

Feminizem, kuriranje in kanon¹

Abstract

Feminism, Curating and Canon

In the essay, the author makes use of feminist approaches towards canonicity in order to reflect upon (canon-) political implications of feminist curating. She looks at the examples of several international feminist curatorial projects of the last decade and in particular at two international women's cultural and arts festivals from Ljubljana, Slovenia – City of Women and Red Dawns. By analyzing these case-studies and engaging with a broader theoretical issues at stake in feminist practices of exhibition making, her intention is to reflect upon the (canon-)political translation of feminist curatorial practices as well as limitation to it. Her aim is to show that (feminist) canon building and (feminist) curatorial practices are deeply and intrinsically connected. As the canon is intrinsically connected to power as well as in some aspects to governmentality, her suggestion is that before we discard the canon as such, we recall the feminist legacy and its approaches to the question of canonicity, with an aim to critically reflect on our own curatorial practices and ask what implications they have for the canon.

Keywords: feminism, feminist curating, feminist art, politics of exhibition making, canon building, festival City of Women, festival Red Dawns

Katja Kobolt Ph.D is a feminist curator, producer and teacher from Ljubljana, based in Munich. Apart from her academic work Katja has (co)curated and organized numerous cultural events and exhibitions in Slovenia and abroad. (kkobolt@googlemail.com)

Povzetek

Avtorica v članku obravnava feministične pristope h kanonu in razmišlja o (kanonsko)političnih implikacijah feminističnega kuriranja. Pri tem se ozre na več mednarodnih feminističnih kuratorskih projektov, realiziranih v zadnjem desetletju, in podrobneje obravnava dva mednarodna festivala v Ljubljani – Mesto žensk in Rdeče zore. Z analizo teh dveh primerov in obravnavo širših teoretičnih vprašanj, ki so prisotna v feminističnih kuratorskih praksah, avtorica razmišlja o (kanonsko)politični interpretaciji teh praks in njenih omejitvah. V članku želi pokazati, da so (feministični) kanon in (feministične) kuratorske prakse neločljivo povezane. Kanon je povezan z oblastjo in v nekaterih pogledih tudi z vladanjem. Namesto da bi vnaprej zavrnila koncept kanona, se avtorica raje vpraša, kakšna sta zapuščina feminizma in njen pristop k vprašanju kanona, ter kritično pretresa lastne kuratorske prakse in njihov vpliv na kanon.

Ključne besede: feminizem, feministično kuriranje, politika razstavljanja, kanonizacija, festival Mesto žensk, Festival Rdeče zore

Katja Kobolt je feministična kuratorica, producentka in predavateljica iz Ljubljane, ki živi v Münchnu. Poleg akademskega dela je (so)kurirala in organizirala številne kulturne dogodke in razstave v Sloveniji in tujini. (kkobolt@googlemail.com)

¹ Razširjena različica tega besedila z naslovom *Feminist curating beyond, in, against or for the canon?* je bila objavljena leta 2012 v *Feminist Curatorial Practices in East and Central Europe*, K. Kivimaa (ur.), 40–63. Tallinn: Tallinn University Pres.

Pri praktičnem in tudi teoretičnem delu z umetnostjo in s feminizmom se nenehno srečujemo z vprašanji politične reprezentacije. Koga, čigava in katera dela bomo izbrale in predstavile, kako in v kakšnih kontekstih. Kaj bi želele sporočiti in kaj nazadnje sporočamo? V prispevku bom uporabila feministične pristope h kanonu za razmislek o (kanonsko)političnih implikacijah feminističnega kuriranja. Pri tem se bom ozirala na več mednarodnih feminističnih kuratorskih projektov, izvedenih v zadnjem desetletju, in podrobneje obravnavala dva mednarodna festivala v Ljubljani – Mesto žensk in Rdeče zore. Z analizo teh dveh dogodkov in obravnavo širših teoretičnih vprašanj, ki jih odpirajo feministične prakse razstavljanja, razmišljam o pomenu feminističnih kuratorskih praks za kanon, pa tudi o njihovih omejitvah. Vendar to ne pomeni, da je v okviru feminističnega kuriranja postalo vprašanje kanona nepotrebno. Nasprotno, pokazati hočem, da so (feministično) oblikovanje kanona in (feministične) kuratorske prakse neločljivo povezani.

Politika kanona

'Kanon' je precej sporen pojem. V feminističnih in kritičnih raziskavah zasledimo celo stališča, da je kanon presežena ideja, neločljivo povezana z oblastjo, in da bi bila edina politično sprejemljiva, prepričljiva in emancipatorna drža opustitev ideje kanona (cf. Parker, 1993). Vendar ali nismo s svojim delom kot (feministične) programske vodje, kuratorke, umetnostne kritičarke, teoretičarke in tudi kot (feministične) umetnice vedno v odnosu z/do kanonom/kanona? S svojo izbiro, koga in kako bomo prezentirale ali reprezentirale, se vedno hote ali nehote pozicioniramo do kanona. Namreč, (feministična) umetnost in (feministično) kuriranje ne nastajata v vakuumu, temveč se aktivno vpisujeta v širši sistem umetnosti: z izmenjavo ali celo z namerno neizmenjavo. In naprej, z razglasitvijo kanona za preseženo idejo prav tako ne presežemo še vedno pereče razlike med spoloma v prevladujočem kanonu kakor tudi ne v središču sistema umetnosti, ki še naprej dajeta prednost (heteroseksualnim) belim zahodnim moškim. Kanon implicira univerzalnost, kar pomeni, da kanonična dela niso konstruirana in predstavljena samo kot estetsko pomembna, temveč je njihova interpretacija prav tako kanonizirana in s tem vpisana tudi v naše kulturno samorazumevanje. Zato ni nenavadno, da je vprašanje kanona bodisi z njegovo širitvijo, revizijo in (re)interpretacijo še vedno na dnevnem redu feministične kritične misli.

Če razumemo politično kot proces, v katerem se Posamezno artikulira kot Obče (Žižek, 1994; 1998), prepoznamo produkcijo kanona in kuriranje kot strukturo podobna procesu politične reprezentacije. Če gre v procesu politične reprezentacije za to, čigavi in kateri interesi se bodo artikulirali kot univerzalni, obči in bodo potemtakem veljali za družbo v celoti, lahko opazujemo podoben mehanizem *pars pro toto* tako v kanonu kakor tudi v kuratorskih praksah. Oba procesa – kanonizacija in reprezentacija umetniških del v kuriranem okviru neke razstave, festivala ali bienala – sta vedno selektivna in predstavljata izbrana dela, objekte, besedila kot umetniško relevantna in »reprezentativna«.

Kanon kot naseljen funkcionalni spomin (*Funktionsgedächtnis*, aktivno 'spominjanje' ali *memory in actuality*) v nasprotju z nenaseljenim depojskim oziroma paradigmatskim spominom (*Speichergedächtnis* ali *memory in potentia*), čemur Aleida Assmann (2002; 2006) pravi dve strani kulturnega spomina, ima pomemben kulturni vpliv. Kanon kot diskurzivna tvorba posreduje (hegemonske) estetske ocene, norme in tudi usmeritve za legitimiranje interpretacij in (inter)akcij. V tem pogledu je kanon še vedno razmeroma blizu svojemu izvornemu pomenu v antični Grčiji – kanón (*κανών*) kot norma, merilo. In kot trdi Griselda Pollock v *Differencing the Canon*, je norma v kanonu jasna nadvlada bele maskularnosti, ki se »ekskluzivno istoveti s kreativnostjo in Kulturo« (1999: 9). Poleg tega Pollock trdi, da celo slavne umetnice, kot so Mary Cassatt, Frida Kahlo in Georgia O'Keeffe, niso dejansko kanonične, temveč »prej slavne, senzacionalne, komodificirajoče ali pa so simbol in prav tako, kot jih zlobno napadajo, jih

lahko ljubeče občudujejo« (ibid.).

Kot kuratorica, ki se ukvarja pretežno s transdisciplinarno umetnostjo, ki jo večinoma ustvarjajo ženske ali umetnice iz tako imenovane Vzhodne Evrope, pa povezujem kanon tudi z 'vrhom' sodobnega sistema umetnosti, ki ga oblikujejo 'znani' kuratorji bienalov in umetniških festivalov ali v muzejih in galerijah. Kaj je umetniški kanon? Mislim, da ga ne definirajo samo umetnostnozgodovinska veda in različni diskurzi sistema umetnosti, temveč se ga definira tudi zunaj nje, torej tudi tisti diskurzi, ki niso na prvi pogled povezani z umetnostjo. Čeprav priznavam pluralno načelo kanonov, vseeno mislim, da lahko feministične kuratorske projekte na periferiji – kar 'Vzhodna Evropa' v odnosu do centra mednarodnega sistema umetnosti še vedno je – opišemo kot kuriranje onkraj kanona. Navsezadnje v 'vrhu' mednarodnega umetnostnega sistema razen opaznih izjem ni prav veliko vzhodnoevropskih žensk. Ker je kanon neločljivo povezan z oblastjo in prav tako z nekaterimi vidiki vladanja in upravljanja, predlagam, da se, preden ovržemo kanon kot tak, ozremo na feministično zapuščino in njene pristope do vprašanja kanonskosti ter da kritično premislimo naše kuratorske prakse in njihov vpliv na kanon.

Feministične kuratorske prakse in feministična politika kanona

Drugače kot definiranje kanona je opisovanje feminističnega kuriranja veliko bolj dvoumno početje. Nekakšen '*reader's digest*' o feminističnem kuriranju se mora najprej vprašati o subjektih in objektih feminističnega kuriranja: ali feministična kuratorica dela izključno z umetnicami in/ali *queer* umetnicami, ali raje s feminističnimi umetnicami in umetniki ne glede na njihov spol? Ali se feminizem v umetnosti kaže skozi reprezentacijo in z generiranjem feministične agende, ali pa proizvaja tudi specifično materialnost, ki se kaže v formah, medijih, procesih in tudi v okvirih produkcije, reprezentacije in recepcije? In naprej, kako naj bi se feministično kuriranje razlikovalo od nefeminističnega?

Če pogledamo produkcijske in delovne pogoje, značilne za večino feminističnih kuratorskih projektov, se v nekaterih vidikih sploh ne zdijo feministični, saj jih odrejajo samoizkoriščanje, nizki honorarji, čezmerno delo in druge izkoriščevalske oblike prekernega dela in neoliberalnih delovnih razmer. To, proti čemur se feminizem bori, je pogosto vpeto v kuratorski kontekst na način, ki je v nasprotju s kritičnimi spodbudami feminizma kot političnega gibanja. Kljub temu se postavlja vprašanje, kaj bi lahko bila *differentia specifica* feminističnega kuriranja? Pri odgovoru nanj lahko izhajamo iz več izhodišč: zgodovine feministične umetnosti, kuratorske teorije, feminizma kot političnega gibanja in iz umetnosti kot inter- in intrasubjektivnega fenomena – in vse to lahko imenujemo *genus proximum* feminističnega kuriranja.

Trdim, da so feministični pristopi h kanonskosti, med katerimi imajo nekateri več kot štiridesetletno genealogijo, še vedno uporabni za razumevanje in kritični razmislek o sodobnih feminističnih kuratorskih praksah. Ne glede na nenehno gnanje za novostmi in novimi trendi v kuratorskih, akademskih in teoretskih krogih in diskurzih sem vseeno prepričana, da diskontinuiteta v feminizmu kot političnem gibanju, teoriji ter kuratorski in umetniški praksi izhaja ravno iz problema kanona. Natančneje, diskontinuiteto poraja dejstvo, da feministične aktivistične, teoretične, umetniške, kuratorske in druge prakse in diskurzi zelo redko postanejo kanočni, tj. da se jih prevede v obče in zato politične. V tem pogledu se ne strinjam popolnoma z Griseldo Pollock, ki piše, da »ni ... načina in smisla za 'vključitev žensk v kanon'« (Pollock, 1999: 33). Podobno, seveda, kot pri lekcijah, ki se jih moramo naučiti iz t. i. *gender monitoringa*, torej, da postavljanje kvot žensk v vse institucije na vseh področjih nikakor ne zadostuje, če ostanejo pri tem patriarhalne strukture (v našem primeru so to dispozicije ocen umetniške kvalitete, interpretacija in reprezentativni modeli) bolj ali manj nedotaknjeni.²

² Dekonstruksijski metodi intervencije v kanon interpretacije Griselde Pollock s ciljem »dekonstruksijskih branj

Glavne argumente za vzporedno branje feminističnih kuratorskih praks in feminističnih politik kanona lahko povzamemo na naslednji način. Prvič, (feministična) kanonizacija in (feministične) kuratorske prakse so medsebojno neločljivo povezane. Med njimi poteka nenehna izmenjava: kuratorice najdemo inspiracijo pri kanonu (četudi v obliki njegovega zavračanja ali ignoriranja) in v večini primerov si skupaj z umetnicami prizadevamo za njihovo vidnost v sistemu umetnosti in s tem za morebitno kanonizacijo njihovih umetniških praks.

Drugič, različne feministične politike kanona in feministične kuratorske prakse izhajajo iz enake jedrne premise ne glede na morebitno različno razumevanje feminizma oziroma feminizmov, svojih subjektov, agend in metod. Izhajajo iz trditve, da družbeno konstruiran ženski spol določa ženskam podrejeni položaj – v skupnostih, v družbi na splošno, pri njihovem dostopu do oblasti in tudi v sistemu umetnosti in kanona.

Tretjič, ne gre zgolj za individualne kariere (umetnic in/ali kuratorok), temveč zlasti za napačno reprezentacijo ali, nenazadnje, za nezadostno reprezentacijo kreativnosti in agende široke palete svetovnega prebivalstva. Če feministična politika kanona izpodbija domnevno občo veljavnost/univerzalnost samega kanona, potem si feministično kuriranje prizadeva za večjo vidnost ženskih umetniških del (pa tudi drugih marginaliziranih skupin), vključno z možnostjo razvijanja njihovih umetniških praks. Navsezadnje si feministična politika kanona in feministične kuratorske prakse prizadevajo razvijati produkcije, reprezentacije in recepcijske okvire za umetniške prakse marginaliziranih, kar ne omogoča le določene vidnosti in priznanja njihove kreativnosti v sistemu umetnosti, temveč tudi vidnost in priznanje njihovi agendi in vplivu na širšo (vizualno) kulturo in družbeni kontekst.

V feministični teoriji se je veliko razpravljalo o vprašanju kanona. Sprva so feministične teorije in nato feministične strategije kanonizacije in kuratorske prakse t. i. radikalnega feminizma poudarjale epistemični kategoriji *ženskega telesa* in *ženske izkušnje*, ki sta obetali razumevanje in reprezentacijo žensk kot homogene politične kategorije. Radikalne feministke so na eni strani razumele t. i. *žensko naravo* kot posledico zatiranja žensk, na drugi pa so poskušale pozitivno premisliti ženske značilnosti, ideje in prakse (tudi umetniške prakse), označene za ženske in zato kot inferiorne (Grant, 1993: 24). Pojma ženskega telesa in ženske izkušnje sta bila prenesena v feministične teorije kanona, prvič, s *prespraševanjem* in *reinterpretacijo kanona interpretacije* in, drugič, z *revizijo obstoječega, moško dominantnega kanona* (Heydebrand in Winko, 1994: 153).

Interpretacijski kanon ali kanon interpretacije 'spremlja' vsak (umetniški) kanon in pomeni celoten niz konvencionaliziranih paradig in metod, kako naj se kanonizirano umetniško delo (kulturno) interpretira in kulturno posreduje. Njegova funkcija je, da zagotovi tradicijo konvencionaliziranih vodil za interpretacijo in za bolj ali manj ustaljeno kulturno pragmatiko kanoniziranih umetniških del. V središču feministične kritike so intervencije v moško dominirani kanon interpretacije in želja po njegovem subverzivnem premisleku, prav tako pa tudi vpeljava novih perspektiv, povezanih z interpretacijo ženskih likov, razlik v spolu ali umetniških oblik v smislu družbenega spola (ibid.).³ S proučevanjem, opisovanjem in reaktivacijo ženskih opusov so začele feministične znanstvenice in ženske umetniških poklicev obnavljati vedenje o pozabljenih ženskih umetnicah, likovnicah, pisateljicah in glasbenicah iz zgodovine, s čimer so želele doseči določeno revizijo ali razširitev konvencionalnega kanona, v katerem prevladujejo

formiranja discipline, ki vpeljuje in vlada kanonu; in prevpraševanje vpisovanja ženskosti v delo umetnic, živečih in delujočih pod oznako Ženska, formiranih v zgodovinsko in kulturno specifičnih ženskostih«, ter »diferenciacije kanona« seveda moremo priznati daljnovidnost (Pollock, 1999: 35).

³ Dekonstruktivski feminizem je bil še zlasti naklonjen ideji intervencije v kanon interpretacije. Ideja o temeljni dvomnosti besedila ali umetniškega dela, ki je 'inficiran' z razliko – nenehno odlaganje označenega v vrsti označevalcev predpostavlja odlog in subverzijo konvencionalne interpretacije. Glej npr. *Differencing the Canon* Griselde Pollock (1999).

imena moških. To prizadevanje je zlasti v 70. letih prejšnjega stoletja spremljala konceptualizacija *ženske estetike*, kar še danes odmeva v projektih, ki se ukvarjajo z *žensko umetnostjo*.

V današnjih feminističnih kuratorskih projektih je še vedno zelo uporabna metoda intervencije – bodisi kot ponovni premislek kanona interpretacije ali revizija obstoječega moško dominantnega kanona. Na tem mestu naj omenim enega vidnejših projektov, ki se je ukvarjal z vprašanjem družbenega spola v sodobni umetnosti in v umetnostni zgodovini (post)socialističnega obdobja – razstavo *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK) na Dunaju in Zachèta v Varšavi, 2009–2010, ki jo je kurirala Bojana Pejić). Razstava je obravnavala različne zgodovinske in sodobne kanone, vključno s kanoni socialističnega imaginarija, nekonformistične avantgarde in kritične sodobne umetnosti, v katerih so v vseh vzhodnoevropskih kulturah, prikazanih na razstavi, načeloma dominirali moški.

Drugi primeri takih intervencij v kanon interpretacije so umetniška dela ali kuratorski projekti, ki dekonstruirajo ali spreminjajo naše razumevanje *toposov* in motivov v umetnostni zgodovini, kot je razstava *Sexwork* (NGBK Berlin, 2006–2007, kuratoric in kuratorjev Katharine Kaiser, Maike Leffers, Jörga Leidig, Judith Siegmund, Ulrike Solbrig, Borisa von Brauchitsch). Razstava je dekonstruirala kulturne pomenе prostitucije in podobo prostitutke v evropski umetnostni zgodovini. Obe razstavi – *Gender Check* in *Sexwork* – sta vzpostavljali kontekst in platformo za umetniška dela, ki dekonstruirajo motive in kulturne *topose* umetnostnozgodovinskega kanona s subverzivnim sklicevanjem nanje: znan primer je predelava Manetove *Olympie* avtorice Katarzynie Kozyre, ki je bila vključena tudi v razstavo *Gender Check*.

Čeprav se omenjena projekta nista osredinila le na prespraševanje kanona interpretacije – s tem, ko sta ponujala kontekst, v katerem so se lahko umetniška dela proučevalo kot prostor konstruiranja družbenega spola in razlike med družbenimi spoli, sta odprla prostor za kritiko tradicionalnih interpretacij umetniških del in konvencionalnih naracij umetnostne zgodovine. S tem sta posegla v moško dominantne kanone in jih deloma revidirala.

Radikalni feminizem in njegova osrednja pojma *ženska razlika* in univerzalna *ženska izkušnja* so pogosto kritizirali zaradi njunega esencializma: tj. predstavljanje spolne razlike kot univerzalne in nespremenljive. Idejo, da lahko radikalni feminizem politično reprezentira ženske kot homogen politični subjekt, so kritičarke ovrgle z utemeljitvijo, da je prezrla in pustila ob strani vse tiste (ženske), ki ne sovpadajo z agendo belih, izobraženih heteroseksualnih zahodnih žensk srednjega sloja. *Etničnost, barva kože, razred, želja, performativnost družbenega spola, geo- in biopolitične delitve oblasti ter nekropolitika* so produktivni pojmi, ki so omogočili kompleksnejši ponovni premislek družbenega spola, saj odražajo raznolikosti žensk in njihovih agend. Po drugi strani so ti pojmi sprožili tudi produktivni ponovni premislek samega feminizma in strategij političnega predstavnštva. Toda ko se ozremo na feministično kuriranje danes, ugotovimo, da sta oba osrednja pojma radikalnega feminizma – *telo* in *izkušnja* – še vedno zelo uporabna. Oba pojma, presejana skozi paradigmo neesencialnega subjekta, subjekta v procesu nenehnega formiranja, ali kot vrzel v vrsti označevalcev (Žižek, 1999), ki se v procesu subjektivacije napolni s kulturno konstruiranimi pomeni (Butler, 1991), imata v kuratorski praksi in politiki kanona še vedno pomembno vlogo. Pojmi družbeno uspoljenega (*gendered*) telesa in družbeno uspoljene izkušnje ali performativnosti družbenega spola, praviloma reinterpretirani skozi *queer* in postkolonialne kritike, so pogosto v središču tistih feminističnih kuratorskih projektov, ki so platforma izključno ženskih umetnic, na primer ljubljanskega Mednarodnega festivala sodobnih umetnosti Mesto žensk (od 1996 naprej so ga kurirali Uršula Cetinski, Koen van Daele, Sabina Potočki, Bettina Knap, Katja Kobolt, Dunja Kukovec in Mara Vujić).⁴

⁴ V zadnjem desetletju je bilo v Evropi in ZDA kar nekaj odmevnih razstav izključno ženskih avtoric: npr. *re.act. feminism – performance art of the 1960s and 70s today* (2008–2009) in njeno nadaljevanje *re.act.feminism #2 – a performing archive* (2011–2013), ki sta ju kurirali Bettina Knap and Beatrice Ellen Stammer; *Wack! Art and the*

Kritiki pogosto trdijo, da projekti in razstave, kjer se predstavljajo izključno umetnice, še vedno implicirajo esencionalizirano pojmovanje ženskega telesa in podajajo tisto vizijo ženskih estetik, ki veljajo za esencionalno drugačne od 'konvencionalnih' in 'univerzalnih' estetik. Toda kot odgovor na to lahko poudarimo, da v resnici sistem umetnosti in širši družbeni kontekst operirata s konstrukcijami ženskih identitet, ki temeljijo na njihovih telesih in urejajo ženska življenja in profesionalne genealogije na enaki podlagi. Strukturna in finančna neenakost med naravoslovnimi znanostmi in tehničnimi poklici, v katerih prevladujejo moški, ter feminiziranim in prekernim poljem humanistike, umetnosti in čustvenega dela, predvsem materinjenja (Federici, 2004), so med najočitnejšimi ovirami, ki ženskam še vedno otežujejo kontinuirano profesionalno genealogijo.⁵

Ko govorimo o dostopnosti kanona, ni mogoče ločiti procesov kanonizacije od mehanizmov, ki ohranjajo vrzel med spoloma; ker je kanon povezan z oblastjo in finančnim, socialnim in simbolnim kapitalom, zadnje neposredno vpliva na formiranje kanona. Zato (še vedno) potrebujemo feministične kuratorske projekte, ki izhajajo iz subjektivacije, dajejo platformo ženskim umetnicam za dekonstrukcijo, prevračanje, kritiko in tudi premagovanje vsiljenih družbenih identitet. Enako velja za projekte, ki reaktualizirajo feministično zapuščino *ženske izkušnje*, premišljeno skozi neesencionalno paradigmo.⁶

Sodobni feministični kuratorski projekti so pogosto tudi tarča naslednje kritike: feministični kuratorski projekti, ki se osredinjajo izključno na feminizem in/ali družbeni spol, naj ne bi bili zmožni razumeti, generirati in prikazati raznolikosti umetniških izrazov umetnic, ker ne obravnavajo vse umetnice vprašanju družbenega spola ali feministične agende, kot ju artikularata feministična teorija in aktivizem. Zato se morajo feminizmi in kuratorski projekti, ki se navdihujejo pri feminizmih ali se vanj vpisujejo, nenehno (samo)prespraševati in se ukvarjati s svojo normativnostjo, ki v številnih primerih ne prenaša uspešno svoje emancipatorne agende v družbeni kontekst. Toda vrnimo se k vprašanju kanona in poskušajmo odgovoriti na vprašanje, kakšne pristope h kanonu implicirajo tisti kuratorski projekti, ki se osredinjajo na družbeni spol ali na žensko avtorstvo?

Čeprav ni dvoma, da je t. i. buržoazni, prevladujoči ali, kot pravijo v nemščini, *Bildungskanon*, dejansko hegemonna struktura, ki obvladuje in asimilira druge, specializirane kanone ali protikanone, je pluralnost kanonov dejstvo. Feminizem se je veliko ukvarjal s to realnostjo, zlasti pa si je še naprej prizadeval graditi protikanone. Feministične kuratorske projekte, ki odpirajo platformo za izključno feministično umetnost ali umetnice, se pogosto umešča v *politiko protikanona*. Čeprav se zdi, da obstaja nenehna izmenjava med protikanoni in (ura-

Feminist Revolution v Geffen Contemporary (MOCA, Los Angeles, 2007, kuratorica Connie Butler); *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, New York, 2007, kuratoriki Maura Reilly and Linda Nochlin); *It's Time for Action (There's no Option): About Feminism* (Migros Museum Zürich, 2006, kuratorica Heike Munder), *Dream and Reality. Modern and Contemporary Women Artists from Turkey* (Istanbul Modern, 2011–2012, kuratorke Fatmagül Berktaş, Levent Çalikoğlu, Zeynep İnankur, Burcu Pelvanoğlu).

⁵ Čeprav sta kulturni sektor in sektor umetnosti notorično feminizirana, je vrzel med spoloma v njem še vedno zelo globoka. V sistemu umetnosti se ženske srečujemo z zelo visokimi ovirami pri dostopnosti do višjih službenih položajev, dostojnih delovnih razmer in perspektive kontinuiranega profesionalnega razvoja ter s tem do simbolnega kapitala. Tak sistem drži ženske stran ali pa jim otežuje dostop do višjih institucionalnih položajev in posledično do prevladujočega kanona.

⁶ V feminističnih kuratorskih projektih, ki se ne osredinjajo izključno na umetnice, denimo *Gender Check*, ima *telo* kot pojem in tudi kot motiv in kulturni proces zelo pomembno vlogo. To velja še zlasti za del te razstave, naslovljene *Negotiating Private Space*, ki se je ukvarjal s spremembami vlog spola v procesu tranzicije iz socialističnega v neoliberalni in kapitalistični red. Nekateri prej omenjeni kuratorski projekti so prav tako obravnavali pojem izkušnje: denimo del razstave *Global Feminisms* v Brooklyn Museum je bil naslovljen *Life Cycles* in se je nanašal na izkušnje 'biti ženska' v različnih kulturnih okoljih in življenjskih obdobjih.

dnim) prevladujočim kanonom, ta ostaja z majhnimi izjemami nespremenjen in zanj je še naprej značilna vrzel med spoloma. Dejansko imajo protikanoni načeloma omejen družbeni in kulturni doseg (do uspoljenih, rasiziranih, subkulturnih in drugih manjšin). To je razlog, da feministične kuratorske projekte, za katere se zdi, da si prizadevajo za specializirani kanon ženske ali feministične umetnosti, kritizirajo kot parcialne in zato kot politično nerelevantne. Umetnice pogosto povedo, da nočejo biti del nekakšnega feminističnega umetniškega kroga, ker so prepričane, da estetike ni mogoče zožiti v posamezno identitetno kategorijo, kot je na primer družbeni spol.

Zato kritiki takih feminističnih projektov in njihovih vplivov na politiko kanona trdijo, da mora biti estetska relevantnost primarno merilo izbora. Toda ali ni bilo vprašanje, ali je estetska zaznava ali kar velja za estetsko relevantno, brezčasen in univerzalni fenomen, že velikokrat postavljeno in nanj tudi odgovorjeno? Na ravni teorije je bolj ali manj splošno sprejeto, da moramo estetsko dojetje razumeti z vidika historičnega materializma kot družbeno in kulturno konstruirano dojetje, ki potemtakem ni nevtrarno do vprašanja družbenega spola. V dejanskih ocenah in kritikah se na to pogosto pozablja in prav to je razlog, da se feministični protikanoni dojemajo kot po dosegu omejeni, medtem ko ostaja prevladujoč kanon, v katerih prevladujejo moški, nedotaknjen. Da bi razumeli politiko kanona in politiko protikanona, se na tem mestu sprašujemo, ali je lahko slepa ulica multikulturalizma in identitetne politike koristna lekcija? Multikulturalizem in identitetne politike stavijo na to, da bodo manjšine v demokratični areni z reprezentacijo singularnih, posameznih interesov in singularne agende manjšin avtomatično dobile politični pomen, kar bo vodilo v njihovo politično emancipacijo, saj naj bi njihovi singularni interesi sčasoma postali univerzalni (Žižek, 1999). V realnosti se dogaja prav nasprotno. Samo tisti interesi in agende, ki so artikulirani kot univerzalni, dejansko vodijo v politično emancipacijo. Ali bi pri politiki kuriranja in graditvi kanona to pomenilo, da projekti s protikanonskim pristopom niso politično relevantni? In posledično, ali moramo zato pripisati politično relevantnost samo tistim feminističnim kuratorskim projektom, ki se umeščajo v t. i. prevladujoči umetniški sistem in bodisi z deli avtoric revidirajo in širijo moško dominantni prevladujoči kanon ali pa dekonstruirajo kanona interpretacije? Za ponovni premislek o tem vprašanju bom v sklepnem delu eseja spregovorila o dveh ljubljanskih ženskih festivalih.

Mesto žensk in Rdeče zore

Društvo za promocijo žensk v kulturi – Mesto žensk je od ustanovitve leta 1996 organizator letnega transdisciplinarnega festivala Mesto žensk. To je feministični kuratorski projekt, ki ponuja platformo izključno umetnicam, teoretičarkam in aktivistkam. Čeprav festival premišljeno prepričuje idejo *ženske umetnosti*, ga nenehno kritizirajo, da ustvarja nekakšen uspoljeni umetniški geto.

Organizatorice so festival načrtale kot eksperimentalen, odprt za avtorice, ki eksperimentirajo, brišejo ali prečijo meje različnih umetniških žanrov. Že od začetka je cilj festivala, da doseže širše in raznoliko občinstvo ter njegovo aktivno participacijo. Festival ima tudi izobraževalno vlogo pri širjenju boljšega razumevanja eksperimentalne umetnosti in sodobne teorije. Kot mednarodni festival Mesto žensk predstavlja umetnice z vsega sveta, tudi iz kultur, ki v Sloveniji niso dobro poznane. Poleg glavnega selekcijskega kriterija ženskega avtorstva je festival vsako leto organiziran okoli pomembne umetniške, kulturne ali družbeno politične teme.

Čeprav Mesto žensk spada med mednarodno uveljavljene in priznane projekte, pa pomanjkanje financ ne narekuje zgolj prekmernih delovnih pogojev za umetnice in producentke, temveč določa tudi omejitve programa in kuratorskih projektov. Zaradi pomanjkanja denarja je doslej na festivalu sodelovalo zelo malo umetnic, za katere bi lahko rekli, da spadajo v prevladujoč kanon sodobne umetnosti. Te so svoje delo na festivalu predstavile bodisi pred svojim 'velikim uspehom' v mednarodnem sistemu umetnosti bodisi zaradi svoje politične in emoci-

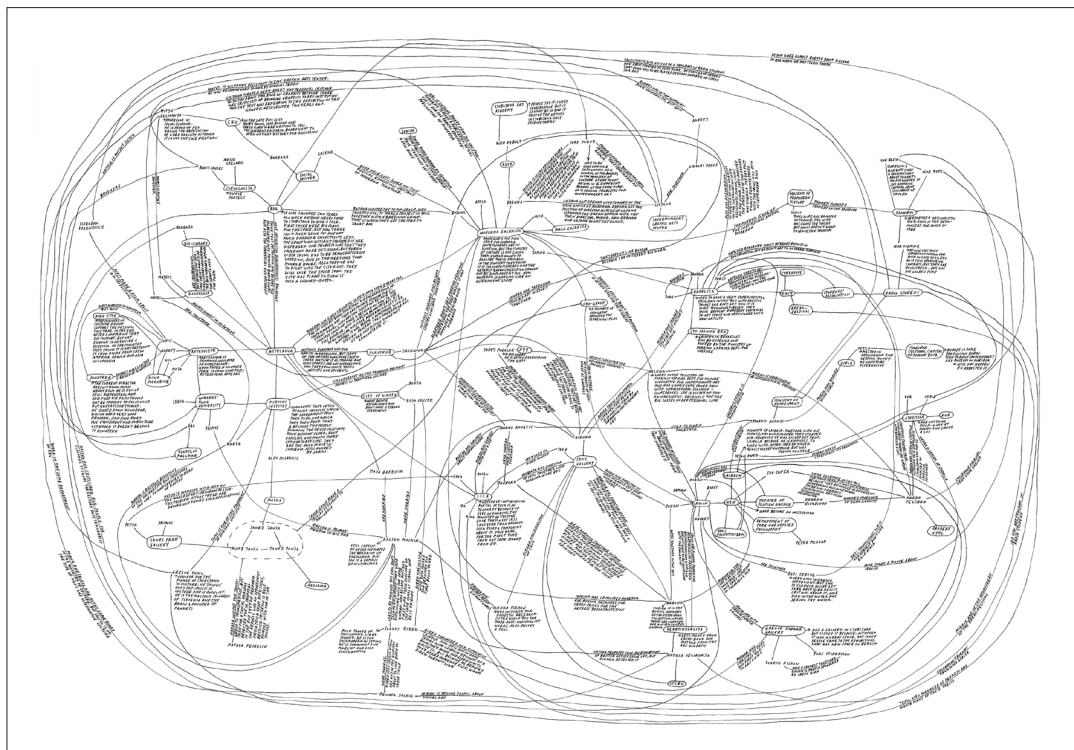
onalne zavezanosti projektu. Zato omejene finančne zmožnosti tako rekoč predpisujejo kuratorski pristop onkraj kanona. Vendar to ne pomeni, da Mesto žensk ni povezano s kanonom. Kot mednarodno priznani umetniški projekt festival zagotovo pripomore k produkciji kanona, čeprav njegov program določa omejeni finančni okvir in z njim odločitve, katera umetnostna dela bodo sprejeta ali prikazana. Velja pravilo, da ni mogoče uprizoriti velikih produkcij koreografinj, gledaliških režiserk, glasbenic ali sodobnih umetnic. Zato festival afirmira večinoma 'cenejše oblike', kot so živa umetnost (*live art*), videoumetnost, *one-women bande*, instalacije *ready-made* predmetov iz vsakdanjega sveta itd. Navsezadnje nima prav veliko filmskih ali gledaliških režiserk, koreografinj, dirigentk ali sodobnih umetnic dostopa do produkcijskih sredstev, človeških virov in financ, ki jih zahtevajo velike, obsežne in s tem drage produkcije.⁷ Zato organizatorice in kuratorke pogosto delajo s tistimi vrstami umetnosti in umetniškimi zvrstmi, ki so največkrat označene kot 'ženske', zaradi njihove sorazmerne formalne 'skromnosti' pa je tudi malo verjetno, da bi bile uvrščene v prevladujoči kanon. In čeprav Mesto žensk hoče problematizirati rabo pojma *ženske umetnosti* in varovalne mehanizme kanonskosti ter sistema umetnosti, pa nazadnje prav tako reproducira nekatere omejitve, ki jih ženske in eksperimentalne umetnice doživljajo drugače. S prikazovanjem del, ki prevprašujejo tradicionalne, splošno sprejete interpretacije znanih kanoniziranih mojstrov in z relevantnim teoretskim programom, pa skuša Mesto žensk obenem intervenirati tudi v kanon interpretacije.

V nasprotju s številnimi drugimi feminističnimi projekti, ki so zaradi še bolj prekinjenih finančnih razmer ponavadi kratkotrajnejši, je Mesto žensk feministični festival z izjemno dolgo tradicijo. Festival je vedno poudarjal svoj raznoliki program, s katerim je želel privabiti tako že obstoječe občinstvo sodobne umetnosti kakor tudi mladostnike, otroke, spolne in etnične manjšine ter širše občinstvo vseh spolov. Zato festival na določen način spada v *mainstream*. Obenem pa v številnih pogledih še vedno deluje kot samonikli projekt ne le zaradi omejenega produkcijskega okvira, temveč tudi zaradi kuratorske heterogenosti, ki pogosto nastaja iz nuje. Pomanjkanje časa in sredstev za potovanja za *in vivo* spremljanje mednarodne umetniške produkcije se od samih začetkov Mesta žensk kompenzira s kolektivnimi in sodelovalnimi kuratorskim pristopi. Medtem ko je bil v prvih letih festival sprejet kot nekakšen 'škandal' ali celo trn v peti lokalnega občinstva, se je v zadnjih letih 'naturaliziral'. Zaradi programa, ki ni osredinjen izključno na feministično umetnost, s čimer se je povečala možnost za medijsko pokritje in sprejetje v javnosti, festival lahko le deloma generira feministično protijavnost, kot sta jo definirali Rita Felski (1989) in Nancy Fraser (1990). Obe feministični teoretičarki sta razumeli pojem feministične protijavnosti kot področje intra- in intersubjektivnega opolnomočenja žensk. Pojem poudarja opolnomočenje tako v prostoru protijavnosti in zunaj njega (Hvala, 2011). Čeprav je festival Mesto žensk zgradil platformo za umetnice in je tudi v drugih pogledih praviloma feministični projekt, pa se ni osredinil izključno na feministično umetnost in je, kot je bilo rečeno, odprt za vsa občinstva. Paradokсно pa lahko prav to njegovo odprtost ali vpliv prek meja specializirane protijavnosti razumemo kot njegovo šibkost. To je morda razlog, da je finska umetnica Minna Henriksson leta 2008 v terenski raziskavi umetniške scene v Ljubljani (slika 1) ugotovila, da je festival Mesto žensk postal preveč uveljavljen in da mu primanjkuje prodornih stališč.⁸

Nasprotno pa samonikli feministični projekti, ki se umeščajo na margine, v številnih primerih generirajo specializirano protijavnost, ki je pogosto izključena iz meščanskih umetniških

⁷ Ena od kuratoric performativnega arhivskega projekta *re.act.feminism* Bettina Knaup je v intervjuju za nemško revijo *Feministische Studien* poudarila, da umetnice intenzivno razvijajo performans ali *live art* tudi zato, ker je ta načeloma produkcijsko poceni (Fleig, 2012).

⁸ *Ljubljanski zapiski (Ljubljana Notes)* (2008) je tretji v vrsti petih zemljevidov, ki jih je naredila Minna Henriksson o povezavah in dinamikah na sodobnih umetniških scenah. Drugi zemljevidi so zemljevidi Istanbula (2005), Zagreba (2006), Beograda (2009) in Helsinkov (2009).



Slika 1: Originalna risba s peresom na papirju v velikosti 70 x 100 cm. Kot plakat je bila natisnjena v 3000 izvodih za razstavo *Muzej na ulici* v Muzeju sodobne umetnosti. Risba temelji na instalaciji *Ljubljanski zapiski*, ki je bila leta 2008 na ogled v Galeriji Kapelica v Ljubljani.

institucij prevladujočega toka. Odličen primer je mednarodni feministični in *queer* festival Rdeče zore, ki zadnjih petnajst let v Ljubljani nastaja iz nesebičnosti njegovih sodelavk.⁹

Samonikli ali manjšinski feministični kuratorski projekti, kot so Rdeče zore, bodisi gradijo protikanon bodisi idejo kanona povsem zavračajo. To temeljno izhodišče pojasni tudi njihov interes za sodelovalne pristope k avtorstvu in produciranju umetnosti. Primer tega je projekt Vahide Ramujkić in Aviv Kruglansky *Dokumentarno vezanje v realnem času* (*Real-Time Documentary Embroidery*), ki je bil leta 2012 predstavljen na festivalu Rdeče zore v okviru *Živečega arhiva prinesi in vzemi ven* (*Bring In Take Out Living Archive*), feminističnega kuratorskega kolektiva Red Min(e)d, ki se posveča feministični vednosti in sodobni umetnosti iz prostora nekdanje Jugoslavije in širše. Med delavnico sta umetnika skupaj z drugimi sodelujočimi umetnicami in obiskovalkami festivala izvezla novo umetniško delo z naslovom *Obrazi feminizma* (slika 2).

Preden rečemo, da imajo tako specializirani projekti omejen vpliv na prevladujoči kanon in da niso politično relevantni, ker se ne sklicujejo na univerzalno, moramo znova razmisliti svojo oceno. Res je, da taki projekti ne vztrajajo le na radikalni zastavitvi programa, ki je

⁹ Dokumentacijo o teh agendah, produkcijskem okviru, inspiracijah in vplivih Mednarodnega feminističnega in *queer* festivala Rdeče zore je mogoče najti v zvezku *Rdečke razsajajo! Interjuji z organizatorkami feminističnega in kvirovskega festivala Rdeče zore*, ki ga je uredila Tea Hvala (2010), kjer so objavljeni interjuji z organizatorkami festivala.



Slika 2: *Dokumentarno vezenje v realnem času/Obrazi feminizma*, avtorjev Vahide Ramujkić in Aviva Kruganskyga je sodelovalno vezenje, izvedeno v okviru projekta *Živeči arhiv prinesi in vzemi ven (Bring In Take Out Living Archive)*, festival Rdeče zore, marec 2012. (Foto: Monika Jankovič)

prestopanje umetniških, uspoljenih in drugih družbenih norm moramo v tem premeru razumeti kot znak njihovega vpliva in pomena. Poleg tega feministične mreže in različne oblike sodelovanja omogočajo aktivno izmenjavo med feminističnimi projekti prevladujočega toka in specializiranimi ali samoniklimi projekti, kar prav tako omogoča agendam 'od spodaj navzgor' in umetniškim praksam samoniklih projektov vpliv na bolj *mainstream* in profesionalizirane feministične kuratorske platforme. S tem se projekti, ki delujejo *protikanonsko* ali celo v smeri odprave kanona, v številnih primerih prevajajo v modele *revizije kanona*.¹⁰

posvečen izključno (eksperimentalni) *queer* ali feministični umetnosti, temveč tudi na specializiranem in zato omejenem občinstvu. Toda vzpostavitev platforme za radikalne estetike in politične zahteve,

Sklep

V prispevku sem želela poudariti, da ni edino 'prave' (*proper*) feministične politike kanona in prav tako ne edino 'pravega' (*proper*) feminističnega kuriranja kot takega. Feministično kuriranje in politika kanona sta razvila različne strategije generiranja in reprezentacije feminističnih agend in raznolikosti ženskih ter politično in družbeno angažiranih ustvarjalnosti. S tem prav tako intervenirata v (umetnostnozgodovinski) *status quo*. Ne glede na to, kako teoretično pomanjkljiva so bila stališča radikalnih feministk, so si te drznile zahtevati univerzalnost. In kako naj me kot feministke zahtevamo in dosežemo univerzalnost brez solidarnosti? Prav solidarnost je temelj prenosa in prevajanja vednosti in zato vedno tudi opolnomočenja za prevajanje singularnega v univerzalno in zasebnega v politično.

Prevedla: Nina Kozinc

¹⁰ Poglobljen odgovor na pogoste kritike v razpravah o feminizmu in umetnosti, ki poudarjajo, da taki prenosi 'od spodaj' v kontekst glavnega toka niso nič drugega kot ponavljajoča se izpraznitev in kanibalizem politične radikalnosti, bi segel čez okvir tega članka. Toda glede na take argumente in ob spoznavanju neuspeha nedavne/sedanje protestniške kulture lahko samo opozorim na potrebo po »pohodu skozi institucije« in na institucionalizacijo politične radikalnosti.

Literatura

- ASSMANN, ALEIDA (2002): Vier Formen des Gedächtnisses. *Erwägen, Wissen, Ethik* 13(1): 183–238.
- ASSMANN, ALEIDA (2006): Kanon und Archive – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses. V *A Canon of Our Own. Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, M. Bidwell-Steiner in K. S. Wozonig (ur.), 20–34. Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H.
- BUTLER, JUDITH (1990): *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- FEDERICI, SILVIA (2004): *Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.
- FELSKI, RITA (1989): *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- FLEIG, ANNE (2011): Performance-Kunst und feministische Kritik. Interview mit Bettina Knaup. *Feministische Studien* 29(2): 302–311.
- FRASER, NANCY (1990): Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text* 25/26: 56–80.
- HEYDEBRAND, VON RENATE IN SIMONE WINKO (1994): Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19(2): 96–165.
- HVALA, TEA (UR.) (2010): *Rdečke razsajajo! Intervjuji z organizatorkami feminističnega in kvirovskega festivala Rdeče Zore*. Ljubljana: KUD Mreža.
- POLLOCK, GRISELDA (1999): *Differencing the Canon*. London, New York: Routledge.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1993): *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1994): *Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor*. Wien: Passagen Verlag.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1998): A Leftist Plea For 'Eurocentrism'. *Critical Inquiry* 24(4): 988–1009.