se 6. međunarodni kongres u Hitisau (Austrija).<sup>84</sup>”

---

84 Prema: [https://en.wikipedia.org/wiki/International\\_Association\\_of\\_Women's\\_Museums](https://en.wikipedia.org/wiki/International_Association_of_Women's_Museums) (dostupno 22. 12. 2018).

---

## O AUTORKAMA

### Silvia Dražić

Diplomirala na grupi za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, magistrirala na književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu i doktorirala na Centru za rodne studije na Univerzitetu u Novom Sadu (ACIMSI).

Bavi se istraživanjima u oblasti teorije književnosti i umetnosti, feminističke teorije i rodnih studija, te prevodenjem teorijskih tekstova sa engleskog jezika. Pored monografija *Istina i tumačenja* (1985), *Stvarni i imaginarni svetovi Judite Šalgo* (2013) i *Novosadski tekstualizam* (2018), objavila niz tekstova iz ovih oblasti u časopisima i novinama. Učestvovala u radu Ženskih studija, Centra za rodne studije, MMC LED arta, Alumnistkinja rodnih studija. Koautorka programa Multimedijalne platforme ženske kulture, aktivizma i teorije K.A.T.

### Vera Kopićl

Završila Filozofski fakultet u Novom Sadu, specijalizirala na ACIMSI-u, a zvanje MA stekla na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, Odsek za jugoslovensku i opštu književnost. Osnovala i uređivala Međunarodni video-festival žena autora *Video Medeja*, autorka izložbe novosadskih slikarki *Ogledalo anime*, koautorka izložbi *Dnevna soba, Milica Tomić / Žena*, programa Multimedijalne platforme ženske kulture, aktivizma i teorije K.A.T.

Priredila *Žensku čitanku*, monografiju o Milici Miletić Tomić *Pouke i polemike*, zbornik tekstova o ženskoj video-umetnosti *Video-Medeja*, autorka teatrološke studije *Metajezik iščašenog žanra/ song u postdramskom tekstu Milene Marković*. Objavljivala tekstove u časopisima ProFemina, Art centrala, Kultura, Interkulturalnost, Knjiženstvo.

## O ZAVODU ZA RAVNOPRAVNOST POLOVA

Zavod za ravnopravnost polova je pokrajinska ustanova osnovana 2004. godine Odlukom Skupštine AP Vojvodine. Osnivanjem Zavoda i donošenjem Deklaracije i Odluke o ravnopravnosti polova zaokružen je sistem institucionalnih rodnih mehanizama na pokrajinskom nivou i ute-meljen je pravni okvir za ostvarivanje rodne ravnopravnosti na teritoriji AP Vojvodine u oblastima koje su u nadležnosti Pokrajine.

Zavod je osnovan kao stručno telo u cilju promovisanja koncepta rodne ravnopravnosti i izrade preporuka za integraciju rodne perspektive u sve politike, mere, akcije i programe koje Pokrajinska vlada donosi i sprovodi.

Delokrug rada Zavoda obuhvata: istraživačke programe i projekte u cilju stvaranja baze preciznih i aktuelnih podataka o položaju žena kao osnove za izradu preporuka za poboljšanje njihovog položaja; edukativne programe u cilju povećanja nivoa znanja o značaju rodne ravnopravnosti i potrebi ugrađivanja rodne perspektive u sve društvene sfere života; promociju koncepta rodne ravnopravnosti na teritoriji AP Vojvodine i pružanje podrške lokalnim samoupravama u sprovođenju politike jednakih mogućnosti; podsticajne programe koji za cilj imaju ekonomsko osnaživanje žena i unapređenje njihovog položaja.

Poseban kvalitet u radu Zavoda predstavlja činjenica da istraživačke i edukativne programe prati bogata izdavačka delatnost visokih standarda. Od 2006. godine (kada je delatnost ustanovljena) do danas, Zavod za ravnopravnost polova je samostalno ili u suzdravlju, objavio 36 publikacija svrstanih u pet edicija.

Izdavačka delatnost Zavoda osmišljena je sa ciljem da obezbedi trajno svedočanstvo o istoriji i iskustvima ženskog aktivizma i njihovim rezultatima, kao i da afirmiše značajna dostignuća i doprinos žena u najrazličitijim oblastima života. Ona promoviše stručnu literaturu i stručnjake i stručnjakinje u oblasti rodne ravnopravnosti i obezbeđuje dragocen fond literature neophodne za obrazovanje žena i muškaraca.

Edicija „Milena Pavlović Barili“, u okviru koje je objavljena publikacija Vere Kopić i Silvie Dražić, svedoči o prisustvu i dometima kako žena savremenica na društvenoj i umetničkoj sceni, tako i kroz istoriju civilizacije.

<http://ravnopravnost.org.rs/izdavacka-delatnost/>



Katalin Ladik  
Nina Živančević  
Branka Parlić  
Sanja Kojić Mladenov  
Isidora Todorović  
Andrea Palašti  
Tijana & Mila Popović  
Suzana Milevska  
Tanja Ostojić  
Sonja Jankov  
Dejan Vasić  
Vlasta Delimar  
Milesa Milinković  
Maja Sedlarević  
Vladislava Gordić Petković  
Jelena Andđelovski & Vitomirka Trebovac  
Olivera Pančić Svirčev  
Gordana Stojaković  
Gordana Todorović  
Jelena Ognjanović  
Lidiya Mustedanagić

