



MESTO ŽENSK

ZAMOLČANE
ZGODOVINE II

časopis
za
kritiko
znanosti
let. XLIII, 2015, št. 261

Lektorica / Language editor
Milojka Mansoor

Korektorica / Proofreader
Danijela Tamše

Grafično oblikovanje / Graphic design
Irena Woelle, Petra Hrovatin

Prelom teksta / Layout
Petra Hrovatin

Oblikovanje naslovnice / Cover design
Petra Hrovatin

Fotografija na naslovnici / Cover photography
Nada Žgank (Heather Cassils: Teresias; Festival
Mesto žensk, 2010)

Tisk / Printed by
DEMAT d. o. o., 2014

Izid te številke Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo sofinancirajo Javna agencija za knjigo, Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS iz sredstev državnega proračuna iz naslova razpisa za sofinanciranje domačih znanstvenih periodičnih publikacij, ter Mestna občina Ljubljana.

Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo je vključen v naslednje mednarodne baze podatkov:
— ERIH Plus,
— IBSS: International Bibliography of the Social Sciences,
— DOAJ - Directory of Open Access Journals,
— Ulrich's Web (Ulrich's Periodicals Directory),
— ProQuest Political Science,
— ProQuest Research Library,
— ProQuest Social Science Journals.

Revija izide štirikrat na leto.
Cena posamezne številke je 12.90 €.
Letna naročnina: 30 €.
Letna naročnina za dijake in študente: 20 €.

Naročila sprejema:
Beletrina
Boršnikov trg 2
1000 Ljubljana
E-pošta: prodaja@zalozba.org.



CITY OF WOMEN

EDITORIAL

- 7 Vesna Leskošek: City of Women between Cultural Production and Gender Specificity

CONTEXTS

- 13 Vlasta Jalušič: The City of Women Festival and the Context of the Nineties: From the Journey in a Red Yugo to the Setting Up the Festival
- 23 Liljana Stepančič: Pioneer Times: The Memoirs of the First City of Women Festival
- 40 Asja Hrvatini: So That We Don't Become Paintings on Museums' Walls

FESTIVALS AND CULTURAL POLICIES

- 51 Tea Hvala: Temporary Venues of Persistent Hope: City of Women and Red Dawns
- 63 Katja Kobolt: Feminism, Curating and Canon
- 74 Katja Praznik: City of Women between a Structural Subordination and Effects of Concealed Class Relations During Post-Socialist Transition
- 90 Maja Šorli: Images of the City of Women Festival in the Slovenian Media
- 100 Andreja Kopač: Slovenian Artist at the City of Women Festival – Several Sketches

OVERLOOKED GENDER RELATIONS

- 111 Zoja Skušek: About Those Women Who Will Never Attend the City of Women Festival

DOSSIER: FESTIVAL CITY OF WOMEN

- 119 Interview: Uršula Cetinski
Koen Van Daele
Sabina Potočki
Bettina Knaup
Katja Kobolt in Dunja Kukovec
Mara Vujić

CONCEALED HISTORIES II

EDITORIAL

- 149 Tatjana Greif: Past – Foreign Country
- 153 Jean Nestle: I am
- 154 Nataša Velikonja: »She Has a Soul of Ahasuerus, Modern, of Course«: Creative Freedom and Life Entrapment of Modernist Women Artists
- 166 Alenka Spacal: A Lesbian-Feminist View of the Picture *Two Girls* by Elda Piščanec
- 179 Tatjana Greif: The Painter in the Shadow: Gaps in Historicizing of a Woman Artist
- 196 Dragana Stojanović and Vladimir Bjeličić: Mapping Queer Identities and Motives in Modern Art History in Serbia and Croatia
- 212 Janet Flanner: Memory is all: Alice B. Toklas
- 220 Nina Dragičević: Streaks of Life: The Introduction and Translation of a Passage from the Autobiography of Ethel Smyth

REVIEW

- 231 Stanimir Panayotov: Neonecromicon

MESTO ŽENSK

UVODNIK

- 7 Vesna Leskošek: Mesto žensk med kulturno produkcijo in spolno specifičnostjo

KONTEKSTI

- 13 Vlasta Jalušič: Festival Mesto žensk in kontekst devetdesetih: od popotovanja z rdečim jugom do ustanovitve
- 23 Liljana Stepančič: Pionirski časi
- 40 Asja Hrvatini: Da ne bi postale slike na muzejskih stenah

FESTIVALI IN KULTURNE POLITIKE

- 51 Tea Hvala: Začasni prizorišči vztrajnega upanja – Mesto žensk in Rdeče zore
- 63 Katja Kobolt: Feminizem, kuriranje in kanon
- 74 Katja Praznik: Mesto žensk med strukturno podrejenostjo in tranzicijsko utajo razrednih razmerij
- 90 Maja Šorli: Podobe Mesta žensk v slovenskih medijih
- 100 Andreja Kopač: Slovenske umetnice na festivalu Mesto žensk – nekaj skic

SPREGLEDANA SPOLNA RAZMERJA

- 111 Zoja Skušek: Pa še o tistih, ki jih ne bo nikoli na festival Mesta žensk

DOSJE: FESTIVAL MESTO ŽENSK

- 119 Intervju: Uršula Cetinski
Koen Van Daele
Sabina Potočki
Bettina Knaup
Katja Kobolt in Dunja Kukovec
Mara Vujić

ZAMOLČANE ZGODOVINE II

UVODNIK

- 149 Tatjana Greif: Preteklost – tuja dežela
- 153 Jean Nestle: Jaz sem
- 154 Nataša Velikonja: »Ona ima dušo ahasvera, seveda modernega«: Življenjska ujetost modernističnih umetnic
- 166 Alenka Spacal: Lezbično-feministični pogled na sliko *Dekleti* Elde Piščanec
- 179 Tatjana Greif: Slikarka v senci: Vrzeli v zgodovinenju ženske umetnice
- 196 Dragana Stojanović in Vladimir Bjeličić: Kartiranje *queer* identitet in motivov v moderni zgodovini umetnosti v Srbiji in Hrvaški
- 212 Janet Flanner: Vse je spomin: Alice B. Toklas
- 220 Nina Dragičević: Prameni življenja Ethel Smyth: Uvod in prevod odlomka iz avtobiografije Ethel Smyth: *Streaks of life*

RECENZIJA

- 231 Stanimir Panayotov: Neoneconomicomicon



MESTO ŽENSK

Mesto žensk med kulturno produkcijo in spolno specifičnostjo

V letu 2014 smo praznovali 20-letnico festivala Mesto žensk (v nadaljevanju Mesto žensk) in v letu 2015 praznujemo 20. obletnico ustanovitve društva Mesto žensk – Društvo za promocijo žensk v kulturi. Dvajset let delovanja društva, ki nikoli ni bilo del kulturnega *mainstreama*, je dolgo obdobje. Sicer je v Sloveniji kar nekaj festivalov, ki so svoje začetke generirali v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, torej v času gibanjskega vrenja, in kljubovali pritiskom kapitalizma devetdesetih ter razosebljenega in podivjanega neoliberalizma v zadnjem desetletju in pol. Preživeli so zgolj zaradi velike angažiranosti ustvarjalk in ustvarjalcev in zaradi zvestega občinstva, ki je festivale posvojilo ter jih ohranjalo pri življenju. Noben od teh festivalov ni preživel, ker bi ga kulturna (ali druga) politika prepoznala kot del »nacionalnega interesa«, torej kot del, ki pripomore h »kulturni samobitnosti naroda«, »krepi njegovo identiteto« in samozavest ter omogoča »družbeno kohezivnost«. Škoda je, da se to pozna na današnjem stanju duha, ki bi bil zagotovo bolj odprt, ustvarjalen, vključujoč in sprejemljiv za novosti in drugačnosti in zato bogatejši (seveda v nematerialnem pogledu). Država bi najbrž od tega imela več, kot ima zdaj od »gospodarske rasti« in »polne zaposlenosti«, v čemer vidi edino zveličavno odrešitev. O tem in o umeščenosti festivala v družbeno okolje govorijo prispevki avtoric, ki smo jih povabili k sodelovanju, in intervjuji, ki smo jih opravili s programskimi voditeljicami in voditeljem festivala in jih objavljamo v tej številki.

Posebnost Mesta žensk je mesto žensk, ki ga zavzemajo na različnih ravneh delovanja društva in festivala. Festival je nastal z namenom, da bi ženskam omogočal prostor za javni prikaz svojega ustvarjanja in delovanja, ker je bilo teh priložnosti v prevladujoči kulturni produkciji zelo malo. Vendar je hkrati označevalec 'festival ženske umetnosti' mnoge odvrnil od sodelovanja, saj so ženske razumele udeležbo po eni strani kot getoizacijo delovanja, ki predpostavlja marginalizacijo festivala, in po drugi strani niso želele javno povezati svojega ustvarjanja s feminizmom, čeprav se je ta nakazoval le na implicitni ravni. Feminizem je sicer osrednja tema tematskega bloka, s čimer se odzivamo na številne kritike, pomisleke, včasih tudi očitke festivalu, ki so šli v obe smeri, da je feminizma premalo, in da ga je preveč. Zagovornice in zagovorniki

¹ Domačijsko terminologijo uporabljamo le zato, ker govorimo o nacionalni kulturni politiki.

prepričanja, da je feminizma premalo, očitajo festivalu, da vključuje tudi moške ustvarjalce, da je bil eden od kuratoric moški, da se Mesto žensk izogiba umestitvi feminizma kot eksplicitnega koncepta v svoj program in v festivalsko dogajanje, in še kakšen očitek bi lahko našli. Tisti in tiste, ki menijo, da je feminizma preveč, to utemeljujejo s pomisleki o že omenjeni getoizaciji, omejenosti na ozek krog obiskovalk in obiskovalcev, menijo, da je dosežena že dovolj velika stopnja enakopravnosti (namenoma ne uporabljam načela enakosti v tem kontekstu), da spolna specifičnost ni več utemeljena, ker so osebne izkušnje nekaterih ustvarjalk takšne, da niso nikoli doživele spolne diskriminacije. Pomemben je še en argument, in sicer, da ustvarjalke ne želijo svojih dosežkov pripisati samo svojemu spolu, zaradi svojega spola torej nočejo biti pozitivno diskriminirane. Vedeti želijo, da so nekaj dosegle s svojim trudom in s svojimi sposobnostmi, torej zato, ker je njihovo poklicno delo kakovostno. V teh argumentih prepoznamo torej tiste, ki menijo, da spolnih neenakosti ni, in druge, ki menijo, da so, a so hkrati prepričani, da je vsaka intervencija ali regulacija teh neenakosti že neutemeljeno dajanje prednosti ženskam.

Po svoje se strinjam, da je lahko pozitivna diskriminacija tudi argument za utrjevanje prepričanja, da ženske lahko nekaj dosežejo le v spolno izoliranih situacijah, torej takrat, ko imajo prednost. S tem sem se srečala tudi na predavanju o spolnih neenakostih v naravoslovnih znanostih na univerzi v Jyväskylä na Finskem (državi z zelo visokim deležem žensk na vrednotenih delovnih mestih). Predavateljica je dokazovala, da je spolno razmerje na raziskovalnih delovnih mestih na Finskem 80 : 20, in sicer v korist moških, na pedagoških delovnih mestih pa je razmerje ravno nasprotno. Seveda zato, ker je v raziskovanju veliko več denarja kot pri pedagoškem delu. Na nekatere predloge, ki so vključevali posebne spodbude, da bi zagotovili lažji prehod žensk v raziskovanje, je profesor fizike postavil vprašanje, kako bodo ženske lahko živele s tem, da so nekaj dosegle samo zaradi svojega spola in ne zaradi svojih sposobnosti, in kako bodo živele s tem, da bodo izrinile dobre moške kolege, ki zaradi teh ukrepov ne bodo več pripuščeni h koritu. Posebni ukrepi za vključevanje manjšin lahko doživijo takšne odzive, vendar brez njih napredek ni mogoč. Čakati na to, da bodo ženske same s svojim trudom dosegle enakost, je utopično, saj jim to enakost preprečujejo spolno specifične ideologije. Če bi bila enakost odvisna le od sposobnosti, bi jo že zdavnaj dosegli. Poleg tega se v tovrstnih službah posebni ukrepi nanašajo na ljudi s podobnimi kvalifikacijami – med enako dobrim kandidatom in kandidatko je obvezno zaposliti njo.

Mesto žensk je lahko tudi dokaz za to, da posebne spodbude slej ko prej normalizirajo situacije. Dileme glede spolne specifičnosti festivala so bile namreč značilne za prvo desetletje festivala, ko so bili mediji vsako leto polni žaljivih, degradirajočih in sovražnih zapisov o festivalu. Zgrazali so se tako rekoč nad vsem. Na primer nad slikarsko razstavo, kjer so bile upodobljene debele ženske, češ, kaj nam je pa to treba gledati. Cankarjevemu domu so očitali, da bo menstrualna kri kontaminirala dvorane, kdo bo pa potem še hotel tja. Sledijo nekoliko bolj blagi, vendar nič manj sovražni zapisi o festivalu, ki jih analitično obdelajo tudi avtorice prispevkov v tem tematskem bloku. Tudi občinstvo je bilo omejeno, veliko več je bilo žensk, moški obiskovalci so bili redkejši. V zadnjih letih so takšni odzivi le še zelo redka izjema. Veliko več je rednega poročanja o festivalskem dogajanju, večkrat so mu bile posvečene kulturne oddaje na radiu in televiziji ali zapisi v tiskanih in elektronskih medijih. Občinstvo je raznospolno (ali bolje pluralnospolno), raznoliko, medgeneracijsko in pri moških skorajda ni več zadrege, da bi jih prepoznali kot feministe, če jih bo kdo videl na festivalu. To sicer lahko nekatere obiskovalke tudi moti, saj menijo, da nimajo več varnega prostora, očiščenega heteronormativnosti.

To prepričanje je vodilo v ustanavljanje novih festivalov, o čemer prav tako piše nekaj avtoric v tematskem bloku. To dokazuje, da je glede spola še vedno dovolj niš, ki jih je treba zapolniti, zato je veliko prostora za novosti in presežke. Nove festivale je treba sprejemati z odprtostjo in pričakovanji, ker zagotovo ponudijo nekaj, kar so prejšnji spregledali ali niso mogli, hoteli umestiti. Da pri nastajanju novih festivalov ne gre za konkurenčnost, tekmovalnost ali razdirajočo kritiko, dokazujeta dobro sodelovanje in projektna povezanost med festivali, katerih del je tudi

Mesto žensk. Usmeritev festivala je namreč vedno bila v odpiranju in sodelovanju, morda je k temu pripomogla tudi šibkejša finančna podpora, ki sicer nikoli ni bila velika. V tem ima festival enako usodo kot številni manjši kulturni prostori, ki so izhod iz slabega finančnega položaja videli v tesnejšem povezovanju. Tako se dogodki ne odvijajo več le v osrednjih kulturnih centrih, temveč so razpršeni po različnih delih širšega mestnega jedra Ljubljane. Predstave so na trgih, cestah in mostovih, v galerijah, muzejih, gledališčih in drugod, kjer so pripravljene kolegijsko sodelovati.

Poseben tematski blok ob 20-letnici ustanovitve društva smo zasnovali kot kritičen pogled na njegovo delovanje. Želeli smo zgodovinsko umestiti Mesto žensk, odstreti ozadja festivala, ki se nanašajo na kontekst in koncept, pregledati, ovrednotiti in analizirati odzive, program in delovanje. Posebej nas je zanimalo, kakšni so bili politični kontekst in družbene razmere, v katerih je nastal festival. Kakšne so bile glavne značilnosti 90. let, kakšna so bila razmerja med državo in »civilno družbo« in kako bi lahko v to umestili nastanek festivala Mesto žensk? Kakšen je bil odnos do feminizma v devetdesetih? Kakšna je zgodovina ustanavljanja ženskih festivalov na Slovenskem – zakaj nastaja potreba po različnih festivalih, ali je to povezano s političnostjo, kaj je radikalna umetniška produkcija žensk in kakšno vlogo ima pri teh festivalih *queer* teorija in kakšno feministična? Kakšni so bili medijski odzivi na festival in kako se je to spreminjalo skozi leta delovanja? Zanimalo nas je, kakšna je aktivistična kulturna produkcija – kako je mogoče uporabiti ali umestiti umetnost kot protest in nasprotno, protest skozi umetnost? Kako je Mesto žensk umeščeno v širši okvir festivalskega dogajanja v svetu? Kakšen je bil in je vpliv Mesta žensk v družbi, kakšen je njegov položaj danes, ali odslikava, reflektira položaj žensk na splošno in specifično tistih, ki delajo v umetnosti? Kakšna je vloga feminizma pri festivalu? Kateri oz. kakšni so ženski prostori in dejavnosti v njih, kako je festivalu (ne) uspelo vključiti ženske iz obrobni delov sveta, kako je vključeval obrobne tematike, kako je odgovarjal na dogajanje na Vzhodu? Zanimalo nas je tudi, kako odzivne so sploh kulturne politike na vsa ta raznolika izhodišča.

K pisanju prispevkov smo povabili avtorice, ki so na različne načine povezane z Mestom žensk, vendar niso vključene v vodenje, upravljanje ali kako drugače tesneje povezane s festivalom. Temo smo vsaki avtorici vnaprej nekoliko pripisali, vendar smo ji prepustili avtonomijo pri odločanju, ali bo napotke upoštevala ali ne. Zato se prispevki nekoliko prekrivajo, vendar so kljub obravnavi istih dogodkov pogledi različni, ker se branja teh dogodkov avtorice lotevajo z različnih teoretskih pozicij in referenčnih okvirov.



KONTEKSTI

Festival Mesto žensk in kontekst devetdesetih: od popotovanja z rdečim jugom do ustanovitve

Abstract

The City of Women Festival and the Context of the Nineties: From the Journey in a Red Yugo to the Setting Up the Festival

The text addresses the question of political and social circumstances in which the festival City of Women was established in 1995. The main points of discussion are what were the main features of the post-socialist experience in the 90s; what was the attitude towards feminism as a political position, theory and a way of life; what were the relationships between the state and civil society; and how we could assess the emergence of the festival. The contribution builds on the personal recollection of the author and includes some personal accounts, and on already collected documents, material and interviews from the book *How We Attended a Feminist Secondary School* and some other sources. The main conclusion is that the biggest achievement of the City of Women Festival was that it uniquely brought about the important connection between feminism, art, culture, science and theory, and everyday life experience in the post-socialist Slovenia, and also to other regions. It has also contributed to the birth of a new generation of younger feminists.

Keywords: City of Women, post-socialism, feminism, inequality, theory, art

Vlasta Jalušič is a political scientist, researcher at the Peace Institute in Ljubljana, and lecturer at the University of Primorska. (vlasta.jalusic@mirouni-institut.si)

Povzetek

Text se osredotoča na politične in družbene razmere, v katerih je nastal festival Mesto žensk oziroma na vprašanja, kaj so bile glavne značilnosti postsocialističnega časa 90. let, kakšen je bil takrat odnos do feminizma kot političnega stališča, teorije, načina življenja, kakšna so bila razmerja med državo in civilno družbo ter kako bi lahko v to umestili nastanek festivala. Grafi na osebnem spominu na nekatere zgodbe in dogodke ter na že obstoječem gradivu, objavljenem v knjigi *Kako smo hodile v feministično gimnazijo* in v nekaterih drugih besedilih. Glavna ugotovitev prispevka je, da je bil festival Mesto žensk začetek nekega novega razvoja, ki ga je mogoče ovrednotiti šele dvajset let pozneje. Ključni dosežek festivala je vnos poudarka umetnosti v feminizem v Sloveniji oziroma vzpostavitev neposrednega dialoga med feminizmom, umetnostjo, kulturo, znanostjo in teorijo ter vsakdanjim in političnim življenjem v postsocialistični Sloveniji in širše, ki je brez primere in ki je pripomogel k rojstvu nove generacije mlajših feministk.

Ključne besede: Mesto žensk, postsocializem, feminizem, neenakost, teorija, umetnost

Vlasta Jalušič je politologinja, raziskovalka na Mirounem inštitutu v Ljubljani in predavateljica na Univerzi na Primorskem. (vlasta.jalusic@mirouni-institut.si)

Uvod

Ko so me prosili, naj napišem ta članek, sem malce omahovala, saj pri samem festivalu nisem veliko sodelovala, morda čisto na začetku, ko je bil fizično lociran ob prostorih Urada za žensko politiko, ter pozneje pri nekaterih konkretnih programskih aktivnostih, ob izidu knjig, pa tudi kot udeleženka pri dveh produkcijah festivala (glasbeni in gledališčni). V času, ko je festival nastal, je bil moj osebni angažma tudi bolj akademski in politični kot pa umetniški ali kulturni, čeprav sem žensko in feministično umetniško produkcijo ves čas spremljala in je zame bila eden ključnih navdihov.

Vendar je tema, o kateri naj bi pisala, vprašanje političnih in družbenih razmer, v katerih je nastal festival, oziroma vprašanje, kaj je bilo najbolj značilno za 90. leta, kakšen je bil takrat odnos do feminizma kot političnega stališča, teorije, načina življenja, kakšna so bila razmerja med državo in »civilno družbo« in kako bi lahko v to umestili nastanek festivala Mesto žensk. To pa je vendarle področje, o katerem lahko napišem sestavek, ne da bi se morala posebej ali dodatno spuščati v obsežnejši študij konteksta nastanka Mesta žensk, saj zajema tematiko, ki sem jo proučevala in o njej pisala v knjigi *Kako smo hodile v feministično gimnazijo* in v nekaterih drugih tekstih (prim. Jalušič 1998; 2002; 2002a). Zato se bom v tem članku oprla predvsem na svoje spomine na nekatere zgodbe in dogodke, na spoznanja in gradivo iz projekta, ki sem ga delala konec devetdesetih, na takrat opravljene intervjuje, ki so bili objavljeni v tej knjigi, ter na nekatere druge lastne članke in druge lažje dostopne vire.

Žensko prijateljstvo, mreženje, solidarnost in politika

Začela bom z doslej neznano osebno zgodbo, ki bi se jo dalo posneti kot *road movie*. Zgodba-dogodek je po mojem mnenju eden tistih, ki so pomembno vplivali na žensko in feministično politično sceno Slovenije v devetdesetih. Nekaj takšnih dogodkov je opisanih v knjigi *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*, vendar pa bi bilo mogoče podobnih dogodkov iz zgodovine feminizma v Sloveniji prav gotovo izkopati še kar nekaj. Z njim bom začela zato, da pokažem, kako je tak na prvi pogled naključni dogodek posredno vplival tudi na to, da je bilo sredi devetdesetih ustanovljeno Mesto žensk.

Spomladi leta 1987 sem dobila vabilo za žensko srečanje *War Resisters' International* (v nadaljevanju WRI), ki se je dogajalo na začetku avgusta v Glancreeju pri Dublinu v Republiki Irski. Ravnokar sem se vrnila s šestmesečnega študijskega bivanja v Berlinu in praznovala rojstni dan s prijateljicami: Anelka Trkulja, Milica Antić Gaber, Vera Kozmik in jaz smo sedele za mizo pri meni. Seveda najprej nisem imela resnega namena udeležiti se tega srečanja: najbrž bi bilo predrago, ni pa bilo nikogar, ki bi mi pokrili stroške poti in bivanja. Med zabavo sem tako mimogrede in napol v šali omenila, da sem dobila takšno in takšno vabilo, da se stvar dogaja poleti in da zakaj pa ne bi skupaj šle na Irsko. Najprej je sledilo dve sekundi molka, nato je Vera takoj izjavila: Seveda, zakaj pa ne bi šle? Bomo »zrihtali jugota«. Provociranje se je tako obrnilo v resno načrtovanje. Najprej sem prijavila vse štiri na srečanje, nato je Verin oče temeljito usposobil njenega juga.

Konec julija smo majhen prtlačnik do vrha napolnile s svojo kramo, naredile sendviče s sirom, papriko in kumaricami, in že sedele v avtu ter se peljale proti Frankfurtu, kjer je bil naš prvi postanek. Prenočile smo pri Sari, ki sem jo poznala iz neke druge zgodbe. Sara, ki je imela za seboj zgodbo samopoškodovanja in poznejšega feminističnega aktivizma, nas je sprejela v svojem velikem frankfurtskem stanovanju. Tistega večera sem prvič vzela v roke biografijo Hannah Arendt, ki je ravnokar izšla v prevodu v nemščino. Naslednji dan smo se podale čisto do severa celinske Evrope. Po postanku v Bruslju smo se zapeljale do Oostendeja in se vkrcale na trajekt do Dovra, nato pa v London, kjer smo do zore krožile po mestu, saj nismo imele pravilno zapisanega naslova Amande Sebestyen, h kateri nas je napotil zdaj žal že pokojni Howard Clark, takrat iz londonske pisarne WRI. Naš volan na levi in vožnja po

neobičajni strani ceste sta nam povzročila precej preglavic, ob Verinem zavijanju na levo je zadnji sedež vedno znova vreščal: »Enosmerna cesta!«. Po dvodnevnem postanku v Londonu, potepanju po Camden Townu in čudenju Amandini zbirki oreščkov v kuhinji smo se že spet peljale na sever, saj smo na Irsko nameravale priti iz Škotske, od tam je bil trajekt neprimerno cenejši. Na sredini poti nas ugotovitev, da ne vozimo kilometrov, kot smo mislile, ampak da so na zemljevidu pisale milje, ni spravila v slabo voljo, čeprav smo le komaj ujele trajekt. Čakal nas je, potem ko je posadka od daleč gledala našo vratolomno vožnjo po ovinkih, nato pa se čudila rdečemu jugu, ki je prevažal štiri Jugoslovanke. Potem ko so nas tako ponosno patriotsko naravnane vkrali, smo kmalu pristali v majhnem mestecu Larnu na Severnem Irskem. Belfast, ki ga nismo obšle, je bil popolnoma prazen in miren in čeprav sta obe puncici na zadnjih sedežih zapadli v krizo zaradi možnosti bombnega napada ob postanku na parkirišču, sva z Vero v pubu vendarle popili pivo z domačini. Nato smo čez skrajno militarizirano mejo med Severno Irsko in Republiko Irsko prispele v Dublin in Glancree, kjer je bilo maslo slano in je imelo okus po travi in kjer smo skupaj z drugimi šotorile v dežju in vlažnih jutrih. Pogovori o ženskah, nasilju in vojni so nas popolnoma okupirali, tudi same smo pripravile informacije o naših kampanjah in delu (proti vojaškemu usposabljanju za ženske itd., demonstracija proti jedrskim elektrarnam itd.). Na srečanju nisem hotela prakticirati variante feminističnega sestrstva, ki je subsumirala mistično držanje za rokice in petje *Stand up, women make your choice ...* Že takrat v Jugoslaviji nisem vstajala ob *Druže Tito, mi ti se kunemo, da sa tvoga puta ne skrenemo ...*, zakaj bi torej delala izjemo ob feminističnih kolektivkah? A srečanje je bilo – *nevertheless* – fenomenalno, perfektna izkušnja, spoznale smo vrsto odličnih angleških, nemških, škotskih in eno redkih poljskih feministk in mirovnic, s katerimi smo pozneje sodelovale v mirovnem in feminističnem gibanju, denimo Christine Schweitzer, Ulo Nowakovsko in druge.

Zal so Vero že tretji dan zvili ledvični kamni in morala je v bolnišnico. Nič drugega ni preostalo kot letalski let za pot nazaj. Udeleženske so zbrale denar za vozovnico in Vera je odletela proti Ljubljani, preostale tri pa smo se brez nje po končanem srečanju napotile po isti poti nazaj. Prigode niso bile nič manj zanimive. Poleg gradiva, ki smo ga prinašale domov s srečanja, smo nakupile še različno kramo, od knjig do voka ter cunjic in igrač (vse smo doma imele majhne otroke). Najmanj trikrat smo se sprle glede načina vožnje, prenočišča in drugega, toda zabava je bila vseeno nepopisna. Varno smo prispele nazaj in nepoškodovano vozilo vrnilo rekonvalescentki Veri.

Potovanje z rdečim jugom na žensko srečanje WRI na Irsko je v nas zapustilo močan pečat in povezanost. Čez deset let oziroma sredi 90. let, sem sama imela napisano disertacijo o Hannah Arendt in nasilju, hkrati pa sem prevzela vodstvo Mirovnega inštituta, kjer smo velik del raziskav osredotočali na feminizem, za menoj pa je bilo kar nekaj let feminističnega angažmaja. Milica je postala docentka za sociologijo na Filozofski fakulteti, kjer je bila zaslužna za uvedbo programa študijev spolov na tej instituciji, potem ko je znanje ponovno nabirala v Londonu in včasih stanovala pri isti Amandi. Vera je – po posvetu z nami vsemi – postala direktorica Urada za žensko politiko. Anđelka, ki se institucionalno ni nikdar intenzivno angažirala, čeprav je nenehno spremljala sceno, je bila vsem v veliko oporo. Sodelovale smo pri več feminističnih pobudah in projektih, med drugim v skupini Ženske za politiko, ter pomagale pri nastajanju in delovanju Urada za žensko politiko. Upam si trditi, da brez potovanja na Irsko z rdečim jugom vsega tega morda sploh ne bi bilo.

Znano je, da je Mesto žensk nastalo kot pobuda, ki jo je najprej neposredno podprl Urad za žensko politiko v času, ko je bila njegova direktorica Vera Kozmik. Zamisel o festivalu je nastala leta 1994 in leta 1995 je prvi festival organiziral Urad za žensko politiko. Seveda to ni bilo naključje. Urad je takrat pridobil precej pomembno vlogo kot institucija, ki je na politični dnevni red neposredno postavila številne teme, ki jih je načelo feministično gibanje. Kot redna obiskovalka in sodelavka Urada se dobro spomnim majhne pisarne ob njegovih prostorih, v kateri sem redno videvala Uršulo Cetinski in Koena Van Daela. Ta mala pisarna je kmalu izlegla številne mladičke. Na prvi pogled je bilo videti čudno, da ima Urad tovrstni »dodatek«.

Vera je za spletno stran festivala Mesto žensk ob njegovi dvajseti obletnici zapisala naslednje: »Kako sem se znašla v Mestu žensk, niti ne vem, najbrž niti ni pomembno. Mislim, da se je bolj Mesto žensk znašlo pri meni kot jaz v njem« (Kozmik, 2014¹). Mesto žensk kot poseben dogodek in specifičen proces je tako izšlo iz posebnega političnega, medosebnega, prijateljskega in družbenega konteksta v Sloveniji po padcu berlinskega zidu, po razpadu Jugoslavije in seveda po koncu socializma.

Družbene in politične razmere sredi devetdesetih: Konec Jugoslavije, vojna, samostojnost Slovenije in uvajanje neoliberalizma

Od formalnega razpada Jugoslavije leta 1991 do sredine devetdesetih se je v Sloveniji v političnem in socialnem pogledu marsikaj spremenilo. Ne gre samo za dejstvo, da je z razpadom Slovenija postala nova politična enota, ki jo je zaznamovala vojna – in to ne samo v soseščini, v okviru nekdanje skupne države, temveč za kratek čas tudi na lastnem ozemlju – ter da se je začel proces vstopanja v Evropsko unijo. Še pomembnejše je, da se je začel dolg proces politične, socialne, ekonomske in tudi kulturne transformacije, ki še vedno ni končan in katerega rezultat ni jasen. Ta proces je bil v veliki meri spodbujen z ideološkimi sredstvi, četudi se na samem začetku morda ni zdelo tako. Ideologijo moramo tukaj razumeti kot potencial družbene mobilizacije, ali bolje, kot diskurzivno sredstvo, ki je bilo sestavni del praktičnega delovanja v smislu upravičevanja samega procesa razgradnje socialističnih institucij. Politična transformacija namreč ni prinesla samo večstrankarskega sistema in tržne ekonomije, ampak tudi razgradnjo prejšnjega sistema družbenega, političnega in intimnega življenja. Le-ta na samem začetku ni bila tako vidna, prekrivala sta jo začetna ekonomska rast in rast BDP na eni strani, na drugi pa močno prisotni narativi o obetajoči ekonomski rasti v novih (evropskih in zahodnoatlantskih) povezavah in o domnevnih pozitivnih povezavah med neenakostjo, konkurenčnostjo, silami samoregulacije trga, svobodno demokracijo ter (obljubljenim) splošnim družbenim uspehom in vsestransko blaginjo.

Eden ključnih elementov procesa transformacije je bila uvedba neenakosti, predvsem socialnih neenakosti. Namenoma pišem »uvedba« neenakosti, zato, da jasno nakažem, da ni šlo za naključen stranski proizvod tranzicije, ampak za sprejemanje ukrepov, ki so logično privedli do neenakosti. Medtem ko je bilo v socializmu (kljub relativnim razlikam) samoumevno, da ima človek varno delovno mesto, reden dohodek ter streho nad glavo in je družbena enakost veljala za normo in temeljno vrednoto, je uvedba novega reda prinesla nasproten razvoj. »Politike neenakosti«, kakor bi jih lahko imenovali danes, so ustvarile družbene okoliščine, ki so se močno razlikovale od socialistične preteklosti. Še leta 1983 je najbogatejši sloj prebivalstva (zgornjih 10 %) v Sloveniji pridobival 17,5 odstotka prirastka svojega dohodka iz lastnega premoženja, ter 17,6 odstotka iz dohodka zaposlitve, najrevnejši pa 2,2 odstotka iz premoženja in 2,2 odstotka iz zaposlitve. V letih 1997–1999 pa so, nasprotno, najbogatejši pridobivali že 62,5 odstotka svoje rasti dohodka iz premoženja in 21,3 odstotka iz dela, medtem ko je pri najrevnejših pridobivanje dohodka iz premoženja padlo na 0,3 odstotka, iz dela pa na 1,8 odstotka (prim. Leskošek in Dragoš, 2003: 36, ki pripisujeta te razlike predvsem učinku denacionalizacije). Prav tako so kljub povečevanju dohodkov vseh slojev (največ pa vendarle najvišjih) v Sloveniji

¹ »Lagala bi, če bi rekla, da sem (smo) ga načrtovala/e. Ker preprosto ni res! Bilo je obdobje, ko je bilo marsikaj mogoče. Pri Mestu žensk je bilo vse to, da smo želele biti in sporočati, nič pa, da nihče ni natančno vedel, kaj te ženske spet in sploh hočejo. Festival! Ja, naredite ga! In smo ga! Z veliko hektike, malo denarja in veliko neverjetne energije, ki jo je oddajala Uršula Cetinski.« (Kozmik 2014)

v devetdesetih začele vzporedno z naraščanjem BDP naraščati tudi revščina ter regionalne razlike. Leskošek in Dragoš (ibid.) govorita o »ameriškem razvoju« v Sloveniji. Neenakost ni bila povzročena samo z uvedbami različnih politik, tako ekonomskih kot socialnih in družinskih, sočasno se je oblikovala tudi močna ideologija upravičevanja neenakosti kot »legitimnega« družbenega cilja, ki da uvaja splošno motivacijo, hkrati pa delegitimiziranje prejšnje socialistične preteklosti kot negativne in nedemokratske – ustvaril se je mit o nekakšnem »totalitarnem drugem« (komunizem in socializem, prim. Verdery, 1996), nasproti kateremu se ustvarja nov, demokratičen, uspešen in pravičen sistem tržne ekonomije, individualizma in tekmovalnosti.

Naslednji element, ki opisuje razmere sredi devetdesetih in je s prej opisanim povezan, je bilo naraščanje sprejemljivosti diskriminacije tudi na drugih področjih, ne samo na socialnem: to velja predvsem za kontekst različnih manjšin in marginalnih ter marginaliziranih skupin. Tako je bilo denimo na volitvah leta 1996 v parlament izvoljenih samo sedem žensk, kar je bil najmanjši delež (7,8 %) žensk v parlamentu/skupščini v Sloveniji sploh. Tudi v prvih postsocialističnih vladah precej časa ni bilo nobene ženske. Eden od dogodkov, ki ga velja še posebej navesti kot del omenjenega trenda, se je zgodil leta 1992. Gre za izbris velikega števila (25.671) stalnih prebivalcev Slovenije, ki so zvečine izvirali iz drugih republik nekdanje Jugoslavije. Izbrisani so izgubili dobesedno vse, svoj temeljni status prebivalca in osebe ter svoje temeljne in druge pravice, številni so izgubili vse – službo, stanovanje, pokojnino, tudi družino, pogosto pa je bilo ogroženo ali izgubljeno celo njihovo golo življenje. Izbris in njegovo ignoriranje sta bila mogoča samo v okoliščinah izrazite nacionalne homogenizacije in naraščajočega rasizma, celotna zgodba pa je nakazovala, da se v Sloveniji na dolgi rok vzpostavlja obsesna mentaliteta izključevanja in brezbržnosti.

Vse to je spremljal postsocialistični neoliberalni diskurz, ki je, predvsem pri mladih generacijah, ustvarjal rapidno socialno in zgodovinsko amnezijo. Pretekle civilnodružbene aktivistične prakse, potenciali novih družbenih gibanj iz 80. let in ustrezni modeli državljanstva, ki so jih ta gibanja zagovarjala, niso bili prevedeni v neke nove oblike politične svobode; prevladal je model »državljanstva«, ki sta ga vpeljala liberalni kapitalizem in nacionalna homogenizacija. Izključeni so bili »drugi« in drugačni v vseh pomenih besede. Tako kot v drugih novih demokracijah, je tudi v Sloveniji le redko obveljalo načelo, ki bi omogočalo vključitev novih akterjev in novega dnevnega reda v novo politično okolje. Obveljala je zelo restriktivna definicija »političnega«, kar je predvsem v prvi polovici devetdesetih let uspešno preprečevalo, da bi se uveljavile zahteve po mehanizmih, ki bi pripomogli denimo k enaki politični participaciji žensk in številnih drugih marginaliziranih posameznikov/posameznic ali skupin v postsocializmu. Takšni mehanizmi so se zdeli nelegitimni in tudi nesprejemljivi in so bili najpogosteje zavrnjeni kot nedemokratsko vsiljevanje. Hkrati je poenostavljena liberalno-demokratska agenda z omejenim pojmom politike izključevala, da bi na novo razmislili o strukturnih razmerjih med javno, zasebno in intimno sfero in problemi, ki so iz teh razmerij izhajali v novih okoliščinah. Ravno zato je bilo zelo malo problematizacij neenakosti, izključevanja in nevidnosti problemov spola (v tem kontekstu tudi homoseksualnosti ali sploh *queer* problematike) – ti fenomeni so bili tako rekoč postavljeni ob stran, bodisi dokler ne bodo rešene ključne zadeve tranzicije nove države in naroda, ali pa kot nekaj, kar narod izrazito ogroža.

Feminizem, skupine in odnos do tega fenomena

Razpad Jugoslavije, nastanek nove, manjše in na prvi pogled bolj homogene države, je zaznamoval tudi feministično sceno v Sloveniji. Pred tem je bila ta scena izrazito umrežena v jugoslovansko feministično mrežo, še leta 1991 je namreč v Ljubljani potekalo zadnje jugoslovansko feministično srečanje. Vendar se je večina pobud v preostalem jugoslovanskem prostoru v prvi polovici 90. let zaradi okoliščin morala posvetiti vprašanjem vojn/e in nasilja. V Sloveniji se je feministična aktivnost takoj na začetku 90. let iztekla v močno in uspešno

bitko za ohranitev reproduktivnih pravic žensk ob sprejemanju nove ustave leta 1991. Čeprav se je Slovenija izognila dolgotrajni vojni, kakršna je divjala denimo na Hrvaškem in v Bosni in Hercegovini, pa so razpad države, rasizem in etnonacionalizem ter vojna in njena ideologija tudi tu proizvedli tisto, kar so nekatere analitičarke poimenovali 'nacionalizacija' ali 'domestifikacija' žensk (Pavlovič, 1999: 133), namreč situacijo, v kateri so ženske začele postajati del telesa velike nacionalne družine, ki ga je treba posebej varovati, da ne bi bil ogrožen sam narod. Situacija v feminističnem gibanju v Sloveniji je z razpadom Jugoslavije postala specifična: na začetku tranzicije ni bila niti tipično postsocialistična, pa tudi ne primerljivo postjugoslovanska. Od leta 1991 sta se število in moč feminističnih skupin najprej le delno povečala, po letu 1995 pa je bilo mogoče zaznati upad pobud in dejavnosti. Razlogi za to so večplastni. Na eni strani se ni zgodila takojšnja NVO-izacija obstoječih skupin, predvsem zaradi manka pomoči mednarodnih fundacij. Ali, z drugimi besedami, to pomeni, da se pobude niso takoj profesionalizirale in da je velik del aktivnosti potekal na prostovoljni podlagi in interesno ter brez državnega ali kakšnega drugega financiranja. Na drugi strani je tudi za Slovenijo, tako kot za vso postsocialistično Evropo, kot neko nenapisano pravilo veljalo, da je bila moč teh skupin v veliki meri obrambna moč in da so se bolj/e organizirale takrat, ko je bilo treba braniti neke obstoječe pravice. V resnici je bilo že po letu 1992 v Sloveniji mogoče zaznati padec zanimanja za angažiranje skupin in posameznic, prevladovati pa je začela 'defenzivna agenda'.

Leta 1991, ko je spomladi v Ljubljani potekalo zadnje jugoslovansko feministično srečanje, je v Sloveniji obstajalo pet feminističnih skupin (Lilit, LL-Lezbična Lilit, SOS telefon za ženske in otroke žrtve nasilja, Ženske za politiko, Ženska iniciativa Koper), ki jim je uspelo – skupaj s strankarskimi ženskimi frakcijami – pognati obsežno kampanjo za ohranitev 55. člena ustave ter veliko demonstracijo, ki so jo nekateri mediji poimenovali 'zadnji akt civilne družbe' (Mladina). To je pomenilo intenzivno politično angažiranje. Osamosvojitve in vojna sta pripomogli k depolitizaciji skupin in – kar je tipično – začele so se usmerjati v bolj humanitarno in socialno delo. To je bilo mogoče pojasniti tudi s povečanimi potrebami na tem področju – denimo s številnimi begunci iz nekdanje Jugoslavije na začetku 90. let in s fenomenom naraščajočih socialnih problemov. Ženska iniciativa Koper in ena od skupin v Ljubljani sta denimo sodelovali z Ženskami v črnem v Beogradu in drugod in izvajali iste demonstracije proti vojni.

Ena politično najvplivnejših skupin, ki so nastale na prehodu v novo državo leta 1990, je bila skupina Ženske za politiko, ki je nastala iz ženskih gibanj v osemdesetih. Njene članice so bile med tistimi, ki so reaktivirali državno »mašinerijo« za enakost spolov – namreč institucije, ki so odgovorne za področje enakosti spolov, najprej Komisijo za žensko politiko pri skupščini na novo ustanovljene države. Ta komisija je imela pomembno vlogo pri ohranitvi reproduktivnih pravic v novi ustavi, pa tudi pri ustanovitvi vladnega Urada za žensko politiko (1992), ki se je pozneje preimenoval v Urad za enake možnosti (2002), nazadnje pa je bil razpuščen oziroma integriran v Ministrstvo za delo, družino in socialne zadeve (2012). Čeprav je skupina po dveh letih prenehala delovati, je ustvarila pomemben premik v drži feminističnih skupin – spremenila je odnos do politike kot dejavnosti (tako v smislu aktivizma kot v smislu odnosa do političnih institucij) – in od relativnega zavračanja sodelovanja z enopartijsko državo se je ta spremenila v pripravljenost na sodelovanje pri ustvarjanju novih politik.

V letih 1992–1995 je kljub nekakšnemu pojemanju gibanjske vneme nastalo nekaj novih skupin (medtem so nekatere druge že prenehale delovati), začele pa so se tudi intenzivnejše izdajateljske aktivnosti in premišljevanje na področju feministične teorije (izhajali sta denimo feministična revija Delta in lezbična revija Lesbo). Nastale so skupine Modra, Ženska svetovalnica, Kasandra, skupaj z njimi pa je bil aktiven tudi Prenner klub, ki je obstajal že od leta 1991. Obe omenjeni reviji sta se že v tem času deloma posvečali tudi umetnosti, ženskim umetnicam ter tematizirali povezave med feminizmom, politiko, umetnostjo in telesom. Na več fakultetah so nastale ženske in feministične študije. V Ženskem centru, na novo ustanovljenem v prostorih nekdanje vojašnice na Metelkovi, so začele delovati Avtonomne ženske skupine (prej omenjene nove skupine). Moč in javni vpliv teh skupin nista bila zelo velika, mogoče bi bilo celo trditi,

da sta glede na razmere ob koncu obstoja Jugoslavije in na prehodu precej oslabela oziroma da se je moč začela premikati predvsem na navidezno nepolitično področje: na področje kulture in umetnosti, pri čemer so bile v igri sicer v javnosti prezrte teme telesa, ljubezni, spolnosti, homoseksualnosti, nasilja itd., kar ni imelo neposrednih oziroma takojšnjih političnih učinkov. Tovrstni angažma je bil tipična značilnost feminističnega aktivizma v devetdesetih letih, hkrati pa ni učinkoval enotno, prej je šlo za »razpršeno gibanje, decentralizacij(o)« (Tratnik, 2002:157).

Feministične pobude, ki so nastale na začetku ali sredi devetdesetih let, so se morale spopasti s trojnim problemom. Po eni strani so se morale konfrontirati z averzijo do politike, ki je bila splošna. Antipolitični duh neoliberalnega časa je veleva »čim manj« politike, hkrati pa so bile še posebej antipolitične ženske same. Obenem so bile obkrožene z močnim in široko razprostranjenim antifeminizmom, kot nekim zelo splošnim fenomenom. Zanimivo je, da je bil antifeminizem še posebej močan pri ženski izobraženi eliti, ki je sicer bila deležna vseh prednosti socialistične emancipacije. Omemba feminizma je hitro zbudila zgražanje. Četudi se je od konca osemdesetih do sredine devetdesetih marsikaj spremenilo v smislu načenjanja nekaterih tabujev, tematizacije vprašanja nasilja itd., pa je bilo še vedno pogosto slišati izjavo: »Jaz pa že nisem feministika« (prim. Čufer, 2001: 225). In kot tretje, močan diskurz neoliberalizma je veleva skrajni individualizem in hkrati nekakšno obnovitev tradicionalnega razmerja med javnim in privatnim, intimnim in družbenim. Ženske, ki so bile deležne socialističnega emancipacijskega modela, so se v tem procesu izkazale kot tako rekoč najbolj prilagodljiv del prebivalstva, ki je bil še posebej pripravljen na tako imenovano »fleksibilizacijo« delovnega in zasebnega časa. Sledila je radikalna redukcija socialne in tudi drugih vrst varnosti in s tem tudi konec predvidljivosti (ženskih) življenjskih krivulj, in – kar je bilo edino logično – zmanjšalo se je tudi število novorojenih otrok na posamezno žensko, kar je spet zbuvalo oster odziv.

V tej navezi je nastala nova podoba tako imenovane močne ženske, ki se je oblikovala že v socializmu, pod vplivom spolno specifičnih ideologij množične neoliberalne tržne družbe pa je postala izjemno koristna za kapitalistično ekonomijo. V danem okviru so se ženske začele obnašati kot izolirane, nepolitične monade množične družbe, v kateri je vsak posameznik odgovoren le za njegove/njene zasebne zadeve: tudi vsak posameznik in individualni vzpon po družbeni lestvici bi naj bil le rezultat njenih lastnih zaslug in osebnih odlik. Ženske v devetdesetih letih so v postsocializmu dajale prednost individualističnim strategijam preživetja in promocije (Butorova et al., 1996: 113). Še zlasti tiste, ki so bile zelo uspešne, so eksplicitno zavračale vsako idejo ženske kolektivne akcije ali politik solidarnosti, ki bi promovirale ženske tako, da bi jim dajale podporo kot skupini. Sredina devetdesetih je bila v Sloveniji zaznamovana natančno s to idejo, da je namreč treba vse individualne probleme reševati osebno ali v družinskem krogu in da je kolektivna dejavnost izguba časa in energije oziroma da ne more zares odpraviti individualnih problemov. Zdi se mi, da je ta moment, poleg obče postsocialistične in postjugoslovanske situacije, ter specifične medijske cenzure/averzije za feministično perspektivo (prim. Šribar, 2001: 185) tudi močno pripomogel k averziji do feminizma kot ene mogočih in bolj živih oblik kolektivne politične akcije.

Od sredine devetdesetih let 20. stoletja so nekatere ženske organizacije zamrle, nekaj jih je z delom nadaljevalo, nastalo pa je tudi nekaj (četudi ne veliko) novih. Organizacije s kontinuiteto, ki jih velja posebej omeniti, so tiste ženske (in feministične) skupine, ki so se in se še vedno borijo proti spolno utemeljenemu nasilju oz. proti nasilju nad ženskami. Mednje spadajo predvsem SOS-telefon za otroke in ženske žrtve nasilja – skupina, ki je nastala že v osemdesetih letih in še vedno deluje, ter Društvo za nenasilno komunikacijo. Gre za pobude, ki so še za časa socializma prve pripomogle k vidnosti nasilja, temelječega na spolu, ter uvedle feministična načela pri delu z žrtvami in storilci ter pri ozaveščanju javnosti. Iz tega delovanja so nastale prve varne hiše, hkrati pa je celotna mreža že v devetdesetih začela sodelovati pri oblikovanju javnih politik, ki intervenirajo proti nasilju nad ženskami, medpartnerskemu nasilju in nasilju v družini.

Organizacije »kontinuitete« v smislu nadaljevanja tradicije gibanj, ki so močno povezana s feminističnimi, četudi niso vedno deklarirane kot take, so bile tudi lezbične in gejevske pobude, med njimi predvsem lezbična skupina Škuc LL in organizacija mladih Legebitra, društvo za integracijo homoseksualnosti, ki je sicer nastalo pozneje, vendar pa je vsebinsko nadaljevalo tematiko LGBT. Prav te organizacije so bile (in so še vedno) med najbolj aktivnimi postsocialističnimi civilnodružbenimi skupinami v devetdesetih. Dejansko je mogoče trditi, da so bile najmočnejše postsocialistično aktivistično politično gibanje, tako po številu aktivistk in aktivistov kot tudi zaradi nadaljevanja in krepitve tradicije prejšnjih gibanj, saj so redno prirejale javne demonstracije. Na dnevni red jim je uspelo postaviti temo intimnega državljanstva, predvsem temo enakosti pred zakonom pri zaposlovanju ter enakosti pri sklepanju zakonske zveze in od tod izhajajočih pravic (Kuhar et. al, 2007; Jalušič et al., 2008²). Obenem so v svoje delovanje vnesle močno kulturno oziroma umetniško noto. Ta se je manifestirala v velikem številu delujočih umetnic (pisateljic itd.), ki so bodisi neposredno izhajale iz lezbičnih, *queer* in feminističnih krogov ali pa so se na to tradicijo opirale. Ta trend se je v drugi polovici 90. in po letu 2000 še okrepil, in sicer v smislu nastanka ženskih festivalov in številnih drugih umetniških pobud. Mesto žensk je bilo prvi tak festival, sledile pa so denimo bolj radikalne Rdeče zore (in drugi), ki so konceptualno začele presegati stare delitve med feminizmom in *queer* sceno.

Tudi nekatere druge organizacije, ki so se vzpostavile na feminističnih načelih oziroma se z njimi identificirale, so se ohranile ali pa nastale na novo: med njimi predvsem take, ki so se ukvarjale z mentalnim zdravjem in psihično blaginjo žensk (aktivne na področju duševnega zdravja, motenj hranjenja kot denimo Modra in Ženska svetovalnica). Ravno te organizacije so v svoje delovanje vnesle intersekcionalni pristop, ki kombinira denimo ženskost, intimnost, seksualnost, telo in hendikep. Druge skupine, kot so bile denimo društvo Kasandra, klub Monokel itd., pa so se bolj posvečale kulturi, ustvarjanju lastnih prostorov, socializaciji itd. Tovrstna presečišča dejavnosti so bila pomemben vir za nov pristop k feminizmu in aktivizmu ter ustvarila mesto za drugačno, bolj osebno obravnavo tem na križiščih med umetnostjo in telesom, teorijo in aktivizmom. Mesto žensk je nastalo ravno na teh križiščih in za nazaj se zdi, kot da je bila dejansko nujna povezava feministične teorije in raziskovanja z umetnostjo: zdelo se je, da se feminizem zgolj v političnem in teoretskem pogledu ne more premakniti naprej (prim. Leskošek, 2014).

Mesto žensk kot nov začetek

Ime »Mesto žensk« aludira na danes znamenito knjigo Christine de Pizan *Knjiga o mestu dam* iz leta 1405. Ta povezava ni naključna. Dejstvo, da je v Sloveniji in v postjugoslovanskem prostoru obstajala velikanska ženska umetniška produkcija, ki ni bila priznana in vidna, je prav gotovo lahko bila močna podlaga za ustanovitev »mesta žensk«. Nastanek festivala, ki je zrasel tako rekoč iz nič, ni zbudil le vseh mogočih spečih predsodkov glede feminizma, ampak je na dnevni red postavil dejstvo izjemne ustvarjalnosti žensk v postsocialističnem prostoru (Slovenije, nekdanje Jugoslavije in tudi veliko širše). Leto 1995 je namreč bilo prelomno v več pogledih. V nekdanji Jugoslaviji se je zgodila srebreniška tragedija, z njo pa se je na srečo vojna na tem prostoru kmalu končala. Tematizacija vojnih posilstev je bila v konici svetovnih feminističnih debat. Bila je konferenca v Pekingu, ki se je je udeležilo kar nekaj žensk iz feminističnih skupin. Končala se je »prva petletka« postsocializma in trendi in pasti razvoja, na katerega smo se podali, so že bili jasni. Nekatere aktivistke so menile, da je feministično gibanje v Sloveniji od konca 80. do druge polovice 90. marsikaj spremenilo: »[...] predvsem nekater(e) tabuj(e), vprašanja o nasilju, odnosih med spoloma. Ne morem reči, da je zdaj vse lepo in v redu, še

² V nadaljevanju povzemam iz obeh navedenih tekstov.

vedno je in bo treba delati na raznih ravneh, opozarjati in včasih tudi 'težiti' [...]» (Čufer, 2002: 225). Antifeminizem je seveda vztrajal naprej. Med starejšo generacijo feministk je obstajalo mnenje, da ni več mogoče govoriti o feminističnem gibanju in da je to (v smislu aktivizma) živel le kratek čas (Zaviršek, 2002: 239). Zdelo se je, da obstaja določen vakuum ob dejstvu, da je na eni strani obstajala relativno močna teoretska produkcija, na drugi strani pa je aktivizem pojema. Obenem pa je bil vzhodnoevropski feminizem in tudi feminizem z območja nekdanje Jugoslavije v svetovnem merilu izključen iz glavnih tokov in tako rekoč neobstoječ. Četudi je bil izjemno kritičen do globalnih procesov, do globalnega kapitlizma, do načina, kako se je vzpostavljala spolna razlika, ki je bila povezana s kulturno in etničnimi razlikami, pa ni bilo nobene kolektivne platforme, ki bi bila tako vidna, kot so bile nekatere zahodne feministične tradicije, in ki bi bila sposobna poudarjati pertinentne razlike. Bolj etablirane feministične teorije in gibanja so čedalje bolj zgolj prevzemali zahodne koncepte, metodologije in vednost in se tako čedalje bolj postavljali v položaj »tretjega sveta« (prim. Pachmanová, 2010: 242–243). Vendar je vzporedno s tem obstajala realnost, v kateri so »umetnice, ki so delovale v Vzhodni Evropi, naslavljale [...] družbene procese na zelo kritičen način. [...] ustvarile so najbolj radikalno družbeno kritiko z dekonstrukcijo tradicionalnih vrednot, ki so bile sprejete v postsocialističnih družbah, kot sta denimo nacionalizem in patriarhat« (Pejić, 2010: 251). Tudi v Sloveniji je vrsta umetnic že v 90. letih kritično naslavljala spolne vloge in hierarhije, bodisi skozi vizuane umetnosti (ilustracija, video, performativna umetnost) ali pa prek umetnostnozgodovinske in likovne kritike (denimo članki v reviji Delta in drugod). Številne od njih so izvirale iz nekdanjih republik SFRJ.

Retrospektivno gledano se zdi, da je festival Mesto žensk pomenil začetek nekega novega razvoja, ki ga je mogoče ovrednotiti šele dvajset let pozneje. Ključni dosežek festivala Mesto žensk – in tega dosežka se ne da kvantificirati – je vnos poudarka umetnosti v feminizem v Sloveniji oziroma vzpostavitev neposrednega dialoga med feminizmom, umetnostjo, kulturo, znanostjo in teorijo ter vsakdanjim in političnim življenjem na način, ki po mojem mnenju nima primere – četudi se festival ni neposredno identificiral kot feminističen.

Ta povezava je v Sloveniji ustvarila prostor, v katerem so se:

Prvič, oblikovale razprave, ki so povezovale različne feministične teme, pa tudi čedalje obsežnejše povezave med feminističnimi temami in temami postsocialistične tranzicije. Izkazalo se je, da je mogoče nekatere probleme obdelati (tudi politično) na način, ki ni neposredno, v dobesednem pomenu besede političen, a vendar zapopade in aktivira spoznavne, estetske in politične človeške kapacitete na načine, ki morda lahko bolje mobilizirajo celovitejše – ne zgolj teoretsko – prepoznanje neenakosti in njihovih medsebojnih povezav ter identificirajo mogoče (re)akcije na katastrofalne posledice perpetuiranja neenakosti v svetovnih razmerah. Iz tega je nastalo *prepričanje, da je treba* »znanost in umetnost povezovati, ker je umetnost izrazno polje, v katerem sta v ospredju kreativnost in svoboda izražanja brez cenzur, protokolov ali mitov o objektivni znanosti« (Leskošek, 2014).

Drugič, festival je ustvaril neverjetno udeležbo, participacijo, medspolno, mednacionalno in medgeneracijsko sodelovanje ter združevanje teorije, filozofije, raziskovanja in sodobne umetnosti v personalnem pogledu: udeleževalo se ga je velikansko število nastopajočih in gledalcev/gledalk, obe vlogi pa sta se pogosto prepletali.

Tretjič, številne ženske, ki so postale predsednice Mesta žensk ali pa so pri festivalu sodelovale v obliki svetovanja in idej, kot sokuratorke ali udeleženke, so bile bodisi udeležene v feminističnem gibanju ali pa so bile njegove simpatizerke.

Četrto, nastal je poseben prostor za povezavo in dialog z nekdanjo Jugoslavijo, rojstnim mestom feminizma in ženske aktivistične solidarnosti v Sloveniji. Hkrati je ta prostor deloval kot kraj za intersekionalne razprave o vojni, nasilju in postsocialističnih globalnih trendih, kot kritika neoliberalistične »razvojne« paradigme, ki se je dogajala tudi *avant la lettre*.

In petič, Mesto žensk je najprej učinkovalo kot provokacija, nato pa je sprožilo spremembe. Zdi se, da bi bilo mogoče trditi, da je predvsem sprememba v smeri povezav med teorijo,

aktivizmom in umetnostjo odprla možnost oblikovanja nove politične generacije mlajših feministk, ki je nastajala bodisi ob Mestu žensk bodisi kot kritika in odziv nanj.

Literatura

- BUTOROVA, ZORA ET AL. (1996): *She and He in Slovakia. Gender Issues and Public Opinion*. Bratislava: Institute of Public Affairs.
- ČUFER, ANDREJA (2002): Intervju. V *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*, Vlasta Jalušič, 225–234. Ljubljana: Založba *cf.
- JAKLIČ, ANDREJ (2014): Ženski oktober(fest), dvajsetič. *Delo*, 2. oktober. Dostopno na: <http://www.delo.si/kultura/razno/zenski-oktober-fest-dvajsetic.html> (13. avgust 2015).
- JALUŠIČ, VLASTA, ANA FRANK IN ROMAN KUCHAR (2008): Gender (in)equality in Slovenia. V *Between success and disappointment : gender equality policies in an enlarged Europe* (Gender kompetent, Bd. 4), S. Baer (ur.), 234–253. Bielefeld: Kleine Bibliothek.
- JALUŠIČ, VLASTA (2002): *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*. Ljubljana: Založba *cf.
- JALUŠIČ, VLASTA (2002a): Between the Social and the Political: Feminism, Citizenship and the Possibilities of an Arendtian Perspective in Eastern Europe. *European Journal of Women's Studies*. 9(2): 103–122.
- JALUŠIČ, VLASTA (1998): Gender and political transformation in Central and Eastern Europe. V *Losers of the "Wende" – winners of the EU: participation of women: chances and effects of the transformation process: documentation of the Conference in Vienna, Austria, November 6th - 8th, 1998*: 13–24. Vienna: Austrian Political Science Association, Politik und Geschlecht, Forum für feministische Diskussionen.
- KOZMIK VERA (2014): *Vera Kozmik*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/vera-kozmik> (13. avgust 2015).
- KUHAR, ROMAN, VLASTA JALUŠIČ, MAJDA HRŽENJAK IN MARJA KUZMANIČ (2007): Series of timelines of policy debates in selected topics. Slovenia, 31. julij. Dostopno na: www.quing.eu (13. avgust 2015).
- LESKOŠEK, VESNA (2014): *Vesna Leskošek*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/vesna-leskosek> (13. avgust 2015).
- LESKOŠEK, VESNA IN SREČO DRAGOŠ (2003): *Družbena neenakost in socialni kapital/Social Inequality and Social Capital*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- PACHMANOVA, MARTINA (2010): In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibiity of a Nascent Eastern European Feministand Gender Discourse in Contemporary Art Theory. V *Gender Check. Femininity and Mascuitiy in the art of Eastern Europe*, B. Pejić (ur.). Dunaj: Muzej moderne umetnosti Stiftung Ludwig.
- PAVLOVIČ, TATJANA (1999): Women in Croatia: Feminists, Nationalists, and Homosexuals. V *Gender Politlics in the Western Balkans. Women an Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, S. P. Ramet (ur.) 131–152. Pennsylvania: Pennsylvania State Pres.
- PEJIĆ, BOJANA (2010) (UR.): *Gender Check. Femininity and Mascuitiy in the art of Eastern Europe*. Dunaj: Muzej moderne umetnosti Stiftung Ludwig.
- TRATNIK, SUZANA (2002): Intervju. V *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*, Vlasta Jalušič, 149–164. Ljubljana: Založba *cf.
- VERDERY, KATHERINE (1996): *What Was Socialism and What Comes Next?* Princeton: Princetonn University Press.
- ZAVIRŠEK, DARJA (2002): Intervju. V *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*. Vlasta Jalušič, 235–246. Ljubljana: Založba *cf.

Pionirski časi

Osebni spomini na prvi festival Mesto žensk

Abstract

Pioneer Times: The Memoirs of the First City of Women Festival

The *City of Women* was conceived in 1995 as a high-budget thematic international festival, specialized in the promotion of women's contemporary art. It was organized by the Office for Women's Politics of the Republic of Slovenia. This institutional framework structurally marked the festival with a reliance on the Western culture, a move away from the local history of socialism, and the moderation of the radical nature of feminism. The festival unfolded as a product of cultural industries: leading events were highlighted in a complex program, contemporary art was promoted with populist phrasing, and the festival took on the catchy slogan "Let's be hysterical!", which de-stigmatized hysteria as an immanent feature of women as well as deconstructing the negative role of mothers and wives present in the then-popular treatment of alcoholics and non-self-realized people, as carried out by the psychiatrist Janez Rugelj. The festival tried to establish the levers for the construction of new national collective myths of which women would be a part, but was unsuccessful. Even though more women did enter the world of art and remain in it, the festival could not draw on the local feminist art production as this was either too weak or too radical. Within the then-conservative climate of the independent state of Slovenia, which questioned rights already gained by women and was well characterized by the promotional campaign "Each [Woman] Has Her Own [Sun Protection] Factor", the festival positioned itself as a promoter of progressive social thought. As it believed in art as an agent of social change, the Office for Women's Politics played an exceptional avant-garde social role in all this.

Keywords: City of Women, cultural industries, feminism, women's art, contemporary art

Lilijana Stepančič is an economist and historian of art. (lilijana.stepanic@gmail.com)

Povzetek

Mesto žensk je bilo leta 1995 koncipirano kot visokoproračunski tematski mednarodni festival, specializiran na promocijo ženske sodobne umetnosti. Organiziral ga je Urad RS za žensko politiko. Institucionalni državni okvir je strukturno zaznamoval dogodek predvsem z naslonitvijo na kulturo Zahoda, odmikom od lokalne zgodovine socializma in moderiranjem radikalnosti feminizma. Festival je bil izveden kot produkt kulturnih industrij: v kompleksnem sporedu je izpostavil nosilne dogodke, sodobno umetnost je predstavil s populističnimi frazami in nadel si je odmevni slogan »Bodimo histerične!«, ki je destigmatiziral stigmo o histeriji kot o domnevno imanentni lastnosti žensk ter dekonstruiral negativno vlogo mater in žena v takratnem popularnem zdravljenju alkoholikov in nerealiziranih ljudi psihiatra Janeza Ruglja. Poskušal je vzpostaviti vzvode za konstruiranje novih nacionalnih kolektivnih mitov, v katere bi bile vključene ženske, a mu to ni uspelo. Čeprav je takrat vse več žensk vstopilo v umetnost in v njej tudi ostalo, se festival ni mogel nasloniti na lokalno feministično umetniško produkcijo, saj je bila prešibka ali preveč radikalna. V takratnem konservativnem kontekstu nove države, ki je odpirala vprašanja o že pridobljenih ženskih pravicah, in ki ga odlično ponazarja reklamna akcija *Vsaka ima svoj faktor*, se je pozicioniral kot zagovornik napredne družbene misli. Pri tem je urad odigral izjemno avantgardno družbeno vlogo, saj je verjel v umetnost kot agens družbenih sprememb.

Ključne besede: Mesto žensk, kulturne industrije, feminizem, žensko ustvarjanje, sodobna umetnost

Lilijana Stepančič je po izobrazbi ekonomistka in profesorica sociologije in umetnostne zgodovine. (lilijana.stepanic@gmail.com)

Kako zgrabiti vola za roge

Spomini na prvi festival Mesto žensk leta 1995,¹ ki je promoviral žensko ustvarjanje kot družbeni agens, so povezani z močnimi čustvi. Festival je namreč postal z nadaljnjimi izvedbami eden prepoznavnejših ljubljanskih kulturnih dogodkov in se je tudi mednarodno uveljavil. Pripomogel je k premiku v kulturni paradigmi, saj je zdaj marsikatera takrat trdovratno mačistična kulturna institucija bolj senzibilna za družbeni koncept ženske ustvarjalke. Vse to daje človeku, ki je sodeloval pri prvih korakih v pionirskem času prireditve, dober občutek, da delo ni bilo zaman. A pri spominjanju, ki naj bi podalo tudi kulturne značilnosti festivala glede na takratno družbo nastopita dve težavi. Prva je imanentna vsakemu opisu osebnih spominov in zgodovinski vedi *per se*. Ali je lahko osebna izkušnja odraz tistega, kar velja v širši skupnosti? In v kolikšni meri je avtobiografija prikaz splošne zgodovine? Na to lahko odgovorim s sociološkim argumentom, da biografija postane zgodovina, ko osebna izkušnja vsebuje strukturne značilnosti časa in prostora, torej ko je zabeleženih več enakih ali podobnih osebnih zgodb.

Druga težava pa je povezana s skepsjo. Ženske in feminizem so prešli različne faze in boje, s katerimi so si prizadevali uresničiti enakopravnost, osvoboditev, zahteve do priznanja drugačnosti in pričakovanje, da je mogoče družbeno spolne razlike povsem odpraviti. Razširjene in razvejene ženske študije so spodbudile nastanek moških študij. Vse to je v družbi povzročilo vidne premike. Na mikroravni je opaziti manj razlikovanja v delitvi gospodinjanskega dela med ženske in moške, kar ni zanemarljivo, saj je glede na feministično teorijo odnos do te neplačane ekonomije, tradicionalno dodeljene ženskam, lakmusov test pravičnega odnosa med spoloma, ki je osnova enakopravnosti v družbi. Na makroravni pa je več žensk na položajih z veliko družbeno močjo. Umetnic je v umetnostnem sistemu in kulturnih ustanovah zdaj več. To so dejstva, ki kažejo na manjšo družbeno zapostavljenost žensk. A današnji položaj večine žensk (in večine ljudi) v družbi je težji, kot je bil na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. Zato se postavljajo vprašanja, ali je pristop do žensk v okvirih manjšinske identitetne politike, kot jo je institucionaliziral prvi festival, pravilen. Ali imajo identitetni boji celostne družbene učinke? Ali bo pravična družba dosežena z odpravo zapostavljenosti žensk (in drugih manjšin), če te ne bodo zagovornice pravic in pravičnosti za vse?

Glede na to bom v tem spominskem eseju o prvem festivalu Mesto žensk, za katerega smo s Heleno Pivec in Evo Mario Stadler pripravile mednarodno skupinsko razstavo sodobne umetnosti *Stereo-tip*, pustila ob strani znanstveni aparat zgodovinske vede, ki bolj ali manj pripelje do konstrukcije »suhe« preteklosti. Oprla se bom le na del njene poddiscipline, mikrozdgovino, kot jo je pred dobrim desetletjem definirala Jill Lepore (2001: 132), ki dopušča, da se zapisovalka ali zapisovalec preteklih dogodkov zaljubi v predmet svoje raziskave, zaradi česar se razkrijejo stvari, ki se drugače ne bi.

Institucionalni temelji

Najprej pogledjmo kratko zgodovino Urada Republike Slovenije za žensko politiko (v nadaljevanju Urad), ki je bil prireditelj in organizator prvega festivala Mesta žensk. Institucionalni okvir (delovni prostor, oprema, kadri, pravni status, vir sredstev) je namreč pomemben element v produkciji kulturnih in umetniških dogodkov in vpliva na njihove značilnosti. Urad je bil ustanovljen leta 1992 kot nov državni organ v novi državi, v kateri feminizem ni bil več družbeno neprimerna misel in dejavnost, razumljena kot konkurenca in kritika državne socialistične ženske politike, t. i. državnega feminizma. Na državni ravni je urad predstavljal družbena

¹ Zahvaljujem se Koenu Van Daelu, Nikolaju Jeffsu, Leli B. Njatin, Majdi Širca in Mari Vujić za pogovore o festivalu, ženskah in ženski ustvarjalnosti in zaposlenim na dokumentacijskem oddelku časnika *Delo* za iskanje podatkov v morju medijskega poročanja.

vprašanja žensk, ki so se urejala po konceptu manjšinskih identitetnih politik (ne glede na to, da so ženske predstavljale več kot polovico prebivalstva), ki so jih na Zahodu vodili do žensk, gejev, lezbijk, etničnih in raznobarnih manjšin, priseljencev itd. Ustanovitev urada je bila v Sloveniji uspeh, saj je bilo tovrstno dodeljevanje državne moči ženskim vprašanjem v novih kapitalističnih državah bolj izjema kot pravilo. Države, ki so izšle iz socializma, so se v veliki večini odmaknile od socialističnih politik. Jugoslavija je veliko ženskih vprašanj na institucionalni in zakonski ravni uredila učinkovito in uspešno. Uvedla je zakonsko enakost med spoloma v družini, dedovanju, izobraževanju, zdravstvu in socialnem skrbstvu ter zgradila podporne socialne in skrbstvene sisteme od vrtcev, počitniških domov do ljudskih kuhinj.

Leta 2001 je naloge Urada RS za žensko politiko prevzel na novo ustanovljeni Urad RS za enake možnosti, medtem ko se je leta 2012 Urad RS za enake možnosti transformiral v Sektor za enake možnosti pri Ministrstvu za delo, družino, socialne zadeve in enake možnosti. Tako danes nimamo samostojne državne institucije, ki bi se ukvarjala z žensko politiko. Odraž tega je sprememba v pokojninski zakonodaji, ki je odpravila pozitivno diskriminacijo žensk. Videti je, kot da je žensko vprašanje rešeno, tako kot naj bi bilo leta 1953 ob razpustitvi Antifašistične fronte žensk.

Če pomislimo, da je leta 1990 prišla v javnost pobuda, da bi ženska vprašanja urejalo posebno ministrstvo, je današnja državna institucionaliziranost tega področja degradirana. Res je, da je bil nekdanji Urad posvetovalno telo vlade in je bil podrejen interesom vsakokratne koalicijske sestave političnih strank, vendar se nobena, tudi sedanja sestava državnih organov ne more rešiti političnega vpliva. Poleg tega pa ima manjši učinek družbene manifestativnosti, kar je v današnji spektakelski realnosti še dodaten hendikep. Predstavljajmo si, da bi sedanja državna ureditev ženskega vprašanja veljala že leta 1992 in bi Sektor za enake možnosti predlagal vodstvu ministrstva za delo, naj organizira ženski festival. Verjetno bi predlog šel na Ministrstvo za kulturo, od tod nazaj pobudniku, in se nazadnje izgubil v medresornem usklajevanju.

Kakor koli gledamo na pomen državnih organov, je leta 2012 državna politika do ženskih vprašanj doživela enak poraz kakor leta 1953, ko je bila razpuščena Antifašistična fronta žensk (AFŽ), ženska množična organizacija, ki je bila ustanovljena v partizanskem gibanju leta 1942 in bila po vojni podobno organizirana kot takratne družbenopolitične organizacije.² Kot piše Mateja Jeraj (2003: 161), je bila sprva naloga AFŽ pritegnitev žensk k sodelovanju v narodnoosvobodilnem boju, po vojni pa je pomagala pri obnovi države in pri reševanju socialnih vprašanj, spodbujala je zaposlovanje in izobraževanje žensk ter njihovo vključevanje v oblastne in politične organe, ukvarjala se je z materinsko in otroško problematiko, njena glavna naloga pa je bila, da ženske, predvsem tiste s podeželja, vzgoji v duhu socializma in jih odtegne vplivu njegovih nasprotnikov.

Komunistična partija Jugoslavije je na začetku dvomila, da je posebno politično združevanje žensk sploh potrebno. AFŽ je sicer podprla. Paradoks, da je leta 1942 podprla ustanovitev AFŽ, lahko pojasnimo s kritično ugotovitvijo Aleksandre Mihajlovne Kollontaj (1982),³ ki jo je zapisala za neko drugo priložnost in ki pravi, da je partija ženske potrebovala v revoluciji, ne pa za to, da bi jih revolucionarizirala. Tako se je z razpustitvijo AFŽ utrdila paradigma komunističnih realnih politik, po kateri je urejanje ženskih vprašanj del skupnih prizadevanj delavskega razreda. Pravice in položaj žensk v družbi bojo povsem uresničeni z dokončanjem proletarske revolucije. Hkrati je razpustitev AFŽ – ob dejstvu, da so bila po 2. svetovni vojni

² To so bili Komunistična partija, sindikati, Socialistična zveza delovnega ljudstva in Ljudska mladina.

³ Morda je kritika razlog za to, da je bila socialistka in komunistka Aleksandra Mihajlovna Kollontaj pozabljena ženska v povojnem socializmu doma in v Jugoslaviji. Njeno aktualnost je v Sloveniji obudil šele novi feminizem v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Mojca Dobnikar je prispevala uvodno študijo za knjigo *Ženska v socializmu*, ki je izšla leta 1982 v izjemni ediciji Knjižnica revolucionarne teorije Krt z izdajateljema Univerzitetno konferenco Zveze socialistične mladine Slovenije in Republiško konferenco Zveze socialistične mladine Slovenije.

na pobudo Komunistične partije razpuščena vsa ženska društva (kot tudi vsa druga društva) in ni bilo drugih ženskih organizacij, v okviru katerih bi ženske urejale svoja vprašanja – odpravila pomemben institucionalni vzvod, ki bi se lahko spopadel s skupnimi problemi družbe. Institucionalnega vpliva AFŽ namreč ni mogla nadomestiti Zveza ženskih društev Jugoslavije, ki je bila na hierarhični lestvici državnih institucij umeščena nižje kot AFŽ in je nastala kot njena »zamenjava«. Predvideva se, da se tudi zato ni bilo mogoče zoperstaviti kulturnemu falocentrizmu in patriarhatu v socializmu, ki ga je socializem podedoval iz prejšnje države in se je prenesel v novo državo Slovenijo. Zato verjetno tudi ukinitvev samostojne državne institucije za ženska vprašaja v poosamosvojitveni Sloveniji ne napoveduje nič dobrega.

Kako je institucionalni okvir zaznamoval prvi festival

Kot je bilo rečeno, institucionalni okviri, v katerih nastajajo kulturni in umetnostni dogodki, vplivajo na značilnosti teh dogodkov. Tudi pri prvem festivalu Mestu žensk je mogoče opaziti, da ga je organiziral državni organ, ne pa katera od takratnih ženskih ali feminističnih skupin. Pri tem bi bilo napačno sklepati, da je Urad denimo pri pripravi razstave na kakršen koli način vplival na njen koncept ali da smo delali razstavo z mislijo, da mora predstavljati državo, neko uradno (žensko) slovenstvo. Vplivi so bili bolj subtilno strukturni. Brez Urada festival ne bi dobil velike finančne podpore javnih sredstev, saj se lahko nova akcija podpre tako rekoč čez noč z visoko finančno postavko v javnem proračunu le, če zanjo obstaja politični konsenz. Festival tudi ne bi imel veliko sponzorjev. Če ne bi bilo Urada, verjetno festival ne bi ob prvih kritikah omilil svojih radikalnih izhodišč o ženski ustvarjalnosti, temveč bi jih zastopal do konca. Prav tako bi bilo morda manj politično korektnih navezave na Zahod in manj pozabe neposredne lokalne zgodovine. In ne nazadnje, vprašanje je, ali bi pri pripravi in v dogodkih sodelovali moški. Njihova izključitev, o čemer smo med pripravo razstave veliko govorili, je bila neizvedljiva tudi zaradi takratnega družbenega nazadnjaštva. Ponovitev ekskluzivnosti žensk kot reprezentativne socializacijske geste, ki jo pooseblja ženski večer leta 1985 v klubu K4 v organizaciji Lilit, na katerega je bil vstop dovoljen samo ženskam, preprosto ni bila mogoča. A kljub temu je bila tovrstna gesta pričakovana, ker si drugače ne moremo razlagati pripomb na račun sodelujočih moških, kot na primer, Zdravca Dušo, odličnega založniškega urednika, ki je za Urad pripravil antologijo v angleščino prevedenih slovenskih ženskih literarnih besedil 19. in 20. stoletja *Zastrta krajina* (1995). Umetniku Rudiju Molacku ni pomagala niti pogospodinjena podoba s kanglo vode, s katero je vsak dan zalival rože, ki ga je predstavljala v katalogu razstave *Stereo-tip*.

Nazadnjaštvo začetka devetdesetih let

Splošno nazadnjaštvo tistega časa odlično odseva izbor pomembnih Slovencev na novem denarju, tolarju. Oblikovalec Miljenko Licul, eden takrat najbolj uveljavljenih mož oblikovalske stroke v Sloveniji, je na bankovce v vrednosti od 10 do 1000 tolarjev uvrstil le moške s tem, da je postavil na najvrednejši bankovec Franceta Prešerna, torej simbolno nacionalno najpomembnejšega človeka, kakor je ustaljeno v tem poslu. Morda so kritike odprto mislečih ljudi, da na denarju Slovenije ni niti ene ženske, pripomogle k vključitvi Ivane Kobilce na bankovec za 5000 tolarjev. Nastal je paradoks, saj je Ivana Kobilca prekosila Franceta Prešerna.⁴

⁴ S potrebo po bankovcu za 10.000 tolarjev je simbolno mesto najpomembnejše osebe v Sloveniji dobil Ivan Cankar. Vse skupaj kaže, da serija bankovcev ni bila od samega začetka celostno zamišljena ne pri izdajatelju ne pri oblikovalcu.

Dejstvo je, kot piše Milica Gaber Antič (1998: 170), da »so bile ženske poraženke prvih večstrankarskih volitev. Njihov delež se je s 24 odstotkov v skupščini Socialistične republike Slovenije znižal na 11,25 odstotka in se več kot prepolovil. Če pri tem upoštevamo še pričakovanja nekaterih, da bo politična pluralizacija pripomogla k večji politični enakosti žensk, vidimo, da so volitve v tem pogledu prinesle razočaranje.« V naslednjih letih je zastopanost žensk v parlamentu upadla in bila najnižja v sklicu med letoma 1996 in 2000, ko jih je bilo 7, 8 odstotka.

Ena prvih zadev v novi državi, za katero je bilo treba povzdigniti glas, je bilo osebno občutljivo in politično-ideološko izpostavljeno vprašanje o svobodnem odločanju žensk o rojstvu otrok. V Jugoslaviji so pravico do abortusa celostno zakonsko uredili leta 1977, ko so uzakonili še brezplačno umetno prekinitve nosečnosti na željo ženske. Pri pripravi Ustave Republike Slovenije leta 1991 pa je bila ta pravica postavljena v negotovost, čeprav so se vse politične stranke zavezale, da ne bodo zmanjševale obsega pridobljenih ustavnih pravic v socialistični Sloveniji. Pravico do abortusa na željo ženske so vnesli v ustavo šele na pritiske raznih družbenih skupin, ki so kulminirali v demonstracijah pred Državnim zborom v Ljubljani pozimi leta 1991.

Ko so naslednje leto v slovenski skupščini sprejemali zakon o pokojninskem in invalidskem zavarovanju, se je odprlo nevarno vprašanje o povezavi materinstva in nacionalnega interesa. Poslanec Ervin A. Schwarzbartl je predlog o izenačitvi delovne dobe žensk in moških in dodelitvi posebnih ugodnosti pri upokojitvi materam, ki imajo več kot enega otroka, obrazložil, »da so ženske in moški enakovredni, niso pa enakovredne vse ženske. Tiste, ki so matere in s tem nosilke slovenstva in nadaljnjega obstoja naroda, morajo imeti določne privilegije v času pokojninskega zavarovanja.« (Mernik in dr., 1992) Na to se je odzval poslanec Jaša L. Zlobec, ki je zavpil: »Fašist!« Zlobec se je dogodka spominjal takole:

Takrat sem sedel zadaj v dvorani in si pisal neke povsem druge stvari. Kar naenkrat zaslišim, da nekdo [...] govori o ženskah. »Ženske, ja, ženske ... niso vse enakovredne. Matere ...« Takrat pa, kot da bi se mi nekaj zgodilo, zavpijem tistega »fašista«. Nastala je popolna tišina in jaz sem bil povsem zgrožen nad svojim krikom. Vso zadevo je rešil človek banana Vitomir Gros. Vse poslanke so namreč pritekale na konec dvorane, kjer sem bil, in začele bentiti nad Schwarzbartlom. Nato je prišel zraven Gros in začel: »Ko-ko-ko-dak, ko-ko-ko-dak, kure, kure, kure ...« Tisti trenutek so se skoraj vse Demosove ženske odločile, da bodo glasovale proti Schwarzbartlu [...]. (Roglič, 2001)

Sredi devetdesetih let je Urad poročal, da so ženske pri zaposlovanju diskriminirane in da je diskriminacijo težko dokazati. Zaposljivost žensk je namreč eden temeljnih družbenih konceptov tako feministične kot socialistične paradigme. Odstotek ljudi, ki so iskali delo, se je v novi državi v začetku devetdesetih let občutno povečal. Brezposelnost so v primerjavi s socializmom predstavljali kot normalno družbeno realnost. Leta 1995 je »bila stopnja registrirane brezposelnosti 13,6-odstotna. Stopnja brezposelnosti žensk, ki je bila med letoma 1992 in 1994 nižja od brezposelnosti moških, se je jeseni 1995 izenačila s stopnjo brezposelnosti moških in jo je leta 1996 že preseгла. V naslednjem letu se je razlika še povečala.« (Vlada Republike Slovenije, 1999: 7) Stanje je v primerjavi s socializmom postajalo čedalje bolj ponižujoče, saj brezposelnost ni samo ekonomska kategorija, temveč zadeva osebno dostojanstvo.

Vsaka ima svoj faktor

Novi konservativizem nas je na začetku poletja 1994 presenetil z reklamno akcijo za kolekcijo za sončenje Sun mix pomembnega farmacevtskega podjetja Krka Kozmetika, ki se je oglaševala s sloganom *Vsaka ima svoj faktor*. V tistem času je postalo oglaševanje še donosnejši

posel kot v Jugoslaviji in ugled oglaševalcev in marketingarjev se je dvignil na družbeni lestvici. Razcvet novih priložnosti je prinesel veliko nestrokovnih izdelkov, pri tem pa je bil Sun mix nekaj posebnega. Televizija in veliki plakatni panoji po Sloveniji, ki so bili novost takrat implementiranega tržnega gospodarstva, so namreč oglaševali kolekcijo za sončenje s petimi ženskimi zadnjicami v ravni vrsti v takrat še ne tako razširjenih tangukah, ki so bile od leve proti desni čedalje bolj zagorele. Reklama je bila zmazek. Odražala je nekritičnost do vsega, kar je prihajalo s kapitalizmom. Urad, ki je že pripravljaval festival, se je na reklamo odločno odzval z javnim pismom, kar v zadnjih letih ni več praksa državnih organov. Direktorica Urada Vera Kozmik je napisala, da tisto, kar je bilo v reklamah žaljivo in šovinistično, ne zadeva toliko uporabe ženskega telesa in s tem ženske spolnosti v propagandne namene, temveč se nanaša na redukcijo ženske na njene spolne znake (Kozmik, 1994). Komentarji v medijih javnega obveščanja, ki so sledili opozorilu Urada, so se sklicevali na svobodo in demokratične nove čase. Nihče od zagovornikov kapitala ni slišal besede dostojanstvo, na kar je pravzaprav meril Urad. Prav nasprotno, potrjevali so, da je njegova degradacija pogoj za uspeh.

Opozorilo Vere Kozmik je bilo izjemno dejanje še zaradi nečesa. Bila je ena redkih, ki so se postavili po robu močnim gospodarskim gigantom, kakršne je slovenska država v tistih letih skoraj malikovala, saj je morala napolniti prazno državno blagajno. Z odzivom na kampanjo Krke Kozmetika pa se je Urad pozicioniral kot nasprotnik konservativnih družbenih teženj. S tem je tudi festival dobil enak pomen. Bil je zagovornik naprednega. Dojemali so ga kot nosilca odprte misli, katerih izhodišča so bila v nazadnjaški družbeni realnosti postavljena pod prag tistih, ki so bila pridobljena v prejšnji državi.

Festival pod državnim pokroviteljstvom kot pomiritev nasprotij

Producent prvega festivala Mesto žensk je bil torej državni organ, Urad vlade Republike Slovenije za žensko politiko. Takratna njegova direktorica Vera Kozmik je bila tudi direktorica festivala. Urad je za potrebe festivala »odstopil« del svojih skromnih prostorov na Tomšičevi 4, pravzaprav eno pisarno, ki je postala produkcijsko stičišče festivala. Tu so imeli delovne mize nekateri članice in član ožje programske ekipe, in sicer Uršula Cetinski (umetniška direktorica festivala, voditeljica projekta, selektorica za gledališče in glasbo in koordinatorica *Norih žensk*), Melita Gabrič (glavna koordinatorica, koordinatorica simpozija *Duhovi v mestu* in urednica prispevkov v ČKZ), Koen Van Daele (selektor za gledališče, glasbo in *Mesto žensk* na internetu ter koordinator programa *Ženske, znanost in tehnologija*) in Vanda Straka (koordinatorica odnosov z javnostmi), ki so tesneje sodelovali pri programskih vsebinah.

Okoli tega jedra smo v pisarno občasno prihajali selektorice in selektor za posamezne zvrsti umetnosti: Nataša Hrastnik (literatura), Nerina Kocjančič (video in film), Aldo Milohnič (gledališče) in Helena Pivec, Eva Maria Stadler in avtorica tega prispevka (likovna umetnost). Eva Maria Stadler, takratna umetniška direktorica Grazer Kunstvereina, je bila edina članica v strokovni ekipi iz tujine, saj smo oba moška, Koena Van Daela in Alda Milohniča, ki sta prišla v Ljubljano ne dolgo pred festivalom, dojemali kot lokalca, kakor smo bili drugi. Ne spomnim se, da bi se programska ekipa sestala in skupaj razmislila o dogodku kot celoti. Zato je ta delovala bolj kot kalejdoskop, ne kot pa *puzzle*. Slika je bila abstraktna, ni imela zgodbe, kot je v zadnjih letih priljubljeno reči. Prvo srečanje, na katerem smo se zbrali vsi, je bila pravzaprav tiskovna konferenca pred začetkom festivala v oktobru v Cankarjevem domu.

Ambicija Urada je bila, da temo ženske ustvarjalnosti predstavi velikopotezno. Zato je pripravil obsežen mednarodni program, ki je v podaljšanem vikendu od petka, 13. oktobra, do torka, 17. oktobra, ponudil obilico dogodkov: štiri gledališka dela, pet koncertov, pet filmov s ponovitvami, sedem videov, dva performansa, dve knjigi, razstavo sodobne umetnosti, pet okroglih miz, plesno in gledališko delavnico, tri priloge v revijah in štiri branja. V spremljevalnem programu so bili še razstava Nataše Pičman v Galeriji Eqrna, predstavitev plesa butoh Japonke

Carlotte Ikeda v Mestni galeriji, feministični kolokvij Eve Bahovec in Elizabeth Cowie v Cankarjevem domu in serija predavanj mednarodnih strokovnjakinj na temo žensk v umetnosti in družbi, ki jo je pripravila Svetlana Slapšak na Fakulteti za podiplomski humanistični študij ISH. Razstave *Stereo-tip* nismo mogli odpreti v festivalskih dneh, ker je bila Mestna galerija zasedena in bi trajala premalo časa. Odprli smo jo en teden prej z izgovorom, da napoveduje prihajajoče festivalsko rajanje.

Kakor se od tematskega festivala pričakuje, je programsko združil razne zvrsti in žanre umetnosti in pestro različne tematike ženske umetnosti. Pri tem je pogumno zakorakal v predstavljanje sodobne umetnosti. Na to je opozoril s podnaslovom *Festival sodobnih umetnosti*, ki so ga v Uradu dodali Mestu žensk povsem upravičeno. Tako je festival Mesto žensk vzpostavil pomembno distanco do svojih neposrednih konkurentov, večjih in velikih festivalov, kot sta bila na primer tradicionalni Ljubljanski festival ali na novo nastali Lent.

Festival kot oblika kulturnega dogodka dovoljuje, da ljudje v nikoli harmonični skupnosti z verskimi, razrednimi, kulturnimi in nacionalnimi razlikami zaživijo v skupnostnem rajanju kot nekakšnem transcendentnem stanju družbe. Festivali začasno pomirijo nasprotja, ki konstituirajo družbo. Kakor pravi Barbara Ehrenreich (2007), je zahodna družba potlačila željo oziroma potrebo ljudi po sproščanju kolektivnega oziroma skupnostnega veselja, kakršno se je ohranilo pri festivalih, plesanju in karnevalih, zato je tudi malo tovrstnih priložnosti. To vlogo je Mesto žensk odigralo v dobri meri. Razdvojena in nasprotujoča si feministična in za ženska vprašanja občutljiva skupnost in tista, ki do feminizma ni gojila posebnih afinitet, a je bila odprta do drugačnega, se je v času festivala povezala. Skupni imenovalci je našla v misli, da je zapostavljenost žensk (in vseh drugih ljudi) nedopustna v kateri koli družbi. Spominjam se, da so prireditelji spremenjali posebni občutki, nekakšna vznesenost in veliko pričakovanje. Za festival so nastala tudi mala umetniška darila. Tako smo na odprtju razstave v Mestni galeriji vrteli nov komad. Ustvarili so ga stari znanci: besedilo je napisal Milan Kleč, glasbo Mitja Vrhovnik-Smrekar, pela pa je diva slovenske popevke Marjana Deržaj.

Mreža institucij

Pri izvedbi programa se je Urad oprl na obstoječo kulturno infrastrukturo in se povezal s številnimi kulturnimi institucijami, kar je bilo nujno, saj ni imel svojih izvedbenih prostorov, programa pa seveda ni mogel stlačiti v vladne in parlamentarne prostore. Tovrstna gostovanja so bila sicer v navadi, pri čemer so institucije na različne načine ekonomsko tržile svoje prostore, od brezplačnih odstopov do plačila uporabe. Pri tovrstnem povezovanju pa je pomemben dodaten učinek, in sicer da vpleteni akterji postanejo bolj ali manj »zavezniki«
gostujoče prireditve. Tako se ustvari neformalna mreža podpornikov in zagovornikov, ki nikakor ni nezanemarljiva sestavina kulture nekega prostora.

Festivalski dogodki so se odvijali v Cankarjevem domu, Slovenskem mladinskem gledališču, SNG Drami, KUD France Prešeren, Mestni galeriji, Klubu K4 in Kinoteki. Dogodki so bili tudi v neumetnostnih prostorih. Ema Kugler je izvedla performans *Tajga* v industrijskih objektih Metalke Commerce v Vižmarjah, Bobby Baker pa duhovite predstave *V kuhinji* v promocijskem centru gospodinjstva Domus na Slovenski cesti, ki ga zdaj ni več. V Študentskem naselju v Rožni dolini so potekale plesno-gledališke delavnice, ki jih je strokovno vodila Carlotta Ikeda. Umetnost v neumetnostnih institucijah je opozarjala na vlogo, ki jo imajo institucije pri konstruiranju umetnosti in bila je kritika obstoječega stanja.

Kompleksna povezava je nastala tudi na publicističnem področju. Vključevala je širok razpon feminističnih, specializirano ženskih in intelektualno levičarskih revij, od *ČKZ*, *Delte*, *Maske* do *Naše žene*, s čimer je festival potrjeval svojo politično usmerjenost s pripadnostjo napredni misli in levičarski družbeni refleksiji. S sodelovanjem s časnikom *Dnevnik* je festival dobil prostor v dnevnem poročanju. V knjižni založbi Krtina je objavil zbornik besedil *Nore*

ženske (1995), medtem ko je Urad izdal prvo antologijo slovenske literature 19. in 20. stoletja v angleščini *Zastrta krajina* (1995).

Zgovorno je, da je od ženskih revij sodelovala *Naša žena*, ne pa *Jana*. Obe sta izhajali že v socializmu (*Naša žena* je bila ustanovljena v partizanskem gibanju med narodnoosvobodilno vojno), vendar sta imeli povsem različna uredniška koncepta. *Jana* z veliko večjim bralstvom obeh spolov je nastopila v šestdesetih letih prejšnjega stoletja kot populističen in »lahkoten« antipod *Naši ženi*, ta je veljala za »resnejšo« in analitično publikacijo, ki naj bi reprezentirala politiko komunistk in komunistov do ženskih vprašanj. Obe pa sta utrjevali svoje stereotype o ženskah.

Med institucijami, s katerimi je festival sodeloval, ga je najbolj zaznamoval Cankarjev dom. V tistem času je treba na Cankarjev dom gledati skozi Metelkovo. Tam je po zasedbi leta 1993 nastal nov kulturni center alternativne umetnosti in družbenih praks, o nujnosti katerega so alternativni krogi govorili več let. Metelkova je postavila Ljubljano na zemljevid velikih mest in hkrati potisnila njene takratne kulturne institucije proti »desni«, v konservativno smer. Cankarjev dom ni veljal za alternativno institucijo, čeprav je v program vključeval alternativne umetniške produkte,⁵ in je generiral elitno kulturo, zato je bil v levičarskih očeh postavljen še bolj desno. Spomnim se, da nekateri ljudje iz alternativnih krogov niso prestopili njegovega praga. Z Mestom žensk pa je govoril nasprotno, in sicer, da so robne umetniške prakse,⁶ kakor se je takrat dojemalo žensko ustvarjanje, njegova »naravna danost«. S tem je nevtiraliziral kritiko na njegov račun. Na drugi strani je Mesto žensk dobilo s Cankarjevim domom podporo najstabilnejše nacionalne kulturne ustanove in s tem potrebno institucionalno, finančno in medijsko podporo, ki jo je kot nov kulturni dogodek potrebovalo. Brez Cankarjevega doma tudi ni bilo mogoče izvesti velikopoteznosti festivala.

Vendar je to povezovanje ustvarilo kulturno zagato. Urad je vnesel zmedo med svoje primarno občinstvo, saj je na splošno veljalo, da zapostavljena in na rob potisnjena tema ženske ustvarjalnosti pripada alternativni, ne pa *mainstream* kulturi, torej alternativnim, ne pa elitnim prostorom. Zato je imel del alternative sodelovanje Mesta žensk s Cankarjevim domom za politični utilitarizem in festival za hipokrizijo. Morda bi lahko na to sodelovanje gledali kot na diplomatsko spravo v tem smislu, ki jo je že naredila Metelkova. V prvih dneh zasedbe sta jo na povabilo Mihe Zadnikarja obiskala Mitja Rotovnik in Zoran Kržišnik in tam pustila dve buteljki vina. Gesta je govorila, da instituciji nista konkurenčni, temveč dopolnjujoči se.

Subverzivna umetnost

Mesto žensk je vstopilo v mrežo festivalov in se pridružilo trendu nastajajočih festivalov, ki so jih ustanovljali večinoma zasebni organizatorji. Z novo državo so se namreč sprostile zasebne pobude. Leta 1993 je izjemen uspeh dosegel festival Lent. Mediji so ga pozdravili že zato, ker ni bil v Ljubljani. Trnfest iz leta 1992 se je umestil kot urbana poletna alternativa nasproti elitističnemu Ljubljanskemu festivalu. Še bolj alternativen je bil festival na Metelkovi, ki so ga organizirali od septembra 1994 kot obletnico zasedbe nekdanje vojašnice in njene preobrazbe v kulturno in družbeno središče. Gledališke festivale sta obogatila

⁵ Tu je treba opozoriti na razliko med alternativnimi institucijami in alternativno umetniško prakso. Alternativne institucije zaznamuje samosvoja notranja organizacijska in produkcijska struktura, ki je drugačna od velikih državnih institucij, kakršen je Cankarjev dom. Na to kažejo tudi nešteti nesporazumi, ki so nastali med Cankarjevim domom in alternativnimi institucijami, ki so tam gostovale ali imele produkcije. Medtem ko so alternativne umetniške prakse tiste, ki največkrat z metodama eksperimenta in inovacije predručaju utečene umetnostne kanone, ki konstituirajo elitno kulturo, in niso izključni proizvod alternativnih institucij.

⁶ Robne umetniške prakse so tu mišljene kot alternativne umetniške prakse.

mednarodna Ex-ponto leta 1993 in Exodus leta 1994.

V tej mreži festivalov je imelo Mesto žensk pomembno prednost. Njegova specializiranost na izbrano družbeno temo, to je na žensko ustvarjanje, je zagotavljala vnaprejšnje zanimanje. Namreč, v Sloveniji ni ženske ustvarjalnosti sistematično, dolgotrajno in načrtovano promovirala nobena institucija ali forum, kar pa ni pomenilo, da je bila neznana njenemu feminističnemu, teoretskemu in izvedbenemu umetnostnemu krogu. Vendar zapolnitev praznega kulturnega prostora ni pomenila za Mesto žensk nič manj zahtevnega dela. Ženska ustvarjalnost namreč ni bila družbeno, ideološko ali politično nevtralna. Podobne težave je imel Ex-ponto, ki se je osredinil na ustvarjanje iz držav nekdanje Jugoslavije. Na začetku mu je pri premagovanju zagat pomagala specifična nostalgija po Balkanu v alternativno opozicijskem krogu, ki se je v popkulturi kazala s številnimi t. i. balkan žuri in ki je pravzaprav pomenila nostalgijo po Jugoslaviji, medtem ko je bilo treba za žensko ustvarjalnost šele zgraditi povezovalno družbeno tkivo.

Dodatna zahtevna stvar je bila, da se je festival osredinil na dela sodobne umetnosti, ki so imela formalno in vsebinsko subverzivni značaj in niso bila populistična in spektakulska, kar pomeni, da so računala na izobrazeno občinstvo. Subverzivnost se je nanašala na to, da so dela dekonstruirala tradicionalne oblike umetnosti in predstavljala vsebine, ki so razgaljale zablode sodobne družbe in zgodovine, povezane z ženskami. Tako je newyorška novinarka in umetnica Darci Picoult v pretresljivi in hkrati smešni monodrami govorila o osebni tragični izkušnji. Bila je ena številnih žrtev zgrešene zdravstvene politike v ZDA, ki je predpisovala zdravilo dietilstilbestrol ali DES, ki naj bi preprečevalo spontani splav. Izkazalo se je, da je povsem neučinkovito. Še več, povzročalo je raka in druge reproduktivne sistemske aberacije. V zborniku Nemk Sibylle Duda in Luise F. Pusch *Nore ženske* je bilo zbranih enajst biografij karizmatičnih, izjemnih in izstopajočih žensk iz različnih obdobij zahodne zgodovine, ki jih je družba stigmatizirala kot blazne in škodljive ter jih institucionalizirala, torej umaknila v norišnice. Video Romunke Marilene Prede Sanc na razstavi *Stereo-tip* je predstavil na družbeni rob potisnjeno življenje stark z bednimi finančnimi prejemki, od katerih je postsocialistična oziroma kapitalistična država dvignila roke.

Ta subverzivna narava del je dajala festivalu avantgardni predznak. Avantgardnost pa je festival izražal tudi z vključitvijo tehnologije in znanosti med festivalske discipline, s katerimi je poleg gledališča, likovne umetnosti, literature, filma in glasbe predstavljal žensko ustvarjanje. Za tisti čas je to bila izjemno sodobna poteza.

V Ljubljani se je vzpostavila senzibilnost do novih tehnologij že na začetku osemdesetih let, ko je v Cankarjevem domu potekal mednarodni videobienale Video CD. Ena od bizarnosti je bila, da je Radio Študent na koncu oddajanja spuščal v eter zvočne zapise računalniških programov, ki se jih je dalo prenesti na takratne računalnike Spectrum in Commodore. Na začetku devetdesetih letih je ta dojemljivost dobila mnogovrstne javne izraze. Kot me je spomnil Koen Van Daele, je bila takrat zelo popularna Donna Haraway, in sicer *Manifest o kiborgih*⁷ iz leta 1985 in knjiga *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* iz leta 1991.⁸ Jurij Krpan je takrat v galeriji Kapelica postavil več razstav, s katerimi se je galerija tematsko profilirala. Leta 1994 je o kiberkulturi pisal *ČKZ* in prinesel, med drugimi, članke Marjana Kokota, Marka Košnika in Janeza Strehovca. Zavod za odprto družbo – Slovenija je vodil program Ljudmila, ki ga je koordiniral Mitja Doma in ki je postal eno svetovnih središč tovrstne aktivnosti. Iz brezplačnega javno dostopnega namiznega založništva je prerasel v internetno

⁷ Izvirni naslov je *A Cyborg Manifesto*. Njegovo drugo verzijo iz knjige *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* iz leta 1991 je leta 1994 objavil *Razpol: glasilo Freudovskega polja: une publication du Champ freudien*.

⁸ Prevod z naslovom *Opice, kiborgi in ženske: reinvencija narave* je v slovenščini izšel leta 1999 v knjižni zbirki *Koda* pri Študentski založbi, ki jo je urejal Marjan Kokot.

aktivistično in umetnostno središče. Tudi do nje so prišli zahodni ponudniki računalniške opreme, ki so takrat hodili naokoli in prodajali na Zahodu že odpisano tehnologijo. Ljudmila se je držala načela: »Give us the best and leave the rest.«

Opiranje na Zahod

Mesto žensk je bilo odsev podobnih festivalov v tujini, konkretno, nastalo je na pobudo, ki je prišla iz Velike Britanije. Na Zahod se je Urad oprl zato, ker je bilo to v tistem času odraz politične korektnosti. Zahod je pomenil pravo politično usmeritev in kulturni cilj, ki ga je bilo treba doseči. Bil je ideal za tranzicijske poti nove države Slovenije. Tako kakor v Jugoslaviji je imelo zgledovanje po Zahodu ideološki pomen. Razlika je bila v tem, da je prej pomenilo subverzivnost in opozicijo do oblasti. Tako je oblast v Jugoslaviji označila feminizem za zgrešeno gibanje meščanskih žensk in v Sloveniji še v osemdesetih letih novi feminizem, ki je povzegal pomembne študije in politike zahodnega feminizma, za uvoz zahodnega reakcionarnega desnega meščanstva. Prav nasprotno pa je bil Zahod v novi državi sinonim za napredek, modernost in razvoj. Predstavljali so ga kot rešitev z zmedenega in neurejenega Balkana.

Zahod je postal nova mitologija, s katero se je razveljavljala mitologija prejšnje države in pozabila neposredna preteklost, Jugoslavija in socializem. Pri tem se je novi feminizem, ki je bil v osemdesetih letih opozicija »državnemu feminizmu«, v novi državi soočil tudi s paradoksalnimi situacijami kot leta 1991, ko je bilo treba pri sprejemanju ustave ubraniti pravico svobodnega odločanja o rojstvu otrok. Novi feminizem se je znašel pred dejstvom, da brani pridobitve subjekta lastne kritike, ki so se v minulem opozicijskem času kazale kot samoumevne.

Z Zahoda je Mesto žensk »uvozilo« tudi zanimanje za globalni jug, saj se je na prehodu sedemdesetih v osemdeseta leta prejšnjega stoletja zahodna družba bolj odprla kulturam zunaj svojega kanoničnega kroga. Tako je program festivala odražal policentričnost kultur. Vključil je Indijo in Južno Ameriko. Zgovorno je, da se pri tem ni oprl na tradicijo jugoslovanske politike neuvrščenosti, ki je med drugim omogočila, da so bili od petdesetih do devetdesetih let prejšnjega stoletja na Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani predstavljeni umetniki z globalnega juga, kar ni bila navada takratnih svetovno uveljavljenih razstav, kot sta Beneški bienale in Documenta v Kasslu. Gibanje neuvrščenih je nova država izrinila iz svojega političnega fokusa.

Oprijemljive značilnosti »zahodne« kulturne prireditve je festival dobil potem, ko je v prvi polovici leta 1995 Evropska akademija za kulturo in management v Salzburgu organizacijsko, marketinško in finančno obdelala sinopsis festivala kot študijski primer. Festival je »oblekla« v oblačila kulturnih industrij, čeprav Slovenija za kaj takega ni imela dovolj velikega trga. Izšlo bi se le, če bi postal svetovni dogodek, za kar so bili izpolnjeni vsi znotraj festivalski pogoji, le kulturna mestna in državna politika nista imeli poguma, kakor sta ga imela Nemčija in Kassel, ki sta Documento postavila za svetovno razstavo sodobne umetnosti. Kakor koli, iz Salzburga se je festival vrnil v Slovenijo s sloganom *Bodimo histerične!* oziroma *Let's go hysterical!*. V tem času je postalo modno, da so se kovali provokativni, včasih tudi žaljivi slogani. Pomembno je bilo, da so družbo naelektrili s posebno napetostjo, ki je poganjala dinamiko razdvojene skupnosti na tiste, ki so se s sporočilom strinjali, in one, ki so ga zavračali. Naslednja značilnost je bila, da je festival dobil v kompleksnem programu osrednje dogodke, ki so postali označevalci festivala kot celote. To sta bila nova monodrama *Alma* Uršule Cetinski o življenju takrat pozabljene Alme Karlin in solokonzert vsestranske umetnice Meredith Monk, ki je na alternativen newyorški glasbeni sceni začela delovati v šestdesetih letih. S takšno izpostavitvijo je festival »rehabilitiral« v slovenski kulturi zahodno avantgardo umetnost in ženske v zgodovini Slovenije, ki jih prejšnja država postavila na rob družbenega in kulturnega zanimanja in jih izrinila iz družbene prezence. Poleg tega je bila Alma Karlin z »ekstravagantnim«, od običajnega odstopajočim življenjem nadvse primerna za novi feminizem. Prav tako so bili dogodki

festivala opremljeni z uredniškimi »oznakami« oziroma priporočili občinstvu, včasih tudi bizarnimi, ki so v svet visoke kulture vnašala gesla iz popularnega sveta, kot »prvič v Ljubljani«, »zamuditi jih pomeni pravi greh«, »neponovljivo doživetje« itn. Vse to je bila nekoč posebnost potujočih gledaliških skupin in cirkusov. Zdi se, da so organizatorji hoteli s tem približati zahtevno sodobno umetnost širšemu krogu ljudi in z nje splakniti stigmo zamorjene in težavne umetnosti. In ne nazadnje, na pobudo Uršule Cetinski smo uvedli za tisti čas povsem nov tip vodstev. Po razstavi *Stereo-tip* so namesto poznavalcev sodobne umetnosti vodili vplivni ljudje iz medijskega in kulturnega sveta, kot sta bila Mitja Rotovnik ali Miša Molk, kar je bilo na eni strani marketinško seksipilno in popi, na drugi pa avantgardno, saj je sodobno umetnost spustil iz slonokoščene stola poznavalcev.

Pozaba socializma

Logična posledica opiranja na Zahod je bila pozaba polpretekle ali neposredne lokalne zgodovine. V tistih časih je bilo nepojmljivo, da bi se festival oprl na tradicijo kulturnih prirediteljstev, ki so konstituirale politično ideologijo socializma, kot na primer mednarodni dan žena, 8. marec. V Jugoslaviji je praznik posebej kolektivni spomin, ki je mitologiziral izjemno vlogo žensk v narodnoosvobodilni vojni, razredni revoluciji in povojni graditvi države od urbanizacije, industrializacije, izobraževanja do zdravstvene oskrbe. Slovenija kot nova država se je morala distancirati od Jugoslavije in narediti nov prostor za konstrukcijo svojih nacionalnih mitov in kolektivnega spomina. Alma Karlin je bila eden od poskusov, a nisem prepričana, da je mitologizacija obrodila sadove.

Prav tako je bilo nepojmljivo, da bi Mesto žensk v tistem času ovekovečilo aktivne ženske v socialistični Sloveniji, kot je bila Vida Tomšič, ki je kot vidna članica Komunistične partije oziroma Zveze komunistov posebej kompleksnost socialistične družbe. Bila je jugoslovanska predsednica AFŽ in med ustanoviteljicami Mednarodne demokratske zveze žena. Zaslužna je bila za to, da so ženske v Jugoslaviji dobile volilno pravico. Vendar je ves čas zavračala feminizem kot mrtvoudno in nevarno razmišljanje in delovanje. Tu so bile tudi druge ženske, ki so imele izjemno in morda politično manj izpostavljeno življenjsko pot, kot na primer partizanska zdravnica Franja Bojc Bidovec.

Žensko ustvarjanje – pozitivna diskriminacija – pravice za vse

Kakor sinopsis programa, predstavljen jeseni 1994 s še delovnim naslovom *Ženske v umetnosti*,⁹ povzema Zenja Leiler v časniku *Delo* (1994), je festival temeljil na predstavljanju »ženske umetnosti kot vitalni in izjemno izzivalni kulturi v devetdesetih«, ki ima »značilnosti, lastnosti, attribute, manj prisotne pri ustvarjanju moških umetnikov«. Festival je poudaril, da »ženska ustvarjalnost obstaja, da je iz leta v leto močnejša« in da »vsebuje svoje specifične znotrajumetnostne lastnosti, ki jih velikokrat najdemo na področju optimističnega, manj obremenjenega z zgodovino in velikimi temami, zato pa bolj intimnega, čeprav tudi to ni splošno pravilo.« Zato je namen festivala, da bi poskušal »nove principe in pristope v sodobni umetnosti, za katero verjamemo, da jo v veliki meri v umetnost vnašajo ženske, obravnavati s kategorijami znotraj umetnosti in to umetnost čim manj opredeljevati s primerjavo ali distinkcijo do umetniški praks, katerih avtorji so moški.« (ibid.)

⁹ Tukaj velja omeniti, da Sektor za enake možnosti pri Ministrstvu za delo, družino, socialne zadeve in enake možnosti nima arhiviranih dokumentov o prvem festivalu Mesto žensk.

Karakterizacija umetniških del kot izraz ženskega ustvarjanja je rezultat novega feminizma na Zahodu v drugi polovici prejšnjega stoletja. V času festivala je bila tovrstna umetnostna teorija v Sloveniji subverzivna, saj ni bila kulturno uveljavljena. Za prispevke feminizma h kulturi je obstajal posamični interes. Poznali smo, če naštejemo le nekatere, Simone de Beauvoir, Julio Kristevo, Luce Irigaray, Donno Haraway, Toril Moi in Griseldo Pollock. Sredi osemdesetih let, ko je nova generacija kulturnih akterjev rehabilitirala v socializmu potlačeno in zapostavljeno popularno ustvarjanje, so v *Problemih* (Pelko, 1986: 22–26) nekoliko zmedeno predstavili žanr ženska literatura. S tem terminom so predstavili zahodne *bestsellerje* ženskih avtoric iz sedemdesetih letih, ki so bili napisani tako, kot jih moški ne bi mogli, pri čemer niso omenjali termina ženske pisave, ki ga je kot termin feministične misli opredelila Julia Kristeva. Vendar so pisci mačistično psihoanalitično dvomili o imanentnosti ženske pisave, kot bi rekla Julia Kristeva. Določen skupinski interes, ki bi lahko generalno kulturno spremembo v tej smeri, je bil na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta pri skupini mlajših literarnih teoretikov, ki je začela proučevati ameriške primere. Vendar se to ni zgodilo. Za popolnejšo sliko moram dodati, da so nekatere predavateljice takrat na ljubljanski univerzi uvedle feministične teme v predmetnike, predvsem sociologije in filozofije, vendar so bili šolski izdelki, ki so se osredinili na feminizem ali lezbijke, označeni kot ekstravaganca.

Dejstvo je, da se je novi feminizem v Sloveniji težko uveljavljal v javnem prostoru. Primer za to je Radio Študent, ki je sicer veljal za odprto liberalno in alternativno radijsko postajo. Na začetku devetdesetih let so pobudo za ustanovitev nove, tako imenovane ženske redakcije kot izraz pozitivne diskriminacije, ki jo je dal takratni urednik aktualno-politične redakcije Nikolai Jeffs, zavrnili odgovorni urednik Radia študent Igor Medjugorac in dve radijski sivi eminenci, Uršula Centinski in Vesna Teržan. Medjugorac je tudi zavrnil ustanovitev t. i. roza redakcije, osredinjene na LGBT-problematiko. Zagovarjal je načelo, da bi redakcija zaprla tovrstne vsebine v oddaje in jih getoizirala. Menil je, da je za njihovo javno prezentnost boljša razpršenost po vseh oddajah, kar se pa ni zgodilo.

Teoretična opredelitev ženskega ustvarjanja v programskih izhodiščih festivala je bila fuzija različnih teorij feminizma na Zahodu. Bila je nastavek, ki je vodil v različne smeri. Čeprav so pri festivalu vidneje sodelovale Eva Bahovec, Svetlana Slapšak in Renata Šribar, ne moremo trditi, da so avtorice teoretičnega programskega opisa ženske ustvarjalnosti. Tudi strokovne sodelavke (z izjemo Nataše Hrastnik) in sodelavci festivala nismo bili poznavalci feminizma. Lahko bi rekla, da je programska direktorica Uršula Cetinski v njem videla modnost, drugi pa izživ, ki si zasluži javno prisotnost.

Feministično heterogenost sva s Heleno Pivec vzeli kot odprtost, do katere sva imeli poseben odnos, saj je prežemala najino takratno delo na Zavodu za odprto družbo – Slovenija. Karakteristike ženskega ustvarjanja smo še z Evo Mario Stadler pri razstavi obrnile v raziskavo o tem, kako družba konstituira značilnosti ženske. Od tod smo prišle na vprašanje, kaj so stereotipi o ženskah v družbi. Zagrizle smo v enega najbolj zakoreninjenih dejavnikov v družbenem tkivu. Razmišljale smo, da bi dale razstavi dolg, zelo dolg naslov kot govorjenje ženske, ki se ne ustavi, nima smisla ali je samoreferenčno, torej nekaj takega, kar se je percipiralo, da je tipično žensko. Nato je prišla Helena Pivec z rešitvijo *Stereo-tip*, v katerem se je odlično izrazil tip kot tipično, ki odmeva, se širi in pusti posledice. Razstava ni demonstrirala »ženske pisave«, temveč družbeno konstruirane podobe o ženskah. Tako so se odprla vrata moškim ustvarjalcem, ki ne le ustvarjajo dela s tovrstno tematiko, temveč stereotipi o moških definirajo nasprotni družbeni spol. Razstava je na trenutke preseгла spolno določenost. O tem je govoril računalniško obdelan triptih fotografije Janine Antoni *Mami in oči*. Andrew Renton (1995:30) je zapisal:

Čez nekaj časa si mami in oči začneta postajati podobna. Vrasteta se drug v drugega. Potem lahko gledamo na mamo in očeta samo še kot na mami-in-očija. Drug brez drugega nimata pravega smisla ...

Kajti identitete so konstruirane. Telo je negiben znak, toda identiteta priraste. Telo je v nenehnem gibanju in prav tako je v gibanju naše prepoznavanje telesa. Spreminjamo svoj odnos do telesa, čeprav ne moremo zaznati spremembe v njegovem videzu. Telo prepoznavamo – kot svoje, kot tuje –, toda v tem ali onem primeru je določajoči dejavnik proces prepoznavanja.

Kot je bilo rečeno, širše okolje v Sloveniji ni sprejelo festivalskega predstavljanja ženske umetnosti kot specifično ustvarjanje, niti kot podobe o njenem družbenem spolu. Bilo ni niti pripravljeno, da bi o tem intelektualno razpravljalo. Medijskih refleksij sicer ni manjkalo z izjemo razstave, ki je ni analiziral nihče. Urad ni računal na tovrstno zavrnitev. Da bi omilil politično škodo, je zmanjšal radikalnost izhodišč. Sprva jih je poskusil razložiti s konceptom pozitivne diskriminacije, nato pa s pojasnili, da se festival zavzema za pravice vseh.

Zavračanje festivala je bilo v skladu s stanjem takratne družbe ne glede na izjemno tradicijo feminističnega, lezbičnega in gejevskega gibanja iz osemdesetih let, ki je bila na začetku devetdesetih sicer manj skupnostno povezana, a dokaj družbeno aktivna. V tistem času so v Sloveniji delovale podedovane značilnosti jugoslovanske kulture, ki jo je obvladovala izrazito moška združba. Recimo, Anton Ocvirk, siva eminenca literarne teorije, je med letoma 1964 in 1977 uvrstil v kanonično zbirko svetovne literature Cankarjeve založbe *100 romanov* samo pet pisateljic. Tisti čas tako pri nas ne bi zmanjkalo dela za Guerrilla Girls, aktivistično umetniško skupino, katerih akcije so bile odraz institucionalne kritike in dekonstrukcije vladajočih kulturnih obrazcev. Dekleta so v osemdesetih letih v ZDA začela nepričakovano »upadati« na pomembne skupinske razstave, na katerih so šteje, koliko žensk vključujejo. Rezultati so bili vedno v prid moškim. Pri nas štetja ni bilo, čeprav je uspeh Metke Krašovec, Adriane Maraž ali Dube Sambolec spremljal sicer nikoli izrečeni, a zato toliko bolj trdovratni prizvok, da so ženske.

Brez baze v lokalni umetniški produkciji

Umetniških del, ki bi jim lahko v tistem času v Sloveniji pripisali oznako feminističnega in ženskega ustvarjanja, je bilo malo. Tudi feministična umetnostna scena, ki bi vključevala akterke, od ustvarjalk do teoretičark, in družbena zavest, ki bi se borila proti zapostavljenosti manjšinske ženske nasproti kanonizirani, večinski kulturi, nista bili tako močni kot na Zahodu, da bi lahko bili relevantno umetnostno gibanje in odločilen družbeni dejavnik.

Tovrstno ustvarjanje je obstajalo samo v posamičnih in redkih primerih. Na začetku osemdesetih let je v krogu alternativne kulture nastalo nekaj del Zemire Alajbegović, Mirele Miklavčič in Nerine Kocjančič v okviru FV in njene *queer* scene, ki bi lahko bili primeri protoaktivističnega feminizma. Med ženskimi bendi tistega časa so izjemne Tožibabe. Prav tako je imela Borgesias nastavke feminizma oziroma *queer* teorije in prakse. V takratni umetnosti glavnega toka najdemo drobce feministične misli in takratni vidnejši *coming out* homoseksualne populacije v risbah Metke Krašovec, ki jih je leta 1981 prvič razstavila v galeriji Labirint.

V lezbičnem gibanju osemdesetih let je bila med likovnicami izjema Aprilija Lužar (takrat Majda Lužar). Ko smo razmišljale o razstavi, njenega dela nismo poznale, kar ni bilo tako nenavadno, saj je živela v prostorih, v katerih so se družile bolj ali manj enako misleče ženske, in je le izjemoma prišlo v *mainstream* medije. Njeno delo tudi ni dvignilo javnega prahu, ki bi pritegnilo pozornost širšega kroga ljudi, kot ga je, na primer, leta 1990 roman Berte Bojetu *Filijo ni doma*. Leta 2003 je Aprilija Lužar v nekem intervjuju povedala naslednje:

Aktivistka sem že od leta 1988, sodelujem s ŠKUC-LL in ženskimi centri, F-IKSom, Kasandro, Ženskim centrom Metelkova, Društvom SOS telefon v Ljubljani, v tujini z lezbično skupino Kontra in ženskimi centri v Zagrebu.

Na začetku sem bila kot aktivistka osredotočena na preživetje in pravico biti lezbijka v obstoječi družbi. Sem soustanoviteljica LL, kjer smo na začetku organizirale lezbične in gej večere, sodelovala sem s poezijo *Barva lezbijke* in že leta 1988 z javnimi nastopi na radiu Val 202, predavala sem v Roza klubu, Slovenijo sem predstavila na ILGA konferenci v Avstriji in na prvem shodu ILGA-e za Vzhodno Evropo v Budimpešti. Leta 1988 sem organizirala Jugoslovanski lezbični tabor na Rabu, leta 1991 sem organizirala umetniški program s pisateljico in igralko Berto Bojetu-Boeto na Jugoslovanskem feminističnem srečanju v Ljubljani. Istega leta sem v Zagrebu sodelovala z radikalno feministično skupino Karet, ki je izdala istoimenski časopis. Svoj atelje na Metelkovi, na katerega sem zelo dolgo čakala, sem priključila Ženskemu centru. V Ženskem centru sem sodelovala z umetniškimi delavnicami, razstavami, performansi itd. Še vedno sodelujem z ženskimi skupinami v Sloveniji in Jugoslaviji. (Mastnak, 2003: 56)

Če bi poznale njen cikel *Masturbacija*, bi ga brezpogojno vključile v razstavo. Nastajati je začel leta 1987 med študijem na Akademiji likovnih umetnosti v Sarajevu »na pisemskih ovojnica mednarodnega aktivističnega dopisovanja z namenom političnega vrednotenja užitka bivanja, od čutenja ženskega telesa do nadgradnje z risbami, performansom, videom. To je trajalo več let, vse do postavitve vagine na piedestal.« (ibid.: 58)

Na začetku devetdesetih let je na sceno stopilo in se na njej obdržalo več ustvarjalk kot v prejšnjih desetletjih. Med njimi so bile redke umetnice, ki so se deklarirale za ženske ustvarjalke, kot na primer Nataša Pičman ali Ema Kugler, ki je bila tudi vključena v festivalski videoprogram. Ustvarjanje se je kot tako deklariralo, če so dela govorila o bioloških in družbenih ženskih temah. Večje število v umetnostnem svetu aktivnih umetnic je sprožilo strukturni proces, ki je vplival na spremembo nacionalnega kulturnega kanona, kar pomeni, da je vanj odločneje vstopilo ustvarjanje žensk. Drugo spremembo v kulturnem kanonu tistega časa pa je prinesla javna rehabilitacija za socializem politično nesprejemljivih ustvarjalcev, med katerimi so nekateri delovali v nacionalnih diasporah v tujini, največ v Argentini.

Torej festival pravzaprav ni imel širokega slovenskega občinstva, ki bi ga konstituirale umetnice, ki bi svoje ustvarjanje angažirano, koncipirano in aktivistično postavljale kot žensko ustvarjanje v paradigmi manjšinske ali identitetne kulture. Razlika med sceno v tujini in v Sloveniji je prišla najbolj do izraza na festivalskem pogovoru o filmu, namenjenem predstavitvi režiserk. Nastop Majde Širca na festivalski okrogli mizi o filmu v Cankarjevem domu je streznil vse. Prispevek je začela z ugotovitvijo, da v zgodovini slovenskega filma ni režiserk, zato o njih ne more govoriti. Glede na to je predstavila antologijske ženske filmske like.

Majhno število ustvarjalk ali ustvarjalcev na področju ženske ustvarjalnosti in tematik tudi ni moglo konstituirati relevantne družbene skupine, ki bi bila samoumevna podpora festivala. Po drugi strani jih je zaobšel tudi festival. Paradoks je bil, da je na področju socialnih vprašanj in akademskega proučevanja, izhajajoč iz novega feminizma, v Sloveniji delovalo kar nekaj žensk in ženskih skupin z vidnimi rezultati. Navsezadnje bi lahko imeli ustanovitev Urada za žensko politiko za enega od njih. Vendar je festival, ki je na široko, z velikim zamahom in brez zadržkov odprl vrata problemskem obravnavanju vloge in položaja žensk v umetnosti, pustil ob strani delo ženskih skupin, ki so se ukvarjale z družbenim, socialnim in političnim položajem ženske v družbi. S tem ni pridobil avtomatične podpore takrat pomembnih feminističnih in lezbičnih družbenih skupin, s čimer je zmanjšal možnosti, da bi občinstvo novosti sprejelo in bi jih širša skupnost ponotranjila.

Bodimo histerične ali priznajmo drugačnost

Slogan *Bodimo histerične!* je bil namenjen potrebam oglaševanja festivala, ki ima v kreativnih industrijah posebno vlogo, saj mora zgraditi prepoznavnost dogodka in pritegniti pozornost v množici drugih dogodkov. Kot vsak dober slogan se je navezal na razmere v družbi ali skupnosti, ki jo je nagovarjal in ki jo je tako ali drugače posvojil. Mesto žensk je pri tem uporabilo uveljavljeno tehniko. Poseglo je po družbeni stigmi in jo obrnilo v pozitivno lastnost. Histerija je veljala za tradicionalno žensko nedopustno obnašanje, zaradi katerega so ženske zapirali v norišnice. Percipirana je bila za specifično žensko bolezen glede na psihoanalitično teorijo Sigmunda Freuda. Biti histerična ni bilo družbeno zaželeno.

S tem ko je slogan stigmo predstavljal kot pozitivno lastnost, je sprožil določene družbene procese. Subverzivna dekonstrukcija je histerijo afirmirala kot drugačno stanje, ki ga je treba priznati brez vrednotnih oznak. Tako se je slogan festivala vpel v druge trende in gibanja, ki so si v novem družbenem sistemu naprej prizadevala za uveljavitev pravic do drugačnosti. V tem smislu so leta 1991 lezbijke in geji izdali deklaracijo *Pravica do drugačnosti* (Revolver, 1991). Leta 1995 je Svet Evrope ob proslavi petdesete obletnice konca 2. svetovne vojne pognal obsežno akcijo *Vsi drugačni – vsi enakopravni*, ki je pozivala k ustavitvi rasizma, antisemitizma, ksenofobije in nestrpnosti.

Histerijo so dekonstruirale tudi feministične študije, ki so na različne načine zavračale, razgrajevale in poskušale razvrednotiti izhodiščne falocentristične pristope v njeni obravnavi. Do Freudove psihoanalize in njegove lacanovske izpeljave so vzpostavile kritično distanco. Tudi če je slogan *Bodimo histerične!* izrasel iz feministične kritike histerije, je v ušesih večine ljudi v Sloveniji odzvaljal kot destigmatizacija tiste histerije, ki je bila povezana s takrat izjemno popularnim psihiatrom Janezom Rugljem in njegovim zdravljenjem alkoholizma in nerealiziranih ljudi. Rugelj je za alkoholizem moških okrivil njihove posesivne in histerične matere in žene. Tako je slogan pomenil za večino ljudi upor proti tovrstnim psihiatričnim posplošitvam.

Česa ni bilo

Popolnejšo kontekstualno družbeno sliko o pomenu festivala dobimo, če naštejemo tisto, česar na festivalu ni bilo. Čeprav je Mesto žensk odprlo veliko relevantnih tem in vprašanj, so mi ljudje govorili: »Fino, ta festival, škoda, da niste vključili še ...« Tovrstnih pobud ne moremo imeti za kritiko festivala, temveč govorijo o tem, da je festival dobro opravil svojo nalogo. Odprl je kompleksno in perspektivno temo, ki je bila za delovanje družbe nujna kakor dež v puščavi in s katero so se ljudje poistovetili. In ljudje se radi »družijo« s pomembnimi stvarmi.

Kot smo že zapisali, se je festival povsem distanciral od socializma. Za stanje stvari bi bila stimulaturna primerjava položaja žensk in ženskega ustvarjanja med socializmom in kapitalizmom, med »državnim« in novim feminizmom, med celostno in identitetno politiko. Morda bi sodobni feminizem našel rešitve za današnji brezupen čas v kanoničnih besedilih Aleksandre Mihajlovne Kollontaj ali programskih izhodiščih Vide Tomšič, pa tudi – zakaj pa ne – Emme Goldman ali Angele Vode.

Ker je obšel socializem, je logično, da je skoraj obšel tudi sodobno umetniško ustvarjanje iz nekdanjih socialističnih držav v Evropi, ki so na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja šle skozi podobne družbene spremembe kot Slovenija. Nekaj več del je vključevala razstava *Stereo-tip*, ki se je oprla na mrežo Sorosevih centrov za sodobno umetnost v državah srednje in vzhodne Evrope, Balkana, Baltika in Srednje Azije. Kot je bilo že rečeno, vnema, da bi se predstavili in sodelovali z zahodnim svetom, je preusmerila pozornost na druge vsebine z manj skupnimi točkami.

Manjkal je tudi odziv na vojno, ki je takrat prizadela nekdanje jugoslovanske republike. Prva javna predstavitev festivala decembra 1994 je sicer napovedala okroglo mizo o vojni, a se napoved ni uresničila. V tem času je slovenska država vodila problematično politiko do beguncev iz

predelov nekdanje skupne države. Napihovala je število beguncev in si prizadevala, da jih čim manj ostane v Sloveniji. Skrbelo jo je finančno breme, pri čemer je pozabila, da so bili ti ljudje ali njihove družine nepogrešljivi delavci gospodarskega razcveta Slovenije v zadnjem obdobju Jugoslavije. Slabo sliko o beguncih so ustvarjali tudi mediji z nekritičnim in populističnim pisanjem, s katerim so nekatera dejstva prikazovali povsem napačno. Na primer, šole so se tudi s pomočjo podpore Zavoda za odprto družbo hitro odzvale in begunske otoke vključile v šolski sistem. Čeprav so ti dosegali prav take učne rezultate kot lokalni otroci, je bilo v medijih polno drugačnih poročil. Okrogla miza o vojni bi lahko odprla aktualno in žgočo temo. Njen izpad iz programa je bil izgubljena priložnost.

In ne nazadnje, festival je zaobšel lezbično temo, ki je nekakšen kazalec svobode družbe. Monodrama *Alma*, ki sta jo za festival pripravili Uršula Cetinski in Polona Vetric, ni bila razumljena v tem smislu. V ekstravagantnem življenju Alme Karlin sta prihajala v ospredje njeno popotništvo in ustvarjanje. Domnevni lezbični odnos s Theo Schreiber Gamelin je bil podan kot nepreklicno prijateljstvo med dvema ženskama in brezspolna večna ljubezen. Morda je le gugalnica aludirala na morebitno lezbično zavezo.

Umetnost kot avantgardni agens

Gledano nazaj se postavlja vprašanje, kako je bilo mogoče, da se je Urad z naklonjenostjo in podporo v tako velikem obsegu, ki je na trenutke preglasilo drugo njegovo delo, vključil v program festivala sodobne umetnosti, s katerim je hotel senzibilizirati družbo za ženska vprašanja. Danes se zdi tudi neverjetno, da je Urad videl v umetnosti in njeni teoriji moč, ki lahko dekonstruira stereotipe in stigme o ženskah in s tem spreminja družbo. Pri tem je treba upoštevati, da je festival izbral za tovrstno nalogo tisto sodobno umetnost, ki je odpirala zahtevne družbene teme in ni bila populistična.

Del odgovora najdemo v poročilu Urada, v katerem piše, da »Urad za žensko politiko kot osrednje vladno telo [...] proučuje različne ukrepe, predvsem na področju delovnih razmerij in zaposlovanja, spodbujanja aktivnejše vloge moških v družinah in neplačanem delu z namenom usklajevanja družinskih in poklicnih obveznosti in zastopanosti žensk v političnih strukturah in odločanju na vseh področjih.« (Vlada Republike Slovenije, 1995: 23) Pri tem Urad ugotavlja, »da dejanske (*de facto*) enakosti žensk in moških ni mogoče doseči zgolj z ustreznimi zakonodajo, temveč da so za odpravo posledic obstoječih stereotipnih vlog žensk in moških v slovenski družbi potrebne pozitivne akcije in posebni začasni ukrepi.« (ibid.)

Zaupanje Urada v družbeno moč umetnosti je podobno tistemu v Sovjetski zvezi, ki je vključila avantgardne umetnike in umetnice v procese družbene preobrazbe, da bi z avantgardno umetnostjo spreminjali družbeno zavest (enako velja za socrealistično umetnost). Morda je bilo to možno ponoviti v Sloveniji samo na začetku devetdesetih let, ko državni organi še niso delovali tako zaprto kot danes in je bilo kar nekaj prostora za eksperiment. Verjetje Urada v moč umetnosti je, kot rečeno na začetku tega besedila, obrodilo sadove. Prispevalo je k spremembi paradigme umetnosti oziroma konkretno, kanona, kaj umetnost je. Ali je to dovolj in naj pri tem ostanemo?

Literatura

DEKLARACIJA PRAVICA DO DRUGAČNOSTI (1991). *Revolver* (2), marec.

DUDA, SIBYLLE IN LUISE F. PUSCH (1995): *Nore ženske*. Ljubljana: Krtina

DUŠA, ZDRAVKO (UR.) (1995): *The Veiled Landscape – Slovenian women writing*. Ljubljana: Urad RS za žensko politiko.

EHRENREICH, BARBARA (2007): *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*. New York: Henry Holt

- and Company.
- HARAWAY, DONNA (1991): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- HARAWAY, DONNA (1994): Manifest o kiborgih. *Razpol* (8) [*Problemi* (2)]: 235–248.
- HARAWAY, DONNA (1999): *Opice, kiborgi in ženske: reinvencija narave*. Ljubljana: Študentska založba.
- GABER ANTIČ, MILICA (1998): *Ženske v parlamentu*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- JERAJ, MATEJA (2003): Komunistična partija, Antifašistična fronta žensk in uresničevanje ženske enakopravnosti v Sloveniji (1943–1953). *Arhivi* 26 (1): 161–178.
- KOLLONTAJ, ALEKSANDRA MIHAJLOVNA (1982): *Ženske v socializmu*. Ljubljana: Krt.
- KOZMIK, VERA (1994): Vsaka ima svoje meje. *Republika*, 9. julij.
- LEILER, ŽENJA (1994): Dokler se ne vmešajo ženske. *Delo*, 23. december.
- LEPORE, JILL (2001): Historians Who Love Too Much: Reflections on Microhistory and Biography. *The Journal of American History* 88(1): 129–144.
- MASTNAK, TANJA (2003): Aprilija Lužar. *Sektor* 1/2 : 56–59.
- MERNIK, IRENA, GORDANA PIPAN, TANJA SLOKAR IN MAJDA VUKELIČ (1992): Dvoboj zaradi materinstva. *Delo*, 6. marec.
- PELKO, STOJAN (1986): Ženska literatura. *Problemi* XXIV(272): 22–26.
- RENTON, ANDREW (1995): *Stereo-tip*. Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana.
- ROGLIČ, META (2001): Človek ustvari mesto, če je pravi človek. Če si majhen človek, mesto ustvari tebe. *Dnevnik, Zelena pika*, 8. december.
- URAD VLADE RS ZA ŽENSKO POLITIKO (1994): *Ženske v umetnosti* [Sinopsis programa s še delovnim naslovom *Ženske v umetnosti*]. Ljubljana: Urad RS za žensko politiko.
- VLADA REPUBLIKE SLOVENIJE (1999): *Drugo poročilo Republike Slovenije o uresničevanju določil Konvencije Združenih narodov o odpravljanju vseh oblik diskriminacije žensk*. Ljubljana.

Da ne bi postale slike na muzejskih stenah

Abstract

So That We Don't Become Paintings on Museums' Walls

The article is an attempt to analyze the possible encounters between art and activism, and to question the role of art in strengthening, expanding and creating the elusiveness of a social movement, as well as to find out when do artistic practices become simply a mechanism of sustaining the status quo in the society. Concerning the first example, I demonstrate how art can encourage imagination, visualize a political message, strengthen it and symbolically portrays what can not be articulated; while it can also confuse the authorities in such a way to enable the activists to avoid repression. Secondly, I analyze the ways in which the established cultural institutions exploit critical practices in order to achieve a status of radical subjectivity; I illustrate how artistic practices construct the scenery and costumes for establishing a hierarchy between legitimate and prohibited means of resistance. This has a function of giving way to the criminalization of resistance, which breeds with the distinction between real politics (which uses existing structures of representative politics) and the Other, barbaric, immature, which takes place on the streets. Here I reflect on the accessibility of public space and political activities within it and point out how the same strategies and practices that are repressed, when backed up by capital and power structures they receive a positive connotation. The analysis is based on the political context of the 15o movement and the period of decentralized protests (insurrections) in the winter of 2012/13.

Keywords: aesthetization of resistance, culture as a mechanism of authority, political performances, criminalization, art and activism

Asja Hrvatín graduated from the Faculty of Social Work. Her field of interest is mental health in the community. She is a feminist activist. (lovely.asja@gmail.com)

Povzetek

V besedilu skušam razčleniti stičišča med umetnostjo in aktivizmom in se spraševati, kdaj lahko umetniške prakse omogočijo krepitev, širjenje in neulovljivost gibanja in kateri so trenutki, ko postanejo umetniške prakse zgolj orodje za ohranjanje obstoječega stanja v družbi. V prvem primeru pokažem, kako lahko umetnost spodbuja domišljijo, vizualizira politično sporočilo, ga okrepi in na simbolni način prikaže neubesedljivo in celo zmede oblasti do te mere, da se lahko aktivistke izognejo represijam. V drugem primeru analiziram načine, kako obstoječe kulturne institucije izrabljajo kritične prakse za doseganje statusa kritičnih subjektov, kako umetniške prakse ponudijo scenografijo in kostume za ločevanje med legitimnimi in nedovoljenimi oblikami upora. To odpre pot za kriminalizacijo upora, ki se oplaja z razločitvijo med *pravo* politiko (ki za svoje izraze uporablja obstoječe strukture predstavnške politike) in tisto Drugo, barbarsko, mladoletno, ki se odvija na ulici. Na tem mestu odprem vprašanje dostopa do javnega prostora in političnega delovanja v njem ter pokažem, kako lahko iste strategije in prakse, ki so enkrat preganjane, kadar so podkrepjene s kapitalom ali strukturami moči, dobijo pozitiven predznak. Za analizo primerov uporabim politični kontekst gibanja 15o in obdobje razpršenih protestov (vstaj) v zimi 2012/2013.

Ključne besede: estetizacija upora, kultura kot orodje oblasti, politični performansi, kriminalizacija, umetnost in aktivizem

Asja Hrvatín je končala študij socialnega dela na Fakulteti za socialno delo, v okviru katerega jo je zanimalo področje duševnega zdravlja v skupnosti. Deluje kot feministična aktivistka. (lovely.asja@gmail.com)

Razmislek o stikanju in presečiščih med umetnostjo in političnim delovanjem bom zasnovala na dveh izhodiščih: prvič, analizirala bom, kdaj in na kakšne načine je umetnost v funkciji deradikalizacije političnega delovanja (in nasprotno, kdaj lahko umetnost potencira obstoječi konflikt, rabi za subverzijo obstoječih razmerij moči), kateri procesi in mehanizmi pri tem stečejo in kakšne so možnosti za izmikanje le-tem. Drugič, pokazala bom na razliko med umetniškimi praksami, ki skušajo zanetiti revolucijo, aktivizmom, ki se poslužuje umetniških praks, in estetizacijo upora, kateri v besedilu namenjam največ pozornosti.

Subverzija od znotraj?

Etabilirana umetnost in njene institucije postavljajo zahteve umetnicam, naj proizvajajo dela, ki bodo pritegnila občinstvo in ki bodo institucijam omogočala trženje in konkuriranje na razpisih. V času, ko se krha dogma neoliberalizma in vznikajo upori proti razlaščenju, je kapital prepoznal tržno vrednost estetskih podob upora in v ta namen mobilizira umetnost, da taiste podobe proizvaja. V kulturnih institucijah zasledimo čedalje več »družbeno kritičnih« vsebin, ki naj bi spodbudile razmišljanje, nove prakse organizacije in si povsem prilastijo jezik in prakse družbenih gibanj. »Tako kapitalu uspe premestiti kritiko v kulturna (in kulturalizirana) polja, zabrisujoč vsak antagonizem do kapitala – *razredni antagonizem*, a hkrati obdrži avro 'radikalnosti', 'subverzivnosti', 'angažiranosti', 'levice' in celo antikapitalizma (kritika neoliberalizma, komercializacije, komodifikacije itd.).« (Đorđević in Vukelić, 2013: 19) Kapital mobilizira institucije kulturne sfere za pasivizacijo, zakrinkanje resničnih razmerij moči v korist ohranjanja obstoječega. Laže je servirati estetsko privlačno družbeno angažirano vsebino in s tem ustvariti občutek svobode, ki odriva posameznice od potrebe po samoorganizaciji, kot izvajati direktno represijo nad procesi radikalnega osvobajanja. Tako ni presenetljivo, da se je slovenska kulturna sfera v času vstajniškega gibanja zvesto odzvala na klice po državotvornosti in ohranjanju kapitala z »lepšim obrazom«: v Cankarjevem domu se je januarja 2013 odvil dogodek *Slovenska kultura sredi razpada vrednot*. Na njem so se vrstili govorniki iz vrst utemeljiteljev samostojne Slovenije, ki so poudarjali pomen državotvornosti, nacionalne suverenosti in vračanja k tradiciji, s čimer bi odpravili vse anomalije in zatiranje, katerega vzrok je odmik od prave kulture. Kulturna sfera je pripomogla k produkciji nacionalne identitete in se od tega ni zmogla ločiti niti dvajset let pozneje, ko je ljudstvo pokazalo na temeljna družbena protislovja, kulturna srenja pa ni zmogla drugega kot pozivati k 'več istega'. V zaledju kulturne institucije in v duhu participatornosti so se na odru smele znajti tudi številne vstajniške pobude (stranke-v-nastajanju), da bi artikulirale politične zahteve gibanja na ulici in poenotile fragmentirano gibanje. Tako je kulturna institucija ponudila scenografijo, kjer so na odru performirali političnost in jo s tem nevtralizirali na status artefakta.

Poskuse pretvarjanja političnih izrazov v artefakte smo lahko srečali že prej. Gibanju 15o¹ je po dobrem mesecu delovanja Moderna galerija ponudila, da izkoristi razstavne prostore galerije za izobešanje političnih sporočil v obliki transparentov, rekvizitov z direktnih akcij, fotografij itn. Povabilo je odprlo pomembno debato na skupščini 15o: nekaterim se je zdelo pomembno, da izkoristimo družbeno moč umetniške institucije za širjenje političnega sporočila, medtem ko je bilo za druge povsem nesprejemljivo, da bi lastno politično avtonomno produkcijo institucionalizirale in spremenile v artefakt v razstavnem prostoru. Skupščina se je nazadnje odločila,

¹ Gibanje 15o se je začelo 15. oktobra 2011 kot del mednarodnih protestov proti finančnemu kapitalizmu in politikam zategovanja pasov in se iz protesta pretvorilo v večmesečno zasedbo ploščadi pred ljubljansko borzo (od tod tudi ime tabora *Boj za*), kjer so posameznice poskušale vzpostaviti skupnost, temelječo na novih oblikah sobivanja in organiziranja. Gibanje je organiziralo več direktnih akcij, ki so črpale iz različnih osebnih okoliščin in jih politizirale v kritiko finančnega kapitalizma.

da gibanje ponudbe ne sprejme, saj nismo želele, da si Moderna galerija povečuje kredo kritične, družbeno angažirane institucije sodobne umetnosti s prilaščanjem tujega političnega dela brez premisleka o lastnem prispevku k vzdrževanju kapitalističnega sistema in prekerizacije v umetniški produkciji. Nismo želele postati brezplačna reklama, s katero bi si galerija lahko povečevala prodajo vstopnic, ki si jih večina od nas tako in tako ni mogla privoščiti.

Politični performansi

Politične performanse pojmem kot intervencije v javni prostor, ki za širjenje političnih sporočil uporabljajo in črpajo iz umetniških praks, postavljenih v »središče politične akcije, z ustvarjanjem poetičnih form, ki so hkrati tudi dobesedne modalnosti motenja javnega reda in miru.« (Delgado, 2013b: 71) Umetniške prakse, ki spodbudijo telesa, da se skozi gibe in glasove politično izražajo, lahko delujejo resnično subverzivno. Pred leti je na festivalu Mladi levi gostoval *Reverend Billy*, performer, ki inscenira pridigo za širjenje sporočil proti potrošništvu, onesnaževanju in korporacijam. Pripravil je delavnico, ki se je končala z javnim performansom v središču mesta. Sodelujoče smo opozarjale na privatizacijo vode in se pri tem kot vodna bitja okopale v mestnem vodnjaku, znosile vodo v plastičnih vrečkah pred parlament. Tam smo vodo zlile na vhodna vrata in jih očistile privatizacijskih lobijev – vmes pa je prečastiti pridigal o pomenu vode kot skupnega dobrega. Akcijo je spremljalo nekaj zmedenih policistov, ki pa so se zadovoljili s pojasnilom organizatorja, da gre za performans, del festivala. Performans smo izpeljale nemoteno, čeprav smo počele stvari, ki so sicer označene kot prekršek in ki bi jih, če bi šlo za politični shod, ne mogle izpeljati. Ker smo imele zaledje festivala, podpis znanega performerja, smo pritegnile tudi pozornost medijev in sporočilo je odmevalo v širši javnosti. A ker je bila akcija del festivala, je bila tudi obremenjena z okvirom umetnosti in na ta račun depolitizirana, saj je šlo pravzaprav za predstavo, ki pa ni bila plod dejanske politične potrebe ali odraz družbenega gibanja, ki bi se borilo proti privatizaciji vode. Strinjam se s Foster Leigh (2005: 41), ki pravi, da performativne tehnike »niso scenarij, ki se ga mora protestnik naučiti, prej so akcije, ki zahtevajo in hkrati tudi zagotavljajo močno privrženost, ter ko so enkrat v rabi, postopno spreminjajo svet, v katerem se pojavljajo.«

Opozoriti hočem na razliko med performansi, ki inscenirajo političnost, in političnimi performansi, ki temeljijo na dejanskih potrebah skupnosti in izhajajo iz močne politične artikulacije, ki mobilizira vse prisotne. Sama sem se s takšnimi performansi prvič srečala v okviru gibanja 15o, ko smo uprizorili intervencijo *Izganjanje finančnega parazita* pred banko SKB. Žrtve finančnega parazita, vidno ranjene, so se pred banko zvijale v bolečinah, kašljale in sople, med njimi pa se je vil smrdljiv dim živo modre barve. Na prizorišče smo prišle 'reševalke', ki smo žrtve naložile na nosila in jih odpeljale, dva radiologa pa sta odigrala dekontaminacijo družbe, razkadila dim, vmes pa smo prebrale artikulacijo proti finančnim institucijam. Oblast se je na politični performans v tem primeru odzvala drugače, prisotni so bili varnostniki in policisti, ki so popisovali dogajanje – zapiski so bili pozneje osnova za globo poljubno izbranemu organizatorju 15o. O tem spregovori tudi Beširević v videu *Ampak jaz sem bil z ljudstvom na cesti*, kjer analizira, kako se je spremenil odnos oblasti do političnih performansov. Primerja svoje politično delovanje izpred nekaj let, ko so akcije potekale tako rekoč nekaznovano, medtem ko se zdaj vrstijo globe za vsako performativno dejanje, v zadnjem času pa tudi postopki pred sodiščem za akcije podobnega kanona.

Kultura kot orodje krepitve oblasti

Obdobje množičnih razpršenih protestov pozimi 2012/2013 je osvetlilo vlogo ustoličene kulturne sfere pri ohranjanju obstoječih razmerij moči. Na Trgu republike, ki je postal središče

zbiranja, je kmalu vzniknil oder, na katerem so se vrstili nagovori, ki so jih dopolnjevali nastopi glasbenih skupin z vznesenimi, revolucionarnimi pesmimi in besedili. Vznik odra in kulture na njem je ustvaril estetiko veličastnosti: množica 'spodaj', katere pogled je nasilno fiksiran na določeno točko 'zgoraj', na kateri se porajajo podobe 'novih obrazov'. Telesa spodaj so stala na mestu, bila so (namensko) deaktivirana in reducirana na pasivne sprejemnike kulturne ponudbe z vnaprej določenim programom, zapakiranim v simulaker revolucionarne forme. Umetnost je v tem smislu delovala kot *agitprop*, saj »se je zadovoljila z vlogo oddajnika strankarskih sporočil ali instrumenta, na voljo populističnim revolucionarnim projektom, namesto da bi kombinirala nov umetniški jezik s politično prakso, ki bi lahko transformirala realnost.« (Delgado, 2013b: 69) S tem, ko je kultura priskrbela kulise, scenografijo in kostume za estetizacijo upora, je podlegla enakim mehanizmom hierarhizacije, izključevanja in nesolidarnosti, katerim naj bi deklarativno nasprotovala.² Kultura je v nenasilnih, umetniško-podkrepljenih podobah narekovala množici, naj se distancira od izgrednic in pomaga policiji pri njihovem odstranjevanju in poskušala ustvariti podobo enotne množice (celo s predlogi, naj se oblečejo v bela oblačila in s tem pokažejo, da so nenasilni), ikonizirati podobe vstajniškega gibanja kot festivala za revolucijo. Medtem ko so na odru producirali estetiko revolucije, se je 'spodaj' dogajalo več poskusov performativnega poseganja v strukture moči, ki so se končali z nasilnimi aretacijami in sodnimi postopki. Performativno 'spodaj' je bilo ogrožajoče, nevarno, transgresivno, performativno 'zgoraj' je bilo v službi ohranjanja obstoječih razmerij moči; v vlogi, ki jo je do absurda pripeljal poziv k solidarnosti s priprtimi, ki se mu je del množice odzval, večji del pa je ostal s pogledom, fiksiranim navzgor, saj se je performativno 'zgoraj', na odru, nadaljevalo. Fiksacija pogleda 'navzgor' pa je zgolj simptom tega, kar Raunig (2011) označi kot fiksacijo leveice na prevzem države in oblasti.

Post festum je pogled ostal fiksiran navzgor, tokrat z udobnih sedežev na filmsko platno: jeseni 2014 je luč ugledal dokumentarni film Siniše Gačiča *Boj za o gibanju 150* in zasedbi ploščadi pred ljubljansko borzo, ki naj bi objektivno prikazoval dogajanje. Vsebino filma moramo kritično brati s stališča političnih učinkov, ki jih proizvede. Z lepimi, intimnimi kadri sledi vnaprej (samovoljno) izbranim protagonistkam gibanja in prikazuje njihov idealizem, navdušenje nad gradnjo skupnosti in poraz, ko gibanje zatone in ostanejo samo še umazani šotori, polni rabljenih igel. Antagonizmi družbe uničijo samoorganizacijo, politično domišljijo in mnogoterost, nič se ne da storiti, »nič niste dosegli« in protagonistke se stopijo v druge, marginalne pobude. Film prikazuje dogajanje, dekontekstualizirano od globalnih protestov in politične situacije, ter pestrost političnih akcij, prek katerih se je gibanje artikuliralo, omeji na razpravljanje o vzdrževanju tabora, ki bi lahko bil kjerkoli. Ekranizacija gibanja tako ne spodbudi politične domišljije gledalke, ne odpre dialoga, ne presega mogočega, ampak le utruje obstoječe. Je pa *lep* film.

»Festivalizacija« upora

Uporaba lutk, instalacij, performansov, kostumov, glasbenih instrumentov, gledališča in drugih umetniških praks je postala stalnica kompozicije velikih mednarodnih demonstracij v času alterglobalizacijskega gibanja, saj je igrivost in umetniška subverzija lahko presenetila oblasti do te mere, da niso vedele, kako naj se na gibanje odzovejo in ga zatrejo (prim. Graeber, 2013: 256). Marca 2012 je gibanje 150 ob prihodu delegacije Trojke³ v Slovenijo pripravilo protest proti politikam zategovanja pasov. V ta namen so aktivistke izdelale velikanskega zmaja

² Pri čemer je šlo v resnici za kopijo estetike, ki jo je v obliki *know-how* »protestne kulture« skupina organizatorjev prevzela od gibanja Otpor in *določenih* segmentov množičnih protestov na Islandiji (leta 2008–2009).

³ Trojka je skupno ime za Mednarodni denarni sklad, Evropsko centralno banko in Evropsko komisijo.

Draghija (poimenovanega po predsedniku Evropske centralne banke, Mariu Draghiju; pri izbiri lutke pa je šlo tudi za duhovito besedno igro, saj *drago* v italijanščini pomeni zmaja), lutko s pisanim okrasjem in napisi na hrbtu, ki so opozarjali na potrebo po zavračanju politik varčevanja in vračanju bank v upravljanje ljudem. Velikanski zmaj je bil udomačen (oživilo ga je deset teles, ki so splezala v notranjost zmaja in ga pognala po ulicah) in je deloval za dobro ljudi. Slednje je med sprehodom po mestu s svojim telesom zablokiral, se nanje poscal in uganjal norčije. Zmajevo vizualno privlačno utelešenje političnega sporočila tako uspe, kot to formulira García Andújar (v Delgado, 2013b: 69), vrniti »estetiki njeno politično zmožnost, prek katere lahko pretvori umetniške prakse v orodja za družbene spremembe«. Igrivost in kreativnost, s katero so se aktivistke lotile širjenja političnega sporočila, je povsem zmedla rigidne represivne strukture, tako da potujočega velikanskega zmaja nihče ni niti poskušal ustaviti, telesa v njem pa so se izognila kriminalizaciji. Že pred tem so poslovalnice bank same zaprle svoja vrata zaradi napovedanega protesta – uporaba umetniške prakse je delovala subverzivno in dosegla svoj namen, blokado vseh večjih bank v središču mesta. Karnevalsko vzdušje, kaos in prestopanje meja tako mobilizirajo telesa, ki v tem primeru delijo »neposlušno fizičnost, ki se ji upira prilagajanje telesom tistih, ki so na vodstvenih položajih.« (Foster Leigh, 2005: 34) Karavane oživijo »nomadske politične prakse« (Raunig, 2011) in spodbujajo mnogoterost političnih izrazov, heterogenost praks upora in s svojo kaotičnostjo kažejo svet, kakršnega si aktivistke želijo.

V tem se strinjam z Raunigom, ki je kritičen do »protestne kulture« (2011: 186), ki poskuša ustvariti vtis, da je mogoče forme, ki so delovale v specifičnem kontekstu, posplošiti kot uspešne in jih v obliki priročnikov *know-how* prenesti v katerikoli drug političen in geografski kontekst ter predvideti enake učinke. Med vstajami je bil na Metelkovi organiziran družabni večer s Srdo Popovičem,⁴ ki je med navdušene aktivistke delil modrosti o tem, kako organizirati uspešen revolt. Med primeri, ki jih je navajal, naj omenim le dva najslabše: »To mora biti zabavno, ljudje se morajo imeti fino, tam mora fant spoznati dekle in se zaljubiti« in »organizirali smo natečaj za najboljšo fotografijo provokatorja«.⁵ Raunig o »protestni kulturi« meni, da so s »takšnimi oblikami množične mobilizacije politične vsebine zašle v ozadje ali banalnost.« (ibid.) Množične mobilizacije, ki dajejo prednost enotni, uniformni podobi, ki zamejijo mogoče načine političnega izražanja na vnaprej določene in ki skušajo torej s silo homogenizirati, poenotiti uporniško vrenje, zgolj podležejo tiraniji števil (Badiou v Zdravković, 2013: 68). Nič ni narobe, če med političnim delovanjem uživamo, to je celo zaželeno, a problem nastane, ko je način uživanja predpisan od zgoraj in zastavljen tako, da onemogoča zamajanje obstoječih razmerij moči.

Med vstajniško zimo lahko izločim dva primera praks, ki se dotikata performansa, a sta radikalno kontrastna v svoji funkciji krepitve/deeskalacije upora. Januarja 2013 je skupina neznanek na železno ograjo na Trgu Republike pripela karabine z vrvmi in izvedla performans »vlečenja ograje«. Igra vlečenja, v kateri je bilo povsem jasno, da se ograja ne bo premaknila, saj so jo varovali do zob oboroženi specialni policisti, je trajala minuto ali dve, preden so policisti vrvi prerezali, neznanke pa so popadale po tleh. Poskus podiranja ograje je bil opozoriti na krčenje javnega prostora, kriminalizacijo upora in na varčevalne ukrepe, ki omejujejo življenje ljudi. Gesta je skušala poglobiti in razširiti politični fokus, ki se je zožil na zahtevo po odstopu takratnega predsednika vlade in je delovala krepilno za graditev socialnega konflikta. Na drugi strani je več mesecev pozneje, ko se je dogajanje upora preselilo na Kongresni trg, pred velikanski oder, zagrajen z ograjo in zaščiten z zasebno varnostno službo, prišla pobuda iz skupine Protestival, da ograjo pod odrom preoblečemo v pisane kose blaga in jo tako naredimo

⁴ Srda Popović je bil eden glavnih akterjev gibanja Otpor, ki je leta 2000 pripomoglo k strmoglavljenju Miloševića, pozneje pa je ustanovil Canvas, društvo za učenje strategij nenasilnega protesta, s katerim je potoval po svetu in poučeval potencialne aktivistke o tem, kako organizirati uspešen upor.

⁵ S prenosa pogovora s Srdo Popovičem 6. februarja 2013 v klubu Gromka v Ljubljani.

lepo, privlačno, nenevarno. Pobuda je k sreči izzvenela, a je pokazala na radikalno nasprotno razumevanje uporabe performativnih praks: poskus z vrvo je poskušal krepiti upor, pokazati na razmerja moči v družbi; medtem ko je ideja »spimpanja« (svoje) ograje poskušala estetizirati represivno družbeno realnost in nevtralizirati politično artikulacijo, ki se je gradila okrog zapiranja javnega prostora s postavljanjem ograj. Pri razmišljanju o vlogi umetnosti v uporah ne morem mimo tega, kakšno vlogo pomirjevalke je imela med vstajniško zimo:

Pobude, ki so med vstajami silovitost, mnogoterost in nepredvidljivost upora na ulici nevtralizirale s pomočjo centralnega odra, na katerem so se vrstili politiki-menedžerji-tehnokrati v nastajanju, (ki so ljudstvu govorili, kaj si mora želeči); nastopajoči (ki so ljudstvo zabavali) ter »organizatorji« protestov, (ki so ljudstvu povedali, kdaj je treba iti domov), so pripomogle k temu, da so se vsi tisti, ki niso privolili v pasivizacijo in so v uporah sodelovali avtonomno, znašli na neformalni listi sumljivcev. (FAO, 2014)

Navedek govori o vlogi, ki jo je imela težnja po ustvarjanju »protestne kulture« in umetniških praks, ki so bile pri tem uporabljene pri proizvajanju dveh vrst podob, ki so ilustirale pripoved: odprto pot za popolno deradikalizacijo upora. Mediji so pograbili podobe ognja, pirotehnike, solzivcev, vodnih topov, jih spektakularizirali in jim prilepili označevalec »nasilje«. Ustvarili so sliko »nasilnih«, zamaskiranih protestnic, gorečih bank, rdeče barve in naskakovanja ograje, ter policistov, ki zgolj opravljajo svoje delo in so pravzaprav na naši strani. Njihovi kostumi, formacije in gibi so odražali srhljivo estetiko Države in Varnosti⁶ in so dobili označevalec branilcev »nenasilnih« pred »nasilnimi«. Na drugi strani so mediji proizvedli podobe vstajnic, ki delijo policistom rožice, nosijo lutke in zastavice, ter odrov, na katerih so se vrstila zvoneča imena kulturne industrije, ki naj bi uporah dodajala legitimnost. Tem podobam so nato prilepili označevalec »nenasilja«, »kulturnega«, dovoljenega in legitimnega načina upora. Podobe so bile v medijskem poročanju vedno kontrastirane: na eni strani podobe nasilnic, izgrednic, na drugi strani estetizacija protesta kot miroljubnega, vsečnega in prijetnega. Prve podobe so ostale zgolj dekontekstualizirane podobe, medtem ko so druge spremljale politične artikulacije kulturnikov, umetnikov, intelektualcev in bodočih politikov, ki so si gradili moč. Izgrednice, ki so dobile kazni in potem s performansi skušale opozoriti na kriminalizacijo upora, so bile vsakič znova zatrite in kaznovane, njihova vizualna podoba pa s pridom izkoriščana za akumulacijo kapitala: simbolnega s strani novih razlagalcev in dejanskega s strani medijev. Problematičnost dihotomije med podobami ni zgolj v njihovi ideološkosti (z namenom mistifikacije in ohranjanja obstoječega stanja) in potvarjanju resnice, šlo je tudi za to, da se je na taistih označevalcih zgradila zelo nevarna razlaga tega, kaj je *prava* politika. Spektakularizirane podobe huliganov, ki naskakujejo ograje pred hrami demokracije; ki uničujejo javno lastnino in povzročajo nevarnost; ki si zakrivajo obraz, so postale podobe nasilnih, nekulturnih, barbarskih Drugih. Drhali, ki je drla v javni prostor in jo je bilo zato treba odstraniti, zamejiti in kaznovati, preden bi lahko povzročila resno škodo. Drhal, ki je zavračala predstavnisko demokracijo, kapitalizem in pozivala k samoorganizaciji, je bila sistematično delegitimizirana z razlagami, da se na ulici izvaja nezrela, nedoletna, *neprava* politika. *Prava* politika je lahko prišla le iz vrst estetiziranih podob miroljubja, kulturnega, nenasilnega, neDrugega. Estetizacija je torej v širšem pomenu delovala rasistično, saj je z ustvarjanjem podob zaželenega upora pokazala, da v politiki ni prostora za Drugega.

⁶ Višek te estetizacije varnosti, ki se uteleša v policistih, sta bili naslovnici časopisa *Mladina* s prikazom okrvavljenega obraza policista in poročanjem o poškodbah, ki so pripeljale do poskusov ohranjanja Reda in Miru pred nasilnimi protestnicami; na drugi pa obraz uniformirane specialne policistke z napisom: »Kdo je pravi nasprotnik?« (*Mladina*, 7. in 14. december 2012).

Estetizacija, ki iztrga iz konteksta

Javni prostor kot področje političnega delovanja je izpostavljen družbenim razmerjem moči, ki narekujejo, komu sta prisotnost in delovanje dovoljena. Proces gentifikacije krči javne površine in z njih izrinja vse, kar ne prinaša dobička – uradne mestne politike pa poskrbijo za namestitev varnostnih naprav, ki nadzorujejo gibanje ljudi in jim onemogočajo svobodo v prostoru. Politično delovanje je izpostavljeno tudi zakonom pravne države in diktatom nenasilja, o katerih pišem zgoraj, in tako postavi jasne ločnice med tistimi, ki lahko sodelujejo na zaželen način (prijavijo proteste, zberejo artikulirane govorce za oder in pokličejo medije), in med tistimi izrinjenimi, ki morajo iskati drugačne načine političnega delovanja in organiziranja (Rancière temu pravi politika tistih, ki *niso del* [*those who have no part*]) (Rancière v Rygiel, 2010: 41). Za tiste, ki nismo del, je uporaba gverilskih političnih performansov, nezakonito prilaščanje javnih površin, grafitiranje edini način političnega izražanja, edini, do katerega imamo dostop. Ponovno prilaščanje prostora z (ne)estetskimi tehnikami je način dajanja vidnosti lastnemu obstoju in političnosti. Takšne akcije, četudi so narave performansa, imajo za skoraj neizogibno posledico kriminalizacijo – kazni, policijsko nadlegovanje in postopke pred sodiščem.⁷ Toda pregon je omejen zgolj na politično delovanje, ki izstopa iz matric dovoljenega, dopustnega, medtem ko lahko taiste uporne tehnike, kadar so maksimalno estetizirane in uporabljene za namene trženja, uidejo ne le kriminalizaciji in poskusom utišanja, odstranitvi sledi političnosti (kot se to zgodi siceršnjim znakom avtonomno političnega) temveč tudi vsakršni kritiki. Na ljubljanskih ulicah lahko tako že mesece opazujemo dva primera, ko si je kapital prilastil tehniko grafitiranja in uporniško estetiko za lastno akumulacijo: znamki Mobitel (ITAK) in Mladinska knjiga tako lastne produkte oglašujeta z grafiti. Nobenega glasu kritike, nobenega poskusa utišanja.

Eden takih primerov je oglaševalska kampanja znamke ITAK, ki uporabi ikonografijo vstaj (transparente, beg pred policijo, goreče bakle) za ustvarjanje podobe svobodne posameznice, ki si ustvarja lastna pravila, kar ji bo omogočeno z nakupom ponujenega izdelka. Groteskna kampanja je estetizacijo pripeljala do absurda, še zlasti v času, ko še vedno tečejo sodni postopki proti vstajnikom in je torej represija države za nekatere več kot le podoba na zaslonu, temveč razmerje, vpisano v telo. Kampanja je doživela kreativno subverzijo z *ad-bustingom* v obliki spletne strani PLITAK,⁸ na kateri so avtorice oglaševale plehke telefone in storitve ter z ironičnimi podobami in besedili ozaveščale o nečloveških razmerah v tovarnah FoxConn, v katerih promovirani telefoni nastajajo. PLITAK omenjam kot primer dobre prakse, saj se je uspešno izognil procesom estetizacije in komercializacije in se uprl estetizaciji in komercializaciji upora.

Razmislek o estetizaciji upora želim pripeti nazaj na vlogo, ki jo ima umetnost pri njej, saj bi bilo zmotno misliti, da gre zgolj za prakse korporacij. V lokalnem kontekstu je v laboratoriju t. i. »kreativnih industrij« (RogLab) nastal projekt *Socialdress – Moč ljudem* umetnice Marije Mojce Pungerčar, ki je pripravila delavnice, na katerih so brezposelne, socialno ogrožene ženske na gospodinjske tekstilne izdelke vezle vstajniška gesla, končale pa so se z razstavo izdelkov v galeriji Alkatraz na Metelkovi. Sodelujoče na delavnici so ostale neimenovane in za svoje

⁷ Primer kriminalizacije upora, ki je izšla iz situacije, v kateri ni bilo mogoče opozoriti na problematiko na drugačne načine, je akcija grafitiranja Vstajniških socialnih delavk, ki so Fakulteto za socialno delo opozorile na zmanjševanje dostopnosti študija in bile kritične do prakse socialnega dela, na kar se je fakulteta odzvala s kazenskim pregonom in civilno tožbo, ki jo je umaknila šele po medijski in aktivistični solidarnostni kampanji proti kriminalizaciji. Ob tem se odpira tudi pomislek, koliko je podobnih posameznic, ki so skušale kritično delovati v javnem prostoru, pa jih je policija utišala, saj za seboj niso imele aktivistične mreže, ki bi jih podprla.

⁸ Gre za poseganje v reklamne oglase in spreminjanje njihovega sporočila v subverzivnega, pri čemer je po navadi *ad-busting* tem bolj uspešen, bolj ko je vizualno podoben izvorniku, sporočilno pa povsem nasproten, s čimer ustvari zmedo.

delo niso dobile plačila, temveč zgolj malico, s čimer je bil dvakrat ohranjen njihov podrejeni položaj. Obenem je problematično tudi to, da so postala vstajniška gesla nevtralizirana in banalizirana. S tem ko so jih ženske izvezle na predpasnike in krpe za brisanje posode, so gesla izgubila radikalen naboj in postala sredstvo trženja. V javnosti je nato neznansko veliko prahu dvignila predrzna akcija neznank, ki so prišle na razstavo in z nje odtujile predmete ter jih odnesle neznano kam, za seboj pa pustile letake »Ne bomo bager, ki ruši Rog«. Akcija je torej pokazala na sistematično onemogočanje avtonomnega ustvarjanja in opozorila Metelkovo, ki bi kot avtonomna cona morala sodelovanje v takšni verigi avtomatično zavrniti. Tiste, ki *niso del*, so opozorile na umetnost kot generator gentrifkacije, ki njihov obstoj izrinja še dlje od območij skupnega.

Estetizacija nosi globoke politične posledice, kar smo lahko spremljale med množičnimi protesti (vstajami). Služila je za produkcijo podob, ki so spremljale in podčrtavale hierarhizacijo strategij upora, ki so preslikale obstoječe stanje. Aktivno je proizvajala Druge in s tem omogočala diskreditacijo vseh praks, ki so nakazovale možnosti osvobajanja, ter hkrati odprla prosto pot za nastajanje novih, svežih političnih obrazov, ki so nevtralizirali politično vrenje. Pri tem je bila problematična tudi vloga umetniških praks in kulturne produkcije, ki so se odzivale skrajno reakcionarno s sodelovanjem z represivnimi organi in drugimi strukturami moči. Kulturne institucije so dajale zaledje (nasilni) homogenizaciji upora, poenotenju zahtev in utrjevale nacionalistični diskurz, v katerem ni prostora za Druge. Namesto da bi zavrnile to skrajno problematično vlogo in se odrekle estetizaciji in pasivizaciji upora, so jo umetniške prakse sprejele in s tem spregledale možnosti lastnega prispevka h krepitvi upora, ustvarjanja osvobajajočih praks. Namesto črpanja iz izkušenj »nomadskih političnih praks« in karnevalskih strategij upora so se zatekle k fiksiranju pogledov, deaktivaciji teles in pozivom k 'več istega'.

Literatura

- DELGADO, MANUEL (2013a): *The limits of critique: 'artivism' and post-politics*. Dostopno na: <http://www.arxiulimen.com/wp-content/uploads/2013/01/LIMEN2.-The-limits-of-critique.pdf> (3. marec 2015).
- DELGADO, MANUEL (2013b): *Artivismo y pospolítica: Sobre la estetización de las luchas sociales en los contextos urbanos*. *QuAderns-e*, 18(2): 68–80.
- ĐORĐEVIĆ, TAMARA IN NEBOJŠA VUKELIĆ (2013): *Klasna borba u dobi fetišizma aktivizma*. Beograd: Centar za liberterske studije.
- FAO – FEDERACIJA ZA ANARHISTIČNO ORGANIZIRANJE (2014): *Estetizacija upora je tudi njegova kriminalizacija!*. Dostopno na: <http://www.a-federacija.org/2014/12/05/estetizacija-upora-je-tudi-njegova-kriminalizacija/> (2. marec 2015).
- FOSTER LEIGH, SUSAN (2005): *Koreografije protesta*. *Maska* 90/91: 34–44.
- GRAEBER, DAVID (2013): *The democracy project: a history, a crisis, a movement*. New York: Spiegel & Grau.
- KOMUNAL.ORG (2014): *Ampak jaz sem bil z ljudstvom na cesti!*. Dostopno na: <http://komunal.org/video/intervjuji/168-ampak-jaz-sem-bil-z-ljudstvom-na-cesti/> (7. marec 2015).
- RAUNIG, GERALD (2011): *Umetnost in revolucija: umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju*. Ljubljana: Maska.
- RYGIEL, KIM (2010): *Globalizing Citizenship*. Vancouver, Toronto: UBC Press.
- ZDRAVKOVIĆ, LANA (2013): *Možnost nemogočega ali: »Ne bomo plačali vaše krize!«*. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* XL(251): 64–73.



**FESTIVALI
IN
KULTURNE
POLITIKE**

Foto: Nada Žgank

Začasni prizorišči vztrajnega upanja: Mesto žensk in Rdeče zore

Abstract

Temporary Venues of Persistent Hope: City of Women and Red Dawns

The article compares the two festivals in Ljubljana dedicated to the promotion of engaged women artists, activists and researchers: the international festival of contemporary arts City of Women (*Mesto žensk*) and the international feminist and queer festival Red Dawns (*Rdeče zore*). I compare their struggles for public spaces, their positioning towards feminism and their method of hope, claiming that the latter gave the organizers the strength to insist despite their precarious working conditions and negative reactions from the general public. I briefly discuss festivals *Lezbična četrt* and *Deuje babe* from the same point of view. The article is based on my own experience, interviews with the organizers, introductory texts to festival editions, media reports and anthropological theories of festivals. I consider those theories which, much like the organizers of City of Women and Red Dawns, recognize the potentials of socializing in the festive atmosphere: the gradual formation of political identities and long-term social change.

Key words: City of Women, feminism, festivals, method of hope, Red Dawns, struggle for space

Tea Hvala is a critic and holds an MA of gender anthropology. (tea.hvala@gmail.com)

Povzetek

Članek primerja ljubljanska festivala, namenjena promociji angažiranih umetnic, aktivistk in raziskovalk: Mednarodni festival sodobnih umetnosti Mesto žensk in Mednarodni feministični in queerovski festival Rdeče zore. Primerja njuno taktiko osvajanja javnih prostorov, opredeljevanje do feminizma in metodo upanja, zaradi katere organizatorke kljub negotovim delovnim pogojem in odklonilnemu odzivu širše javnosti vztrajajo pri svojem delu. Z enakega vidika se bežno posveti tudi festivaloma *Lezbična četrt* in *Deuje babe*. Članek izhaja iz izkušenj avtorice, intervjujev z organizatorkami, uvodnikov v festivalske edicije, medijskih objav in antropoloških teorij festivalov. Upošteva teorije, ki tako kot organizatorke Mesta žensk in Rdečih zor v druženju v festivalskem vzdušju prepoznavajo potencial za postopno oblikovanje političnih identitet in dolgoročneje družbene spremembe.

Ključne besede: boji za prostor, feminizem, festivali, Mesto žensk, metoda upanja, Rdeče zore

Tea Hvala je kritičarka z magisterijem iz antropologije spolov. (tea.hvala@gmail.com)

Uvod

Mednarodni festival sodobnih umetnosti Mesto žensk in Mednarodni feministični in queerovski festival Rdeče zore sta edina ljubljanska festivala, namenjena promociji angažiranih umetnic, aktivistk in raziskovalk. V pričujočem članku z vidika umeščene vednosti kot dolgoletna soorganizatorka Rdečih zor in občasna sodelavka Mesta žensk primerjam njune boje za večjo javno vidnost. Pri tem me zanima njuna vpetost v tradicijo bojev za prostor, ki so se v neodvisnih umetniških, teoretskih in političnih krogih začeli v osemdesetih letih 20. stoletja, pa tudi njun odziv na seksizem in homofobijo znotraj alternative nekoč in danes. V nadaljevanju obravnavam njun odnos do feminizma oziroma feminizmov. Ob tem se sprašujem, kako je politično umeščanje Mest žensk in Rdečih zor vplivalo na opredeljevanje samih organizatorik, na programske usmeritve obeh festivalov in njuno odmevnost. Z istega vidika se bežno posvetim tudi festivaloma Lezbična četrt in Deuje babe.

V drugi polovici eseja skušam odgovoriti na vprašanje, kaj je tisto, kar organizatorke Mesta žensk in Rdečih zor kljub negotovim delovnim pogojem in pogosto odklonilnemu odzivu širše javnosti žene, da vztrajajo pri svojem delu. Odgovore sem črpala iz polstrukturiranih ustnih intervjujev, ki sem jih z organizatorikami Rdečih zor opravila leta 2009 v okviru svojega magistrskega dela (Hvala, 2010b) in objavila v knjigi *Rdečke razsajajo!* (2010a), z organizatorikami Mesta žensk pa pisno za potrebe pričujočega članka (Hvala, 2015b). Pri obravnavi njihovih odgovorov sem se oprla na teorijo antropologa Hirokazuja Miyazakija, ki v organizaciji angažiranih festivalov prepoznava »metodo upanja«. Tako pravi, da so festivali »v prihodnost orientirana periodična dejavnost, ki temelji na anticipaciji preobrazanja lokalnih pogojev, katerih spreminjanje pa je povezano prav z vztrajnostjo organizatorjev, ki slednjo črpajo iz ponavljajočih festivalov kot kulturne oblike, ki lahko vsaj hipno 'zares' spremeni neki kraj« (Miyazaki v Kozorog, 2013: 93).

Po Miyazakiju je metoda upanja osnova za vztrajno delovanje v nenaklonjenih razmerah; v razmerah, ko se zdi, da je vse delo zaman, saj se po festivalu življenje vrne v stare tirnice. Njegov pristop dopušča svež pogled na festivale kot formo, ki prav zaradi svoje enkratnosti ali izjemnosti organizatorikam daje moč za delovanje zunaj festivalskega časa, obenem pa jim s svojo periodično ponovljivostjo kaže, da dolgoročno vendarle lahko vplivajo na stališča in angažma obiskovalcev in obiskovalk. Na delo Hirokazuja Miyazakija me je opozoril etnolog Miha Kozorog, ki v študiji *Festivalski kraji* (2013) zagovarja stališče, da festivali delujejo onkraj samega dogodka; da pripravljajo teren za »družbeno preobrazbo« krajev in njihovo »drugačno prihodnost« že zato, ker jih vpnejo v globalni kontekst (zaradi programa, tujih gostov in obiskovalk, pa tudi načina financiranja in medijske odzivnosti). S tem kraji vsaj začasno postanejo takšni, kakršne si želimo; denimo manj seksistični in homofobni (ibid.: 11). Tovrstna teoretizacija festivalov je mogoča, ker avtorja verjmeta, da je prihodnost lahko drugačna od preteklosti in sedanosti. Na njuno delo sem se oprla, ker enako prepričanje preveva odgovore mojih intervjuvank, ne nazadnje pa je k soorganizaciji festivalov Rdeče zore in Deuje babe gnalo – in še žene – tudi mene.

Boji za prostore

Mednarodni festival sodobnih umetnosti Mesto žensk že dve desetletji vztrajno promovira ženske v kulturi. Njegovo poslanstvo ni daleč od cilja, ki si ga je davnega leta 1405 zadala pisateljica Christine de Pizan. *Knjigo o mestu dam* je napisala, »da bi končno dobile dame in druge zaslužne ženske trden kraj, kamor bi se lahko zatele in branile pred številnimi napadalci« (de Pizan, 1999: 42). Preden je začela graditi svojo literarno utrdbo z močnim obzidjem, je morala zrušiti mesta napadalcev. Za to je potrebovala petnajst poglavij, šele potem je lahko položila temeljni kamen za mesto dam in vanj umestila ženske, ki so se zapisale v zgodovino

zaradi svojega poguma, pameti ali pravičnosti. Tako je na ruševinah mizoginije ustvarila prostor za izključno žensko skupnost ali tisto, kar so v osemdesetih na »osvobojenem ozemlju« novih družbenih gibanj v Ljubljani radi poimenovali »geto«.

Umetniške, aktivistične in raziskovalne ženske skupine, ki so v Ljubljani začele nastajati sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja, so ustvarjanje lastnih prostorov razumele kot nujni temeljni pogoj za svoje delovanje. Mojca Dobnikar je ob trideseti obletnici ustanovitve feministične skupine Lilit povedala, da je vsaj njej in Eriki Schauer »šlo za odprtje javnega ženskega prostora, kjer bi se lahko ženske družile in razpravljale brez 'moškega pogleda', kot smo takrat rekly, kjer bi se počutile bolj sproščene in varne pri izrekanju svojih mnenj« (Lesničar Pučko, 2015). Lilit je bila gotovo tak prostor; prostor, kamor se je bilo mogoče umakniti, razviti načine političnega delovanja in govora, s katerim so članice lahko opredelile svojo identiteto, interese in potrebe, nato pa segle iz svojega kroga in svoja stališča začele zagovarjati v širši javnosti.

Deset let pozneje je festival Mesto žensk prostor za umik in izhodišče za agitacijo ponudil akterkam na področju umetnosti, teorije in aktivizma. Pri tem se je oprl na metaforo o mestu dam, čeprav nikoli ni vztrajal pri izključno ženski udeležbi; odprt je bil za ustvarjalce in občinstva vseh spolov. Festival je nastal leta 1995 na pobudo Uršule Cetinski in drugih angažiranih posameznic, ki so ob podpori Urada za žensko politiko¹ organizirale okroglo mizo o položaju umetnic in drugih delavk v kulturi – in še veliko več. Prva edicija Mesta žensk je obsegala »petdeset dogodkov, ki so se zvrstili v petih dinamičnih dneh«, s tem pa »ustvarjalnost žensk postavi[la] v središče kulturniške in siceršnje pozornosti« (Cetinski, 1997).² Stališče organizatorke je bilo jasno: ker so umetnice v javnosti nevidne, podcenjene in podreprezentirane, morajo ustvarjati lastne prostore. Da je bilo s tem mišljeno celo mesto, je razvidno iz plakata, na katerem je bil zemljevid Ljubljane. Mišljeno je bilo tudi mesto »v simbolnem pomenu prostora, kjer se križajo poti ljudi, glasovi, politično mesto ustvarjanja izjav in podob« (Zaviršek, 1999). Mara Vujić, ki Mesto žensk vodi od leta 2009, je ob začetku 18. festivala dodala, da je bila z mestom vseskozi mišljena »najširša mogoča javnost« (Ketiš, 2012).

Festival Rdeče zore je nastal leta 2000 na Metelkovi, zasedenem ozemlju,³ ki je metaforo o svojem lastnem mestu čez nekaj let »vdobesedilo« s preimenovanjem v AKC Metelkova mesto. Nataša Serec iz društva KUD Mreža se spominja, da sta z Dragano Rajković iz lezbično-feministične skupine Kasandra »precej (...) debatirali o feminizmu in si želeli, da bi se te teme počasi začele odpirati« (Hvala, 2010a: 14). Iz njunih debat je zrasla ideja o organizaciji festivala ženske ustvarjalnosti, s katerim sta »nam samim, metelkovkam, (...) hoteli dati priložnost, da se izkažemo in pokažemo kot organizatorke, aktivistke in umetnice« (ibid.). Vodila ju je torej podobna misel kot Mesto žensk: na eni strani sta želeli ustvariti prostor zase in za druge metelkovke, na drugi pa sta si tako kot Mara Vujić želeli razpreti javni prostor, »da bi se ljudje vprašali o stvareh, katerih si ne želijo vpraševati« (Ketiš, 2012). Festival sta poimenovali po militantni nemški ženski skupini Rote Zora. Ta se je poimenovala po junakinji iz mladinskega

¹ Urad za žensko politiko je bil ustanovljen leta 1992 kot samostojno medresorsko vladno telo (danes bi rekli agencijo), ki je po besedah takratne direktorice Vere Kozmik ves čas poslušalo ugovore, »da danes ni časa za uveljavljanje enakopravnosti žensk in človekovih pravic, saj ste dosegle že vse, kar ste hotele. Danes so težki časi, ni časa za kulturo, zdaj moramo reševati gospodarstvo – kar poslušamo še danes« (Hvala, 2014a). Urad za žensko politiko je s političnim, finančnim in logističnim podprtjem Mesta žensk ustvaril edinstveno situacijo: čeprav je bil festival podprt »od zgoraj«, so kuratorke vseskozi delovale po načelu »od spodaj«. Že leta 1996 se je Urad namreč umaknil, festival pa je začelo organizirati Društvo za promocijo žensk v kulturi. Za nezavidljive produkcijske razmere, v katerih je nastajalo Mesto žensk po letu 1996, glej članek Katje Praznik v pričujoči številki ČKZ.

² Za zgodovinski pregled medijskih odzivov na Mesto žensk glej članek Maje Šorli v pričujoči številki ČKZ.

³ Pri zasedbi Metelkove desetega septembra 1993 so sodelovale tudi avtonomne ženske, feministične in lezbične skupine iz poznejšega Ženskega centra, ki je deloval do leta 2000. V njem so delovale skupine Kasandra, Luna, Ženska svetovalnica, Modra, Prenner klub, SOS-telefon in Lilit.

romana Kurta Kläberja *Die Rote Zora und ihre Bande* (1941), v katerem se rdečelasa deklica Zora po vojnem opustošenju poveže z drugimi osirotelimi otroki v vasi in postane vodja tolpe, ki zasede zapuščen grad in skuša preživeti z lastno iznajdljivostjo. Rdeče zore so se distancirale od taktike uničevanja zasebne lastnine skupine Rote Zora (konec osemdesetih so jih na tej podlagi začeli preganjati zaradi »terorizma«), ne pa tudi od ideje, da bi se dekleta in ženske, ki jih »davi tisoč osebnih in političnih verig (...), morale povezovati v množice 'banditinj', ki se borijo za lastno svobodo, dostojanstvo in človečnost« (Rdeče zore, b. d.).

Ob 16. ediciji Rdečih zor sta Anja Kocman in Danaja Grešak, ki sta se ekipi pridružili leta 2009, povedali, da nameni in cilji festivala ostajajo nespremenjeni: »... opozarjamo na nevidnost delovne sile žensk v družbi in posledično tudi v kulturi ter umetnosti. S festivalom ponujamo javni prostor vsej tej navdihujoči in trdoživi ustvarjalnosti, ki želi izpodrinuti moško dominacijo« (v Krkoč Lasič, 2015). Anja Kocman je poudarila, da ima festival poleg programske tudi močno povezovalno funkcijo, saj si »prizadeva postati varen prostor za ženske, LGBTQI-osebe in vse, ki simpatizirajo s feminizmom. Ta občutek varnosti omogoča priložnost za sproščeno druženje, zabavo, pa tudi resne in iskrene debate. Tu se rojevajo nova prijateljstva in utrinjajo nove ideje« (ibid.). Lidija Radojevič, ki je s festivalom sodelovala med letoma 2007 in 2009, je poudarila pomen prisvajanja novih prostorov: »Ja, to je nujno. Okupacija! Zato pravim, da so Rdeče zore agresivne v pozitivnem smislu.« (Hvala, 2010a: 74)

Leta 2012 je v Ljubljani potekal prvi festival Lezbična četrt v organizaciji skupine ŠKUC-LL, ki je takrat praznovala svojo 25. obletnico. Čeprav je bil mišljen kot enkratna manifestacija, je zaradi »navdušenih odzivov na lezbični sceni – (p)ostal stalni letni dogodek« (Sukič, 2012: 35). Nataša Sukič je festival opisala kot »skupnostni projekt« (ibid.: 44), namenjen trdnejšemu povezovanju lezbične skupnosti, kjer je v nasprotju s festivaloma Mesto žensk in Rdeče zore lezbična umetnost v središču pozornosti. Festival je zapolnil manko, ki ga je čutila vse od leta 1988, ko sta s Suzano Tratnik v Galeriji Škuc organizirali Teden lezbičnega filma – zadnji izključno lezbični festival v Sloveniji pred nastankom Lezbične četrti. Ta privablja nove umetnice, »jih spodbuja in inspirira, jim ponuja varno okolje, v katero lahko vstopajo hitreje, z več samozavesti in manj samocenzure«, oziroma »točko eskapizma« (ibid.: 35) pred komercializacijo, mizoginijo, rasizmom in homofobijo. Nataša Sukič je ob tem opozorila, da ustvarjanje lezbične skupnosti kot »zapiranje v geto« doživljajo predvsem ljudje, ki zagovarjajo univerzalnost zaradi svoje privilegirane vključenosti v hegemono heteroseksualno družbo. Zato ime festivala Lezbična četrt »nalašč provocira v tej smeri in bo k omenjeni polemiki zagotovo pridodalo ščepec soli« (ibid.: 37).

Festival Deuje babe je nastal leta 2013 na pobudo Branke Prezelj in Maruše Lipušček, članic Cerkljanskega mladinskega alternativnega kluba (CMAK). Po besedah Maruše Lipušček, ki je festival umestila v čas praznovanja mednarodnega dneva žensk, so Deuje babe nastale zaradi »dolgoletne želje, da bi naredila nekaj od in za ženske, saj v klubu prevladujejo fantje – kot organizatorji, obiskovalci in nastopajoči. V CMAK-u sem se počutila dokaj osamljeno, želela pa sem si, da bi se to spremenilo, da bi se pridružila še kakšna punca« (Hvala, 2015a). To se je spremenilo leta 2015, ko smo tretji festival Deuje babe soorganizirale tri prostovoljke (Maruša Lipušček, Janja Hiti in jaz) ob zanesljivi podpori CMAK-ove »moške« ekipe in v sodelovanju z Rdečimi zorami, Mestom žensk, društvom Grrrls Kulturverein iz Gradca in Društvom upokojencev Cerklno. Festival se imenuje po arheološkem najdišču Divje babe, težko dostopni jami, »kjer so po ljudskem izročilu prebivale neukročene ženske. Festival je zvest izročilu, saj predstavlja 'divje' umetniško izražanje in aktivistično delovanje deklet ter žensk« (Deuje babe, 2015). Tudi organizatorke festivalov Deuje babe in Lezbična četrt torej opravljamo dve funkciji: notranjo (ustvarjanje lastnih prostorov in skupnosti) in zunanjo (promocija umetnic v širši javnosti). Ker negujemo svoj prostor in obenem segamo nazven, festivala ustrežata definiciji javnosti oziroma »kontrajavnosti«, o kateri Nancy Fraser (1990) pravi, da ne more biti zaprta vase ali, kot v Sloveniji še danes radi očitajo feminističnim in lezbičnim skupinam, »separatistična«.

Deuje babe se odvijajo v mestecu s 1500 prebivalci, kjer niso naletele na antifeministične ugovore, kar je deloma mogoče predpisati dejstvu, da je, kar zadeva lokalne prebivalce in medije, festival minil dokaj neopazno. Ker je vsak politični angažma obsojen na nevidnost, če ni vpet v prostor, v katerem je prepoznan kot tak, ni presenetljivo, da je več pozornosti kot v Cerknem zbudil med sorodnimi pobudami v Ljubljani. Lokalno nevidnost Deujih bab je deloma mogoče pripisati dejstvu, da ga nismo promovirale kot feministični festival, temveč kot festival, ki »zagovarja enakost« (Deuje babe, 2015).⁴ Čeprav je feminizem v osnovi boj za enakost, razlika v izrazju vpliva na (dober in slab) odziv širše javnosti, kar dokazuje primer festivala Rdeče zore, ki je na očitke o »separatizmu« naletel šele ko se je leta 2006 iz ženskega festivala preimenoval v feministično-queerovskega. Šest let pozneje, ko je organiziral javna pogovora o prostorih samo za ženske in skupnost LGBTIQ,⁵ je bil odziv še bolj odklonilen.

Mestu žensk so začeli očitati »ekskluzivnost« po letu 1999, ko se je Darja Zaviršek, takratna predsednica Društva za promocijo žensk v kulturi – Mesto žensk, v svojem uvodniku zavzela za »feministično pozicijo« (Zaviršek, 1999). In ker so se »vedno našli taki, ki so Mesto žensk vztrajno in z omalovaževanjem razglašali za nekakšen geto«, je programski vodja Koen Van Daele svoj uvodnik leta 2000 naslovil kar »Zažgimo feminizem!« V njem je zapisal, da »je ne samo nemogoče, ampak tudi absurdno zreducirati tolikšno različnost in mnogoterost na en sam imenovalec« (Van Daele, 2000). Meril je seveda na to, da oznaka »geto« ali »separatizem« odvrača pozornost od dejstva, da ženske v umetnosti družijo zgolj to, da jih obravnavajo drugače kot moške. Tudi Rdeče zore smo občutile pritisk, da moramo svoj program »poenotiti«, le da je v našem primeru bolj kot iz očitkov o getoizaciji »ženske umetnosti« izhajal iz nelagodja ob pogostem vprašanju, kakšen je naš koncept. V primerjavi s tematskimi edicijami in uglednimi gostjami Mesta žensk je bil program Rdečih zor napaberkovan z neprimerljivo manjšimi sredstvi,⁶ zato sem leta 2005 v svojem uvodniku trdila, da gre za »festival brez koncepta. Koncepti so dragi. In razvajeni – kako težko jim je ustreči!« (Rdeče zore, 2005). Dolgoletna soorganizatorka Rdečih zor Anna Ehrlemark je ob tem zapisala, da enotne pozicije »ne more biti. (...) Nasprotovanja bodo ostala, saj bi katera koli druga pozicija z naše strani vsiljevala našo interpretacijo vsem drugim« (Ehrlemark, 2008). Danaja Grešak je sedem let pozneje dodala, da vse akterke »družijo protikapitalistična in feministična ideologija, vendar ni nujno, da verujemo v iste teoretične paradigme ali pa da izhajamo iz istega osebnega položaja (...). To v naše delovanje vnaša pluralnost, ki si je želimo tudi v festivalskem programu in seveda v družbi.« (v Krkoč Lasič, 2015)

Ironično je, da so se očitki o »separatizmu« Rdečih zor pojavljali na Metelkovi, ki se je v svoji dolgi zgodovini bojev za prostore za neinstitucionalno umetnost, teorijo in politiko morala

⁴ Maruša Lipušček se z mojo tezo ni strinjala. Menila je, da je bil festival dobro sprejet, da se je o njem govorilo in da »tudi če bi ga promovirale kot feminističnega, njegova prepoznavnost v lokalnem okolju ne bi zelo narasla« (Hvala, 2015a). Odziv sva verjetno dojemali drugače zaradi različnih pričakovanj in dejstva, da Maruša Lipušček govori z vidika dolgoletne organizatorke dogodkov v Cerknem, sama pa z »ljubljskega« vidika.

⁵ Pogovor *Zakaj potrebujemo feministično javnost in javne prostore za ženske in LGBTIQ skupnost* je potekal 7. marca 2012 v Klubu Tiffany (ŠKUC-Kulturni center Q), pogovor *Trajnostni izobraževalni medijski laboratoriji za ženske* pa 10. marca 2012 v Kiperpipi, ki je dogodek soorganizirala v sklopu potujočega festivala Eclectic Tech Carnival 2012.

⁶ Za »nemogočo« primerjavo navajam podatke iz leta 2012, ko so Rdeče zore festival izvedle z okrog 3000 evri (podatke je v imenu KUD Mreža posredovala Ana Grobler, članica organizacijske ekipe), Mesto žensk (po podatkih Mare Vujič) pa z okrog 70.000 evri, pri čemer v zneska niso vključeni ne vložki koproducentov in partnerjev ne stroški dela. Leta 2014 so Rdeče zore razpolagale s 4500 evri programskih sredstev, Mesto žensk pa s 60.000 evri. Program Mesta žensk je seveda veliko obsežnejši od programa Rdečih zor, njuni produkcijski pogoji in način dela pa se tako močno razlikujejo, da je primerjava med festivaloma na tej ravni mogoča samo z upoštevanjem vseh navedenih okoliščin, kar sem deloma storila v svojem magistrskem delu (Hvala, 2010b), deloma pa v članku *Čim manj za čim manj*, ki bo jeseni 2015 izšel v reviji *Maska*.

upirati številnim poskusom diskreditacije s strani mestnih oblasti, medijev in okoliških prebivalcev. Bratko Bibič v študiji *Hrup z Metelkove* omenja oznake »geto«, »Bronx« in pomensko verigo, ki je »alternativno kulturo« povezala z »alkoholom« (Bibič, 2003: 89). Toda medtem ko je antifeminizem v večinski javnosti še danes očiten, je v alternativnih javnostih teže opazen, saj se skriva za deklarirano egalitarnostjo, ki samo navidezno »nevtalizira« dejansko neenakost. O tem, kako seksizem in homofobijo v AKC Metelkova mesto doživljajo organizatorke Rdečih zor, sem že pisala (Hvala, 2011a). Tukaj velja poudariti, da sta tudi v osemdesetih prežemala alternativo, v kateri so se ženske skupine »prebijale z enako težavo kot v *mainstreamovski* kulturi« (Lesničar Pučko, 2007: 83). Mojca Dobnikar pravi, da se v tem pogledu ni kaj dosti spremenilo. Ko so leta 2014 na Rdečih zorah⁷ mlade aktivistke govorile o izkušnjah v spolno mešanih skupinah, so se zdele »precej bolj negotove, kot smo bile me. Nekatere so se tako rekoč opravičevale, da ni nič narobe, če kdaj delujejo brez moških, čeprav v mešanih skupinah doživljajo šikaniranje na podlagi spola« (Lesničar Pučko, 2015).

Mojca Dobnikar je strah pred obtožbami o »separatizmu« in stigmatizacijo feminizma pripisala zgodovinski pozabi, zaradi katere ženske, ki se distancirajo od feminizma, »pri nas ne vedo, od česa se distancirajo« (ibid.), in tako v isti sapi zatrjujejo, da podpirajo enakost med spoloma. Odgovornost za pozabo je pripisala tudi feministkam, ki »smo v 90. letih šle v nekakšno mimikrijo, češ, saj nam ni treba reči, da smo feministke, dovolj je, da smo ženska skupina, kar zveni širše« (ibid.). Zaključila je, da je deklarativnemu odmiku od feminizma verjetno sledil tudi vsebinski odmik, kar je označila kot napako. Tudi na univerzah, kjer je feminizem preživel prehod iz socializma v neoliberalizem, je obveljala ugotovitev, da je po letu 1991 prišlo do razdrobitve, depolitizacije in zmanjšanja vidnosti lokalnih feminističnih pobud, med razlogi za antifeministično zožitev javnega prostora pa navajajo prevlado slovenskih različic konservativizma, katolicizma, etnocentrizma in zgodovinskega revizionizma. Izkušenejšje organizatorke Rdečih zor so k temu dodale še kanonizacijo izbranih feminizmov angloameriškega porekla na univerzitetnih programih ženskih študij ali študij spolov (Hvala, 2010a: 75).

Kljub vsemu so osemdeseta in devetdeseta današnjim aktivistkam, med katere prištevam tudi organizatorke festivalov, zapustile pomembno dediščino, za katero se zdi, da je še vedno učinkovita prav zato, ker »se ni kaj dosti spremenilo«. Tanja Lesničar Pučko (2007) trdi, da to dokazuje že sam obstoj Mesta žensk in Rdečih zor, festivalov, ki se jima še vedno zdi potrebno promovirati ženske v kulturi. Ta dediščina sestoji iz zavzemanja prostorov, ki nam jih ni nihče ponudil, in razpiranja vprašanj, ki z ženske, feministične, lezbične (in redkeje *queerovske*)⁸ pozicije nagovarjajo celotno družbo. Sestoji iz ustvarjanja začasnih prizorišč in skupnostnih prostorov, v katerih je mogoče sklepati nova poznanstva in izmenjati še tako konfliktno poglede – brez zahteve po konsenzu. Čeprav se festivali Mesto žensk, Rdeče zore, Lezbična četrt in Deuje babe z vidika produkcijskih pogojev, v katerih nastajajo, načina dela, svojih programov in občinstev precej razlikujejo, jih družijo prav »kulturni boj« za večjo vidnost v lastni skupnosti kot tudi tam zunaj, v »najširši javnosti«. Ker ta presega Ljubljano, je pomembno dodati, da so Festival gejevskega in lezbičnega filma, Mesto žensk in Rdeče zore svojo dejavnost prenesli tudi v manjše kraje: prvi filmske projekcije redno organizirajo na Ptuj, v Celju, Kopru in Mariboru, Mešto žensk je v preteklosti gostovalo v Mariboru, Velenju, Ormožu, Rušah, Postojni, Kopru, Škofji Loki, Trzinu in drugod, Rdeče zore pa so sodelovale z mladinskimi klubi v Murski Soboti, Kopru, Novi Gorici, Sežani in Cerknem, kjer od leta 2013 tudi zaradi podpore »iz centra« potekajo Deuje babe, edini tovrstni festival na slovenski periferiji. Vsi

⁷ Javni pogovor *Radikalizirajmo feminizem* so 7. marca 2014 v sklopu festivala Rdeče zore in cikla *Misliti nemogoče* v A-Infoshopu na Metelkovi soorganizirale skupine A-Infoshop, Deep Green Resistance Slovenija in Lezbično-feministična univerza.

⁸ O pomenih, ki so jih organizatorke Rdečih zor vpisovale v izraz *queer*, glej Hvala, 2010b: 91–96. Za razpravo o širšem razumevanju *queera* v Sloveniji glej Hvala, 2011b: 95–114.

obravnnavani festivali so vezani na določena prizorišča in kraje, vendar se s svojimi programi umeščajo v globalni kontekst (feministične umetnosti, lezbičnega filma ipd.). Ker jih s svojimi boji za prostore in vidnost vsako leto znova postavimo na globalni »zemljevid«, naša mesta in mesteca vsaj začasno postanejo takšna, kakršna si želimo.

Feminizem »v delu«

Vprašanje, ali je opredeljevanje festivala kot feminističnega pogoj za njegovo politično relevantnost in odmevnost, mi ne da miru. Med letoma 2001 in 2013, ko sem sodelovala pri organizaciji Rdečih zor, je bil moj odgovor pritrdilen, leta 2015, med pripravami na Deuje babe, pa se je izkazalo, da feministični predznak v danih okoliščinah ne bi bil najboljši. Okoliščine so manj kot majhnost Cerknega zadevale dejstvo, da se soorganizatorke nista želeli opredeliti do vprašanja, ali naj feminizem dodamo v ime festivala, rekoč, da o feminizmu ne vesta dovolj. Enak razlog za omahovanje je navedla Nataša Serec, soustanoviteljica Rdečih zor, ki so se »šele« leta 2006 preimenovali iz »ženskega« v »feministični in *queerovski*« festival: »... nismo [si] dale naziva feministični festival, dokler nismo točno vedele, zakaj tako, dokler se o tem nismo dovolj poučile, da smo tudi drugim znale povedati, zakaj« (Hvala, 2010a: 15).

Tudi druge organizatorke so poudarile, da so feminizem spoznavale postopoma, med pripravo dogodkov. Katja Kobolt, ki je skupaj z Dunjo Kukovec kurirala in vodila Mesto žensk med letoma 2006 in 2008, je povedala, da jo je »Mesto žensk socializiralo v smislu mojega feminističnega dela« (Hvala, 2015b). Zadržke organizatorok do feminizma bi bilo torej napak pripisati strahopetnosti, apolitičnosti ali »želji po nepristranskosti«, kot je to poimenoval Lev Kreft (Hvala, 2014b). Prej velja to, kar je ugotovil Frantz Fanon: da so politične identitete vselej »v delu«, da se oblikujejo in spreminjajo med delom v specifičnih okoliščinah, ki vplivajo tako na opredeljevanje organizatorok kot na način dela, ki si ga izberejo (Fanon v Pile, 1997: 17–23). Na taktiko potemtakem ne vpliva le oblika zatiranja, proti kateremu se boriš, temveč je odvisna predvsem od akterk, od njihove presoje, kaj je v tistem trenutku najboljše – in izvedljivo. Fanonov pogled dopušča možnost, da je bila odločitev Deujih bab za »enakost« namesto »feminizma« v danih razmerah najbolj poštena do nas samih. Mlajše organizatorke Rdečih zor, ki so se s feminizmom prvič srečale na univerzi, so imele zadržke do feminizma zaradi njegove »neživljenjskosti«, kar je povezano z že omenjeno nevidnostjo feminističnega aktivizma v devetdesetih, pa tudi prvem desetletju novega tisočletja. O feminizmu so razmišljale »kot o nekem okostnjaku, kot o nečem, kar se dogaja v vladi na ravni boja za politične pravice, v Uradu za enake možnosti« (Hvala, 2010a: 64). Tanja Škander, ki je z Rdečimi zorami začela sodelovati leta 2008, je povedala, da je feminizem v okviru festivala »zaživel (...) kot politični aktivizem, ki živi na ulicah, ki ni nujno samo zapisan, ampak se udejanja z akcijo. (...) To je bil zame največji prispevek Rdečih zor« (ibid.).

Katja Kobolt je z Mestom žensk začela sodelovati leta 2000 kot predstavnica za stike z javnostmi. Pri oglaševanju festivala se je na željo kuratorjev distancirala tako od izraza »ženska umetnost« kot od izraza »feministična umetnost«. Iz uvodnikov Koena Van Daela je mogoče sklepati, da je šlo za strateško odločitev ali morda za upanje, da bo tako umetnost, ki jo delajo ženske, na festivalu dobila pravico do univerzalne, spolno in politično nezaznamovane izjave in veljave. Katja Kobolt je povedala, da ji »zaradi svoje mestoma 'mainstream' umeščenosti in dejstva, da se veliko umetnic ni opredeljevalo kot feministka, pridevek 'feministični' v naslovu festivala takrat ni manjkal, četudi je impetus festivala in velik del njegovega programa (...) vselej bil feminističen« (Hvala, 2015b). Dodala je, da je bila odločitev morda taka tudi zaradi dejstva, da je takrat v Sloveniji (predvsem v smislu medijske reprezentacije, deloma pa tudi teoretsko) »dominiral mizogini feminizem, ki je trdil, da bomo novo 'staro' žensko, ki jo je v veliko pogledih vpeljal neoliberalizem (v smislu ženskih biografij, ideologij, seksualnosti, videza itd.), lahko presegle le, če jo bomo sovražile«. Tovrstni normativnosti ali preskriptivnosti se

je mogoče upreti na več načinov; sama je izbrala »razpiranje feminizma« v smeri tistega, »kar bi lahko bil« (ibid.).

Tezo, da feministična perspektiva opozarja, da nobena umetnost ni nevtralna, je ob prvi petletki Mesta žensk zagovarjala Darja Zaviršek. Zapisala je, da gre za »miselni okvir, ki ga ne moremo izpustiti, ko razmišljamo o pomenu festivala za slovensko okolje«, in da je festival »dobil svojo pravo identiteto in avtonomijo v trenutku, ko se je izvil iz politične nevtalnosti« (Zaviršek, 1999). To stališče je bilo drzno, saj vemo, da je »kar nekaj pomembnih novinark in novinarjev (...) in drugih ustvarjalcev javnega mnenja« zapisalo, da Mesto žensk »spodbuja družbeno angažirano ustvarjalnost, ki v 'pravi' umetnosti pravzaprav nima kaj iskati« (Hvala, 2015b). Pravkar citirana Sabina Potočki, ki je med letoma 1997 in 2007 nastopila v vlogah programske asistentke, izvršne producentke, programska selektorice in koordinatorke Mesto žensk, je na kritiko, da so bile ustvarjalke festivala (kljub uvodniku Darje Zaviršek) do eksplicitne feministične pozicije vseskozi zadržane, odgovorila, da je bil festival »konstantno na 'udaru'« (ibid.): če so mu antifeministični kritiki očitali feminizem, je »malo bolj 'sofisticirana' kritika menila (...), da nekritično uvažamo zahodne modele feminizma (...), da paktiramo z uradno 'institucionalno linijo', ki promovira zgolj kvote in enake možnosti, zavestno pa reže in se distancira od 'pravega' feminizma« (ibid.).

Na okrogli mizi *20 let kasneje – med preteklostjo in prihodnostjo Mesta žensk*⁹ se je od feminizma (interpretiranega kot deljenje sveta na ženske-žrtve in moške-zatiralce) distancirala samo Uršula Cetinski. Ker je obenem zatrjevala, da je vedno podpirala dejavne ženske in nasprotovala viktimizaciji prav zato, da bi pozornost preusmerila na pogum, odločnost in ustvarjalnost žensk, se zdi, da je kljub različni terminologiji govorila isti jezik kot druge častne predsednice Mesta žensk, za katere feminizem ni črno-bela »vojna med spoloma«. Mirjam Milharčič Hladnik, ki je predsedovala Društvu Mesto žensk med letoma 2005 in 2007, je zavzela podobno stališče kot Katja Kobolt. Poudarila je, da feminizem ni samo stvar žensk; da je stvar prepričanja, ne spola. Po njenem mnenju festival še danes deluje provokativno prav zato, ker je odprt za nastopajoče in občinstvo vseh spolov, pri čemer je njegova največja prednost, da razpira prostor za feminizme, ki v Sloveniji še niso uveljavljeni. Mesto žensk ji pomeni prostor pluralnosti, taktičnega zavzemanja prizorišč in eksperimentiranja. To, da je festival odziven na aktualno dogajanje na način, ki daje priložnost redko slišanim stališčem, po mnenju Mirjam Milharčič Hladnik priča o političnem angažmaju Mesta žensk (Hvala, 2014a).

Sabina Potočki je med kritikami, ki so na Mesto žensk letele iz feminističnih in lezbičnih krogov, poudarila ugovor, da je festival premalo radikalen, da nima dovolj jasnega fokusa in da gosti premalo angažiranih umetnic. Ob tem je pozdravila dejstvo, da so (tudi) zaradi tovrstnih kritik nastali »ožje profilirani festivali« z »morda bolj pogumnim, bolj eksplicitnim in bolj poglobljenim programom. (...) Pomembno je le, da stvari rastejo, se spreminjajo in predvsem – da se dogajajo« (Hvala, 2015b). Organizatorke Rdečih zor svojega konceptualnega zasuka od ženskega k feministično-queerovskemu festivalu niso pripisale kritiki Mesta žensk, temveč svojemu postopnemu političnemu izobraževanju. Da je k njemu vendarle pripomoglo tudi Mesto žensk, je razvidno iz intervjujev (Hvala, 2010a), v katerih je večini organizatork prav primerjava z Mestom žensk omogočila natančnejšo opredelitev lastnega dela, še zlasti načina dela, ki se je zaradi različnih produkcijskih pogojev seveda močno razlikoval. Medtem ko so v primerjavi z Mestom žensk navajale predvsem razlike, so podobnost opazile v razmerju do drugih akterjev na Metelkovi, še bolj pa v odnosu do sorodnih festivalov s postjugoslovanskega območja¹⁰ in (v

⁹ Na njej so sodelovale Uršula Cetinski, Vera Kozmik, Darja Zaviršek in Mirjam Milharčič Hladnik. Moderirala jo je Vesna Leskošek, aktualna predsednica društva. Potekala je 25. septembra 2014 v Klubu Lili Novy v Cankarjevem domu.

¹⁰ Na postjugoslovanskem območju je v zadnjih petnajstih letih nastala cela vrsta ženskih, feminističnih, lezbičnih in queerovskih festivalov. Sarajevski festival ženske umetnosti PitchWise in zagrebški festival Vox Feminae obstajata od leta 2006, beograjski mednarodni queerovski filmski festival Merlinka od leta 2009, festival Femi Niš od leta 2010,

manjši meri) iz zahodne Evrope: z vidika organizacije dela vse naštete zaznamujejo prostovoljstvo, samoorganizacija, rotacija delovnih nalog in težnja k egalitarnim odnosom v organizacijski ekipi, z vidika razlogov za organizacijo festivalov pa upanje, da s svojim delom preobrazajo družbo in gradijo boljše prihodnost.

Čedalje večja vpetost v mednarodno mrežo festivalov, grajenih od spodaj navzgor, je vplivala tudi na uvedbo pojma *queer*. Ker so Rdeče zore po preimenovanju v feministični in *queerovski* festival še naprej potekale ob mednarodnem dnevu žensk, je Lidija Radojević opozorila na kontradiktornost tega zasuka, »na razcep med univerzalnim momentom, osredinjenim na poudarjanje izkoriščevalskih in hierarhičnih družbenih odnosov ter boja proti kapitalizmu, in podpiranjem drobljenja oziroma partikularizacije, ki jo poudarja novo, sedanje osredinjanje na mnogoterost spolnih identitet« (Radojević, 2007: 87). Rdeče zore še danes vztrajajo v tem protislovju: osmi marec praznujejo v prepričanju, da je emancipacijo žensk mogoče uveljaviti kot merilo za emancipacijo na splošno samo tako, da ga praznujemo vsi – ne glede na spol.

Rdeče zore so zaradi svoje načelne drže postale pomembna referenca za umetnost in aktivizem s feminističnim predznakom (*queerovski* se ni prijel tako dobro). »Rdeče zore imajo v tem pogledu močan moment identifikacije,« je povedala Sladana Mitrović (Hvala, 2010a: 49). Po drugi strani so številne soorganizatorke menile, da za spoznavanje novih ljudi in debatiranje niso potrebovale zagotovila o tem, da že s svojo prisotnostjo na feminističnem in *queerovskem* dogodku pripadajo isti »sceni«. To ohlapno, a vendar eksplicitno oznako so razumele bolj kot spodbudo za razmislek o tem, s katerim feminizmom in katero *queerovsko* politiko se sploh lahko istovetijo. Občutek enakosti in inkluzivnosti, ki so ga omenjale kot najpomembnejšo festivalsko izkušnjo, torej ni zahteval ideološke enotnosti. Ker od organizatorik ni zahteval niti jasno določene politične identitete, trdim, da se je ta izoblikovala med delom – in se še vedno oblikuje. Če jo bolj kot to, kar (izjavljaš, da) si, zaznamuje to, kar počneš, potem je izraz politična identiteta v tem kontekstu treba razumeti izrazito fluidno. Pravzaprav *queerovsko*.

Dosežke Mesto žensk je ob dvajsetletnici delovanja v festivalskem uvodniku povzela programska vodja Mara Vujić. Ugotovila je, da se je festival v tem času zasedel v slovenski kulturni prostor, z njim pa so se uveljavile tudi različne feministične teorije in prakse, ki so vprašanje enakopravnosti žensk v umetnosti in širši družbi naslovile na času primeren način (Vujić, 2014). Obenem je bil festival po besedah Sabine Potočki vseskozi »kanal«, ki je organizatorikam »poleg predstavitve relevantnih umetniških dosežkov omogočal tudi možnost analiziranja, komentiranja in kritike časa in družbe, v kateri živimo« (Hvala, 2015b). Katja Kobolt je dodala, da je bilo Mesto žensk od samega začetka »festival z izjemno gostoljubnostjo, kar je dandanes redko najti« (ibid.). Prav zaradi nje je Sabina Potočki Ljubljano v času festivala doživljala kot »mravljišče, kjer so se kresala mnenja, izmenjevale zamisli in različni pogledi (...), vzpostavila nova sodelovanja in pozneje ustvarili skupni projekti, ki jih brez Mesta žensk ne bi bilo. In ne nazadnje, nastalo je veliko prijateljstev, pa tudi ljubezni« (ibid.). Iz navedenih citatov je razvidno, da je Mesto žensk – podobno kot Rdeče zore – za organizatorke pomembno predvsem kot mesto srečevanj, kot čustveno in intelektualno

Queer Beograd (Srbija) je od leta 2005 organiziral pet edicij, hrvaški festival Girlz are Weird (Kutina) je potekal med letoma 2002 in 2008, nekateri festivali, denimo Girl Power Fest (Koprivnica), AnarhoFemFest (Zagreb) in FemFest Zagreb, pa so zamrli po prvi ediciji. Makedonski FemFest Skopje iz leta 2009 je nasledil festival Prvo pa žensko (2013). Med dogodke, ki se ne deklarirajo kot festival, a za LGBT-skupnost ustvarijo praznično festivalsko vzdušje, gotovo spada ljubljanska Parada ponosa, ki se je junija 2015 odvijala štirinajstič, kot tudi sestrške parade v Zagrebu, Splitu, Beogradu in Podgorici. Ob njih na območju nekdanje Jugoslavije pomembno vlogo igrajo profesionalni (ali vsaj obsežnejši in finančno bolje podprti) festivali, ki se na isti zemljevid kot omenjeni festivali umeščajo predvsem zaradi vsebinske sorodnosti. Sem spada Queer Zagreb, ki se je po desetih edicijah (2003–2012) odločil, da prekine organizacijo festivala in od leta 2013 pripravlja serijo dogodkov Queer sezona. Sem spadata še najstarejša festivala: Mesto žensk in Festival gejvskega in lezbičnega filma, ki je leta 2014 praznoval tridesetletnico.

spodbudno okolje, v katerem se je zaradi prisotnosti številnih domačih in tujih umetnic ter sodelovanj z lokalnimi koproducenti stkala mreža, zaradi katere se je festival v dvajsetih letih zasidral v prostor.

Organizatorke Rdečih zor in Mesta žensk so na vprašanje, ali je eksplicitno feministična opredelitev festivalov za njuno politično relevantnost in odmevnost nujna, odgovarjale različno. Čeprav so prve večinoma prikimavale, druge pa odkimavale, so se stališča obeh festivalov skozi čas spreminjala, predvsem pa nikoli niso bila enoznačna. Prav njuna prilagodljivost, njuno fluidno umeščanje na presečišču dolgoročnega prizadevanja za tisto, česar še ni, a obstaja v obliki močne želje, in pragmatičnih premislekov o tem, kaj je mogoče storiti v danih razmerah, je festivaloma dala trdoživost, organizatorkam pa navdih za nadaljnje delo.

Vztrajno upanje

Etnolog Miha Kozorog pravi, da festivali s svojim veselim razpoloženjem obljublajo predvsem zabavo in užitek. Tako potrošnikom dajejo »participativno samopotrđitev« in »igrivo soustvarjanje *statusa quo*« (Kozorog, 2013: 9). Ob tem dodaja, da obstajajo tudi festivali, ki želijo preseči stanje stvari, ki si prizadevajo za družbene spremembe in želijo ustvarjati prostore, ki so alternativa kapitalizmu. Poudarek je na prostorih, saj je festival »vedno namenjen druženju«, obstoj prostorov, kjer je to mogoče, »pa je eden od predpogojev druženja in političnosti ljudi« (ibid.). A čeprav so tudi tovrstni festivali vpeti v »proces, ki ga zaznamujeta estetizacija razlike in komodifikacija kulturnih oblik« (ibid.), za globalno popularnost festivalov pa sta v veliki meri odgovorni prav njihova marketinška privlačnost in dobičkonosnost, ekonomski vidik ne more razložiti, zakaj organizatorke Mesta žensk, Rdečih zor in sorodnih festivalov vztrajajo pri svojem delu.

Na vprašanje, kaj jo je gnalo, da je leto za letom organizirala Mesto žensk kljub negotovim delovnim pogojem in skromnemu zaslužku, je Sabina Potočki odgovorila, da je odločilno vlogo odigralo »vzdušje na festivalu, pa tudi pri pripravi in izvedbi dogodkov med letom« (Hvala, 2015b). Mesto žensk ji je pomenilo »neizčrpen vir navdiha« (ibid.). Na vprašanje, kateri je bil najpomembnejši del festivala, so akterke Mesta žensk in Rdečih zor odgovarjale podobno: poudarjale so druženje v »sproščenem«, »nepozabnem«, »magičnem«, »srčnem«, »evforičnem« in »karnevalskem« vzdušju (Hvala, 2010a; 2015b). Neformalno druženje na Mestu žensk je po mnenju Katje Kobolt ustvarilo »okolje pristne izmenjave, učenja, humorja in energije« in ji kot tako ponudilo »glavno 'plačilo'« (Hvala, 2015b) za vloženi trud. »Prav srečevanje gostij z najrazličnejših ustvarjalnih področij je prineslo tisti presežek,« je dodala Sabina Potočki (ibid.), medtem ko je Lidija Radojević med Rdečimi zorami imela občutek, »da je vse mogoče«; čuti se »neka divjost, recimo v performansih in drugih izrazito političnih vsebinah, ki kažejo nevidne meje; (...) prihaja do njihove prekoračitve« (Hvala, 2010a: 67). Nataša Serec je festivalske dogodke primerjala z rednimi: »V prostoru je povsem drugačna energija, ker je prisotnih toliko punc. Običajno na množične plesne večere prihajajo predvsem fantje, kar naenkrat pa je Menza [pri koritu] polna punc, ki se družijo. (...) Vzdušje je povsem drugačno. Če je brutalno prekinjeno, razlika postane očitna.« (ibid.: 19)

Alessandro Falassi je v svoji definiciji festivalov poudaril njihovo časovno dimenzijo, njihovo enkratnost, zaradi katere je festivalski čas poseben, drugačen od navadnega, skratka »čas zunaj časa« (Falassi v Kozorog, 2013: 25). Čeprav ni imel v mislih odsotnosti ali vsaj manjše prisotnosti seksizma na feminističnih festivalih, zgornji citati potrjujejo njegovo tezo, ki jo zagovarja tudi Miha Kozorog: festivali v neki drugi časovnosti dopolnjujejo kontinuirano delo organizatork, zato veljajo za dogodek, ki »organizatorjem (in drugim) pokaže, da je temeljita sprememba v lokalnem okolju resnično mogoča« (ibid.: 108). Ta pogled je svež, saj je antropologija festivale v preteklosti obravnavala kot dogodke, ki sicer lahko delujejo tudi onkraj same prireditve, vendar je njihov glavni učinek umeščen v festivalski čas, po katerem se življenje vrne

v stare tirnice. Do neke mere to gotovo drži, sicer organizatorke po festivalu ne bi doživljale »postfestivalne depresije«. Pa vendar: zakaj bi aktivistke, ki si želijo trajnejših sprememb, sploh izbrale festivalski format, če ne bi verjele, da ima lahko dolgoročne družbene učinke?

Eden od odgovorov je, da festivali kot sodobna oblika praznovanj tvorijo začasne skupnosti, na katerih se srečujejo ljudje, ki se sicer ne bi. Kljub bežnim poznanstvom občutijo intimno povezanost zaradi (naj bo še tako začasne) pripadnosti enaki skupnosti ali celo cilju. Zaradi festivalskega druženja, je povedala Lidija Radojevič, imaš »občutek, da nisi sam, in to je zelo dragoceno. Čeprav je lokalno okolje okleščeno, dokaj zaprto, imaš zaradi takšnih dogodkov možnost vzpostaviti mednarodne stike« (Hvala, 2010a: 71). Sabina Potočki je »horizontalno povezovanje s sorodnimi organizacijami, pa tudi veliko širše« (Hvala, 2015b), označila za enega največjih uspehov Mesta žensk, rekoč da brez neformalnega druženja po festivalskih dogodkih sodelovanj najbrž sploh ne bi bilo. Zato je z vidika učinkov festivalskega druženja in mreženja na širšo javnost organizatorkam mogoče pripisati vlogo »kulturnih posrednikov, ki v lokalna okolja prevajajo kozmopolitsko odprtost, da bi presegli potencialno regresivne omejitve raznih tradicij« (Kozorog, 2013: 96). S tem »vračajo kozmopolitski udarec lokalnim samoumevnostim in sprijaznjenosti z danimi razmerami« (ibid.: 111).

Pri soorganizaciji Rdečih zor sem vztrajala dvanajst let tako zaradi »karnevalskega« razpoloženja med festivalom kot zaradi upanja, da »drugačnost«, o kateri je govorila Nataša Serec, lahko seže v moj vsakdan in obenem doseže »najširšo javnost«. To upanje temelji na morda utopičnem prepričanju, da je prihodnost lahko drugačna od preteklosti in sedanosti. »Metoda upanja«, kot ravnanju v dobri veri pravi antropolog Hirokazu Miyazaki, organizatorkam festivalov pomaga, da se soočijo z dejstvom, da »njihov projekt le zmerno spreminja kraj, zato je vztrajnost bistveni del njihovega delovanja« (Miyazaki v Kozorog, 2013: 112). Ker festival vsako leto znova obudi upanje, da so spremembe mogoče, je delovanje v vmesnem času lažje. Metoda upanja je potemtakem osnova za vztrajno delovanje, ki lahko pripomore k dejanskim, trajnejšim spremembam.

K vztrajnosti poleg taktičnega upanja veliko pripomorejo dobri zgledi. Mesto žensk gotovo spada mednje, saj je pomembno zaznamovalo mlajše aktivistke. Naj smo se s političnimi izhodišči Mesta žensk strinjale ali ne, smo na festivalu v dialogu z drugimi obiskovalkami, nastopajočimi in organizatorkami nabrusile svoj jezik. Tiste, ki smo menile, da je festival premalo radikalen, smo nastopile drznejše in s tem razširile spekter feminističnih perspektiv v Sloveniji. Tiste, ki so menile, da Mesto žensk z leti postaja preveč feministično, so se distancirale. Tiste, ki so se na festivalu našle, so zavihale rokave in ga začele soustvarjati. Dobrih zgledov je seveda več. Tudi Rdeče zore, Lezbična četrt, Deuje babe in drugi festivali s svojimi uspešnimi boji za prostore in oblikovanjem političnih identitet v sproščenem razpoloženju vsako leto znova dokažejo, da metoda upanja deluje.

Literatura

- BIBIČ, BRATKO (2003): *Hrup z Metelkove*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- CETINSKI, URŠULA (1997): *Prihodnost je ženska*. Dostopno na: <http://cityofwomen.org/sl/content/1997/izhodisca/> (26. maj 2015).
- DE PIZAN, CHRISTINE (1999): *Knjiga o mestu dam*. Ljubljana: Delta.
- DEUJE BABE (2015): *Prihajajo Deuje babe*. Dostopno na: <http://cmakerkno.net/prihajajo-deuje-babe/> (26. maj 2015).
- EHRLEMARK, ANNA (2008): *Kaj je narobe z Rdečimi zorami?* Dostopno na: <http://www.narobe.si/stevilka-5/rdece-zore.html> (26. maj 2015).
- FRASER, NANCY (1990): Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text* (25/26): 56–80.
- HVALA, TEA (2010a): *Rdečke razsajajo! Interjuji z organizatorkami feminističnega in kviruskega festivala*

Rdeče zore. Ljubljana: KUD Mreža.

- HVALA, TEA (2010b): »When we move, it's a movement!«: *Rdeče Zore Festival as a feminist-queer counterpublic*. Magistrsko delo. Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis.
- HVALA, TEA (2011a): Seksizem in homofobija »kot po navadi«, feminizem »drugače«: AKC Metelkova mesto v očeh organizatork festivala Rdeče zore. *Borec* 63(681/684): 238–248.
- HVALA, TEA (2011b): Težave s queerom. *Profemina* (zima/pomlad): 95–114.
- HVALA, TEA (2014a): Nikoli ni prezgodaj. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2014/nikoli-ni-prezgodaj> (26. maj 2015).
- HVALA, TEA (2014b): *Zagovor pristranskosti*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2014/zagovor-pristranskosti> (26. maj 2015).
- HVALA, TEA (2015a): *Gradiovo za Živi arhiv*. Zasebni arhiv.
- HVALA, TEA (2015b): *Intervjuji z organizatorkami Mesta žensk*. Zasebni arhiv.
- KETIŠ, MOJCA (2012): »Smo platforma za postavljanje vprašanj«. Mara Vujić, programska vodja festivala *Mesto žensk*. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/1042555473/kultura/fokus/1042555473> (26. maj 2015).
- KOZOROG, MIHA (2011): Festivalizacija Slovenije in festivalska produkcija lokalnosti. *Glasnik SED* 51(3/4): 61–68.
- KOZOROG, MIHA (2013): *Festivalski kraji: koncepti, politike in upanje na periferiji*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- KRKOČ LASIČ, SANDRA (2015): *Prostor za spodrivanje moške prevlade*. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/1042708660/kultura/fokus/prostor-za-spodrivanje-moske-prevlade> (26. maj 2015).
- LESNIČAR PUČKO, TANJA (2007): Manj o tem, kaj, in bolj o tem, kako. *Borec* 59(639/643): 81–85.
- LESNIČAR PUČKO, TANJA (2015): *Mojca Dobnikar: Ustvarile smo si prostor, kjer smo lahko sproščeno razpravljale brez 'moškega pogleda'*. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/1042710745/ljudje/mojca-dobnikar-ustvarile-smo-si-prostor-kjer-smo-lahko-sprosceno-razpravljale-brez-moskega-pogleda> (26. maj 2015).
- PILE, STEVE IN MICHAEL KEITH (UR.) (1997): *Geographies of Resistance*, London: Routledge.
- RADOJEVIČ, LIDIJA (2007): Univerzalizacija boja in partikularne zapreke ali med osmim marcem in tisočermi spoli. *Borec* 59(639/643): 87–93.
- RDEČE ZORE (B. D.): *O zgodovini festivala*. Dostopno na: http://rdecezore.org/?page_id=326 (26. maj 2015).
- RDEČE ZORE (2005): Brez naslova. Dostopno na: <http://www.kudmreza.org/rdece/2005/> (26. maj 2015).
- SUKIČ, NATAŠA (2012): Lezbična četrt. *Lesbo* (23): 35–46.
- VAN DAELE, KOEN (2000). *Zažgimo feminizem!* Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2000/zazgimo-feminizem> (26. maj 2015).
- VUJIĆ, MARA (2014): *Taktike preživetja*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2014/taktike-prezivetja-0> (26. maj 2015).
- ZAVIRŠEK, DARJA (1999): *Mesto žensk in njegova peta obletnica*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/1999/mesto-zensk-njegova-peta-obletnica> (26. maj 2015).

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 paradigem 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 hegemonika 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 Çalıkoğlu, 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 nevtralnno 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-

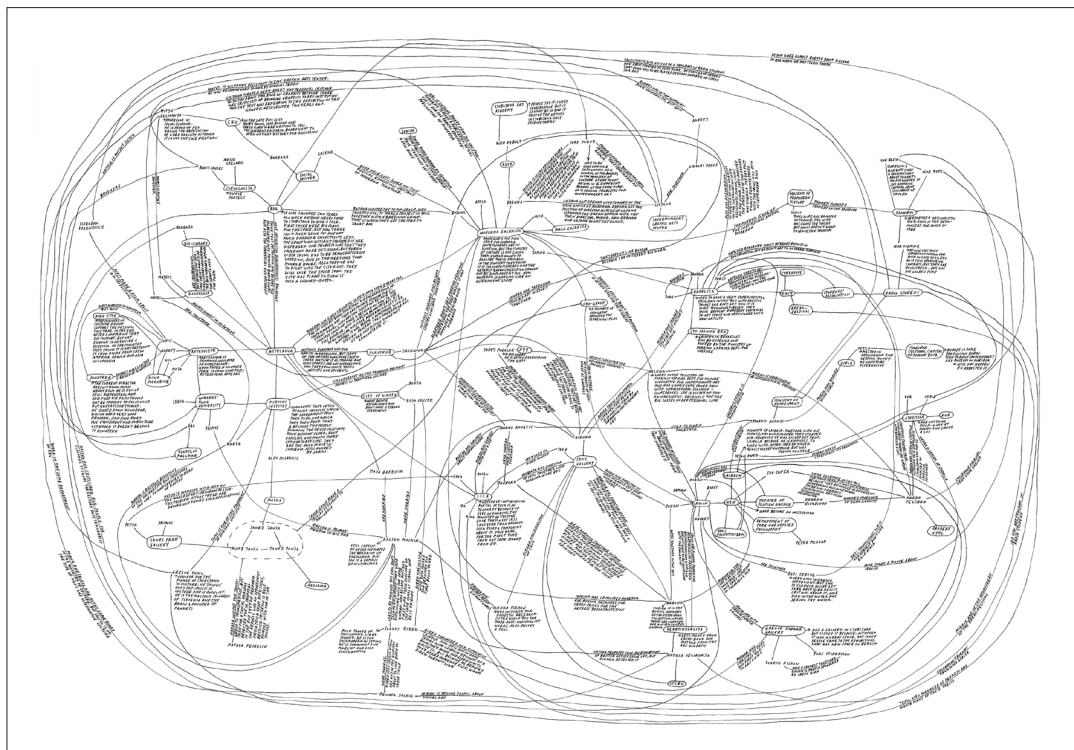
onalne zavezanosti projektu. Zato omejene finančne zmožnosti tako rekoč predpisujejo kuratorski pristop onkraj kanona. Vendar to ne pomeni, da Mesto žensk ni povezano s kanonom. Kot mednarodno priznani umetniški projekt festival zagotovo pripomore k produkciji kanona, čeprav njegov program določa omejeni 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 prekrasnih 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 nujne. 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 vezenje 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 samonikli 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.

Mesto žensk med strukturno podrejenostjo in tranzicijsko utajo razrednih razmerij*

Abstract

City of Women between a Structural Subordination and Effects of Concealed Class Relations During Post-Socialist Transition

The contribution discusses the conditions of production of a Slovenian art festival City of Women in relation to cultural policy. Arguing that the festival is socially subordinated on several levels, in that it presents female artists and belongs to the independent/non-governmental cultural sector, I approach the festival's economic situation by contrasting the disproportion between the public funding it receives and the scope of the festival's artistic program and its larger cultural significance. The article demonstrates that cultural policy underfinances City of Women, which is in turn run mostly through unpaid cultural labor. The essay in turn discusses the festival in terms of the transformation of social policy for women into cultural policy, drawing a comparison between unpaid domestic labor and unpaid cultural labor. In conclusion, I interpret the festival's economic conditions as an effect of class struggle in Slovenia during the transition from socialism in the 1980s to neoliberalism at the end of the 1990s, which resulted in the unsuccessful transformation of the hierarchies of its cultural system and subordinated the independent scene. I argue that this reality of class relations in post-socialist Slovenia is concealed: the cultural system is seen in terms of aesthetic distinctions rather than unequal conditions of cultural production, while the socio-economic inequality of women is discussed in terms of identity politics.

Keywords: cultural policy, unpaid artistic labor, post-socialism, class relations, nongovernmental cultural sector, contemporary art production

Katja Praznik holds a PhD in Sociology. She is Assistant Professor at SUNY (State University of New York), Buffalo. From 2007 to 2009, Praznik was the editor-in-chief of the performing arts journal Maska. Between 2009 and 2011 she worked for the Asociacija Association and was engaged in efforts for improving working conditions of free-lance cultural producers. (katjapra@buffalo.edu)

Povzetek

Prispevek obravnava produkcijske razmere festivala sodobne umetnosti Mesto žensk in njegovo razmerje s kulturno politiko. Z vidika trojne strukturne podrejenosti (ženske, umetnost, kulturna produkcija v nevladnem sektorju) avtorica podrobno osvetli produkcijske razmere festivala, ki jih sooča s podatki o višini javnega financiranja in obsegom programa ter družbenega pomena Mesta žensk. Članek temelji na tezi, da z vidika kulturne politike položaj Mesta žensk ni bistveno drugačen od razmerja med kulturno politiko in kulturno-umetniško produkcijo nevladnega sektorja v kulturi sploh – obvladuje ga podfinanciranost ali, bolje, ekonomska podrejenost v kulturnem sistemu. Članek ponazarja, kako podfinanciranost festivala in neenakopravna obravnava s

* Zahvaljujem se sedanjim in nekdanjim producentkam in programskim koordinatoricam festivala Mesta žensk, še posebej Sabini Potočki, Mari Vujić, Urški Jež in Ameli Meštrovac, za prijazno posredovanje podatkov iz arhivov in pojasnila o zgodovini festivala in njegovi produkciji.

strani kulturne politike vplivata na to, da se festival producira na račun neplačanega kulturnega dela. Prispevek pojasni, kako se s festivalom Mesto žensk socialna politika za ženske premesti na področje kulturne politike ter pojasni sovpadanje problema neplačanega reproduktivnega gospodinjskega dela in neplačanega kulturnega/umetniškega dela. V zaključku avtorica interpretira produkcijsko realnost Mesta žensk kot učinek razrednega boja v Sloveniji v času tranzicije iz socializma 80. let v (neo)liberalno različico kapitalizma 90. let, katerega rezultat sta spodletela transformacija hierarhij v kulturnem sistemu in podrejenost umetnostne produkcije nevladnega sektorja v kulturi. Ta realnost razrednih razmerij v postsocialistični Sloveniji je utajena na račun estetskih razlikovanj v kulturnem sistemu ter zaradi prevlade identitetnih politik nad razpravo o družbeno-ekonomski podrejenosti žensk.

Ključne besede: kulturna politika, neplačano delo v kulturi/umetnosti, postsocializem, razredna razmerja, nevladni sektor v kulturi, produkcija sodobne umetnosti

Katja Praznik je sociologinja, docentka na Državni univerzi New York (State University of New York) v Buffalo in nekdanja odgovorna urednica revije Maska (2007–2009). Med letoma 2009 in 2011 se je posvečala izboljševanju delovnih razmer samostojnih kulturnih producentov v okviru dela na Društvu Asociacija. (katjapra@buffalo.edu)

Uvod: kontekst strukturne podrejenosti žensk, umetnosti in nevladnega sektorja

Z vidika odnosov med državo in umetnostjo v Sloveniji razmerje med kulturno politiko in Mednarodnim festivalom sodobnih umetnosti – Mesto žensk (v nadaljevanju Mesto žensk) ni bistveno drugačno od razmerja med kulturno politiko in kulturno-umetniško produkcijo nevladnega sektorja v kulturi v času po razpadu samoupravne socialistične Jugoslavije in vzpostavitve samostojne nacionalne države leta 1991 – obvladuje ga podfinanciranost ali, boljše, ekonomska podrejenost v kulturnem sistemu.

Povedano drugače, Mesto žensk je v primežu dvojne, če ne celo trojne marginalizacije na sistemski oziroma strukturni ravni, pogojene s položajem žensk in umetnosti v kapitalizmu ter s položajem nevladne kulturno-umetniške produkcije na ravni kulturne politike. Kulturno politiko v tem prispevku razumemo kot prakso vzpostavljanja državnih/oblastnih strategij (kajti javne politike so imanentno pojem, izumljen v politološkem diskurzu za umevanje državne regulacije kulturne produkcije), katere temeljni cilj je instrumentalizacija kulturnih praks za uveljavljanje dominantnih ideologij. Kulturna politika je praksa, povezana z nastankom moderne (nacionalne) države in avtonomne politične sfere, vendar pa je treba takoj dodati, da se nujno ne nanaša le na regulacijo kulturne produkcije, ki jo izvaja državni aparat. V tem smislu lahko ločimo najmanj dve liniji prakse kulturne politike: prva je povezana z oblastjo in državnim aparatom, druga z interesnimi boji skupin v areni relativno avtonomne sfere umetnosti.¹

Pričujoči prispevek se torej ukvarja s politično-ekonomskim vidikom produciranja umetniškega festivala v času prevlade kapitalističnega proizvodnega načina, za katerega je značilna nujnost (mezdnega) dela. »Delo,« kot poudarja ameriška feministična teoretičarka Kathi Weeks, »je primarni način, s katerim se integrira posameznike, ne le v ekonomski sistem, temveč tudi v načine družbenega, političnega in sorodstvenega sodelovanja. Posamezniki, ki naj bi delali, so temeljni za osnovno družbeno pogodbo.« (Weeks, 2011: 8) Prav zato bo vstopna točka v razpravo o produkcijskih pogojih Mesta žensk problem dela in njegovo vrednotenje, ki nista bistvenega pomena le za neenakopravnost žensk, temveč tudi za problem razrednih razmerij na

¹ Kulturna politika in njeno proučevanje sta fenomena, povezana z nastankom moderne države in z vzpostavitvijo družboslovnih ved, ki nastanejo kot učinek avtonomizacije treh relativno avtonomnih sfer (države, trga in civilne družbe). Horizonti različnih vednosti se lomijo tudi na področju raziskovanja kulturnih politik in hkrati povzročajo napetosti v epistemoloških pozicijah. Manifestacija tega je očitna ob raznorodnosti definiranja obsega ali področij delovanja kulturne politike (oziroma obsega njenega problemskega polja), kjer obstaja tudi množica metodoloških pristopov v proučevanju in koncipiranju njene prakse. Glej Breznik, 2004; Gray, 2010; Praznik, 2013: 53–88.

področju umetniške produkcije v postsocialistični Sloveniji. Iz tega zornega kota lahko struktur- ni položaj Mesta žensk in njegovo marginaliziranost umevamo skozi tri družbene podreditve.

Prva strukturna podrejenost – in z njo zatiranje žensk v kapitalizmu – je učinek delitve dela, kjer je neplačano reproduktivno gospodinjsko delo vir akumulacije kapitala (Federici, 2004). Feministične teoretičarke so zlasti v 70. letih pomembno prispevale k temu uvidu, ko so redefinirale gospodinjsko delo oziroma razširile kategorijo dela ter pokazale, da je neplačano reproduk- tivno delo družbeno nujno delo, ki pravzaprav omogoča »produktivno« mezdno delo in akumulacijo kapitala. Neplačano gospodinjsko delo žensk, ključno za reprodukcijo specifične delovne sile, torej ni zgolj proces reprodukcije življenj. Reprodukativno delo žensk, z besedami Silvie Federici, je »delo za kapital«, saj »četudi je neplačano, prispeva k akumulaciji kapitala« (Federici, 2010: 24). Vendar pa se »z ločitvijo dela od doma, ki nastopi z industrializacijo«, kot poudarja Majda Hrženjak, »domače reprodukativno delo spremeni v nedelo«, s čimer postane reprodukativno delo žensk »družbeno nevidno delo« – tovrstno delo torej ni več del družbene pogodbe, temveč se predstavlja kot »naravni atribut ženske« (Hrženjak, 2007: 23). Natančno ta kontekst vzpostavlja prvo raven, na kateri se vzpostavlja podredivitev žensk v kapitalističnem načinu produkcije, kajti »kljub množičnemu vstopu v izobraževalne procese in na trg dela so ženske še vedno doma odgovorne za neplačano reprodukativno nedelo« (ibid.: 31) – in to ne glede na to, na katerem področju delajo. Umevanje reprodukativnega dela kot nevidnega ima vzporednice tudi s specifično umetniškega dela, ki jo pojasnujem v nadaljevanju.

Druga strukturna podrejenost je povezana s položajem umetnosti v kapitalizmu, ki izvira iz »zanikanja ekonomije«, to je »z nenehno, kolektivno potlačitvijo ozko ekonomskega intere- sa« (Bourdieu, 1993: 74).² Podrejenost umetnosti v kapitalizmu torej izvira iz vzpostavitve umetnosti kot relativno avtonomne sfere, kjer utaja družbenoekonomskega konteksta deluje zaradi protislovja med avtonomijo umetnosti kot ideološke produkcije in njeno ekonomsko heteronomijo. Z drugimi besedami, avtonomija umetnosti je strukturna lastnost družbenih odnosov, ki vzpostavljajo produkcijo umetnosti in specifično umetniškega/kulturnega dela v kapitalizmu. Četudi avtonomija umetnosti deluje kot spontana ideologija (Althusser, 1985), je treba poudariti, da kulturni delavci zaslepljeno ne verjamejo v avtonomijo umetnosti kot v področje neplačanega inovativnega in kreativnega dela, marveč vstopajo v kulturni sistem, ki ga določajo družbenoekonomski odnosi z vzpostavljenimi pravili, med katerimi je najbolj domi- nantno prav »zanikanje 'ekonomije'« (Bourdieu, 1993: 74–111). Utaja družbenoekonomskega konteksta se manifestira prav v vseprisotni zahtevi, da se na področju umetnosti njeni akterji podrejuje logiki neplačanega dela. Tako kot reprodukativno gospodinjsko delo, ki je razumljeno kot »delo iz ljubezni« (Federici, 2010: 24), ki naj bi izhajalo iz notranje potrebe in naj bi bilo atribut žensk, se tudi umetniško/kulturno delo umeva kot kvalitativno drugačno delo, ki izhaja iz notranje potrebe in prirojenega umetniškega talenta.³ Učinek umevanja posebnosti umetni- škega dela, ki temelji na definiciji ustvarjalnosti kot notranji potrebi, je zato podoben umevanju reprodukativnega gospodinjskega dela kot atributa žensk – v obeh primerih je odsotnost plačila družbeno sprejemljiva.⁴ Prav odsotnost plačila tudi umetniško delo naredi za nevidno znotraj kapitalnega razmerja, kjer odsotnost mezdne neksusa kulturne producente izvzema iz druž- bene pogodbe.

Tretja strukturna podrejenost Mesta žensk je učinek njegove situiranosti v nevladnem

² Področje kulturne produkcije, rečeno z Bourdieujem, obvladuje akumulacija simbolnega kapitala, pri čemer je treba »simbolni kapital« razumeti kot ekonomski ali politični kapital, ki je zanikan, napačno prepoznan in s tem pre- poznan, torej legitimen – je kredit, ki pod določenimi pogoji, in vedno na dolgi rok, zagotavlja 'ekonomski' dobiček« (Bourdieu, 1993: 75).

³ Za natančnejšo obravnavo tega vidika cf. Praznik, 2015.

⁴ Analizo o tem, kako deluje logika izjemnosti v ekonomiji umetnosti glej Abbing, 2002.

sektorju kulturne produkcije. Kulturni sistem je z ekonomsko-pravnega vidika ločen na dva hierarhična dela, javne institucije in nevladni institucije (to je, zasebne zavode, društva in ustanove). Ta delitev je posledica prevlade nacionalističnih teženj in vzpostavitve tradicionalnega meščanskega modela nacionalne kulturne politike,⁵ ki se je v Sloveniji začel uveljavljati že v času socializma (zlasti od 70. let) in se je nato še bolj utrdil po osamosvojitvi v samostojni nacionalni državi (Praznik, 2013: 89–119, 176–204). V tem modelu kulturne politike, ki kulturni sistem deli na dominantne institucije nacionalne kulture, ki so v celoti financirane z javnimi sredstvi, in na podrejene organizacije sodobnih, eksperimentalnih in kritičnih umetnostnih praks, katerih neprofitni programi in projekti so delno podprti z javnimi sredstvi, položaj podrejenosti žensk sovпада s podrejenostjo neodvisnih umetnic in kulturnih producentk – družji njih politika neplačanega dela.

Na eni strani je v postsocialistični Sloveniji politika neplačanega dela na področju kulture povezana z razgradnjo mehanizmov socialne države in čedalje agresivnejšim uvajanjem neoliberalističnih praks, s katerimi se povečuje strukturna brezposelnost. Proti (neo)liberalnim trendom ni imuna niti kulturna politika v Sloveniji (Breznik, 2004: 63–65), ki določen del umetnikov in kulturnih producentov kategorizira kot podjetnike oziroma samozaposlene brez delavskih in socialnih pravic, ki jih imajo kulturni producenti in umetniki, če so zaposleni v javnih kulturnih institucijah.⁶ Kulturno-umetniško delo v kapitalističnem načinu produkcije torej zlahka zapade v krogotok neplačanega dela (Praznik, 2015), ki ga ohranja meritokratska ideologija izjemnosti umetniškega delovanja (Bourdieu, 1993; Soskolne, 2015) in podobno kot ideologija gospodinjskega dela kot naravnega atributa žensk ohranja neplačanost »ženskega« gospodinjskega dela (Federici, 1975). »Dobiti plačo (mezdo),« poudarja Federici, »pomeni biti del družbene pogodbe« ne glede na to, ali nam je delo, ki ga opravljamo, všeč, saj je mezdno delo oziroma prodajanje zmogljivosti za delo (delovne sile) ključna instanca kapitalistične ekonomije in način življenja večine svetovne populacije (Federici, 1975: 2). Če torej to dejstvo prevedemo na naša primera žensk in umetnosti, lahko sklenemo, da tako kot umevanje gospodinjskega dela kot inherentne potrebe in aspiracije žensk to delo »normalizira« tako, da zanj ni potrebno plačilo, so tudi ideje o izjemnosti in atipični naravi umetniškega dela, ki naj bi temeljilo na specifičnem talentu,⁷ priročno opravičilo za inkoherentno regulacijo (ne)plačevanja kulturno-umetniškega dela.

Iz tega izhajajoča spontana ideologija (Althusser, 1985), ki perpetuira neplačano ali podplačano kulturno-umetniško delo, je v nevladnem sektorju v Sloveniji še toliko bolj problematična, saj kulturna politika in zakonodaja na področju kulture samozaposlenim v kulturi ne zagotavljata osnovnih delavskih, kaj šele ekonomskih pravic, zagotavljanje socialnih pravic, zdravstvenega in pokojninskega zavarovanja pa preloži na že tako podplačana ramena samo-

⁵ Tradicionalni model nacionalne kulturne politike temelji na organizaciji kulturnega sistema na dveh ravneh: prva so dominantne (tradicionalne oz. meščanske) kulturne in umetnostne institucije (muzeji, gledališča, opere, baleti, knjižnice, filharmonije itd.), drugo raven pa tvorijo podrejene sodobne umetnostne prakse in tudi različne oblike ljubiteljske kulture (kot ostanek socialistične kulturne politike, zavezane vsesplošni demokratizaciji kulture). Obe ravni sta financirani z javnimi sredstvi, saj je umetnostna produkcija v Sloveniji javna dobrina. Seveda je delež javnih sredstev, namenjenih sodobni umetnostni produkciji, disproporcionalen in gre povsem v prid dominantnih javnih institucij.

⁶ Ustvarjalci v javnih kulturnih institucijah imajo sindikalno zaščitene pravice, medtem ko delavske pravice ustvarjalcev, ki imajo status samozaposlenih, tako rekoč ne obstajajo. Za primerjalno analizo stroškov dela samozaposlenega igralca in igralca v javni instituciji glej Društvo Asociacija, 2010.

⁷ Ker v kapitalistični ekonomiji večina ljudi živi od prodajanja lastne delovne sile, je ločevanje kulturno-umetniškega dela od drugih vrst dela nesmiselno. Ali kot pravi Janet Wolff (1993: 13), »z mistifikacijo, vpleteno v ločevanje umetniškega dela, ki naj bi bilo drugačno in običajno tudi superiorno drugim oblikam dela, se lahko spoprime tako, da pokažemo, da so lahko (potencialno) vse oblike dela ustvarjalne na enak način, in da umetniško delo, kot vsako drugo delo v kapitalizmu, izgubi svojo podobo 'svobode, kreativne aktivnosti'.«

zaposlenih kulturnih podjetnic.⁸ Kulturna politika v Sloveniji namreč temelji na razliki med javnimi zavodi, ki se v celoti financirajo iz javnih sredstev, medtem ko so zasebni zavodi, to je nevladni sektor v kulturi, sofinancirani, torej le delno podprti, ne glede na to, da proizvajajo javne programe. »Končni učinek tega je, da morajo te ustanove, če hočejo vzdržati tekmo z javnimi zavodi, privoliti v večje notranje izkoriščanje delovne sile, ali z drugimi besedami: opravljati delo za slabše plačilo in za ceno negotove socialne varnosti.« (Breznik, 2004: 64) To je skratka politično-ekonomski kontekst, v katerem vse od svojega nastanka deluje tudi Mesto žensk. Problemi, ki z vidika kulturne politike obremenjujejo produkcijo festivala, so torej problemi podrejenega in ekonomsko marginaliziranega nevladnega sektorja v kulturi in z njim tudi kulturno-umetniškega dela v tem sektorju.

Poglejmo zdaj, kako stvari delujejo v praksi oziroma kako kulturna politika »podpira« Mesto žensk, natančneje kako omejuje njegov razvoj ne le z ohranjanjem hierarhije dominantnih nacionalnih institucij, ki jim državni proračun namenja večino sredstev za kulturo, temveč tudi s tradicionalističnim, če ne celo konservativnim umevanjem umetnostne produkcije, ki jo striktno deli na posamezne umetnostne discipline (uprizoritvene, vizualne, intermedijske in glasbene umetnosti). Skratka, z nerazumevanjem interdisciplinarne logike sodobne umetnosti kot tudi transdisciplinarnih povezav med sfero umetnosti, teorije in aktivistično prakso, ki jim je festival fundamentalno zavezan.⁹

Kulturna politika kot socialna politika za ženske

Mesto žensk, petdnevni festival (od 13. do 17. oktobra), je leta 1995 prvič organiziral Urad za žensko politiko (v nadaljevanju Urad),¹⁰ ki ga je v celoti tudi financiral. Političarka Vera

⁸ Ne glede na to, da določenemu delu samozaposlenih ministrstvo krije stroške socialnega in zdravstvenega zavarovanja (to je pod pogoji dohodkovnega cenzusa, ki je za vse samozaposlene ne glede na starost, partnerske okoliščine itd. enak, in se trenutno izračunava na podlagi triletnega povprečja plače v javnem sektorju za 35. plačni razred, ki znaša 20,163 evra), je treba pogledati bistvo ureditve statusa samozaposlenega v kulturi. Deklarirani namen te statusne ureditve je namreč registracija »svobodnjakov« kot tudi simbolično prepoznanje specifične kulturno-umetniškega dela. Dejansko pa je to le birokratska ureditev, ki ustvarjalce na področju kulture zaveže k plačevanju pokojninskih, socialnih in zdravstvenih prispevkov brez zaščite delavskih in ekonomskih pravic. (Praznik, 2013: 185, 190–192, 201–202). Društvo Asociacija je nedavno poudarilo, da dohodki velikega dela samozaposlenih letno znašajo manj kot 10.000 evrov bruto, kar jih uvršča na sam prag revščine. Samozaposleni si večinoma iščejo delo mesečno in je njihovo zaposlovanje povsem prekerno, saj si delo zagotavljajo brez vsakršne varnosti in jamstva, da bodo delo iz meseca v mesec imeli. Glej Društvo Asociacija, 2015.

⁹ Med drugim *Manifest Mesta žensk* poudarja, da je festival »platforma, ki opozarja na nesorazmerno reprezentacijo in sodelovanje žensk v umetnostih«, ki med drugim »osvetljuje družbeno realnost, v kateri nastaja umetnost žensk, in želi razkriti nekatere pogoje ženske ustvarjalnosti«, in sicer tako, da »[z]agotavlja priložnost za integracijo umetnosti žensk v Vzhoda in Zahoda« – skratka, njegova vloga je »ozaveščanje o vlogi in položaju žensk v slovenskem in širšem mednarodnem okolju« kot tudi večja družbena ozaveščenost. Poleg tega si Društvo Mesto žensk prizadeva za izboljšanje produkcijskih razmer za ženske umetnice »s produkcijami, soprodukcijami in gostovanji predstav in dogodkov domačih in tujih umetnic na samem festivalu kot tudi čez leto«. (Mesto žensk/City of women, b. d. (b))

¹⁰ Urad za žensko politiko je bil ustanovljen 1. julija 1992 na pobudo parlamentarne Komisije za žensko politiko, ki je začela delovati junija 1990 kmalu po prvih večstrankarskih volitvah. Po besedah sociologinje Milice Antić Gaber (2012) je bil »Urad [za žensko politiko, op. p.] ustanovljen na pobudo skupine aktivnih žensk v tedanji LDS z nujno podporo nekaterih pomembnih akterjev v vrhu stranke.« Komisiji je predsedovala političarka Vika Potočnik, podpredsednica komisije je bila prav tako političarka Danica Simčič, preostali člani so bili še Mateja Kožuh-Novak, Lev Kreft, Mihaela Logar, Irena Oman, Tone Partljič, Maria Pozsonec, Jana Primožič, Nada Skuk, Jožef Školč, Jadranka Šturmkocjan, Vladimir Topler in Ivan Verzolak. Večletna direktorica Urada za žensko politiko je bila Vera Kozmik, ki je podprla festival Mesto žensk. Vlada RS je 23. marca 2001 s sklepom o ustanovitvi Urada za enake možnosti ukinila

Kozmik, takrat direktorica Urada na spletni strani festivala o podrobnih razlogih za prireditev festivala ne spregovori, a poudarja, da so to bili časi, »ko je bilo marsikaj mogoče« (Kozmik, 2015). Tako je torej Urad priredil festival sodobne umetnosti, ki ga je umetniško vodila Uršula Cetinski s soselektorji: Melito Gabrič, Natašo Hrastnik, Nerino Kocjančič, Marjano Kokot, Aldom Milohničem, Heleno Pivec, Evo Mario Stadler, Lilijano Stepančič in Koenom Van Daelom.¹¹

Festival je povzročil razburjenje na politični sceni, tako pri liberalcih kot pri konservativcih, češ da tovrstno izpostavljanje žensk ni družbena prioriteta, čeprav so ustanovitelji festivala posebej poudarjali, da ne gre za festival *ženske* umetnosti, temveč za festival *sodobne* umetnosti, kjer je glavni kriterij žensko avtorstvo.¹² Urad je sicer nadaljeval s politiko podpiranja festivala, a organizatorice festivala so se odločile, da je treba za produkcijo festivala vzpostaviti avtonomni organizacijski in produkcijski okvir, zato so leta 1996 ustanovile Mesto žensk – Društvo za promocijo žensk v kulturi (v nadaljevanju Društvo), ki od leta 1996 organizira festival in druge produkcije; njegova prva predsednica je bila Uršula Cetinski.¹³ Vprašanje pa je, kaj so tako z ideološkega kot z ekonomskega vidika s to potezo dosegle organizatorke. Kakšen pomen ima dejstvo, da je festival z ustanovitvijo društva stopil tudi na področje kulturne politike ter da ni bil izključno v domeni Urada za žensko politiko, v okrilju katerega je sicer precej stihijsko¹⁴ nastal in na katerega ga je vezala identitetna ideologija o uveljavljanju enakih možnosti (v tem primeru ženskih avtoric/umetnic). Kaj v dinamiko razpiranja spon podrejenosti žensk tudi na ekonomski ravni prinese vzpostavljanje umetniškega festivala? Kakšna je funkcija reprezentacije ženskih avtoric na umetniškem festivalu, ki nastaja v podfinanciranem nevladnem sektorju v kulturi, ki ga zaznamujeta podplačano in neplačano delo?

Z ustanovitvijo Društva kot producenta je torej festival formalno vstopil pod okrilje kulturne politike, financiranje iz javnih sredstev pa večinoma pridobiva na razpisih Ministrstva za kulturo (v nadaljevanju MK) in Oddelka za kulturo Mestne občine Ljubljana (v nadaljevanju MOL); obenem pa je vsaj prvih nekaj let festival še vedno podpiral Urad (ne nujno finančno, temveč tudi v obliki osnovne organizacijske in administrativne pomoči). Festival že od druge edicije pridobiva sredstva iz drugih virov, kot so razne zasebne ali filantropske fundacije (Zavod za odprto družbo oziroma Open Society Institute /Soros/, Evropska kulturna fundacija, Mama

Urad za žensko politiko. Urad za enake možnosti, ki je bil pristojen za preprečevanje in odpravljanje vsakovrstne diskriminacije, pa je bil nato dokončno ukinjen 17. marca 2012, ko je takratna Vlada RS v klasični maniri ideologije neoliberalizma in z značilnim diskurzom racionalizacije, varčevanja in krčenja javnega sektorja kljub protestom ukinila Urad za enake možnosti; nekatere njegove naloge s področja enakih možnosti so bile takrat prenesene v poseben sektor Ministrstva za delo, družino in socialne zadeve.

¹¹ Za podrobno zgodovino vodstva festivala (umetniških in programskih vodij, selektorjev in ko-selektorjev) glej Mesto žensk/City of Women, b. d.(c).

¹² Kot je zapisano v *Kriterijih za selekcijo programa* »Mesto žensk, je mednarodni festival sodobnih umetnosti: - mednarodni: selekcija poteka v mednarodnem prostoru, glavni del ciljnega občinstva pa je v Sloveniji; - predstavlja sodobno umetnost, kar pomeni, da izbira avtorice, ki ustvarjajo v tem trenutku in katerih dela so relevantna za čas, v katerem živimo; - sodobnih umetnosti (in NE 'sodobne ženske umetnosti'), ker festival postavlja pod vprašaj koncept 'ženske umetnosti'.« (Mesto žensk/City of Women, b. d.b)

¹³ Za natančen pregled vseh predsednic društva glej Mesto žensk/City of Women, b. d.e.

¹⁴ Na primer Vera Kozmik pravi: »Kako sem se znašla v Mestu žensk, niti ne vem, najbrž niti ni pomembno. Mislim, da se je bolj Mesto žensk znašlo pri meni kot jaz v njem. Lagala bi, če bi rekla, da sem (smo) ga načrtovala. Ker preprosto ni res! Bilo je obdobje, ko je bilo marsikaj mogoče, še vedno smo živele v tistem 'danes so dovoljene sanje'. Mogoče je bilo vse in nič hkrati. Pri Mestu žensk je bilo vse to, da smo želele biti in sporočati, nič pa, da nihče ni natančno vedel, kaj te ženske spet in sploh hočejo.« (Kozmik, 2015)

Cash, Kulturkontakt itd.), nacionalni kulturni inštituti in centri (Švice, Avstrije, Nemčije, Francije, Italije, Belgije, Makedonije, Velike Britanije, Danske, Avstralije itd.), veleposlaništva (Grčije, ZDA, Japonske, Mehike, Kanade, Nizozemske itd.), kot tudi podporo večjih in manjših podjetij (Krka, Droga Portorož, British Airways, Adria Airways, Fedex, Fructal, Gorenje itd.) ter drugih državnih, lokalnih oziroma vladnih organizacij (Urad za mladino, Urad za informiranje itd.). Ne nazadnje festival poteka v sodelovanju in partnerstvu s številnimi javnimi kulturnimi institucijami (Cankarjev dom, Slovenska kinoteka, Moderna galerija, MGLC itd.) ter nevladnimi kulturnimi organizacijami v Sloveniji (Animateka, Založba *cf, Revija Delta, Art Servis, Bunker, Chanel Zero, Galerija Kapelica, Galerija Alkatraz, Gledališče Glej, KUD France Prešeren itd.). Tovrstno sodelovanje je nujno za preživetje festivala.

Četudi je s festivalom povezanih veliko akterjev tako imenovane alternative 80. let, ki je na različne načine odigrala vlogo pri razpadu samoupravnega socializma in prehodu v postsocialistično stvarnost (cf. Čufer, 2006; Jeffs, 2008), je posebnost Mesta žensk v tem, da je festival nastal kot odvod socialne politike uveljavljanja enakopravnosti žensk v novi nacionalni državi.¹⁵ Paradoks pa v tem, da je festival situiran v (finančno podrejenem) nevladnem sektorju, kar povzroča nenehno ekonomsko nestabilnost njegove produkcije tako rekoč vse od vzpostavitve producentke avtonomije, torej od ustanovitve Društva. Skratka, ekonomska podrejenost žensk se na tem mestu spopada s problemom finančno neenakopravnega položaja kulturnih producentov v nevladnem sektorju, torej z imanentno problematičnostjo organiziranosti kulturne produkcije in z njo kulturne politike v Sloveniji. Kot sem poudarila uvodoma, je neenakopravnost, ki tudi razredno diferencira akterje na področju kulture, ključni problem hierarhične delitve kulturnega sistema, v katerem produkcija umetnosti ne glede na to, da je podpirana kot javna dobrina, poteka in povsem neenakopravnih ekonomskih okoliščinah in z njimi povezanim neenakopravnim obravnavanjem ustvarjalcev in producentov kulturnih in umetniških vsebin. Kulturna politika torej goji isti mit, po katerem je »umetnostna produkcija 'neproduktivna' in je torej izvzeta iz ustvarjanja ekonomske vrednosti« (Breznik, 2004: 47) – to velja zlasti za ustvarjalce *kulturnih dobrin* v javnih institucijah – sočasno pa akterje drugega (nevladnega) dela sistema obravnava kot *producente kulturnih storitev*, za katere veljajo podjetniška pravila in prisilni zakon konkurence.

Nezanemarljivo dejstvo, na katero se osredinja pričujoči prispevek in ki ga je v programskih izhodiščih festivala Mesto žensk leta 1997 poudarila umetniška vodja festivala Uršula Cetinski, je njegov težavni ekonomski položaj, ki ga ves čas zaznamujeta podrejanje neplačanemu delu in boj za programska sredstva. Že druga izdaja festivala leta 1996, ki je potekal osem dni, je bila namreč realizirana s polovico manjšim proračunom (Cetinski, 1997). Medtem ko kljub mednarodni odmevnosti festivala in prepoznanemu konstruktivnemu pristopu k uveljavljanju žensk v umetnosti tretje izdaje festivala skorajda ne bi bilo, saj so njegov obstoj »v temeljih zamajale odločitve osrednjih financerjev festivala iz Slovenije na mestni in republiški ravni« (Cetinski, 1997). Povedano drugače, MK in MOL sta povsem skrčila že tako okleščeno finančno podporo.¹⁶ Društvu je vendarle uspelo organizirati festival zaradi podpore številnih festival-

¹⁵ Problem ženske enakopravnosti, kot ugotavlja Tanja Renner (1985: 352), se je v Sloveniji stopnjeval že v poznem samoupravnem socializmu, za katerega je bila značilna tudi velika ekonomska recesija, v kateri je postala neučinkovitost ustavno vzpostavljenega koncepta enakosti očitna. Že takrat torej postane razvidno, da spolna neenakopravnost sovpadajo z ekonomsko neenakopravnostjo, ki je v Sloveniji povezana s postopno prevlado kapitalističnih teženj v politični ekonomiji samoupravne Jugoslavije (Samary, 1993: 10–13).

¹⁶ Leta 1996 je bil festival realiziran s proračunom v višini 10.710.000 tolarjev oziroma 61.060 evrov. MK in MOL sta prispevala 7.646.971 tolarjev oz. 43.596 evrov. Leta 1997 je celoten proračun festivala znašal približno 7.036.000 tolarjev oziroma 63.946 evrov. MK in MOL sta prispevala 5.000.000 tolarjev oziroma 45.439 evrov. Vrednost evra je izračunana na podlagi arhivskih podatkov Banke Slovenije o letnem drsečem tečaju EUR na dan 31. decembra za leti 1996 in 1997 (Banka Slovenije, b. d.). Ne glede na to so organizatorice v obeh letih pripravile osemdnevni festivalski

skih partnerjev, mednarodnih fundacij in posameznikov ter ne nazadnje tudi zaradi podpore, ki jo je festivalu vse od začetka dajal Cankarjev dom (v nadaljevanju CD), kot soproducent festivala¹⁷ – da o neplačanem delu ponovno ne izgubljam besed. Leta 1999 so se finančne okoliščine festivala deloma normalizirale, saj sta se »Ministrstvo za kulturo in Mesto Ljubljana po letih spektakularnega in drastičnega krčenja javnega financiranja Mesta žensk odločila za spremembo in nekoliko povečala sredstva, namenjena festivalu« (Van Daele, 1999).¹⁸ Koliko so te odločitve povezane s samo vsebino festivala in družbenokritičnimi temami, ki jih je odpiral, na tem mestu puščam ob strani. Mesto žensk je nedvomno ideološko problematično za konservativno kulturno politiko, katere prioriteta je zavezana varovanju nacionalne identitete, vendar pa želim na tem mestu preizprašati drug vidik festivala, zavezanega promociji ženskih avtoric (torej identitetni ideologiji), ki je povezan z dinamiko v odnosu ženske–umetnost–neplačano delo. Moje vprašanje je povezano s protislovji, ki izhajajo iz ekonomske podrejenosti žensk in problema razrednih razmerij v kulturi, v katere je vpeto tudi Mesto žensk. Kako lahko razumemo ta protislovja na primeru festivala, ki je bil iniciiran kot projekt liberalne institucije (Urad za žensko politiko) in je kot tak del procesa *mainstreamizacije* vprašanja žensk, temelji na izjemni količini neplačanega dela, a obenem na ravni vsebine in tem problematizira te produkcijske pogoje (kar je razvidno iz problemskih fokusov, ki jih je festival odpiral v svoji dvajsetletni zgodovini)? Kaj se dogaja, ko politiko enakih možnosti postavimo v produkcijsko okolje podfinanciranega nevladnega sektorja v kulturi?

Mesto žensk in logika kulturne politike

V hierarhiji financiranja nevladnega sektorja, ki jo narekuje kulturna politika v postsocialistični Sloveniji, se je Mesto žensk prva leta uvrščalo na tako imenovani projektni razpis MK oziroma v projektno financiranje, ki omogoča financiranje posameznega projekta (v tem primeru festivala) v tekočem letu in v okviru katerega bodisi MK bodisi MOL zagotavlja zelo nizke dotacije, a ne omogoča plačevanja rednega dela ekipe. V prvih treh letih (1996–1998), ko je festival organiziralo Društvo, je ta nastajal s povprečnim proračunom 66.717 evrov, povprečna višina dotacij iz kulturnega proračuna države in mesta Ljubljana (MK in MOL) je bila skupaj 37.561 evrov.¹⁹ Tudi v naslednjih letih treh letih (1999–2001) se dotacije MK in MOL niso bistveno povečale, povprečna skupna višina je bila 44.000 evrov.

Više na hierarhični lestvici financiranja nevladnega sektorja v kulturi je programski razpis oziroma programsko financiranje, ki ga od projektnega razen bistveno višjih dotacij loči tudi to, da omogoča financiranje t. i. »neprogramskih stroškov«, tj. stroškov, povezanih s tekočim delom kulturne organizacije in z rednimi sodelavci.

program.

¹⁷ Oblika podpore se v dvajsetih letih, odkar festival obstaja, spreminja ter zajema vse, od finančnih prispevkov ali delitve inkasa (zlasti v prvih letih) pa vse do zagotavljanja prostora za izvedbo posameznih dogodkov festivala ter pripadajoči servis (tehnika, hostese, blagajna, promocija dogodkov, ki se odvijajo v CD), kot tudi do občasnega sokuriranja programa oziroma dogodkov (koncertov, predstav, filmskih projekcij), ki so jih programski selektorji Mesta žensk izbrali skupaj z umetniškimi vodji CD.

¹⁸ Na primer javna sredstva, s katerimi sta MK in MOL leta 1999 podprla festival, so znašala 9.800.000 tolarjev oziroma 40.894 evrov. (Vrednost evra je izračunana na podlagi srednjega tečaja Banke Slovenije leta 1999 (Banka Slovenije, b. d.).)

¹⁹ Podatki, pridobljeni iz arhiva Društva Mesto žensk (Amela Meštrovac in Urška Ježo, osebna komunikacija, 27.–31. marec 2015). Vrednost finančnih zneskov dotacije v evrih je izračunana na podlagi arhivskih podatkov Banke Slovenije o letnem drsečem tečaju EUR na dan 31. decembra za leta 1996, 1997, 1998 (Banka Slovenije, b. d.).

Mesto žensk se je na enoletni programski razpis tako MK kot MOL uvrstilo leta 2002, vendar se dotacije v povprečni skupni višini niso bistveno zvišale, leta 2002 je bila višina dotacij približno 59.000 evrov, leta 2003 pa 45.000 evrov. Leta 2004, torej po desetih letih delovanja, se je Društvu končno uspelo uvrstiti tudi na večletno programsko financiranje (na MK v letih 2004–2006, 2007–2009, 2010–2013, na MOL pa v letih 2004–2006, 2007–2009, 2010–2012 ter 2013–2015), s čimer so se dotacije zvišale: povprečna skupna višina dotacija v prvem triletnju je bila 68.200 evrov, v drugem triletnju 121.200 evrov in v zadnjem triletnju 106.600 evrov.²⁰ Leta 2014 je festival izpadel iz sheme večletnega programskega financiranja MK in bil uvrščen na večletno (2014–2017) projektno financiranje, torej na nižjo stopnjo hierarhične lestvice financiranja in nižjo višino dotacij; ta je v letu 2014 znašala 34.500 evrov (Ministrstvo za kulturo, 2014: 17). Izpad iz večletnega programskega financiranja MK in tudi nižja višina dotacij nista le posledica umestitve Mesta žensk v večletno projektno financiranje (festivali), temveč tudi posledica čedalje večje ekonomske krize in nenehnega krčenja državnega ter lokalnega proračuna kot posledice neoliberalnih ukrepov, demontaže javnih servisov in financiranja javnih dobrin. Na MOL je Društvo še vedno uvrščeno v večletno programsko financiranje do leta 2015.

Večletno programsko financiranje, ki ga je kulturna politika vzpostavila za kulturno produkcijo v nevladnem sektorju, je za večino nevladnega sektorja najbolj stabilno financiranje, saj se MK ali MOL zavežeta, da bosta producentu bodisi tri bodisi štiri leta namenjala določen del sredstev, katerih del lahko producent porabi tudi za plačilo tekočih stroškov dela organizacije, torej za stalne sodelavce in ne le za projektno angažirane umetnike, strokovnjake itd., ki sodelujejo pri izvedbi programa. Ker se financirji zavežejo za več let, to kulturnim producentom omogoča lažje načrtovanje programov in projektov. Seveda pa je tovrstno financiranje daleč od stabilnosti, ki jo kulturna politika zagotavlja javnim kulturnim institucijam, tudi višina sredstev je neprimerljivo nižja.

Ti suhoparni podatki morebiti ne povedo veliko o razmerah, v katerih se ustvarja Mesto žensk, a podoba o tem postane drugačna, če višino finančnih dotacij pospremimo z dejstvi, da festival vsako leto obsega od sedem- do desetdnevni program z najmanj dvajsetimi glavnimi prireditvami (koncerti, predstavami, filmskimi projekcijami, razstavami itd.) in številnimi spremljevalnimi dogodki.²¹ Prav tako Društvo poleg organizacije festivala vzpostavlja *ad hoc* in samostojno umetniško produkcijo sodobnih ženskih avtoric, gostovanja, strokovno usposabljanje, delavnice, pogovore, simpozije ipd., ki nastajajo tudi zunaj festivalskega programa.

Kot poudarja nekdanja dolgoletna programska koordinatorica in soselektorica programa Mesta žensk Sabina Potočki, je Društvo že vse od začetkov organiziralo *ad hoc* produkcije, ki so med letoma 1998 in 2003 nastale posebej za festival in na njem doživele tudi premiero. Te produkcije so nastale za potrebe festivala in vsakoletne teme, pri čemer je Društvo povabilo bodisi domače bodisi tuje umetnice, ki so naredile nekaj posebej za Mesto žensk.²² Praviloma

²⁰ Poleg informacij iz arhiva Društva Mesto žensk so podatki deloma dostopni tudi v finančnih poročilih o višini financiranja javnih kulturnih programov MK, glej Ministrstvo za kulturo, b.d.b.

²¹ Zoja Skušek v uvodniku ob deseti obletnici festivala poudarja: »V desetih letih obstoja festivala Mesto žensk se je na njem zvrstilo 36 gledaliških predstav in performansov, 43 koncertov, 49 filmskih in videopredstav, 24 plesnih predstav, 17 likovnih in fotografskih razstav, 16 okroglih miz in simpozijev, 32 pogovorov, branj, predstavitev in predavanj, 10 delavnic in – nekaj neujemljivih kategorij, ki so se izmuznile statističnim 'kategorijam' – ena vizualno-zvočna predstavitev, en digitalni dialog, en komunikacijski projekt in en ulični pohod. Vsega skupaj torej 231 'glavnih' dogodkov in še veliko 'spremljevalnih'. Lepo število daril, ki so jih podarile umetnice novih in malo manj novih, velikih in malo manj velikih imen; a vedno imen kritičnih, zanimivih, zabavnih žensk, ki so držale ogledalo družbam tega sveta.« (Skušek, 2004)

²² Na primer, predavanje nizozemske feministične teoretičarke Rosi Braidotti in okroglo mizo *Feminizem/mi za začetnice*, pogovore s francosko režiserko Noemie Lvovsky, srbsko igralko Sonjo Savić, fotografsko delavnico *Lezbična*

so bile tudi slovenske produkcije, nastale pri drugih producentih, na Mestu žensk prikazane premierno in v organizaciji Društva, ki je poskrbelo tudi za gostovanja po Sloveniji. Se pravi, da je bilo Društvo pri večini domačih premier koproducent premiere in po možnosti gostovanj v času festivala zunaj Ljubljane.²³ (Sabina Potočki, osebna komunikacija, 5. april 2015)

Od leta 2004, ko se je Društvo uvrstilo na večletno programsko financiranje MK in MOL in so se dotacije iz javnih sredstev zvišale, se je poleg *ad hoc* produkcij financiralo tudi samostojne produkcije zunaj okvirov festivala. Prva samostojna produkcija Društva je bila video-plesna predstava *Stanje stvari* Nine Meško in je bila premierno prikazana na festivalu leta 2004.²⁴ Skratka, intenzivnost delovanja Mesta žensk je veskozi naraščala in doživela vrh v letih 2006 in 2007, ko je Društvo končno prejelo več sredstev iz javnih dotacij, tako za festival kot tudi za produkcije, izobraževanje in delavnice. Vendar pa financerji dejansko niso podpirali programskih prizadevanj Društva, da bi poleg festivala organiziralo tudi lastno produkcijo ter gostovanja v Sloveniji in tujini. To je mogoče razbrati predvsem iz nadaljnjega razvoja oblik financiranja in ponovnega padca finančnih dotacij z letom 2014. To pomeni, da tudi kulturno politiko dejansko zanimata festival in njegova funkcija reprezentacije žensk, ki implicira sicer mačehovsko financirano odprtost za kulturno raznolikost, medtem ko konkretnije investicije v umetnostno produkcijo sodobnih ženskih avtoric niso vredne podpore. Odnos kulturne politike do Mesta žensk bi torej lahko označili kot ustvarjanje videza odprtosti in podpore ženski enakopravnosti, ki se gradi v neenakopravnih produkcijskih pogojih hierarhičnega kulturnega sistema in na krilih identitetne politike brez odpiranja razrednega vprašanja, ki ta razcepljeni kulturni sistem čedalje bolj obvladuje.

Obseg, kakovost in mednarodne reference festivala kot tudi nenehna rast dogodkov v okviru festivala in zunaj njega so torej predvsem produkt (podplačanega ali neplačanega) dela vodstvenih ekip festivala, ki zagotavljajo dovolj sredstev za izvedbo in rast festivala, poleg organizacije festivala pa tudi vztrajnih poskusov vzpostavitve rednega celoletnega programa Društva iz drugih virov. Dotacije MK in MOL znašajo med 40 in 60 odstotki vseh sredstev, potrebnih za organizacijo festivala in umetniških ter kulturnih dogodkov, ki potekajo zunaj festivalskega okvira. Na Društvo v njegovih dvajsetih letih obstoja nikoli nihče ni bil redno zaposlen, vsi sodelavci so delo opravljali pogodbeno – tudi v tem pogledu seveda produkcija festivala in nikakršna izjema nevladnega sektorja v kulturi.²⁵

podoba/imaginacija z nizozemsko umetnico Mariane Bakker (vse leta 1999); javno branje besedila Eve Ensler *Monologi vagin* v izvedbi igralk Eline Löwensohn, izbor videov in filmov slovenskih avtoric po letu 1997 *Maratonke tečejo drugi krog*, videoinstalacijo štirinajstih videov slovenske umetnice Dube Samoblec *NoHomeVideos*, stripovski delavnici hrvaške umetnice Helene Klakočar *Strip dnevnik* in *Od igre do časopisa* (vse leta 2000); bralni performans *The Incredible Disappearing Women* in videoprojekcijo *The Couple in the Cage* in predavanje *The Bodies That Were Not Ours* ameriške umetnice Coco Fusco, razstavo fotografij ameriške umetnice Audre Lorde, predavanje in videoprojekcijo večerov *spoken word* poezije skupine Urban Griots in sudanske umetnice Fatimah Kelleher, instalacijo *Interior Scenography* slovenskih umetnic Ane in Barbare Kapelj (vse leta 2001); performans britanske umetnice Marise Carnesky *The Girl from Nowheres* (2002); akcijo hrvaške umetnice Kristine Leko *Milk 2002–2003*, izvedene na ljubljanski tržnici in istoimensko ilustrirano predavanje, glasbeno-plesno improvizacijo norveškega glasbenega dueta Fe-mail in Maje Delak, okroglo mizo *Kapitalu ni useeno za spol* (vse leta 2003) itn.

²³ Na primer premiere prve plesne predstave umetnice Maje Delak *Manifestacija Introverta* (1997), plesne predstave Valentine Čabro *Matovilke* (1999), plesne predstave Nine Meško *Mala šola letenja*, plesne predstave slovenske plesalke Suzane Koncut *Prostornina kože* (2000), plesne predstave Snježane Premuš *No Tea No Dogs (Think Outside!)*, plesne predstave Andreje Rauch *Rebeka* (2002) itn.

²⁴ Produkcija predstav sledi podobnim kriterijem, kot veljajo za selekcijo festivalskega programa, torej žensko avtorstvo. Za pregled produkcij glej Mesto žensk/City of Women, b. d.f.

²⁵ Na primer raziskava Društva Asociacija, ki je sicer potekala na razmeroma majhnem vzorcu profesionalnih kulturnih organizacij nevladnega sektorja v kulturi (ki redno izvajajo svojo dejavnost), je pokazala, da je med letoma

Za ta del kulturnega sistema veljajo posebna pravila ne glede na to, da ustvarjalci in kulturni delavci opravljajo tako rekoč isto dejavnost kot njihovi kolegi v javnih kulturnih institucijah (te tvorijo drugi del kulturnega sistema, njihov ustanovitelj je bodisi država bodisi občina). Natančno ta značilnost postsocialističnega kulturnega sistema vzpostavlja nove razredne delitve, ki jih zakrivajo zlasti ideološki boj ter konflikti, povezani z bojem za redistribucijo stagnirajočih sredstev za kulturo. Del frustracij kulturne sfere, ki deluje v nevladnem sektorju in ki jih doživlja tudi Mesto žensk, izhaja iz dejstva, da kulturna politika v prehodu iz samoupravnega socializma v novo politično ureditev ni zagotovila dodatnih novih sredstev za sodobno umetnostno produkcijo, niti ni prerazporedila obstoječih sredstev kljub zakonskim podlagam, ki formalno omogočajo izvajalcem kulturnih dejavnosti, ki ne delujejo v okviru javnih institucij, pridobivanje enakovredne finančne podpore (in to ne le za programe, temveč tudi za redno delovanje, in sicer za obdobje od enega do treh let (ZUJIPK, 1994; ZUJIK, 2002)).²⁶ Težava je torej v tem, da zakonski logiki ne sledi in ji do zdaj še nikoli ni sledila proračunska logika, zato kulturni sistem zlasti od 90. let obvladuje nenehno (neproduktivno) bojevanje, ki poteka sočasno z neoliberalizacijo in postopnim krčenjem sredstev za produkcijo kulture kot javne dobrine. Boj za kulturni proračun in njegovo delitev torej poteka med taborom javnih kulturnih institucij (in redno zaposlenimi kulturnimi ustvarjalci in producenti) in taborom kulturnih ustvarjalcev in producentov nevladnih organizacij v kulturi, ki delujejo v prekernih delovnih razmerjih. Te organizacije (ki formalno delujejo kot društva, zasebni zavodi in zasebne ustanove) se v 90. letih preimenujejo v »nevladne organizacije« zato, ker njihov ustanovitelj ni država, temveč posamezniki, in ker delujejo v tako imenovanem »zasebnem« sektorju (medtem ko po tej logiki državne/nacionalne institucije delujejo v »javnem« sektorju), četudi ustvarjalci v obeh segmentih ustvarjajo neprofitne javne kulturne programe in projekte. Ta skrajno neustrezna in nelogična delitev je učinek prehoda iz samoupravnega socializma, ki je že vseboval elemente kapitalističnega načina produkcije, v neoliberalno različico kapitalizma,²⁷ ki povzroči privatiza-

2007 in 2009 redno zaposlenih za nedoločen čas v profesionalnih kulturnih organizacijah zanemarljiv odstotek (0,4), prav tako zanemarljiv (0,3) je odstotek angažiranih sodelavcev s pogodbo o zaposlitvi. Večina opravlja svoje delo na podlagi civilnopravne pogodbe (avtorske, podjemne pogodbe) ali prek študentskega dela (Kopač, Hazabent in Jurc, 2010: 36–39).

²⁶ Kot je to definiral prvi zakon na področju kulture, ZUJIPK: »Ministrstvo, pristojno za kulturo, oziroma javni skladi lahko izvajalcem kulturnih programov, ki niso javni zavodi in s svojimi programi trajneje zadovoljujejo kulturne potrebe na posameznem področju, za določeno obdobje krijejo neprogramske stalne stroške v obsegu kot javnim zavodom na področju kulture.« (ZUJIPK, 1994: 20. člen) Spremenjeni zakon, ZUJIK, je dikcijo spremenil, a še vedno ohranja možnost financiranja neprogramskih stroškov: »Kadar je v javnem interesu treba zagotavljati javne kulturne dobrine trajno in nemoteno, jih zagotavlja država oziroma lokalna skupnost neposredno ali tako, da ustanovi javni zavod na področju kulture./Javne kulturne dobrine iz prejšnjega odstavka se zagotavljajo kot javne službe ali pod enakimi pogoji in na način, ki velja za javno službo./Pod enakimi pogoji in na način javne službe se zagotavljajo tudi tiste javne kulturne dobrine, ki jih na podlagi večletnega javnega kulturnega programa drugih kulturnih izvajalcev financira država oziroma lokalne skupnosti./Kadar gre za dejavnost, ki jo je treba zaradi njene posebne narave določiti za javno službo, to uredi področni zakon. [...] Osno ve za izračun sredstev za izvajanje javne službe so:

- splošni stroški delovanja,
- stroški za plačilo dela v skladu s kadrovskim načrtom,
- programski materialni stroški,
- stroški investicijskega vzdrževanja in nakupa opreme./Podrobnejšo metodologijo za določitev osnov za izračun sredstev za izvajanje javne službe na posameznem področju določi vlada z uredbo.« (ZUJIK, 2002) Učinke sprememb v kulturnem sistemu na prehodu iz socializma v postsocializem podrobneje analiziram v Praznik, 2013.

²⁷ Za podrobnejšo analizo ekonomske politike samoupravnega socializma v Jugoslaviji glej Samary, 1993. Za predstavitev organiziranosti kulturne politike v Sloveniji v času socializma, med letoma 1945 in 1990, glej Čopič in Tomc, 1997: 40–106. Za problematizacijo razmerji med državo in umetnostjo ter problemi kulturne politike v 90. letih glej Praznik, 2013: 156–204.

cijo nekdanj družbene/javne domene. Paradoks na ravni pravne logike (torej razlik v tem, kdo je ustanovitelj institucije ali organizacije) je še toliko večji, saj agenti tako javnega kot zasebnega sektorja večinoma pridobivajo sredstva iz državnega proračuna. Pri tem pa kulturne organizacije v nevladnem sektorju delujejo v ekonomsko bistveno slabših razmerah. To je razvidno iz deleža državnega in lokalnih proračunov za kulturo, kjer je že vse od devetdesetih let največ 25 odstotkov namenjenih za programe in projekte nevladnega sektorja (Čopič in Tomc, 1997: 92).

Posebnost boja, ki se odvija v kulturnem sistemu, je tudi, da poteka povsem nestratesko in se odvija na ravni ideologij (avtonomija umetnosti, generacijske razlike, estetske usmeritve), ne pa na ravni problematiziranja ekonomske heteronomije kulturnega sistema. Gre torej za boj, kakšna in katera umetnost naj se podpira z državnim proračunom in kako naj se javna sredstva redistribuirajo v obstoječem sistemu med obema taboroma in tudi znotraj njiju, ne pa kako zasnovati nehierarhične organizacijske strukture za enakopravno izvajanje in produkcijo vseh kulturnih in umetnostnih praks ne glede na estetske in umetnostne usmeritve. Še več, akterji v marginaliziranem in finančno deprivilegiranem delu kulturnega sistema se borijo predvsem za redistribucijo sredstev, kot da je višina sredstev ključna težava, medtem ko ne problematizirajo odsotnosti delavskih pravic za umetnike, ki niso zaposleni, ali izkoriščevalske logike, ki obvladuje organizacijo in produkcijo umetnosti v kulturnem sistemu ne glede na to, da je kultura podprta kot javna dobrina.

Ker tako kulturna politika kot tudi sami akterji avtonomne kulturne sfere ne problematizirajo ideologije avtonomije v odnosu do ekonomske heteronomije umetnostne sfere oziroma njene zgolj navidezne ločenosti od vprašanj dominantnega načina proizvodnje, se ne razrešuje razrednih vprašanj in neenakosti v kulturnem sistemu. Zato ta ostaja hierarhično organiziran in ga obvladujeta ideologija avtonomije umetnosti in statusno razlikovanje, temelječe na vrednosti umetniških dosežkov.

Konservativnost kulturne politike in problem interdisciplinarnosti

Leta 2004, ko se Društvo uvrsti na programski način financiranja, sicer začne prejemati višja sredstva, vendar hkrati postane resen problem interdisciplinarna naravnost festivala. Z uvrstitvijo Društva v programsko financiranje MK si je moralo Društvo izbrati tako imenovano matično polje (izbirati je moralo med uprizoritvenimi, vizualnimi, intermedijskimi umetnostmi ali glasbo), saj MK ne podpira interdisciplinarnosti oziroma večdisciplinarnih programov. Ta rigidnost kulturne politike, ki ni sposobna prilagoditi načina financiranja sodobnemu načinu umetniške in kulturne produkcije, ni problematična le za festival, kot je Mesto žensk, temveč se kot strukturni problem pojavlja že vse od vzpostavitve samostojne nacionalne kulturne politike in je problem za številne kulturne producente nevladnega sektorja.²⁸

Medtem ko je pred letom 2004 Društvo prejelo dotacije za festival in je lahko po lastni presoji in glede na program razporejalo sredstva za organizacijo festivalskih dogodkov – pri čemer je bilo bistveno to, da so bili dogodki festivala izvedeni – pozneje, ko si mora izbrati matično področje, večino sredstev prejme na uprizoritvenih umetnostnih, medtem ko za preostala tri področja (vizualne, intermedijske umetnosti in glasbo) prejme občutno nižja sredstva. Poseben problem postane še zlasti filmski program, saj njegovega financiranja ni mogoče uveljavljati na disciplinarno rigidnih razpisih MK in MOL, temveč se financira prek Filmskega sklada. Prioriteta zadnjega je podpiranje filmske produkcije, zato druge oblike diseminacije

²⁸ Za odlično dokumentiran proces boja akterjev nevladnega sektorja s kulturno politiko za financiranje interdisciplinarnih umetniških projektov v 90. letih glej tematski blok *Umetnost vodenja umetnosti in Dosje o uničenju funkcionalnih sistemov* (Maska, 1994). O razmerah v nevladnem sektorju in tudi o težavah Mesta žensk v prvem desetletju novega tisočletja glej obsežen pogovor s producentkami nevladnega sektorja v kulturi v Praznik, 2007: 18–35.

filmske produkcije avtomatično zasedejo sekundarne, torej finančno skromnejše podprte razpise.

Skratka, četudi večletno programsko financiranje festivala vzpostavi stabilnost in nekajletno predvidljivost višine dotacij iz javnih virov, nesorazmerno financiranje, pogojeno z rigidno logiko umetnostnih disciplin, povzroča organizatoricam festivala izjemne napore pri vzdrževanju večdisciplinarne logike festivala. Ne nazadnje je ironično tudi to, da z uvrstitvijo festivala na programsko financiranje postane problem podpiranje samostojne umetniške produkcije ženskih avtoric; in s tem posledično ne le vzpostavitev Društva kot producenta festivala, temveč tudi kot producenta tako novih umetniških del kot tudi izvajanja rednega celoletnega programa zunaj festivala. Društvo lahko za nove umetniške produkcije poslej kandidira le na letnem projektne razpisu, to je na razpisu, ki je hierarhično najnižje na lestvici javnega financiranja in v okviru katerega prijavitelji prejema izjemno nizke dotacije. Učinek te disperzije sredstev pa pomeni, da lahko Društvo producira skromne in izvedbeno manj zahtevne produkcije.

Če povzamem buren proces vzpostavljanja in vzdrževanja Mesta žensk v odnosu do kulturne politike, je bilanca stanja klavna. Mednarodno priznani festival, ki vsako leto odpira kritične teme, povezane ne le z neenakopravnim položajem žensk, temveč tudi drugih marginaliziranih skupin ter z globalnimi političnimi problemi, je po dvajsetih letih delovanja znova (ali pa še vedno) v nezavidljivem finančnem položaju. Dotacije iz javnih virov so danes primerljivo nizke tistim v začetnih letih festivala. Razlika je seveda v tem, da sodobno neoliberalno pustošenje skupnega in javnega za sabo pušča čedalje bolj skopo socialno politiko za ženske (ki se sooča s težavami različnih segmentov žensk in to v razmerah, ko se čedalje bolj oddaljujejo možnosti za njihovo ekonomsko enakopravnost) in vedno bolj problematizira tudi javno podpiranje kulturno-umetniške produkcije in deseminacije (ne le v nevladnem, temveč tudi v javnem sektorju kulture).

Namesto sklepa: Mesto žensk in tranzicijska utaja razrednih razmerij

Položaj Mesta žensk je v tej perspektivi mogoče osvetliti še z vidika neke širše zgodbe. To je zgodba o učinkih in rezultatih razrednega boja, ki se je odvijal v času tako imenovane tranzicije iz socializma 80. let v neoliberalno različico kapitalizma 90. let. Vloga umetnostne produkcije nevladnega sektorja v kulturi (to je produkcije, ki je v 80. letih nastajala v okviru tako imenovane alternativne scene), kot tudi preobrazba feminizma v 90. letih z nastopom tako imenovane fenomena postfeminizma,²⁹ odpirata arzenal protislovij, specifičnih za proces nastajanja samostojne nacionalne države. Med protislovji izstopa zlasti utaja razrednih razmerij, ki jih od devetdesetih let zastira identitetna politika, to je umevanje družbe na podlagi različnih družbenih in/ali kulturnih identitet (umetniki, ženske, geji in lezbijke, emigranti itd.) ne glede na materialne oziroma ekonomske okoliščine posameznikov, ki se identificirajo z določeno skupino. Prevedeno na primer Mesta žensk: kaj zagotavljata politika enakih možnosti in promocija žensk v kulturi, če se ta promocija odvija v razmerah podplačanega in neplačanega dela, skratka, v ekonomsko neenakopravnem položaju, ki ga ohranja kulturna politika z nepravilno distribucijo javnih sredstev in vzpostavljanjem zakonskih podlag za neenakopravno obravnavo kulturnega dela? Rečemo lahko, da gre pri Mestu žensk identitetna politika kot oblika utaje razrednih razmerij z roko v roki s procesom, ki ga David Harvey imenuje neoliberalizacija, to je s političnim projektom reorganizacije kapitalističnega načina produkcije z obnovitvijo moči ekonomskih elit (Harvey, 2005: 19). Ta proces več kot dvajset let po dokončnem razpadu

²⁹ O problemu postfeminizma glej McRobbie, 2004.

samoupravnega socializma vzpostavlja opustošeno realnost demontirane socialne države, naraščajočo rezervno armado dela in čedalje večjo družbeno razslojenost.

V tej vizuri nam Mesto žensk kaže tudi paradoks protislovij, specifičnih za globalno prevlado kapitalistične ekonomije po razpadu socializmov in rušenju razrednega kompromisa med kapitalom in delom, ki se materializira v zahodnih institucijah socialne države. Mesto žensk se tako kaže kot odvod socialne politike za ženske v 90. letih – torej kot produkt identitetne ideologije. V tem primeru se je potreba po uveljavljanju enakopravnosti žensk umestila tudi na področje kulturne politike, ki pa je, kot je bilo rečeno že uvodoma, zavezana instrumentalizaciji kulturnih praks za uveljavljanje dominantnih ideologij (pri Mestu žensk politiki enakih možnosti), ki reproducirajo neenakopravne družbenoekonomske odnose. Še več, položaj, v katerem je danes Mesto žensk, ki so ga prvotno vzpostavili s podporo liberalnih političnih elit v 90. letih³⁰ kot način promoviranja ženskega vprašanja in vzpostavljanja enakih možnosti, je specifičen za teritorij, kjer sovpadeta dve ekonomsko marginalizirani skupini – ženske in samostojne ustvarjalke in kulturne producentke nevladnega sektorja v kulturi. Na eni strani se torej učinki zapadanja feminističnega političnega boja v domeno identitetne politike izkazujejo kot problematična strategija za izboljšanje ekonomskega in družbenega položaja žensk. Tovrstno situacijo ponazarja Mesto žensk, ki sicer obstaja kot platforma za promoviranje ženskih avtoric v umetnosti, vendar se vzpostavlja na notranjem izkoriščanju delovne sile in minimalni socialni varnosti. Še več, Mesto žensk se ne more vzpostaviti kot producent umetniških del sodobnih ženskih avtoric brez pristajanja na neplačano delo, s čimer se razredne razlike na področju kulture le še povečujejo. Na drugi strani se hierarhična delitev kulturnega sektorja, kjer naj bi nevladni sektor obvladovali večja svobodnost in prožnost delovnih pogojev, primernih za razvijanje ustvarjalnosti, kaže kot posledica spodletelosti političnega boja alternativne kulture osemdesetih let za drugačne produkcijske pogoje. Pristanek na modelu kulturne politike, ki varuje nacionalno identiteto, se dokončno realizira v času tranzicije in ob asistenci liberalne politične frakcije. Kulturna politika 90. let kljub deklarirani podpori sodobnim umetnostnim praksam, ki so izšle iz alternativne scene 80. let ter prizadevanjem te scene za drugačne produkcijske pogoje (cf. Bibič, 2003; Gržinič, 1996), nikoli ni izvedla potrebnih transformacij, da bi starejšim, mlajšim in novim generacijam ustvarjalcev in kulturnih producentov ne glede na njihov biološki ali družbeni spol in identiteto dejansko zagotovila stabilno produkcijsko okolje. Ekonomske razmere, v katerih danes deluje Mesto žensk, so zato rezultat razrednega boja v Sloveniji, ki se je odvijal v času tranzicije samoupravnega socializma 80. let v postsocialistično realnost od 90. let naprej. V času te tranzicije se kulturni sistem ni transformiral tako, da bi odpravil hierarhije med javnimi in zasebnimi kulturnimi institucijami, prav nasprotno, te razlike je državna regulacija kulturne produkcije pod vodstvom liberalne frakcije institucionalizirala tudi zakonsko (ZUJIK, 2002); tej hierarhiji in neenakopravnosti so izpostavljeni tudi kulturni ustvarjalci in producenti: na eni strani redno zaposleni javni uslužbenci kulturnih institucij, ki jih varujejo sindikati in kolektivna pogodba, na drugi strani nezaščiteni samozaposleni ustvarjalci, ki opravljajo isto delo za nižje plačilo in z negotovo socialno varnostjo. To je realnost razrednih razmerij na področju kulture v postsocialistični Sloveniji, ki pa je zakrita, utajena. Pri Mestu žensk se ta utajitev odvija na ozadju promocije ženskih avtoric (identitetne ideologije) na račun družbeno-ekonomske neenakopravnosti agentov v nevladnem sektorju v kulturi. Obstajajo platforme za zagotavljanje reprezentacije, vendar ne brez eksploatacije – vidne so ženske avtorice, nevidno in neplačano je njihovo delo.

³⁰ Liberalna politična opcija, zastopana v stranki LDS, ki ji je pripadala tudi direktorica Urada, je obvladovala politični prostor z večino v parlamentu od leta 1994 do 2004. LDS je bila stranka, ki se je zavzemala za politiko enakih možnosti.

Literatura

- ABBING, HANS (2002): *Why Are Artists Poor: The Exceptional Economy of Arts*. Amsterdam: Amsterdam Univeristy Press.
- ALTHUSSER, LOUIS (1985): *Filozofija in spontana filozofija znanstevnikov (1967)*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- ANTIĆ GABER, MILICA (2012): Izbris pač nekega urada? *Mladina* 9 (2. marec). Dostopno na: <http://www.mladina.si/109837/izbris-pac-nekega-urada/> (27. marec 2015).
- BANKA SLOVENIJE (B. D.): *Tolarski dnevi devizni tečajji BS*. Dostopno na: <https://www.bsi.si/podatki/tec-BS-SIT.asp> (27. marec 2015).
- BIBIČ, BRATKO (2003): *Hrup z Metelkove: tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- BOURDIEU, PIERRE (1993): The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods. V *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, P. Bourdieu in R. Johnson (ur.): 74–111. New York: Columbia Univesity Press.
- BREZNIK, MAJA (2004): *Kulturni revizionizem: kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- CETINSKI, URŠULA (1997): *Prihodnost je ženska*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/1997/izhodisca/> (27. marec 2015)
- ČOPIČ, VESNA IN GREGOR TOMC (1997): Nacionalno poročilo o kulturni politiki Slovenije. V *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- ČUFER, EDA (2006): Naša stvar. V *Sodobne scenske umetnosti*, B. Kunst in P. Pogorevc (ur.): 16–37. Ljubljana: Maska.
- DRUŠTVO ASOCIACIJA (2010): *Analiza ocen stroškov dela za samozaposlene v kulturi*. Dostopno na: <http://www.asociacija.si/slo/wp-content/uploads/2009/11/analiza-stroski-samozaposleni-KONCNO.pdf> (7. april 2015).
- DRUŠTVO ASOCIACIJA (2015): *Korak naprej na posvetu o samozaposlenih*. Dostopno na: <http://www.asociacija.si/slo/archives/1697> (7. april 2015).
- FEDERICI, SILVIA (1975): *Wages Against Houswork*. Bristol: Falling Wall Press.
- FEDERICI, SILVIA (2004): *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.
- FEDERICI, SILVIA (2010): Precarious Labor: A Feminist Viewpoint. *Variant* 37 (Spring-Summer): 23–25.
- GRAY, CLIVE (2010): Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible? *International Journal of Cultural Policy* 16(2): 215–230.
- GRŽINIČ, MARINA (1996): *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani*. Ljubljana: Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti.
- HARVEY, DAVID (2005): *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford Univeristy Press.
- HRŽENJAK, MAJDA (2007): *Nevidno delo*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- JEFFS, NIKOLAI (2008): Med kontrakulturo in množičnostjo: FV 'tretja scena' 1981–1990. V *FV Alternativa osemdesetih/Alternative Scene of the Eighties*, L. Stepančič in B. Škrjanec (ur.): 101–144. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
- KOPAČ, ANDREJA, PETRA HAZABENT IN JERNEJ JURČ (2010): *Elaborat o delovanju in financiranju kulturne in umetnostne produkcije v obdobju 2007–2009*. Ljubljana: Društvo Asociacija.
- KOZMIK, VERA (2015): *Vera Kozmik*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/vera-kozmik> (27. marec 2015).
- KRISTELLER, PAUL OSKAR (1965): *Renaissance Thought and the Arts*. New York: Harper & Row.
- MCROBBIE, ANGELA (2004): Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies* 4(3): 255–264.
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.): *Produkcije*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/produkcija> (27. marec 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.a): *20 let festivala mesto žensk*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2014/20-let-festivala-mesto-zensk> (27. marec 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.b): *Mesto žensk – festival sodobnih umetnosti*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/mesto-zensk—mednarodni-festival-sodobnih-umetnosti> (27. marec 2015).

- 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.c): *Zgodovina festivala*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2014/20-let-festivala-mesto-zensk> (27. marec 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN, (B. D.e): *Predsednice Društva Mesto žensk (od 1996 dalje)*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/mesto-zensk—drustvo-za-promocijo-zensk-v-kulturi> (27. marec 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN, (B. D.f): *Produkcije*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/produkcija> (27. marec 2015).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO (2014): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2014*. Dostopno na: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/financna_porocila/porocilo-2014.pdf (25. marec 2015).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO (B. D.a): *Rezultati javnega razpisa za izbor večletnih kulturnih projektov, ki jih bo na področjih umetnosti sofinancirala Republika Slovenija iz proračuna, namenjenega za kulturo (JPR-VP-UM)*. Dostopno na: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razpisi/2013/JPR_VP_UM/rezultati_-_JPR_VP_UM.pdf (27. marec 2015).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO (B. D.b): *Poročila in podatki*. Dostopno na: http://www.mk.gov.si/si/storitve/porocila_in_podatki/letna_porocila/ (27. marec 2015).
- PRAZNIK, KATJA (2007): *Produkcija nad breznom kulturne politike: Pogovor s producentkami neodvisnega sektorja*. *Maska XXII* (105/106): 18–35.
- PRAZNIK, KATJA (2013): *Intelektualno gospostvo: sodobna umetnost med vzhodom in zahodom*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- PRAZNIK, KATJA (2015): *The trouble with autonomy or (self)exploitation of artistic labor*. Dostopno na: <http://issuu.com/thisiswork.org/docs/k?e=15886344/11998084> (27. marec 2015)
- RENER, TANJA (1985): *Yugoslav Women in Politics: Selected Issues*. *International Political Science Review / Revue internationale de science politique* 6(3): 347–354.
- SAMARY, CHATERINE (1993): *The Fragmentation of Yugoslavia. An Overview*. *Notebooks for study and research*, 19–20. Amsterdam: International Institute for Research and Education.
- SKUŠEK, ZOJA (2004): *Darila za deseti rojstni dan*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2004/darila-za-deseti-rojstni-dan> (28. marec 2015).
- SOSKOLNE, LISE (2015): *On Merit*. W.A.G.E. Dostopno na: <http://artanddebt.org/artist-as-debtor/> (27. marec 2015).
- VAN DAELE, KOEN (1999): *Mesto nasprotij*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/1999/mesto-nasprotij> (27. marec 2015).
- WEEKS, KATHI (2011): *The Problem With Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics and Postwork Imaginaries*. Durham/London: Duke University Press.
- WOLFF, JANET (1993): *The Social Production of Art*. New York: New York University Press.
- ZUJIPK – ZAKON O URESNIČEVANJU JAVNEGA INTERESA NA PODROČJU KULTURE (1994). Dostopno na: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=199475&stevilka=2680> (27. marec 2015).
- ZUJIK – ZAKON O URESNIČEVANJU JAVNEGA INTERESA ZA KULTURO (2002). Dostopno na: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200296&stevilka=4807> (27. marec 2015).

Podobe Mesta žensk v slovenskih medijih

Abstract

Images of the City of Women Festival in the Slovenian Media

The City of Women, an international festival of contemporary arts, has earned a great deal of media coverage over the course of its twenty installments. The analysis focuses on the media that existed in the early years of the festival and presents the principal tenets of the opposition that the festival has had to face. The main hypothesis is that the opposition to the festival is similar to the opposition towards feminisms in Slovenia. Unfavorable opinions can be summed up in the assertion that art can only be good or bad, not male or female; the reproach that there is no need for such festivals in Slovenia; and the claim that the festival is an example of ghettoization. The media better acknowledge that the City of Women is relevant for the Slovenian society when it became public that the third installment of the festival had received some minor financial support from the government, however, some paradoxical criticism of the festival remains. Although the author lists several examples of critical views, she emphasizes that positive responses greatly outnumber the negative ones. In recent years, objections to the substance of the festival have become less common, and neutral previews and reports have become predominant.

Keywords: City of Women, feminisms, media responses, reviews and reports, contemporary art

Maja Šorli is a dramaturge, researcher at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana, author (Slovenian Postdramatic Spring), and editor-in-chief, the Amphitheatre magazine. (maja.sorli1@guest.arnes.si)

Povzetek

Mesto žensk je mednarodni festival sodobnih umetnosti, ki si je v svojih dvajsetih izdajah prislužil neverjetno veliko medijsko pozornost. Pričujoča analiza se osredinja na slovenske medije v zgodnjih letih festivala ter prikazuje glavne vsebine nasprotovanj festivalu. Glavna teza razprave je, da so osnovni odpori do festivala sorodni odporom do feminističnih gibanj pri nas. Odpori so se manifestirali v trditvah, da je umetnost le dobra in slaba, ne pa tudi moška ali ženska, v očitkih, da takega festivala pri nas ne potrebujemo ter da gre pri festivalu za ghettoizacijo. Mediji uvidijo pomembnost festivala ob razkritju, da ima tretji festival majhno državno finančno podporo, a nekaj paradoksnih očitkov festivalu v poznejših letih ostane. Avtorica navede tudi druge primere ocen, a poudarja, da pozitivni odzivi prevladujejo. V zadnjih festivalskih letih se vsebinski očitki ponavljajo v manjši meri, prevladujejo pa nevtralna poročila in napovedi dogodkov.

Ključne besede: Mesto žensk, feminizmi, medijski odzivi, ocene in poročila, sodobna umetnost

Maja Šorli je dramaturginja, raziskovalka na UL AGRFT in samozaposlena v kulturi, avtorica monografije Slovenska postdramska pomlad in odgovorna urednica revije Amfiteater. (maja.sorli1@guest.arnes.si)

Festival Mesto žensk je mogoče videti kot dediča različnih dogajanj. V širši družbeni perspektivi je otrok novih družbenih gibanj, ki so prežemala slovenska osemdeseta leta 20. stoletja. V tem času so nastale prve feministične in lezbične skupine, leta 1992 je bil ustanovljen tudi Urad za žensko politiko in pod njegovim okriljem je leta 1995 zaživel festival. Mesto žensk je mednarodni festival sodobnih umetnosti in kot tak ni samo rezultat različnih feminizmov, temveč tudi sodobnih umetniških tokov, v katerih ženske po zastopanosti in vidnosti zaostajajo za moškimi še danes.

Metodologija

Festival kot produkt bojev, ki so jih na eni strani bili feminizmi, na drugi pa prodorna alternativna umetnost v Sloveniji (prim. Erjavec in Gržinič, 1991) ter mednarodni umetniški tokovi, je pričakovano izzval burno medijsko odzivnost. V besedilu deloma kronološko beležim odzive, deloma pa jih združujem po vsebinskih sklopih.¹

Ker je festival Mesto žensk skupek različnih zvrsti sodobnih umetnosti in sorodnih družbenih aktivnosti, je v resnici tudi večina odzivov usmerjena na specifičen festivalski dogodek in ponavadi ne komentira festivala kot celosten dogodek. V nadaljevanju bom take odzive obravnavala le, kadar bodo komentirali tudi širše ideje Mesta žensk in izpostavljene festivalske teme.² Moja glavna teza je, da so osnovni očitki festivalu enaki odporom do feminističnih gibanj danes in v preteklosti. Očitki pa so predvsem posledica (ne)razumevanja in (ne)poznavanja feminizma (v prvih letih festivala se je le redko govorilo o feminizmih) in neenakopravnosti žensk. Poglejmo si, kako se to kaže v primeru festivala Mesto žensk.

Bistvene značilnosti festivala Mesta žensk so zapisane v manifestu³ in vsakoletnih programskih knjižicah. Na kratko je mogoče povzeti, da je glede na obliko festival transdisciplinaren, mednaroden, hkrati namenjen širokemu občinstvu in eksperimentalen, vsebinsko pa poudarja žensko avtorstvo umetniških del, razkrivanje pogojev ženske ustvarjalnosti, ozaveščanje o vlogi in položaju žensk v slovenskem in mednarodnem okolju ter samo prespraševanje koncepta ženskosti. V devetdesetih so bile osrednje teme: stereotipi, pripovedovanje zgodb in nasilje, ob preloma stoletij pa so teme postale bolj razpršene: promoviranje nezahodnih avtoric, evropske produkcije, tranzicija, (ne)varnost, zgodovina in spomin, humor, svetovni jug, staranje itd. V besedilu me zanima predvsem, kdaj in kako kritični tipi objav polemizirajo s stališči festivala Mesta žensk in s posameznimi naslovnimi temami.

Prvi festival: strahovi pred bojno naravo feminizma

Prvi festival je svoje odzive v medijih dobil že leto dni pred samim začetkom, ko je prireditelj – Urad za žensko politiko začel predstavljati projekt. Tanja Lesničar Pučko je v napovedi festivala zapisala, da se je najprej ustrašila, da se bomo »spet šli feminizem sedemdesetih«, a je iz mape Urada za žensko politiko hitro razbrala bistvo: festival bo odgovore na ustrezno

¹ Zahvaljujem se ekipi festivala Mesta žensk: Mari Vujić, Ameli Meštrovac in Urški Jež, ki so mi med letoma 2013 do 2015 omogočile dostop do arhivov ter se pogovarjale o festivalu. Hvala tudi Nataši Velikonja za pogovor, ki mi je v pravem trenutku pomagal pri argumentaciji v pričujočem besedilu.

² V medijskih odzivih iz leta v leto čedalje bolj prevladujejo promocijski tipi objav, kot so napovedniki, poročila in fotovesti. V manjšini so torej objave, ki so osrednji predmet te raziskave: kritike, komentarji, včasih pa tudi intervjuji ali kolumne (in temu podobni novomedijski zapisi).

³ Manifest je dostopen na spletni strani festivala (glej Mesto žensk, b. d.) in se je v letih nekoliko spreminjal.

zastavljena ženska vprašanja iskal predvsem z izjemno bogatim programom predstav, koncertov, razstav in filmskih predstav, čeprav ne bo manjkalo tudi okroglih miz in razprav (1994: 19). Novinarica *Dnevnika* je pokazala načelno naklonjenost festivalu, a je v članku nakazala tudi smeri, iz katerih bodo prihajali negativni odzivi na festival.

Festivalu naklonjene medijske napovedi so iz promocijskih gradiv in tiskovne konference poudarjale, da so ženske naredile nekaj zase, da je festival namenjen promoviranju žensk v umetnosti, tako doma kot v tujini (Premru Slejko, 1995; Vehovar, 1995), da festival skuša dokazati, da je ženska umetnost raznolika, da svet premore veliko odličnih umetnic, katerih delo je odrinjeno in neznano (Grandovec, 1995), da bo festival poskrbel za promocijo domačih ustvarjalcev in skušal razbiti stereotipe, ki so v naši družbi povezani z ženskami (Paljevec, 1995; Verk, 1995).

Korektne napovedi pa so odkrивale (morda bolj skrivale) tudi pasti. Skoraj vsa prva poročila so opozarjala, da na tiskovni konferenci ni bilo opaziti niti enega moškega novinarja. Vsebovala pa so tudi bolj umirjene pomisleke. Petra Pogorevc (1995: 15) je tako v napovednem delu članka napisala:

Glede na bombastičen podnaslov, ki ženske množično poziva k histeriji, morda ne bo odveč podatek, da organizatorke nikakor niso z vsem svetom sprte feministične aktivistke, temveč umetnice in intelektualke, katerih cilj in namen sta zgolj spodbujanje in promocija ženske umetnosti pri nas.

Podobno stališče pa so zagovarjale tudi snovalke festivala. V pogovoru za *Studio City* so Vera Kozmik, Mojca Dobnikar in Maca Jogan povedale, da v kulturi velikokrat pozabimo, da ženske nimajo enakih možnosti, da se pri nas »feminizma bojimo kot hudič križa«, saj feminizem enačijo z bojevito žensko, »ki nastopa apriori recimo proti drugemu spolu in se zaletava v ta spol« in da se pri nas prizadevanja za večjo enakopravnost zbanalizirajo, s čimer pridejo do izraza prepričanja, »da je ženska lahko samo bodisi dobra mati, torej za reproduktivne namene, bodisi zelo dobra, po domače povedano kurba« (Studio City, 1995).

Sorodna je tudi napoved novinarke *Slovenskih novic*:

Festival Mesto žensk je festival dejanja. Dovolj je bilo teoretičnih razprav in razglabljanj o enakopravnosti in emancipaciji žensk. Umetnice bodo s svojimi deli dokazale, da so moškimi enakovredne tudi na področju umetnosti. Na kratko bi lahko prireditev označili kot nov način predstavitve ženskega vprašanja: brez nasilja, politike in strankarstva, kar je vsekakor novost na tem področju. (Florjančič, 1995)

Res je: slogan »osebno je politično« se na prvem festivalu ni omenjal. V napovedi festivala se tudi ni govorilo o slovenski sedanjosti, npr. o obranjeni pravici do svobodnega odločanja o rojstvu otrok leta 1990 ali o razpravi o triletni porodniški za ženske. Uvodni festival Mesto žensk je v besedah poudarjal predvsem »pridne feminizme«,⁴ da bi se izognil zavračanju, kakršnemu so bile priča feministične skupine v osemdesetih pri nas (prim. Jalušič, 2002: 33–35). Kljub temu se je festival spopadal s komentarji, da feminizmov v umetnosti ne potrebujemo.

⁴ Nekatere napovedi ali poročila so omenjali tudi, da gre za po(st)feministično usmeritev devetdesetih, ki presega tradicionalne delitve ženska–moški (Paljevec, 1995; Vehovar, 1995).

Umetnost je dobra ali slaba

Petek trinajstega, na otvoritveni dan prvega festivala, je časnik *Slovenske novice* objavil zapis Simonā Karduma, ki se začne dobrohotno in v katerem avtor povsem verjame, da bo festival uspel. Še v isti povedi pa se začnejo njegovi pomisleki. Karduma argumenti, da ženske v umetnosti nimajo enakih možnosti, niso prepričali, saj zapiše: »Razlikovanje umetnosti ali kulture zgolj na spol avtorja (avtorice pravzaprav) na moški in ženski pol v teh časih in v tem prostoru ni ravno brihtna pogruntavščina. Preenostavna je in preveč naivna.« (Kardum, 1995: 20) V festivalu tako ni zaznal navezav na postfeminizem devetdesetih, ki se »bojuje za enake možnosti, za enako spoštovanje in položaj v družbi tako moških kot žensk kot tudi vseh različnih ras, kultur, spolno naravnanih.« (Cetinski, 1995: 16) Ti argumenti niso prepričali pomembnega soustvarjalca slovenske neodvisne gledališke scene v devetdesetih, za katero se je boril tudi politično. Kardum zapiše tudi, da je področje umetnosti »nekaj povsem drugega, kot je polje družbenega«. Kardumova sodba se je v navezavi na ustvarjalke na festivalu glasila še: »Če bodo uspele, bodo zaradi vrhunskih kreacij in ne zaradi nekih neumetniških kategorij.«⁵ Taki pomisleki so se tudi med ženskami razširili predvsem po festivalu. Mojca Kumerdej (1995: 13) je v nasprotju s Kardumom zajela postfeminističen diskurz devetdesetih predvsem pri nesmiselnosti izpostavljanja biološke razlike med moškim in žensko, a vseeno polemizirala s podobo »ženske umetnosti«, ki naj bi jo festival zastopal s tem, ko je »pri izbiri udeležencev uporabil biološki skalpel«. Vendar je postavila relevantno vprašanje, »zakaj v program niso vključeni tudi biološko moški ustvarjalci, ki se, vsak po svoje, ukvarjajo s tematiko razmerja med spoloma«. Na ta pomislek, ki ga je detektirala tudi Tanja Lesničar Pučko (1995a) z vprašanjem, ali gre za festival ženskih ustvarjalok ali za ženske teme v umetnosti, je festival odgovoril v poznejših letih. Res pa je tudi, da skalpel ni bil absolutno rigorozen, saj je že uvodna likovna razstava *Stereo-Tip* vključevala moške avtorje. Tudi Ženja Leiler (1995) je zagovarjala transspolno naravo umetnosti ter zapisala: »Ker naj bi šlo za manifestacijo umetniških stvaritev, ki so delo (bioloških) žensk, se s tem direktno poudarja, da je umetnost, ki jo ustvarjajo ženske, nekaj posebnega, izjemnega in ne nekaj običajnega.«

Iz teh očitkov je razvidna prevlada napačnih predpostavk, da bo festival govoril o ženskosti *per se* in podal neke splošne sodbe, ne pa da bo s tem, ko vzpostavi razliko do dominantne moško dominirane kulture, šele omogočil razumevanje spola v odnosu do drugih oblik moči. Z drugimi besedami, navideznega paradoksa, da je festival žensk edino mesto, kjer je »neumetniška kategorija« ženskosti nepomembna v umetniški presoji, še danes marsikdo ne more razumeti. Med izjemami je Tanja Lesničar Pučko (1995b), ki je po treh dneh festivala o programu zapisala, da »je dovolj raznorodna, da se ne ujame v stereotip, proti kateremu je v bistvu naperjen, v stereotip o tem, kaj je 'žensko'.« Dodala je še, »da je vprašanje, ali ta pojem sploh kaj pove – razen, da gre za ženske ustvarjalke.«

Takega festivala ne potrebujemo

Osrednji časnik *Delo* je na zadnji dan prvega festivala objavil žaljiv prispevek Lade Zei (1995), ki festivalu očita, da je za teden dni Ljubljano spremenil v mesto norih duhov ženskega spola, da gre za ekskluzivističen dogodek v najslabšem pomenu te besede, »da festival, ki je 'z menstrualno krvjo zasmradil Cankarjev dom', kot je rekla ena od obiskovalk«, ne bo postal tradicionalen. Glavna jeza tega prispevka pa je skoncentrirana v zadnjih dveh odstavkih, v katerih avtorica ugotavlja, da so Slovenkam zahodnjakinje na festival prišle predavat znanost,

⁵ Tovrstni šovinizem v devetdesetih je med drugim značilen za slovensko gledališko sceno tedanjega časa, a to presega okvir tega besedila (prim. Šorli, 2014: 196–197).

ki smo jo »v glavnem obdelale že v zadnjem desetletju prejšnjega političnega sistema«. Da »nismo (že) v Evropi, ampak korak pred njo« (ibid.), je dva dni pozneje v *Delu* ugotavljala še Leiler (1995): »Festival je pokazal, da položaj žensk v umetnosti pri nas (razveseljujoče) zadeva veliko normalnejši in samoumevno enakopraven odnos kot mnogokje v zahodnem svetu. Zato tako naše umetnice, umetniki kot publika v socialno-aktivističnem smislu takšnega festivala pravzaprav ne potrebujejo.« Ta zaključek se nadaljuje sicer v drugo smer – avtorica organizatorkam festivala očita, »da so pri nas nekatere umetniške zvrsti in umetniki enakopravnejši od drugih« in da bi moral festival to problematizirati in preseči. Opisani očitki so sorodni tistim s konca sedemdesetih let, ko je bil feminizem na »socialistično-marksističnem obzorju definiran kot ena nevarnih oblik buržoazne-individualistične ideologije« (Jalušič, 2002: 25). A v resnici je bila ekonomska in socialna emancipiranost žensk nezadostna, veliko vsebin iz vsakdanjega življenja, ki so neposredno zadevale ženske, pa je ostalo zamolčanih. Tudi pri sedmem festivalu Sabina Obolnar (2001) v uvodniku v ženski prilogi osrednjega časnika *Delo* zapiše: »Moram priznati, da se mi ni v zadnjih desetih novinarskih letih še nobena umetnica potožila zaradi spolne diskriminacije, ampak vedno le v smislu: težko je življenje nas umetnikov.«⁶ Članek Lade Zei ob prvem festivalu pa je 'presenetljiv' tudi zato, ker avtorica uporablja prav taktiko zavračanja in stigmatiziranja z biološkimi atributi ter splošnimi predsodki do žensk.

Getoizacija

Nerazumevanje, kako družbena neenakost žensk neposredno vpliva na umetnost v Sloveniji in drugod, je skupno vsem do zdaj omenjenim prispevkom. Skupno jim je tudi nezavedanje hegemonije patriarhalne kulture in prepričanja v univerzalnost njenih vrednot. Tovrstna stališča so tako močna, da je vsak odmik od takšnih vrednot razumljen kot (nezaslišana) getoizacija. Bojana Žokalj Jesih (1995: 9) je menila, da je prav, da v državi obstaja neka instanca, ki se ukvarja s »preverjanjem družbene šibkosti in identificiranjem njenega zdrsanja v patriarhalno podcenjevanje družbene vloge ženske v državi Slovenije«, a da na področjih umetnostnega ustvarjanja tega ne sme biti. Po njenem prepričanju to vodi v samodestrukcijo in samogetoiziranje. Ta argument ponovi tudi ob oceni drugega festivala, ko naprej zapiše, da menda nihče ne zanika, da ima ženska ustvarjalnost svoje posebnosti, a trdi, da to izhaja iz fizičnih razlik med moškimi in ženskami.

Kljub vsemu pa se zdi, da postaja Mesto žensk nekakšna avtogetoizacijska gesta nekaterih zagnank, ki ne nazadnje z izbranimi umetniškimi akcijami že tudi izrisuje *kalup ženske ustvarjalnosti*, v kateri se skoraj po pravilu ponavljajo elementi zagrizenega sufražetstva, življenju neprijaznega avtonomaštva, lezbištva, samozadostnega intelektualizma, pa tudi za nekatera imena zagotovljeni stalni abonmaji. (Žokalj Jesih, 1996)

Potem ko priporoči festivalski film *Antonia*, zaključi pisanje z opazko, da se je na festivalu »zvrstila cela vrsta zanimivih prireditev [...], a tega ne bomo posebej komentirali, vedoč, da vsa večina le ni imela priložnosti biti zraven«. V isti reviji *Svobodna misel* so se tudi leto pozneje spraševali, »zakaj ravno teden ženske umetnosti« (A. J., 1997).

Roman Repnik (1996) je getoizacijo razumel kot mogočo posledico slabe kakovosti dogodkov. V oceni drugega festivala, ki je bil posvečen pripovedovanju zgodb, je zapisal:

⁶ Čustveni naboj njenega pisanja je še močnejši, saj na začetku uvodnika ne more skriti ogorčenja (in popolnega nerazumevanja) nad zapisom v programski knjižici sedmega festivala: »Tako zelo skoncentrirano nestrpnega, rasističnega in banalnega pamfleta, ki napoveduje letošnjo temo festivala, začenši z naslovom Naravna selekcija, zlepa ne pomnim.« (Obolnar, 2001)

Na trenutke se celo zazdi, da jih kakovost pripovedovanega in načini pripovedovanja niti ne zanimajo, kot da bi bilo dovolj že samo dejstvo, da v 'mestu' nastopajo ženske. To pa hočeš-nočeš vodi v getoiziranje njihove umetnosti in navsezadnje tudi njihovega mesta. (ibid.)

Finančne težave tretjega festivala osvetlijo njegovo pomembnost

Tretja edicija festivala je v napovedih poudarjala nov vidik: kulturno politiko. Ministrstvo za kulturo RS in Mestna občina Ljubljana sta festival podprla zgolj iz rezervnih sredstev, ne pa namensko, in o tem so poročali številni mediji: na nacionalnem radiu in televiziji, na komercialni POP TV, v osrednjem časniku *Delo*, *Dnevniku*, *Večeru*, *Slovenskih novicah*, *Primorskih novicah*, v »ženskih revijah« *Glamurju*, *Jani* in *Lesbu*, v *Novem tedniku*, *Mladini*, *Stopu*, *Nedelu* ... Lada Zei (1997) je v *Nedelu* nadaljevala svojo protifestivalsko držo in denarno situacijo pokomentirala z »Malo denarja, beden program«. Nasprotno pa je Ženja Leiler (1997: 7) prav v tej perspektivi ugotovila, da je festival pomemben: »Mesto žensk [je] potrebno veliko bolj, kot se je morda zdelo ob njegovi prvi izdaji.« (prim. tudi Kramaršič Kacin, 1997: 60) O financiranju Mesta žensk tistega leta je Leiler v *Delu* že pred festivalom temeljito pisala, zanimivo pa je v tem kontekstu pismo člana ekspertne skupine za likovno umetnost Braneta Koviča. Ta navaja, da ekspertna skupina nikoli ni prejela predloga o razstavi Cindy Sherman, in namiguje, da je že nekdo drug na ministrstvu vnaprej izločil razstavo iz financiranja (Kovič, 1997).

V *Dnevniku* je Marija Cigale finančno situacijo tretjega festivala izkoristila za obnovev stališč do ženske neenakopravnosti, v *Primorskih novicah* pa je Nataša Velikonja festival umestila v širši kontekst ženskega vprašanja in opozorila na pogosto vulgarnost odzivov (Velikonja, 1997: 24).

O paradoksih tako in drugače

Poročanje o finančnih vidikih tretjega festivala je imelo svoj učinek. Četrti festival sta financirala tako Mesto Ljubljana kot Ministrstvo za kulturo, kar so medijske napovedi festivala vestno beležile skupaj s pripombami, da ima festival še vedno svoje nasprotnike. Poglejmo si še nekaj takih primerov.

Časnik *Slovenske novice* (1995) je že v času prvega festivala objavil nepodpisano šovinistično satiro. Dve leti pozneje so *Slovenske novice* na zadnji dan tretjega festivala soočile izjavo in sliko Koena Van Deala z domislicami Marjana Paternostra, voditelja oddaje *Obraz tedna* (T.H., 1997). To sta vsebini, ki bi ju Tanja Lesničar Pučko najbrž označila podobno kot »bebav izpad na nacionalnem radiu«, ki ga zabeleži v času četrtega festivala (Lesničar Pučko, 1998:18). Takih komentarjev v klippingu četrtega festivala skoraj ni zaslediti, prevladujejo napovedi v skladu s festivalskimi smernicami (npr. Pogorevc, 1998: 22) ali zgolj napovedi posameznih dogodkov, intervjuji, v katerih Uršula Cetinski poudari, da ni namen festivala ločevati na žensko in moško umetnost ipd. Pa vendar načini, kako zaznamovati »ženskost«, niso izginili: v *Jani* (1998) zapišejo »Rdečelasi *Uršuli Cetinski* je s trmo in vztrajnostjo tudi letos uspelo prirediti *Festival žensk*.« V *Delu* (1998: 21) so ob odprtju razstave Marine Abramović v podpisu pod fotografijo gostujočih in gostiteljev ženski navedli le z imeni: Zdenka, Marina, moška pa tudi s priimkoma in funkcijo.

Ob peti izdaji festivala leta 1999 so se negativni odzivi spet okrepili. Glavni sprožilec je bila osrednja promocijska podoba festivala. Portret z likovne razstave *Ne glej* avtorice Sadie Lee na naslovnici programske knjižice Mesta žensk je razburil Dejana Pušenjaka v *Sobotni prilogi Dela*, Tadeja Čatra v *Novem tedniku* in Vesno Teržan v *Razgledih*. Začel je Pušenjak

(1999), ki se je spraševal, zakaj festivala ni odprla Claudia Schiffer, »namesto, da je prišla v Ljubljano odpirat skladišče? Ali za tako slavno žensko ne bi bilo primerno, da bi odprla 'mednarodni festival sodobnih umetnosti'?« Portretiranko je opisal kot »debela ženska, za malenkost perverzen pogled erotično vznemirjajoča« itd., nato pa še nanizal pet odstavkov predsodkov do Mesta žensk. Podobno je manekenka zmedla tudi Tadeja Čatra, ki je pred tem o festivalu pisal pretežno naklonjene komentarje. A za peti festival je zapisal, da »si je namesto lepe Claudie Schiffer za svoj prepoznavni znak izbral ogabno baburino«. Po njegovem mnenju »v tem primeru festival nima več pravice nositi v svojem imenu tako zelo določajoče sintagme, kakršna je 'mesto žensk'. Ker 'mesto žensk' zajema vse ženske in ne le tistih, ki prisegajo na lepoto, kakršna se zrcali s tistega plakata.« (Čater, 1999) Kričeče se je pokazalo, kako tečejo spoznavni procesi (dveh) moških, ko gre za ženske podobe. Zadnji citat na prvi pogled sicer sprejema različne podobe žensk, a kot se izkaže, ne vseh. V petih izdajah simpatizerju festivala ni uspelo dojeti, da ženska kot enoten subjekt ne obstaja, da je ustvarjalnost žensko raznolika in da je izključevanje mehanizem, ki deluje tudi znotraj spola. Vesna Teržan je podobna stališča zapakirala v umetnostno kritiko v *Razgledih* (1999). Podobe z razstave *Ne glej* po njenem ne bodo prevzele tistih, ki prenesejo tradicionalni stereotip ženske ali moško fantazmo *femme fatale* ali dramaturgijo *gestalta*. »Razvnele bodo le tiste, ki odobravajo vsakršno provokacijo,« zapiše. A te podobe naj ne bi bile več provokativne, saj smo že vsega vajeni. Da se je glede tega motila, je razvidno iz zgornjih prispevkov. Da je predpostavljala zelo ozek segment občinstva sodobne likovne umetnosti, je razvidno iz njene ocene. V svoji kritiki je bila osamljena, saj so razstavo drugi ocenili pozitivno, na pisanje Pušenjaka v *Delu* pa sta se odzvali Tanja Lesničar Pučko (1999) v *Dnevniku* in Mojca Kumerdej v *Delu* (1999: 9).

Toda novembra se je pojavil še zadnji pomislek. V *Večeru* je sklepno poročilo podala mlada kritičarka Anja Golob, ki je na festivalu leto prej ocenjevala plesno-gledališko produkcijo, za peti festival pa je med drugim pripravila začetno napoved festivala ter navdušeno oceno predavanja Rosi Braidotti. A pozitivni vtisi niso prevladali, saj je na koncu festivalu očitala marsikaj. Najprej, da je njegov glavni problem, da se ne spomni več, zakaj sploh festival. Potem, da ni dovolj udaren, nadalje, da ni opozorjal na aktualne razmere pri nas,⁷ da se ni niti samodefiniral, da ni bil dovolj obiskan (pri glasbenih dogodkih so to poudarjali tudi drugi kritiki), da ni jasno, kateremu občinstvu festival promovira umetnice, ter da zapravlja priložnosti »biti vidne, biti divje, biti biti« (Golob, 1999: 21). Peti festival je poleg omenjenega predavanja in likovne razstave, ki je sama zavrnila večino navedenih 'kritik', gostil še igralko Sonjo Savić in filme, v katerih je igrala, lezbično fotodelavnico in razstavo ter med drugim tri plesne predstave. Morda sta ravno odsotnost gledališkega programa in neizstopajoč slovenski plesni program Tanji Golob zameglila presojo celotnega festivala.

A na njeno pisanje ni bilo odzivov vse do naslednjega festivala leta 2000, ko se je zgodba ponovila. Tudi tokrat je bil negativni odziv mlade gledališke in plesne kritičarke objavljen v *Večeru*. V besedilu z naslovom *Paradoks ženske* (Golob, 2000) je največ očitkov namenjenih festivalu. Na začetku piše, da festival »tudi letos ne zapušča tako rekoč nikakršnega otipljivega vtisa o sebi, svojih pogledih, stališčih ali konkretnih zavzemih« oziroma bi lahko »našel vsaj minimalni pospešek avantgardnega, prvinskega, revolucionarnega, pogumnega«, pa ni. Sprašuje se tudi, ali je »mogoče, da je naša feministična prvoborka po(d)legla pod lastno idejo«, pri čemer ni čisto jasno, kdo je ta prvoborka – festival sam ali kakšna posameznica. Sugerira tudi, da je festival povezan z redukcijo ženske na njene spolne organe (branje *Monologov vagine*), čemur izrazito nasprotuje. *Večer* je objavil odgovor programskega selektorja Koena Van Daela (2000) z naslovom *Paradoks Anje Golob*, v katerem poudarja, da se javno stališče

⁷ Iz zapisa ni razvidno, da bi imela avtorica v mislih kakšen konkreten dogodek. Dejstvo pa je, da je recimo sedmi festival leta 2001, katerega tema so bile nezahodne umetnice, v celoti zaobšel referendum o oploditvi z biomedicinsko pomočjo, ki je potekal manj kot štiri mesece pred festivalom.

najbolj odraža skozi sam program in da je Anja Golob obiskala manj kot polovico od 23 predstavljenih dogodkov. Da so glede avantgardnosti in pogumnosti mnenja lahko različna, a ekipa Mesta žensk je prepričana, da večina umetnic in teoretičark ustreza prav tem merilom (prim. tudi Lesničar Pučko, 2000). Van Dael kot primer navaja razstavo v Cankarjevem domu »60 lezbičnih fotografij iz 15 držav, in to prav v predvolilnem času«. Potem poudari še neenakopravnost moških in žensk in navede že omenjene očitke festivalu, ki ga nekateri vidijo kot »feministični, radikalni geto«, drugi pa naivno zagotavljajo, da »tega ne potrebujemo več, saj imamo vsi enake možnosti«. Svoje argumente povzame takole:

Paradoks Anje Golob je predvsem v tem, da sicer simpatizira z agendo festivala Mesto žensk (kar se tiče zavzemanja za enakopravnost med spoloma), vendar v isti sapi napade edini festival v Sloveniji (in enega redkih v svetu), ki naredi zares nekaj konkretnega, s tem ko redno opozarja na drugačen način obravnavanja žensk na področju umetnosti. (Van Daele, 2000)

Umetniško vrednotenje festivala sodobnih umetnosti

V kritikah Anje Golob je mogoče razbrati tudi prijaznejši namen, in sicer poziv za izboljšanje programa. Po prvem festivalu leta 1995 se je Bojana Kunst v *Razgledih* (1995: 31) zavzela za bolj subverziven in provokativen gledališki program: »V njegove ulice je tako potrebno naseliti predvsem tiste gledališke kreacije, ki že na daleč govorijo o tem, da v mesto, pogojeno z razliko, nikakor ne sodijo.« V oceni drugega festivala je za gledališko področje pohvalila njegovo odprtost in da se vsebinsko ni opiral na stereotipe o tem, kaj naj bi bilo žensko v gledališču. A po njenem mnenju je še vedno ostala problematična izbira, »katera gledališka in odrska oblika spada na tak festival« (Kunst, 1996: 28). Soroden je tudi glasbeni pomislek Iča Vidmarja (1996), kaj počneta dva lepa, poučna in sproščena etnokoncerta (grški in makedonski) na festivalu sodobnih umetnosti. Podoben pomislek vodi tudi Gregorja Butalo (2001) v sklepnem komentarju sedmega festivala, ki je po njegovem mnenju ponudil »predvsem parado politične korektnosti« in bolj ali manj vsečne nastope iz »tretjega sveta«. Poziv k radikalnejšemu programu se zdi razumljiv v luči močnega neinstitucionalnega umetniškega dogajanja v slovenskih osemdesetih in devetdesetih, a hkrati spregleda dve pomembni točki. Prvič, festival se ni deklariral za subverzivnega, temveč kot festival sodobnih umetnosti s poudarkom na ženskih avtoricah (prim. Hvala v pričujoči številki ČKZ). Drugič, če je progresivno tisto, kar obravnava normalno, kar prelomi neko samoumevnost – kontekst ženskega festivala še vedno pomeni ta prelom. Tako je vsak umetniški dogodek, še tako »politično korekten«, nezanimljiv politični akt.

Zadnji dve sedemletki festivala Mesta žensk

Od leta 2001 je festival doživel manj neposrednih negativnih odzivov in še ti so bili v manjšini. Napovedi festivalov v medijih so bile v skladu s promocijskimi vsebinami ali pa so korektno naslavljale zgoraj opisane strahove pred feminizmi, sploh kadar so se pojavile v revijah, kjer se je to od bralstva pričakovalo (npr. *Reporter*). Festivali so odprli tudi nekaj novih tem, ki pa niso spodbudile širše razprave: bojazen pred tem, da bo festival izgubil angažiran naboj, ločevanje med feminizmi v umetnosti ter feminizmi v družbi, generacijski spor med feministkami o relevantnih vsebinah ter feminističnih metodologijah v sedanosti. V zadnjih letih so se nevednost ali predsodki umaknili na bloge ali v komentarje po forumih ter pod spletne novice, festivalski umetniški dogodki pa so podobno kot umetnost na splošno čedalje manj deležni refleksije. Med 167 medijskimi odzivi na 19. festival sem našela tri kritike, dva komentarja, eno satiro, preostalo pa so bili intervjuji, napovedi, novice ali fotovesti.

Sklep

Raziskave medijskih odzivov bi se bilo mogoče lotiti tudi drugače. Plodno bi bilo na primer analizirati številne intervjuje z ustvarjalkami Mesta žensk. Predvidevam, da bi tako poleg velike količine pozitivnih razlogov, čemu je namenjeno Mesto žensk, dobili še zelo pisano paletu družbenih in umetniških tem, ki jih generira festival. Lahko bi tudi sledili, kako stroka ocenjuje umetniške dogodke, saj se je v dvajsetih letih nemalo odzivov zapisalo v revijah *Muska*, *Maska*, *Razgledi* ... Specifično podobo festivala bi najbrž dobili tudi, če bi sledili le t. i. »ženskim revijam«, pri čemer kot opozicijo heteroseksualno naravnanim revijam ne smemo pozabiti na lezbični tisk: tudi ta bi si zaslužil posebno poglavje prav v povezavi s tem, kako pogosto se Mestu žensk kot očitek navaja lezbičnost, na drugi strani pa je bil lezbični tisk pretežno nezadovoljen glede vidljivosti lezbijk na festivalu.

Mesto žensk je festival sodobne umetnosti, ki izhaja iz stališč, da so ženske manj zastopane in vidne na področju istvarjalnosti, kar je posledica razlik med spoloma. Te sobivajo v kompleksnih povezavah z drugimi razlikami in (ne)hierarhičnimi odnosi. Festival obravnava ravno te inherentne nestabilnosti in skuša v raziskovanju umetniških in širših kulturnih svetov tematizirati to nenehno pojavljanje novih oblik izkoriščanja in zatiranja. Mediji so v začetnih letih večkrat s težavo sprejemali tako (post)femistično pozicijo, kar je pokazal peti festival z razstavo *Ne glej*, kjer so nekatere podobe žensk zanje postale nesprejemljive. Tovrstni politični kontekst, ki se zdi v resnici neizčrpen, so mediji večkrat spregledali, kar po mojem mnenju upravičuje pomen festivala še danes. Zato je pomembno ohraniti celostni vidik festivala, ki svoje poslanstvo udejavanja z neločljivo povezanostjo forme (torej veliko dogodkov različnih umetniških in družbenih zvrsti) ter vsebine (ki se lahko od dogodka do dogodka tudi močno razlikuje). Tako bo festival spodbudil nove umetniške artikulacije sodobnih oblik zatiranja, v katerih imajo razlike med spoloma še vedno vidno vlogo. Spotoma pa bomo nekoč opravili še s predsodki do feminizmov, tudi s pomočjo ozaveščenih pisk in piscev v medijih.

Literatura

- A. J. (1997): Umetnice zasedle prestol. *Svobodna misel*, 24. oktober.
- CETINSKI, URŠULA (1995): Stopov intervju. *Stop* 41, 13. oktober.
- CIGALE, MARIJA (1997): Mesto (izginjajočih) žensk. *Dnevnik*, 22. oktober.
- ČATER, TADEJ: (1999): Claudiopolis. *Novi tednik*, 21. oktober.
- DELO (1998): Marina Abramović. 23. oktober.
- ERJAVEC, ALEŠ IN MARINA GRŽINIČ (1991): *Ljubljana, Ljubljana: osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- FLORJANČIČ, MATEJA (1995): Mednarodni festival sodobnih ženskih umetnosti. *Slovenske novice*, 9. oktober.
- GOLOB, ANJA (1999): Me – ženske? *Večer*, 2. november.
- GOLOB, ANJA (2000): Paradoks ženske. *Večer*, 23. oktober.
- GRANDOVEC, HELENA (1995): Let's go hysterical! *Večer*, 28. september.
- JALUŠIČ, VLASTA (2002): *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*. Ljubljana: Založba *cf.
- JANA (1998): Človeški faktor, 13. oktober.
- KARDUM, SIMON (1995): Žensko mesto? *Slovenske novice*, 13. oktober.
- KOVIČ, BRANE (1997): Blaženi status quo. [Pismo bralcev] *Mladina* 34, 26. avgust.
- KRAMARŠIČ KACIN, JAŠA (1997): Pastorka naša vsakdanja. *Mladina*, 21. oktober.
- KUNST, BOJANA (1995): Med aktivizmom in stereotipi. *Razgledi* 20, 25. oktober.
- KUNST, BOJANA (1996): Brez histerije in kuharskih problemov. O gledališkem delu ljubljanskega Mednarodnega festivala "Mesto žensk". *Razgledi* 20, 30. oktober.
- KUMERDEJ, MOJCA (1995): Ženske zlezle za planke. *Slovenske novice*, 28. oktober.
- KUMERDEJ, MOJCA (1999): Prodor v moško stvar? *Delo*, 23. oktober.
- LEILER, ŽENJA (1995): (Na)mesto žensk? *Delo*, 20. oktober.

- LEILER, ŽENJA (1997): Ali je ženska v letalu? *Delo*, 17. oktober.
- LESNIČAR PUČKO, TANJA (1994): Ženska senzibilnost v umetnosti. *Dnevnik*, 11. oktober.
- LESNIČAR PUČKO, TANJA (1995a): Cherchez la femme! *Dnevnik*, 21. oktober.
- LESNIČAR PUČKO, TANJA (1995b): Zapeljivost histerije. *Dnevnik*, 16. oktober.
- LESNIČAR PUČKO, TANJA (1998): Grdih in neumnih ni bilo. *Dnevnik*, 24. oktober.
- LESNIČAR PUČKO, TANJA (1999): Geto ali legitimni segment? *Dnevnik*, 23. oktober.
- LESNIČAR PUČKO, TANJA (2000): S širino nad meje. *Dnevnik*, 17. oktober.
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.): *Mesto žensk – mednarodni festival sodobnih umetnosti*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/mesto-zensk-%E2%80%93-mednarodni-festival-sodobnih-umetnosti> (1. april 2015).
- OBOLNAR, SABINA (2001): Ženskam dodali barvo. *Ona* [priloga Slovenskih novic in Dela], 9. oktober.
- PALJEVEC, ANDREJA (1995): Ljubljana v znamenju žensk. Festival sodobnih umetnosti Mesto žensk. *Republika*, 28. september.
- POGOREVC, PETRA (1995): Bodimo histerične! Ob prvem mednarodnem slovenskem festivalu za žensko umetnost. *Dnevnik*, 28. september.
- POGOREVC, PETRA (1998): O ženskah tako in drugače. *Dnevnik*, 6. oktober.
- PREMRU SLEJKO, HELENA (1995): *Val 202*, 27. september, tipkopis. Arhiv Festivala Mesto žensk.
- REPNIK, ROMAN (1996): Vsaka ima svoje mesto. *Dnevnik*, 26. oktober.
- PUŠENJAK, DEJAN (1999): Geto žensk. *Delo*, 16. oktober.
- SLOVENSKE NOVICE (1995): Mesto Adamovih reber, 23. oktober.
- STUDIO CITY (1995). TV SLO 2, 9. oktober, tipkopis. Arhiv Festivala Mesto žensk.
- ŠORLI, MAJA (2014): *Slovenska postdramska pomlad*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- TERŽAN, VESNA: (1999): Takšne so, kakršne so! *Razgledi*, 27. oktober.
- T. H. (1997): Je prihodnost ženska? *Slovenske novice*, 20. oktober.
- VAN DAELE, KOEN (2000): Paradoks Anje Golob. *Večer*, 6. november.
- VEHOVAR, MILENA (1995): Ženska energija v mestu. Pred festivalom Mesto žensk. *Slovenec*, 4. oktober.
- VELIKONJA, NATAŠA (1997): Ali obstajajo v Sloveniji ženske? *Primorske novice*, 24. oktober.
- VERK NATAŠA (1995): Prvi slovenski ženski kulturni festival Mesto žensk. *Novi tednik*, 5. oktober.
- VIDMAR, IČO (1996): Godba po grško in makedonsko. *Dnevnik*, 28. oktober.
- ZEI, LADA (1995): Ljubljana spet oblači hlače. *Delo*, 18. oktober.
- ZEI, LADA (1997): Ženska beseda. *Nedelo*, 19. oktober.
- ŽOKALJ JESIH, BOJANA (1995): Mesec žensk in okrog tega. *Svobodna misel*, 10. november.
- ŽOKALJ JESIH, BOJANA (1996): Ves mesec v znamenju žensk. *Svobodna misel*, 11. november.

Andreja Kopač

Slovenske umetnice na festivalu Mesto žensk – nekaj skic

Abstract

Slovenian Artist at the City of Women Festival – Several Sketches

The purpose of the article is to give a broader contextualization of the Slovenian female artists who took part at the festival City of Women in its twenty-year history. The article tries to capture a number of Slovenian artists through the prism of women emancipation, outline some basic items, and subsequently address them within the framework of the festival. The aim of the paper is to articulate specific value of authors' aesthetics and the function of the language of the Slovenian female artists.

Keywords: Festival City of Women, Slovenian woman artists, emancipation, radiation, performativity, Marie Curie.

Andreja Kopač is publicist, dramaturge and is PhD student at Faculty of Arts, University of Ljubljana. (ankopac@gmail.com)

Povzetek

Namen članka je širša kontekstualizacija slovenskih ženskih avtoric, ki so se na festivalu Mesto žensk predstavile njegovi v dvajsetletni zgodovini. Članek skuša zajeti široko linijo slovenskih umetnic skozi vprašanje ženske emancipacije, načrtovati nekaj temeljnih postavk ter jih pozneje obravnavati v festivalskem okviru. Cilj članka je artikulirati specifično vrednost avtorskih estetik in funkcijo govornice slovenskih avtoric.

Ključne besede: Festival Mesto žensk, slovenske ženske avtorice, emancipacija, radiacija, performativnost, Marie Curie

Andreja Kopač je publicistka, dramaturginja in doktorska študentka na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. (ankopac@gmail.com)

Pogled skozi ključavnico

Festival Mesto žensk je v letu 2014 prebil najstniško fazo in praznoval dvajseti rojstni dan. Na njem se je v teh letih zvrstilo okoli 700 avtoric in teoretičark, od tega okrog 120 iz Slovenije,¹ kar ne vključuje tudi vseh nastopajočih oziroma soustvarjalk. V tem času je bilo mogoče zaznati stalen tok kot *pulzijo* sprememb tako v programskem vodenju kot v izmenjajočih se izhodiščih; ti vsebujejo premislek, ki je bil vselej zastavljen široko ne le vsebinsko in žanrsko, temveč tudi kvalitativno in idejno. Festival Mesto žensk je bil v tej širini poseben; prečil je prostore od Metelkove do Cankarjevega doma, žanre od eksperimentalnih filmov do teoretskih predavanj najbolj referenčnih teoretičark v slovenskem in mednarodnem prostoru, vključeval angažirane performanse in hkrati pomenil afirmacijo slovenskih umetnic, teoretičark in aktivistk.

Šele ko naredimo »zarezo« v polje in združimo imenik avtoric (glej opombo 1), se zdi, da se izriše izsek časa, ki vzpostavlja posamične glasove umetnic kot jezike, ki nenehno iščejo lasten kod uprizarjanja. Ti jeziki pa ne prečijo zgolj festivala, temveč slovensko in mednarodno področje sodobnih scenskih umetnosti. Šele skozi formo festivala, ki združuje glasove vzpostavljaljajočih in rezonira glasove že uveljavljenih umetnic, se zgodi kontinuiteta, v kateri postanejo teme in vsebinski nastavki festivala vidni tudi navzven; vsakič z veliko mero občutljivosti za performativnost časa, v katerem se dogodki in procesi spreminjajo z neverjetno hitrostjo. V svetu, ki vztrajno beleži in arhivira vsako najmanjše dogajanje, namreč paradoksalno peša zgodovinski spomin in izgublja kvaliteto sklenjenih miselnih in komunikacijskih procesov, meni Eda Čufer (2006). Zato v nadaljevanju obravnavam proces izostritve kot »pogled skozi ključavnico« na vlogo slovenskih umetnic v okviru Festivala Mesto žensk v dvajsetih letih, ki je specifičen, distančen, partikularen in ravno zato tudi performativen, in ki svoj predmet natanko toliko, kolikor ga zadene, tudi zgreši.

Sigmund v resnici ni maral petkovih predstav

*Zakaj se vsi moški bojijo žensk, ki so žive do svojega najglobljega bistva, in tako zamenjujejo moč s smrtjo, in zbežijo? Ti nisi močna, temveč živa, in to je neznanstvo strašljivo za tiste, ki ne razumejo.*²

¹ Med drugim so sodelovale umetnice, kuratorice, teoretičarke in aktivistke: Alenka Auersperger, Zemira Alajbegović (z Nevenom Korda), Eva Bahovec, Lela B. Njatin, Uršula Cetinski, Marina Gržinič, Maja Delak, Mojca Dimec, Štefka Drolc, Leja Jurišič, Mala Kline, Ema Kugler, Alma Lapajne Granič, Sinja Ožbolt, Nataša Pičman, Helena Pivec, Neda R. Bric, Saška Rakef, Teja Reba, Svetlana Slapšak, Liljana Stepančič, Neva Šlibar, Polona Vetrih, Darja Završek, Nataša Živković, Hanka Kastelic, Hanna Slak, Helena Koder, Janja Glogovac, Jasna Hribernik, Maja Weiss, Marija Mojca Pungercar, Aina Šmid, Nataša Prosenč, Nina Meško, Valentina Čabro, Bojana Rudl, Duba Sambolec, Eka Vogeltnik, Helena Klakočar, Suzana Koncut, Majda Širca, Marija Šeme, Marjeta Keršič Svetel, Polona Sepe, Siena Krušič, Špela Kuclar, Urška Kos, Urška Žnidaršič, Varja Močnik, Andreja Rauch Podrzavnik, Aprilija Lužar, Brane Zorman & Irena Pivka, Nada Žgank, Snježana Premuš, Nadja Velušček, Anja Medved, Jelena Milojevič, Majda Gregorič Trost, Meta Krese, Miljana Babič, Tatjana Plahuta, Uršula Ramoveš, Andrina Mračnikar, Tanja Lažetič, Tamara Vukov, Zoja Skušek, Lana Zdravković & Nenad Jelesijević, Barbara Korun, Dragana Alfirevič, Irena Tomažin, Jelena Rusjan, Mirjam M. Hladnik, Aleksandra Čalič Keka, Bara Kolenc, Barbara Kapelj Osredkar, Dunja Kukovec, Martina Ipša, Nataša Skušek, Simona Semenič, Katja Kobolt, Breda Kralj, Jana Prepeluh, Metka Maček, Pila Rusjan, Tina Valentan, Barbara Kukovec, Jelena Milojevič, Katjuša Kovačič, Katja Praznik, Lana Čmajčanin, Nina Fajdiga, Jasmina Križaj, Ditka Haberl, Katarina Stegnar, Meta Grgurevič, Tanja Ostojič, Vesna Miličević, Ines Šimunič, Katarina Majerhold, Ksenija Vidmar Horvat, Renata Salecl, Urša Vidic, Ana Čigon, Jelena Petrovič, Tanja Mastnak, Elena Fajt, Petra Seliškar, Katarina Juvančič, Liljana Burcar idr.

² »Julija 1902 je končno sporočila, da ji je uspelo izolirati en decigram radia, določila njegovo atomsko maso 225 in ga po periodnem sistemu uvrstila za barij, v periodo z zemljo-alkalijskimi kovinami.« (Enquist, 2011: 60)

Sigmund Freud je bil učenec francoskega nevrologa Jeana Martina Charcota, ki je svoje slavne študije nevroze in hysterije izvajal konec 19. stoletja v bolnišnici na obrobju Pariza *Salpêtrière*,³ kjer je bilo skupaj zaprtih kakih 6000 žensk. Svoja spoznanja o hysteriji je oblikoval na podlagi fizičnih reprezentacij emocionalnih stanj, ki jih je opisal kot zmes kaosa in reda, ki so imele skorajda glasbeno obliko in ki so zmedle občinstvo. »Nastopi« so potekali vsak petek; imeli so svojo dramaturgijo in performativno zasnovno ter bili namenjeni zainteresirani javnosti moškega spola. Charcotov učenec Sigmund Freud petkovih predstav v resnici ni maral, so pa ga globoko očarale, medtem ko je bil za eno od pacientk Freud le neveden, dovteten vajenec; strahopetnež, ki se je bal neznanega. V času odkrivanja vzrokov hysterije kot »ženske bolezni« in psihoanalize je prav tako v Parizu delovala ena prvih ženskih znanstvenic, Marie Curie. Odkriteljica radija in edina dobitnica dveh Nobelovih nagrad (za fiziko in kemijo) se je po smrti moža Pierra zapletla s poročenim moškim in povzročila velik medijski škandal, po katerem ni nikoli več mogla opravljati svojega znanstvenega dela. Marie Curie je le paradigmatični primer, medtem ko vprašanje ženskega dela in ženske emancipacije do danes ostaja ambivalentno področje, za katero se zdi, da mu že priborjene pravice nenehno drsijo v preteklost, zato morajo določene vsebine (pravice žensk) nenehno afirmirati preteklost, da lahko govorijo prihodnost – medtem ko določene teme (vprašanje hysterije) vstopajo v diskurz znanosti povsem skozi pogled moških.

Več kot sto let zatem ambivalentnost vprašanja družbene vloge žensk ostaja nerešena. Na eni strani imamo ženske (umetnice/znanstvenice), ki svojo idejo in resnico mislijo, uresničujejo, kričijo prek svojega družbenega delovanja in izpostavljanja, na drugi strani moške, ki jih bodisi opazujejo in proučujejo (Sigmund Freud), bodisi z njimi sodelujejo (Pierre Curie). Funkcija umetniških dogodkov v družbi na nenavaden način spominja na petkove seanse v *Salpêtrièreu*, ki potekajo vzporedno z vzpostavitvijo *Rdečega mlina* (*Moulin Rouge*), kamor zahajajo gospodje po opravljenih seansah občudovat metuljev ples Jane Avril. (Njeno ime se je ohranilo, ker jo je na svojih plakatih upodobil navdahnjen moški, Toulouse Lautrec.) Zdi se, kot da hkrati z vzpostavitvijo ženske – znanstvenice/umetnice na prelomu iz 19. v 20. stoletje njena govorica že začenja drseti. V tem smislu lahko uporabimo Lacanov termin *drseči označevalec*, ki očrtuje linije diskurza, za katerega se zdi, da spodmika tla in vodi v relativizacijo vsakršne intelektualne dejavnosti; ko politično postaja osebno, osebno politično, medtem ko je v medijskem prostoru rezerviran prostor le za škandal. Po Pierrovi nenadni smrti se Marie zaplete s poročenim moškim. Njena strastna pisma najde žena, ki jih nemudoma pošlje medijem. Kot rečeno sledi škandal in največja znanstvenica svojega časa ne more več opravljati svojega dela.

Taktike [pre]živetja?

Vsebine, teme in programski okviri festivala Mesto žensk so zastavljeni tako, da mislijo problematiko ženske emancipacije v dialogu z drugimi področji (zgodovina, politika, novi mediji). Slovenske ženske avtorice na to področje vnašajo dodatno ambivalentnost, specifično za čas tranzicijskega obdobja in mišljenja življenja v novi državi, za katero se zdi, da se od nastanka naprej pogreza sama vase. Po dosegu zadnjega »skupnostnega političnega smotra«, vstopa v Evropsko unijo, se zdi, kot da naša zunanost nenehno razpada. Ženske umetnice v Sloveniji, predstavljene na Mestu žensk, so te »dvojne energije«, razpete med željo po utopičnosti na eni strani in bližino razpada na drugi, nenehno črpale, prebavljale, iskale. Bolj ali manj artikulirano so na to »skupnostno podstat« pripeljale lastne poetike in estetike, ki poudarjajo kon-

³ Ime »slavne« bolnišnice kot mesta vznika moderne nevrološke znanosti je na fotografski razstavi kot delo v nastajanju *Ponovna iznajdba hysterije: ikonografija iz bolnišnice Salpêtrière* obravnavala umetnica Tejal Shah. Razstava je bila leta 2007 v okviru festivala Mesto žensk v Moderni galeriji.

kretna vprašanja: krizo kapitalizma, nasilje, prekerno delo, položaj umetnica-mati, vprašanje preživetja, ali pa so razširjale področja lastnega medija in ga prevajale v nove kode, povezane z razvojem informacijskih tehnologij in intermedijske umetnosti.

Zadnja programska usmeritev festivala *Taktike preživetja* po eni strani simbolno zaznamuje dvajset let festivala, po drugi strani pa daje znova več poudarka ženskim avtoricam, ki živijo in delajo v Sloveniji. Dodatno ambivalentnost oziroma dvojnost slovenskega prostora še pogloblja razcep, ki ga večkrat omenja Eda Čufer, in sicer med besedo na eni strani in dejanjem na drugi. Vezi med njima tako rekoč ni oziroma je v slovenski politično-kulturni realnosti izginila. Vsa programska načela, ki jih sklene določena skupnost, so z vidika dejanske izpeljave nezavezujoča, torej nemogoča, medtem ko pospešena birokratizacija ubija življenje okoli sebe. To je realnost slovenskega prostora danes, v kateri mora delovati umetnik/umetnica, in izbirati med biti človek, ženska. Ambivalentnost vsiljenih in izbranih vlog se je prevesila v vsakodnevno gverilsko bojevanje, ki zahteva specializirane taktike preživetja. Ob nenehnem boju za emancipacijo in svobodo lastnih poetik je os ženskih umetnic tega prostora skozi prerez festivala Mesto žensk podana večperspektivno, tudi ko gre za različne žanre, metodologije in teme, pa naj se te nanašajo na taktike preživetja v tranziciji, verjetju v nemogoče, vmesnem prostoru med spominom in pozabo ali prihodnostjo. V središču dogodka ostaja osebna zgodba, hkrati individualna in družbena, zaradi česar je vselej performativna.

Izraz *Druga svoboda* se nanaša na istoimensko predstavo/performans⁴ avtoric Leje Jurišić in Teje Reba, ki je bila uprizorjena na dvajsetem festivalu Mesto žensk 2014. Avtorici in izvajalki preizkušata meje svobode izrekanja in uprizarjanja na odru, pred očmi gledalca, pri čemer gre za nizanje (predvsem avtoreferencialnih) tarč posmeha, ki je predvsem grenak. Na prvi pogled neskončno lahka (umetniška) svoboda namreč ne prinaša odrešitve, temveč zapoved po nenehnem vključevanju, prisotnosti, komuniciranju. Ravno v *Drugi svobodi* se kažejo emblemi te navidezne svobode, ki avtorici napeljuje v multiplicirano izrekanje neizrekljivega, ki se kot »neskončno izrekljivo« nenehno plasti, reificira in množi, dokler končno ni pomembno nič več. Vsi lahko izrekamo vse in vsak je strokovnjak za vse. Facebook. Druga svoboda je v zapovedani prisotnosti izrekanja brez precedensa o predhodni vednosti polja, ob čemer performativno nastopi kot totalna apropiacija javnega komunikacijskega prostora in procesa, v katerem se zasebno razliva čez pore političnega. Ali kot zapiše Vesna Leskošek (2013): »Neoliberalizem se nikoli ne bi mogel tako razširiti, če ne bi imel močne podpore ne le vlad, temveč tudi ljudi, ki so s tako lahkoto začeli verjeti v parazite, goljufe in izkoriščevalce.« Vmes se razpira sivo območje kot dejanski prostor druge svobode, ki odraža nasilnost izrekanja in opredeljevanja (kulturnih programov). Tako *druga[čna] svoboda* ne pomeni, da je vse mogoče, temveč da nihče ni izključen. Ministrstvo za kulturo je v letu 2014 prvič uvedlo letne kulturniške žepnine v vrednoti 1500 evrov, ki jih je prejelo 66 umetnikov pod pogojem, da so izpeljali projekt.

Radiacija performativnega in placebo kronologija

Festival je v zadnjih letih postal predvsem prostor za; za [re]artikulacijo in diseminacijo družbenega oziroma javnega prostora, saj se drugi prostori krčijo, medtem ko pluralnost ne vodi več do harmonije (skupnih odločitev), temveč do disharmonije (skupnih temeljev izrekanja). Feministična misel ne glede na to, v kolikšni meri se ohranja z vprašanjem spola, vendarle ostaja vezana bolj kot na eno identitetno politiko, na razpiranje mehanizmov zatiranja in

⁴ Leje Jurišić & Teje Reba: *Druga svoboda*. Avtorici in izvajalki: Leja Jurišić in Teja Reba, scenografija, luč in kostum: Petra Veber, glasba: Davor Herceg, tehnični direktor: Igor Remeta, producent: Žiga Predan, produkcija: Bunker, Ljubljana, koprodukcija: Pekinpah / Kink kong. Predstava je bila premierno uprizorjena junija 2013 v SMEEL v Ljubljani in bila umeščena v program Mesto žensk oktobra 2014.

hegemonije. V »padanju mask« se razpira prostor vmesnosti, ki ga naseljujejo in zavzemajo ženske umetnice in ki hkrati preči območje zasebnega in družbenega. Če gledamo s pozicije sodobnega plesa, ki nenehno preči polje performativnega v smislu artikulacije neizrekljivega, uporabljam izraz radiacija kot sevanje družbenega skozi pore individualnega, največkrat skozi živo prisotnost telesnega. Izpostaviti lastno telo je protest, ki sproža nelagodje v gledanju, ki razkriva (gledalčevo) nedelovanje. Pogled ženskih umetnic je vedno tudi vprašanje boja, v katerem umetniško delo seva, kakor seva Festival Mesto žensk od leta 1995 naprej s svojo tematsko široko in odprto, a konceptualno strogo odločitvijo razpiranja nevrvalgičnih točk družb(e) na presečišču med žanrskimi vrstni. Poudarek na zastopanosti ustvarjalk iz tega prostora je bil v letih 2007 in 2014, medtem ko sta bili leti 1998 in 2001 brez tukajšnjih avtoric, izbor katerih lahko umestimo na področje sodobnih scenskih umetnosti, vizualnih umetnosti, filma in videa in fotografije ter različnih enkratnih dogodkov. V nadaljevanju ne bom sledila kronološki liniji, temveč bom skušala predvsem navesti dela slovenskih avtoric po principu, ki sem ga poimenovala placebo kronologija.

Začetno leto 1995 je bilo namenjeno povezavi med znanostjo in umetnostjo.⁵ Od slovenskih avtoric se je Mojca Dimec predstavila s predstavo *Jantar – Jupiter*, Uršula Cetinski in Polona Vetrici sta izvedli legendarno *Almo* na podlagi življenja celjske popotnice, pisateljice, pesnice in zbirateljice Alme Karlin. Prva umetnica, ki se je na festivalu kontinuirano pojavljala, je bila režiserka in scenografinja Ema Kugler (film: *Tajga, Za konec časa*, 2009). Avtorice s področja sodobnih scenskih umetnosti (spodaj) sem razyrstila glede na začetek njihovega nastopanja na festivalu, ki ga je »otvorila« Sinja Ožbolt (*Čudovite ruševine*, 1996), in nadaljevale: Maja Delak (*Manifestacija introverta*, 1997; *Fe-mail*, 2003; *Hi-res* skupaj z Malo Kline, 2004; *Drage drage*, 2007; *Kaj če*, 2013; *Tehnoburleska – Tatovi podob*, 2014), Nina Meško (*Mala šola letenja*, 1999; skupaj s Tanjo Lažetič *Stanje stvari*, 2004; *Moj privatni arhiv*, 2006), Valentina Čabro (*Motovilke*, 1999; *Re-current*, 2004), Suzana Koncut (*Prostornina kože*, 2000), Andreja Rauch Podrzavnik (*Rebeka*, 2001; *Tkalci*, 2005; *Torek*, 2010), Snježana Premuš (skupaj z Ignazem Schickom *No Tea, No dogs*, 2002), Mala Kline (*Hi-res* skupaj z Majo Delak, 2004; *Dream Hostel CII*, 2014), Irena Tomažin (*Spozaba kaprice*, 2006), Dragana Alfirevič (skupaj z Vedranom Vučićem *Sijoče, osamljeno, znotraj in brez*, 2006), Bara Kolenc (*Deleuzova ponovitev*, 2007; *Atelje*, 2008), Simona Semenič (*Jaz, žrtev in Večna medikacija*, 2007, *drugič*, 2014), Leja Jurišič (skupaj s Hanno Sybille Muller *Skrito/Šibkost*, 2008; skupaj s Tejo Reba *Zagovori na zofi*, 2012; *Hodim za tabo in te gledam*, 2013 in *Druga svoboda*, 2014), Tina Valentan (*Ko luna raste*, 2008), Barbara Kukovec (*Reflektor name*, 2009; *Prvi zakon B. K.*, 2011), Jelena Rusjan (*Škrip Orkestra*, 2009), Katjuša Kovačič (*Iskanje ravnotežja*, 2009), Nina Fajdiga, Jasmina Križaj, Tina Valentan (*Sugar rush*, 2009), Nataša Živković (*Prva ljubezen, drugič: Preboleti Naceta Junkarja*, 2009; *Tihožitje*, 2010; *Zavoljo očeta*, 2014), Katarina Štegnar (*Stegn se*, 2010 in 2011), Barbara Kapelj Osredkar (*Eksplozija*, 2011; skupaj z Ines Šimunič *T-shirt – v tem trenutku*, 2011; *Draga Duša*, 2012; skupaj z Lejo Jurišič *Hodim za tabo in te gledam*, 2013), Neda R. Bric (*Svoboda je vedno svoboda drugače mislečih*, 2013; *Nora Gregor: skriti kontinent spomina*, 2014) ter Jasmina Založnik in Saška Rakef (*ABCD_F*, 2014).

Glede na kontinuiteto ponavljanja je na festivalu Mesto žensk največkrat nastopila plesalka in koreografinja Maja Delak, in sicer kar šestkrat; po štirikrat so se predstavile Leja Jurišič in Barbara Kapelj Osredkar, v treh pa Andreja Rauch Podrzavnik, Nina Meško, Simona Semenič, Teja Reba in Nataša Živković. Ze skozi te avtorice se jasneje izrisuje festivalska linija ženskih umetnic na področju sodobnih scenskih umetnosti, ob čemer je paradigmatška os – prav os Maje Delak, ki je festivalska stalnica v vseh dvajsetih letih, medtem ko njeno idejno osišče ostaja ves čas enako: osvoboditi (ženski) govor vseh mogočih spon, mu dopustiti napake, nekon-

⁵ Gradivo o projektih, ki jih nisem videla v živo, sem v veliki meri črpala iz spletnega arhiva spletne strani festivala Mesto žensk (glej, Mesto žensk, b. d.).

sistentnost, kritiko, igrivost, skratka vse, kar ga dela živega. Druga os, ki sem jo razbrala, je v prvem desetletju morda bliže obravnavanju plesnega medija (Sinja Ožbolt,⁶ Andreja Rauch Podrzavnik, Nina Meško), v drugem pa je večji poudarek na različnih performativnih praksah, ki jih po eni strani razvijajo plesalke in koreografinje vzpostavljajoče se generacije (Leja Jurišič, Teja Reba, Nataša Živković), po drugi pa igralke, ki že vrsto let razvijajo performans (Katarina Stegnar, Barbara Kukovec) v okviru kolektiva *Via Negativa*. V tem pogledu ima posebno pozicijo izrekanja solo performans Katarine Stegnar *Stegn se*, ki odpira vprašanje smrti, ob čemer velja omeniti še avtorici, ki sta se v zadnjih nekaj letih mednarodno uveljavili in postali eni najbolj prepoznanih slovenskih umetnic, prav tako del festivala Mesto žensk: vokalistka, plesalka in koreografinja Irena Tomažin in dramatičarka, dramaturginja in performerka Simona Semenič.

Filmski in videoprogram poleg *Gesamtkunst* umetnice Eme Kugler skozi celoten festival zastopa tudi teoretičarka in aktivistka Marina Gržinič, ki deluje v tandemu z Aino Šmid (*Hi-res*, 2006; *Rasizem, Evropa, kapital, queer*, 2010; *Performative Gestures Political Moves*, 2014). Na področju filma sta se odvili pomembni platformi slovenskega ženskega filma: *Ne samo en dan slovenskega ženskega filma* (1997) in *Maratonke tečejo drugi krog* (2002), na katerih je sodelovalo večje število filmskih in videoumetnic.⁷ Ob tem lahko rečemo, da je šlo za prvo večjo zgoščeno afirmacijo tovrstnih avtoric v tem prostoru. Festival pa vseskozi vključuje tudi posamične filmske naracije, kot na primer filme avtoric Nadje Velušček, Anje Medved (*Moja meja*, 2002), Andrine Mračnikar (*Andri 1924–1944, Ciklus avstrijskega filma*, 2004 in *Korošec govori nemško*, 2007), Zemire Alajbegović (*Hitro počasi*, 2005), Dunje Kučovec & Keke Čalič (*Brute figure*, 2007), Hanne Slak (*Uvod v filmski program*, 2011) in Ane Čigon (*Drage dame, hvala in Hodim za tabo in gledam te*, 2013). Glede filmskega programa bi lahko rekla, da je tako žanrsko kot idejno raznovrsten, saj obsega vse, od eksperimentalnih filmov do poglavljenih dokumentarcev. Kot poseben primer navajam tandemsko sodelovanje med Zemiro Alajbegović & Nevenom Kordo (film o slovenski alternativni sceni v 80., *Staro za novo*, 1996 in *Rezine časa*, 2012), ki v dveh dokumentarnih filmih vnašata kontekst ljubljanske alternativne kulture osemdesetih, kar ocenjujem kot pomemben vidik prikazovanja. Na področju vizualnih umetnosti sta s projektom *Cona B* leta 2002 sodelovala Irena Pivka & Brane Zorman in odprla vidik nove naraščajoče družbeno marginalizirane skupine, beguncev in azilantov. Drugače se je svojimi projekti na festivalu največkrat predstavila priznana vizualna umetnica, ki prav tako vnaša širši družbeni kontekst, Marija Mojca Pungerčar (*Singer*, 2003; *Tablice smrtnosti*, 2009). V zadnjem projektu se avtorica navezuje na demografsko statistiko in opozarja na prikrito diskriminacijo žensk v kapitalizmu, in sicer skozi užitek, skozi posebej narejeno čokoladico. Na festivalu so se med drugim predstavile tudi: Duba Sambolec (*NoHomeVideos* ©, 2000), Nataša Skušek (*Svetlo modro in rožnato*, 2007), medtem ko je mednarodna skupinska razstava *humorworks.org* vključila dela Barbare Kapelj Osredkar in Aleksandre Čalič Keke in Jane Prepeluh, ki deloma že prestopajo v performativno. Na področje performativnega se vpisuje denimo tudi

⁶ Koreografinja Sinje Ožbolt (1996) ob predstavi *Čudovite ruševine* zapiše: »Koreografija izziva narativno misel z aranžiranjem telesa v prostoru in času. V plesu je zgodba pisana na telo. /.../ Dandanes so paradoksi in hibridi edine metafore, ki lahko zapopadejo nekatere od kompleksnosti sveta, v katerem živimo.« Koreografija: Sinja Ožbolt; plesalci: Rosana Hribar, Dominika Kacin, Sabina Potočki, Igor Sviderski, Uršula Teržan; scenografija: Alen Ožbolt; glasba: Mario Marolt, W. A. Mozart; kostumografija: Barbara Stupica; oblikovanje luči: Andrej Hajdinjak; vodja projekta: Živa Breclj; produkcija: PTL.

⁷ Gre za dve platformi, *Ne samo en dan slovenskega ženskega filma*, 1997 (Alma Lapajne, Ema Kugler, Hanka Kastelic, Hanna Slak, Helena Koder, Janja Glogovac, Jasna Hribernik, Maja Weis, Marija Mojca Pungerčar, Marina Gržinič & Aina Šmid, Nataša Prosenec) in *Maratonke tečejo drugi krog*, 2002 (Alenka Auersperger, Alma Lapajne Granič, Bojana Rudl, Duba Sambolec, Eka Vogelnic, Ema Kugler, Gaga Elke Stojan, Hanka Kastelic, Hanna Slak, Helena Klakočar, Helena Koder, Janja Glogovac, Jasna Hribernik, Maja Weiss, Majda Širca, Marija Šeme, Marina Gržinič & Aina Šmid, Marjeta Keršič Svetel, Nataša Prosenec, Polona Sepe, Siena Krušič, Špela Kuclar, Urška Kos, Urška Žnidaršič, Varja Močnik, Zemira Alajbegović).

instalacijski performans Lele B. Njatin in Majde Gregorič Trost *Projekt 4–Prisebnost v samoti* (2003), dokumentarno-eksperimentalni performans *Naricanje* (2007) Jane Prepeluh in performans v trajanju Pile Rusjan *Preprosto biti* (2008). Posebno performativno »zarezo«, ki rezonira v realnem, je s svojo *Kitch poroko* leta 2005 uvedel tandem Kitch (Lana Zdravković & Nenad Jelesijević), ki ji je čez štiri leta (logično) sledil projekt *4 leta pozneje* (2009). Po drugi strani je v tem času svojo vizualno izčiščeno, osebno izpovedno in angažirano umetnost razstavljala Meta Grgurevič (*Korak naprej, dva koraka nazaj*, 2010), naslednje leto v tandemu z Uršo Vidic (*Murder, My Sweet*, 2011), ki je imela v letu 2014 samostojno razstavo *Chrystal sea* (*Kristalno morje*). Ob tem velja omeniti tudi umetnice, ki so se na festivalu predstavile s fotografijo: Nada Žgank (*Foto (sp)ogledovanje ženskih mest 99 – 01*, 2002; *Nadalandija*, 2011), Manja Zore (*Sense*, 2002) in Meta Krese (*Ko se življenje konča pri 45*, 2003). Zadnji »niz« projektov v svoji *placebo kronologiji* sem poimenovala priložnostni projekti oziroma spremljevalni dogodki, ki so praviloma enkratni in nimajo kontinuitete, a so za nastopanje na festivalu enako pomembni kot kateri drugi, saj razširjajo polje predstavljanja v druge prostore, žanre in kontekste. V zvezi s tem najprej omenjam akademsko slikarko Aprilijo Lužar in projekt *Ženski taksij* (2002) kot transportno terapevtsko akcijo, ki temelji na skupnem prizadevanju proti nasilju. S projektom, ki vključuje anonimen in brezplačen prevoz potnic, je avtorica leta 2002 zmagala na mednarodnem natečaju *V-Day – Stop Rape Contest*. Na festivalu so med drugim koncentrirale: Uršula Ramoveš (2003) in Jelena Milojević (2003), Ditka Haberl (2010) in že omenjena Jelena Rusjan s *Škrip Orkestra* (2009), odmevnim projektom, ki je v letu 2013 doživel svoje nadaljevanje z naslovom *Škrip Inc.* Posebni projekti so bili na primer še: pesniško-prozni maraton Barbare Korun (*Oder žensk*, 2006), video Mirjam M. Hladnik in Hanne W. Slak (*Američanke – zgodbe slovenskih izseljenk*, 2006) in »stand-up« nastop Martine Ipša (*Martinini monologi*, 2007). Posebne predstavitve tiskovin so projekti Tatjane Plahute (*Setveni koledar*, 2003), Irene Pivka (*Dnevnik 012*, 2006) in Kiki Omerzel (*Pravljice za lahko noč*, 2006) ter specializirana predavanja najrazličnejših zvrsti, na primer Brede Kralj (*Popestritev življenja živali v ujetništvu, domači reji in hišnih živali*, 2008), Metke Maček (*Okus po zeliščih – biovrt in estetika narave*, 2008), Katje Praznik (*Pina Bausch: Bojevanje s telesnimi normami*, 2009) in Katarine Majerhold (*Ljubezem, umetnost in ženske*, 2011).

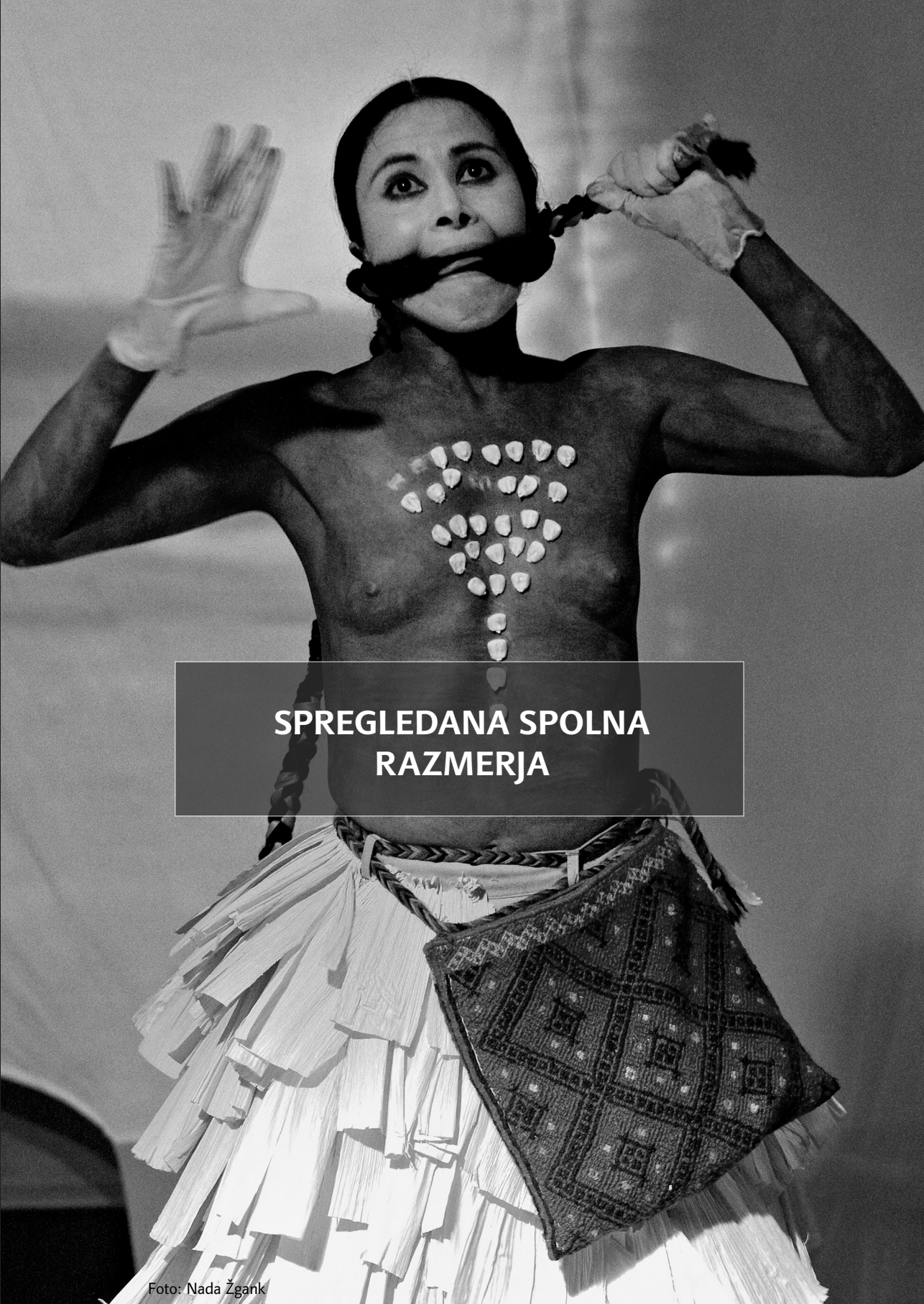
Ženska X, ki pride v mesto Y

Če si skušamo predstavljati, kako se počuti naključna ženska X, ki pride v mesto Y, bi lahko rekli, da je najprej očarana, nato se začne ozirati naokoli in spraševati, kje je. Zatem doživi nekakšen samorefleksivno moment. Nato se zamisli. Spominja se svojih pozab, svojega dela. Pomisli na Marie Curie, eno od dveh žensk od 9000 študentov na Sorboni, ki sta doktorirali. Ne misli na histerijo, misli na partizanke. Ženska X si na koncu predstavlja, da govori. Nenehno govori. Njena govorica se rojeva iz nič, a vendar je v njej vse tisto, kar je hkrati zunaj nje. Ženska Y je medij, pogled, ključavnica, nujnost. Festival Mesto žensk je ključ.

Literatura

- BADIOU, ALAIN (2005): *Dvajseto stoletje*, Analecta, Ljubljana.
- ČUFER, EDA (2006): Intervju kot orodje. Šola za sodobno umetnost (Svet umetnosti pri SCCA). *Likovne besede* 77/ 78: 154–161.
- ENQUIST, PER OLOV (2011): *Knjiga o Blanche in Marie*. Ljubljana: Beletrina.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2009): *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- GOLDBERG, ROSE LEE (1988): *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson.
- KUNST, BOJANA IN PETRA POGOREVC (2006): *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska.

- LESKOŠEK, VESNA (2013): *Osebno je politično, javno pa privatizirano*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/node/3733/> (1. april 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.): Arhiv festivala. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/arhiv-festivala> (12. april 2015).
- OŽBOLT, SINJA (1996): *Čudovite ruševine*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/1996/projekt/cudovite-rusevine> (10. april 2015).
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1982): *Zgodovina in nezavedno*. Ljubljana: Cankarjeva založba.



**SPREGLEDANA SPOLNA
RAZMERJA**

Pa še o tistih, ki jih ne bo nikoli na festival Mesta žensk

Abstract

About Those Women Who Will Never Attend the City of Women Festival

The paper deals with sex ratio, which is demolished after surpassing the ratio of 105 boys per 100 girls. This ratio has long been typical of India and China, South Korea and Vietnam, and recently also for the countries of the Caucasus, Albania and several countries of the former Yugoslavia (Kosovo, North-West Macedonia, Montenegro). Drastic changes in the demographic balance between the sexes, which call for regulatory intervention, began in the eighties with the onset of prenatal diagnostic technology, amniocentesis and ultrasound in the countries with a strong patriarchal tradition, in which sons are more desirable than daughters, and the decline of fertility rate.

Keywords: sex ratio, demography, prenatal diagnostics, patriarchal family
Zoja Skušek is editor, translator and publicist. (zoja.skusek@guest.arnes.si)

Povzetek

Besedilo govori o razmerju med spoloma, ki je porušeno, ko je presežena norma 105 dečkov na 100 deklic. Tak presežek je bil dlje časa značilen za Indijo in Kitajsko, Južno Korejo in Vietnam, zadnje čase se jima pridružujejo kavkaške države, Albanija in nekatere države nekdanje Jugoslavije (Kosovo, severozahodna Makedonija, Črna gora). Drastične spremembe v demografiji ravnotežja med spoloma, ki kličejo po državni intervenciji, so se začele v osemdesetih letih prejšnjega stoletja z vstopom novih tehnologij prenatalne diagnostike, amniocenteze in ultrazvoka v dežele s tradicionalno močnimi patriarhalnimi družinami, v kateri je sin bolj zaželen kakor hči, in nižjo rodnostjo.

Ključne besede: razmerje med spoloma, demografija, prenatalna diagnostika, patriarhalna družina
Zoja Skušek je urednica, prevajalka in publicistka. (zoja.skusek@guest.arnes.si)

Naslov je seveda zavajajoč. Poleg tistih, o katerih bo govor, še veliko drugih žensk ne bo nikoli obiskalo festivala: redko katera ali nobena kmetica, delavka, marsikatera revna ženska, prekarka itn. itn. Teh zadnjih je vedno več. A to je problem druge vrste: zelo kompleksen je, saj ni odvisen samo od – prav tako manjkajočih – socialnih politik, temveč tudi od kulturne in umetnostne, izobraževalne politike itn. In povezan je tudi z odločitvami vodstva festivala. A s tem problemom – na »nižjih ravneh«, kakor bi skupaj z Manikom Bandyopadhyayem rekla Tanja Rener – naj se ukvarjajo drugi in druge. Mislim pa, da bi se z njim vsekakor morali ukvarjati.

Moja tukajšnja tema so ženske, ki jih na Festival nikoli ne bo, ki se ne bodo rodile ali dočakale prvega leta starosti iz preprostega razloga, ker so ženske. Fenomen zadnja leta ni več neznanica niti v Sloveniji, o tej temi je bilo objavljenih že nekaj tekstov, celo v dnevnih medijih (Mo, 2013; G., 2014).

V informacijo: razmerje med spoloma (*sex ratio*) je porušeno, ko je presežena norma 105 dečkov na 100 deklic. Tak presežek je bil dlje časa značilen za Indijo in Kitajsko, Južno Korejo in Vietnam, zadnje čase se jima pridružujejo kavkaške države, Albanija in – presenetljivo? – nekatere države nekdanje Jugoslavije.

Prvič so neravnotežje med spoloma ob rojstvu opazili v zgodnjih osemdesetih letih 20. stoletja v Aziji. Eden prvih, ki je že leta 1986 pisal o tem, je bil Nobelov nagrajenec za ekonomijo Amartya Sen (Sen, 2002: 89); takrat je za Indijo navedel, da v tej državi manjka 37 milijonov žensk, ki se ne bodo rodile; stanje se je po tem letu samo še poslabšalo in razmerje med rojenimi deklicami in dečki se je še bolj nagnilo v prid dečkom. Za ilustracijo: 37 milijonov je celotno prebivalstvo Švedske, Nizozemske, Danske, Finske in še Slovenije za povrh. Za Senom so se s tem ukvarjali še drugi, zlasti demografi, ki ne skrivajo skrbi, kaj bo z družbami, ki bodo imele velikanski presežek moških. OZN prav tako ugotavlja, da je ubijanja novorojenk čedalje več in da je stopnja otroške umrljivosti pri hčerah za 40 odstotkov višja kot pri sinovih (Gendercide Watch v Rener, 2008).

A kot rečemo, fenomen ni več značilen edinole za Indijo in Kitajsko. Sredi devetdesetih je bilo v Južni Koreji in na Kitajskem razmerje med fantki in deklicami 115:100. Medtem ko se je v Južni Koreji »znormaliziralo« (boljši status ženske in politike, ki so omejile spolno selektivne abortuse), se je na Kitajskem večalo in je leta 2010 doseglo 120:100 v korist dečkov. Problem so zaznali tudi v drugih državah, v Vietnamu (2012. leta 112:100) in v Nepalju (Gulmota in Duthé, 2013: 2), v kavkaških deželah in v nam bližnjih južnobalkanskih državah.

Zares drastične spremembe v demografiji ravnotežja med spoloma, ki kličejo po državni intervenciji, so se začele v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so v Azijo prišle nove tehnologije prenatalne diagnostike, amniocenteza in ultrazvok. Zasebne klinike, opremljene za take posege, so rastle kakor gobe po dežju. Zaslužek je bil in je še fenomenalen. Abortusi zarodkov ženskega spola so v Aziji postali oblika načrtovanja družine: malo otrok, eden do dva, ampak vsaj eden mora biti fant. Do dokazov glede izvajanja spolne diagnostike je težko priti, saj klinike, ki te posege opravljajo, svojo dejavnost skrbno skrivajo. A alarmantni demografski podatki kažejo, da še daleč ni izkoreninjena. In glede na to kakšen status imajo sinovi v hudo patriarhalnih azijskih družinah, še tudi ne bo kmalu.

Zakaj so ženske v nekaterih družbah tako nezaželeni?

Marsikje so hčere veliko finančno breme. Sin, ljubljeni in čaščeni, po poroki ostane pri starših in na starost skrbi zanje, k hiši pripelje še ženo, novo delovno moč – in njeno doto. Ohranja družinsko ime, nadaljuje rod in zelo pogosto tudi družinske posle, kakršni koli že so. In – ne nepomembna stvar! – opravi zahtevane pogrebne obrede ob očetovi smrti, pri hindujcih, denimo, prižge grmado. V Aziji pogosto slišimo, da bi starši za svoje otroke naredili vse. Za otroke ali za sinove?

S hčerami je drugače, saj zanje velja, da jih najprej hraniš, vzgajaš, jih pošlješ v šolo (nekatere seveda v šolo ne hodijo), potem pa se poročijo in grejo od doma, pa še doto jim moraš dati. Hči je slaba investicija, vložek, ki se ne povrne. Popolno nasprotje sinu.

Zato si ljudje pomagajo, kakor vejo in znajo, da se »znebijo« nezaželenih hčera. Tiste, ki si lahko privoščijo ultrazvok ali amniocentezo, delajo abortuse, najrevnejše in najrevnejši se deklic znebijo drugače: zadušijo jih, zastrupijo, prenehajo jih hraniti itn. Tako v mestih kakor na vasi revni segajo po tradicionalnih metodah, tu in tam po malo novejših: v mestu kupijo pesticide ali uspavala, ki jih zmešajo z mlekom in zlijejo v usta novorojenke. Antropologinja R. Muthulakshmi v knjigi o infanticidu deklic navaja primere, ko so matere novorojenke zadušile s cvetnimi listi vrtnic, rižem, sokom kaktusa ali vrelo juho (Muthulakshmi, 1997).

Država je sicer prepovedala te prakse, v indijskem Kazenskem zakoniku, na primer, piše, da se infanticid lahko kaznuje s smrtjo, in tudi ugotavljanje spola zarodka je v večini indijskih držav že nekaj let z zakonom strogo prepovedano. In res, ljudje se bojijo sankcij. Nekaj jih je zaradi infanticida šlo v zapor, nekaj je primerov, ko so starša zaradi uboja deklice obsodili na dosmrtno ječo.

A življenje teče svojo pot. Na internetu so številni oglasi za zasebne klinike, v katerih z različnimi medicinskimi izgovori delajo amniocentezo ali preiskave z ultrazvokom, »mimogrede« pa še namignejo na spol zarodka: »Plačajte zdaj 5000 rupij, da jih boste pozneje prihranili 50.000« (Kishavar, 2006). Številke se od oglasa do oglasa spreminjajo, a prva zmerom pomeni stroške ugotavljanja spola zarodka (in abortusa, če se izkaže, da je ženskega spola), druga namiguje na stroške dote.

Nevestina družina mora namreč ženinovim staršem izročiti razmeroma zelo veliko denarja in materialnih dobrin (kolo, motor, avto, televizor), za kar je treba varčevati že od rojstva hčere ali se zadolžiti. Seveda je količina denarja odvisna od razreda, kaste in ekonomske moči nevestine družine, na splošno pa – denimo, v Indiji – znaša kar nekaj letnih prihodkov cele družine.

»Vendar bi bilo napačno, če bi to demografsko katastrofo, ki se zdaj dogaja v Indiji in sploh v vzhodni Aziji, zlasti na Kitajskem in Južni Koreji, pripisali samo doti in ekonomskim dejavnikom,« je zapisal demograf Christoph Guilmoto, ki je svoje ugotovitve predstavil na 4. azijski konferenci o reproduktivnem in spolnem zdravju in pravicah oktobra 2007 v Hyderabadu (Guilmoto, 2007). »Razlogi so kompleksni. Ekonomski so samo eni izmed njih, a glede na to, da je v Indiji 'manjkajočih žensk' več med premožnejšimi sloji, socialni razlogi očitno niso edini dejavnik. Največja razlika po spolu med novorojenci je v urbanih okoljih severozahodne Indije, med sikhi, jaini in hindujci in med izobraženimi. Toda Indija je velikanska in ekonomsko in družbeno zelo raznolična država, zato nobena reč ne drži stoo odstotno, zmerom so izjeme. Tudi v južni Indiji so področja, kjer je to razmerje zelo v prid fantkom.« (ibid.) Srednji razred hoče imeti samo enega otroka (izjemoma dva), mu ponuditi samo najboljše in ga dobro šolati – seveda pa mora biti ta otrok sin.

»Infanticid za Indijo kot celoto demografsko ni signifikanten; pač pa so pomembni spolno selektivni abortusi,« ugotavlja odgovori demograf Guilmoto.¹ »To, kar se zdaj dogaja v vzhodni Aziji, je popolna novost v celotni svetovni zgodovini. Demografi česa takega še nismo srečali. Leta 2050 bo na svetu dobrih 9 milijard ljudi, od tega samo v Indiji in na Kitajskem dobra tretjina. In samo med indijskimi moškimi jih bo 10 odstotkov 'preveč', med revnimi še veliko več. Ker bo boj za neveste hud, bodo iz tega boja najprej izpadli prav revni. Koliko milijonov

¹ Veliko pogostejša metoda, kako se znebiti nezaželenih hčera, vsekakor pogostejša od infanticida in abortusa ženskih zarodkov, je med revnejšim prebivalstvom v Indiji »metoda« zanemarjanja deklic. Te so slabše prehranjene, pogostejše bolne (deklic ne cepijo), manj izobražene. V slovitim, po vsem svetu nagrajenem filmu Sayajita Raya (ki smo ga pred leti videli tudi v ljubljanski Kinoteki), narejenem po Banerjijevem romanu *Pesem ceste* (1955) (Bandyopadhyay-Banerji, 2008), Durga, hči iz brahmanske družine, ki je vse svoje kratko življenje lačna, umre pravzaprav zaradi podhranjenosti, zanemarjanja in krivic, ne od malarije. Roman se dogaja še pod britansko okupacijo, toda razmere, zlasti na deželi, se od takrat niso veliko spremenile.

zafrustriranih, revnih moških bo to?» se sprašuje Guilmoto (ibid.). Se bo torej svetovna revolucija začela v južni in vzhodni Aziji? Ali pa bo svet spet doživljal vojne?

Modhumita Roy, feministka iz Kolkate, sicer profesorica angleške literature v Bostonu, pa opozarja, da se ženskam zato, ker jih bo manj, ne bo nič bolje godilo. Dekleta bodo spet silili v zakon zelo mlade, in ker bo v boju za delovna mesta preveč moških, bodo ženske izpadle iz tega boja, spet bodo tradicionalne matere in žene. In snahe, seveda (Roy, 2010).

Morda lahko koga presenetijo, da se je fenomen, prvič opažen v Aziji, pozneje pa še na Kavkazu (Azerbajdžan, Armenija, Gruzija), razširil tudi v našo bližino, v države, ki so nastale po razpadu Jugoslavije. Za Kosovo, severozahodno Makedonijo, Črno goro in Albanijo starih podatkov sicer ni, a novejši kažejo, da je razmerje med dečki in deklicami 111 proti 100. Hkrati so demografi ugotovili, da pada število otrok v družinah. Po njihovem mnenju so razlogi na našem koncu tile: 1. krepitev patriarhalne družine, v kateri je sin bolj spoštovan in ljubljen kakor hči, 2. dostopnost tehnologij za ugotavljanje spola zarodka in 3. nižja rodnost. Rodnost je v vzhodni Evropi v devetdesetih letih prejšnjega stoletja namreč drastično padla, z izjemo Kosova (2,3) je v vseh državah, kjer je mogoče govoriti o maskulinizaciji rojstev, padla pod 2 otroka na žensko (Guilmoto in Duthé, 2013: 2). A ker je v večini evropskih držav tehnologija za ugotavljanje spola zarodka dostopna, demografi sklepajo, da je preferenca, ki so jo v patriarhalni družini deležni sinovi, glavni razlog za spolno neravnotežje.² Očitno je, da socializem, ki je sicer veliko naredil za enakost spolov, recimo glede šolanja in zaposlovanja žensk, v nekaterih državah ni bil zelo uspešen pri vzpostavljanju enakosti v družini. Konservativne patriarhalne strukture so se celo utrdile in postajajo militantne zagovornice tradicionalnih vrednot. V obdobju mednarodnih vojn in tranzicij iz socializma v neoliberalizem so razpadle državne in vse druge socialne strukture, zato se je ohranila, celo okreplila družina. Ljudem, zlasti mladim daje občutek varnosti, pomaga jim skozi dolga obdobja brezposlenosti, v obdobju, ko bi morali že zdavnaj zapustiti družinsko gnezdo, jim nudi streho nad glavo. Prav ti isti ekonomski in politični razlogi, ki krepijo patriarhalnost in patrilokalnost v državah, ki so nastale iz naše nekdanje skupne Jugoslavije, so značilni tudi za Slovenijo, čeprav je res, da se pri nas za zdaj še ne kažejo v spolno selektivnih abortusih (se pa na drugih področjih). Bomo zaznali njihove učinke, preden bo prepozno?

Literatura

- BANDYOPADHYAY-BANERJI, BIBHUTI BHUSHAN (2008): *Pesem ceste*. Ljubljana: Založba/*cf.
- GUILMOTO, CHRISTOPHE Z. (2007): *Sex-ratio imbalance in Asia: Trends, consequences and policy responses*. Hyderabad: simpozij, 4th Asia Pacific Conference on Sexual and Reproductive Health, oktober.
- GUILMOTO, CHRISTOPHE Z. IN GÉRALDINE DUTHÉ (2013): Masculinization of births in Eastern Europe. *Population & Societies* (506): 1–4.
- G.V. (2014): V Črni gori vse več selektivnih splavov v želji po moških potomcih. *RTV/MMC*, 18. september. Dostopno na: <http://www.rtvlo.si/svet/v-crni-gori-vse-vec-selektivnih-splavov-v-zelji-po-moskih-potomcih/346665> (19. april 2015).
- KISHAVAR, MADHU (2006): *Off the Beaten Track*. New Delhi: Oxford University Press.
- MO. B. (2013): Selektivni splavi ženskih zarodkov tudi na Balkanu. *Delo*. 3. januar. Dostopno na: <http://www.delo.si/novice/svet/selektivni-splavi-zenskih-zarodkov-tudi-na-balkanu.html> (19. april 2015).
- MUTHULAKSHMI R. (1997): *Female Infanticide: Its Causes & Solutions*. New Delhi: Discovery Publishing House.

² V evropskih in kavkaških državah, kjer prakticirajo spolno selekcijo, se pri tretjem otroku neravnotežje drastično poveča, če sta prva dva otroka deklici. Absolutna zmagovalka na tem področju je Armenija, kjer je pri tretjem otroku razmerje med dečki in deklicami 185:100.

- RENER, TANJA (2008): Indijske ženske ali o ženskih problemih na nižjih ravneh. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (234): 147–159.
- ROY, MODHUMITA (2010): *Made in India. Eseji o razredu, spolu in kulturi*. Ljubljana: Založba/*cf.
- SEN, AMARTYA (2002): *Ekonomija blaginje*. Ljubljana: Založba/*cf.



DOSJE: FESTIVAL MESTO ŽENSK



Kuriranje festivala Mesto žensk med osebnim in političnim

Festival Mesto žensk je v 20 letih delovanja ustvarjalo sedem programskih vodij (šest žensk in en moški) skupaj z izvajalskimi ekipami številnih sodelavk in sodelavcev. V pričujočem Dosjeju objavljamo intervjuje z vodjem in voditeljicami, ki so kuriranje festivala prevzemale v različnih družbenih in političnih razmerah in delale v realnostih različnih kulturnih politik. Szczerki pravi (2012), da lahko poteka kuriranje po vsaj dve različni poti. Prva je snovanje programa na družbeno in politično angažiran način, ki skozi umetnost spodbuja družbene in politične razprave. Druga pa vztraja na kuriranju kot umetniški ekspertizi – kurator ne pridiga, temveč sodi o okusu. Intervjuji v nadaljevanju pokažejo, da poteka kuriranje festivala Mesto žensk predvsem po prvi poti, vendar se tudi drugi ne izogiba. Noben festival ni bil zgolj osebni projekt kuratorke ali kuratorja, vendar program vedno izraža tudi njune osebne preference in poglede. V tem se festivali razlikujejo med seboj, čeprav so jih ustvarjali po istih programskih smernicah.

Vprašanja za intervju smo koncipirali tako, da bi lahko prepoznali svojskosti in raznolikosti kuriranja v posameznem programskem obdobju, torej, da bi razbrali pečat, ki so ga z izbiro umetnic v program festivala vtisnile posamezne osebe. Predvsem nas je zanimalo, kako so se festivali umeščali v družbeno realnost, kako so s pomočjo programa in umetniških praks politizirali to realnost in predvsem, kakšen je bil njihov odnos do spola in feminizma, saj je dejstvo, da gre za ženski festival, že samo po sebi politično.

Curating the City of Women Festival—between the Personal and Political

In its twenty years of existence, the City of Women Festival was curated by seven program directors (6 women and a man) and was created together with many other staff members. In the dossier, we publish interviews with directors who curated festival in socially and politically different periods and inside different cultural politics. Szczerki (2012) says that curating can be made in at least two different directions. The first is the socially and politically engaged direction, which uses or presents art to provoke social and political debates. The second insists on curating as an expertise in art – a curator does not preach but judge on taste. The interviews show that curating the City of Women festival mostly adopts the first direction, but does not avoid the second. None of the festivals were exclusively a personal project of a curator, but the program always expressed personal preferences and views. This is what differentiates festivals between themselves, even though they are based on the same program guidelines. We conceptualized questions for the interviews to explicate the impact curators had on the program through their choices of participating artists. We were particularly interested in how annual festivals integrated or responded to social realities; how these realities were politicized through the program and art practices; and especially what was the attitude towards gender and feminism because the fact that the festival aims to promote women in art is political by itself.

Literatura

SZCZERKI, ANDRZEJ (2012): Kuriranje in pomembnost umetniškega dela. *Svet umetnosti*, predavanja. Dostopno na: <http://www.worldofart.org/aktualno/archives/4684> (28. avgust 2015)

»Programske vizije prvega festivala se celo iz današnje perspektive zdijo sveže, urbane in relevantne«

Intervju z Uršulo Cetinski

(V letih 1995–1998 umetniška direktorica in voditeljica projekta¹)

Kakšne so bile programske usmeritve festivala v času vašega vodenja? Kako ste izbirali nastopajoče, so bili festivali tematski in kako ste izbirali teme festivala? Kakšno je bilo sodelovanje z drugimi festivali in kulturnimi prostori? Ste imeli v zvezi s tem kakšno politiko?

Nekaj let pred prvim festivalom Mesto žensk sem obiskala ženski gledališki festival v okviru aktivnosti Magdalena Project v Cardiffu, ki je name naredil izjemno močan vtis. Oglevala sem si številne gledališke predstave, ki so jih ustvarile gledališke režiserke. Ženske so bile tedaj v gledališču kot režiserke v manjšini. Zanimivost tega festivala je bila, da so ga organizirale samo ženske, ki so bile edini spol tudi v tehničnih ekipah predstav, obvladovale so tako sceno kot luč in ton. Na tem festivalu moški niso bili dobrodošli.

Ko me je Urad za žensko politiko povabil, naj si zamislim ženski kulturni dogodek, sem cardiffski model modificirala po svoji tedanji logiki. Predvsem sem želela zastopanost vseh umetniških smeri, od gledališča, glasbe, likovne umetnosti, filma in videa, literature do teorije oz. refleksije. Ločevanje med posameznimi umetnostmi se mi je zdelo preživeta forma, njihovo medsebojno oplajanje in povezovanje pa poseben navdih. Bistveno se mi je zdelo, da so avtorice umetniških del na festivalu ženske, ker pa sem menila, da je treba ustvariti dogodek, ki opozarja na to, da ženske v umetnosti nimajo enakih možnosti kot moški, sem bila prepričana, da je treba nagovarjati oba spola. Zato se mi je zdelo sprejemljivo in dobrodošlo, da so pri festivalu sodelovali tudi moški, in sicer kot organizatorji, selektorji, strokovni sodelavci, pa tudi umetniki, vendar v umetniških vizijah z ženskim avtorstvom. Problem enakih možnosti za oba spola v umetnosti in družbi sploh sem pojmovala kot problem obeh spolov, boj za enake možnosti po spolu pa idejo feministk in feministov, ki naj bi svoj glas našli v Mestu žensk, v odprtem mestu

¹ V intervjujih na naslednjih straneh z voditeljicami in vodjo programov festivala Mesto žensk povzemamo različna poimenovanja njihovih funkcij po spletni strani Mesta žensk, glej <http://www.cityofwomen.org/sl/content/program-ska-vodstva-sokuratorstvo-programska-sodelovanja> (op. ur.).

brez obzidja, ki sem ga poimenovala, navdihnjena z istoimenskim Fellinijevim filmom in s *Knjigo o mestu dam* Christine de Pizan iz leta 1405. Priporočilo marketinške agencije, ki smo jo prosili za nasvet o imenu festivala, je bilo, da bi se dogodek imenoval Feminale.

Sprva se nismo tematsko omejevali, na začetku nas je zelo zanimalo predvsem stereotipno pojmovanje žensk in ženskosti; leta 1995 sta denimo izvrstno likovno razstavo *Stereotip* pripravili Lilijana Štepančič in Helena Pivec, postavili pa smo jo v Mestni galeriji. Leta 1997 smo tematsko obravnavali fenomen ženske kot agresorke, da bi pokazali, da se ženska pojavlja tako v vlogi žrtve kot napadalca. Med najbolj odmevnimi dogodki na to temo je bilo prikazovanje takrat povsem novega dokumentarca *Se spominjaš revolucije* Loredane Bianconi, ki je posnela intervjuje s članicami italijanskih Rdečih brigad. Pripravili smo tudi izjemno dobro obiskano okroglo mizo, med gostjami pa je bila Adriana Farando, ki je takrat že prestala zaporno kazen zaradi teroristične aktivnosti in vpletenosti v uboj Alda Mora.

Že po prvem festivalu so me začeli vabiti v številna evropska mesta, kjer sem na različnih univerzah, fundacijah in festivalih Mesto žensk predstavljala kot primer dobre prakse v prizadevanjih za enake možnosti v umetnosti. Idejo festivala so povsod sprejeli z navdušenjem in predvsem z velikim zanimanjem. Vabil iz tujine je bilo kar veliko.

Selektorsko jedro sva bila skupaj s Koenom Van Daelom, imela pa sva številne svetovalce za posamezna področja umetnosti.

Kako se je festival umeščal v družbeno ali politično dogajanje tako doma kot v svetu? Se je odzival na dogajanje, je bil politično angažiran in kako se je to kazalo v programu festivala?

Na festivalu smo prikazovali tako umetniške prakse, v katerih so umetnice kritično reflektirale svoj družbeni položaj, kakor tudi po našem mnenju relevantna umetniška dela najrazličnejših vsebin. Pomembno se nam je recimo zdelo, da oblikujemo tudi program za bošnjaško, makedonsko, romsko in druge v Sloveniji živeče skupnosti. S koncertom bosanskih sevdalink smo z lahkoto razprodali Linhartovo dvorano v Cankarjevem domu. Na koncert Petranke Kostadinove v KUD-u France Prešeren je množično drlo makedonsko občinstvo iz vse Slovenije, tako da smo na dvorišču poskrbeli za zvočni prenos, obiskovalci, ki niso mogli v dvorano, pa so pred poslopjem plesali kolo. Skupaj z Drugo godbo smo v K4 predstavili romsko pevko Džansever, rajanje romske populacije iz vse Slovenije in ljubljanskega občinstva je bilo nepopisno. Zame je bilo zelo pomembno, da ustvarjamo festival, ki povezuje. Tako oba spola kot pripadnike socialnih ali jezikovnih skupin, ki se redko znajdejo v dialogu. Predvsem pa sem želela festival, ki ni namenjen golj nekakšnim elitam.

Kako so se na festivale v vašem programskem obdobju odzivali obiskovalci, mediji, kulturna/umetniška kritika doma in v tujini? Se je zdelo, da ljudje težko sprejmejo festival, ki posebej ženskam omogoča dostop do javnosti? Je imel zato posebno občinstvo? Ste si prizadevali pritegniti širši krog obiskovalk in obiskovalcev in zato želeli festival predstavljati na bolj družbeno sprejemljiv način (npr. stran od feminizma ali problemov, povezanih z ustvarjanjem žensk)? Kako ste na negativne odzive odgovarjali? Ste se s tem sploh posebej ukvarjali?

Medijski odzivi iz tujine so bili najintenzivnejši po prvem festivalu leta 1995, kar je bilo povezano s podporo Urada za informiranje RS, ki je deloma pokrival stroške bivanja novinarjev iz tujine. Zato so o festivalu tedaj poročali ugledni avstrijski, britanski, nemški, francoski, ameriški, italijanski in hrvaški mediji. Nabor naklonjenih prispevkov v tujini je bil zelo impresiven. Za marsikaterega novinarja in novinarko, ki so nas spremljali v času prvega festivala, ni bil odkritje le sam dogodek, temveč tudi srečanje s Slovenijo in njeno prestolnico.

Prvi festival so izjemno široko predstavili tudi domači mediji; Majda Knap Šembera je vsak dan za TV Slovenija pripravila polurno festivalsko kroniko, o festivalu so poročali tako osrednji mediji kot tudi lokalni, denimo gasilska glasila. S promocijo smo se pred prvim festivalom

izjemno veliko ukvarjali. Ideja je bila, da na dogodke privabimo čim širši krog ljudi, ne le somišljenike; nismo želeli prepričevati le že prepričanih. Čeprav smo nagovarjali širok krog ljudi, feminističnih teženj, pojmovanih kot skupno prizadevanje obeh spolov za enake možnosti, nikoli nismo skrivali.

Domači odzivi so bili različni, od naklonjenih do sovražnih. Med zadnjimi je kraljevala novinarka *Dela* Lada Zei s kolumno *Ljubljana spet oblači hlače*. Zame presenetljivo veliko sovražnosti so v medijih sproducirale prav ženske. Če se prav spominjam, so nenaklonjeni moški ostali predvsem na ravni norčevanja. Predvsem po prvem festivalu smo dosegli svoj namen: artikulacijo seksizma, šovinizma, mizoginosti v javnem prostoru. Vsega tega, za kar se je takrat trdilo, da v naši družbi sploh ne obstaja. Ker so bili nekateri napadi osebni, čustveno zame vendar ni bilo lahko.

Nad obiskom festivala pa se ni bilo kaj pritoževati.

Finančne zmožnosti so narekovalе selekcijo programa. Kako so finančne omejitve konkretno vplivale na vsebinsko selekcijo in program festivala? Kako se je festival na eni strani in na drugi organizacijski tim prilagajal finančni negotovosti?

Sredstva za prvi festival, ki je nastal pod okriljem Urada za žensko politiko, smo začeli zbirati že kakšni dve leti pred samim festivalom. Na začetku sem se s tem ukvarjala predvsem sama, ob strani mi je pred prvim festivalom stala Vera Kozmik, tedanja direktorica Urada za žensko politiko, potem pa je nekaj mesecev pred prvim festivalom priskočil na pomoč tudi Koen Van Daele.

Glavnina sredstev za prvi festival je bila subvencija Mestne občine Ljubljana, ki je znašala 62.000 evrov, če se prav spominjam, pa je končni proračun brez stroškov obratovanja pisarne, ki jih je pokrila Urad za žensko politiko, znašal okoli 130.000 evrov. Najvišje proračunske postavke prvega festivala so bile razstava *Stereotip*, izdaja več knjižnih naslovov in najem prostorov v Cankarjevem domu. Moj sogovornik za podporo Mestne občine Ljubljana in podpisnik pogodbe je bil tedaj župan dr. Dimitrij Rupel, ki je bil med politiki odločevalci glede Mesta žensk tedaj najbolj intelektualno dojemljiv in kultiviran. Ne le, da me je osebno sprejel na sestanek, dejal mi je celo, da mi dogodka ni treba posebej predstavljati, saj ve, za kaj gre, ker je feministične aktivnosti spoznal med bivanjem v ZDA.

Po prvem festivalu pa se je subvencija Mestne občine močno zmanjšala, mislim da na tretjino zneska za prvi festival, proračun je postal močno okrnjen. Na Ministrstvu za kulturo smo imeli ves čas težave, saj festivala niso hoteli obravnavati kot enotnega kulturnega dogodka, temveč le posamezne vsebine. Z Vera Kozmik sva se sestali s tedanjim ministrom za kulturo Sergijem Pelhanom in dobila sem občutek, da mi ideja festivala ni blizu, če naj se diplomatsko izrazim. Festival je deloma reševal Mitja Rotovnik oziroma Cankarjev dom, ki smo mu leta 1995 odšteli kar lepo vsoto za najem dvoran, potem pa je leta 1996 postal koproducent in najema prostorov nam odtlej niso več zaračunavali.

Položaj se je finančno najbolj zaostрил leta 1997, ko so nam subvencije res rigorozno zmanjšali; ne Ministrstvo za kulturo in ne Mestna občina Ljubljana v festivalu, ki se je začel z izjemnim zagonom in kakovostjo, nista prepoznala dogodka, ki bi ga bilo vredno normalno podpreti. Projekt so obravnavali kot obroben kulturni in družbeni dogodek, čeprav bi si še danes producenti v kulturi lahko oblizali vseh deset prstov hkrati, če bi doživeli tolikšen mednarodni odmev, kot ga je Mesto žensk leta 1995. Za številne sogovornike, ki sem jih tedaj želela navdušiti za dogodek, je bilo dejstvo, da gre za festival žensk močno moteče, nekateri so nam tudi kar naravnost očitali, da je med organizatorji festivala preveč tujcev, predvsem Južnjakov.

Pri tretjem festivalu se je pokazala neverjetna solidarnost naših kolegov kulturnikov in posameznih kulturnih institucij. Sami so nam ponudili, da iz lastnih sredstev za program festivala prispevajo dogodke, za katere smo se skupaj dogovorili. S Koenom Van Daelom sva na Danskem v prečudoviti galeriji Louisiana prvič videla Shirin Neshat, s katero sva seznanila Moderno galerijo, ki jo je potem z veseljem vključila v svoj program, Novi kolektivizem pa

je katalog razstave oblikoval brezplačno. Tovrstnih samodejnih gest pomoči festivalu v stiski, festivalu, pahnjenem na rob, je bilo tedaj veliko. Ta solidarnost je bila v tistem času bistvena tudi za Koena Van Daela in zame, tedaj sva bila edina, ki sva se s festivalom profesionalno, honorarno ukvarjala vse leto.

Mesto žensk, kot sem si ga predstavljala, za katero sem se borila, vanj verjela in se neznan-sko mučila z njim, je bilo le leta 1995. Le prvi festival je bil programsko približno takšen, kot sem si predstavljala, da bi moral biti. Kar je prišlo po tem, je bila predvsem bitka za preživetje, kljubovanje nešteto oviram in globoka vera v sporočilo dogodka. Revščina nam je prav gotovo onemogočila uresničitev naših programskih vizij, ki se mi celo iz današnje perspektive zdijo sveže, urbane in relevantne. V določenih segmentih celo anticipatorne.

»Hoteli smo, da je festival platforma dialoga in srečevanj«

Intervju s Koenom Van Daelom

(Leta 1995 selektor za gledališče in glasbo; v letih 1996–2001 selektor in organizator programa; leta 2002 član selektorske in produkcijske ekipe)

Kakšne so bile programske usmeritve festivala v času vašega vodenja? Kako ste izbirali nastopajoče, so bili festivali tematski in kako ste izbirali teme festivala? Kakšno je bilo sodelovanje z drugimi festivali in kulturnimi prostori? Ste imeli v zvezi s tem posebno politiko?

Na festivalu Mesto žensk sem sodeloval osem let in v teh letih je festival vseskozi še nastajal in se razvijal. Začeli smo kot projekt vladnega Urada za žensko politiko. To zelo pomembno dejstvo je bilo del našega koncepta na začetku, ker smo hoteli, da je festival letni opomnik temeljne nepravilnosti in načelne slabe zastopanosti oz. nereprezentiranosti žensk v umetnosti. Pri organizaciji prvega festivala leta 1995, ki je trajal samo pet dni, imeli pa smo okoli 60 dogodkov, smo bili pozorni na to, da smo bili prisotni v vseh različno profiliranih prostorih: tako se je program odvijal v alternativnih prostorih na eni strani, na drugi pa v glavni kulturni katedrali, Cankarjevem domu. S tem smo hoteli sporočiti, da ženske v umetnosti in kulturi niso slabo zastopane oz. nereprezentirane samo v določenem delu kulturne produkcije, npr. v filmu, literaturi, gledališču, temveč da se to dogaja na vseh področjih in tudi ne samo v *mainstreamu*, temveč tudi v alternativni. Torej, naš glavni namen je bil, da naredimo relevanten, interdisciplinarni umetniški festival, pri katerem bomo uporabili enaka selekcijska merila kot vsi drugi relevantni mednarodni umetniški festivali z majhno, a pomembno razliko: izbirali bomo med ženskimi ustvarjalkami, umetnicami, in s tem opozorili na nepravilnost. Predstavljajte si, ste recimo programski vodja ljubljanskega filmskega festivala Life, v program vseh sekcij (Perspektive, Kralji in kraljice, Ekstravaganca, Premiere itd.) pa boste izbrali samo avtorice. Kakšen bo ta program? To je bila osnovna ideja, o kateri se je prvo leto v javnosti najbolj odkrito in neposredno govorilo.

Pri izbiri umetnic so se odpirala vprašanja, o katerih smo razpravljali. Kajti vedno, ko smo se odločili za določeno umetnico iz anglo-saksonskega sveta, so takoj vprašale, ali gre za feministični festival. Naše drugo izhodišče, moto je bil, da ne obstaja ena ženska, torej, da ne gre za en glas, temveč za raznolike glasove. S tem smo razbijali stereotipe. Hoteli smo, da je festival platforma; nismo hoteli govoriti za umetnice ali se izrekati namesto njih, zagotoviti smo jim

hoteli platformo in biti v dialogu z njimi. In če govorimo o konceptu – nikoli nismo hoteli imeti koncepta, ki bi ga nato opremili z vsebinami za vsakogar. Delali smo nasprotno – določene predstave so bile zanimive, navdušujoče, dobre in na podlagi njih smo nato iskali skupni imenovalac.

Pri vsakem festivalu smo se odločili za določeno temo, npr. ko je bila Slovenija v predpristopnih pogajanjih z EU, se je veliko razpravljalo o tej topiki, toda teme niso prevladale v nekem restriktivnem pogledu, da ne bi bilo nič drugega v programu. Ali, denimo, leto prej smo se osredinili na nezahodne umetnice in ustvarjalke. Ugotovili smo namreč, da je po petih, šestih letih na festivalu gostovalo resnično malo nebelopolnih žensk, in se vprašali, zakaj. Ugotovili smo seveda, da so letalske vozovnice za ustvarjalke iz neevropskih držav veliko dražje, v morebitni vlogi producenta bi prevzeli večje tveganje, obenem pa smo ugotovili tudi, da ni opravičila za to, da v programu nimamo denimo odličnih temnopolnih pisateljic, vizualnih umetnic, glasbenic itd. recimo z Dunaja, Italije, Velike Britanije. Tako nekako se je izoblikovalo izhodišče za festivalsko temo »nezahodne oz. nebelopolne umetnice«.

Kako se je festival umeščal v družbeno ali politično dogajanje tako doma kot v svetu? Se je odzival na dogajanje, je bil politično angažiran in kako se je to kazalo v programu festivala?

Seveda, festival je bil vedno političen. Spomnim se, da smo med bosansko vojno v Cankarjevem domu organizirali noč sevdalink. To je bilo politično stališče, občinstvo na koncertu je bilo povsem drugo, s čimer se je hkrati razkril obstoj neke vzporedne realnosti. Vedno smo veliko razpravljali, kako opozoriti na določeno vprašanje, kako zbuditi pozornost zanj, npr. z organizacijo okrogle mize, z zanimivimi predavanji itd. Za nas je bila razprava enako pomembna kot umetnost. Prirejali smo okrogle mize o vprašanih, za katere smo ocenili, da so relevantna in primerna za to družbo in svet kot celoto, še zlasti pa za tukajšnje okolje, ki je bilo takrat v tranziciji, ko se je izkazalo, da je bil prejšnji sistem na številnih področjih progresivnejši v primerjavi z zahodnim: od porodniškega dopusta do pravice do splava. Na začetku tranzicije se je ob teh stvareh v nekaterih političnih krogih porajalo nasprotovanje. Vse teme smo zelo premišljeno odpirali in prevpraševali, vendar ne nujno na najbolj neposreden način, tako kot npr. pri omenjenih sevdalinkah – to je bilo takrat zelo politično stališče, čeprav gre za tradicionalno glasbo.

Kako so se na festivale v vašem programskem obdobju odzivali obiskovalci, mediji, kulturna/umetniška kritika doma in v tujini? Se je zdelo, da ljudje težko sprejmejo festival, ki posebej ženskam omogoča dostop do javnosti? Je imel zato posebno občinstvo? Ste si prizadevali pritegniti širši krog obiskovalcev in zato želeli festival predstavljati na bolj družbeno sprejemljiv način (npr. stran od feminizma ali problemov, povezanih z ustvarjanjem žensk)? Kako ste na negativne odzive odgovarjali? Ste se s tem sploh posebej ukvarjali? Ali ste imeli dileme, pomisleke glede feminizma oz. utemeljevanje festivala iz feministične perspektive?

V kuratorskem timu smo bili v nenehnem dialogu z občinstvom in spremljali smo odzive na festival. Po prvem festivalu je bila najbolj 'ekstremna' kolumna v *Delu* o izganjanju vonja po menstrualni krvi v CD itd. Stereotipi so bili trdni in so ostajali, vsako leto je bil prvi odziv 'toda festival ni feminističen'. Obstajala je celo zelo uniformirana ideja o tem, kaj naj bi ženske v umetnosti reprezentirale. To smo hoteli to dekonstruirati, povedati smo hoteli, da se s takimi pogledi ne strinjamo, da pri tolikšni raznolikosti izrazov in smeri ni skupnega imenovalca, razen morda tega, da so ženske v umetnosti obravnavane drugače kot moški. Nekaj dvoumnosti je bilo, s katero smo se premišljeno igrali. Leta 2000 sem uvodniku v katalogu dal naslov *Zažgimo feminizem*, leto prej je na festivalu gostovala Rosi Braidotti, leta 2000 je pri Založbi *cf izšla knjižica *Feminizem/mi za začetnike/ce*, knjižica, ki govori o tem. Nenehno smo ponavljali stališče, da gre za multitudo, za različna mnenja, smo platforma in vsakoletni opomnik.

Celo v kulturnem esteblišmentu je bilo nekaj nenaklonjenosti do tega, kar smo počeli, in če se zdaj ozrem nazaj, mislim, da so bile stvari, ki smo jih takrat počeli, skorajda tabu. Šlo je za politične teme, na primer ob razstavi Sadie Lee *Don't Look* leta 1999 v Mali galeriji in naslovnici festivalskega kataloga s podobo debele ženske s te razstave. Zanimivo je bilo gledati, kako so vsi padli v past konvencionalnega mišljenja, kako je ženska, ki je po prevladujočih ocenah grda, predstavljala radikalno drugo. Vsi stereotipi so stopili na plan.

Dialog z občinstvom je bil bistven del koncepta festivala, hoteli smo privabiti širok spekter ljudi. Vedeli smo, da bodo na koncert Meredith Monk prišli ljudje ne glede na kontekst, v katerem je nastopala. Naš namen ni bila samo interdisciplinarnost, temveč tudi mešanje občinstva, pripeljati smo hoteli skupaj različna občinstva, ki se drugače morda ne srečajo. Jasno je bilo, da bodo na določenih prireditvah specifična občinstva, ki jih zanimajo specifična umetniška dela. Vendar je bil vedno tudi naš cilj, da privabimo občinstvo, ki ga sicer določena zvrst ali umetniške smeri ne zanima, občinstvo hoteli zintrigirati, privabiti. Seveda so bile predstave za številnejše občinstvo in za manjše število obiskovalcev.

Tudi glede feminizma je obstajala dvoumnost. Vprašanje feminizma je bilo vedno na mizi, feministke so včasih nasprotovale festivalu, da ni dovolj feminističen ali da ne odpira feminističnih vprašanj, splošna javnost pa je menila, da je festival preveč feminističen.

Te dvojnosti smo se ves čas dobro zavedali. Omenil sem že vlogo Mesta žensk kot platforme, ki posreduje glasove gostij festivala in odpira dialog, hoteli smo, da vzajemno vplivajo in izzivajo tukajšnje dogajanje ali razmere.

Finančne zmožnosti so narekovale selekcijo programa. Kako so finančne omejitve konkretno vplivale na vsebinsko selekcijo in program festivala? Kako se je festival na eni strani in na drugi organizacijski tim prilagajal finančni negotovosti?

Festival Mesto žensk je šel skozi nasproten proces, kot je običajno. Po navadi se neka pobuda začne z malim, nato raste, ekspandira, se povezuje. Mesto žensk je šlo po nasprotni poti. Začeli smo kot del vladnega Urada za žensko politiko, torej na najbolj institucionalni ravni, in se nato v produkcijskem pomenu, seveda, spuščali navzdol. Govorim o prvih osmih letih. Kljub čedalje manjšemu proračunu in finančnim pritiskom je bilo za naš izjemno pomembno, da ostanemo, nadaljujemo in se programsko ne pustimo marginalizirati. Še naprej smo delali na motiviranju Cankarjevega doma, da ostane koprodukcijski partner festivala, da financira zanimive predstave ali koncerte, za katere smo ocenili, da so relevantni in pomembni. Kajti jasna posledica čedalje manjšega proračuna je, da pogleduješ v čedalje manjše prostore, manjše produkcije, in tega nismo hoteli sprejeti. Raje smo zmanjšali količino programa, recimo s petdesetih dogodkov na deset, toda teh deset smo hoteli predstaviti v deset različno profiliranih prostorih in morali so biti raznoliki, *offstream* in *mainstream*, različnih žanrov in če jih ni moglo financirati Mesto žensk, smo naredili vse, da smo za financiranje motivirali druge institucionalne partnerje.

»Festival je prinašal aktualne in pri nas redko videne umetniške žanre in teoretske vsebine«

Intervju s Sabino Potočki

(V letih 1997 in 1998 stiki z javnostmi in organizacija; 1999 asistentka in organizatorica; od leta 2000 do 2007. soselektorka)

Kakšne so bile programske usmeritve festivala v času vašega vodenja? Kako ste izbirali nastopajoče, so bili festivali tematski in kako ste izbirali teme festivala? Kakšno je bilo sodelovanje z drugimi festivali in kulturnimi prostori? Ste imeli v zvezi s tem kakšno politiko?

V času aktivnega delovanja na festivalu Mesto žensk in pri pripravi drugih programskih dogodkov zunaj festivala sem videla svoje delo predvsem kot povezovanje in sodelovanje, tako pri organizaciji in izvedbi dogodkov kot tudi pri programski izbiri in izbiri festivalske teme. Zato mi je izraz programska koordinacija ljubši od vodenja.

Festival poznam od samih začetkov, ko sem soorganizirala delavnico, leta 1996 sem nastopila v plesni predstavi. Programski ekipi Mesta žensk sem se pridružila leta 1997, koselektorka sem bila med letoma 2000 in 2007. V času mojega soprogramiranja Mesta žensk s sokuratorji (Koen Van Daele, Bettina Knaup, Mara Vujić, Milijana Babić, Katja Kobolt in Dunja Kukovec) sem pri programski izbiri in koordinaciji festivala sledila osnovnim kriterijem za selekcijo in programskim smernicam,¹ ki jih je festival Mesto žensk začrtal že v prvih festivalskih letih.

¹ Glavni kriterij za selekcijo del in dogodkov je *žensko avtorstvo*. Festivalski program ostaja odprt za vse zvrsti umetnosti, se pravi *multidisciplinaren* (gledališče, glasba, ples, scenske umetnosti, multimedijske in novomedijske umetnosti itn.) Mesto žensk je *mednarodni festival sodobnih umetnosti* (selekcija poteka v mednarodnem prostoru, glavni del ciljnega občinstva pa je v Sloveniji; predstavlja *sodobno umetnost*, kar pomeni, da izbira avtorice, ki ustvarjajo v tem trenutku in katerih dela so relevantna za čas, v katerem živimo. Festival predstavlja sodobne umetnosti (in NE »sodobne ženske umetnosti«), ker festival postavlja pod vprašaj koncept »ženske umetnosti«. Ena od značilnosti je njegova *transdisciplinarnost* in z njo povezano sodelovanje umetnic, ki eksperimentirajo, se spogledujejo ali celo prestopajo meje posameznih žanrov. Vsaka izdaja festivala je posvečena *osrednji temi*, pomembni bodisi v umetniškem, kulturnem ali družbenopolitičnem pogledu, k sodelovanju pa so povabljeni tudi akademiki s področja kulturoloških študij in študij spolov, ki se poklicno ukvarjajo z izbrano tematiko. Festival spodbuja dialog, nova spoznanja in živahno razpravo med sodelujočimi umetnicami, teoretičarkami in občinstvom. Mesto žensk je *mednarodni festival sodobnih umetnosti* in predstavlja umetnice z vsega sveta, tudi iz daljnih držav in območij, ki se v Sloveniji redko predstavljajo, ali pa jih domače občinstvo še ne pozna najbolje. Je kraj, kjer prihaja do *sodelovanja* med povabljenimi gostjami, umetniki in institucijami oziroma organizacijami v Sloveniji in sosednjih državah. Festival organizira gostovanja povabljenih umetnic v Sloveniji in tujini ter ima bogat program spremljevalnih prireditev zunaj festivalskih okvirov. Nagovarja *široko in raznoliko občinstvo* in si prizadeva za njegovo aktivno sodelovanje. Da bi to dosegel, ponuja raznovrsten program in organizira prireditve na različnih koncih mesta, kar nedvomno pripomore k njegovi odmev-

V njih je mogoče najti tudi odgovor o načinih sodelovanja in povezovanja Mesta žensk s sorodnimi organizacijami, partnerji, javnimi zavodi, nevladnim sektorjem in posamezniki doma in v tujini. Zaradi omejenega prostora bom na kratko omenila festivalske teme v času moje programske koordinacije: leta **2000** smo za programsko temo izbrali pretekle, sedanje in prihodnje podobe žensk v zgodovini v želji pokazati, da je nemogoče in absurdno zreducirati tolikšno ustvarjalno različnost in mnogoterost na en sam imenovalac ter da ženske v umetnosti družijo to, da jih obravnavajo drugače kot moške; leta **2001** smo festivalsko temo naslovili *Naravna selekcija* in isto strategijo kakor pri spolu uporabili pri kategoriji »barva polti«. Na festivalu smo predstavili samo umetnice, ki ne živijo in ne delajo v Evropi in Severni Ameriki in/ali umetnice »nebele polti«. Leto **2002** je bilo namenjeno Novi Evropi, ki se je oblikovala po letu 1989. »Stara celina« je s transformacijo, »tranzicijo«, »krizo identitete«, s premikajočimi se mejami postala za mnoge umetniški izziv. Slovenija je takrat končala pristopna pogajanja z EU. Festivalsko edicijo **2003** je zaznamovalo krčenje dotacij festivalu, ki se je znova znašel na robu preživetja. Zato smo predstavili izbor umetnic, ki so se na različne načine lotevale bega pred sponami realnega, iskanja brezmejne kreativnosti, užitka, anarhistične energije in virov preživetja. Deseto edicijo leta **2004** je festival zaznamoval s temo *Tranzicija za namidobrodošli v prihodnost?* Tega leta se je Slovenija pridružila Evropski uniji, kar je za nekatere pomenilo (vključno z Mestom žensk) neizogibno stvarnost, ki nas nenehno sili v razmišljanje, predstavljanje, boj, tekmo in nazadnje v uvedbo alternativnih družbenih in umetniških kod in vizij. Leta **2005** nas je zanimala »obsedenost« z varnostjo in strahom, nadzorom. Leta **2005** smo se posvetili temi spomina in pozabe in ob 100. obletnici rojstva Hannah Arendt smo festival posvetili tej sijajni filozofinji in politični teoretičarki, spominu (in pozabi) domačih in mednarodnih dosežkov feminističnih gibanj in ženskih bojev zadnjih 100 let. V letu **2007** sem predala štafeto programskega vodenja Katji Kobolt in Dunji Kukovec, ki sta si za festivalsko temo izbrali »humor«.

Kako se je festival umeščal v družbeno ali politično dogajanje tako doma kot v svetu? Se je odzival na dogajanje, je bil politično angažiran in kako se je to kazalo v programu festivala?

Angažiranost je od začetkov vpisana v sam temelj festivala. O programski politiki in družbeni klimi, v kateri je festival nastajal, veliko povedo festivalski uvodniki, v katerih s(m)o programske/i vodje festivala in predsednice Društva Mesta žensk spregovorile/i o festivalskih temah in tudi o širši družbeno-politično realnosti, v kateri so posamezne festivalske edicije nastajale.²

V letih prvih festivalskih edicij je dokončno zbledel žar novih družbenih in umetniških gibanj osemdesetih in (povzeto po znanem jinglu Radia Študent) nastopil je zmedeni čas devetdesetih. Festivalske začetke zaznamujejo tektonski družbeni in politični premiki v nekdanji Jugoslaviji in Sloveniji. Govorimo o času nove države in spremembi političnega sistema, tranziciji, vojni na Balkanu, vse bolj neoliberalni politiki, kopnenju in krčenju že doseženih delavskih in ženskih pravic ter pravic manjšin. To so bile aktualne teme, s katerimi so se na festivalu ukvarjale umetnice in teoretičarke iz Slovenije, iz vzhodnoevropskih držav in balkanskega prostora. Ožji regionalni fokus je dopolnjeval izbor ustvarjalk iz evropskega in svetovnega prostora, ki so v svojih delih predstavile aktualne in pri nas redko videne umetniške in teoretske

nosti, meša občinstva, tako da nenavadne ali kontroverzne dogodke postavlja na t. i. mainstream prizorišča, znane in uveljavljene umetnice pa nastopajo v t. i. alternativnih prostorih. Z različnimi *delaunicami*, *predavanji*, *okroglimi mizami* in teoretskim izhodiščem, ki spodbujajo razumevanje kulturne identitete in sodobne teorije, je v program festivala vpeto tudi *izobraževanje* v najširšem pomenu besede.

² Več o tem na spletni strani Festivala Mesto žensk: Festival Mesto žensk 2014 / 20 let / Arhiv festivalov 1995–2013 (festivalska izhodišča/uvodniki).

vsebine in žanre, kot so performansi, ki transdisciplinarno in transžanrsko prepletajo najrazličnejše umetniške zvrsti, *live art* in *body art* ali filmi in videi režiserk vseh generacij, novi mediji, eksperimentalna in improvizirana glasba, strip in animacija, predstavitve dogodkov na javnih prizoriščih in ulicah, predstavitev literarnih in feminističnih prevodov, vsakoletna priprava okroglih miz, predavanj in pogovorov z domačimi in tujimi teoretičarkami in aktivistkami, organizirali pa smo tudi nočno festivalsko stičišče z obvezno zaključno festivalsko zabavo, odprto tako umetnicam kot gledalcem.

Angažma Mesta žensk kot Mednarodnega festivala sodobnih umetnosti je viden tudi skozi eksperimentiranje z novimi in inventivnimi umetniškimi pristopi in z izborom specifičnih vsebin sodobnih umetnosti. Program je v prvem desetletju s svojo transdisciplinarnostjo oral ledino ter spodbujal domače ustvarjalke in teoretičarke, gledalce in kritiško javnost, da se seznanijo s svežimi in redko videnimi pristopi v teoriji in umetnosti, saj je takrat veljala krilatica, da družbeni in politični angažma ne spada v umetnost, večina pa tudi ni bila povsem naklonjena ideji, da si je festival za glavni kriterij izbral žensko avtorstvo. Mesto žensk je tako postalo odprt prostor za sočasno polifonijo in kakofonijo glasov: kritičnih, intimnih, osebnoizpovednih, analitičnih, dvoumnih, kaotičnih, aktivističnih, feminističnih, heteroseksualnih, lezbičnih ali *queer*, pa tudi utopističnih, anarhističnih, liričnih ali abstraktnih, včasih tudi absurdnih in bizarnih.

Društvo je bilo leta 1996 ustanovljeno za promocijo žensk v kulturi. Kako je program odražal to usmeritev? Skoraj vedno so bili na festivalu prisotni tudi moški ustvarjalci – kako ste jih izbirali in ali ste imeli pri tem dileme, pomisleke ali usmeritve, katere moške umetnike vabiti? Ali ste imeli dileme, pomisleke glede feminizma oz. utemeljevanje festivala iz feministične perspektive? Ali je bilo dovolj že to, da je bila namen festivala promocija žensk v kulturi in je to festival že dovolj definiralo kot spolno specifičen?

O festivalski usmeritvi sem delno govorila zgoraj. Glede vključevanja moških nisem imela nikoli pomislekov. Poenostavljeno lahko vprašanje ženskega avtorstva na festivalu razložim takole: tako kot festival jazza predstavlja glasbenike in glasbenice, ki ustvarjajo v tem glasbenem žanru, tako kot gledališki festival predstavlja gledališke predstave, tako je festival Mesto žensk imel za selekcijski kriterij žensko avtorstvo. Žensko avtorstvo ne pomeni, da umetniško delo ne vključuje moških, edini pogoj za selekcijo je, da je avtorica dela ženska. Tudi če bi v avtoričnem delu nastopali samo moški, bi ga uvrstili na festival.

Drži tudi, da smo nekajkrat odstopili od tega kriterija in v program vključili tudi moške avtorje: tako kot recimo festival jazza vključi jazzu robne žanrske stvaritve, ali recimo gledališki festival občasno gosti kakšen performans, plesno ali večmedijsko predstavo, smo tudi mi vključili posamezne avtorje, ki se v svojem ustvarjanju izmikajo spolni opredelitvi in se vpisujejo v transseksualne, transspolne, *queer*, *drag* (...) identitete.

Pomislekov s feminizmom nisem imela. Čeprav o njem pred prihodom na Mesto žensk nisem veliko vedela, sem se z leti dobro seznanila z aktualnimi in zgodovinskimi gibanji, pristopi in strujami v feminizmu. Mojo izkušnjo feminizma je zaznamovalo življenje v socialistični Jugoslaviji, kjer so bile na ravni države ženske enakopravnejše kot na »Zahodu«, jugoslovanski socializem pa je veliko bolj skrbel za socialne pravice žensk in otrok, drugih družbenih skupin in manjšin. Zato mi je blizu tisti feminizem, po katerem sta seksizem in spolna diskriminacija neločljivo povezana z ekonomskim sistemom in nista le rezultat patriarhije. Blizu mi je tudi ideja ženske emancipacije, povezana s socialno in ekonomsko enakostjo vseh ljudi ne glede na spol, raso ali družbeni status. Strinjam se tudi z idejami feminističnih avtonomistk, da se je marksizem preveč osredotočil na produkcijske procese, prezrl pa vprašanje reprodukcije delovne sile in s tem povezano neplačano žensko delo. (Več o tem je na Mestu žensk leta 2014 spregovorila italijanska feministka Silvia Federici.³)

³ Za več o tem glej festivalsko stran <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2014/silvia-federici-v-slovenscini>.

Obenem pa se mi je zdela programska selekcija zgolj po feminističnem ključu preozka in omejujoča. Nikoli se nisem dobro počutila v zaprtih krogih, kjer prepričani prepričujejo prepričane. Zato je bila moja programska izbira vedno odprta tudi za umetnice in teoretičarke zunaj tega okvira. Zagotovo nisem nikoli izbirala programa, ki bi feminističnim postulatam direktno nasprotoval, jih negiral. Obenem pa v program nisem uvrščala feminističnih ali kakršnihkoli drugih »žensko naravnanih« projektov, za katere sem menila, da jim manjka umetniške ali idejne moči. Feminizem je bil zame vedno rdeča nit festivala, vendar ne izključni pogoj za pripravo programa.

Kako so se na festivale v vašem programskem obdobju odzivali obiskovalci, mediji, kulturna/umetniška kritika doma in v tujini? Se je zdelo, da ljudje težko sprejmejo festival, ki posebej ženskam omogoča dostop do javnosti; je imel zato posebno občinstvo? Ste si prizadevali pritegniti širši krog obiskovalk in obiskovalcev in zato želeli festival predstavljati na bolj družbeno sprejemljiv način (npr. stran od feminizma ali problemov, povezanih z ustvarjanjem žensk)? Kako ste na negativne odzive odgovarjali? Ste se s tem sploh posebej ukvarjali?

Ker sem na festivalu delala več kot deset let, z njim pa sodelujem vsa leta, bom poskušala odgovoriti skozi prizmo njegove 20-letne zgodovine.

Mesto žensk je verjetno eden najbolj kritiziranih in razpravam izpostavljenih festivalov sodobne umetnosti pri nas. Ne samo zato, ker je glavni selekcijski kriterij žensko avtorstvo, temveč tudi zato, ker so bile v začetku devetdesetih ustvarjalke veliko manj reprezentirane in vključene v domače umetniške tokove, pogosto so bile tudi družbeno prezrte. Več kot očitno je bilo, da v slovenskih kulturnih institucijah in v nevladnem sektorju številne ustvarjalke delajo v senci moških kolegov, veliko manj jih je zasedelo vodstvene položaje. Slovenska feministična scena je bila v 90. letih omejena na posameznice in posameznike v glavnem iz akademskih krogov, zelo malo je bilo feminizma »na delu«. V prvih festivalskih letih je bilo težko najti domače ustvarjalke, ki bi se ukvarjale z osvetljevanjem ali kritiko družbeno-politične realnosti, kulturne politike, produkcijskih razmer ali svojega položaja v družbi in kulturi. V prvih letih precej domačih ustvarjalk, teoretičark pa tudi aktivistk ni želelo sodelovati na festivalu, ker naj bi jih selekcijski kriterij ženskega avtorstva še dodatno getoiziral, ali pa so se bale nalepke »feministka«.

V nekaj letih je festivalu uspelo spremeniti to podobo. Prerastel je v prostor odpiranja ustvarjalnih možnosti in produktivnih srečevanj vse večjemu številu domačih ustvarjalk in tudi odmevna platforma za ustvarjalna srečanja in izmenjave med tujimi in domačimi ustvarjalkami in drugimi zainteresiranimi javnostmi.

Če pogledam na festival v začetkih, se zdi, da so se že po prvih petih letih pokazale drobne spremembe v percepciji festivala. Očitno je aktivna afirmacija ustvarjalk vsaj malo zalegla: čedalje več domačih umetnic je želelo sodelovati na festivalu, na festivalskih lokacijah smo zaznavali nenehno rast števila gledalcev, večina delavnic, predavanj in okroglih miz je bila polnih. Naraščalo je število konstruktivnih medijskih in kritičnih odzivov. V drugi desetletki je bilo postopoma opaziti, da je čedalje več kolegov na kulturni sceni postalo pozornih na večjo vključenost ustvarjalk v svoje programe.

O gledalcih, ki so v središču vsakršnega umetniškega dogajanja, lahko rečem le, da sem jim neskončno hvaležna. Tako številnega, živopisnega, strastnega, odprtega, dojemljivega in odzivnega občinstva, ki je poleg intenzivnega spremljanja obsežnega festivalskega programa zmoglo skupaj z umetnicami in festivalsko ekipo plesati do zgodnjih jutranjih ur, si lahko vsak organizator kulturnih dogodkov samo želi.

Finančne zmožnosti so narekovale selekcijo programa. Kako so finančne omejitve konkretno vplivale na vsebinsko selekcijo in program festivala? Kako se je festival na eni strani in na drugi organizacijski tim prilagajal finančni negotovosti?

Skromna finančna podpora države in Mestne občine Ljubljana in vsakoletno premoščanje finančnih negotovosti pri izpeljavi programa so delovanje Mesta žensk nedvomno omejevali, niso pa neposredno narekovali selekcije programa. Opozoriti moram na angažiranost pri iskanju izvirnih in eksperimentalnih organizacijsko-produkcijskih pristopov ter trdoživost, s katero se je Mesto žensk prebijalo v nevladnem sektorju. Poudariti moram še stigmatizacijo, ki jo je Mesto žensk zaradi vztrajanja pri ženskem avtorstvu večkrat čutilo pri financerjih in ekspertnih skupinah.

Od svoje druge festivalske edicije zagotavlja Mesto žensk velik delež sredstev iz številnih tujih in domačih virov v finančni obliki in v obliki partnerstev, koprodukcij, sponzorstev, kar je bilo v tistih časih na domači umetniški sceni redka praksa. V vsej zgodovini društvo ni imelo niti ene redno zaposlene sodelavke ali sodelavca. Kljub izjemno skromni finančni podpori lokalnih in državnih financerjev nam je uspelo enakovredno sodelovati z vsemi najpomembnejšimi javnimi zavodi in nevladnimi organizacijami tako doma kot v tujini in v nekaj letih doseči mednarodno prepoznavnost festivala. Nismo si mogli privoščiti velikih odrskih produkcij, koncertov ali obsežnih razstav, vsekakor pa smo z dobrim delom in aktualnim programom lahko vabili tudi največja imena sodobne umetnosti in teorije. Ker so umetnice po svetu festival poznale, ker je bil organizacijsko izveden na visoki profesionalni ravni, ker so festivalske gostje uživale v naši gostoljubnosti in v medsebojnem druženju v Ljubljani, so se bile pripravljene festivala udeležiti tudi za simbolne honorarje. Tudi v tem vidim angažma in presežek festivala, ker nam je nekako uspelo, da »smešni« proračun ni bistveno vplival na program. Veliko težje pa postanejo te zadeve, če se vlečejo predolgo. Zaradi bolj ali manj nespremenjenih, v zadnjih letih pa celo slabših finančnih razmer in neživiljenjskih razpisnih kriterijev je začel dolgoletni entuziazem počasi plahneti. S temi vprašanji se po dvajsetih letih sooča tudi trenutno programsko vodstvo.

Naj na koncu dodam, da je v devetdesetih redko videna organizacijsko-produkcijska unikatnost Mesta žensk žal danes postala vsesplošna praksa, ki se iz nevladnega sektorja tihotapi v kulturne institucije, na univerze, v vse pore družbe. Tistih nekaj nevladnih kulturnih producentov v devetdesetih, prepričanih, da delamo dobro, je nevede oralo ledino na področju produkcijsko-organizacijske fleksibilnosti in tako nehote postalo svetilnik današnji »vitki državi«.

»Talent in kakovost ne zagotavljata odkritja, priznanja ali uspeha«

Intervju z Bettino Knaup

(Leta 2001 programska svetovalka; od 2002. do 2004. koproducentka in sokuratorica)

Kakšne so bile programske usmeritve festivala v času vašega vodenja? Kako ste izbirali nastopajoče, so bili festivali tematski, in kako ste izbirali teme festivala? Kakšno je bilo sodelovanje z drugimi festivali in kulturnimi prostori? Ste imeli pri tem izoblikovano kakšno politiko?

Festivalski ekipi sem se pridružila leta 2001, ko sem bila sodelavka in programska svetovalka, financirana s strani Goethejevega inštituta. Med letoma 2002 in 2004 sem delala kot koproducentka in sokuratorica (leta 2002 s Koenom van Dealom in Sabino Potočki; v letih 2003 in 2004 s Sabino Potočki). Deloma sem delala v Ljubljani, deloma iz Berlina.

Glede na to, da je bil takrat glavni cilj Društva Mesto žensk izzvati razpravo in ozaveščanje o pod- in slabi reprezentiranosti žensk v umetnosti in da je deloval kot letni opomnik o tem, da talent in kakovost ne zagotavljata odkritja, priznanja ali uspeha, smo izbrali širok interdisciplinarni program samo ženskih umetnic/avtoric. To seveda ni izključevalo moških igralcev, performerjev in sodelavcev, ki so sodelovali v delih umetnic.

Program je bil zasnovan široko interdisciplinarno, povezovala pa ga je relevantna vsakoletna umetniška in/ali politična tema. Temo smo izbrali glede na splošne politične in družbene razmere, pa tudi glede na zanimanja umetnic. Abstraktne teme nismo hoteli pojasnjevati s pomočjo umetniškega dela, hoteli smo zagotoviti okvir/kontekst za široko raznolikost del, ustvariti povezave in resonance med deli, ki po navadi ne bi bila predstavljena skupaj, prav tako pa smo hoteli ustvariti povezave med umetnicami, teoretičarkami, aktivistkami, ki se po navadi ne bi srečale na spolno specifičnih festivalih ali dogodkih. Tema je bila mišljena kot vodnik, rdeča nit, poetično vabilo, skupni kontekst in ne kot prisilni jopič. Včasih se je tema porodila iz prejšnje edicije festivala, iz del umetnic, ki so nas zanimala, in tudi iz relevantnih aktualnih vprašanj in razprav. Naj navedem primere: leta 2002 je bila tema *Evropa je ženska*, leta 2003 *Verjeti v nemogoče*, leta 2004 *Tranzicija za nami – dobrodošli v prihodnost?*

Mesto žensk je imelo močan mednarodni program, v katerega so bile vključene tudi ume-

tnice iz Slovenije, Jugovzhodne in Vzhodne Evrope. Glavni cilji festivala so bili graditev platforme za transnacionalno srečanje, dialog in mreženje.

Izbirali smo izjemna sodobna, inovativna in eksperimentalna dela in projekte, ki jih ne bi nujno slišali in videli na drugih ljubljanskih festivalih in prostorih. Nismo hoteli podvajati programa, ki so ga pripravljali drugi, temveč predstaviti specifičen umetniški profil in vizijo.

Takrat smo imeli še dodatne formalne kriterije za selekcijo del, kot je denimo, da nismo večkrat predstavile iste avtorice (kar se je pozneje spremenilo), prizadevale smo si za uravnoteženost različnih žanrov in tudi za uravnoteženost med produkcijami, zanimivimi za širše občinstvo, in tistimi, ki so bile namenjene specifičnim zainteresiranim skupinam.

V času mojega dela na festivalu je bilo težko vzpostaviti dolgoročno sodelovanje z drugimi festivali/prostori – zaradi težkega finančnega položaja in zlasti zaradi poznih odobritev financiranja (takrat še ni bilo strukturnega večletnega financiranja, temveč enoletno projektno financiranje, ki je bilo včasih odobreno šele pozno spomladi, komaj pol leta pred festivalom). Zato smo iskale druge poti za oblikovanje čim kakovostnejšega programa. Prizadevale smo si za povezovanje, denimo z organizacijo predstavitev/turnej nekaterih avtoric v Zagrebu, Mariboru itd., in z vabljenjem enako mislečih kuratorok, organizatorok, avtoric iz tujine, ki so skupaj z nami sokurirale določeno sekcijo festivala in predstavile svoje aktivnosti/organizacije (denimo na 10. festivalu leta 2004: Laurence Rassel, Constant vzw iz Belgije; Katy Deepwell, n.paradoxa iz VB; Karen Wong, HTMLles Festival iz Kanade).

Kako se je festival umeščal v družbeno ali politično dogajanje doma in v svetu? Se je odzival na dogajanje, je bil politično angažiran in kako se je to kazalo v programu festivala?

Čeprav je/je bil festival predvsem umetniški festival, ki predstavlja najboljše sodobna umetniška dela, smo namenjale veliko pozornosti širši družbeni in politični razpravi, denimo o vprašanih ekonomske tranzicije, migracij in rasizma v Evropi, vojni in konfliktom, toda tudi vprašanju žensk in dela, nasilju nad ženskami itd.

Posebno pozornost je bila v času mojega angažmaja na festivalu namenjena prihajajočemu članstvu v EU in različnim kompleksnim diskurzom, ki so simbolično redefinirali Evropo. Ti diskurzi so povezovali vprašanja kulture, identitete in državljanstva, migracij, kriminala in terorizma, pa tudi zaton države blaginje. Pogosto temeljijo ali pa konstruirajo izključevalne pojme 'nacionalne integritete' in 'družbenega telesa'. Deloma se oblikujejo s produciranjem strahu, s pomočjo katerega postanejo nove oblike vključevanja in izključevanja za večino sprejemljive ali celo zaželene. Ženska telesa (zlasti migrantk, raznobarvnih žensk, ilegalnih migrantk) so ključno mesto, kjer se preigravajo diskurzi nacionalne identitete, multikulturne družbe, meja trdnjave Evrope, zaščite in varnosti itd., včasih v imenu enakosti in emancipacije, drugič v imenu razlike.

Druga ključna tema so bili čedalje bolj kompleksni in diverzificirani mehanizmi diskriminacije, izključevanja in pod- in slabe reprezentiranosti žensk v umetnosti in kulturi, ki različno prizadevajo različne skupine žensk (npr. migrantke, raznobarvne ženske) in izjemno variirajo glede na žanr in področje (elektronska glasba, performativna umetnost ali film). Nujno je bilo treba razmišljati in upoštevati spremembe v postsocialističnih državah po letu 1989, različne načine financiranja umetnosti in kulture v Jugovzhodni in Vzhodni Evropi, takratni proces širjenja EU, ki je generiral in generira nova vključevanja in izključevanja.

Vsa ta vprašanja so bila prisotna in prikazana v umetniških delih, branjih, delavnicah in tudi na rednih diskusijah in seminarjih, ki so bili organizirani v sodelovanju npr. z Mirovnim inštitutom (leta 2002: *Mesto žensk – Evropski vrh* s Saskio Sassen, Niral Yuval-Davis, Avtar Brah, Tatjana Perić; leta 2003: *Kapitalu ni vseeno za spol* s Precarias a la Deriva/La Eskalera Karakola, Vesno Leskošek, Jano Javornik; leta 2004: *Prihodnost dela v kulturi in kulturne prakse* s Suzano Milevsko, Nirmal Puwar, Laurence Rassel, Karen Wong).

Društvo je bilo leta 1996 ustanovljeno za promocijo žensk v kulturi. Kako je program odražal to usmeritev? Skoraj vedno so bili na festivalu prisotni tudi moški ustvarjalci – kako ste jih izbirali in ali ste imeli pri tem dileme, pomisleke ali usmeritve, katere moške umetnike vabiti? Ali ste imeli dileme, pomisleke glede feminizma oz. utemeljevanje festivala iz feministične perspektive? Ali je bilo dovolj že to, da je bil namen festivala promocija žensk v kulturi in je to festival že dovolj definiralo kot spolno specifičen?

Na to vprašanje lahko odgovorim le deloma, ker sem se Mestu žensk pridružila leta 2001.

Imeli smo jasno politiko glede vabljenja moških umetnikov. Vabili smo jih samo kot sodelavce v delih umetnic (glej zgoraj). Vendar smo širile in zapletale pojem 'ženska' z rednim vabljenjem umetnic, umetnikov, ki so prestopale/i meje spola, kot *drag* performarke/ji in transspolne/i umetnice/ki.

Glede feminizma naj rečem, da je imel festivalski program v času mojega dela jasen feministični fokus, vendar smo feminizem/feminizme razumele v zelo širokem pomenu in na festival nismo vabile samo umetnic, ki bi sebe označevale za feministke. Prostor smo hotele odpreti različnim definicijam feminizma in kaj naj bi bil feminizem, prav tako pa smo hotele pustiti odprt prostor za zelo raznoliko in široko občinstvo in široko paleto umetniških praks in diskurzov.

Kako so se na festivale v vašem programskem obdobju odzivali obiskovalci, mediji, kulturna/umetniška kritika v Sloveniji in tujini? Se je zdelo, da ljudje težko sprejmejo festival, ki omogoča posebej ženskam dostop do javnosti; je imel zato posebno občinstvo? Ste si prizadevali pritegniti širši krog obiskovalk in obiskovalcev in zato želeli festival predstavljati na bolj družbeno sprejemljiv način (npr. stran od feminizma ali problemov, povezanih z ustvarjanjem žensk)? Kako ste na negativne odzive odgovarjali? Ste se s tem sploh posebej ukvarjali?

V mojem času je bil festival že dobro sprejet in zagotovo mednarodno uveljavljen. Zdelo se mi je, da dejstvo, da gre za ženski festival, ni bilo kontroveržno. Tudi občinstvo je bilo zelo široko in mešano, zagotovo ne samo ženskega spola (razen seveda na posebno organiziranih dogodkih ...). Kolikor sem izvedela od Koena in Sabine, so bili prvi odzivi veliko bolj napadalni in negativni, toda kontinuiteta festivala je zagotovo vplivala na širši diskurz.

Finančne zmožnosti so narekovale selekcijo programa. Kako so finančne omejitve konkretno vplivale na vsebinsko selekcijo in program festivala? Kako se je festival na eni strani in na drugi organizacijski tim prilagajal finančni negotovosti?

Finančni položaj je bil negotov (kot vedno ...) in je povezan z lokalno in nacionalno kulturno politiko (npr. ni bilo strukturnega financiranja, pozne odločitve o subvencijah, glej zgoraj), pa tudi z dejstvom, da je bila Slovenija že v procesu pridruževanja EU. Zato je bilo čedalje težje pridobivati sredstva iz programov, oblikovanih posebej za JV Evropo, obenem pa (še) ni bilo mogoče kandidirati za sredstva EU. Tudi nekatere nacionalne kulturne institucije (Goethejev inštitut, British Council itd.) so začeli spreminjati svoje politike k regionalno koordiniranim programskim pristopom in se niso odzivale fleksibilno in hitro na lokalne potrebe.

Seveda je finančni položaj omejujoče vplival na pripravo programa (na velikost in obseg, kratek čas za načrtovanje itd.), vendar ni omejil naše domišljije in zagotovo ne izbire umetnic in tem. Kljub nizkemu proračunu smo vedno skušale izplačevati honorarje (četudi v nekaterih primerih zgolj simbolične) in biti čim bolj gostoljubne. Če je bilo le mogoče, smo umetnice vabili, naj ostanejo na festivalu tudi po nastopu, da bi imele dovolj možnosti za ogled drugih del in srečevanje drugih udeleženk festivala, kar je ustvarjalo zelo posebno vzdušje, vabilo na festival Mesto žensk pa je tako pri številnih umetnicah postalo zelo zaželeno.

Negotov finančni položaj je bil seveda težava za tim, ker delovanje z nizkim proračunom pogosto pomeni tudi več in nikakor ne manj dela (več zbiranja sredstev in sponzorjev, manj možnosti delegiranja dela itd.). Delo je temeljilo je na visoki stopnji angažiranosti, privrženosti in 'prepričanosti v stvar' ter občasno tudi na neke vrste samoizkoriščanju. Toda ustvarilo se je

tudi izjemno intenzivno sodelovanje, saj smo morali izpeljati festival in ga nadaljevati, in ta intenzivnost je bila verjetno tudi nekakšna nagrada. Vsaj zase lahko rečem, da tak način dela ni bil dolgoročno vzdržen (zato toliko bolj občudujem vse tiste, ki so vztrajali veliko dlje kot jaz).

Eksperimentalna umetnost, ki omogoča politično in družbeno imaginacijo

Intervju z Dunjo Kukovec in Katjo Kobolt

(Leta 2006 soselektorici in programski asistentki; v letih 2007 in 2008 programski vodji festivala Mesto žensk)

Kakšne so bile programske usmeritve festivala v času vajinega vodenja? Kako ste izbirali nastopajoče, so bili festivali tematski in kako ste izbirali teme festivala? Kakšno je bilo sodelovanje z drugimi festivali in kulturnimi prostori? Kakšna je bila politika glede tega?

Ko sva leta 2006 začeli snovati programa društva Mesto žensk, sva se ozirali na kakovostne smernice, ki so jih postavile kuratorke in kuratorji v prejšnjih letih. Tako sva prevzeli transdisciplinarno strukturo festivala, v grobem pa tudi glavne estetske smernice: eksperimentalna umetnost, ki omogoča politično in družbeno imaginacijo. Ravno zadnje – lahko bi rekli družbena pragmatika umetnosti, ki v sistem, ki sili življenje v enodimezionalnost (*work-shop-die*), vnaša razpoke in klice novih družabnosti in (so)obstoja, nama je bilo vodilo. Zavzemali sva se za to, da se program društva tudi naprej razširi oz. pogloblja: z razstavami in gostovanji med letom, doma in v tujini; v želji po kontinuiranem delu tako v smislu kuratorsko-političnih kakor strukturnih smernic sva želeli bolj podpreti delovanje lokalnih in mednarodnih umetnic: konceptualno, diskurzivno, produkcijsko, recepcijsko in predvsem družbeno/kolektivno.

Ko te »doleti« odgovornost, kot je vodenje nekega festivala, navadno najprej pomisliš, kaj bi bilo treba spremeniti. Po temeljnem premisleku sva hitro ugotovili, da pri festivalu Mesto žensk ni ključno vprašanje, kaj je treba spremeniti, ampak je veliko večji izziv, kako – po najinem mnenju še vedno aktualen strukturni koncept – ohraniti.

Takrat so npr. osrednji financerji, npr. MzK in MOL, demotivirali festivalsko dogajanje in poudarjali, da je nujno program izvajati skozi vse leto. Sicer sva te pogoje sprejeli, a ne na račun zmanjšanja močnega skupnostnega, emancipatornega in transformativnega potenciala, ki smo ga udeleženke in udeleženci doživljali prav v času festivala – torej prepričani sva bili, da festival mora ostati osrednji »bum« dogodek. Namreč, ko enkrat doživiš festivalski modus (pri čemer ni naključje, da se imenuje Mesto žensk), spoznaš, da ima pravzaprav moč, da neposredno ustvari neko vizionarsko »antipatriarhalno avtonomno cono« in tako vsaj tistih nekaj dni v letu zares ustvari prostor novih subjektivacij, materializira drugačna prepričanja in omogoča drugačen način življenja.

Kako se je festival umeščal v družbeno ali politično dogajanje tako doma kot v svetu? Se je odzival na dogajanje, je bil politično angažiran in kako se je to kazalo v programu festivala?

Politične pomembnosti festivala nisva videli samo v izbranih temah in načinu, kako temo obravnavati, niti zgolj v sporočilih predstavljenih umetniških del. Tudi strukturo festivala sva namreč razumeli, doživljali in znova premislili v političnem kontekstu. Ker naju je zanimalo opolnomočenje vseh posameznic in posameznikov, kakor tudi kreiranje novih subjektivacij, se nama razkrivanje ali kritika neke pereče ali večne problematike nista zdeli dovolj. Razmišljali sva predvsem o poziciji moči samega festivala v lokalnem in mednarodnem prostoru. Zavzemali sva se za to, da se festival deklarativno umesti kot eden najpomembnejših dogodkov ne samo v lokalnem, ampak tudi v regijskem in mednarodnem prostoru, ker to dejansko je in tudi finančno je – glede na lokalne razmere – pravzaprav tudi bil. Hoteli sva, da festival izstopi iz marginalne pozicije ali celo iz pozicije žrtve, češ da nikoli ni dovolj sredstev in da se jasno in glasno umesti kot uspešen in *mainstream* festival. Zavedali sva se, da to zahteva previdno in premišljeno komunikacijo navzven, saj nikakor nisva želeli, da bi financerji to razumeli kot izgovor za zmanjšanje sredstev. Prepričani sva bili, da bi z afirmativno, pogumno, odgovorno in »zmagovalno« držo lahko na finančnem področju dosegli še boljše rezultate. S takšno držo sva hoteli dati jasen signal in adekvaten prostor tudi drugim lokalnim in sestrskim pobudam, ki bi jim lahko prav *grassroot* in t. i. alternativna pozicija pomenili izvirno politično, pa tudi marketinško komponento.

Znova želiva poudariti, da najin namen nikakor ni bil kakršnakoli komodifikacija, komercializacija ali deradikalizacija programa; nasprotno, to sva hoteli »izkoristiti« za večjo prožnost, kot nekaj, kar dovoljuje še ostrejšo obravnavo patriarhalne realnosti ob »promociji« temeljnih vrednot; kot nekaj, kar po načelu hekerske etike generira še bolj radikalno in ostro razkrivanje družbene anomalije in sistemske napake. Verjameva, da marsikdo tega ni prepoznal, in prav to so bile vedno dobrodošle, tako ali drugače dragocene, a vedno izzivalne kritike.

Z opisane pozicije sva obravnavali tudi teme – torej ni naju zanimal zgolj negativen vidik, še danes sva prepričani, da družbeno-politična kritika kot taka ni dovolj, da je za družbeno transformacijo potrebna neka vizionarska in pogumna pozicija, ki »agensa« ne »zapravlja« tako, da večno materialno podhranjenost spreobrača v nemoč, ovito s strahom. Namreč, prav na področju umetnosti je nujno misliti, videti, producirati in ne nazadnje tudi testirati drugačen svet, kot je ta, ki nas obkroža in – ogroža.

Moč festivala Mesto žensk sva tako videli tudi v ostrih (re)akcijah na aktualno družbeno-politično dogajanje. Nekako sva strukturno, idejno in koproducijsko itd. želeli podpreti tiste, ki so to zares potrebovale, mlade ali starejše, historično ali sočasno spregledane umetnice, ne podprte ali po nekem čudnem ključu neprepoznavne. Prav tako naju je zanimalo realno širjenje občinstva in dejansko subvertiranje razredne, nacionalne, zvezdniške, ekspertne in druge kategorizacije in tipizacije.

Pod naslovom *Smej se glasno!* smo se 2007 skupaj s sodelujočimi in občinstvom polastili smeha, posmeha in humorja kot načina zavrnitve, odklonitve in opolnomočenja. Predstavi *The Burlesque Hour*, s katero se je začel festival, in Drage drage Maje Delak sta napovedali enega od pogledov Mesta žensk tudi za prihodnost: burlesko. Poseben poudarek sva dajali tudi izobraževalnemu programu, ki je vključeval performanse (npr. magičen performans o uničevanju in kraji avtohtone mehiške koruze Violete Luna v galeriji Skuc). Ob »spodleteli« predstavi Ann Liv Young, v kateri je umetnica le mesec po porodu in z obupnim *jet-legom* nastopala v telesno intenzivni predstavi, sva se prepričali, kako pomembno je, da je Mesto žensk v načinu dela feministični festival. Koproducenti so naju nagovarjali, naj umetnici ne izplačamo honorarja, češ da predstave ni izpeljala. Še kako jo je izpeljala, uprizorila je življenje samo in noben honorar ji ne bi mogel poplačati tega. Tako kot umetniške vodje pred nama sva tudi midve v program vključevali akademsko nešolane umetnice, npr. zobozdravnico z umetniško-praktičnim programom (Dental Plan dr. Keke), ali pa Jano

Prepeluh, ki je čedalje bolj profilirana in prepoznavna performerka, ne toliko v Sloveniji, temveč v Aziji, še zlasti v Indiji.

Društvo je bilo leta 1996 ustanovljeno za promocijo žensk v kulturi. Kako je program odražal to usmeritev? Skoraj vedno so bili na festivalu prisotni tudi moški ustvarjalci – kako ste jih izbirali in ali ste imeli pri tem kakšne dvome, pomisleke ali usmeritve, katere moške umetnike vabiti? Ali ste imeli dileme, pomisleke glede feminizma oz. utemeljevanje festivala iz feministične perspektive? Ali je bilo dovolj že to, da je bila namen festivala promocija žensk v kulturi in je to festival že dovolj definiralo kot spolno specifičen?

Mene osebno (Katjo Kobolt) je Mesto žensk socializiralo v smislu mojega feminističnega dela. Ko sem leta 2000 začela sodelovati z Mestom žensk – kot predstavnica za odnose z javnostmi –, sta takratna kuratorja vztrajala, da o festivalu ne govorim kot o festivalu »ženske ali feministične umetnosti«. Zaradi svoje mestoma *mainstream* umeščeni in dejstva, da se veliko predstavljenih umetnic ni razumelo kot feministk, mi pridevek »feministični« v imenu festivala takrat ni manjkal, četudi je bil impetus festivala in velik del njegovega programa (predvsem teoretski del in eksperimentalne forme – performans, instalacije, film, *spoken word* itd.) vselej feminističen. Morda tudi zato, ker je pred tem v Sloveniji kakšno desetletje in pol dominiral »mizogini« oziroma bolj preskriptivni feminizem, ki je verjel, da bomo novo »staro žensko« (v smislu biografije, ideologije, seksualnosti, videza itd.) presegli le, če jo bomo sovražili.

Seveda nama je bilo jasno, da biti feministka ali feminist ni povezano s spolom, prav tako sva se zavedali, da obstaja veliko feminističnih del, pa tudi del, ki so po klišejskih merilih estetsko bliže ženskemu principu –, pa so njihovi avtorji moškega spola, in nasprotno. Prav tako sva (to se še vedno dogaja) velikokrat naleteli na diskreditacijo zaradi feministične usmerjenosti prav s strani ženske populacije, npr. veliko žensk in punc je prepričanih, da feminizem ni pomemben, ker bodisi ni več potreben, ali pa ker s tem same generiramo razliko, ki naj bi jo kritizirale.

Toda za naju je bilo pomembno, da kriterij ženskega avtorstva ohraniva. Zakaj? Mesto žensk je namreč umetniški festival in kot tak je sam po sebi umetniško delo. Ker gre za umetniško delo, je veliko pomembnejše, da vsebuje radikalne, vizionarske in družbeno nesprejemljive, nenavadne elemente. Torej s tem, ko sva ohranili ženski spol kot kriterij, nisva želeli povedati, da obstajata samo dva spola, ali da je feminizem vezan na spol; to sva pojmovali kot neko vizionarsko perspektivo ali kot t. i. testno polje. Včasih so potrebna navidezno banalna merila, saj lahko delujejo kot mehanizmi. Festival Mesto žensk je resnično general emocionalno nabit socialni prostor, z nekimi drugačnimi kodami in vrednotami, tudi in predvsem zaradi ženskega avtorstva.

Torej midve sva to razumeli kot estetsko strukturni element in reprodukcija politike izključevanja ima tukaj popolnoma subverzivno vlogo.

Obenem pa glede na razvoj oz. zastoj lokalnega in globalnega konteksta še vedno meniva, da vključevalni feminizem potrebujemo in da bi danes bolj kot kadarkoli prej Mesto žensk lahko privzelo v naslov pridevek feminističen.

Feminizmov je namreč veliko in odkrivanje in razkrivanje patriarhalnih principov je še kako pomembno, ker se pojavlja v tako raznolikih, perverzih, kontekstualno in lokacijsko pogojenih oblikah. Vsakdo od nas je kdaj feminist ali patriarhalna. Prevečkrat se zgodi, da ravno ženske na odgovornih položajih reproducirajo patriarhalne postopke, jih paradoksalno celo krepijo. Poznamo pa tudi celo vrsto pobud, ki delujejo po feminističnih načelih, se zavzemajo za horizontalno delovanje, nove oblike druženja in drugačne načine (skupnostnega) življenja; a se tega ne zavedajo in tako nehote ponavljajo ignorantske postopke, ko gre za prepoznavanje zaslug ali *credits*.

Zdi se, da se morajo danes predvsem v tradicionalno zahodni družbi emancipirati moški, ženske pa pri sebi prepoznavati patriarhalne metode in strategije, ki so jih ponotranjile ali pa so na njih preprosto pristale, da bi npr. dobile ali pa ohranile vodstveni položaj. Med drugim

je feminizem zavedanje, da vsi radi vodimo, kakor smo vsi radi vodeni, odvisno od situacije, pogojene tudi z *know-how* in *know-what*. Ampak vodstveni položaj nikakor ne sme biti ali postati pozicija moči, ostati mora fluidna, časovno in na različne načine opredeljena pozicija odgovornosti.

V svojem delu, ki ga razvijava po koncu sodelovanja z Mestom žensk predvsem v okviru kolektiva Red Min(e)d, nenehno obravnavava in razpirava feminizem. Feminizem v umetnosti in drugod ni le to, kar že je, ampak tudi to, kar bi lahko bil.

Kako so se na festivale v vašem programskem obdobju odzivali obiskovalci, mediji, kulturne/umetniške kritike doma in v tujini? Se je zdelo, da ljudje težko sprejmejo festival, ki posebej ženskam omogoča dostop do javnosti; je imel zato posebno občinstvo? Ste se trudili pritegniti širši krog obiskovalk in obiskovalcev in zato želeli festival predstavljati na bolj družbeno sprejemljiv način (npr. stran od feminizma ali problemov, povezanih s ustvarjanjem žensk)? Kako ste na negativne odzive odgovarjali? Ste se s tem sploh posebej ukvarjali?

Medijsko zanimanje za festival je bilo veliko in festival je bil tudi dobro obiskan – tako da nas je mestoma razveselil celo zaslužek od prodaje vstopnic. Ob snovanju programa smo vedno razmišljale o tem, koga želimo nagovarjati, koga bomo verjetno nagovorile in koga želimo zmerjati. Se vedno naju včasih kritizirajo, da sva v Cankarjev dom ob koncu ramazana (bajram) povabili Hanko Paldum –, češ da je bila to voda na mlin bošnjaškemu nacionalizmu. Vendar pa takšnega učinka – da so Cankarjev dom (kjer se je pravzaprav slovenski nacionalizem sprva tudi »performiral« in seveda tudi večkrat dekonstruiral) obiskale ženske, ki se sicer večinoma zadržujejo doma –, ne bi dosegle z nekim zgolj politično korektnim dogodkom. V današnji družbi smo tako zelo navajeni, da na problematiko gledamo enodimezionalno in pozabimo, da je realnost pravzaprav večdimezionalna in da, če Mesto žensk povabi Hanko Paldum, ni isto, kot če to organizira kdo drug. Vsakdo, ki je kritiziral to potezo, se je ujel v zanko enodimezionalnega in pozabil na resnično sporočilo, ki je bilo, da je ravno Mesto žensk prostor, ki lahko razvrednoti stereotipne nacionalistične ideje, saj je bil najin cilj s pomočjo odličnega neposrednega PR pristopa Petre Slatinšek, da v prostore vnašamo nove in drugačne kulturne kode, dosežen.

Finančne zmožnosti so narekemale selekcijo programa. Kako so finančne omejitve konkretno vplivale na vsebinsko selekcijo in program festivala? Kako se je festival na eni strani in organizacijski tim na drugi prilagajal finančni negotovosti?

Program sva začeli snovati leta 2006, aktivno izpeljali programe v letih 2007 in 2008 in v veliki meri pripravili program za leto 2009. Glede na to, da so bila to leta pred krizo oz. začetna leta krize, jih v finančnem pogledu lahko imenujemo »zlata leta« – proračun društva nama je z ekipo uspelo takrat zelo povečati, predvsem z uspešno prijavo na evropski projekt *A Space For Live Art*, pri kateri sta bili poleg naju osrednji osebi prav gotovo Sabina Potočki in Katja Praznik. V tistem času pa smo bili uspešni tudi pri pridobivanju finančnih sredstev na drugih področjih, tudi s prodajo vstopnic – tako da je razmeroma ugodna finančna klima trajala tudi v mandat Mare Vujič, ki naju je nasledila. Vendar pa seveda ta sredstva nikoli niso bila primerljiva s sredstvi podobnih organizacij na »Zahodu«. Predvsem so bila sredstva za izvirne produkcije in njihovo postprodukcijo vedno zelo borna – kar je velika škoda, saj nam ni uspelo splesti za lokalne ustvarjalke »gnezda«, kakršno bi si zaslužile. Dražje predstave in projekte smo privabliale na račun svojega dodatnega zastonskega »agentskega« dela: ker smo jim lahko plačale po navadi le kakšno šestino honorarja, kakršnega bi si sicer ustvarjalke želele, smo jim v regiji našle dodatne organizatorje in prizorišča. Čeprav smo si privoščile kakšno raziskovalno potovanje, je bilo še vedno mreženje znotraj lastnih ali festivalskih mrež zelo pomembno in seveda smo nenehno spremljale programe mednarodnih dogodkov s sorodnimi estetskimi smernicami.

Toda kot vemo, so se časi spremenili in današnja porazdelitev kapitala, dobička in denarja

postaja neznosno surrealistična, bizarno nespametna in grozljivo centralizirana. V svetu, kjer je pravzaprav preveč vsega, prevladuje pomanjkanje.

In največji izziv je danes prav v tem, da vse in vsi, ki smo tako ali drugače odrinjeni in prikrajšani, zavzamemo sicer domišljeno in preišljeno, a še vedno zmagovalno držo. Da! Absolutno zahtevamo denar, hočemo, da nas še bolj podprete, a tega, da nas ne podprete, ne bomo razumele kot svoj neuspeh, ampak kot vašo nemoč. Še vedno se nama zdi pomembno, da se festival Mesto žensk zaradi pomanjkanja denarja ne pozicionira kot žrtev, ampak kot borka, ki se ne boji in ki si ne dovoli, da bi v oči bijoča sistemska napaka ogrozila našo integriteto in nam tako odvzel moč.

Pomembno je ne priznavati krizo kot realnost, ampak jo razumeti kot absurd v družbi izobilja, ki prav zaradi sleparskih tehnik, v katere smo vsi privolili in jih vsi uporabljamo, ohranjamo med nami čedalje večje razlike.

Meniva, da bi ravno Mesto žensk v današnjem času moralo predstavljati neko novo in drugačno obliko organizacije dela in raziskovati nove oblike delovanja, ki jih omogočajo ravno prekerne delovne razmere. Mesto žensk bi lahko testiralo nove oblike ekonomij, tako na strukturni kot na reprezentativni ravni. Morda to količinsko pomeni manj programa, a ne nujno manj sodelavk. Treba je razmisliti o strategiji, kajti zgolj trud in pretirana deloholičnost v družbi sistemskega nesmisla lahko pomenita tudi oviro, ne samo prednost.

Verjameva, da s pomočjo feministično-hekerskih strategij še lahko ustvarjamo takšne življenjske razmere, ki si naziv – pogoj za življenje – tudi zaslužijo.

»Sodelovanje je odločilno zaznamovalo delovanje festivala«

Intervju z Maro Vujić

(V letih 2009–2015 programska vodja in izvršna producentka Mesta žensk)

Kakšne so bile programske usmeritve festivala v času vašega vodenja? Kako ste izbirali nastopajoče, so bili festivali tematski in kako ste izbirali teme festivala? Kakšno je bilo sodelovanje z drugimi festivali in kulturnimi prostori? Ste imeli glede tega kakšno politiko?

Festival Mesto žensk je že od začetka zasnovan kot mednarodni transdisciplinarni festival, ki obravnava položaj žensk v družbi iz različnih zornih kotov. Nekatere teme so se ponujale kar same kot odziv na aktualno družbeno problematiko. To nedvomno velja za *Taktike preživetja*, ki so se neposredno nanašale na vprašanje preživetja festivala in preživetja žensk, ki so na trgu dela še vedno diskriminirane, s skrajno prekernimi pogoji pa se srečujejo ženske, ki ustvarjajo na področju kulture in umetnosti. Temo staranja, ki smo se je lotili leta 2012, je predlagala dolgoletna soustvarjalka in programska koordinatorica festivala Sabina Potočki. Svetovni jug sem sicer »podedovala« od predhodnic, vendar sem v njem takoj prepoznala odlično priložnost za poglobljen premislek o globalizaciji in novodobni ekonomski, družbeni in politični razdelitvi sveta. Na festivalu so umetnice s t. i. perifernih celin – v odnosu do t. i. centra – predstavile svoje videnje in svojo »realnost« svetovnega juga. Vprašanje vidnosti žensk je vseskozi prisotna podtema festivala. Ker pa se družbeni ustroj nenehno spreminja in ker pridobljene pravice niso samoumevne in nespremenljive, smo jih leta 2013 posebej poudarile skupaj s sestrskim festivalom Rdeče zore. Položaj v lokalnem in globalnem političnem prostoru nas je spodbudil k razmisleku o pomenu javnega prostora, položaju žensk v sferi javnega, o novem valu seksizma, rasizma, nacionalizma, o diktatu heteronormativnosti, o ekonomskem, političnem in razrednem nasilju. V luči vloge in položaja žensk v družbi – še zlasti v času novega vala retraditionalizacije družbe – so vse našteje teme zelo aktualne.

Izrazita transdisciplinarnost in to, da festival nima matičnega prostora in zato programsko »okupira« najrazličnejše prostore, sta odločilno zaznamovala politiko delovanja festivala – in ta je sodelovanje. Brez številnih sodelovanj na mednarodni in lokalni ravni z organizacijami, festivali, kulturnimi prostori, pa tudi posameznicami(ki), strokovnjakinjami(ki) in poznavalkami(ci) določenih umetniških polj festival ne bi preživel manevrov kulturne politike, vsaj ne v tako kompleksnem transdisciplinarnem formatu in obsegu, kot je bil zastavljen na njegovem začetku

leta 1995. Preden sem leta 2009 prevzela umetniško vodenje, sem na festivalu delala (2003–2006) kot producentka, organizatorica in/ali programska asistentka. Kot vodja pa sem pri oblikovanju programa vedno sodelovala z različnimi domačimi in mednarodnimi selektoriciami, kuratoricami, aktivistkami – tudi z moškimi predstavniki (letih 2010 in 2011 sva s kuratorjem Predragom Pajdićem umetniško skupaj sooblikovala dve festivalski ediciji) – članicami in člani društva Mesto žensk. Velikokrat pa so bile prav umetnice, ki so sodelovale na festivalu, pomembne ambasadorke in odlične svetovalke. Tako je npr. vizualna umetnica Maja Bajević, ki je leta 2005 gostovala na Mestu žensk z razstavo *Avanti popolo, Double Bubble*, za program priporočila performerko Miriam Laplante, ki je na festivalu nastopila leta 2007 s fantastičnim performansom *Lupus in Fabula*. Ali pa »insajderska« pomoč pri odkrivanju srednje- in južnoameriške scene umetnosti performansa – kolektiv La Pocha Nostra, prav tako gost festivala, nas je povezal z eno najbolj radikalnih performerk iz Mehike, Rocío Boliver aka La Congelada de Uva, ki je gostovala na festivalu leta 2012 in pustila nepozabno sled tako na umetniški kot na osebni ravni. Zlasti zaradi radikalno intimne izpovedi o nujni umetniškega delovanja in ustvarjanja, ki je tako rekoč edini način preživetja senzibilnih duš v absurdni sodobni realnosti, v razkrojeni družbi, ki temelji na videzu, dvomljivih vrednotah in lažni morali.

V vseh letih festivala se je oblikovala široka mreža mednarodnih in domačih programskih svetovalk in svetovalcev, ključnih za izbiro umetnic za posamezne festivalske edicije, ki je seveda potekala v komunikaciji z umetniško vodjo. Ena njenih glavnih nalog je spremljanje domačih in mednarodnih tokov sodobne umetnosti in povezovanje s sorodnimi tujimi festivali; v času mojega vodenja so to med drugimi bili: FEM Festival (Girona), Edgy Women (Montreal), Arab-Iberoamerican Women Film Festival (Kairo), CasCo – Office for Art, Design and Theory (Utrecht) in organizacije določenih umetniških zvrsti, kot je npr. Live Art Development Agency iz Londona, ki so v letih sooblikovali del festivalskega programa. V program smo vedno poskušali vključevati vznemirljive, inovativne in provokativne umetnice in umetnike različnih generacij z različnih koncev sveta, posebno pozornost pa smo namenjali produkciji, ki ne spada v dominantno ponudbo domačega kulturnega menija in se zanima za eksperimentalno, hibridno iskanje novih umetniških in vsebinskih pristopov.

Kako se je festival umeščal v družbeno ali politično dogajanje tako doma kot v svetu? Se je odzival na dogajanje, je bil politično angažiran in kako se je to kazalo v programu festivala?

V skladu s poslanstvom Društva smo skozi festivalsko platformo promovirali zgodbe in poglede žensk iz različnih kulturnih okolij, ki so prepogosto spregledane, ter opozarjali na vizionarstvo in izzivalnost ženske ustvarjalnosti in misli. Izbor vsakoletnega programa pa je bil odziv na pereča politična ali družbena vprašanja doma in v svetu skozi perspektivo sodobne problematike žensk. Različne oblike diskriminacije, spolna, razredna in rasna neenakost, rasizem, stereotipi, problematično proizvajanje zgodovinskega spomina, negativni učinki tranzicije in transformacije družbenopolitičnega sistema, oblike produkcije subjektivnosti in prekarnega dela ... Politična angažiranost festivala se je kazala v izbiri tem, ki so bile obravnavane iz različnih perspektiv teorije in prakse, skozi različne medije in estetike.

Angažirana in hkrati ena pomembnih značilnosti festivala, ki je obiskovalci in zunanji opazovalci ne vidijo, pa sta njegova struktura in organizacija. Veliko pozornosti namenjamo odnosu do umetnic in profesionalni izvedbi gostovanj. Prizadevamo si biti čim boljše gostiteljice, kar umetnice in umetniki zelo cenijo. Umetnik performansa, pisatelj, aktivist in radikalni pedagog Guillermo Gomez-Pena nas je označil za enkratno ekipo in festival, ki prakticira *radical generosity*, kar je najlepša pohvala za ves vložen trud in delo. Ob pripravi vsake edicije veliko energije in razmišljanja namenimo vprašanju, kako odpreti prostor najbolj ranljivim skupinam, kako vključiti v ekipo in ponuditi vsaj začasno ali priložnostno delo tistim, ki ga najbolj potrebujejo (tujci v Sloveniji, brezposelni, samozaposleni ...), in kako najbolje in v skladu z določenimi prepričanji porabiti javni denar. Sadje za umetnice in ekipo je ekološko pridelano

sezonsko sadje domačih pridelovalcev (zeleni zabojček), hrano so nam pripravljale migrantke in migranti v Sloveniji, vključeni v projekt Skuhna, ali osebe s posebnimi potrebami, vključene v projekt Druga violina, rože oziroma priložnostna darila izdelujejo brezposelne ali samozaposlene umetnice ... Kolikor je v naših močeh, iščemo alternativo sodobnemu potrošništvu – majhen upor proti obstoječemu sistemu. Morda zveni banalno, a je izjemno pomembno vsaj poskušati poiskati bolj pravične poti delovanja, pa čeprav z majhnimi koraki.

Društvo je bilo ustanovljeno leta 1996 za promocijo žensk v kulturi. Kako je program odražal to usmeritev? Skoraj vedno so bili na festivalu prisotni tudi moški ustvarjalci – kako ste jih izbirali in ali ste imeli pri tem kakšne dileme, pomisleke ali usmeritve, katere moške umetnike vabiti? Ali ste imeli kakšne dileme, pomisleke glede feminizma oz. utemeljevanja festivala iz feministične perspektive? Ali je bilo dovolj že to, da je bila namen festivala promocija žensk v kulturi in je to festival že dovolj definiralo kot spolno specifičen?

Glavni dogodek društva je vsakoletni mednarodni festival sodobnih umetnosti, ki predstavi številne ženske glasove sodobne umetnosti, teorije in aktivizma. Z njimi smo želeli najširšo javnost opozoriti na neproporcionalno udeležbo in zastopanost žensk v umetnosti in kulturi. Ustanovitveni akt Društva in festivala Mesto žensk opredeljuje kot spolno specifično, vendar brez eksplicitno feministične oznake. Kljub temu je moje osebno razumevanje poslanstva festivala globoko povezano s feminizmom in samo ime festivala daje nazorno slutiti, za kaj gre. Izogibanje besedi feminizem je zagotovo imelo pozitivne in negativne učinke na percepcijo festivala – po eni strani je pomenilo lažjo identifikacijo z idejo festivala, po drugi strani pa je bilo tarča kritik. Vsekakor je prav umanjkanje eksplicitne povezave s feminizmom spodbudilo ustanovitev novih, eksplicitno feminističnih platform, kot so recimo festival Rdeče zore, Lezbično feministična univerza, Vstajniške socialne delavke itn., kar iz današnjega zornega kota vidim kot zelo pozitivno in dobrodošlo. Več ko nas je, prej bomo na cilju, drži?

Festival smo ustvarjali ženske in moški skupaj, od samega začetka. Enakopravnost spolov in enakopravnost na splošno je vprašanje vseh nas in ne samo žensko vprašanje. Zdi se mi, da je strategija dolgoročnega sodelovanja z moškimi kolegi, selektorji in kuratorji veliko prispevala k ozaveščanju o zastopanosti žensk v različnih kulturnih in umetniških programih. Razveselilo me je, da je bil letošnji festival Druga godba, ki ga vodi naš dolgoletni programski sodelavec Bogdan Benigar, posvečen izjemnim ženskim glasbenicam, kot tudi dejstvo, da po dvajsetih letih delovanja opažam pozitivne, čeprav majhne premike v zastopanosti žensk na domačem kulturno-umetniškem zemljevidu.

Osnovni, vendar ne edini pomislek pri vključevanju umetnikov v festivalski program je dejstvo, da so izključno ženski prostori še vedno maloštevilni, redki in zato nujno potrebni. Tudi dejstvo, da je zastopanost umetnic v javnih institucijah sodobne umetnosti še vedno minimalna. Koliko režiserk režira npr. v ljubljanski Drami? Koliko umetnic si je priborilo retrospektivne ali pregledne razstave v naših nacionalnih galerijah in muzejih? Kaj šele, ko pogledamo udeležbo ženskih ustvarjalk na dogodkih nacionalnega ali mednarodnega pomena, kot je recimo Beneški bienale, kjer so Slovenijo zastopale ženske umetnice le dvakrat? Ko se tega zaveš, se vprašaš, zakaj bi v programu Mesta žensk predstavljali umetnike, če so že tako ali tako povsod? Ampak, ni vse črno in belo ...

Ker pa si festival prizadeva za enakost spolov, je bilo načelo enakovrednega/enakopravnega avtorstva med moškim in žensko glavni ključ za odpiranje festivalskih vrat moškim umetnikom. Moje osebno stališče, ko govorimo o enakosti spolov, je enakost vseh spolov in spolna identiteta ali usmerjenost ne more in ne sme biti osnova za diskriminacijo. Zato sem v času programskega vodenja festivala vključevala *queer* tematike in LGBTQIA umetnice(ke) in odpirala program za tiste, ki zavračamo/jo binarno delitev biološkega spola. Živeti želim(o) v družbi, kjer so vse osebe, njihove spolne identitete in spolni izrazi legitimni in enakopravni, brez diskriminatornih in izključujočih poskusov legitimiranja oseb na podlagi njihovih teles. Kot feministka se zavedam pomembnosti zgodovinskega boja za pravice žensk in nuje njegovega nadaljevanja,

čepprav se pogosto želi uveljaviti ideja, da smo enakopravnost že dosegle. Ampak kot del boja za enakopravnost žensk razumem feminizem tudi kot boj proti vsem oblikam diskriminacije zaradi spola, narodnosti, rase, etničnega porekla, zdravstvenega stanja, invalidnosti, jezika, verskega prepričanja, starosti, spolne usmerjenosti, izobrazbe, gmotnega stanja, družbenega položaja – skratka vsakršne diskriminacije.

Kako so se na festivale odzivali v vašem programskem obdobju obiskovalci, mediji, kulturna/umetniška kritika doma in v tujini? Se je zdelo, da ljudje težko sprejmejo festival, ki predvsem ženskam omogoča dostop do javnosti; je imel zato posebno občinstvo? Ste poskušali pritegniti širši krog obiskovalk in obiskovalcev in zato želeli festival predstavljati na bolj družbeno sprejemljiv način (npr. stran od feminizma ali problemov, vezanih na ustvarjanje žensk)? Kako ste odgovarjali na negativne odzive? Ste se s tem sploh posebej ukvarjali?

Zadovoljna sem z interesom in odzivom številnih medijev, predvsem pa z odzivom občinstva v zadnjih letih. Vem, da v preteklosti ni bilo vedno tako, celo nasprotno; kritika je bila včasih prav iracionalno negativno naravnana in napadalna prav zato, ker je festival posvečen ženskim umetnicam. Prejšnje leto so bili vsi dogodki, z izjemo nekaj dogodkov, razprodani, brezplačni pa odlično obiskani, kar je glede na zajeto število in raznolikost dogodkov (okrog 30) izjemen dosežek. Poleg zvestega kroga občinstva iz kulturno-umetniškega okolja in feminističnih krogov opažam, da postaja struktura občinstva čedalje bolj raznolika in še zlasti me razveseli, ko pred predstavo ugotovim, da večine obiskovalk in obiskovalcev ne poznam niti na videz. Vsako leto opažamo tudi večje zanimanje za festival pri tujcih, bodisi da gre za umetnice(ke) in ljudi iz stroke, ki pripotujejo v Ljubljano samo zaradi festivala, bodisi za naključne tuje obiskovalce ali turiste. V zadnjih dveh letih smo imeli celo doktorski študentki iz Londona in Pariza, ki sta festival obiskali in ga kot študijo primera »obdelali« v svojih doktorskih nalogah. Menim, da se zanimanje ne krepi zaradi želje po družbeni sprejemljivosti ali oddaljevanju od feminističnih tem, temveč prav nasprotno. Menim, da se je povečalo zanimanje za različne feminizme, bolj hibridne ali radikalne in aktivistične umetniške prakse, za specifične programe, ki so pri nas slabo zastopani ali sploh niso, Mesto žensk pa jih ponuja.

Glede na zelo težak položaj novinarjev in krizo medijev težko – razen izjem – govorimo o resni umetniški kritiki, zato ne morem reči, da sem zadovoljna. Recimo, da sem zadovoljna z medijsko pozornostjo. Čepprav je bilo lani za nas veliko razočaranje, ko je *Delo* 20-letnico skoraj povsem ignoriralo. Zdi se, da je pri tem, včasih najpomembnejšem dnevnem časopisu umanjalo zanimanje za večino programov, ki jih organizirajo neinstitucionalne umetniške in kulturne organizacije, in da medijski prostor za tovrstne vsebine – pa tudi avtorice in pisce tega področja – počasi izginja, kar zbuja veliko skrb. Po drugi strani je presenetljivo, da imamo včasih največ prispevkov na nacionalni televiziji. Tuje gostje festivala so velikokrat presenečene nad zanimanjem osrednjega nacionalnega medija za sodobno umetniško produkcijo ženskih ustvarjalk, ker je s tako vsebino marsikje skoraj nemogoče priti v najpomembnejši medij. Od tujih medijev nas največkrat spremljajo mediji iz regije ali tisti, ki so specializirani za feministične vsebine ali določene umetniške zvrsti. Največ zanimanja za festival pa kažejo prav umetnice in umetniki ter strokovnjaki (selektorji, kuratorji, teoretiki) iz najširšega mednarodnega prostora. Festival Mesto žensk je v tujini zelo prepoznaven in ugleden – upam si trditi, da veliko bolj kot doma.

Finančne zmožnosti so narekovalе selekcijo programa. Kako so finančne omejitve konkretno vplivale na vsebinsko selekcijo in program festivala? Kako se je festival na eni strani in organizacijski tim na drugi prilagajal finančni negotovosti?

V resnici sploh ne vemo, kaj pomeni delovati v stabilnih razmerah, poznamo samo manj ali bolj negotova obdobja delovanja. Da bi ohranili značilnosti, kakovost in obseg festivala, je bilo treba veliko iznajdljivosti, zavzetosti in strasti. Glede na finančne zmožnosti je festival rastel in

se krčil v skladu z obsegom programa in (finančno in tehnično) zahtevnostjo prikazanih programov, kot tudi v nesorazmerni zastopanosti določenih umetniških področij, ki je posledica skoraj smešno nizke podpore (npr. 1500 evrov za sklop treh tujih koncertov) za določene sklope programov, ki niso del našega matičnega področja uprizoritvenih umetnosti. Velikokrat smo se spraševali, ali ima smisel delati festival, če si ne moreš privoščiti več kot enega nastopajočega na odru. Ali pa, kako ohraniti stalno ekipo, če si ne moreš privoščiti niti ene redno zaposlene osebe, prisiljen si nenehno zmanjševati število članov ekipe in/ali honorarje za opravljeno delo? Nenehno se prilagajmo negotovosti, vendar se nočemo sprijazniti z mislijo, da je to edini mogoči način dela. Zato se povezujemo, združujemo moči z različnimi posameznicami(ki), organizacijami, institucijami, s katerimi imamo podobna prepričanja in interese, vedno izumljamo nove taktike preživetja. Verjamemo, da to, kar delamo, morda ni pomembno za celotno družbo – čeprav bi si to želele –, zagotovo pa je pomembno za številne posameznice in posameznike, različne družbene skupine, za krepitev raznolikosti kulturne scene, ohranjanje drugačnosti in tolerance ter spodbujanje enakopravnosti.



ZAMOLČANE ZGODOVINE II

Milena Pavlović Barili,
Autoportret s tančico, 1939

Preteklost – tuja dežela

»Preteklost je tuja dežela: stvari se tam odvijajo drugače«. Tako je odtujenost preteklosti uvidel Leslie P. Hartley v romanu *To Go-Between* [1953]. Morda preteklost ne bi bila tako zelo tuja, tako zelo drugačna, če bi tam prebivali vsi, ne le izbranci. Preteklost je bela in moška in heteroseksualna. Vsaj tako jo vestno zapisujejo *varuhi pečata* – dokumentaristi, arhivarji, notarji, kronisti, zapisovalci in tolmači nacionalnih zgodovin. Tudi slovenske.

Z zgodovinsko zapuščino, ki je univerzalna dediščina človeštva in dostop do nje temeljna človekova pravica in svoboščina – ali bolje – z umanjkanjem, izpuščanjem, potvarjanjem in malomarnim ravnanjem z zgodovinsko dediščino marginaliziranih, cenzuriranih in utišanih skupin – se ukvarjamo v drugem nadaljevanju tematskega bloka *Zamolčane zgodovine*, potem ko smo se te nelahke naloge lotili v 256. številki *Časopisa za kritiko znanosti* že leta 2014. Oziramo se po umetnicah s konca 19. in začetka 20. stoletja s področja slikarstva, literature in glasbe.

Ko zaplavamo v vode *ženske participacije v zgodovini*, ne pridemo globoko, prej brodimo po plitvini, kjer znanstvena spolna hierarhija ustvarja vrzeli v zastopanosti spolov, ženske bodisi izpadejo iz vidnega polja, deležne parcialne, bolj ali manj naključne prezence, bodisi je njihova reprezentacija evidentno pristranska, kontaminirana, cenzurirana.

Tudi ko gre za ženske umetnice, so te spregledane in zanemarjene, diskurz stroke pa je nemalokrat celo žaljiv. Umetnostni zgodovinar Tomaž Brejc [1980] denimo piše, da so začetki mariborskega slikarstva med obema vojnama »v znamenju nadarjenih diletantov, kot so bile gospodične Šantelove ...«. Odnos stroke do slikark odraža tudi njegov kolega, ki piše, da je bila Avgusta Šantel ml. »predvsem učiteljica, šele potem slikarka« [Mesesnel, 1970]. Če ni prezrta, se arhetipsko patriarhalni pogled na žensko v samostojnem umetniškem poklicu manifestira v sami interpretaciji; umetniška produkcija ženske se rada razlaga v navezi z možitveno ali očetovsko linijo. Ta ali ona umetnica je žena ali hči slavnega moža, čigar ime je nujno navesti, da bi bila prepoznana, ustrezno locirana in evalvirana. Umetničin oče ali mož je hkrati njen vzornik, učitelj. »Gospa Klein-Sternen hodi približno ista pota kot njen soprog, vestno in uspešno sledi možu« [Slovenec, 1912]. Sploh je *družinski milje* zaviralni element emancipacije; vpliv rodne družine na razvoj mlade, umetniško talentirane in z drugimi potenciali obdarjene ženske, ki ne podlega družbeno ji naloženi spolni vlogi, beremo kot izrazito konservativen.

Letos spomladi je ženski odbor slovenskega PEN Mira organiziral posvet *Podoba slovenskih literarnih ustvarjalcev v učnih načrtih za pouk slovenščine v osnovnih in srednjih šolah*. Izkazalo se je, da je vključenost književnic v učbenikih in učnih načrtih porazno nizka. A če bi hoteli govoriti o književnicah, ki niso heteronormativne – teh sploh ni. Posvet se ni dotikal vsebin zunaj heteroseksualne sfere, med sodelujočimi ni bilo nobene lezbične literatkinje. Ženski literarni glas v šolski učilnici je skrajno šibek, ženskega homoerotičnega glasu pa preprosto ni.

Floskulo »umetnost nima spola« zavračamo in trdimo nasprotno; umetnost ima spol in ne le spol, ima tudi spolno identiteto, spolni izraz in spolno orientacijo. Umetniška identiteta vsebuje in odraža identiteto spola in spolnosti, ki sta integralni del sleherne človeške eksistence. Izpuščanje in prezrtje elementa spola in spolnosti kot manifestnega in berljivega v umetniškem jeziku – v interpretaciji biografskih kontekstov in umetniških opusov je resna interpretativna napaka. Perspektiva spola in spolnosti/seksualnosti je inherentna pri porajanju umetniške ideje, produkciji umetniškega dela in ne nazadnje pri njegovi percepciji.

Neheteronormativne ženske manifestirajo razliko, ki je ne moremo uvideti, ker v nacionalnih zgodovinah niso bile dokumentirane, ostajajo brez vidnosti ali zgodovinske prisotnosti; zatorej se izkazuje obveza po reviziji in rekonstrukciji humanističnih in družboslovnih ved, zgodovine umetnosti, literarne zgodovine in zgodovinske vede kot institucionalnega dejavnika neenakosti, potreba po rehabilitaciji prisotnosti/vidnosti izključene kategorije, senzibilizaciji raziskav, novem pozicioniranju in korekciji dominantne naracije, ki utrjuje in konstantno legitimirata homogenost in ekskluzivnost heteronormativnega modela.¹

V analizi avtorstva in umetniških praks že od sredine 80. let velja pravilo *seksualne perspektive; seksualna želja* se v umetniškem delu vidno *manifestira*, seksualnost in torej tudi homoseksualnost avtorice ali avtorja je v umetniškem delu vselej izražena (Cooper, 1986). Homoseksualne umetnike in umetnice v njihovem odzivu na svet vodijo vzvodi, drugačni od tistih, ki vodijo heteroseksualne interese. Vendar slovenska umetnostna zgodovina in literarna zgodovina ostajata popolnoma neodzivni in nepoučeni, izolacionizem in zanikanje sodobnih dognanj feministične in *queer* teorije sta pravzaprav šokantna, vztrajna v svojem izključevalnem in diskriminatornem zavetju večinskega pogleda. Zgodovinski diskurz goji resno fobijo do erotike in zlasti do homoerotike, spol in seksualnost kot biografska fundamenta, ključna za interpretacijo umetniške in ustvarjalne produkcije, sta zanj *tabula rasa*; da o skrajno marginaliziranih identitetah, kot so denimo transidentitete, niti ne govorimo.

Tematski blok *Zamolčane zgodovine II* simbolično odpira literarni esej Joan Nestle z naslovom *Jaz sem*. Joan Nestle je zgodovinarica, pisateljica, pionirka gibanja za osvoboditev lezbijk in gejev, ženske, črnske in civilne pravice v Združenih državah, ustanoviteljica arhiva HerStory v New Yorku, največje lezbične knjižnice in arhiva na svetu. Utrla je pot zgodovinarstvu 'nevidnih' in dokumentira existenco lezbištva kot historične kategorije.

Članek '*Ona ima dušo Ahasvera, seveda modernega: Življenjska ujetost modernističnih umetnic*' opozarja na izločanje žensk iz modernističnega konteksta in odrekanje njihove konstruktivne vloge v umetnostnozgodovinski diktaciji. Avtorica Nataša Velikonja ugotavlja, da so se modernistične umetnice pogosto zatekale v tragične oblike umika in samoodpovedi, v izolacijo, duševne bolezni in celo v samomor. Primera pisateljice Zofke Kveder (1878–1926) in pesnice Vide Jeraj (1875–1932) kažeta, da so slovenske modernistke doživljale enako življenjsko in umetniško usodo kot njihove sodobnice po svetu.

¹ Z izrazom *heteronormativnost* označujemo *normirano reproduktivno heteroseksualnost*; le-ta je vse družbene pomene, od kulturnega scenarija erotike do procesiranja želje, prilepila zgolj na dva spola in zgolj na eno spolno orientacijo.

Lezbično-feministični pogled na sliko Dekleti Elde Piščanec je članek Alenke Spacal, v katerem se поблиže posveti dvojnemu aktu *Dekleti*, ki ga je Elda Piščanec (1897–1967), predstavnica prve generacije emancipiranih, akademsko šolanih slikark, naslikala v prvi polovici 30. let. Avtorica skozi analizo izbranega umetniškega dela sledi načinu slikarske reprezentacije spolne in seksualne razlike v upodabljanju gole ženske figure, razberljive med umetniki in umetnicami tedanjega časa.

Članek *Šlikarka v senci: Vrzeli v zgodovinjenu ženske umetnice* se ubada z vprašanjem, kakšno je branje opusa Henrike Šantel (1874–1940) v nacionalnem diskurzu, kakšna je praksa pisanja o njem. Poleg institucionalnih in moralističnih ovir v odnosu do samostojnega poklica slikarke konec 19. in v zgodnjem 20. stoletju ter minorizaciji prispevka žensk v vizuri umetnostne zgodovine se posveča tudi raziskavi manj znanih biografskih dimenzij slikarke.

Članek *Kartiranje queer identitete in motivov v moderni zgodovini umetnosti v Srbiji in Hrvaški* Dragane Stojanović in Vladimirja Bjeličića odpira nova obzorja v dojemanju ženskega slikarskega avtoportreta po ključu *queer* interpretacije. Iz te perspektive odkriva možnosti novega razumevanja moderne zgodovine umetnosti, identifikacije, branja in interpretacije spolne in seksualne identitete same umetnice kot ustvarjalke in opazovalke slike. Izvedena je analiza slikarskih del iz umetniških opusov Nadežde Petrović, Danice Jovanović, Milene Pavlović Barili, Naste Rojc, Bete Vukanović in Natalije Cvetković.

Vse je spomin: Alice B. Toklas je naslov eseja ameriške pisateljice Janet Flanner (1892–1978), pariške dopisnice revije *New Yorker*, ki opisuje položaj, v katerem se je znašla Alice B. Toklas po smrti svoje življenjske partnerke Gertrude Stein. Opisuje znameniti pariški salonski milje, osebnost Alice B. Toklas in njeno tragedijo, ko je grabežljivost družine pokojne Gertrude Stein ogrozila njeno eksistenco, njen boj za posthumne objave in literarno dediščino Gertrude Stein ter polom v brezupnih poskusih rešiti njeno umetniško zbirko slik pred razprodajo dedičev.

Prameni življenja je odlomek iz istoimenske avtobiografije skladateljice Ethel Smyth (1858–1944), v kateri nosilka avtobiografije razmišlja o mestu in vlogi žensk v glasbeni umetnosti. S pozicije ženske in skladateljice na začetku 20. stoletja v Angliji govori o terorju in pokroviteljski dikciji patriarhalne družbe, težavah z umeščanjem glasbenega dela v javni prostor. Ethel Smyth je živela romantična prijateljstva v zvezah z ženskami, njen pogled zaznamuje gibanje zgodnjega feminizma.

Literatura

BREJC, TOMAŽ (1980). *Teleks* 21.

COOPER, EMMANUEL (1986): Cooper, *Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*. London, New York: Routledge.

MESESNEL, JANEZ (1970). *Delo*, 12. september.

SLOVENEČ (1912). 30. september.

Jaz sem¹

Sem ena tistih brez mitologije, brez močnih ali skritih boginj za priprošnje. Ena tistih, ki pod nogami nimajo spominov drugih pokrajin razen betonskih plošč mestnih ulic. Nimam skrivnega jezika, ne globljih besed kot tistih, ki sem se jih naučila v tem svetu. Nimam spominov na viseče, debele, sočne sadeže, na gorske vrhove in doline, zaznamovane z velikimi dogodki. Ne poznam drugih rek kot tistih, ki vežejo moje dneve na ta mestni otok. Ne žalujem za izgubami, ker se ne morem pretvarjati, da sem živela, kjer nisem. Moj spomin ne seže izza dolgih osebnih let. Ne poznam imena svoje babice, zato moram iti globlje, se potapljati skozi lastna nagrnjena leta, da bi si prilastila nove starodavne fragmente.

Nimam drugega imena kot tega, ki ga nosim. Poznam ga samo v enem jeziku. Ko izgovorim svoje ime, ime dveh besed, ne slišim odmeva. Prva beseda je spomin na očeta. Jonasa, ki ga nisem nikoli poznala. Tako tudi druga, moj priimek. Ime sem dobila po prikazni. Poimenovana sem po dediščini, katere obraza nisem nikoli videla, katere glasu nisem nikoli slišala. Ne bom vzela njenega imena, da bi jo potegnila v umetno življenje, kajti resnica leži globlje. Odnesti jo moram na drugačen kraj, na kraj brez imen. Ona ni duh, ampak spomin. Ni je mogoče priklicati s svečami ali napevi. Zdaj je v podobah in zvokih, ki ležijo na tleh mojega spomina. Nobena litanija »Regina, hči ...« je ne bo vrnila v čas; preveč je manjkajočih imen. Obujeni spomin na odzvanjanje njenih visokih pet po hodniku, ki mi sporoča, da se vrača domov, moja sreča ob tem zvoku se mora postaviti nasproti večnosti.

Nimam obredov, ki bi priklicali izgubljene svetove moči ali ljubezni. Nimam prepasanih trakov ali ogrlic, ki se raztezajo v čas in me povežejo s predniki, ki so prepevali ob majhnih oltarjih. Sem zgolj tukaj, s plitvim bazenom časa okrog prstov na nogah. A to tukaj je bila moja zgodovina. Stala sem v mraku dneva na Manhattnu, veter svež in hladen. Gledam upognjene postave, hiteče domov, gledam jih, kako izstopajo iz avtobusov, pronicajo iz podzemne železnice, gledam jih namenjene domov z zmečkanimi časopisi pod roko, in vidim trenutek človeške resnice, željo po počitku po delu, potrebo po biti doma. Stojim in čutim v kosteh, to mesto utrujenih delavcev. Zadostuje mi, da cenim že sam pogum teh dni in noči. To je moja dežela, moj starodavni totem, moje vztrajno oklepanje življenja.

To je bilo napisano potem, ko sem prebrala pesem afrokubanskega pesnika Nicolasa Guillena My Last Name v zbirki The Great Zoo and Other Poems in v prevodu Roberta Marqueza (New York: Monthly Review Press, 1971).

Prevedla Tatjana Greif

¹ Besedilo je prevod eseja z naslovom *I am*, ki je bil objavljen v knjigi Joan Nestle *A Restricted Country* na straneh 13–14. Delo je prvič izšlo leta 1987 pri ameriški založbi Firebrand Books, New York.

»Ona ima dušo ahasvera, seveda modernega«: Življenjska ujetost modernističnih umetnic

Abstract

“She Has a Soul of Ahasuerus, Modern, of Course”: Creative Freedom and Life Entrapment of Modernist Women Artists

The text, strings a few aspects of the period of the late 19th century and the first decades of the 20th century, elements of the system of modernist art, and especially history of literature, which, despite the constitutive role of women artists, simply excluded them from the modernist conceptual frameworks, thematic horizons and value judgments, in other words, from the overall historical attention. Therefore, in their time, modernist women artists often escaped into tragic forms of withdrawal and resignation: in isolation, mental illness and ultimately to suicide. This text gives particular attention to writer Zofka Kveder and poet Vida Jeraj, Slovenian women modernists, who shared with their women contemporaries from the world specific themes, motifs and art streams, but also the frustrations of the artistic and private life, which led them too – as did Renee Vivien, Virginia Woolf, Sylvia Beach and many others – to the tragic ending of their life.

Keywords: modernism, suicide, women artists, Vida Jeraj, Zofka Kveder

Nataša Velikonja is a sociologist, poet, essayist, translator and lesbian activist. (natasa.velikonja@guest.arnes.si)

Povzetek

Tekst naniza nekaj vidikov obdobja s konca 19. stoletja in prvih desetletij 20. stoletja, elementov sistema modernistične umetnosti, še posebej pa literarne zgodovine, ki so kljub konstitutivni vlogi ženskih umetnic te izpu-stili ali kar izločili iz modernističnih konceptualnih okvirjev, tematskih horizontov in vrednotnih presoj, skratka, iz celokupne umetnostnozgodovinske pozornosti. Tako so se modernistične umetnice v svojem času pogosto zatekale v tragične oblike umika in samoodpovedi: v osamo, duševne bolezni in ne nazadnje tudi v samomore. Tekst se še posebej ustavi pri pisateljici Zofki Kveder in pesnici Vidi Jeraj, slovenskima modernistkama, ki sta s svojimi sodobnicami v svetu delili specifične tematike, motive in umetnostne tokove, a tudi frustracije umetniškega in zasebnega življenja, ki so tudi njiju privedle – tako kot Renee Vivien, Virginio Woolf, Sylvio Beach in mnoge druge – do tragičnega končanja življenja.

Ključne besede: modernizem, samomor, ženske umetnice, Vida Jeraj, Zofka Kveder

Nataša Velikonja je sociologinja, pesnica, esejistka, prevajalka in lezbična aktivistka. (natasa.velikonja@guest.arnes.si)

Leta 1899 je pri *Goriški tiskarni* izšel prevod povesti *Mladost* (1899) češke pisateljice Gabrijele Preissove (1862–1946). V tej povesti, ki se dogaja na Korotanskem,¹ torej na Slovenskem, dve mladi ženski naredita samomor.

Samomor v *Mladosti*

Povest se dogaja na vasi, »tam gori«, na Časnarjevi kmetiji. Prvo zgodbo o samomoru pripoveduje predica Vikta, in sicer o gospici Mimi, ki jo kot otroka posvojita gospod polkovnik in gospa. V tem »zapuščenem kotu«, v tej »vili pri predklosterskem pokopališču«, gospico Mimi uči »učena, priletna« guvernanta z Dunaja, ki šestnajstletno Mimi popelje na devettedensko potovanje po svetu. A Mimi se vrne vsa »izpremenjena«, po potovanju sicer pravi, »kako je le doma vse krasno«, toda sčasoma ji »razgled samo na pokopališče« ni več dovolj: »Pridna bi bila jaz in hvaležna, da so me vedno pustili le tukaj, da mi niso pokazali, da je še drugje na svetu drugačna sreča. (...) Toda, ko so mi odprli tako velikansko drugo stran življenja, je bilo konec preprostim pojmom – konec udanosti, skromnosti; nič več mi ne vrne miru in zadovoljnosti in ponižne hvaležnosti.« (Preissova, 1899: 34–53) In si, sedemnajstletna, ujeta v »zapuščeni kot«, potem, ko je doživela svet, »drugo stran življenja«, a brez upanja, da bi je lahko bila deležna še naprej, prereže žile.

Osnovna zgodba *Mladosti* je sicer pritajen ljubezenski trikotnik med bratoma Časnar, med mirnim, devetintridesetletnim Filipom, ki skrbi za domačo kmetijo, mlajšim, razposajenim Tomažem, nekdanjim vojakom, ter enaindvajsetletno Majdo, »mlado gospodinjo«, Filipovo ženo, ki na koncu povesti naredi samomor. Preissova s povestjo podaja kontekst dekletovega obupa, ki jo privede do tragične samoukinitve. Na prelomu iz 19. v 20. stoletje, v času, ki ga zaznamuje prebujanje intelektualne in socialne subjektivitete žensk, romaneskni Filip snubi Majdo takole: »Spodaj ti vse lepo ocedim, da te bo veselilo v izbi in shrambi, lani smo postavili novo peč za peko, spomladi smo pobelili kleti – vse je kakor nalašč za mlado gospodinjo.« (Preissova, 1899: 17) Ko po poroki prideta »tja gor«, na Filipovo domačijo, se je

mlada gospodinja ozrla kakor ptica, katero podi človek ujeto v ptičnico, na železno kovanje hišnih vrat, katero jo je zanimalo vselej, kadarkoli je prišla na Časnarjevino, ker se je isto sredi vrat spajalo v tri tulipane. Te duri se tedaj odpro – in zapro – za njima pa bo morala gospodinjiti vse življenje, kakor mati v izbi na kovačnici. V tem je bilo nekaj težkega, odločujočega, ločечеga dosedanje njeno svobodno življenje od tega trenutka. (Preissova, 1899: 22)

V obdobju, ki ga označuje prebujanje spolne in seksualne subjektivitete žensk, mož Filip »posadi« svojo mlado ženo »poleg sebe in poja svojo desnico okoli njenega pasu. Mladi ženi se je zdelo v tem ljubkem objetju malo tesno; prav tako jo je bilo sram, kakor če bi jo bil, tako-le odrastlo, kak stric posadil v naročje. 'Morebiti mora biti tako – vsaki se godi tako, če jo doleti sreča', premagovala se je Majda v notranjosti in se silila, da bi bila potrpežljiva, 'vsega se je treba navaditi'.« (Preissova, 1899: 25)

Ko se iz vojske vrne Filipov brat Tomaž, Majda ugotovi, da je z njim prišel »košček solnca v hišo« (Preissova, 1899: 63). Zbližata se in Majdo med plesom v Tomaževem objemu »izpreleti električna iskra«: »In na mah se je iznebilo celo njeno bitje mreže resnobe in duševne medlosti, odpovedujoče se boječe vsem mladostnim sanjam in radostim. Celo leto se je prostovoljno zatajevala, sedaj pa ji je izbruhnila plamteča strastna želja. (...) Sedaj je plesala zopet tista

¹ Povest *Mladost* je podnaslovljena kot »korotanska povest«.

nekdanja deklinška Majda, bistre oči so se ji bliskale in ustnice so bile na pol odprte, kakor da so žejne.« Toda ta žeja ni dovolj, da bi premagala dekletovo privzgojeno dostojnost: »'Moj Bog – blaznim', se je prestrašila Majda in nehala plesati.« (Preissova, 1899: 105–107) Pa vendar samoodpoved v tej dobi ni več mogoča, povratek v »mrežo resnobe in duševne medlosti« pa tudi ne: na večer, ko naj bi se s Tomažem dobila na skrivnem ljubezenskem zmenku, se Majda spomni na gospico Mimi, »v zmešanem spominu se ji je pojavil neki vzgled, kako se odkupi zadovoljnost in pokoj nemirne duše. Iznebiti se samo malo krvi, te žgoče, pregrešne krvi – in polajšanje pride, kakor je prišlo deklici iz gosposke vile, katero je preganjala strast, ki jo je gnala med svet.« (Preissova, 1899: 153) In tudi ona si, dvaindvajsetletna, po tem, ko je doživela »plamtečo strastno željo«, a brez upanja, da bi jo bilo mogoče živeti še naprej, prereže žile.

Iz romanov žensk v življenja žensk

Bivanjska, patriarhalna klavstrofobija, ujetost žensk, dvom o njihovem družbenem položaju, a tudi nemožnost izživeti ali sploh oblikovati subjektivnost, so pogoste teme romanov, ki so jih na prehodu iz 19. v 20. stoletje pisale ženske. Zmes elana in nove prostosti,² obenem pa elementarnega obupa, ujetosti in samosti, je bila posledica razpoke med staro patriarhalno družbo in novo, modernistično, svobodnejšo, ki se je pred ženskami poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja obenem odpirala in zapirala. V tem izseku časa, v tej kulturni shizofreniji ženske niso mogle več sprejemati starih normativov, novi standardi, nova subjektiviteta in nova senzibilnost, ki jih je ponujal modernizem, pa so se zanje sčasoma pravzaprav izkazali za varljive.

Ta siloviti primež dvojnega niza nasprotujočih si vrednot je bil življenjski sopotnik tudi številnih pisateljic in pesnic tistega časa. Samomor, radikalna odpoved frustrirajoči poziciji brez upanja na razrešitev, ni bil samo literarni motiv: številne književnice se niso mogle zateči nikamor drugam kot v samomor. Mnoge so bile potisnjene v norost. Mnoge so bile potisnjene v pozabo in mnoge v osamo. Usoda ženskih literarnih likov pogosto ni bila nič kaj drugačna od življenjske usode njihovih avtoric.

Pri biografskih interpretacijah samomorov književnic se večinoma poudarjajo konkretne osebnostne okoliščine njihovega zasebnega življenja, govori se o tragičnih, vselej heteroseksualnih ljubeznih, propadlih zakonskih zvezah, smrtih otrok. Le redko je samomor viden kot »edina učinkovita akcija zatiranih, edina akcija, ki lahko dejansko prežene tesnobo, depresijo in nemoč«, kot reakcija na popolno izgubo ali uničenje posameznikovih oziroma posamezničnih kulturnih referenc, kot reakcija na ponižanje dostojanstva (Berardi, 2015: 145, 159). Le redko, če sploh, je življenje književnic raziskovano v okviru njihovih realnih kulturnih možnosti, le redko je analizirana družbena in umetniška atmosfera določenega obdobja iz zornega kota ženskih ustvarjalk, iz zornega kota njihove kulturne in umetniške subjektivitete. Tudi ko se omenjajo intimne okoliščine njihovega življenja, so nanizane kot goli podatki in brez kontekstualiziracije. Shari Benstock piše, da v literarni in kulturni zgodovini v svetovnem merilu vse do leta 1986, ko je izšlo njeno delo *Ženske z levega brega*, ki obravnava čas med letoma 1900 in 1940, še ni bilo »študije, ki bi jo napisala ženska, pa tudi študije, ki bi se osredotočila na prispevek žensk v tej [modernistični] literarni renesansi, ne« (Benstock, 2004: 50).

Čas preloma iz 19. v 20. stoletje, obdobje modernizma, je bilo za ženske umetnice še posebej dinamično. Sodelovale so v samem njegovem jedru, ga ustvarjale. Naj omenim samo ženske z levega brega v Parizu po prvi svetovni vojni. Ali med seboj izjemno povezane modernistične umetnice v istem času na Slovenskem. Vendar pa je modernizem kljub vsem razbitjem form, konvencij, naracij, ostajal umetnost moških, označen je celo kot *Poundova doba* (Benstock,

² Anton Dermota (1899: XI), prevajalec *Mladosti* in pisec spremne besede, ob navdušenju nad povestjo navaja eno od njenih ocen: »In še nekaj: Knjigo je spisala dama, pa je bolj moška nego marsikaka, katero je spisala moška roka.«

2004: 43). Iz nje so bile ženske umetnice sčasoma potisnjene na obrobje ali povsem izključene.

Njihov siloviti vstop v javni prostor so spremljale prav tako silovite in neizprosne kritike njihovih del, ki so jih kljub njihovi upornosti stiskale pred zid, v kreativno in življenjsko osamo. Eden od razlogov njihove nastajajoče obrobnosti v modernizmu je bil tudi ta, da se ženske pogosto niso tematsko skladale z modernističnim diskurzom, saj so najpogosteje pisale zgodbe, drugačne od modernističnih kolegov. Že samo postavljanje ženskih literarnih likov v prednostno vlogo, prek katerih so oblikovale feministična vprašanja, je bilo daleč od ekskluzivnih modernističnih tem, denimo vojne. Če ni šlo za ženske like, so se identificirale z marginalci, po »celem svetu raztresenimi in razkropljenimi izobčenci«, »ki so pobegnili silam zgodovine – s črnici, Judi, Indijanci, homoseksualci in lezbijkami«, s katerimi so odpirale vprašanja razizma, nacizma, antisemitizma in homofobije.³ Shari Benstock v zvezi s tem govori celo o alternativnih modernizmih (Benstock, 2004: 50–51, 55–59). Še en razlog za stransko vlogo ženskih umetnic je bil ta, da so bile pogosto razumljene kot »babice modernizma« (Benstock, 2004: 42–47): bile so urednice, pokroviteljice, skrbnice moškim kolegom, zato se je zdelo, da vsa potencia modernizma izhaja zgolj iz njih, moških umetnikov. Naj spomnim le na vlogo Sylvie Beach (1887–1962), prve založnice *Ulikseasa*, ultimativnega modernističnega romana, ali pokroviteljice Harriet Shaw Weaver (1876–1961) pri literarnem vzponu Jamesa Joycea. Ali na vlogo *Little Review*, ki jo je urejala Margaret Anderson, pri napredovanju modernizma.⁴

Tretji element so jezikovne novosti, ki so zaznamovale modernizem, in sicer ne le glede svobodnejše sintakse ali prelomljene narativnosti, marveč tudi glede vnašanja novih pojmov. Eden teh je tudi lezbištvo, sapfizem. Benstock (2004: 48–49) navaja delo Hughja Kennerja *The Pound Era* iz leta 1971, kjer avtor utemeljuje izvor modernizma v klasičnih vedah, predvsem v odkritju Sapfinih pesmi v 19. stoletju: »Moški so bili tisti, ki so iz tega antičnega teksta ustvarili moderno besedilo, ki so torej ustvarili palimpsest, ki je razkril in hkrati preoblikoval literarno preteklost. Pod masko modernega pisanja se nahaja antična ženska.« Temo sapfizma je moški kulturni in umetniški svet poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja sprejel z veliko dobrodoščico, naj spomnim na Charlesa Baudelaira, Pierra Louysa, Marcela Prousta, a modernistično fascinacijo s Sapfo so sprejele tudi ženske in jo ključno preoblikovale, denimo lezbični pesnici Natalie Barney (1876–1972) in Renee Vivien (1877–1909),⁵ ki sta do potankosti proučevali Sapfino poezijo, pisali pesmi v Sapfini tradiciji, seveda lezbične, v Parizu sta skušali obuditi »Sapfino življenje v sodobnem svetu« (Benstock, 2004: 30–31, 387–440).

Toda sam sistem modernistične umetnosti je kljub konstitutivni vlogi žensk ostajal nepopustljiv v spregledovanju vseh momentov njihove subjektivnosti. Če modernistične intelektualke niso naredile samomora, tako kot Virginia Woolf ali Sylvia Plath,⁶ ali bile zaprte v psihiatrične

³ Colette piše v romanu *Čisto in nečisto* (2008: 149): »O, pošasti, ne puščajte me same... Ne zaupam vam, le toliko, da vam povem o svojih strahovih pred samoto. Vi ste najbolj humani ljudje, ki jih poznam, najbolj pomirjajoči na svetu. Če vam pravim pošasti, kakšno ime lahko šele dam tako imenovanemu normalnemu stanju, ki mi je bilo vsiljeno?«

⁴ Shari Benstock (2004: 11) trdi, da so v pariškem modernističnem kontekstu lezbijke – denimo Gertrude Stein ali Natalie Barney – tvorile salone, umetniške skupnosti, ker niso bile v senci mož, kolegov, prijateljev. Barney je denimo ustanovila salon Académie des Femmes – kot nasprotje znamenite Académie française – v katerem so sodelovale modernistke. Vendar pa so bile tudi lezbijke »babice modernizma« (Sylvia Beach, Margaret Anderson), prav tako kot heteroseksualne ženske.

⁵ Angleška pesnica in pisateljica Renee Vivien je domnevno umrla zaradi posledic alkoholizma in anoreksije. Leto pred njeno smrtjo, leta 1908, je skušala narediti samomor s prevelikim odmerkom opija. Natalie Barney je v delu *Amazon of Letters* napisala, da Renee Vivien »ni bilo mogoče rešiti. Njeno življenje je bilo dolg samomor. V njenih rokah se je vse spremenilo v prah in pepel.« (Benstock, 2004: 399) Založba Škuc je leta 2011 objavila slovenski prevod njenega romana *Prikazala se mi je ženska*.

⁶ Virginia Woolf (1882–1941) je leta 1941 storila samomor. Obveljalo je, da ga je storila »v času, ko je bilo skaljeno

ustanove, tako kot Helene von Druskowitz,⁷ so to svojo samost, ki je bila posledica predvsem umetniške odrinjenosti, razreševale na druge, vselej boleče načine, pogosto tudi s popolnim umikom iz javnega, umetniškega življenja.⁸ Vsem je bilo skupno – tako kot junakinjama povesti *Mladost* –, da so bile deležne, kot pravi Sybille Duda, »kognitivnega zatiranja«, »zaznamovanega z enoličnostjo, protislovnostjo in nenehnim samoomejevanjem«, pred katerim so se lahko zatekle v specifične ženske oblike odpora – v samomor in duševno bolezen (Duda in Pusch, 1995: 116–117).

Še ena dimenzija, ki ji je treba nameniti prav posebno pozornost, je vprašanje seksualne subjektivnosti žensk, modernističnih umetnic, njihova seksualna avtonomija in svoboda ter njihova povezanost ne le z vsebinami njihovih del, temveč tudi z njihovim dejanskim življenjem. Pri tem ne mislim le na dejstvo, da so številne književnice, ki so se odločile za tragično prekinitve življenja, imele opraviti z lezbištvom: Helene von Druskowitz je bila odkrita lezbijka, prav tako Renee Vivien. Virginia Woolf je imela lezbična razmerja. Več pozornosti bi bilo treba usmeriti tudi k tistim književnicam, ki jih biografski podatki definirajo kot heteroseksualne: zaradi njihovega življenja v času striktnih seksualnih normativov in v kombinaciji z nekaterimi njihovimi literarnimi tematikami ter motivi bi bilo dobro vsaj poskusiti preveriti samoumevnost in nevprašljivost njihove heteroseksualnosti. V številnih literarnih delih tistega časa lahko najdemo literarne sledi lezbištva – ali bolje rečeno – literarno genealogijo čustvenih izmenjav med ženskami. A na tem mestu moramo podati pomembno terminološko pripombo: beseda »lezbično« naj bo v tem kontekstu pridevnik za opis različne medženske erotike, ki v literarnih delih nedvomno obstaja, ne označuje pa stabilne identitetne pozicije (Allen, 1996: 2, 6).

Književnici slovenskega modernizma: Vida Jeraj in Zofka Kveder

V nadaljevanju besedila bom nanizala nekaj fragmentov razmišljanja o dveh ključnih slovenskih književnicah modernističnega obdobja: o Vidi Jeraj in Zofki Kveder. Tudi v njenem življenju in delu lahko zasledim specifičen razcep med kreativno prostostjo in življenjsko ujetostjo, ki je dušil tudi njune sodobnice, v svetu bolj priznane modernistične umetnice. Obe sta storili samomor.

njeno duševno ravnovesje«, četudi se med vzroke njene depresije prišteva njena zaradi bolezni prisilna izolacija v vaškem okolju, umik iz Londona zaradi nemškega bombardiranja in nevarnost nacistične invazije, v primeru katere sta z možem Leonardom načrtovala samomor. Toda Virginia Woolf je v zadnjih mesecih življenja zaupala prijateljici dr. Octavii Wilberforce: »Ne morem se spomniti, da bi sploh kdaj uživala nad svojim telesom,« in precej se je ukvarjala s spomini na očeta, mater. Kaj je torej zares bila ta »norost«, se sprašuje Susanne Amrain, pred katero je lahko končno pobegnila le v smrt? (Duda in Pusch, 1995: 159–204).

Sylvia Plath (1932–1963) je leta 1963 storila samomor. »Zakaj si je Virginia Woolf vzela življenje?« se sprašuje leta 1952. Kupi si njene romane, zgodbe in dnevnike in leta 1953 skuša narediti samomor po njenem vzoru. »Čutim, da je moje življenje na nek način povezano z njo. Ljubim jo, odkar sem prebrala Mrs. Daloway,« napiše (Duda in Pusch, 1995: 279–302). Omenim naj še njeno pesem *Lesbos*, ki je pogosto interpretirana kot pesničin dialog z njenim antijazom.

⁷ Helene von Druskowitz (1856–1918), avstrijska humanistična znanstvenica, druga ženska z doktoratom iz filozofije, avtorica del z zgodnjo feministično tematiko, denimo komedije *Emancipacijska zanesenjakinja* ali esaja *Temeljne pesimistične postavke: Vademekum za svobodne duhove* (1905) in dela *Tri angleške pesnice* (1885) o Joanni Baillie, George Eliot in Elizabeth Barrett-Browning, za katero je napisala, »ljubila je svoj spol«, soustanoviteljica feminističnih revij *Der heilige Kampf* in *Der federuf*, odkrita lezbijka, je bila leta 1891 poslana v norišnico, potem ko je vse njeno ustvarjanje nalezlo na odklon in neuspeh. V dramah je obravnavala probleme žensk pri študiju, pisala je proti zakonski zvezi. O feminizmu je napisala: »Feminizem mora zažareti v ognju in blišču, saj je najsvetejši ideal moderne dobe.« (Duda in Pusch, 1995: 89–111)

⁸ Kot denimo Djuna Barnes (1892–1982) ali Margaret Anderson (1886–1973).

Pesnica Vida Jeraj (1875–1932) je 1. maja 1932, na isti dan, kot je leta 1908 zaradi škrlatinke umrl njen petletni sin,⁹ storila samomor. Jeraj začne objavljati pesmi leta 1893 v dijaškem mesečniku *Vesna* in pozneje v časopisu *Slovenka*, kjer se podpisuje s psevdonimom Viola. Preide iz pokroviteljstva Antona Aškercja, iz literarnega naturalizma in realizma v moderno, spoprijatelji se z Otonom Župančičem, Ivanom Cankarjem, Josipom Murnom, Ivanom Prijateljem, s pesniki, pisatelji in teoretiki moderne, vleče jo v dekadenco, v duha *fin de siècle*, ki se, kot piše Marja Boršnik v uvodu v posthumno knjižno izdajo njenih pesmi *Izbrano delo* (Boršnik, 1935: 7–65) »odraža pri nas predvsem v brezmejni težnji po svobodi in po uničevanju in zasmehovanju dotlej veljavnih 'pozitivnih' vrednot, dočim za nenaravne, ekscentrične pretiranosti in eksaltiranosti ne najde pravih zastopnikov. Za to so oni [Murn, Jeraj, Kette, Cankar] še vse prezdravi in preblizu domači grudi«, četudi

pomanjkanje vzgoje, ljubezni in kruha, bolezen, neurejenost, neumerjenost zmorejo do neke mere omajati po naravi šibkega Murna ali pa po naravi neuravnovešeno Vido, v kateri se zaradi pomanjkanja enotne smeri sile trajno tarejo druga ob drugo in medsebojno uničujejo. (...) Opre, ki bi za trajno ustavila njeno nihanje, ki bi enotno usmerila njeno razcepljeno, uničujočo se življenjsko moč, ne najde nikjer. Vse te osnovne poteze njene narave so tako tipično dekadentske, da bi jih bilo težko najti v tolikšni meri še pri kakem slovenskem zastopniku te dobe. (ibid.: 23)

»Ta bolehana velemestna živčna prenapetost nove dobe« vpliva na »krčevito nemirno« Jeraj, ki v tistem času, od leta 1895, uči v Zasipu pri Bledu, razdre zaroko z zaročencem, violinistom in skladateljem Karlom Jerajem, »otresla sem se vseh obzirov in vsega hinavstva«, piše prijateljici Juvančičevi, a se z njim leta 1901 vendarle poroči in se odseli na Dunaj, saj dobi Karel Jeraj službo v dunajski dvorni operi. Vida Jeraj medtem utrjuje svoj status pesnice in postane povsem enakovredna književnikom slovenske moderne. Cankar jo ima za »najboljšo pesnico na vsem slovanskem jugu«, spada v »novo strujo«, v kateri tudi sama vidi »enotno, sebi sorodno generacijo« (Boršnik, 1935: 35–36).

Leta 1905 poveže Ivan Cankar Vido Jeraj in Zofko Kveder: slednji kot urednici literarnega časopisa *Domači prijatelj* pošlje pesmi Vide Jeraj. Književnici si nato dopisujeta: »Sem kakor medved – ne ravno star medved – al vendar neroden medved,« piše Zofka Kveder, »in Vi ste – sem slišala – kakor mimoza, nežna, dražestna. Saj bi se me bili ustrašili. In velike roke imam, pomislite, kako bi Vam bila všeč?!« Vida Jeraj odpiše: »Nežna niti ne maram biti! In tudi to bi Vam moralo biti najbolj všeč, da sem hribovka od nog do glave. Da sva druga za drugo, vem, odkar teče Vaše pero. Veselila sem se Vas prav zelo! ... Ah, zakaj Vas ni na Dunaju! ... Jaz bi se naužila Vaših sil, Zofka, ki ste samo življenje, gibanje in krepost! Meni je minilo, odkar sem na Dunaju; bolna sem na duši in na telesu in naveličana vseh ljudi!« (Boršnik, 1935: 36) Marja Boršnik interpretira to dopisovanje kot izmenjavo med naturalistko Kvedrovo in modernistko Jerajevo. Toda z enako prepričanostjo – ali z enakimi pomisleki – bi ga lahko interpretirali tudi v luči medženskega romantičnega prijateljstva (Faderman, 2002).¹⁰

Leta 1908 izide njena pesniška zbirka *Pesmi*, ki jo kritika raztrga, predvsem njeno ukvarjanje

⁹ Vida Jeraj je sina imela z dr. Ivanom Prijateljem, ki je bil, glede na vire, njena neuslišana ljubezen.

¹⁰ Lillian Faderman je raziskovanju institucije romantičnega prijateljstva namenila knjigo *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Piše, da je »pravzaprav nemogoče raziskovati korespondenco katerekoli ženske 19. stoletja, ne le v Ameriki, temveč tudi v Angliji, Franciji in Nemčiji, ne da bi v določenih trenutkih njenega življenja odkrila tudi strastne zvezanosti do žensk,« tako imenovane ljubezni sorodnih duš ali bostonske poroke (Faderman, 2002: 16). Z romantičnim prijateljstvom na Slovenskem sem se ukvarjala ob analizi del pisateljice Pavline Pajk (1854–1901) (Velikonja, 2014; glej tudi Faderman, 2014; Velikonja in Greif, 2012).

z erotiko (Boršnik, 1935: 39–40). *Dom in svet* ji »ne more odrekati gotove pesniške nadarjenosti (...), toda njen opis erotike se mu zdi nenaraven in silen,« *Slovan* piše, da je njena erotika »izpeta in treba je biti nov Heine, da se je uspešno uporablja,« *Ljubljanski zvon* piše o njenem slogu kot nečem »plehkem, močnih doživetij nesposobnem luštkanem škrateljčku« (Boršnik, 1935: 39–40). Leta 1919 se Jerajeva z Dunaja preselila v Ljubljano, saj dobi Karel Jeraj službo na Slovenski glasbeni matici.

Vida nadaljuje z dinamičnim kulturnim življenjem, piše vse mogoče avtorske zvrsti, leta 1921 izda drugo pesniško zbirko *Iz Ljubljane čez poljane*. Med drugim se v dvajsetih letih vključi v tedaj dinamične polemike o antični pesnici Sapfo, v burne interpretacije njene seksualnosti. Sapfo v tedanjem slovenskem kontekstu ostaja sicer heteroseksualna, toda ob njenem liku se bolj ali manj previdno namiguje o njeni seksualni dekadentnosti. Je »dionizična«, kot jo je opisal Ivan Mrak v članku iz leta 1917, in obdana »z gnusnimi bajkami«, kot je zapisano v romanu *Sapho* Alphonsa Daudeta, ki ga leta 1912 prevede Oton Župančič. Leta 1919 izide zbornik *Moderna francoska lirika*, ki ga uredi Anton Debeljak in ki prinese tudi cikel *Iz Bilitinih pesmi* Pierra Louysa iz leta 1894. Leta 1929 objavi Anton Sovre v reviji *Dom in svet* nekaj Sapfinih pesmi in v spremljevalnem članku *Snopec Sapphine lirike* piše o »rezko opopranih zgodbicah, ki jih prežvekuje kvantaški svet«, o »neslanih čenčah«, o »sramotnem žigu opačne hotnice«, vendar priznava, da so se med »mladimi gojenkami in gosposko učiteljico prepletale vezi presrčnega prijateljstva« in da je Sapfina poezija »prepojena z nagnjenjem do lastnega spola« ter »lesbiško ljubeznijo« (Sovre: 1929: 304–307). Leta 1933 objavi Fran Bradač *Sapfino erotiko* in trdi, da nimamo »niti enega odlomka, kjer bi bila le senca spolnih strasti v fizičnem pomenu«. Leta 1936 izide prevod dela *Spol in značaj* Otta Weiningerja, izvorno objavljenega leta 1903, kjer avtor prav tako piše o »obratno spolni« Sapfo.

In ne nazadnje: Vida Jeraj objavi leta 1922 v *Ljubljanskem zvonu* pesem *Sappho*, kjer je antična pesnica resda heteroseksualna, toda tragična, v njej se bijeta pesniška usoda in neureničena ljubezen, ta boj pa se dramatično izteče v samomoru. »Prve njene pesmi so ostale svete in neizgovorjene,« piše Jeraj, »nerazodeto je ostalo čustvo njenega napol še otroškega srca, ki jo je družilo z dihanjem voda in trav. Pritajen je ostal vzklík njene radosti. Njen pogled je strmél čez jezera za zibajočimi se labodi, čez morja za potapljajočimi se utvami, čez ceste za vihrajočo se grivo razigranih, skozi veter in dež bežečih konj. Z nežno slastjo je božala njena roka perje golobic in dlako mladih leopardov. Igrala se je z zapestnicami ukročenih kač in poljubovala njih mrzlo lepoto.« (Jeraj v Velikonja in Greif, 2012: 25)

Naj na tem mestu znova spomnim, da so modernizem, katerega del je bila Vida Jeraj, zaznamovale tudi jezikovne in pojmovne novosti – tudi obujanje Sapfo. Vida Jeraj se je, kot piše Boršnik, z vstopom v moderno srečala »z zastopniki novih gesel«, kar je zanjo pomenilo »življenjski preobrat«, »saj to gibanje ne zajema samo umetnosti, marveč življenje v celoti. Zrušiti hoče vse, kar si je človek z napornim možganskim delom zgradil v poslednjih desetletjih, nima pa dovolj moči in opore v samem sebi, da bi na mesto teh vrednot postavilo nove. Posledica slabosti je stalno nihanje med dvema nedosegljivima bregovima: med tostranstvom in onostranstvom« (Boršnik, 1935: 18–19).

Toda povojni duh je drugačen, za Vido Jeraj so to drugi časi, njene generacije modernih ni več, njenih literarnih tovarišev ni več, nastajajo nove smeri umetnosti in družbene kritičnosti, v katere se ne ujame, časopisi ne objavljajo več njenih pesmi, počasi izginja iz kulturne javnosti, čedalje bolj je prepuščena družinski zasebnosti. »Z današnjega vidika bi smeli presoditi, da je trpela zaradi resne depresije.« (Štaus, 2011: 19) Marja Boršnik napiše: »Vida je prva ženska, ki si upa v javnost z relativno smelo erotično liriko. Ona spada med one redke slovenske književnice, ki v stilu, ideologiji in življenjski usmerjenosti ne zastajajo neke na periferiji, marveč imajo najtesnejše stike z osrčjem slovenskega kulturnega življenja. Po vojni se ta ozka vez vse bolj rahlja, obenem pa tudi Vida kot človek in kot pesnica vse bolj omahuje.« (Boršnik, 1935: 65) Leta 1931, leto pred smrtjo, Vida Jeraj napiše: »Jaz sem samo še stroj, ne več duševnost.« (Boršnik, 1935: 49)

Zofka Kveder (1878–1926) je leta 1926 storila samomor, ki naj bi ga povzročile hčerina smrt leta 1919 ter nenehne partnerske in zakonske težave. Kveder leta 1898 v časopisu *Slovenka* objavi prvo črtico Kapčev stric, dela v različnih časopisnih uredništvih, živi v Ljubljani in Trstu, leta 1899 se vpiše na univerzo v Bernu, se čez pol leta preseli v Prago, kjer živi s partnerjem in pozneje tudi soprogom Vladimirjem Jelovškom, s katerim se leta 1906 preseli v Zagreb, tam pa od leta 1912 živi z Jurajem Demeterovičem. V Pragi izda leta 1900 v samozaložbi prvo knjigo, zbirko črtic *Misterij žene*,¹¹ ki jo Oton Župančič v *Slovanu* povsem raztrga: »Zofke Kvedrove 'Misterij žene' ne spada pravzaprav v literaturo, ampak v kulturno-socialno zgodovino. Tisti sestavki so literarno neokusni, njene vizionarne slike pretirane, njen simbolizem plitek, 'Misterij žene' je del tako imenovane veristične literature, s tendencami, ki preveč diše po demagogiji in emancipirank, ki nočejo zatajiti svoje seksualnosti« (Mihurko Poniž, 2010: 57). Leta 1901 objavi zbirko dramskih besedil *Ljubezen – gre* za prvo knjigo z dramskimi teksti, ki jo napiše ženska avtorica. Leta 1914 objavi, prav tako v samozaložbi, roman *Njeno življenje*. Od leta 1904 do 1915. ureja mesečnik *Domači prijatelj*,¹² kjer objavlja tako svoje zgodbe kot literaturo slovenske moderne. V začetku 20. stoletja je – poleg urednic *Slovenke* Marice Nadlišek Bartol in Ivanke Anžič Klemenčič – edina urednica kakšne slovenske literarne revije (Tucovič, 2007: 64). Med letoma 1917 in 1920 izdaja mesečnik *Ženski svet*, leta 1921 izda *Almanah jugoslovanskih žena*. Tudi ona je, tako kot Vida Jeraj, izjemno povezana s kulturnimi in družbenimi tokovi tistega časa, prijateljtuje z modernisti, se ukvarja z razrednim in ženskim vprašanjem, predava.

Kot urednica *Domačega prijatelja* prispeva posebno poglavje v slovenski literarni zgodovini: »Bila je prava literarna vodnica tedanjega mladega rodu,« piše Erna Muser (1960: 240), »in v njem srečamo poleg neznanih in pozabljenih veliko še danes znanih imen, med njimi tudi Ivana Wastla – Prežihovega Voranca in Franceta Bevka, ki se oba lepo in hvaležno spominjata časov, ko jima je Zofka v 'Domačem prijatelju' pomagala na pisateljsko pot.« France Bevk o *Domačem prijatelju* piše: »Tiste čase se nobena druga revija ni menila za pisateljski naraščaj. Mladi začetniki so svoje prvence naslavljali na Zofko Kvedrovo, zakaj vrata 'Domačega prijatelja' so jim bila zmeraj odprta. (...) Le malokateri izmed živelih književnikov je bil med dijaki tako splošno znan kot ona.« (ibid.: 241) Z objavami v *Domačem prijatelju* je Zofka Kveder pomagala pisateljskim kolegom tudi finančno. Ivan Cankar ji tako leta 1905 piše: »Pošiljam Ti malenkost za 'Prijatelja'. Saj veš, zakaj. Ako ti je torej mogoče (Vydra je zdaj daleč), pošlji mi za praznike petak v navadnem pismu.« (Tucovič, 2007: 68)

Leta 1901 objavi Kveder v *Ljubljanskem zvonu* zgodbo *Moja prijateljica*, ki jo zlahka bremo kot opis moderne, fidesieclevske ženske; piše o »prijateljici, ki ima čudne manire«: kadi, hoče potovati, hoče »drugam, samo daleč, zelo daleč«, »ima dušo Ahasvera«, večno potujočega Juda, »seveda modernega«, »ki se vozi z železnico in parabrodom po belem svetu«, ki se ponuja »kot družabnica, korespondentinja za to ali ono izmed različnih dostojanstvenic« (v Velikonja in Greif, 2012: 20). Lik kozmopolitske, vihrave, nemirne, predvsem pa svobodne in samostojne prijateljice ni le absolutno nasprotje takratnih konceptov ženske dostojnosti: ne le, da je prijateljica poudarjeno opisovana z v tistem času s stigmo obremenjenimi, neprimernimi pojmi (kadi, je moderna), temveč Kveder uporabi tudi motiv Ahasvera, večno potujočega Juda, ki se

¹¹ Kveder se za naslovnico zbirke *Misterij žene* fotografira – po vzoru George Sand – v moški obleki in kravati in tudi zato obvelja za »georgesandistko« (Velikonja in Greif, 2012: 20).

¹² Mesečnik *Domači prijatelj* je v reklamne namene izdajal češki tovarnar František Vydra, proizvajalec žitne kave. Mesečnik je izhajal v slovenščini, v njem pa so med drugim objavljali Ivan Cankar, Anton Aškerc, France Bevk in številni drugi, prek časopisa pa se je razdelilo več kot šestdeset del slovenskega leposlovja, dela Ivana Cankarja, Otona Župančiča, Antona Aškercera, Simona Gregorčiča, Josipa Murna, Vladimirja Levstika idr. (Muser, 1960: 240; Tucovič, 2007: 65).

v literaturi žensk tistega časa pogosto pojavlja – denimo v romanu *Nočni gozd* Djune Barnes¹³ – ne le kot zaznamovanje večnega, ontološkega tujstva,¹⁴ temveč tudi kot nosilec eksplicitne družbene nevarnosti, nosilec resnice, alternativnega, obratnega, protisistemskega, protinormativnega, karnevalskega sveta in védenja (Marcus, 1991).

Naj omenim še eno njeno zgodbo, ki jo lahko beremo tudi kot primer izražanja romantičnega prijateljstva. Kveder nameni praški prijateljici Zdenki Haskovi zgodbo *Pismo o mali Mirici* (Kveder, 1960: 227–235), toda zgodba je dejansko pismo Haskovi in Kveder ji piše takole:

Spočiti bi se hotela od nemira in od ljudi. Sama bi hotela biti in s Teboj. Ti edina me ne bi motila, Ti moja ljuba prijateljica, ki Te nisem videla že tako dolgo. Ti si mir. Karkoli rečeš, se mi zdi, da sem rekla sama. Kadar molčiš, se tudi meni zdi lepo molčati, kadar se smeješ, sem tudi jaz vesela. Ti se žalostiš z menoj, z menoj se raduješ. Sestra si moja. Prijetna si mi. Kadar sem nesrečna, se mi stoži, da si daleč. Vedno se mi toži, da si daleč. (...) Malo se vidiva in malo Ti pišem. Leto preide in ne vidim Te, mesec mine in nisem Ti odpisala na Tvoja lepa, dobra pisma. Kolikokrat sem bila srečna, kolikokrat žalostna in se nisem dotaknila tišine, ki je med Teboj in menoj. In vendar sem s Teboj nešteto krat, sestra moja. Ni ga dneva, da ne mislim nate.

Poleg motivne in tematske sočasnosti, pa tudi elementov romantičnega prijateljstva, ki jih najdemo pri obeh književnicah, tako pri Vidi Jeraj kot Zofki Kveder, ju na izrecno lezbično pisanje tistega časa veže tudi specifična paradigma, kjer se erotika med ženskami pojavlja izključno v situacijah odsotnosti in izgube (Allen, 1996: 3). Dve ženski skupaj v sedanjosti – to je nemogoče. To je gotovo posledica tedanje nujnosti neizrecnosti lezbištva in njegovega zamračevanja, a tudi posebnega pogleda na lezbištvo kot na večno civilizacijsko tujost, neprilagojenost, destruktivnost. Ljubezen med ženskami je lahko vpisana le prek odsotnosti ali izgube. Tako kot je to mojstrsko izpovedovala Djuna Barnes, tudi Zofka Kveder in Vida Jeraj, njeni slovenski generacijski sopotniki, pišeta romantično o ženskah, ko teh ni (več). Ali je prijateljica odsotna. Ali je kot Ahasver. Ali pač Sapfo naredi samomor.

Obe, Vida Jeraj in Zofka Kveder, sta sodelovali v literarnih in družbenih tokovih svojega časa. Bili sta del intenzivnega modernističnega gibanja, v katerem so se prepletala politična vprašanja in literarne novosti. Njune literarne in družbene teme so bile skladne z vzporednimi tokovi svetovne literature in družbenimi vrenji. Obe je to sodelovanje izpolnilo in ju sčasoma tudi zlomilo. Erna Muser, urednica zbirke črtic Zofke Kveder *Veliki in mali ljudje* in avtorica spremne besede, povzema nekrolog še ene prijateljice Zofke Kveder, Dunajčanke Marte Tauskove: »'Katera je prava Zofka? Tista mlada, življenja in moči polna upornica zoper cerkev in meščanstvo? Ali oslabela, preganjana, tista, ki je izgubila zaupanje vase, ker ne pomeni nič tistim, ki nekoč njej niso nič pomenili?'« (Muser, 1960: 245).

Kajti četudi sta obe sodelovali v tedanjem feminističnem valu na Slovenskem, četudi sta obe objavljali v *Slovenki* in imeli najtesnejše, četudi konfliktne stike z nosilkami gibanja, pa sta se njuna postavitev ženskega vprašanja in njuno življenje razlikovala od tedanjega glavnega

¹³ Roman *Nočni gozd* Djune Barnes je leta 2002 pri Cankarjevi založbi izšel tudi v slovenskem prevodu. Leta 2009 je založba Škuc objavila tudi njen *Damski almanah*.

¹⁴ Franco Berardi piše, da se lahko osebni in kulturni degradaciji izognemo le s popolno ne vključenostjo, z zmožnostjo ostati tujec oziroma tujka, skratka, z zavrnitvijo vsake identifikacije z družbo (Berardi, 2015: 166). Motiv Ahasvera kot večnega tujca, ki so ga uporabljale modernistične književnice, lahko beremo tudi kot njihovo literarno opozorilo pred radikalnejšo obliko njihove življenjske samoukinitve, samomorom. Spomnim naj, da je Djuna Barnes večkrat skušala storiti samomor.

toka. Glavni tok prvega vala feminizma na Slovenskem je namreč seksualno vprašanje omejil na absolutno heteronormativnost in ga zaobjel izključno znotraj zakonske zveze. Prava emancipacija ženske je mogoča zgolj v zakonski zvezi, ta je absolutni imperativ, sicer naj se ženske odločijo za celibat. Če je zakonska zveza absolutni imperativ, postane tudi heteroseksualnost absolutni imperativ – in prav na tej točki moramo začeti preverjati biografsko samoumevnost zakonskih zvez in pregovorno heteroseksualnost modernističnih žensk. Te so represivnost seksualnega režima razreševale, kot so vedele in znale, povzemajoč iz sočasnih tokov seksualne progresivnosti, a zavedajoč se – tako kot se moramo zavedati tudi mi, danes –, da je ženska seksualna svoboda dejansko daleč od dopuščenega, da je stigmatizirana, da velja za moralno nedostojno, da bodo stigmatizirane in da bodo obveljale za moralno nedostojne tudi one.

Slovenski prostor je bil silovito obsojajoč in omejujoč in močan tok teh omejitev in obsojanja je prihajal prav iz feminističnih krogov, kjer sta Vida Jeraj in Zofka Kveder pravzaprav začeli avtorsko pot. Tedanji feminizem je izjemno zaostroval razcep med »modernimi ženskami«, nepravimi emancipirankami, in »pravimi emancipirankami«, pravimi borkami za žensko emancipacijo. In tu ni šlo le za vprašanje zakonske zveze, temveč so pionirske feministke, Elvira Dolinar ali Marica Nadlišek Bartol, zavračajoče pisale tudi o »georgesandistkah«, »tretjem spolu«, »novih« in »modernih ženskah«, »buršikoznem duhu, po kojem se hočejo ženske znebiti takorekoč svojega ženskega čustva, saj pušenje, oblastno, samosvoje vedenje, nanosnik in ostriženi lasje nikakor ne tvorijo bistev ženske emancipacije«, o »pretirani emancipaciji, iskanju zunanjih efektov, ekscentričnosti, ekstravagantnosti, katero hočejo kazati že po zunanjosti in v vsem vedenji.« (Velikonja in Greif, 2012: 16–17) Stigmatizirana je bila pravzaprav vsa vedenjska nezmernost.

In ne le, da je bila Zofka Kveder »georgesandistka, temveč je bila tudi Vida Jeraj, kot piše Marja Boršnik (1935: 11), »koketna in sentimentalna«. Tatjana Greif v besedilu *Slikarka v sencí*, objavljenem v pričujoči številki *Časopisa za kritiko znanosti*, navaja biografski detajl iz življenja slikarke Henrike Šantel, v katerem prepoznamo Vido Jeraj: »Zanimivo je pisanje Avguste starejši sestri Henriki,«, piše Greif, »ki je 31. maja 1901 pisala z Vranskega v Gorico. Takole piše: 'Na Bledu sem videla neko učiteljico, padla mi je v oči, ker je bila 1. grozno šminkana in pod očmi barvana in 2. oblečena 'secession' jako čudno. Kasneje sem izvedela, da je to tista, ki pod imenom 'Vida' za Slovenko piše... Tebe bi bila morda zanimala, kaj ne?'«. ¹⁵ Življenje se ji »kreše ob bučnih zabavah, študentovskih flirtih in plesih«. Ona se »zmore zapaliti – ogreti nikoli! – samo v neprestanem gibanju. V neprestanem iskanju.« Ima »vihravo, svobodoželjno naravo«. »Vida ni lepota,« piše, »toda očarljiva je: temna, breskova polt, velike bleščeče pupile, melodični glas, dunajski 'šik' brez vsake vidne malomeščanske primesi, osvajajoča gotovost v nastopu, afektirana sentimentalnost, bolestna kapricioznost, originalen humor, iskreč se od domislic, nadpovprečna izobraženost, hitra prilagodljivost, intuitivnost, lakota po vsem lepem in izrednem, zavestna originalnost, predvsem pa njen žgoči temperament privlačuje. Vida se opaja v njihovi družbi [družbi mladih literatov] in pozablja na vse. Zgodi se, da v hipni navdušenosti zabije z družbo, ki ji je vseč, v enem popoldnevu vso svojo mesečno plačo.« (Boršnik, 1935: 11, 22)

In v značajski presoji, tudi v moralistični nemilosti, ni bila le pri kolegicah feministkah, temveč tudi pri kolegih književnikih. Oton Župančič ji nameni porogljivo pesem *Carmen*, napiše jo kar na kavarniško mizo, nato pa leta 1908 objavi še v *Ljubljanskem zvonu*: »Misliš bolno in ne veš z življenjem kam, snuješ in predeš nenehoma zanke in spletke, Sfingo posnemaš in staviš možem zagonetke: mož gre naprej – ti ne moreš iz lastnih omam. Ha, Carmen! V nje risu začaran je vsak. Smrt in življenje v enakih skodelah visita ... Kje je ljubezen? Tam naša usoda je skrita, naj se prevesi nam tehtnica v dan ali v mrak« (Župančič, 1908). Cankar ji

¹⁵ Omenimo naj, da je Henrika Šantel narisala portret Vide Jeraj v njeni knjigi *Izbrano delo*, ki je izšla v *Ženski založbi Belo-modre knjižnice – zbirki slovenskih umetnic*.

nameni zgodbo *Lepa Vida*: »Zavzdihnila je, ki je stala ob oknu, zakaj žal ji je bilo sonca in tudi listja, ki je bilo nekoč tako zeleno in tistih velikih cvetov, ki so dišali in jih ni bilo več. Ogrnil ji je ovratnik preko ramen in se je dotaknil njenih las. Ali komaj se je ozrla nanj in njen pogled je bil tuj in neprijazen. Zakaj samo v sanjah, samo v tistem otroškem hrepenenju je resnica in življenje; vse drugo je življenja ponesrečen poskus.« (Cankar, 1989: 259–264)

»Vse drugo je življenja ponesrečen poskus.« Vida Jeraj in Zofka Kveder sta ta »ponesrečeni poskus« ustavili sami, tako kot Renee Vivien, tako kot Virginia Woolf, tako kot Sylvia Beach. Obdobje modernizma je treba znova odpreti.

Odpiranje konsenza

Pričujoči članek prinaša zgolj nekaj biografskih in literarnih fragmentov Vide Jeraj in Zofke Kveder. Toda dovolj, da želim z njim – tako kot Shari Benstock, ki dvomi o konsenzu, ki je zaprl zgodovino modernističnega kulturnega in literarnega razvoja – odpreti vrzel, vnesti ponoven razmislek v slovensko literarno zgodovino, v tem primeru v obdobje modernizma. »Znova odpreti literarno zgodovino tega obdobja gotovo pomeni dvomiti vanjo,« je napisala Shari Benstock za pariška dvajseta (Benstock, 2004: 10). V delu *Ženske z levega brega* obravnava življenje in dela avtoric, kot so Margaret Anderson, Djuna Barnes, Natalie Barney, Sylvia Beach, Nancy Cunard, Jane Heap, Gertrude Stein, in številnih drugih ter zapiše: »Ženske, katerih življenja in dela preučujemo, so bile najpogosteje zaznamovane z obrobim mestom v modernističnem gibanju. Mnogo se jih je pojavljalo v spremljevalnih, stranskih vlogah, njih prispevki so omenjeni v opombah biografij Jamesa Joyca, T. S. Eliota in Ezre Pounda ali v anekdotičnih zgodbah, spominih in literarnih študijah Pariza med obema vojnama. V ponovnem odkrivanju njihovih življenj in del sem trčila na uveljavljene definicije modernizma, njegovo estetiko, politiko, kritična načela in poetične prakse ter prevladujoče interpretacije modernistične izkušnje, ki so izključile ženske.« (Benstock, 2004: 10)

Prav tako, kot je obveljala podoba, da so svetovni modernizem ustvarjali samo moški umetniki, je obveljala podoba, da so tudi slovensko moderno in obdobje slovenskega modernizma ustvarjali samo moški. Toda za literati moderne stoji urednica Zofka Kveder, tako kot Sylvia Beach za Jamesom Joyceom. Morda v Sloveniji nimamo Djune Barnes in Renee Vivien z njunim eksplicitnim lezbištvom, imamo pa literarne drobce, kot so omenjeni teksti Zofke Kveder in Vide Jeraj. Imamo obilje še ne dovolj analiziranih biografskih podatkov. Četudi so feministične in lezbične študije, pa tudi drugi sodobni teoretski pristopi ter epistemologije v zadnjih desetletjih že dobobra utečeni, se tu le redko, četudi vse pogosteje uporabljajo. A še vedno se zdi, kot bi zadostovalo v javnost navreči nekaj novih ženskih avtoric, ne pa tudi s posodobljenimi znanstvenimi metodami raziskati in ponovno ovrednotiti ter kontekstualizirati njihovo življenje in delo. Pravzaprav: celotna literarna zgodovina v tem prostoru še vedno ni prestala feministične ali lezbične kritike in analize. Vsaj dve, tudi v slovenski jezik prevedeni knjigi akutno manjkata v dometu literarne znanosti: to sta zgodovinski študiji Shari Benstock *Ženske z levega brega* in Lillian Faderman *Več kot ljubezen moških*, ki ponujata metode, kako interpretirati starejšo zgodovino literarnih žensk, pa tudi samih literarnih obdobj. Z mankom lezbičnih in feminističnih študij ostaja literarna zgodovina na Slovenskem nespremenjena – preprosto pomanjkljiva in prostaško redukcionistična.

Literatura

- ALLEN, CAROLYN (1996): *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- BENSTOCK, SHARI (2004): *Ženske z levega brega*. Ljubljana: Škuc.
- BERARDI, FRANCO (2015): *Heroes*. London, New York: Verso.
- BORŠNIK, MARJA (1935): Uvod. V *Izbrano delo Vide Jeraj*, M. Boršnik (ur.), 7–65. Ljubljana: Ženska založba belo-modre knjižnice.
- BRADAČ, FRAN (1933): *Sapfina erotika*. Ljubljana: Jugoslovenska tiskarna.
- CANKAR, IVAN (1989): *Podobe iz življenja in sanj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- COLETTE (2008): *Čisto in nečisto*. Ljubljana: Škuc.
- DERMOTA, ANTON (1899): Spremna beseda. V *Mladost*. G. Preissova, I–XII. Gorica: Goriška tiskarna.
- DUDA, SIBYLLE IN LUISE F. PUSCH (UR.) (1995): *Nore ženske*. Ljubljana: Krtina.
- FADERMAN, LILLIAN (2002): *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Ljubljana: Škuc.
- FADERMAN, LILLIAN (2014): Čudna dekleta in ljubimke iz somraka. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 189–217.
- GREIF, TATJANA (2014): Življenje brez zasebnosti: Teoretska slepota v polju biografskega. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 132–156.
- JERAJ, VIDA (1935): *Izbrano delo*. Ljubljana: Ženska založba Belo-modre knjižnice.
- KVEDER, ZOFKA (1938–1940): *Izbrano delo. I–VIII*. Ljubljana: Ženska založba Belo-modre knjižnice.
- KVEDER, ZOFKA (1960): *Veliki in mali ljudje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MARCUS, JANE (1991): Laughing at Leviticus: Nightwood as Woman's Circus Epic. V *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*, M. L. Broe (ur.), 221–250. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA (1999/2000): Pripovedna besedila slovenskih pisateljic – sodobnic Zofke Kveder. *Jezik in sloustvo* 4: 121–132.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA (2004): *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA (2010): Prispevki slovenskih pripovednic k žanrski podobi proze 19. stoletja. *Jezik in sloustvo* 1/2: 47–59.
- MUSER, ERNA (1960): Nekaj besed o Zofki Kvedrovi in pričujočem delu. V *Zofka Kveder: Veliki in mali ljudje*, E. Muser (ur.), 237–245. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PREISSOVA, GABRIELA (1899): *Mladost*. Gorica: Goriška tiskarna.
- SOVRE, ANTON (1929): Snopec iz Sapphine lirike. *Dom in svet* 42(10): 304–307.
- ŠTAUS, JASMINA (2011): *Vida Jeraj – pesnica slovenske moderne*. Diplomaska naloga. Maribor: Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru.
- TUCOVIČ, VLADKA (2007): Domači prijatelj Zofke Kveder. *Jezik in sloustvo* 5: 63–72.
- VIVIEN, RENEE (2011): *Prikazala se mi je ženska*. Ljubljana: Škuc.
- VELIKONJA, NATAŠA IN TATJANA GREIF (2012): *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino*. Ljubljana: Škuc.
- VELIKONJA, NATAŠA (2014): 'Vesela, priletna, samoživeča gospa z gradu Rauhenstein': Elementi romantičnega prijateljstva v delih Pavline Pajk. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 218–231.
- ŽUPANČIČ, OTON (1908): Carmen. *Ljubljanski zvon*, št. 12.

Lezbično-feministični pogled na sliko *Dekleti* Elde Piščanec

Abstract

A Lesbian-Feminist View of the Picture *Two Girls* by Elda Piščanec

The painter and graphic artist Elda Piščanec (1897–1967) created at the time when women became increasingly emancipated in artistic practice. She belonged to the first generation of women artists, who after long centuries can be studied at the Academy of Fine Arts, and finally began to learn painting and drawing the nude model, which consequently affected the free choice of motives. The body of work of Elda Piščanec reveals a number of works in which the author confidently portrayed naked female figures. In this article, I focus on her oil painting *Two Girls*, which was painted between 1930 and 1935th. With the feminist perspective, I intend to demonstrate the sexual difference in the depiction of lesbian nudes between female and male artists of that time. The painter portrayed the female naked figure in a non-sexist way in the simultaneous roles of object and subject of gaze. At the same time, this raises the question of if and how an image that was created in the early 20th century can be interpreted in the lesbian context.

Keywords: Elda Piščanec, nude, female body, lesbianism, feminism

Alenka Spacal holds a PhD in sociology. She works in the field of feminist and lesbian visual arts. (alenka.spacal@gmail.com)

Povzetek

Slikarka in grafičarka Elda Piščanec (1897–1967) je ustvarjala v času, ko so se ženske začele emancipirati tudi v slikarski praksi. Pripadala je prvim generacijam umetnic, ki so po dolgih stoletjih lahko študirale na likovnih akademijah ter se slikanja in risanja končno začele učiti po golem modelu, kar je posledično vplivalo tudi na svobodno izbiro motivov. Opus Elde Piščanec tako razkriva kar nekaj del, na katerih je avtorica suvereno upodobila gole ženske figure. V pričujočem besedilu se osredotočam na njeno oljno sliko *Dekleti*, ki jo je naslikala med letoma 1930 in 1935. S feminističnega vidika nameravam opozoriti na spolno razliko v upodabljanju lezbičnih aktov med umetniki in umetnicami tedanjega časa. Slikarka je goli ženski figuri upodobila na neseksističen način v hkratnih vlogah objektov in subjektov pogleda. Ob tem se hkrati zastavlja tudi vprašanje, ali je in kako je slika, ki je nastala na začetku 20. stoletja, danes mogoče interpretirati v lezbičnem kontekstu.

Ključne besede: Elda Piščanec, akt, žensko telo, lezbištvo, feminizem

Alenka Spacal je doktorica sociologije. Deluje na področju feministične in lezbične vizualne umetnosti. (alenka.spacal@gmail.com)



Slika 1: Elda Piščanec, *Dekleti*, 1930–1935, olje na platnu, zasebna last

močnih in samostojnih žensk, ki s samozavestno odločnostjo zrejo naravnost proti pogledu gledalca, kot na primer portretiranka na sliki *Ženska s krznenim ovratnikom* (1932) ali sama avtorica na *Avtoportretu* (okrog leta 1950).« V nadaljevanju članka sem analizirala slikarkino *Lastno podobo*, nastalo okrog leta 1920, tokrat pa se nameravam natančneje osredotočiti na njeno oljno sliko *Dekleti* (1930–1935) (slika 1), ki se zdi še posebej zanimiva za lezbične interpretacije.

Omenim naj še, da je Tatjana Greif (2014) v besedilu *Življenje brez zasebnosti: teoretska slepota v polju biografskega*, ki je izšlo v predhodnem tematskem sklopu *Zamolčane zgodovine Časopisa za kritiko znanosti*, opozorila na problem enostranskega načina obravnave del in življenja Elde Piščanec s strani stroke. Avtorica je pokazala na prezrta, odsotna in zamolčana dejstva iz slikarkinega življenjepisa. V članku je poudarila nujnost novih interpretativnih pristopov za obravnavo umetniških del, ki ne spadajo v heteronormativno matrico. Sama je pri tem izhajala tudi iz slikarkine umetniške produkcije in specifik njenega likovnega ustvarjanja, nastajajočega v širšem kulturnoumetniškem in družbenem miljeju ter ob tem poudarila: »V slikarskem opusu Elde Piščanec lahko identificiramo motive, ikonografske elemente, ki so v tedanjem družbenozgodovinskem okviru pomenili zgodnji izraz in reprezentacije homoerotične identitete.« (Greif, 2014: 153–154)

Nemožnost upodabljanja aktov na delih umetnic preteklosti

Ob interpretaciji slike *Dekleti* Elde Piščanec se s feminističnega vidika lahko zastavlja vprašanje, ali je ob podobi dveh ženskih aktov mogoče čutiti, da je delo naslikala ženska. Motiv dveh golih ženskih figur na delih moških slikarjev v prvih desetletjih 20. stoletja ni bil nepo-

znan. Redkeje pa ga lahko srečamo na delih umetnic. Pravzaprav na delih žensk iz tedanjega časa na splošno redko zasledimo upodobitve aktov. Ženske so takrat šele začenjale risati in slikati golo človeško telo, kar je bilo pred tem zaradi moralnih razlogov za umetnice več stoletij popolnoma nedostopna tema.

Ob obravnavi del slikark iz starejših obdobij se zdi pogosto še vedno presenetljivo, če v njihovem opusu zasledimo upodobitve golih teles. Še posebej navdušujoča so lahko odkrita del umetnic preteklosti, na katerih sta skupaj upodobljeni dve goli ženski figuri. Tovrstni motivi, ki jih je ustvarila slikarka, risarka ali kiparka, se zdijo pogosto prava redkost. Skozi celotno zgodovino umetnosti so za umetnice veljala precej drugačna merila glede možnosti upodabljanja golih teles kot za njihove moške kolege, zato je spolno razliko dejansko mogoče zaznati že v sami motiviki. Že večkrat sem pisala o tem, da ženske vse do 20. stoletja niso mogle enakopravno ustvarjati v tradiciji akta. A prav obvladovanje človeškega telesa je bilo vse do minulega stoletja temelj umetniškega znanja in ustvarjanja. Upodobitve telesa so prevladoval v vseh pomembnih motivih t. i. »velike« umetnosti. O tem je pisala že feministična umetnostna zgodovinarica Linda Nochlin, ki je v svojem eseju *Zakaj ni bilo velikih umetnic?* prva opozorila na diskriminacijski vidik žensk v zvezi z nemogućnostjo izobraževanja na likovnih akademijah od renesanse do konca 19. stoletja in na nemogućnost učenja risanja in slikanja po golem modelu. Posledično so bile ženskam na voljo le teme, ki so bile pojmovane kot manj pomembne. Avtorica je ob tem opozorila tudi na merila dvojne morale, saj ženske zaradi nekakšnih pravil spodobnosti po eni strani niso smele sodelovati pri učenju risanja ali slikanja po golem modelu, in sicer tudi če je šlo za ženski akt, po drugi strani pa so se ženske iz nižjega razreda lahko do golega slekle in pozirale moškimi (Nochlin, 2004: 8–10).

Tudi v knjigi Lidije Tavčar *Vzporedni svetovi: Risarke in slikarke prve polovice 19. stoletja na Kranjskem* vidimo, da so se likovne ustvarjalke s tega prostora v 19. stoletju lahko posvečale predvsem portretom, tihožitjem, krajinam in žanrskim prizorom. Tako ljubiteljske kot tudi poklicne slikarke so se anatomije človeškega telesa lahko učile le po predlogah moških slikarjev ali kiparjev in po mavčnih odlitkih. Tudi Henrika Langus (1836–1876), prva poklicna slikarka na Kranjskem, se je risanja aktov učila po predlogah. V njeni veliki skicirki (risanki) iz sredine 19. stoletja je ohranjenih tudi nekaj študijskih risb s svinčnikom, ki so nastale po posredovanih predlogah, ustvarjenih po klasicističnih kipih Antonia Canove. Lidija Tavčar še posebej poudarja avtoričino risbo z naslovom *Héba*, ki velja za prvi polakt, ki ga je na tem prostoru naslikala ženska (Tavčar, 2014: 350–352). Poleg boginje mladosti, ki jo je Henrika Langus narisala z razgaljenim oprsem, je v isti skicirki ohranjena tudi risba prvega akta, ki ga je pri nas ustvarila umetnica. Risbo z naslovom *Venera in Plesalka s prstom na bradi* je prav tako narisala po posredovanih predlogah, ki so nastale po kipih Antonia Canove (ibid.: 353–354).

Zanimivo je tudi pričevanje Ivane Kobilca, ki se je slikanja anatomije človeškega telesa v Münchnu že učila po golem modelu. Tanja Mastnak, ki je v besedilu *Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19. stoletju* pisala o tem, kako so slikarke skozi zgodovino razreševale problem modela, je med drugim navedla tudi umetničino izjavo o moralnosti bogatih Angležinj, s katerimi se je slikanja učila v Parizu: »In pa tista strahotna morala, ki so jo uganjale Gervexove Angležinje s svojimi guvernantami! Ko sem jim povedala, da smo v Monakovem pri profesorju Rothu slikali po nagih modelih, celo moških, so vse naenkrat dvignile nos in me začele prezirati. Pri Gervexu namreč nikoli niso slikali po nagih aktih, in to iz samih moralnih ovirov.« (Mastnak, 2004: 104)

O malomeščanskih vrednotah moralistov, ki se jim je konec 19. stoletja zdelo nezaslišano, da ženska na modelu upodobi gole roke, zgovorno priča tudi primer kritike *Portreta sestre Fani* (1889) Ivane Kobilca. Gre za celopostavni portret sestre Fani, ki jo je slikarka upodobila v sedečem položaju. Naslikala jo je v dolgi poletni obleki svetlo rožnate barve, in sicer brez rokavov, kar je spodbudilo kritike k moralističnim opominom. V katalogu *Ivana Kobilca* je navedena kritika omenjenega portreta, ki je bil leta 1889 razstavljen na ljubljanski realki. Luka Jeran, urednik *Zgodnje Danice*, je »v časopisu pohvalil spodobno postavnost na obrazu, 'sicer pa odveč

golih rók. Slikarji morajo vseskozi na to gledati, da so moralisti za občinstvo, ne pa vabljevci v zapeljive zanke, s čimur storijo veliko hudega, včasih celo v slikah za cerkve, še posebno pa v podobah in slikah po sobah in salonih. Poštena slikarica Ivana se bode gotovo ogibala tacih reči v svoji umetnosti.« (Cevc in Vrhunc, 1979: 130) O omenjeni sliki je leta 1958 pisal tudi Stane Mikuš, ki je navedel, kako je Kobilca sama komentirala Jeranovo kritiko: »Portret moje sestre Fani v rožnati obleki pa rajnemu dobričini Jeranu ni hotel ugajati in prijel me je bil nekoliko v Danici zaradi naslikanih golih rok. Takrat so namreč precej moralizirali v umetnosti.« (ibid.: 71)¹

Ob tem naj omenim, da se kritiki tedanjega časa niso spotikali ob upodobitve popolnoma golih ženskih teles, ki so jih slikali moški avtorji. Spolna razlika je pri tem nadvse očitna, sploh če pomislimo na celotno evropsko tradicijo slikanja golih Vener,² ki so jih od renesanse naprej za užitek moških heteroseksualno naravnanih gledalcev upodabljali slikarji.³

V okolju s takšnimi dvojnimi pravili spodobnosti si težko predstavljamo drznost umetnice, ki bi slikala akte. Omenjene primere sem na tem mestu navedla za jasnejši uvid v težavnost slikanja po golih modelih, ki je pestila slikarske predhodnice Elde Piščanec. V začetnih desetletjih 20. stoletja, ko so si ženske v družbi izborile več svobode, se je marsikaj spremenilo tudi za likovne umetnice. Končno so se lahko začele enakovredno izobraževati na likovnih akademijah po evropskih prestolnicah, kar pomeni, da so se lahko začele učiti tudi risanja in slikanja po golih modelih in posledično so umetnice na svojih delih začele upodabljati akte. Elda Piščanec se je risanja akta najprej učila v Zagrebu pri Ivanu Tabakoviću (Koren Božiček, 2002: 11). Še resneje se je učenju slikanja akta posvetila v Firencah, kjer je študirala na Kraljevi akademiji umetnosti in kjer so »nastala njena najopaznejša dela, s katerimi se je predstavljala na vseh poznejših razstavah« (ibid.: 12).

Možnost lezbičnega pogleda na žensko telo pri upodabljanju aktov

Je ob sliki *Dekleti* Elde Piščanec mogoče kakorkoli zaznati, da je bila slika namenjena predvsem lezbični gledalki? V kakšnem kontekstu sploh lahko govorimo o lezbičnem pogledu na žensko telo v zahodni tradiciji upodabljanja aktov? Podobno kot je emancipatorne vsebine na delih avtoric preteklosti v stoletjih pred nastopom ozaveščenega feminizma problematično opredeljevati kot feministične in pri tem govoriti o feminističnem pogledu, tako je tudi težavno s pridevnikom »lezbični« označevati pogled ali vsebino umetniškega dela avtoric v obdobjih pred zavestno in afirmativno vzpostavljenim terminom lezbijka. Lezbična zgodovinarica Lillian Faderman (2002: 467) piše o tem, da so besedo lezbijka kot pozitiven označevalec brez negativne stigme vzpostavile šele lezbične feministke v sedemdesetih letih 20. stoletja. Tudi Elizabeth Ashburn (1996: 18) v knjigi *Lesbian Art: An Encounter with Power* omenja, da je termin lezbijka, kot ga poznamo danes, relativno na novo razvit, brez dolge in kontinuirane zgodovine umetnosti, ki bi jo ustvarjale lezbijke. O lezbični umetnosti lahko govorimo šele v kontekstu sodobnosti, saj ženske iz 19. stoletja, ki so preživele svoja življenja v monogamnih parih z žen-

¹ O omenjenih moralnih ovirah, s katerimi se je srečala Ivana Kobilca ob razstavi slike *Portret sestre Fani*, piše tudi Tanja Mastnak (1999: 45) v *Stereotipska ženskost, modernizem in Ivana Kobilca*.

² O klasičnih upodobitvah golih Vener sem pisala v besedilih *Feministična parodija na seksistična upodabljanja ženskega telesa v klasičnih delih žanra akta* (Spacal, 2011a: 14–16) in *Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata Guerrilla Girls* (Spacal, 2008: 126–129).

³ John Berger je na področju klasičnega evropskega oljnega slikarstva analiziral položaj žensk kot objektov pogledov. V delu *Načini gledanja* (2008: 63) je prvi pokazal na spolno razliko med moškimi umetniki in ženskami, ki so bile kot modeli uprizarjane za moški užitek v gledanju.

skami, niso bile identificirane kot lezbijke niti v družbi niti se tako niso označevale same. Po avtoričinem mnenju tudi v 30. in 40. letih 20. stoletja v umetniškem svetu še ni bilo prostora za lezbijke. Takrat je v družbi še veljalo mnenje, da je ženska psihično zdrava le, če je žena in mati. Zato so bile umetnice takrat tako zelo razdvojene med družinskim življenjem in lastno umetniško kariero. In lezbijke so imele celo manj možnosti za kariero v umetniškem svetu.⁴

Lezbijke v preteklosti niso obstajale ne na ravni poimenovanja in ne kot umetnice v vlogah subjektov, ki bi lahko lezbištvo odkrito izražale na svojih delih. Že prej sem pisala o nemožnosti ustvarjanja po golih modelih in o nekakšni dvojni moralni, ki so je bile pri tem deležne ženske. Umetnice se po eni strani niso smele učiti risanja in slikanja po golem modelu, po drugi strani pa v celotni tradiciji evropskega oljnega slikarstva prevladujejo prav gola ženska telesa. Podobno nerazumljiva dvojna merila so veljala tudi pri ustvarjanju lezbičnih aktov, ki so jih vse do 20. stoletja lahko slikali in risali izključno moški. Umetniki so več golih ženskih teles skupaj upodabljali za lasten užitek oziroma za voajerske poglede moških heteroseksualno naravnanih gledalcev (Spacal, 2013: 75). Lezbijke vse do začetka 20. stoletja na svojih delih niso mogle upodabljati golih ženskih teles. Hkrati v lezbičnih vlogah tudi niso mogle obstajati kot avtonomni umetniški subjekti. Po drugi strani je paradoks dejstvo, da so jih kot objekte na seksistične načine upodabljali moški, ki so lezbične podobe slikali za lasten užitek. V teh primerih so umetniki za poziranje največkrat najemali prostitutke.⁵ Za eno najbolj poznanih del evropskega slikarstva z lezbičnim motivom, ki nosi naslov *Speči ženski* ali *Spanje* (1866), sta francoskemu realističnemu slikarju Gustavu Courbetu v lezbičnem objemu pozirali dve prostitutki.⁶

Podobe prostitutk so v medsebojnih lezbičnih odnosih na začetku 20. stoletja upodabljali tudi nekateri slovenski slikarji, sodobniki Elde Piščanec. Lojze Špacapan je na svojih delih prikazoval prostitutke iz goriškega bordela. V Narodni galeriji hranijo njegovo risbo s pomenljivim naslovom *Prizor z družbenega dna* (1928), o kateri je v časopisu *Delo* Andrej Smrekar (2011) zapisal: »Med deli, podarjenimi Narodni galeriji, je posebej dragocena risba iz cikla podob z družbenega dna, nastala v goriškem bordelu tik pred odhodom v Torino leta 1928. S tušem in čopičem je brezhibno izvedena s hitrimi in zanesljivimi potezami v konturnih črtah in v lavurah s širokim, mokrim čopičem. Ekspresivna deformacija in razmerja dveh ženskih teles služita označevanju in razkrivanju temne plati družbene stvarnosti. Lavirana risba je bila osnova za ponovitve in variacije v več grafitnih risbah, v katerih se je lahko bolj posvetil umeščanju figur v format lista, dodal figuro ali celo obrnil perspektivo, tako da v oddaljenem kotu sobe lahko vidimo oblečenega klienta (slikarja).« Prisotnost moškega na sliki z lezbičnim motivom kaže na znano dejstvo, da je bila lezbična seksualnost pri moških večinoma razumljena kot nepravna seksualnost, ki naj bi bila namenjena le pripravi na »pravo« seksualnost, torej na dominantno obliko heteroseksualnega spolnega odnosa, namenjenega predvsem užitku moškega. Smrekar tudi meni, da je risbe iz omenjenega cikla mogoče primerjati s Pilonovimi akti iz istega časa, kar naj bi potrjevalo tako njuno prijateljsko vez kot tudi skupne ustvarjalne interese.⁷

⁴ Tu velja spomniti na navedbo Tatjane Greif (2014: 142), ki je ob proučevanju osebne arhiva Elde Piščanec v dnevniških zapiskih iz leta 1926 zasledila, da se umetnica »za ceno ljubezni ni pripravljena odreči slikarski karieri«. Navedla je tudi pripombo njenega očeta, ki jo je ob dejstvu, da je postala »tetka«, posvaril pred tem, da ne bi postala »stara tetka«. Greif piše: »V izrazu 'stara tetka' je v tedanjem jeziku implicitno lahko vsebovano lezbištvo ali pa je sinonim za razbremenitev od nadlog zakonske zveze; vendar sama tega ne dojema kot sramoto, temveč kot srečo, dano od boga.«

⁵ V 19. stoletju je kar precej slikarjev upodabljalo prizore iz bordelov, o čemer je pisala tudi Griselda Pollock, ki je v besedilu *Modernost in območja ženskosti* (2004: 28) ob matrici prostora proučevala spolno razliko in analizirala tista javna mesta, ki so bila dostopna zgolj moškim, in tista, ki so bila na voljo tudi ženskam.

⁶ Omenjeno sliko sem natančneje interpretirala v besedilu *Lezbična telesa in moški čopiči*, glej Spacal, 2013: 82–87.

⁷ Med Pilonovimi deli lahko prepoznamo lezbično motiviko, na primer na risbah *Dva stoječa akta* (1929) in

Špacapanovi erotični lezbijki, ki se medsebojno dotikata, sta postavljeni v okolje bordela in predstavljata »družbeno dno«, o čemer priča že sam naslov risbe. *Dekleti* Elde Piščanec nista tovrstni marginaliziranki. Marginalizirani sta bolj zato, ker sta ženski in morda tudi lezbijki, ne pa hkrati tudi prostitutki. In v tem se slikarkino delo tudi bistveno razlikuje od del njenih moških kolegov, ki so uprizarjali podobne motive. Moški slikarji na svojih delih niso upodabljali dejanskih lezbijk. Navadno niso prikazovali maskulinih ali androginih žensk, temveč le stereotipno žensvene lepoticke, ki so v svoji idealizirani goloti zadovoljevale njihove fantazije. Moški so slikali objektivizirane in erotizirane ženske, ki so bile videti zapeljivo njim samim in največkrat niso imele nič skupnega z dejanskimi homoseksualkami (Spacal, 2013: 95). Neredko so na svojih delih širili tudi negativno podobo lezbijk.

Kot lahko beremo pri Lillian Faderman v knjigi *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*, se je začel na začetku 20. stoletja odnos do žensk, ki so ljubile ženske, v družbi zelo spreminjati. Avtorica je pokazala, da so bile seksološke teorije poznega 19. stoletja pravo orožje proti istospolni ljubezni. Do tedaj je bila ljubezen med ženskami pojmovana v kontekstu romantičnega prijateljstva na pozitiven in sprejemljiv način. Ko so se ženske na prelomu stoletja začele organizirati v gibanja in se zavzemati za vse več ženskih svoboščin, od pravic do izobrazbe in zaposlitve do volilne pravice, je bilo treba prebujajoča se feministična gibanja nekako zaustaviti. Po avtoričinem mnenju so seksologi skušali zaustaviti val emancipacije tako, da so s feminizmom in lezbištvom strašili ženske, ki so se zavemale za več enakopravnosti. Neodvisnost in čedalje večja svoboda žensk v lezbičnih razmerjih je bila kaznovana z izrazito negativnimi pojmovanji. Četudi se v preteklosti romantičnemu prijateljstvu med dvema ženskama ni namenjala kakšna posebna pozornost, pa je ženska homoseksualnost nenadoma postala nekaj nenormalnega, nevrotičnega in patološkega. Lezbijke so bile označene za »invertiranke«, saj naj bi zavračale vloge, ki so bile namenjene ženskam. Ženske želje po karieri so še dolgo označevali kot nenormalne in nežensvene. Zgodnja seksologa Havelock Ellis in Richard von Krafft-Ebing lezbičnosti nista povezovala z ljubeznijo med ženskami, temveč z norostjo pacientk. Iz takšne negativno naravnane tradicije je izhajal tudi Freud, ki je istospolno ljubezen pojmoval kot prirojeno napako. Veliko istospolno usmerjenih žensk je takšno čedalje bolj prevladujoče pojmovanje seksologov ponotranjilo v obliki krivde. Zaradi prikazov lezbične ljubezni kot zle in zaradi negativnih podob lezbijk, ki so jih na začetku 20. stoletja v družbi začeli širiti moški, in sicer od zdravnikov do pisateljev in slikarjev, je ostala ljubezen med ženskami na slabem glasu še vse 20. stoletje (Faderman, 2002: 269–422).

Lillian Faderman tudi omenja, da je lezbištvo postalo visoka moda v literarnih in boemskih krogih zgodnjega 20. stoletja, še zlasti v Franciji (ibid.: 407). Elda Piščanec je v Parizu živela štiri leta po svojem študiju v Firencah, in sicer od leta 1929 do 1933. Čeprav se je tedaj posvetila predvsem sakralnim vsebinam, saj se je, kot omenja Milena Koren Božiček (2002: 14–15), v Parizu izpopolnjevala v delavnih cerkvene umetnosti, je v Franciji gotovo živela precej bolj razgibano življenje kot po vrnitvi v domovino. Prav v tem času, in sicer med letoma 1930 in 1935, je nastala tudi njena slika *Dekleti*. Elda Piščanec je v Parizu živela in ustvarjala v času bujnega lezbičnega boemskega razcveta, ko je lezbištvo postajalo v družbi čedalje bolj prepoznavno in tudi modno. Toda žal se prav o najzanimivejšem obdobju slikarkinega življenja ne ve veliko, ker se njeni dnevnikarji iz tistih let niso ohranili, kot po informaciji Metke Pekle navaja Tatjana Greif (2014: 142). Čeprav so v tistem času v slikarstvu Elde Piščanec začele prevladovati svetopisemske tematike, je v njenem ustvarjanju po drugi strani vendarle mogoče zaznati tudi svobodomiselnost vplive osvobojenih »novih žensk«, in sicer predvsem ob portretih

Kopalke (1929) ter na slikah *Dva akta* (1929) in *Kopalki* (1926). V natančnejšo analizo omenjenih del Špacapana in Piona se na tem mestu ne bom podala, čeprav bi jih bilo v kontekstu spolne razlike zanimivo primerjati z deli njune sodobnice Elde Piščanec.

samozavestnih žensk, ob avtoportretih in aktih. Slika *Dekleti* pomeni s svojo lezbično noto pravo nasprotje biblijskim motivom.

Čeprav sta bila Elda Piščanec in Veno Pilon v Parizu sočasno, sta se, kot navaja Milena Koren Božiček (2014), verjetno srečala le na enem od slovenskih srečanj, ki jih je organiziral jugoslovanski konzulat. Še zanimivejše pa je vprašanje, ali je slovenska slikarka poznala pariško skupnost lezbičnih umetnic, ki so se v tistem času zbirale okrog Natalie Barney.⁸ Je morda osebno poznala njeno partnerko, slikarko Romaine Brooks, in nekatere druge umetnice, ki so v likovno umetnost vpeljale prepoznaven lezbični stil?

Emancipacijske dosežke žensk z začetka 20. stoletja je bilo še posebej mogoče zaznati med umetnicami v Parizu. Večja svoboda, ki so je bile deležne kot posameznice v družbi, se je odražala tudi v vsebini njihovih del. V tistem času se je vzpostavila figura t. i. »nove ženske«, za katero je bil značilen androgin videz s kratko pričesko, oblačili moške mode in kajenje cigaret. Predstavljal je status mlade emancipirane ženske, ki je bila ekonomsko neodvisna in intelektualno močna (glej Meskimmon, 1996: 128; Chadwick, 1996: 301). Takšen stil je bilo mogoče opaziti tudi na (samo)podobah likovnih umetnic. V tem smislu so še posebej fascinantni avtoportreti likovnih umetnic, kot so bile Romaine Brooks, Gluck in Claude Cahun, ki so se na lastnih podobah uprizarjale skozi zavestne scenarije preoblačenja, s čimer so lezbični slog v družbi poudarile kot viden in prepoznaven. Omenjene avtorice so lahko živele odkrito lezbično življenje, kar je bilo v tistem času še prava redkost.⁹

Slika *Dekleti* lahko iz današnje perspektive za nazaj sproža vprašanja o lezbičnih podobah in gledalstvu.¹⁰ Ali dve skupaj naslikani ženski figuri, od katerih je ena povsem, druga pa napol gola, že avtomatično pomenita lezbični motiv? Ker lahko sintagmo lezbičnega pogleda brez zadržkov uporabljamo šele od druge polovice 20. stoletja naprej, bi se pred tem o lezbičnem pogledu umetnic na eni in gledalk na drugi strani lahko govorilo le na ravni domneve. Toda ob tem ne smemo prezreti delovanja žensk, ki so v preteklosti ljubile ženske in so svojo naklonjenost do istega spola izražale v umetnosti na bolj ali manj prikrite in zakodirane načine. Celo sodobne lezbične umetnice na svojih delih pogosto uporabljajo specifične kode, ki so najbolj razumljive predvsem lezbičnim gledalkam. Podobno je bilo tudi v preteklosti, s tem da so morale biti takrat določeni lezbični podtoni na umetniških delih še precej bolj zakriti.

O dveh ženskah v vlogah lezbijk je na področju vizualne kulture najbolj pronicljivo pisala Teresa de Lauretis (1998), ki je v besedilu *Film in vidno* obravnavala lezbične reprezentacije in gledalstvo. Analizirala je filme, ki se nanašajo na dve ženski in ne na eno samo. Pisala je o ženskah, ki se v filmu »skupaj naselita v subjektno pozicijo« (ibid.: 10). Ker gre za dve ženski, si delita skupno fantazijo, lezbično fantazijo in po njenem mnenju ju prav ta fantazija ustvarja za lezbična subjekta. »Kar nakazuje, da sta za lezbijko potrebni dve ženski, ne ena.« (ibid.: 24)

Imaginarij o dveh lezbičnih subjektih, ki ga je teoretičarka razvila kot filmska gledalka, nas lahko spremlja tudi ob ogledovanju slike *Dekleti*. V sodobni vizualni teoriji so analize filmskega imaginarija precej bolj prisotne kot na primer analize slikarskih fantazij. Možnosti lezbičnih analiz in raziskav slikarske prakse je v besedilu *Lezbijke študirajo kulturo* nakazala Tamsin Wilton (1997: 234–235). Na tem mestu me predvsem zanima, kakšno pozicijo zavzemata na

⁸ Več o krogu umetnic, ki so se zbirale okrog Natalie Barney, glej Faderman, 2002: 416–422; Benstock, 2004: 387–440; Kolečnik, 2014: 158.

⁹ Kot je omenila Laura Cottingham (2009: 14), je bilo lezbištvo kot življenjski slog pred drugo polovico 20. stoletja privilegij, dostopen le izjemno bogatim ali izjemo molčecim.

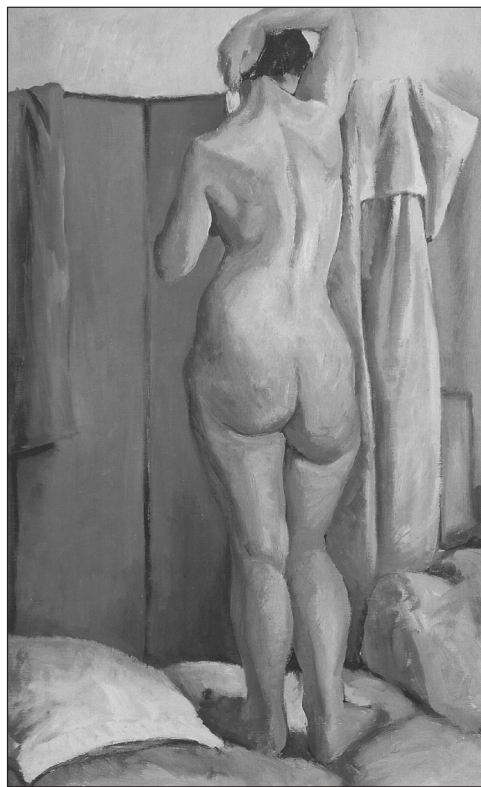
¹⁰ Da je slika *Dekleti* Elde Piščanec lahko še danes zanimiva za lezbične poglede in lezbične interpretacije, priča tudi dejstvo, da je bila v času velenjske razstave leta 2002 objavljena reprodukcija dela med kulturnimi novicami v reviji *Lesbo* (Lesbo, 2002: 111) ter pozneje v zborniku *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino* (Velikonja in Greif, 2012: 36–37).

likovnem delu dve goli ženski podobi, ki ju je naslikala ženska. Se pri upodabljanju lezbičnih motivov pogled slikarke razlikuje od pogleda slikarja? Ali lahko govorimo o spolni razliki v gledanju in upodabljanju lezbičnih teles v tradiciji akta? Je golo žensko oziroma lezbično telo na sliki slikarke enako razgaljeno kot na sliki slikarja? Pri tovrstnih vprašanih težko odgovarjamo na splošno, saj bi se s tem lahko že ustvarili novi spolni stereotipi. Dejstvo je, da je v zgodovini zahodne likovne umetnosti večina moških umetnikov upodabljala ženske na seksistične načine kot objekte voajerskih pogledov za heteroseksualne moške gledalce, in sicer ne glede na to, ali so na sliki upodabljali eno ali več golih žensk skupaj. Ženske so se redko nahajale na nasprotni strani v vlogah slikark. Šele od začetka 20. stoletja naprej, ko je bilo končno tudi ženskam dopuščeno upodabljanje golih teles, lahko začnemo s primerjalnimi analizami različnih načinov reprezentiranja aktov. V nadaljevanju si pogledjmo, kako je Elda Piščanec na sliki *Dekleti* upodobila dve goli ženski in zakaj je njeno delo lahko zanimivo za lezbične in feministične interpretacije.

Interpretacija slike *Dekleti* Elde Piščanec

Na oljni sliki *Dekleti* sta skupaj upodobljeni dve sedeči ženski figuri. Pravzaprav gre za akt in polakt. Elda Piščanec je delo v velikosti 101,5 x 75 cm ustvarila med letoma 1930 in 1935. Naslikani sta ženski srednjih let, ki sta sicer bolj nedoločljive starosti, a ne več med najmlajšimi. Naslov *Dekleti* morda bolj kot na njuno mladost namiguje na to, da sta par. Sprednja figura levo je povsem gola in z razkritim oprsem vidna od spredaj, pri čemer je s telesom nekoliko zasukana v levo stran slike. V zleknjenem sedečem položaju se s hrbtom rahlo naslanja na svojo prijateljico, ki sedi na nečem višjem in je samo za spoznanje bolj pomaknjena v drugi plan. Desna figura, ki nekoliko zaščitniško sedi za ali nad levo figuro, je v predelu oprsja prekrita z belo, prek mednožja pa s temno modro draperijo. Bela in oker tkanina je zelo svobodno naslikana tudi čez spodnji del njenih nog, ki sicer segajo že zunaj slikovnega polja. Upodobljenki sta zelo zanimivo osvetljeni. Svetloba sije od spredaj z leve strani slike in daje njunima telesoma pravo volumensko dimenzijo. Glavni svetlobni poudarek, ki se začne na obrazu leve figure in je najmočnejši na njenem zgornjem delu telesa z razgaljenimi prsmi, se diagonalno nadaljuje na pokrčenih nogah druge figure. Zgornji del telesa desne figure je nekoliko bolj osenčen. Senca se po diagonali barvno ujema z nogami oziroma s spodnjim delom telesa prve figure. Poleg zanimivega ritma teles naslikanih žensk se pestra svetlobna in barvna dinamika nadaljuje tudi v ozadju slike z visečimi draperijami oziroma zavesami v rdečih in oker barvnih odtenkih, ki na sliki ustvarjajo posebno barvno razpoloženje. Sedeči upodobljenki sta umeščeni v razgibano kompozicijo, iz katere ni povsem razvidno, ali pozirata na postelji, na kavču ali na tleh. Sedita na sivi podlagi, pri čemer se leva figura naslanja na nekakšno naslonjalo opečnato rdeče barve. Gre za ambiant z dinamičnimi barvnimi slikovnimi ploskvami in razgibano prostorsko razporeditvijo, ki daleč presega študijski način slikanja golih modelov. Slikarkin slog se zdi modernistično realističen, vendar barvni kolorit še ni tako ekspresiven kot pozneje ob njenem sakralnem slikarstvu.

Upodobljenki sedita zelo spontano, kar na sliki ustvarja posebno atmosfero. Njuni drži močno odstopata od klasičnih poz modelov. Čeprav se zdi, da sta ženski v izbranem položaju sedeli dolgo, pri tem nikakor ne gre le za suhoparno umestitev dveh modelov v prostor. Delo ni le študija anatomije dveh golih ženskih teles, ki sta kompozicijsko na zanimiv način umeščeni v slikovno polje. Sliki daje nekoliko bolj študijski pečat edino nedodelanost rok. Desna roka figure v ozadju je ostala žal povsem nedokončana. Slikarka upodobljenki ni naslikala roke od zapestja navzdol. Modela sta ji gotovo pozirala v omejenem časovnem obdobju, tako da je umeštnici za dokončanje slike najverjetneje zmanjkalo časa. Na obravnavanem delu se zdijo roke na splošno slikarkina šibka točka. Avtorica se je neprimerljivo bolj izkazala pri naslikanih obrazih. Očitno je, da je bila portretna mojstrica, saj je obraza obeh upodobljenk naslikala slikarsko



Slika 2: Elda Piščanec, *Akt za paravanom*, 1924–1929, olje na platnu, zasebna last

tedanjem času so moški avtorji (npr. Klimt in Schiele) dela, na katerih so skupaj upodobili dve goli ženski in bi jih zato lahko interpretirali v kontekstu lezbičnih aktov, pogosto naslavljali kot »Prijateljici«. Medtem ko beseda prijateljici izraža nekoliko diskretnejši naslov kot na primer ljubimki, pa je bila Elda Piščanec v tem smislu še bolj diskretna in je sliko svojih dveh žensk nasloвила bolj nevtralnno, kot *Dekleti*. Delo je verjetno nastalo v slikarinem pariškem obdobju. Upodobljenki očitno pripadata »novim ženskam« tedanjega časa. Obe sta temnolaski s krajšima pričeskama. Ženska na desni strani slike, ki sedi višje, ima na glavi temno modro pokrivalo tedanje pariške mode, ki rahlo spominja na harlekinsko čepico. Izpod pokrivala ji gledajo zalizci. Ima izrazite, izklesane poteze obraza, ki ji dajejo nekoliko bolj močat videz. Bolj maskulino je videti tudi v zgornjem, ramenskem delu telesa. Deluje bolj androgino kot prijateljica, ki ima nekoliko nežnejše poteze obraza, vendar nobena od njiju nima feminilnega videza.

Elda Piščanec na sliki ni upodobila dveh feminiziranih dolgolasih lepotic, kakršne so bile značilne za tradicijo slikanja idealiziranih golih žensk in ki so stoletja privlačile poglede moških heteroseksualno naravnanih gledalcev. Pri njej gre za svojstveno estetiko dveh realnih ženskih figur, katerih podobi primarno gotovo nista bili namenjeni klasičnemu voajerskemu gledalcu, ki je bil vaje pogleda na seksualizirane akte zahodnega evropskega slikarstva. Ženski na sliki *Dekleti* ne delujeta poželjivo na prevladujoč način in tudi nista umeščeni v zapeljive poze klasičnih ležečih Vener, temveč sedita zelo naravno. Zdi se, da dekleti nikakor nista pozirali zato, da bi pri heteroseksualnem moškem gledalcu zbudili kakršnokoli erotično željo. Njuni telesi nista prikazani na način idealističnih golih teles, temveč bolj v kontekstu realne nagote, ki so jo na svojih delih začele poudarjati feministične avtorice 20. stoletja. Če se pri razumevanju akta

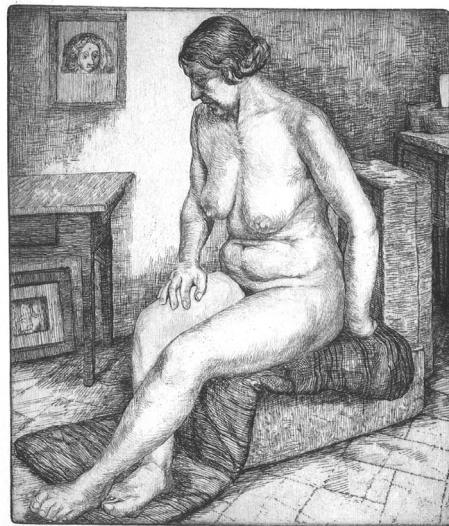
dovršeno, psihološko pretanjeno in z izjemnim občutkom za podajanje razpoloženja.

Slika *Dekleti* ima po vsebinski plati neprecenljivo vrednost za lezbične interpretacije, saj gre za eno redkih del s prepoznavnim motivom ženske istospolne ljubezni, ki ga je pri nas v prvih desetletjih 20. stoletja upodobila slikarka. Eldi Piščanec pri izbiri takšnega motiva očitno ni šlo le za učenje slikanja po dveh golih modelih. Delo ne razkriva le slikarskega poigravanja z različnimi prostorskimi plani, svetlobnimi odnosi in barvnimi ploskvami draperij v ozadju. Takšnih dvojnih aktov v zgodovini slikarstva na delih umetnic ne zasledimo pogosto, saj slikarke skupinskih podob z golimi ženskami večinoma niso upodabljale. Slika *Dekleti* ne namiguje na erotično razmerje med naslikanima modeloma tako očitno kot na primer Courbetova slika *Speči ženski*. Upodobljenki Elde Piščanec sta predstavljeni izjemno subtilno. Avtorica z naslikanima podobama ni namigovala na seksualni odnos med ženskama na način, ki je bil značilen za upodobitve dvojnih ali skupinskih aktov moških slikarjev, kjer je bila seksualnost največkrat poudarjena kot edini vidik lezbičnega razmerja. Ze sam naslov *Dekleti* je precej bolj metaforičen in ne izpostavlja več akta samega po sebi kot na primer na perorisbi s tušem *Dva akta* (okrog leta 1925), na jedkanici *Akta* (1928) ali na risbi z rdečo kredo *Sedeča akta* (1951). V

navežem na Clarkovo (1956: 23) razlikovanje med goloto in nagoto,¹¹ potem bi telesi na sliki *Dekleti* lahko pojmovala bolj v kontekstu realne nagote.

Realne, toda ne realistične upodobitve ženskih modelov so bile tudi sicer značilne za akte Elde Piščanec. Večino aktov je slikarka ustvarila med svojim študijem v Firencah in poznejšim izpopolnjevanjem v Parizu. Pri *Aktu za paravanom* (1924–1929) (slika 2) je videti, da gre za bolj študijsko delo. Na sliki, na kateri je žensko telo naslikano od zadaj, z dvignjeno in pokrčeno desnico, ki jo upodobljenka naslanja na glavo, je očitno, da je bil model v takšno pozo postavljen predvsem za študijske namene učenja slikanja človeške anatomije, medsebojnih razmerij med posameznimi deli telesa, svetlobno senčnih in barvnih odnosov ter umeščenosti figure v prostor. Žensko telo, ki pozira pred rdečim paravanom, je naslikano s slikarsko svobodnejšimi potezami, sicer pa delo razkriva podobno barvno lestvico kot poznejša slika *Dekleti. Akt za paravanom* je bolj modernističen po slikarskem slogu, slika *Dekleti* pa po vsebini. Še realnejšo, pravzaprav že kar naturalistično upodobitev golega ženskega telesa vidimo na jedkanici z naslovom *Akt*, nastali okrog 1928 (slika 3). Čeprav se zdi grafika zaradi poze modela sprva bolj študijsko naravnana, pa z natančnim prikazom tako telesa v zrelejših letih kot tudi prostora in predmetov v njem daleč presega zgolj študijski način upodobitve golega telesa. Takšen pristop k reprezentaciji ženskega telesa, ki se sooča s starostnimi spremembami, je že povsem feminističen. Upodobljenka s sklonjeno glavo je zazrta v tla in se tako obrača stran od gledalskih pogledov. Zdi se, da ženska noče izpostavljati svojega telesa pogledom. S povešenimi rameni in spuščeno držo celotnega zgornjega dela telesa je videti, kot da noče pozirati, temveč da hoče biti v intimi svojega domačega prostora sama. Z glavo, ki jo obrača stran od gledalcev, zavrača lastno pozicijo modela, s čimer zanika vlogo objekta, v kateri se nahaja. S tem je deloma izražena njena volja, kar žensko kljub izpostavljeni nagoti postavlja v subjektno držo. Podoba spominja na rembrandtovski naturalistične upodobitve starejših ženskih aktov. Rembrandt je bil med moškimi slikarji zanimiva izjema, saj njegovi ženski modeli niso bili upodobljeni na idealizirane, fetišistično seksualizirane načine, kar je bilo značilno za evropsko tradicijo slikanja aktov, temveč so bile njegove nage ženske videti, kot da ne želijo biti razgajljene pred pogledi.¹²

Dela Elde Piščanec vsekakor že razkrivajo feministični pogled na žensko telo.¹³ Takšno razu-



Slika 3: Elda Piščanec, Akt, ok. 1928, jedkanica, zasebna last

¹¹ Pojma nagote in golote je v kontekstu akta na področju umetnostne zgodovine razmejil Kenneth Clark (1956: 23). Pri Clarku gre za razliko med nagimi telesi, ki so brez oblačil in so tako na neki način nezaščiten, ter golimi telesi, ki so oblečena skozi umetnost. Akt naj bi predstavljal preoblikovano telo, telo v reprezentaciji, telo, ki je oblečeno v umetnosti. Več o tem glej Spacal, 2011a: 14.

¹² Rembrandtovski like starejših golih žensk je natančneje analizirala Mieke Bal (2002: 161–186).

¹³ Pod sintagmo feminističnega pogleda razumem poglede vseh tistih umetnic, ki so na svojih delih poudarile nov, emancipacijski pogled na žensko telo. To je antiseksistični in antipatriarhalni pogled, ki nasprotuje moškemu oziroma patriarhalnemu pogledu. Feministke so ženska telesa začele predstavljati ne le kot objekte pogledov, temveč vse bolj kot telesa, ki pripadajo subjektom oziroma določenim posameznicam. Ob razkritih telesih žensk na delih feminističnih umetnic ni šlo več za idealizirane in objektivizirane prikaze teles, temveč predvsem za izpostavitve določenih tem,

mevanje ženskega telesa je mogoče zaznati tudi ob sliki *Dekleti*. Ob realnih držah nagih teles obeh upodobljenk sta najbolj izrazito naslikana prav njuna obraza. To gotovo ni naključje, saj glava na telesu simbolizira subjektiviteto. Pri seksistično naravnanih avtorjih, ki so upodabljali ženska telesa predvsem kot seksualizirane objekte, je bil navadno večji poudarek na primer na natančno naslikanih in s tem poudarjenih prsih ali spolovilu. Glavo kot simbol subjekta so moški umetniki na ženskih telesih pogosto naslikali manj izrazito, jo umaknili v drugi plan ali je v najbolj skrajnih primerih sploh niso upodobili. Na obrazih so ženskam pogosto slikali zaprte ali v nasladi napol priprte poželjive oči. Obe samosvoji ženski Elde Piščanec imata zamišljena in resnobna izraza na obrazih. Slikarka je njuna portreta naslikala močno občuteno. Njuni psihološko odlično oblikovani portretni izrazi kažejo tudi na dejstvo, da gre za dejanski ženski in ne za nekakšni tipizirani lepotic. Čeprav delujeta drži njunih teles svobodno in močno, povsem v stilu »novih žensk« tedianjega časa, pa sta izraza na njunih obrazih videti nekoliko žalostno, melanholično ali otožno. Žalobnost, ki jo lahko razbiramo iz njunih pogledov, morda priča o težavah s sprejemanjem lezbične identitete v tedanji družbi. Kljub samozavestnima držama njunih teles nista videti v svojih vlogah prav nič srečni, veseli ali zadovoljni. Samo ugibamo lahko, kako je svojo identiteto v kontekstu osvobodene ženske razumela sama slikarka. Podrobnosti njenega zasebnega življenja ostajajo skrivnostne.¹⁴

Telesi žensk na sliki *Dekleti* vsekakor nista objektivizirani na klasičen način. Zdi se, kot da naslikanima ženskama ni preveč do tega, da bi bili njuni telesi izpostavljeni zunanji pogledom. Nikakršnega ekshibicionizma ne izražata in namesto tega bolj zbuje vtis, da bi se raje zagrnili z zavesami, ki visijo v ozadju, in ostali sami v svoji intimi. Čeprav se poziciji objekta ob upodobitvi modelov sicer ni mogoče povsem ogniti, pa lahko prepoznamo, da je slikarka svoji upodobljenki hkrati prikazala tudi v izrazito subjektivnih držah. Ženski figuri je upodobila v hkratnih vlogah objektov in subjektov pogleda, zaradi česar lahko sliko beremo v feminističnem kontekstu. Zanimiva je tudi sama usmerjenost pogledov naslikanih deklet. Ženski zreta v različne smeri, kar ustvarja dodatno dinamiko slike. Njuna resnobna pogleda ostajata nekako skrivnostna, saj ne vemo, kam gledata. Jasno je le, da nikakor ne gledata proti gledalskemu pogledu. Čeprav sta pogledu drugega izpostavljeni njuni telesi, in sicer v primeru leve figure celo z razgaljenimi prsmi, pa gledalcem in gledalkam nista dostopna njuna pogleda. Zdi se, da s tem ostajata na nek način zastrti tako subjektiviteta vsake posameznice kot tudi njuna skupna intima. V tem se tudi razlikujeta od portretov posameznih žensk, ki jih je upodabljala Elda Piščanec. Gre za upodobitve samosvojih žensk, ki s samozavestnimi in drznimi pogledi največkrat gledajo naravnost proti gledalskim pogledom. Upodobljenki na sliki *Dekleti* ne gledata prav nič zapeljivo in ne iščeta nikakršnega stika z drugim zunaj slike, temveč zgolj sta, samozadostni v svoji dvojini. S pogledoma ne komunicirata niti med seboj. Vendar je med njima vseeno mogoče čutiti tiho vez, saj se druga na drugo odzivata s telesoma, ko se povsem spontano in domače dotikata. Sprednja figura se s hrbtom in nadlaktjo leve roke rahlo naslanja na prijateljičino desnico in spodnji del telesa. Gre za zelo subtilen stik dveh teles, ki ga lahko beremo tudi v kontekstu lezbične kode. Še več takšnih, komaj opaznih bežnih dotikov je mogoče zaznati na jedkanih *Speče device* (1929)¹⁵ (slika 4) in *Parabola* (1929), kjer so nekatere

specifično vezanih na žensko telo, kot so na primer različne oblike seksualnosti in spolne usmerjenosti, menstruacija, rojevanje, materinstvo, bolezen ali starost.

¹⁴ Kot sem že omenila, se žal niso ohranili dnevniki iz časa, ko je Elda Piščanec živela in ustvarjala v Firencah in Parizu. To je bilo gotovo njeno najbolj pestro in razgibano življenjsko obdobje, v katerem je ustvarila tudi največ aktov, dvojnih aktov in portretov, zanimivih za feministične in lezbične obravnave. Motivi, ki jih je slikarka v tistem času upodabljala na svojih delih, veliko povedo o sami umetnici. In morda se res v vsakem portretu razkriva tudi delček avtoportreta.

¹⁵ Grafika *Speče device* je bila nagrajena na razstavi v Firencah (Koren Božiček, 2002: 12). Avtorica je ustvarila več risb, grafik in slik s podobnim motivom.

ženske v medsebojni naklonjenosti še bolj ljubeče in intimno usmerjene druga k drugi.¹⁶

Ob sliki *Dekleti* je očitno, da gre za časovno obdobje, ko slikarka na likovnem delu še ni mogla povsem jasno izraziti lezbične identitete upodobljenk. Če bi ženski gledali druga v drugo, bi bila njuna istospolna usmerjenost izražena precej bolj eksplicitno, tako pa je lahko le delno nakazana, skladno s časom, v katerem je živela in ustvarjala Elda Piščanec.

Sklep

Po vsem napisanem se je verjetno odveč spraševati, ali je ob sliki *Dekleti* Elde Piščanec mogoče govoriti o lezbični vsebini. Izbrani motiv dveh golih ženskih figur že sam po sebi govori o lezbičnem pogledu umetnice. Motiv, ki ga je slikarka suvereno in pogumno upodobila na sliki *Dekleti*, bi v prvi polovici 20. stoletja težko pripisali heteroseksualno naravnani umetnici. V obdobju, ko so ženske komaj začenjale slikati akte, odnos med golima ženskima figurama nelezbični umetnici verjetno ne bi pomenil tako vznemirljive teme, da bi jo upodobila na oljni sliki. Elda Piščanec je bila očitno ena prvih umetnic pri nas, ki so v likovni umetnosti začele nakazovati ženski homoerotični vidik. Čeprav lahko o lezbičnih likovnih umetnicah govorimo šele v kontekstu sodobne vizualne umetnosti, pa lahko določene lezbične motive vendarle prepoznamo že v delu obravnavane slikarke. Kljub temu da slika nekako revolucionarno odpira vpogled v intimo dveh žensk, ostaja po drugi strani v skladu s časom hkrati tudi še na blagi distanci. Upodobljenki sta po eni strani lahko razumljeni kot ljubimki, po drugi strani pa sta naslikani tako, da ju je mogoče videti tudi kot zgolj dva gola ženska modela. Toda ob tem je vendarle jasno, da obravnavana slika ni le domiselna študija dveh aktov, temveč da sproža vprašanja o možnostih lezbičnih interpretacij za dela preteklosti, ki so nastala še pred jasno prepoznavno lezbično zavestjo, kakršno poznamo danes. V kontekstu sodobne vizualne umetnosti je prepoznavanje lezbične pozicije povsem drugačno kot v preteklosti, ko se je lezbična identiteta med samimi istospolno usmerjenimi ženskami šele začenjala vzpostavljati.

Obravnavano delo Elde Piščanec prinaša v tradicijo upodabljanja aktov tudi nove načine predstavitve ženskega telesa kot objekta pogleda. Upodobljenki na sliki *Dekleti* ne spadata več med akte z reprezentiranimi ženskima telesoma, ki bi se nahajala zgolj v vlogah gledanih erotiziranih objektov, temveč ju lahko razumemo v bolj feminističnem smislu kot podobi žensk, ki se kljub objektivizaciji nahajata tudi v hkratnih pozicijah gledajočih subjektov.



Slika 4: Elda Piščanec, *Speče device*, 1929, jedkanica, zasebna last

¹⁶ Omenjeni deli bi bilo prav tako zanimivo analizirati v kontekstu lezbično-feminističnega branja in pri tem poudariti spolno razliko v primerjavi z deli moških umetnikov, ki so upodabljali pomnožena ženska telesa ob motivih kopalk. O tem sem več pisala v besedilu *Lezbična telesa in moški čopiči*, kjer sem pokazala, da je bilo na starejših likovnih delih, nastalih pred 19. stoletjem, motive ženske istospolne ljubezni mogoče prepoznati ob prizorih kopeli, kjer je bilo upodobljenih več kopajočih se golih žensk skupaj. Mitološko podlago za takšna dela je ponujal mit o Diani in njenih kopajočih se nimfah ter s tem povezani motivi, kakršen je Diana in Akteon ali Diana in Kalisto oziroma Jupiter in Kalisto (Spacal, 2013: 70–71). Ena najbolj znanih slik, ki izvira iz tradicije slikanja prizorov kopeli, je Ingresova *Turška kopel*, ki sem jo v lezbičnem kontekstu natančneje analizirala v že omenjenem besedilu (ibid.: 75–81). Omenjeni motiv je interpretiral tudi Venó Pilon, ki je svoje risbe in slike z dvema golima ženskama naslavljaj kot *Kopalki*.

Literatura

- ASHBURN, ELIZABETH (1996): *Lesbian Art: An Encounter with Power*. Roseville East, Australia: Craftsman House.
- BAL, MIEKE (2002): Čitanje pogleda: Konstrukcija roda u »Rembrandta«. V *Uvod u feminističke teorije slike*, B. Anđelković (ur.), 161–186. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- BENSTOCK, SHARI (2004): *Ženske z levega brega*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- BERGER, JOHN (2008): *Načini gledanja*. Ljubljana: Zavod Emanat.
- CEVC, ANICA IN POLONCA VRHUNC (1979): *Ivana Kobilca: 1861–1926*. Ljubljana: Narodna galerija.
- CHADWICK, WHITNEY (1996): *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson.
- CLARK, KENNETH (1956): *The Nude: A Study of Ideal Form*. New York: Doubleday Anchor Books.
- COTTINGHAM, LAURA (2009): *Lezbijke smo tako šik ..., da prazzaprav sploh nismo več lezbijke*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- FADERMAN, LILLIAN (2002): *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- GREIF, TATJANA (2014): Življenje brez zasebnosti: teoretska slepota v polju biografskega. *Časopis za kritiko znanosti* 42(256): 132–156.
- KOLEŠNIK, LJILJANA (2014): Avtoportreti Naste Rojc: Zgodnji primer prikaza lezbične seksualne identitete v hrvaški moderni umetnosti. *Časopis za kritiko znanosti* 42(256): 157–180.
- KOREN BOŽIČEK, MILENA IN NACE ŠUMI (2002): *Elda Piščanec: Retrospektivna razstava: 1897–1967*. Velenje: Kulturni center Ivan Napotnik, Galerija Velenje.
- KOREN BOŽIČEK, MILENA IN NATAŠA POLAJNAR FRELIH (2004): *Elda Piščanec: Sakralna dela*. Stična: Slovenski verski muzej.
- KOREN BOŽIČEK, MILENA (2014): *Sakralni opus: Elda Piščanec*. Ljubljana: Družina.
- DE LAURETIS, TERESA (1998): *Film in vidno*, Ljubljana: Založba ŠKUC.
- LESBO. POLITIČNA, SOCIALNA IN KULTURNA REVILJA (2002): 15/16. Ljubljana: Lezbična sekcija LL.
- MASTNAK, TANJA (1999): Stereotipska ženskost, modernizem in Ivana Kobilca. V *Potlačena umetnost*, B. Borčič in J. Mikuž (ur.), 41–49. Ljubljana: Open Society Institute.
- MASTNAK, TANJA (2004): Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19. stoletju. *Časopis za kritiko znanosti* 32(215/216): 93–107.
- MESKIMMON, MARSHA (1996): *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- NOCHLIN, LINDA (2004): Zakaj ni bilo velikih umetnic? *Likovne besede* 69/70: 2–15.
- POLLOCK, GRISELDA (2004): Modernost in območja ženskosti. *Likovne besede* 69/70: 16–35.
- SPACAL, ALENKA (2008): Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata Guerrilla Girls. *Ars e Humanitas: revija za umetnost in humanistiko* II/2: 120–140.
- SPACAL, ALENKA (2011a): Feministična parodija na seksistična upodabljanja ženskega telesa v klasičnih delih žanra akta. *Likovne besede* 93: 12–21.
- SPACAL, ALENKA (2011b): Kako lahko še poimenujemo avtoportret? *Večer*, 1. oktober.
- SPACAL, ALENKA (2013): Lezbična telesa in moški čopiči. *Monitor ISH*, XV(2): 67–98.
- SMREKAR, ANDREJ (2011): Špacapanovo torinsko obdobje v Narodni galeriji. *Delo*, 18. junij.
- SUMMERS, CLAUDE J. (UR.) (2004): *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleis Press.
- TAVČAR, LIDIJA (2014): *Vzporedni svetovi: Risarke in slikarke prve polovice 19. stoletja na Kranjskem*. Ljubljana: Narodna galerija in Modrijan.
- VELIKONJA, NATAŠA IN TATJANA GREIF (2012): *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- WILTON, TAMSIN (1997): Lezbijke študirajo kulturo. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 25(185): 229–252.

Slikarka v senci: Vrzeli v zgodovinenju ženske umetnice

Abstract

The Painter in the Shadow: Gaps in Historicizing of a Woman Artist

The article deals with the figure of the painter Henrika Šantel as it appears within national art history discourse and critics. Besides the abatement of women's role in art history of the late 19th and early 20th centuries, the biased interpretation, contaminated with patriarchal gender ideology, is evident. With the revision of sources, biographical contextualisation of artistic production, and the inclusion of feminist theory of art practice, we aim to shed light on the historical contribution of the painter.

Keywords: women painter, late 19th/early 20th century, historical discourse, exclusion, discrimination

Tatjana Greif holds PhD in archaeology, and is an author, editor, activist in the field of LGTB culture, politics and human rights. (tatjana.greif@guest.arnes.si)

Povzetek

Članek se ukvarja z likom slikarke Henrike Šantel, kakršen nastopa v nacionalnem diskurzu umetnostne zgodovine in kritike. Poleg minorizacije vloge žensk v slikarstvu konca 19. in zgodnjega 20. stoletja je razvidno tudi pristransko, s patriarhalno spolno ideologijo kontaminirano vrednotenje likovne produkcije ženske umetnice. Z revizijo virov, biografsko kontekstualizacijo umetniške produkcije in vključitvijo feministične teorije umetniških praks skušamo osvetliti zgodovinski prispevek slikarke.

Ključne besede: poklic slikarke, prehod 19./20. stoletje, historični diskurz, spregledovanje, diskriminacija

Tatjana Greif je doktorica arheologije, avtorica, urednica in aktivistka na področju LGTB kulture, politike in človekovih pravic. (tatjana.greif@guest.arnes.si)

Kakšna je javna podoba slikarke, likovne umetnice s preloma iz 19. v 20. stoletje ter prve polovice 20. stoletja v Sloveniji? Kako je reprezentiran in ovrednoten lik ženske v slikarskem poklicu, njeno umetniško delo in njena družbena vloga – v strokovni literaturi in drugih objavah? In naprej – ali slikarka obstaja tudi osebno, kot individuum, ali se vrednoti zgolj njena produkcija, umetniški artefakti? Kakšni so biografski pristopi k liku ženske umetnice in kako biografija služi kot vir za vrednotenje, branje in razumevanje umetniškega opusa? Kaj je v uradnih biografijah oznanjeno in kaj ne?

To so izhodišča, ki se jih v luči obravnavanja, analize in novega umeščanja zastrtih biografskih modelov lotevamo v želji osvetliti nove možnosti kritične interpretacije. Morda bi se morali vprašati tudi, ali je slikarka v vlogi »divne muze upodabljajoče umetnosti«¹ in kdo so bile njene muze. Številne slikarke niso zapisane v spomin zgodovine naroda, ujete so v razpoki spolne definiranosti davno minulega časa. *Minores* še naprej čakajo (Krečič, 1970: 5). In velika večina med njimi je žensk.

Likovne akademije se za ženske odprejo šele po letu 1920. Pred tem so se za umetniški poklic šolale na zasebnih šolah, ločenih po spolu; bilo je nesprejemljivo, da bi se neporočena dekleta družila z moškimi in študirala golo moško telo, slikanje akta po modelu je bilo dekletom prepovedano, zato niso bile večje reprezentativnih in večfiguralnih kompozicij. Tudi kritika je žensko slikarstvo dojemala kot prostočasno dejavnost, ki se preneha z možnostjo in rojstvom otrok (Savenc, 2012). Slikarka Vera Blumenau (1881–1973), sodobnica Henrike Šantel, se je menda preoblačila v moška oblačila v upanju, da se bo tako lahko vpisala na akademijo (Ciglencečki, 2010: 109). To je uspelo Poljakinji Zofiji Stryjenski, ki se je preoblečena v moškega in pod bratovim imenom vpisala na bavarsko umetnostno akademijo – in bila po enem letu kazensko izključena (Voit, 2014).

'Odkritje' slikarke

Tokrat se podrobneje ozrimo po liku slikarke Henrike Šantel (1874–1940).² Njeno ime v slovenski likovni umetnosti obstaja, a ni *navzoče*. In vendar je bila ena najbolj dinamičnih umetnic svojega časa. Povzpela se je med najboljše slovenske slikarke (Koršič Zorn, 2001; Krečič, 1970: 8). Leksikoni med gesli likovnih umetnic, rojenih v drugi polovici 19. stoletja, Henriko Šantel omenjajo šestkrat.³ Uvrščena je tudi v *Das Lexikon der Frau* (1953; 1954), ki je 50. letih izhajal v Švici, ne pa tudi v zborniku življenjepisnih portretov pomembnih slovenskih žensk *Pozabljena polovica* (Šelih in dr., 2007). Retrospektive nismo dočakali. Tudi 140. obletnica njenega rojstva je šla neopažena mimo.

Henrika Šantel je označena v luči golih leksikografskih faktov: prvorojenka Avguste pl. Aigentler in Antona Šantla, rojena 17. avgusta 1874 v Gorici.⁴ Osnovno šolo je obiskovala v Gorici, slikarstva se je učila pri materi. V letih 1891–1895 je študirala v Münchnu na

¹ Izraz je povzet po Anton Aškerc, *Ljubljanski zvon*, 1900.

² Na tem mestu se zahvaljujem: Igorju Longyki, Tini Furlan, Herti Žagar, Franki Žgavec, dr. Andreju Smrekarju in dr. Beti Žerovc. Za dostop do gradiva se zahvaljujem Narodni galeriji Ljubljana, Slovenskemu etnografskemu muzeju, Umetnostni galeriji Maribor, Moderni galeriji Zagreb, Narodnemu muzeju Slovenije, Mestnemu muzeju Ljubljana, Moderni galeriji Ljubljana, Goriškemu muzeju, Kulturnemu centru Lojze Bratuž Gorica. Gradivo hranijo tudi Osrednja knjižnica Celje, Sokličev muzej Slovenj Gradec in zasebniki.

³ Od sredine 19. stoletja je v geslih enajstih leksikonov in enciklopedij, ki se nanašajo na slovenski kontekst, evidentiranih 217 imen likovnih ustvarjalck, ki javnosti niso znane (glej Tavčar, 2006: 13, 20). Obstajajo gesla, ne pa tudi vedenje o njih.

⁴ Nastopa tudi pod imenom Henrieta, Jeti, Jetty, Jetica, Enrika, Henrita, Henriette.



Henrika Šantel, 1927 (Etnografski muzej Slovenije)

Njena najzgodnejša razstava je bila *Prva slovenska umetniška razstava* v Mestnem domu v Ljubljani leta 1900, kjer se je kot ena od štirih slikark med skupaj 32 sodelujočimi umetniki predstavila s štirimi deli. Odtlej je razstavljala v Ljubljani, Mariboru, Celju, Zagrebu, Osijeku, Dubrovniku, Beogradu, Münchnu, Bolgariji, Romuniji, na Češkem in drugod. Na prvi jugoslovanski umetniški razstavi v Beogradu leta 1904, kjer se je predstavila z osmimi deli, je bila odlikovana z redom Sv. Save.⁷ Leta 1906 najdemo Henriette Šantel v obsežnem razstavnem katalogu Münchenskega Glaspalasta, njena *Beleuchtungsstudie* je v katalogu navedena pod številko 695, v razdelku *Öl und Temperagemälde*.

Kritiki so o njej pisali pohvalno. Že na prvi razstavi, kjer je razstavila »nežnočustvene in jako marljivo izdelane štiri slike«, je bila označena kot »zares nadarjena umetnica« (Lampe, 1900: 671). *Študija* z razstave v Jakopičevem paviljonu leta 1909 je bila v *Slovenskem narodu* opisana kot: »Ženska sedi pred napol zastrtim oknom, tako da se ji svetloba siplje preko ramen skozi plave njene lase. ... Po tehniko se približuje drznejši maniri secesije, pa ni brez svetlobnih pogreškov (Pugelj, 1909). Regali (1909) pravi: »Boljša je Henrika Šantel, koje 'Študija' ima mnogo ostre svetlobe, ki pada skozi okno na žensko, ki sedi pred njim, ter je tudi plastika dobra. Občinstvu ta slika brezdvomno ugaja. Poleg tega ima Henrika Šantel še portret, imenovan 'Starka' v razstavi, z dobrodušnim izrazom na licu. Je precej realizma v stvari.« Vladimir Levstik (1909: 526) pa: »Henrika Šantlova se zastopa z dvema portretnima študijama, korektno risano starko in s študijo mlade ženske v atelijski luči, ki plove morda v svojo škodo nekoliko preveč proti žanru. Krepka in sveže slikana odraža dobro opazovane reflekse in mesne tone, se

t. i. *damski akademiji*. Med njenimi profesorji se omenjajo Friedrich Fehr, Ludwig Schmid-Reutte in Fritz Hagenbart. Nato se je šolala na zasebni šoli slikarke Anne Hillermann, zatem pa pol leta pri Ludwigu Michaleku na *Umetnostni šoli za dekleta in žene* na Dunaju. Leta 1905 je prevzela materino mesto na *Dekliškem zavodu* v Gorici. Leta 1915, ob izbruhu vojne, je z družino zapustila Goriško, živela v Krškem, od koder se je po smrti očeta in sestre Danice leta 1920 z materjo preselila v Maribor, k sestri Avgusti Santel ml. Od tam sta se leta 1929 z materjo preselili v Ljubljano, kjer je poučevala na šoli Probuda. Vse življenje je zasebno poučevala slikarstvo. Umrla je 15. februarja 1940 v Ljubljani. To so podatki, ki so povzeti v biografskem leksikonu in ki se reciklirajo iz objave v objavo.⁵

V *Seznamu upodabljenih umetnikov državljanov Kraljevine S.H.S.* je pod označbo poklica navedeno »zasebna slikarica«.⁶ Vse do svoje smrti leta 1940 je Henrika Šantel aktivno razstavljala, vpeta v mednarodne umetniške kroge.

⁵ Slovenski biografski leksikon (1971), avtorica gesla Jelisaveta Čopič; Enciklopedija likovnih umetnosti 4, 1966: 360; Evropski umetnostni leksikon, 1971: 2093; Svetovni biografski leksikon, 1994: 938.

⁶ Personalne mape Frana Vesela, NUK Ljubljana.

⁷ Ferdo Vesel (1924) se takole spominja: »Leta 1904. smo se slovenski slikarji udeležili prve jugoslovanske umetniške razstave v Beogradu. Nekaj naših slik je nakupila vlada, nekaj kralj Peter in še odlikovani smo bili povrh. Ažbe je dobil red sv. Save III., Grohar, Jakopič in jaz IV., Henrika Šantel V. razreda.«

približuje boljšim delom razstave ter znova opravičuje simpatično mnenje, ki ga uživa nadarjena slikarica med občinstvom slovenskih umetniških razstav.«

Redke reprodukcije njenih del najdemo v umetniški prilogi *Slovana*; ob njenem pastelu *Bajazzo* so zapisali: »Izborna, fina risba s črno in rdečo kreda na razskavem papirju! Henrika Šantel ... spada med najboljše moderne slovenske umetnice.« (Slovan, 1905) Ob oljni sliki *Pri svetilki* pa: »Odlična slovenska umetnica podaja s to sliko sijajen dokaz, da je sposobna najtežjih slikarskih nalog«. (Slovan, 1909) Ob razstavi leta 1910 je Regali (1910) zapisal: »Henrika Šantel, znana naša slikarica, je pokazala, da ima v pastelu veliko rutine, izvrstno je 'delana' dekliška glava, dasi tudi 'Deček' ni slab. Lepa slika je 'Kmetica iz monakovske okolice', zlasti kostum je vrlo pogojen in celote ne kazi noben detajl, obraz je perfektno risan, le nekoliko trd se mi zdi. Efekt zbuja tudi zlasti pri publiku 'Deček s pomerančami'«.

Na *Prvi slovenski umetniški razstavi v Trstu* leta 1907 je Henrika Šantel označena kot najboljša med tedanjimi slikarkami: »Henrieto Šantlovo imenujemo lahko ravnodušno najboljšo izmed sedanjih naših slikark. V njenih slikah je polno življenja in polno zraka, zadnji je vendar predpogoj vsake dovršene slike. Najbolj nam ugaja 'Perica', 'Plesalka' in 'Rdečelaska'. Jako lep je njen damski 'Portret', seveda se opaža tu dokaj Waistlerovega vpliva.« (Slovenec, 1907)

Sodeluje na *Intimni razstavi* slovenskih umetnikov, ki je bila postavljena na ogled na domu odvetnika Antona Dermote v Gorici leta 1912, v *Zarji* pa so zapisali: »Pri J. Šantlovi se kaže energija. Delo pravi, da je moč njene volje velika. To spoznanje vam je dano, če gledate lepo kopijo velike Uhejeve 'Težke poti', ali če opazujete njene paste, tihožitja ali portrete. Zdi se, kakor da J. Šantlova pozna svoje moči do najmanjših detajlov, da računa z njimi natančno, da se nikoli ne ušteje in da je zato njeno vstvarjenje tako trdno in brez formalnih hib. Sem ter tja bi si človek želel ložjega in višjega zanosa.« (Zarja, 1912) Do *Intimne razstave* zelo kritičen časnik *Gorica* je Henriko pohvalil:

Portreti so, primerjaje med seboj, najboljši oni Jetty Šantlove. Pozna se na njih monakovska šola. Glave so mehko in precej plastično izdelane. Sicer ni vsaka naslikana glava že pravi portret, če tudi se vjema v podobnosti barve in modelacije. Najboljši dokaz za to so razne portretne slike, ki so te dni bile razstavljene po mestu. Gledalci so trdili, da so dobro 'zadete' in tudi ni bilo kaj ugovarjati glede barve, in modelacije, in vendar so bile to samo kolorirane povečane fotografije na platno. Slikar ni niti videl dotičnika. Samo njegovo fotografijo je dobil potom agenta in je 'zadel' 3-400 kron in naročnik je bil pa 'zadet' za ravno isto svoto. Sicer pa ponavljam, da so Jetty Šantlove glave najboljše. Njen 'moški akt' ni ravno za razstavo, ker nima v oni 'habt Acht' pozi prav nič zanimivega na sebi ter je navadno šolsko delo. (RO, 1912)⁸

»Interieur Jety Šantelnove 'Pri kavi' kaže sicer Schmutzerjev vpliv, a je tehnično eden najboljših. Posebno roka in obraz sta dobra, medtem ko je psiček nenaraven. Portret njene matere, gospe Auguste Šantel, je zopet tehnično izboren, a barve so tupatam preboječe, pretežke. Pasteli, večinoma glave, stilistično ubrani, ton prikupljiv. Zdi se mi, da se Jety ogiblje modernih struj.« (Res, 1912: 390) Opažena je tudi, če se pojavi z enim samim delom; za sliko *Pred zrcalom*, razstavljeno leta 1912, so zapisali: »Z enim prav posrečenim umotvorom se je udeležila Henrika Šantel.« (Jurkovič, 1912: 612–614) *Mariborski večernik Jutra* (1929: 2) je v oceni razstave kluba Grohar leta 1929 zapisal: »Henrika Šantlova je razstavila eno samo oljnato sliko, 'Tihožitje', ki s svojo mehko harmonijo in ubranostjo dobro učinkuje.«

»Šantlova se prikupi s solidnim znanjem,« je zapisal Hinko Smrekar v *Jutru* leta 1932, v

⁸ Kot zanimivost omenjamo, da je isti kritik Groharjeve portrete označil kot 'mrtni porod'.

sicer značilno pikri kritiki razstave *Žena v slovenski umetnosti* na Ljubljanskem velesejmu. (Smrekar, 1932: 3) *Dom in Svet* je ob razstavi Kluba likovnih umetnic v Jakopičevem paviljonu Ljubljani leta 1939 poročal:

Slovenske umetnice, ki so se udeležile razstave, pripadajo v glavnem dvema umetnostnima rodovoma, in sicer starejši impresionistični ter mlajši povojni generaciji. Šantel H., ki po načinu ustvarjanja spada k prvi skupini, je razstavila dvoje 'Tihožitij'. Obe podobi spadata med najboljša dela na razstavi. Skrbno pretehtana kompozicija, harmonično skladen kolorit in nek neposreden, svež odnos do skromnega predmeta, so glavne odlike njenega dela. (Mikuž, 1939)

In še z iste razstave: »Henrika Šantlova je razstavila dvoje tihožitij in eno kostumno študijo. Spada k impresionistični generaciji, kar je prav dobro pokazala v kostumni študiji, kjer je njeno veselje nad barvo prišlo do izraza v mehko se prelivajočih tonih svilenega oblačila. Oboje Tihožitij sta bili med najboljšimi deli na razstavi.« (Gregorič, 1940)

V novejšem obdobju so bile štiri spominske razstave posvečene slikarski rodbini Šantlovih: razstava *Slikarji Šantli* Goriškega muzeja leta 1970. Leta 2001 so v Kulturnem centru Lojzeta Bratuža v Gorici priredili razstavo *Slikarski poklon družini Šantel*.⁹ Razstava *Portret družine Šantel* je bila v Novi Gorici leta 2010,¹⁰ tej pa sledi leta 2012 razstava v Slovenski Bistrici, *Umetniška družina Šantel s predniki in potomci*.¹¹ Vrednotenje njene umetniške zapuščine je fragmentirano, razpršeno po posameznih parcialnih objavah v nekaj razstavnih katalogih.¹² Celostne predstavive slikarkeinega opusa nimamo, dodatno sporno je, da jo vselej tesno vežejo na družinski kontekst in klasificirajo skozi sorodstvene vezi. »Za Šantlove je značilna vsestranskost, poštenost pri delu, ki je posledica konzervativnih šol in urejenega družinskega življenja, ki navadno ne razvije drznih in bohemskih osebnosti, temveč za marljive in vestne delavce.« (Krečič, 1970: 7) »Njihova umetniška pot je bila bogata, urejena, brez zanesenjaštva ... doprinos v zakladnico slovenske umetnosti najizvirnejši in najpomembnejši v goriškem obdobju – prav oni so postavili temelj slovenski moderni umetnosti v tem prostoru.« (Koršič Zorn, 2001)

Življenje in značaj slikarke – »nosila je v sebi skrit nemir«

Podatki o Henriki Šantel so, kot rečeno, leksikografski, izjemno skopi, kar zadeva človeški lik, osebnost in značaj ter zasebno, intimno življenje slikarke. Prve karakterizacije in sodbe o značajskih potezah in življenjskem slogu izvemo pravzaprav iz osmrtnic; ob smrti slikarke ni

⁹ Katalog razstave zaradi pomanjkanja sredstev ni izšel.

¹⁰ V organizaciji krajevne skupnosti; takrat so eno od novogoriških ulic poimenovali po Šantlovih. Tudi v Mariboru obstaja 'Ulica Šantlovih'.

¹¹ Posvečena je bila 140-letnici Glasbene matice Ljubljana, 110-letnici prihoda Avguste Šantel ml. v Slovensko Bistrico in 160-letnici rojstva Avguste Šantel st.

¹² Med povojnimi pregledi je bila Henrika Šantel uvrščena v *Memorijal prve Jugoslovanske umetniške izložbe 1904 v Čačku* (1965), *50 let organizirane likovne dejavnosti v UGM v Mariboru* (1970), *Podobe otrok* (1979), *Likovno življenje med vojnami v Mariboru* (1984), *7 slovenskih slikark: 1918–1945* (2006), *Umetniki in spremljevalci* (1981), *Slovenske slikarke in kiparke* (2009), *Risba na Slovenskem* (2009), *Novo pridobitve* (2011), *Meščanstvo na Goriškem* (2013), *Les impressionistes et leur temps* (2013).

bilo časnika, ki se ne bi poklonil njenemu spominu.¹³ »Naša umetnost je z njeno smrtjo izgubila vestno, a tudi zelo nadarjeno umetnico«. (Mikuž, 1940) Ljubljanski dnevnik *Jutro* (1940) pa je na tretji strani objavil:

Zaradi bolezni v otroških letih je bila naglušna, zato je vse življenje ostala nekako v ozadju javnega življenja in umetniških bojov. Živela je samo zase, za svoj ožji krog in predvsem za svojo umetnost, ki se ji je posvečala z vso ljubeznijo in predanostjo ... Z njo je izginila iz sveta slovenske likovne umetnosti nadarjena in prizadevna slikarica. Slovensko ženstvo je izgubilo s Henriko Šantlovo ženo, ki ni sicer nikdar silila v ospredje, a je s svojim tihim in vztrajnim umetniškim delom častno predstavljala kulturo slovenske žene. Ostala bo v svojem delu in v toplem spominu vseh, ki so jo poznali.

»Marljivo je delala, dokler ji je zdravje dopuščalo ... Ohranjen ji bo časten spomin.« (Mariborski večernik *Jutra*, 1940) *Slovenski narod* (1940) je zapisal: »Odlični slovenski umetnici bo narod ohranil svetel spomin.« »S pokojnico je naše ženstvo izgubilo odlično članico. Bodi ji blag spomin.« (Sokolska volja, 1940) Slikar Ivan Vavpotič je ob njeni smrti zapisal: »Kajti z njo lega v grob poštenje, iskrenost in veliko, ogromno znanje, vse tisto čudežno, česar pogrešamo zadnje desetletje v novejši, takozvani sodobni slovenski umetnosti.« (Vavpotič v Longyka, 2012: 18)

»Nosila je v sebi skrit nemir, ki ji ni dal dolgo ostati na istem mestu. Veliko in rada je potovala ... Njeno življenje je bil dolg, bogat delovni dan ... Umetnica se je izogibala velike družbe in se najboljše počutila v ateljejih, kjer je delala portrete in tihožitja.« (*Jutro*, 1940) Brat Saša Šantel (Kajzer, 2006: 139) je v spominih zapisal, da je bila Jeti »skrajno sramežljiva«, in videti je, da jo ta stigma »skromne in zadržane umetnice« usodno spremlja. Barbara Savenc, ena redkih, ki se je v sodobnosti ukvarjala s Henriko Šantel tudi individualno, piše: »Njeno življenje je teklo umirjeno, ob zasebnem življenju slikarstva, tudi potem, ko se je leta 1929 z materjo preselila v Ljubljano in sta se nastanili v hiši na Mirju, ob poučevanju na umetnostni šoli Probuda ter razstavljanju. Prilagodila se je času, ki še ni podpiral vidnejšega ali očitnejšega javnega nastopanja žensk ter jo je skupaj s skrbnim družinskim okoljem zadržal na varnem obrežju tradicij.« (Savenc, 2006: 17)

Označena je kot skromna in zadržana umetnica, razpeta med družino, slikanjem in poučevanjem. Skromnost in zadržanost naj bi bila tudi razlog njene domnevne odmahnjenosti od javnega angažmaja. »Vse kaže, da sta jo zadržanost in skromnost odvrčali od burnega umetniškega vrenja ... Nič ni znanega o zvezah s sodasno Ažbetovo šolo v Münchnu ali stikih z drugimi Slovenci, le bežno poznavstvo s Sternenom.« (Longyka, 2012: 16) Značilno je medijsko povzemanje tovrstnih razlag, ki se manifestira skozi tipične naslove, kot je *Skromna in zadržana umetnica Henrika Šantel* (Husu, 2012).

Nove barve

Nekateri drugi viri razgrinjajo popolnoma drugačno podobo o Henriki Šantel. V spominih njene sestre, Avguste Šantel ml., zaživi slikarka pred nami drugače od doslej znanih karakterizacij. Zaživi kot oseba, ki je družabna, živahna, vpeta v družbeni milje. Avgusta piše: »Henrikine kolegice v Münchnu so Angležinje, Francozinje, Američanke, Rusinje, Poljakinje, Bolgarke. Bila je družabna, z njimi je navezala stike, družile so se, hodile na prireditve, razstave,

¹³ Umrla je v zavetišču sv. Jožefa v Ljubljani.

plese ...«. (v Furlan, 2000: 53) V Münchnu naj bi se družila tudi s slikarjem Matejem Sternenom in njegovo ženo Rozo, ki pa ji Henrika naj ne bi bila ravno naklonjena. Poročilo se nanaša na obdobje, ko je Henrika živela in študirala v Nemčiji.

O družinskem življenju Henrike Šantel priča obsežna korespondenca med Henriko in njeno materjo ter s sestrama Danico in Avgusto in bratom Sašem.¹⁴ Pisma izpričujejo visoko raven medsebojnega spoštovanja, kultiviranosti, omike in uglajenosti tedanjega časa, iz njih vejejo družinska toplina, navezanost, skrb in ljubezen. Gre za družinsko korespondenco in njen značaj je prav tak – odnos med družinskimi člani inherentno vsebuje določeno mero cenzure, kar je treba imeti v mislih pri tej vrsti virov.

Zelo skromni so viri, ki pričajo o socialnih stikih Henrike zunaj rodne družine. Kdo so bile njene prijateljice in prijatelji? Iz spominov sestre Avguste na Henriko beremo: »Pristno prijateljstvo je gojila z gospodično Schwab, pri kateri je nekaj časa tudi živela. Pisali sta si dolga pisma v verzih.« (Furlan, 2000: 53) Tako v spominih na sestro piše Avgusta Šantel, podatek pa se nanaša na čas, ko je Henrika študirala na damski akademiji v Münchnu. Vemo, da je prijateljela s slikarko Eldo Piščanec. V svojstvenem slikarskem dialogu sta naslikali portret druga druge. Da sta si bili zelo blizu, priča tudi podatek, da je imela Elda Piščanec govor ob Henrikinem grobu.¹⁵

Očitno je bila vse življenje v stikih s svojo učiteljico, slikarko Anno Hillermann, saj v korespondenci najdemo pismo iz junija 1932, v katerem Henriki iz Münchna sporočajo, da je gospodična Anna Hillermann umrla. Henrika se je pri njej šolala tri semestre, v šolo vstopila leta 1896, zadnji semester je obiskovala v letih 1907/1908. »Po končanem študiju je Henrika ostala pri njej,« Anna Hillermann je tudi hotela, da bi ji Henrika pomagala pri poučevanju na njeni zasebni šoli, kar se ni zgodilo (Furlan, 2000: 54, 57). Leta 1906, v priporočilu za štipendijo, ki ga je Hillermann napisala Henriki, je videti, da jo zelo ceni: »Henrika Šantel je ena najbolj nadarjenih učenk, njena ambicioznost in sposobnost koncentracije sta lastnosti, ki omogočata osupljive uspehe pri študiju slikarstva ...« (ibid.: 54)

Ohranjeno je pismo, ki ga je Henrika prejela od Irme iz Maribora, datirano z novembrom 1929. Irma sporoča Henriki v Ljubljano, da je vesela, da so v Ljubljani našli hišo in da jo namerava obiskati. Morda gre za Irmo, ki je upodobljena na akvarelu z naslovom *Irma Maribor* oziroma *Irma pri pisalni mizi*. Od svoje učenke Bare Remec je Henrika Šantel leta 1934 prejela božično čestitko, s podpisom »vdana Bara Remec«. Pismo, ki ga je Henrika napisala 3. avgusta 1917, naslovljeno je »Draga Špela«, vsebuje več intimnih momentov, denimo: »Ko bi bili vsaj skupaj, pa tako grizeš to jezo v sebi ... nazadnje sama ne spoznaš več.« Identiteta naslovnice ni znana.

Zanimivo je pisanje Avguste mlajše sestri Henriki, ki je 31. maja 1901 pisala z Vranskega v Gorico. Takole piše: »Na Bledu sem videla neko učiteljico, padla mi je v oči, ker je bila 1. grozno šminkana in pod očmi barvana in 2. oblečena 'secession' jako čudno. Kasneje sem izvedela, da je to tista, ki pod imenom 'Vida' za Slovenko piše ... Tebe bi bila morda zanimala, kaj ne?« Po opisu sodeč gre za žensko sodobnih nazorov in videza, in očitno je, da Avgusta šaljivo namiguje, da bi Henriki utegnili biti všeč. Gre za pisateljico Vido Jeraj (1875–1932), ki jo je Henrika tudi portretirala. Prav tako pismo nakazuje, da sta sestri poznali tedanje napredno žensko časopisje in potemtakem tudi žensko vprašanje.

Pomemben vir za razumevanje osebnostne, zasebne in intimne plati Henrike Šantel je

¹⁴ Gradivo hrani Narodna galerija Ljubljana. Dopisovanje z materjo je v celoti v nemščini. S sestro Danico si je dopisovala v slovenskem jeziku, prav tako z bratom Aleksandrom, s sestro Avgusto pa v slovenščini in nemščini. Pristrčno je dopisovanje z nečakinjama Dušano in Vojico. Med pismi ni najti nobenega, ki bi ga poslala ali prejela od očeta.

¹⁵ *Jutro* 20. februarja 1940 piše, da se je družina zahvalila »vsem onim, ki so jo v tako častnem številu spremili na zadnji poti«. Posebej so se zahvalili »DSLU in klubu Lada za prekrasne vence, stanovskim tovarišem pokojnice, g. prof. Mirku Šubicu, Eldi Piščanec ter Ivanu Vavpotiču za globoko občutene govore pri mrtvašnici oz. odprtem grobu«.

portret, ki ga je leta 1931 naslikala njena tesna prijateljica Elda Piščanec. Portretiranka je upodobljena v moški obleki in s kravato. Oblečena je v gladek rjav suknič preprostega kroja, pod katerim nosi črno, do vratu zapeto srajco, ki jo stiska kravata, steklenično zelene in rdeče barve. Rjavi, rahlo valoviti lasje so kratko pristrizeni, sedeča figura je brez vsakih znakov feminilnosti. Njena izrazito maskulinizirana podoba je postavljena v interjer brez dekoracije, v ozadju je temen, masiven zastor. Izraz na obrazu portretiranke je zadovoljno umirjen (glej Greif, 2014). Ob tem naj omenimo, da vodilne poteze portreta – androgenost, prikrivanje ženskosti in maskulinizacija, odpoved asociaciji na lastni spol – spadajo med zgodnje načine reprezentacije homoerotične ženske identitete v likovni umetnosti (Kolešnik, 2014).

»Odmaknjenost«

Na poklicno pot slikark s konca 19. in prvih desetletij 20. stoletja je treba nujno gledati v kontekstu turbulentnih političnih razmer – 1. svetovne vojne, razpada avstro-ogrske monarhije, Kraljevine SHS in Kraljevine Jugoslavije – v prepletu s tedaj intenzivnim mednarodnim gibanjem za pravice žensk. Družbeno politična atmosfera na Slovenskem je bila v prvi polovici 20. stoletja zaostrena zaradi konflikta med klerikalnim in liberalnim taborom, ki se je odražal tudi na področju ženskega vprašanja – vloge spolov, izobraževanja, javnega delovanja in zaposlitve žensk, splava, civilne poroke, ločitve, ženske volilne pravice. Emancipacija se začne ob prelomu stoletja, ko izhaja revija *Slovenka*, nato *Ženski svet*, ustanavljajo se društva.

Henrika Šantel ni bila niti najmanj odmaknjena od javnega življenja in umetniških tokov, kot se ponavlja iz objave v objavo. Odraščala je v duhu pomladi narodov na Goriškem, bila je narodno zavedna, vključena v delovanje prebuditeljskih in ženskih društev. Ambiciozna glede izobrazbe se je šolala v tujini, v tedanjih umetniških središčih. *Damenakademie der Künstlerinnenverien* v Münchnu je bila zasebna umetniška akademija, ki je ženskam omogočala izobrazbo za poklic.¹⁶ Učenke so lahko same izbirale med renomiranimi učitelji, imele so razred za akt in slikale tako v ateljeju kot na prostem. München ni bil le umetniška prestolnica, ampak tudi center ženskega gibanja. Akademija, ki jo je obiskovala Henrika, je bila razvpita zaradi svobodne klime, moralisti so učenkam očitali, da kadijo, popivajo in hodijo po ulici brez klobuka – kar je bilo za meščanska dekleta skrajno neprimerno vedenje, ter da slikajo frivolne dame (glej Voit, 2014).

Že v prvih letih svojega umetniškega udejstvovanja je navezala stike z umetniškimi krogi slovanskega juga, bila je tudi članica kluba Lade, združenja Grohar v Mariboru, Društva likovnih umetnikov Dravske banovine, Društva slovenskih likovnih umetnikov. Delovala je v združenjih, ki jih z današnjega stališča lahko označimo kot feministična, kot sta Klub likovnih umetnic in Mala ženska antanta. Sodelovala je že na prvi razstavi Kluba likovnih umetnic v Zagrebu leta 1928, kjer je razstavila tri dela, in se redno udeleževala njegovih razstav. Klub likovnih umetnic je ustanovila hrvaška slikarka Nasta Rojc. Bil je prvo profesionalno žensko likovno združenje z območja tedanje Kraljevine SHS, »od Alp do Egejskega morja«, katerega namen je bil ženskam omogočiti »profesionalno razstavljanje in umetniško napredovanje v vseh likovnih zvrsteh«.¹⁷ Vanj se je vključila večina slovenskih slikark in kipark. Poleg tega je bilo njeno poslanstvo angažirane in razsvetljenske narave, vse življenje je poučevala, od Gorice

¹⁶ Organizirana je bila po vzoru *Königlich Bayerischen Akademie der Künste*. Ustanovljena je bila leta 1884 na pobudo Združenja umetnic München (*Der Künstlerinnen-Verein in München*) in delovala do 1920. Dunajska različica – *Kunstschule für Frauen und Mädchen*, imenovana *Wiener Damenakademie*, je bila ustanovljena leta 1897.

¹⁷ Klub je bil ustanovljen po vzoru *Women's International Art Club* iz Londona. Pri ustanovitvi je bil ključen vpliv osebnih vezi, ki jih je s srbskim dvorom in kraljico Marijo imela britanska častnica Alexandrine Onslow, partnerka Naste Rojc.

do Probude. Na likovni šoli Probuda je začela predavati v letih 1929/1930, vseskozi je poučevala tudi v ateljeju, zasebno.¹⁸

Motivni interes slikarke – znaki novega razbiranja

Dosedanja interpretacija izpušča in ignorira številne elemente, pomembne za razumevanje umetniškega dela Henrike Šantel in njegovo lociranje v kontekstualizirano perspektivo. Kot ena prvih akademsko šolanih in emancipiranih slikark kaže svobodno izbiro motivov, ki jih beremo kot odraz njenih lastnih interesov.

Akt

Opus Henrike Šantel vsebuje dela, na katerih je upodabljala golo človeško figuro, ženski in moški *akt*. »Z več akti je v letih 1907–1908 prebila stekleni strop,« enega je razstavila celo leta 1912, v času, ko je bil akt neprimeren in preveč drzen motiv za žensko (Savenc, 2011a: 14). Čeprav je slikanje akta del slikarske abecede, je akt kot motivna zvrst pri ženskah slikarkah problematičen, ker je bilo slikanje po golem modelu vse do konca 19. stoletja za ženske nepremostljiva ovira.¹⁹ Slikarke niso imele dostopa do modelov, slikanje moške golote je veljalo za sramotno, zato so se morale zadovoljiti z izbiro manj cenjenih motivov (Tavčar, 2006: 17, 13). Starejše generacije umetnic večinoma niso upodabljale akta.²⁰ Naj omenimo, da je bila v začetku 20. stoletja praksa, da so slikarke obiskovale pouk v spremstvu posebej najete *gardedame*.²¹

Prva Kobilčina razstava iz leta 1889 priča o odnosu slovenske srenje do uprizarjanja golote; slikarka je doživela kritiko že zgolj zaradi do ramen razgaljenih rok.²² Menaše (1999) pravi, da Ivana Kobilca zaradi tega »na Slovenskem ni nikoli več razstavila nobenega pohujšljivega dela«, pri aktih pa se je omejila na ateljejske študije. Za slovenski akt, ki se ni rodil v Ljubljani, ampak v Münchnu, vzdušje tudi v začetku 20. stoletja ni bilo nič boljše; Sterneni akti niso bili namenjeni javnosti, ampak zasebnim zbirateljem. Sterneni v zgodnjem 20. stoletju ni mogel razstavljati javno, akte naj bi teatralično kazal samo moškim družbam, skrite za zagrnjen zastor (Menaše, 1999). V vabilu slovenskim umetnikom na prvo umetniško razstavo leta 1900 je bilo opozorilo, da »bodo vsakršne nuditete izključene« (ibid.). Tudi v zapuščini Jakopičeve šole aktov niso našli, tudi jih ni v učnih načrtih ali v vabilu za vpis (v Tavčar, 2006: 23).

Ženski akt kot motiv predstavlja prizor, ki je presek diskurzov o ženskosti, seksualnosti in konstrukciji umetniške identitete, oziroma prizor, skozi katerega sta se v preteklosti afirmirali

¹⁸ O njenem statusu priča tudi pismo iz novembra 1905, ki ga je v Gorico prejela od arhitekta Jagerja. Ta jo prosi, naj prevzame naročilo za izvedbo križevega pota v cerkvi sv. Bernarda v St. Paulu v Minesoti. Cerkev naj bi bila zgrajena leta 1906. Takšnega mednarodnega povabila gotovo ne bi dobila odmaknjena ali neznan oseb. Leta 1934, aprila, jo Ljubljanski velesejem vabi k udeležbi na jesenski razstavi, kjer smejo sodelovati le vabljeni umetniki. Naslavljajo jo z 'Vaše blagorodje'.

¹⁹ Na akademijah so moški slikali akt, ženske pa oblečen model (glej Mastnak, 2002). Izjema je bila Finska, kjer so ženske smele slikati akt po golem modelu veliko pred preostalo Evropo (Vigué, 2003).

²⁰ Pravzaprav glede na stanje v 18. stoletju, ko je bil moški model za slikarke pohujšljiv in poniževalen, poziranje ženskih modelov za umetnice pa je sprožalo govorice o njihovi istospolni usmerjenosti (Tavčar, 2006: 19), stanje tudi v 19. stoletju in začetku 20. ni bilo bistveno drugačno.

²¹ Kot priča primer Naste Rojc iz leta 1901 (glej Reberski, 2014: 18).

²² Očitek je bil: »odveč je golih rok«, napotek pa: »Slikarji morajo gledati, da so moralisti za občinstvo, ne pa vabljevci v zapeljive zanke ... in »poštena slikarica Ivana se bode gotovo ogibala tacih reči v svoji umetnosti« (v Menaše, 1999).

moška umetniška identiteta in moška (hetero)seksualnost. Akt reflektira in ureja spolne režime, zato je vprašanje subjekta gledanja enako pomembno kot vprašanje objekta tega pogleda (glej članek Stojanović in Bjeličić v tej številki). Akt pri slikarkah pomeni prelomnico; ne gre le za vzpostavitev individualne pozicije, za subjektivizacijo ženske, temveč zdaj tudi za seksualizacijo ženskega subjekta ter za slikarske reprezentacije tega seksualiziranega ženskega subjekta. Zgodnje slikarke tega večinoma niso realizirale, ampak so ostajale znotraj kanona. Vemo, da je Henrikina mati, Avgusta st. Šantel, nasprotovala ideji, da bi se njena hči učila slikati akt, in ji v šolskem letu 1907/1908 v Münchnu ni dovolila obiskovati večernega akta. Privolila naj bi šele potem, ko je izvedela, da so modeli deloma zakriti (Tavčar, 2006: 21). A tistem času je Henrika akt ne le slikala, temveč je akte tudi že razstavljala.

Devetnajstega oktobra leta 1907 so v Narodnem domu v Trstu odprli prvo slovensko umetniško razstavo. Na njej je bilo predstavljenih osemnajst likovnih umetnikov, od tega tri slikarke. Vsega skupaj je bilo razstavljenih 119 likovnih del. Henrika Šantel je od vseh sodelujočih



Fotografije aktov Henrike Šantel iz ateljeja v Gorici; fotografijo je posnela Henrika Šantel (zasebna last)

zastopana z največjim številom razstavljenih del, bilo jih je 14. Pozornost pritegne dejstvo, da je razstavlila kar štiri akte, kar je bilo za tedanje razmere, ko akt ni bil sprejet kot ženski žanr, nenavadno in pogumno dejanje.²³ Leta 1912 je na t. i. intimni razstavi v zasebni hiši odvetnika Antona Dermote v Gorici »razstavlila akt, ki se je marsikomu zdel za žensko preveč drzen motiv« (Portret družine Šantel, 2010).

Decembra 1924 je na razstavi kluba Grohar v veliki kazinski dvorani v Mariboru razstavlila več aktov (Tabor, 1924: 2; Marburger Zeitung, 1924: 2–3). V katalogu razstave so navedeni pod oznako »Ženski akt«, pod številkami 55, 56 in 57. Kot tehnika je navedena

risba, cena pa je bila 600 dinarjev. Henrika je bila edina ženska med osmimi umetniki, prispevala je 11 del. Literarno glasilo mariborskega katoliškega dijaštva *Stražni ognji*, katerega tedanji urednik je bil Edvard Kocbek, je o Henriki Šantel zapisalo: »Najboljše stvari na razstavi so pač njeni akvareli ... Motivi so vsakdanji in nam ne prinašajo raznih sodobnih problemov, a čustva, lepa in nedolžna, govore iz njih ... Tudi akt številka 56 je v konturnih linijah lep.« (Stražni ognji, 1924/1925: 19–20)

Avtoportret

Avtoportret je zgodovinska ločnica, ki prekinja z nesubjektivitno pozicijo žensk v likovni umetnosti. Avtoportret zahteva visoko stopnjo samorefleksije; umetnica v hkratni vlogi subjekta in objekta reprezentira samo sebe, vzpostavi pozicijo za raziskovanje lastnega sebe, iskanje osebne identitete, genealogije ter načinov za likovno reprezentacijo teh označevalcev (Spacal,

²³ V katalogu tržaške razstave so akti navedeni pod zaporednimi številkami od 81 do 84, z naslovom *Akt*, brez navedbe tehnike.

2004).²⁴ Iz tipologije avtoreprezentacije je mogoče razbrati, koliko je upodabljanje same sebe bilo pod vplivom družbeno pričakovane reprezentacije, posledica prilagajanja, in koliko dejansko odraz globoke refleksije o sebi, svojem položaju v družbi.

Če je avtoportret manifesten, videnje in uprizarjanje osebnega, intimnega, samoopredelitev in samodefinitivna, ki izraža celovito umetniško osebnost, torej notranjost in zunanji videz, kaj nam o sebi govori Henrika Šantel? Ali je vidna umetniška identifikacija s spolom, morda izraz telesnosti, emocij? Je do svoje podobe prizanesljiva ali neprizanesljiva? *Lastna podoba* iz leta 1922 je v tehniki olja. Ob njej Smrekar, ki Henrikin avtoportretni izraz primerja s Kobilčinim, ugotavlja, da se je »Henrike ekspresionizem vendarle nekoliko bolj dotaknil, kakor nam v njenem sijajnem avtoportretu govori paleta in mnogo manj emancipirana slikarska gesta«. Omenja prepričljivo navzočnost, konkretnost, otipljivost upodobljenke, poetično interpretacijo osebnosti. »Gane nas topla in neposredna človečnost. Dama, ki se bliža petdesetim, se je zazrla v svojo podobo in jo sprejela z mirnim in treznim preudarkom. S čopičem lovi tisto, kar vidi, in ne pomisli, da bi svojo podobo 'pripravila' za soočenje z javnostjo.« (Smrekar, 2011: 180)²⁵

A *Lastna podoba* (1922) se razpira tudi v drugi smeri, ponuja izhodišča za razbiranje umetniške identitete. Frontalno in iz oči v oči upodablja zrelo in samozavestno žensko v slikarski halji. Bistveno se zdi, da umetnica samo sebe reprezentira v svojem poklicu, v svojem elementu, njena identiteta je slikarka, ženska s poklicem, neodvisna in samostojna. Naslikana je brez olepšav, ambivalentno glede spola, konsolidiranega pogleda. Iz slike govori privrženost slikarskemu poslanstvu, poklicni poti. Gre za lastno percepcijo, podano skozi identitetno samospraševanje umetnice v poklicu, ki v njenem času ni bil niti najmanj samoumeven. V primerjavi z *Lastnim portretom* iz leta 1914, kjer je v elegantni zeleni obleki, sede na stolu in rahlo nagnjena naprej, si z roko podpira glavo, intrigantno zre naravnost v oči, z isto zadovoljno resnobo in umirjeno melanholijo, je v poznejšem avtoportretu vendarle ključno izpostavljanje sebe v prvem planu, kot moderne ženske, ženske s poklicem, znanjem, vedenjem.

Portret

V slikarstvu Henrike Šantel je izstopajoča vloga *portreta*. Celo toliko opevana tihožitja naj bi slikala zaradi pomanjkanja modelov (Slovenec, 1940: 8). Največ je dosegla s portreti in figuralnimi kompozicijami, kjer meščanska reprezentančnost ni več izrazita, temveč slikarka uveljavi svoj stvarni pogled na upodobljenca, razvidno je poglobljanje v bistvo predmeta ali osebe; zaznava se vzpostavljane osebnega odnosa do njih, kar že nakazuje ekspresionistično miselnost (Koršič Zorn, 2001). Pri slikarkah tega obdobja je zelo pomemben ženski psihološki portret. Ta se pojavi v zgodnjem modernizmu, kot nova tema evropskega slikarstva. Povezan je s konceptom ženskega modela kot psihološkega subjekta in kot del mentalitete in prakse *nove ženskosti* pomeni rušenje konvencionalnega prikaza spolnih vlog v portretnem slikarstvu (Kolešnik, 2014).²⁶

Pri Henriki Šantel gre zmeraj za ženski portret, njena strategija je žensko orientirana in spolno senzibilna, fokus pa usmerjen na uprizarjanje individualnih specifik, glede na spolno, razredno, kulturno razliko. K ženskemu portretu pristopa ozaveščeno in angažirano; skozi izbor motivov,

²⁴ Opozarjamo, da pri nobeni slovenski likovni umetnici ni zaslediti večjega avtoportretnega opusa (Spacal, 2004: 54).

²⁵ Avtoportret se v literaturi pojavlja tudi z letnicama 1936 in 1938.

²⁶ Ikonografija *nove ženske* vključuje različne prijeme za sporočanje vsebin, ki odstopajo od dominantne patriarhalne, heteroseksualne strukture. Pri upodabljanju nekonvencionalne ženske/ženskosti nastopi uporaba atributov androginitete, maskulinitete, psihološki portret in avtoportret, preoblačenje (*cross dressing, drag*) ter sklicevanje na predhodne slikarske sloge oziroma pasatistična uporaba referenc simbolizma in dekadence.



Perica s kozarcem, 1907 (Moderna galerija Zagreb; Foto: Goran Vranić)

(1895–1962), prve doktorice znanosti na slovenski univerzi, kemijo je študirala na Dunaju in v Ljubljani. Znano je, da je portret Ane Kinsky upodobil Rihard Jakopič, ne pa tudi Henrika Šantel.²⁹ Motiv ženske z intelektualnim statusom in prizor klasično moškega opravila v izvedbi ženske moti tradicionalno delitev dela in družbeno naloženih spolnih vlog.

Dekle s klobukom (1904) je slikarka »zajela v trenutku psihične odsotnosti in jo žanrsko izmaknila poziranemu portretu«. Odraža psihološko razgibanost, značajsko sugestibilnost, prepričljivo navzočnost (Smrekar, 2009: 104). Vendar je podoba markantna tudi iz druge perspektive – izstopajoča sta moški klobuk in androgin videz dekleta, zlasti element obleke je tisti, ki prizor dela drugačen. Androgin videz kot element *nove ženske* vizualno naznačuje dejanje transgresije norm meščanske ženskosti (Kovač, 2014: 57).

Preoblačenje oziroma motiv preoblačenja – tj. ženska v moški obleki – je pokazatelj konstrukcije nenormativne seksualnosti in oblika kulturne identifikacije. Preoblačenje je bilo na prehodu stoletja pomensko najbolj ekspliciten način, da so lahko ženske izkazale svojo drugačnost; ženska v moškem oblačilu je ženska z moško spolno vlogo, jemlje si pravico do

retorične poze, ki jih zavzema pri reprezentaciji žensk, lociranje narativnega akcenta. Čeprav ujeta v normo časa in prostora, je nanjo odzivna, umetniško intimno postavi v funkcijo. Z lahkoto preide na modernistične vsebine. Niz podob prikazuje razredno, rasno, etnično in generacijsko raznolikost: *Starka* (1909), *Ciganka* (ok.1920–1930), *Zamorka* ali *Berberka* (1914), *Perica s kozarcem* (1907). Emotivna, psihološka stanja izpričujejo *Portret dekleta* (1896),²⁷ *Dama v rumeni bluzi* (1921–1929), *Ženski portretu z belo čepico*, *Zamišljena* (1924). Vrsta ženskih likov je upodobljenih v poklicu ali pri branju, ki je simbolični prikaz ženske emancipacije, kot denimo *Plesalka* (1907),²⁸ *Sestra Avgusta z violino* (1895), *Irma pri pisalni mizi* (ok. 1900), *Dekle pri knjigi* (1920), *Čitajoča gospa* (1923), *Starka čitajoča pri luči* (1907), *Žena s pečo* (ok. 1900).

Oljna slika *Kemičarka* (1932) kaže žensko v resnem naravoslovnem poklicu. Postavljena v svoj ambient, kemijski laboratorij, ujeta sredi dela, s pipeto v roki. V katalogu zagrebške razstave iz leta 1932 je *Kemičarka* navedena kot *Portret gospe ing. chem. C. A. Gre* za portret Ane Kinsky

²⁷ Ekspresivna študija, melanholičen, resigniran obraz, viden je münchenski milje, vpliv razvpitega Franza von Stucka (Smrekar, 2011: 174).

²⁸ Plesalke so praviloma upodobljene ob baletnem drogu (npr. Sternen); Šantel je plesalko postavila pred ogledalo.

²⁹ Igor Longyka, po navedbi Jasne Šantel. Ana Kinsky je že v času študija veljala za posebno, ker si ni, kot druga dunajska dekleta, spletala dolgih las v kite, ovite okrog glave, ampak si je ostrigla lase, kar je bilo znak naprednega in uporniškega duha. Za več glej Milenkovič v Šelih in dr., 2007: 304.

moških privilegijev, javno in svobodno oznanja svojo transgresivnost. Sredi dvajsetih let pa preoblačenje zavzame osrednje mesto kot označevalec lezbične identitete (Kolešnik, 2000: 193).³⁰ Poudariti je treba, da v tistem času ne obstaja spolni diskurz, ki bi pripadal ženski meščanskega razreda, ampak samo moški diskurz o ženski seksualnosti (medicinski, literarni pornografski). Da bi ga zgradila, mora *femme nouvelle* vstopiti v moški svet bodisi kot heteroseksualna v moških terminih bodisi kot lezbijka v navidezno moškem telesnem obličju (Kolešnik, 2014).³¹

Henrika Šantel je naslikala portret svoje prijateljice Elde Piščanec – *Portret slikarice E. P.* (1930), ki je bil razstavljen v Zagrebu leta 1930 in Osijeku leta 1932. Pravzaprav sta slikarki skoraj sočasno upodobili druga drugo, nobena od njiju pa ni pozirala v ženski obleki ali v žensko pričesko. Elda, upodobljena v dandyjevski maniri, s knjigo v naslanjaču, nosi preprosto ohlapno belo srajco moškega kroja, ki ji prekriva boke in v celoti zabriše telesne poteze. Srajca je videti pomečkana, razpeti ovratnik razkriva slikarkin goli vrat, zapestje sega iz rokava srajce, manšeta je razprta. Nakita ne nosi, lasje so kratki in gladki, počesani na stran. Nič ne izpričuje znakov feminilnosti, videti je zavestno spolno ambivalentna.³²

Sklep

V zgodovinenju slovenske umetnosti so ženske akterke obravnavane kot homogena spolna celota v varnih mejah arhaičnega patriarhata. Kakor hitro se v biografiji pojavijo kazalci odstopanja od normativne matrice *ženske-soproge-matere*, nastopijo težave v interpretaciji in težnje k normalizaciji 'motnje' v razmerju do večinskega modela.

Sele skozi biografsko kontekstualizacijo umetniškega opusa lahko uvidimo 'celo sliko', sledimo osebnim resonancam umetnice, da bi lahko doumeli njeno umetniško delo. Konfrontacija s pomanjkljivo biografijo in mašenjem biografskih vrzeli je torej neizogibna zaradi razumevanja samega umetniškega agensa. Nobena in nikogaršnja lepa umetnost ni brez družbene stvarnosti – družbeni status in stališče ženske kot ustvarjajoče akterke določata tok njenega umetniškega ustvarjanja. Način življenja in dojemanja sveta umetnice je tisti, ki vpliva na umetniško snovanje, se zapisuje v umetniški diskurz; razumevanje osebne dimenzije umetnika ali umetnice kot primarnega vira je ključ za branje umetniškega produkta. Kot že davno tega ugotavlja Regali (1904), »stoji moderna kritika na stališču, da treba vsak umetniški pojav razlagati kavzalno, da je torej iskati vzrokov in posledic, da moremo *fait a compli* pojasniti docela.«

Na analogije v biografskem vrednotenju dela in življenja nekaterih slovenskih slikark z začetka 20. stoletja smo opozorili v enem prejšnjih razmišljanj (Greif, 2014). Značilno je poudarjanje njihove predanosti delu, kar naj bi bil tudi razlog za samski stan, odpoved družini in materinstvu. Privrženost slikarskemu poklicu je praviloma razumljena kot izogib poroki in materinstvu. Poklicni celibat slikarke naj bi bil tisti, ki ne pušča prostora za zasebno življenje. Svobodni poklic, strokovni profil in ekonomska neodvisnost pri ženskah-umetnicah so videni kot družbeno sporen odklon od patriarhalne, tj. heteronormativne matrice. Tudi Henrika Šantel se ni 'prilegala kalupu'. Bila naj bi zadržana, odmaknjena, skrajno predana delu. Po izjavi Dušane Šantel je »[Z]ivelas s svojimi barvami, umetnost ji je pomenila vse – bila je življenje in bila je sveta.« (v Savenc, 2011: 14) Drži se je stigma sramežljivosti, čeprav se zdi, da je le del popularne biografske 'koreografije'.

Gledano iz drugega zornega kota je slika drugačna. Henriko Šantel zaznamuje dinamična

³⁰ Preoblačenje iz ženske v moškega ni bil le slikarski motiv, ampak tudi tedanja kulturna praksa. Faderman (1991) piše, da sta zanj dva razloga: prvi je maskulina identifikacija, drugi pa odvrčanje seksizma.

³¹ Prihod *nove ženske* je sprožil krizo moške identitete v Evropi (Perrot, 1999: 253).

³² Glej Greif, 2014; dandyjevstvo je ena od oblik manifestacije lezbištva (Perrot, 1999: 258).

raznolikost; izhaja iz mešane družine, nacionalno in razredno mešane – mati je avstrijska Nemka plemiškega rodu, oče pa Slovenec kmečkega rodu, odraščala je v večjezičnosti, v prepletu družinske multikulturalnosti, na obrobju avstro-ogrsko monarhije, živela v burnih časih razpada habsburške monarhije, 1. svetovne vojne, Kraljevine SHS in stare Jugoslavije. Imela je evropske študijske ambicije, bila je aktivna slikarka, redna udeleženka razstav, govorila je več jezikov, se učila glasbe, fotografirala. Njeno življenje zaznamuje nomadizem pogostih selitev, veliko je potovala, bivala v tujini in se gibala v krogih boemske Evrope. V Münchnu je gotovo živela svobodo, drugačno od tiste, ki jo je poznala od doma. Njen atelje je bil vedno poln učenec. Bila je visoko omikana, izobrazena in razgledana ženska, ki se je zavedala svojega talenta, pa tudi pogojenosti in omejitev svoje 'usode'; ključ je v zanikanju in izmikanju podreditvi družbeni definirani ženske, ženske vloge in ženskosti tedanjega časa. Subvertirala je patriarhat – tako z načinom življenja kot s sporočilnostjo svojih del. Kot del prve generacije emancipiranih, spolno ozaveščenih slikark Henrika Šantel prakticira akt, ženski psihološki portret, avtoportret, ni ji neznana niti estetika *nove ženske*, ikonografija preoblačenja, androgenost, maskulinizacija. Manifestira moderno identiteto, motivno svobodo in sugestibilnost, razločnost spolne razlike, profilirane skozi samosvoje, resnobne, razmišljajoče ženske like, strmečega pogleda.

Henrika Šantel ni bila izolirana umetniška eksistenca. Etiketiranje kot »zadržane, odmaknjene in samotarske« izhaja iz podatka o zakonskem stanu – Henrika Šantel je bila neporočena, živela je z materjo in sestro. Za slikarke je v vsej zgodovini značilen velik delež neporočenih, samskih ali v celibatu, prednost so dajale umetnosti in zavračale konvencionalno življenje (Vigué, 2003: 32). Neporočeni stan – odpoved poroki in materinstvu – kot pogoj za popolno predanost delu je bil družbeno sprejemljiv način izogibanja družbeni spolni vlogi ženske. Trend zavračanja in nenaklonjenosti do poroke pri umetnicah in ženskah s poklicem je bil v tistem času povsem običajen. Odpoved zakonski zvezi ni pomenila tudi odpovedi razmerjem, prav tako ni znamenj, da bi ženske odpoved poroki občutile kot žrtev. Izbira, da sledijo poklicu, jim je morda celo bila opravičilo, da ostanejo heteroseksualno celibatne (Faderman, 2014).

Številne umetnice 19. in zgodnjega 20. stoletja so bile bolj kot poroki z moškim naklonjene zvezam z ženskami. Hrvaška slikarka Nasta Rojc, Henrikina sodobnica, je ugotovila: »Nobenega namena nisem imela, da se posvetim temu lepemu ženskemu poklicu – delati ljudi.« (v Reberski, 2014: 17) Kakšen je bil odnos slikark do poroke in opustitve slikarske kariere zaradi možitve, razkriva tudi pismo, ki ga je Henrika iz Pulja v München poslala sestri Avgusta. V pismu poroča o razmerah v von Debschitzovi šoli v münchenski bohemski četrti Schwabing, kjer je Avgusta obiskovala tečaj akta, piše pa takole: »Schenkel se je omožila z 21-letnim študentom ... izstopila iz šole. Ti nora ženska Ti!«

V družbi, kjer sta bili zakonska zveza in kariera za žensko nezdržljivi, so tiste ženske, ki v to niso privolile, pridobile pravico do izbire in družbeni konsenz pod pogojem, da sledijo poklicu in izobrazbi. Odziv 'klicu po umetnosti' lahko tudi pri Henriki Šantel razbiramo kot zavestno soočenje z družbenimi konvencijami in moralnimi normami časa, ki se razpira skozi slikarsko avtorefleksijo o statusu ženske v družbi in umetnosti.

Literatura

AKT NA SLOVENSKEM 1, SLIKARSTVO. CORPUS DELACTI. Ljubljana, Cankarjev dom, 1999.

CHADWICK, WHITNEY (1996): *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson.

CIGLENEČKI, MARJETA (2010): Vera Blumenau Simonič v šoli Antona Ažbeta. *Acta historiae artis Slovenica* 15: 107–126.

DOM IN SVET (1907): Slovenska umetniška razstava v Trstu, 20(11).

FADERMAN, LILIAN (2014): Čudna dekleta in ljubimke iz somraka. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 189–217.

FURLAN, TINA (2000): *Oris slikarske družine Šantel*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

- GREGORIČ, JOŽE (1940): Razstava kluba Lade. *Dom in svet* 52(1): 58.
- GREIF, TATJANA (2014): Življenje brez zasebnosti: teoretska slepota v polju biografskega. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 132–156.
- HUSU, SILVO (2012): Skromna in zadržana umetnica Henrika Šantel. *Panorama*, 26. julij.
- JUBILEJNA UMETNOSTNA RAZSTAVA OB PRILIKI ŠTIRIDESETLETNICE PRVE SLOVENSKE UMETNOSTNE RAZSTAVE 1900. V MESTNEM DOMU V LJUBLJANI. Jakopičev paviljon. Ljubljana, 31. marec – 21 april 1940.
- JURKOVIČ, JOSO (1912): Umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. *Ljubljanski zvon* 11: 612–614. *JUTRO*. 25. februar 1940.
- JUTRO* (1940): Henrika Šantlova. 16. februar.
- KAJZER, JANEZ (UR.) (2006): *Življenje v lepi sobi*. Ljubljana: Nova revija.
- KATALOG PRVE SLOVENSKE UMETNIŠKE RAZSTAVE V TRSTU 1907. Trst.
- KATALOG RAZSTAVE LIKOVNIH UMETNIC IZ BEOGRADA, ZAGREBA, SUŠAKA IN LJUBLJANE. Ljubljana 5. – 20. november 1939.
- KATALOG PRVE IZLOŽBE KLUBA LIKOVNIH UMJETNICA. Zagreb, Umjetnički paviljon, 7. – 31. oktober 1928.
- KATALOG IZLOŽBE KLUBA LIKOVNIH UMJETNICA. Zagreb, 19. – 30. oktober 1930.
- KATALOG RAZSTAVE KLUBA LIKOVNIH UMETNIC. Jakopičev paviljon. Ljubljana, 30. avgust – 21. september 1931.
- KATALOG IZLOŽBE KLUBA LIKOVNIH UMJETNICA. Zagreb, Umjetnički paviljon, 2. – 30. oktober 1932.
- KATALOG IZLOŽENIH UMETNIŠKIH DELA NA I. JUGOSLOVENSKOJ UMETNIŠKOJ IZLOŽBI U BEOGRADU. Beograd, 1904.
- KATALOG RAZSTAVE SLOVENSkih UMETNIKOV V HUDONINU. Hudonin, Umetniški dom, 1924.
- KATALOG IV. RAZSTAVE UMETNIN NA LJUBLJANSKEM VELESEJMU. Ljubljana, Paviljon K, 30. maj – 8. junij 1930.
- KATALOG SLIK GRAFIČNE RAZSTAVE KLIBA GROHAR V MARIBORU. Maribor, 15. december 1924 – 6. januar 1925.
- KECKEIS, GUSTAV (1953/1954): *Das Lexikon der Frau in zwei Bänden*. Zürich: Encyclos Verlag.
- KOLEŠNIK, LJILJANA (2014): Avtoportreti Naste Rojc. Zgodnji primer prikaza lezbične seksualne identitete v hrvaški moderni umetnosti. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 157–180.
- KORŠIČ-ZORN, VERENA (2001): Izsek iz vsestranske ustvarjalnosti. Umetniška družina Šantel v kulturnem centru Bratuž v Gorici. *Novi glas* 36, 27. september.
- KORŠIČ-ZORN, VERENA (2002): Razstava slikarske družine Šantel. V *Koledar Mohorjeve družbe za Goriško*, J. Markuža (ur.), 102–103. Gorica: Goriška Mohorjeva.
- KOVAČ, LEONIDA (2014): Nasta Rojc i novo doba. V *Nasta Rojc. Kritična retrospektiva*, J. Poklečki Stošič (ur.), 52–63. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- KREČIČ, PETER (1970): *Slikarji Šantli*. Nova Gorica: Goriški muzej.
- KULTURNA IZLOŽBA JULIJSKE KRAJINE. Beograd, 27. januar – 7. maj 1930.
- LAMPE, EVGEN (1900): Prva slovenska umetniška razstava. *Dom in svet* 13(21): 671.
- LEVSTIK, VLADIMIR (1909): Prva umetniška razstava v paviljonu Riharda Jakopiča. *Ljubljanski zvon* 29(8): 526.
- LIKOVNO ŽIVLJENJE MED VOJNAMA V MARIBORU. Maribor, UGM, 1984.
- LONGYKA, IGOR (2012): *Umetniška družina Šantel s predniki in potomci*. Slovenska Bistrica: Zavod za kulturo.
- QUINZI, SAŠA (2012): Intimna razstava, leta 1912 prva galerijska postavitev slovenskih umetnikov v mestu. *Primorski dnevnik*, 2. julij.
- MARIBORSKI VČERNIK JUTRA (1929): Prva letošnja slikarska razstava. 2. december.
- MARIBORSKI VEČERNIK JUTRA. 16. februar 1940.
- MARBURGER ZEITUNG. 16. december 1924 (2–3).
- MASTNAK, TANJA (1999): Stereotipna ženskost, modernizem in Ivana Kobilca. V *Potlačena umetnost*, B. Borčič in J. Mikuž (ur.), 41/49. Ljubljana: Narodna galerija.
- MASTNAK, TANJA (2002): Avtoportreti umetnic na Slovenskem. *Delta* 1/2: 65–86.
- MASTNAK, TANJA (2004): Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19. stoletju. *Časopis za kritiko znanosti* XXXII (215/216): 93–107.

- MEMORIJAL PRVE JUGOSLOVENSKE UMETNIČKE IZLOŽBE 1904. Čačak, 1965.
- MENAŠE, LEV (1999): Pogled nazaj. V *Akt na Slovenskem 1*, Slikarstvo. Corpus delacti. Ljubljana: Cankarjev dom.
- MERHAR, IVAN (1907): Prva slovenska umetniška razstava v Trstu. *Ljubljanski zvon* 27/11: 697.
- MESESNEL, FRANCE (1926): Ivana Kobilca. *Zbornik za umetnostno zgodovino* 6: 236–237.
- MESENEL, JANEZ (1970): Umetniška družina Šantlov. Ob razstavi v Goriškem muzeju. *Delo*, 12. September.
- MIKLAVČIČ-BREZIGAR, INGA (2013): *Meščanstvo na Goriškem*. Nova Gorica: Goriški muzej.
- MIKUŽ, STANE (1939): Razstava likovnih umetnic v Ljubljani. *Dom in svet* 51(10).
- MIKUŽ, STANE (1940): Slikarica Henrika Šantel. *Dom in svet* 52(3).
- NOVEJŠA UMETNOST V SEVEROVZHODNI SLOVENIJI. Maribor, UGM, 1970.
- PUGELJ, MIRAN (1909). *Slovenski narod* 176. 5. avgust.
- PERROT, MICHELE (1999): Roles and characters. V *A history of private life IV*, Michele Perrot (ur.), 167–261. Harvard: University press.
- PODOBE OTROK V PRETEKLOSTI. Ljubljana, Narodna galerija, 1979.
- POMLADANSKA RAZSTAVA DSLU. Ljubljana, april–maj 1937.
- PORTRET DRUŽINE ŠANTEL. Gradivo zbrala Melanija Kerševan. Nova Gorica, Galerija Frnaža, 2010.
- RAK, PETER (2012): Odkritje Henrike Šantel. *Delo*, 22. avgust.
- RAZSTAVA SLOVENSKE UMETNOSTI V CELJU. Celje, Hotel Union, 17. – 25. maj 1931.
- REBERSKI, IVANA (2014): Između tradicijskog kontinuiteta, realističke impresije i modernističkih iskoraka. V *Nasta Rojc. Kričička retrospektiva*, J. Poklečki Stošič (ur.), 14–51. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- REGALI - SEVER, JOSIP (1904): Prva jugoslovanska umetniška izložba v Beogradu. *Ljubljanski zvon* 24(11).
- REGALI, JOSIP (1909): Prva razstava v Jakopičevem umetniškem paviljonu (Slovenski umetniki). *Dom in svet* 22(7).
- REGALI, JOSIP (1910): Pomladanska razstava v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani. *Dom in svet* 23(5).
- RES, ALOJZ (1912): Intimna razstava v Gorici. *Čas* 6(5): 390.
- R.O.(1912): Intimna razstava v Gorici. *Gorica*, 16. julij.
- SAVENC, BARBARA (2006): Henrika Šantel. V *7 slovenskih slikark 1918–1945*, B. Savenc (ur.). Kamnik: Medobčinski muzej, Galerija M. Maleš.
- SAVENC, BARBARA (2011): Vstop umetnic na slovensko likovno prizorišče. V *Slovenke v dobi moderne*, M. Tomišek Perovšek (ur.), 86–91. Ljubljana: Muzej novejše zgodovine.
- SAVENC, BARBARA (2011a): Henrika Šantel: One of the first Slovene Professional Women Painters. *Art Nouveau European Route Magazin* 17: 11–15.
- SLOVAN (1905). 3(4).
- SLOVAN (1909). 7(12).
- SLOVENEK (1907): Prva slovenska umetniška razstava v Trstu. 24. oktober
- SLOVENEK. 16. februar 1940.
- SLOVENSKI IMPRESIONISTI IN NJIHOV ČAS 1890–1920. Uredila Barbara Jaki. Ljubljana, Narodna galerija, 2008.
- SLOVENSKI NAROD. 15. februar 1940.
- SLOVENSKA UMETNIŠKA RAZSTAVA. UMETNIŠKI PAVILJON RIHARDA JAKOPIČA. Ljubljana, 1912.
- SMREKAR, HINKO (1932): O razstavi Žena v slovenski umetnosti. *Jutro*, 7. september.
- SMREKAR, ANDREJ (2009): Bojan Kovačič: grafika, risba. V *Risba na Slovenskem 1870–1950*, A. Smrekar (ur.). Ljubljana: Narodna galerija.
- SMREKAR, ANDREJ (2011): Henrika Šantel. V *Nove pridobitve 2001–2010*. Ljubljana: Narodna galerija.
- SPACAL, ALENKA (2004): Ženska-subjekt-umetnica? *Časopis za kritiko znanosti* XXXII(215/216): 45–60.
- SPACAL, ALENKA (2013): Lezbična telesa in moški čopiči. *Monitor ISH XV/2*: 67–98.
- SOKOLSKA VOLJA. 1. marec 1940.
- STRAŽNI OGNJI. 1924/1925.
- ŠELIH, ALENKA, MILICA ANTIČ GABER, ALENKA PUHAR, TANJA RENER, RAPA ŠUKLJE IN MARTA VERGINELLA (2007): *Pozabljena polovica*. Ljubljana: Založba Tuma.
- TABOR. 17. december 1924.

- TAVČAR, LIDIJA (2006): *Odsotnost/prisotnost likovnih ustvarjalk v leksikonih in enciklopedijah*. Ljubljana: Narodna galerija.
- TREČA JUGOSLAVENSKA UMJETNIČKA IZLOŽBA SAVEZA LADE. Zagreb, 1908.
- VESEL, FERDO (1924): Spomini. *Zbornik za umetnostno zgodovino* 24: 61–62.
- VIGUÉ, JORDI (2003): *Great Women Masters of Art*. New York: Watson-Guptill Publications.
- VOIT, ANTONIA (UR.) (2014): *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900*. München: Stadsmuseum.
- ZARJA (1912): Umetniška razstava v Gorici, 26. julij.
- ZLOBEC, MARIJAN (2002): Samozavest feminističnega prebujenja. *Delo*, 4. julij.
- ŽEROVC, BETI (2010): Prvoobhajanke, Roza Klein in gole ženske v slikarstvu Mateja Sternena. *Acta historiae artis Slovenica* 15: 87–106.
- I. UMETNIŠKA RAZSTAVA V PAVILJONU R. JAKOPIČA. SLOVENSKI UMETNIKI. Ljubljana, Slovensko umetniško društvo, 1909.
- I. POMLADANSKA RAZSTAVA DRUŠTVA LIKOVNIH UMETNIKOV DRAVSKE BANOVINE. Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj–junij 1935.
- II. UMETNOSTNA RAZSTAVA V PAVILJONU RIHARDA JAKOPIČA. Ljubljana, pomlad 1910.
- II. JUŽNOSLAVLJANSKA HUDOŽESTVENA IZLOŽBA LADE. Sofija.
- II. IZLOŽBA DRUŠTVA HRVATSKIH UMJETNIKA. Zagreb, 1900–1901.
- II. LADA. KLUB SLOVENSKIH LIKOVNIH UMETNIKOV. Ljubljana, Jakopičev paviljon, 3. – 23. december 1939.
- II. RAZSTAVA UMETNIN NA LJUBLJANSKEM VELESEJMU. Ljubljana, 2. – 11. julij 1927.
- IV. JUGOSLOVENSKA UMETNIČKA IZLOŽBA LADE. Beograd, 1912.
- V. JUGOSLOVENSKA UMETNIČKA IZLOŽBA. Beograd, 7. junij – 1. julij 1922.
- XIX. UMETNOSTNA RAZSTAVA. Ljubljana, Umetniški paviljon, maj – junij 1921.
- 50 LET ORGANIZIRANE LIKOVNE DEJAVNOSTI V MARIBORU 1920–1970. Maribor, UGM, 1970.

Kartiranje *queer* identitet in motivov v moderni zgodovini umetnosti v Srbiji in Hrvaški

Abstract

Mapping Queer Identities and Motives in Modern Art History in Serbia and Croatia

The article deals with the possibility of researching and mapping female painters' self-portraits with the key of queer interpretation and with the accent on women's and queer writings. The research of female self-portraits from this perspective addresses the new approach to modern art history, and the possibilities of construction/conceptualization/readings/reflection of gender identity of the artist herself as author and observer of the painting. Theoretical analysis of self-portraits and individual works from the opus of Nadežda Petrović, Danica Jovanović, Milena Pavlović Barili, Nasta Rojc, Beta Vukanović and Natalija Cvetković was conducted.

Keywords: female self-portrait/portrait, gender/sexual identity, queer interpretation, art history

Dragana Stojanović holds PhD in theory of art and media, and is ethnomusicologist, gender studies and feminism studies theoretician. (dstojanovic@yahoo.com)

Vladimir Bjeličić is art historian and freelance curator. (bulbdisorder@gmail.com)

Povzetek

Članek tematizira možnost raziskovanja in kartiranja ženskega slikarskega avtoportreta po ključu *queer* interpretacije s poudarkom na ženski in *queer* pisavi. Proučevanje ženskega avtoportreta iz te perspektive obravnava tudi nove načine razlage moderne zgodovine umetnosti, konstruiranja/koncipiranja/prebiranja/refektiranja spolne identitete same umetnice kot ustvarjalke in opazovalke slike. Izvedena je teoretična analiza s primeri avtoportretov in posameznih slikarskih del iz umetniških opusov Nadežde Petrović, Danice Jovanović, Milene Pavlović Barili, Naste Rojc, Bete Vukanović in Natalije Cvetković.

Ključne besede: ženski avtoportret/portret, spolna/seksualna identiteta, queer interpretacija, umetnostna zgodovina

Vladimir Bjeličić, zgodovinar umetnosti in samostojni kustos. (bulbdisorder@gmail.com)

Dragana Stojanović je doktorica teorije umetnosti in medijev, etnomuzikologinja, teoretičarka študijev spolov in feminističnih študij. (dstojanovic@yahoo.com)

Kartiranje določenega pojava v kontekstu zgodovine umetnosti je zahteven in zapleten proces, ki vključuje poznavanje zgodovinskih, družbenih in diskurzivnih razmerij, katerega dinamične relacije proizvodnje pomenov občutno vplivajo tako na sam razvoj neke umetnosti kakor tudi na konceptualizacijo njenega zgodovinjena, po kateri je ta reprezentirana in posredovana. Tako je eden od načinov razlage določenega zgodovinskega obdobja branje/interpretiranje samih del,¹ pa tudi analiza zgodovinsko-družbenih okoliščin, v katerih neko umetniško delo/skupina del nastane ali se zgradi kot *znanje* o danih umetninah. Z drugimi besedami, umetnina nikoli ni zgolj *umetnina* – vselej je posredovana z individualnim razumevanjem umetniškega dela, pri čemer sta sočasno zgrajena tako pomen kot mesto konkretne umetnine v dani kulturi ali zgodovinskem obdobju, pri čemer velik del podedovanega znanja o zgodovini umetnosti leži na trdih, dominirajočih, avtoritarnih kanonih razlage, teoretizacije in interpretacije.²

Ko onstran tega govorimo o kartiranju identitet in motivov na umetniškem področju, je poseben izziv iskanje *drugih* zgodovin, *drugih* prikazov in *drugih* sporočil, iskanje utelešenja tistih alternativnih, drugačnih in/ali slabo vidnih identitet, katerih sporočila in narativni pomeni so pogosto izključeni, ignorirani ali celo cenzurirani kot *drugost*, katere drugačnost se dojema kot nesprejemljiva za normative določenega družbenega okvira, v katerem je bila zaznana. V kontekstu analize *drugih*, redkeje spremljanih zgodovin vizualnih umetnosti, zbuja posebno pozornost branje slik, ki vsebujejo prepoznavanje in interpretacijo *queer* motivov, poseben izziv na tem področju pa je interpretacija individualnih pristopov in umetniških del umetnic-avtoric, ki neizogibno izražajo svojo specifično žensko (*drugo!*) pozicijo v življenju in dani družbi, v kateri so ustvarjale/ustvarjajo ali v kateri so živele/živijo, kar vsekakor zaplete možnosti in ravni interpretacije njihovih umetniških poti.

Biti ženski subjekt v patriarhalni, maskulino-centrični družbi³ pomeni bivanje v stanju specifične tenzije. V kontekstu lacanovske in postlacanovske teoretske psihoanalize je namreč ženska pozicija definirana kot tista paradoksalna pozicija, v kateri je ženska subjekt, vendar hkrati vedno (tudi) objekt. Ženska v tej razlagi zavzema položaj, v katerem pravzaprav nima v lasti same sebe, niti kulturnih poimenovanj za samo sebe (Grosz, 1989: 19). Ona torej govori, a je namesto tega vselej že izgovorjena, ona slika, a je namesto tega vedno že reprezentirana s pomeni, ki jih vanjo vpisuje dominantno gledalčevo (moško!) oko (Mulvey, 1975), s pomeni, ki jih zanjo izgovarja in posreduje dominantni (moški) družbeni subjekt.

Zato poskusi umetnice spregovoriti v jeziku umetnosti zahtevajo njeno neprekinjeno (re)pozicioniranje, ponovno vpisovanje v družbeno-zgodovinski kontekst, v katerem (si prizadeva da) deluje in ustvarja. Ustvarjati umetnost torej hkrati pomeni *intervenirati* v obstoječi ustroj, ne le družbeno-političnega, temveč v obstoječi ustroj označevalskega,⁴ s čimer določena intervencija hkrati privzema (in potencialno uresničuje!) dimenzijo spremembe sistema razmišljanja, reprezentacije in govorice. V tem smislu je odnos umetnice do ureditve sistema/

¹ V kontekstu teoretizacije umetnosti in konkretnih umetniških del se termin *branje* nanaša na interpretacijo oziroma na poskus razlage mogočih pomenov, ki izhajajo iz določenih del skozi akt individualne percepcije opazovalca ali opazovalke (ko gre za vizualne umetniška dela) oziroma poslušalca ali poslušalke (ko gre za zvočna dela).

² Gre za kanone, ki svojo avtoriteto črpajo iz velikih, sistemsko zgrajenih institucij družbe (akademski diskurz, diskurz javnega menja in podobno).

³ Tako vzpostavljeno spolno dinamiko z njenimi specifičnimi strukturami moči Jacques Lacan v domeni teoretske psihoanalize definira kot falocentrično strukturo oziroma kot strukturo, v katere središču je falus – simbolični predstavnik (maskuline!) moči. Za podrobnejša pojasnila glej npr. Lacan, 2006.

⁴ Označevalci se v diskurzu teoretske psihoanalize kažejo kot nosilci vseh mogočih možnosti pomenov, ki se v procesu svojega udejanjanja vtisnejo v zavest subjekta in s tem kreirajo iluzijo materialnosti pomena (iluzija realnosti in/ali samoumevnost pomenov, posredovanih z jezikom in kulturo). Za dodatno razlago pojma označevalcev v lacanovski terminologiji glej Šuvaković, 2010.

sveta umetnosti, v katerem govori in ki izgovarja njo, vselej kompleksen odnos restrukturiranja danega sistema skozi intervencijo specifičnega izrekanja osebne pozicije, skozi ustvarjanje individualnega umetniškega izraza, ki izvira iz same ženske subjektivnosti kot takšne, oziroma skozi pisanje *ženske pisave*. V tem pogledu vsak družbeno-zgodovinski kontekst v določenem trenutku nudi odpor, vendar s tem odpira tudi možnost delovanja umetnice kot tiste, ki preverja, tiste ki emancipira, tiste ki intervenira ali transgresira jezik umetnosti.

Južnoslovanski prostor je v svoji zgodovini moderne dobe še zlasti izzivalno področje za analizo *ženske pisave* v umetnosti glede na to, da kulturno in zgodovinsko niha med različnimi kulturnimi vplivi in dediščino različnih družbenih sistemov. V tako zapletenem ozadju so se umetnice, performerke, pisateljice in druge ženske, voljne spregovoriti v umetniškem jeziku, srečevale z različnimi vprašanji – z vprašanji (ne)zmožnosti lastnega umeščanja v falocentričnem sistemu pojmovanja, z vprašanji tradicionalno moške umetniške/performativne/pisateljske pozicije⁵ ter z vprašanji (ne)zmožnosti posega v sistem ali celo spremembe obstoječega sistema. Osebnosti, kot so Danica Marković, Darinka Bulja, Draginja Draga Gavrilović, Jelena Dimitrijević, Leposava Mijušković, Jela Spiridonović Savić, Anica Savić Rebac in Isidora Sekulić v pisateljskem okviru, nato Katarina Ivanović, Nadežda Petrović, Beta Vukanović, Mara Jukić Jelesić, Anđelija Lazarević, Natalija Cvetković in Zora Petrović v domeni slikarstva ter Maga Magazinović, Jovanka Stojković in Sidonija Ilić na področju teorije, igralske in glasbeno-izvajalske prakse,⁶ v tem pogledu odpirajo širok kontekst možnosti razprave o specifično *ženskem* delovanju na področju umetnosti, kot tudi o njihovem pomenu tako za feministične in postfeministične teorije kulturnih in jezikovnih prostorov, pa tudi za širši spekter vprašanih teorije umetnosti, študije zgodovine in kulture.⁷

Ko govorimo o vizualni umetnosti, je še posebej pomembno analizirati mogoče relacije, ki jih subjekt vzpostavlja do slike, tako na ravni odnosa umetnika/umetnice in same slike (izpisovanje specifičnih naracij slike s strani umetnika/umetnice samega/same), kot tudi na ravni opazovalca/opazovalke in slike, v naraciji katere se odražajo nadaljnje pomenske strukture slike, pa tudi figura avtorja/avtorice kot idejnega in praktičnega tvorca slike. Vendar avtor/avtorica nikoli ni ultimativni *vir* slike kot takšne, niti njenega pomena – pravzaprav je branje (interpretiranje!) slike s strani tistih, ki določeno sliko opazujejo, ključno za graditev znanja o tej sliki, kot za graditev pozicije konkretne avtorice ali avtorja v sistemu predstav o zgodovini umetnosti. Zato niti ena slika nima edinstvenega pomena. Pomenskost slike je posredovana z materialnim vpisom avtorja/ce v sliko (s čopičem, svinčnikom, direktnim dotikom) ter s konstrukcijami mogočih razlag slike, ki se slojevito opirajo na njeno vizualno pojavnost v toku zgodovine njenih interpretacij s strani gledalske in kritične javnosti. V teh razlagah subjekt, ki sliko opazuje, le-to vselej interpretira izhajajoč iz lastne pozicije, iz izhodišča lastne izkušnje telesnosti, spola, razreda, rase in drugih kategorij, katerega strukture se lomijo prek subjektivnega telesa. *Brati sliko* torej pomeni razbirati se/(be) v sliko/iz slike/s sliko. Branje na drug/drugačen način potemtakem izzove tudi novo izvedbo subjekta-ki-bere ravno na način branja slike. Ker je slika polisemična struktura, katere mogoči pomeni so odvisni od osebnega idiolekta subjekta, ki jo razbira (Barthes, 1977: 47), obstaja toliko branj, kolikor je pogledov na sliko, vsak nov pogled pa vnaša možnost novega odkrivanja in rekonstrukcije tako subjekta avtorja/avtorice slike kot tudi

⁵ Položaj umetnika – osebe, ki ustvarja s pisanjem, slikanjem ali performiranjem umetnosti, je namreč tradicionalno rezerviran za moški subjekt (Nochlin, 1988).

⁶ Več o naštetih umetnicah, zlasti s polja glasbeno-izvajalske prakse, lahko najdemo v časopisih iz druge polovice 19. stoletja z območij Srbije in Avstro-Ogrske: *Danica, Mlada Srbadija, Pozorište, Narodne novine, Jedinstvo in Pančevac* glej Stojanović, 2012.

⁷ Več o feminističnem gibanju in ženskem delovanju skozi *žensko pisavo* v umetnosti na območju ožje Srbije, Vojvodine v tem kontekstu glej Stojanović, 2012.

celotnega konteksta, v katerem je slika razstavljena, predstavljena, razlagana in interpretirana. Možnosti je torej nešteto in prav to odpira potencial zaznavanja drugih in drugačnih zgodovin in teorij slike oziroma drugih in drugačnih izvedb (pomenov!) slike v določenem kulturnem okviru.

Bojevnica in sanjarka ali *queer* identitete Nadežde Petrović, Danice Jovanović, Milene Pavlović Barili, Zore Petrović in Naste Rojc

Zakaj je bilo neizogibno negirati tako velik del zgodovine umetnosti, odpisati tako veliko umetnikov, očrniti tako veliko umetniških del zgolj zato, ker so njihovi avtorji bile ženske?

Kaj nam to dejstvo pove o strukturah in ideologijah zgodovine umetnosti, o tem, kako ta definira, kaj je in kaj ni umetnost, komu bo podelila status umetnika in kaj ta status pomeni?
(Parker in Pollock, 2004: 42).

Družbene okoliščine pojava umetnic v Srbiji in Jugoslaviji

Položaj v Srbiji skozi vse 19. in prvo polovico 20. stoletja je odraz simptomatičnega položaja ženske. Zaradi osvobajanja izpod kontinuiranega otomanskega vpliva je srbska družba prehajala skozi velike spremembe, vendar se to ni odražalo na ženskem vprašanju. Po srbskem civilnem zakoniku iz leta 1844 so ženske s sklenitvijo zakonske zveze izgubile splošno poslovno sposobnost in bile izenačene z mladoletnicami oziroma so za veljavnost poslovanja potrebovale moževo soglasje. Šele nekaj let pozneje so se začela ustanavljati prva ženska društva, najprej v Vojvodini, potem v Beogradu (Judovsko žensko društvo leta 1874, Žensko društvo leta 1875). Svoje dejavnosti so ženska društva gradila na tradicionalni delitvi spolnih vlog, kjer je – kot so tedaj verjeli – vloga ženske v službi družinskega življenja, zavzemala so se za razvoj »nacionalne identitete«, prevzemajoč pri tem večstoletne, ikonične in mitološke modele kosovskih herojnih. Čeprav izrazito razredno orientirana (pripadnice meščanskega razreda)⁸ so društva vztrajala pri izobraževanju in usposabljanju mladih deklet za delo, njihova dejavnost pa se je izkazala za zelo koristno v smislu postopne spremembe percepcije in postopnega procesa emancipacije. Umetnica in aktivistka Nadežda Petrović je 1903. leta sprožila ustanovitev *Kola srbskih sester* (*Kolo srpskih sestara*), katerega cilj je bilo agitiranje med Srbkinjami za aktivnejše in bolj složno sodelovanje v patriotiskem in humanitarnem delu, povezanem z aktualnim političnim trenutkom, kot tudi agitaciji za jugoslovansko idejo, ki se je izražala predvsem z oblikovanjem enotnega kulturnega in umetniškega prostora. Vendar razen zahtev po boju za osvoboditev žensk, ki so jih zagovarjale ženske delavske organizacije, pa meščanskih ženskih društev, ki so se v glavnem ukvarjala s humanitarnim delom, položaj žensk sploh ni zanimal (Božović, 1996: 70–74), zato smemo upravičeno reči, da je celotna sfera ženskega boja ostala v domeni patriarhalne matrice. Nasprotovanje kakršnemu koli procesu modernizacije je bilo precej močno v vseh porah srbske družbe.⁹ V tem pogledu se je zlasti na radikalne zahteve ženskega aktivizma gledalo z dvomom

⁸ Prva ženska delavska organizacija *Zavest* (*Svest*) je bila ustanovljena leta 1904, zanimiv pa je podatek, da je *Zavest* odklonila sodelovanje s *Kolom srbskih sester*, ustanovljenem istega leta, z obrazložitvijo, da delavke ne želijo nikakršne skupnosti s takim razrednim združenjem (Božović, 1996: 86), kar govori o razrednem antagonizmu, ki je obstajal med buržoaznimi in delavskimi ženskimi organizacijami.

⁹ Dubravka Stojanović (2011) je o tem zapisala: »(...) Razne elite so imele interes, da do dejanske modernizacije ne pride. Za intelektualce bi to pomenilo nastanek konkurence; za tanek sloj podjetništva bi to pomenilo oženje že tako ozkega trga; za cerkev bi to pomenilo ukinjanje njene politične vloge, neprimerne moderni družbi; za vojsko bi

in omalovaževanjem in ker se je do žensk, zlasti meščanskega rodu (uglajene dame), pričakovalo, da so servilne in boguščne, je bil vsak vidik drugačne življenjske ali umetniške prakse obsojen in konotiran kot eksces. Kljub takšnim razmeram se začne situacija precej spreminjati po I. svetovni vojni. Ženske so družbi dokazale lastno požrtvovalnost in vztrajnost v boju in tako oborožene so si *same vzele pravico* do nadaljnjega delovanja v smeri redefiniranja svojega dotodanjega položaja. Množijo se organizacije s profiliranim feminističnim angažmajem (Ženski pokret leta 1919, Alijansa feminističkih društev SHS leta 1923, Mala ženska antanta leta 1923, Liga žena za mir i slobodu leta 1928, Ženska stranka leta 1927 itd.), kot tudi ženski klubi (kot denimo znameniti klub Cvijete Zuzurić leta 1922), ki afirmirajo žensko emancipacijo skozi umetnost in kulturo; mednarodno pa je to obdobje zaznamovano z ženskim bojem za volilno pravico, enakost in enako pravico do dedovanja (Vučetić, 2002: 143).

Boj za žensko vprašanje druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja je treba nujno razumeti v kontekstu turbulentnih družbeno-političnih okoliščin vojne, menjave kraljevskih dinastij Karadorđević in Obrenović, mednarodnih odnosov, ustanovitve prve Jugoslavije (Kraljevina SHS), ekonomske krize in nenehnih političnih pretresov. Povsem jasno je, da se te razmere odražale tudi na področju umetniške produkcije oziroma z nastopom umetnic.¹⁰

Umetnice, ki v obravnavanem obdobju nastopajo na likovni sceni, prihajajo iz različnih socialnih okolij (večinoma iz srednjega razreda) in so šolane na ženskih umetniških šolah, pozneje tudi v tujini (Budimpešta, Dunaj, München), se v uradni zgodovini umetnosti pogosto umeščajo kot heroinje in borke. Njihova ustvarjalnost je označena kot utilitarna oziroma v funkciji ideologije (Nadežda Petrović, Danica Jovanović) ali pa kot povsem dekorativna (Natalija Cvetković, Milena Pavlović Barili, Beta Vukanović). Taka mitologizacija pozneje krepí branje njihovega opusa in osebnosti v nacionalističnem diskurzu. Glede na to se z manjšimi odstopanji (Zora Petrović) v obstoječi literaturi lahko vzpostavi dva reprezentacijska modela – *umetnica bojevnica* in *umetnica sanjarka*. V patriotskem zanosu se umetnica bojevnica bori za obče dobro lastnega naroda in ustvarja umetniška dela, ki z izborom motivov in tem deklarativno izražajo jasno družbeno-politično sporočilo. Na drugi strani pa, zaposlena s piktoralnimi problemi samega medija, ki ga uporablja, ali pač z lastnimi sanjami, notranjimi boji, v prostem času ali obrtniško, umetnica sanjarka ustvarja *lepo* umetnost mimo družbene stvarnosti, in preprosto ne dosega svojih moških kolegov. Tretji model ni opazen, ker ga večdesetletna teoretska praksa pisanja o umetnosti sploh ni izoblikovala, zato si pričujoče besedilo prizadeva ponuditi drugačno branje obstoječe historizacije, namreč poskus, da se s pomočjo *queer* interpretivnega modela pripomore k novemu vrednotenju ženske umetniške produkcije.

Prepovedane želje, prepovedani (ženski) dotiki – okvirjanje slik modernih srbskih umetnic

Umetnica, katere slikarski opus in aktivistično delovanje sta bila postavljena v funkcijo patriotizma in oblikovanja »srbske nacionalne biti«, je že omenjena Nadežda Petrović (1873–1915).

bil to konec privilegiranega in vplivnega političnega položaja, ki je v transformirani družbi pod civilnim nadzorom; in končno za oblast bi bil to konec avtoritarnega, nenadzorovanega, neodgovornega in koruptivnega delovanja. Iz tega je razvidno, da modernizacija in transformacija družbe ni bila v interesu elite, ki bi edina glede na slabosti družbe lahko sprožila te procese.«

¹⁰ »(...) likovna produkcija umetnice se ne interpretira več skozi ozko vizuro analize njenega odnosa z delom in *do* dela moških kolegov, ampak se namesto tega – temelječ na inherentnih umetniških in poetičnih določevalcih individualnega opusa – poskuša natančneje kontekstualizirati znotraj raznorodnih oblik ženske kulturne prakse modernizma.« (Kolešnik, 2000: 188)

Ker je izhajala iz višjega meščanskega razreda, ni nenavadno, da je imela možnost izbirati svoj poklic. Prve lekcije iz umetnosti je dobila na beograjski višji šoli za ženske, a šele bivanje v ateljeju slavnega Antona Ažbeta v Münchnu in potovanja po velikih evropskih središčih, jo začnejo oblikovati kot slikarko. V dosednji bibliografiji najdemo trditev, da je prav slikarstvo Nadežde Petrović dejansko prvi projekt modernosti v srbskem slikarstvu, vendar se zdi glede na konservativnost in rigidnost tedanje srbske družbe, da vprašanje Lidije Merenik »Kdo je Nadežda Petrović in kaj ona je?« (Merenik, 2006: 5), najbolj drastično problematizira vrednotenje tako njenega dela kot njene osebnosti.

Navsezadnje je treba poudariti, da je njen zavestni izbor vloge umetnice bojevnice ali pač aktivistke-agitatorke skrajno intriganten. Takšen odklon od družbeno naložene spolne vloge je veljal za šokantnega, čeprav se je politični angažma Nadežde Petrović popolnoma skladal z državno ideološko matrico nacionalnega ozaveščanja in njen osebni, *moški* boj, čeprav zanihan, ni naletel na večje neodobranje.¹¹ Pojasnjujoč lastni *modus operandi* leta 1903 piše: »Veliko je takšnih, katerih moške in očetje verjamejo, da je prezgodaj, da ženska nastopa kot nacionalni borec in delavec, in da zato, ker tega dela ni začel moški, ta čas še ni prišel. Zavrgla sem tiste, ki so razmišljale z možgani svojih mož.« (v Merenik, 2006: 11). Evidentno prevzeta s patriotskim zanosom in lastnim slikarstvom je umetnica brezkompromisno in odločno namenila skoraj vse svoje življenje boju za lastno integriteto in svobodo mišljenja.¹² To kaže njena trditev v nekem pismu materi: »Ne iščem ljubezni, moža, človeka, niti srca ali spoštovanja. Živela bom samo zase in za svoje starše. Ne mislim, da je ta rešitev posledica preteklosti, temveč prepričanja v sedanost. Celoten izobražen Zahod živi tako, tako je najpametneje, sama se s tem strinjam. O moji možitvi ni več govora, hočem biti slikar, ne ženska. Žensk je veliko, tudi ti si jih veliko pripravila za ta poklic, slikarja pa še nimaš ... Če mi resnično želiš srečo, potem boš od mene pričakovala samo to, da postanem slikar, ne pa nevesta« (v Merenik, 2006:18). Ne le, da pod vplivom modernističnih stremeljenj oblikuje svojo umetnost (ekspresionizem, plenerizem) in tako postane inovatorica,¹³ Petrović gre še korak dlje in lastno življenjsko stvarnost oblikuje na sodoben način.

Na podlagi navedenega lahko povzamemo, da je ta umetnica ena redkih žensk, ki so v začetku 20. stoletja s svojimi nevsakdanjimi zahtevami, političnim delovanjem in javno osebnostjo subvertirale patriarhalno družbeno strukturo. Po drugi strani je, spodbujena z vplivi moderne, ustvarjala avtohtone in kompleksne slike, vendar glede na lastno umetniško-politično vizijo. Lidija Merenik o tem zapiše:

Nadežda Petrović je progresivna slikarka, ki ni kronistka mesta, prizorov in običajev moderne dobe in idealov modernizacije. Tudi ni slika arkadijske, estetizirane Srbije, temveč takšne, kakršna je Srbija bila – živopisna, patriarhalna, revna in nerazsvetljena. Srbija je osrednja točka tega ambivalentnega, ideološkega umetniškega delovanja, sinteze modernih prepričanj in slikarskih eksperimentov, političnih stališč in patriotskega angažmaja, izenačevanja projekta moderne s projektom nacionalno-državotvornega dosežka. (Merenik, 2006: 20)

¹¹ »(...) revolucionar in organizator, pridigar in patriot, romantik in zanesenjak, ona potuje, se vojskuje, združuje umetnike, ustanavlja kolonije, se bori z uradniki, na trenutke se zdi, da je organizacija zanjo pomembnejša kot slikarstvo.« (Trifunović, 1973: 52)

¹² »Niti programsko niti ideološko ni borka za pravice žensk, razen če ni s tem mišljen boj za vladavino prava, ženske umetnice in ženske političarke, na dajanje 'lastnega vzora'.« (Merenik, 2006: 11)

¹³ Nadežda Petrović je tudi ena prvih fotografinj v srbski zgodovini.

Vendar nam celoten opus Nadežde Petrović o sami umetnici ne pove veliko. Nastaja vtis, da je neke globoko intimne občutke, emocije zadržala zase. Čeravno določena s konvencijami žanra je slika, ki v celoti morda najbolje odraža njen življenjski *credo*, *Avtoportret* iz leta 1907. Prodornega in odločnega pogleda, stroge in odmerjene drže, preproste pričeske in obleke pošilja slikarka opazovalcu jasno sporočilo – je avtoritarna in pravična, brezkompromisna borka. Da bi se izenačila z moškimi, umetnica ne prevzema konvencionalnih ženskih atributov, določenih z modnimi trendi (šminka, klobuk, modni dodatki), ampak se nosi trdo, ukrojeno in resno in s tem izraža tako spolno kot seksualno ambivalentnost (ki je cilj političnega boja).¹⁴ To dodatno potrjuje tudi fotografija Nadežde Petrović v uniformi bolničarke prostovoljke iz balkanskih vojn, ki je bila posneta v letih 1913–1914.

Žal podatki o slikarinem zasebnem življenju komajda obstajajo, ostali so v senci posthumne mitologizacije oziroma nacionalizacije umetnice. Vendar z zavračanjem stereotipov in postavljenih družbenih norm, gradeč drugačno javno (žensko) osebnost, vzpostavljajoč očitno drugačen obrazec obnašanja in tem destabilizirajoč dominantno moško sfero,¹⁵ se Nadežda Petrović, opazovana skozi sodobno perspektivo, nedvomno lahko bere kot edinstven *queer* fenomen.

Podoben primer odstopanja najdemo pri slabo poznani slikarki Danici Jovanović (1886–1914). V nasprotju z Nadeždo ta umetnica izvira iz nižjega družbenega sloja in manjšega okolja (Beška), kar kaže na še težji boj za doseganje svojega cilja – ukvarjati se z umetnostjo. Dokaj pozno se vpiše na srbsko dekliško šolo v Novem Sadu, nato pa šolanje nadaljuje na umetniško-obrtni šoli zakoncev Vukanović v Beogradu. Slikarstvo je študirala od 1909. do 1914. leta na ženski slikarski akademiji v Münchnu. Skromen opus Danice Jovanović je v glavnem sestavljen iz krajin, tihožitij, nekaj portretov in serije figur kmetov/kmetič pri delu. Njeno slikarstvo lahko označimo kot impresionistično, z nekaterimi ekspresionističnimi elementi, podobno kot pri Nadeždi Petrović, določenimi z nacionalno-prosvetljenim izborom tem in motivov. Podatek, da se je med študijem v Münchnu pridružila akademskemu društvu Srbija, ki se je zavzemalo za afirmacijo kulturno-nacionalnih srbskih idej in katerega predstavnik je bil umetnik Stojan Aralica, pove dovolj o slikarčinih prepričanjih, iz katerih je črpala navdih za svoje ustvarjanje. V zvezi s tem je zelo zanimivo, kako je umetnico videl Aralica:

Bila je strastno zaljubljena v slikarstvo (...) Zelo inteligentna. Izjemno veder tip človeka, brez kančka mračnosti. Ni bila lepa ... , niti privlačna..., niti koketna. Ni se trudila biti všečna. Rada je imela moško družbo. Vedno je bila s študenti, moškimi. A nikakor ni bila tip tako imenovane sufražetke. Ona je *srbovala*. Kaj bi drugega lahko počela? Kaj bi morala početi? Bila je Srbkinja. Cela. In samo to. (Jovanov, 2008: 25)

Prav ta izjava nam lahko veliko pove o tem, kakšna je bila Danica Jovanović, in še korak dlje, da jo je kot žensko sprejela moška družba. Vprašanje je, ali jo je njena možačasta narava delala enakopravno z moškimi kolegi, ali so jo preprosto sprejeli, ker se je potegovala za isto (nacionalno) stvar kot oni. Jasno je samo, da je bila umetnica drugačna. Če bi skušali dodatne dokaze za to najti v njeni umetnosti, bi pravzaprav zašli na stranpot. Edino enega od njenih

¹⁴ Merenik (2006) opiše tudi politično delovanje Nadežde Petrović.

¹⁵ Sintagma *moška sfera* se nanaša na družbeno ureditev omejeno z androcentričnim diskurzom, ki žensko permanentno dojema kot Drugega, kar lahko povežemo z eno od definicij patriarhata umetnice Adrienne Rich, ki ga opredeljuje kot sistem, v katerem imajo moški moč negirati žensko seksualnost ali postavljati okvir njene sprejemljivosti; da upravljajo z ženskim delom in produkti dela; da nadzorujejo žensko potomstvo; da fizično omejujejo ženske in preprečujejo njihovo gibanje; da jih uporabljajo kot predmet v različnih transakcijah; da ovirajo njihovo kreativnost in jim odtegujejo dostop do družbenega znanja in kulturnih dosežkov.

dveh *avtoportretov* je mogoče povezati s potencialnim razbiranjem alternativne identitete Danice Jovanović. To je platno, ki ga ni mogoče datirati in na katerem je umetnica prikazala sebe pri branju časopisa. Takšen motiv branja je nedvoumno simboličen prikaz ženske emancipacije. Z izpostavljanjem sebe v ospredju kot sodobne ženske-državljanke Danica Jovanović poudarja lastni intelekt in s slikanjem klasičnega moškega opravila, branja časopisa, kar v tem primeru počne ženska, moti tradicionalno delitev spolnih vlog, moškega in ženskega dela in prostega časa.

A poleg umetničnega slikarskega opusa je ohranjenih tudi nekaj fotografij iz njenega zasebnega življenja. Na eni od njih je Danica Jovanović prikazana v sedečem položaju, s kitaro v rokah, oblečena v strogo črno obleko in belo srajco z metuljčkom pod ovratnikom. Razen tega da je kitaro redko ženski inštrument, je obleka tista, zaradi katere je fotografija še bolj drugačna, kajti metuljček je vsekakor ikoničen dodatek moške obleke na začetku stoletja. Naslednja fotografije je še bolj impresivna – na njej je slikarka preoblečena v moškega¹⁶ in spet s kitaro v rokah, kot da dvori mladi dami, ki sedi poleg nje. Obe fotografiji sta bili posneti v Münchnu 1914. leta, zagotovo nekaj mesecev pred njeno vrnitvijo v Srbijo in tragično smrtjo umetnice.¹⁷

Vse to ponuja logičen sklep, da je Danica Jovanović kazala moderno identiteto,¹⁸ ki jo danes lahko beremo kot *queer*.¹⁹ Kot pri Nadeždi Petrović je mitologizacija tudi te umetnice pripomogla k mistifikaciji njene osebnosti. Zdi se, da je v iskanju samoozpolnitve svobodo našla v Münchnu, zunaj okvira konservativne in dogmatične srbske realnosti. Glede na to je Danica Jovanović zagotovo še en marginalizirani primer alternativne, bolj življenjske kot slikarske prakse, ki je morda res ostala v okvirih nacionalnega ravno zato, ker je bil zanjo kot žensko to edini način, da se dostojanstveno dvigne nad zatohlost vsakdana in podeželske mentalitete.

Iz povedanega je razvidno, da je bil patriotski zanos temelj družbeno-politične agende Nadežde Petrović in Danice Jovanović in, kot je bilo prav tako že rečeno, brez dvoma določa tudi tokove njenega ustvarjanja. Upoštevajoč obstoječo literaturo se postavlja bistveno vprašanje: Kako pomemben je bil patriotizem za umetnici, je bil iskren ali je bil preprosto popoln alibi za emancipacijo?

Jasna Jovanov (2007) opozarja, da je slikarka Danica Jovanović primer »emancipacije skozi nacionalno«, zatrjujoč, da v njenem primeru »spolna zavest« ni samo zavest o ženskosti, temveč tudi zavest o poreklu. Po drugi strani pa Lidija Merenik nakazuje, da Nadežda, čeprav umetniško in idejno neodvisna, izobrazena in intelektualno radovedna, ne nastopa iz poudarjeno sufražetske pozicije. Ni niti programska niti ideološka borka za pravice žensk, razen če se s tem ne misli na boj za lastne pravice kot ženske umetnice in ženske političarke, na dajanje »lastnega zgloda« (Merenik, 2006: 10). Čeravno o iskrenosti umetničnih patriotskih občutkov

¹⁶ »Preoblečenje/maskiranje ženske v moško obleko je bilo od poznih desetih do poznih tridesetih let 20. stoletja znak emancipacije urbane ženske, relativizacije meja spolne identitete, s kazanjem na potencialnost in zamenljivost spolnih vlog ter izkazovanje implicitne ali eksplicitne – redkeje homoerotičnosti in pogosteje polierotičnosti.« (Šuvaković, 2006: 82)

¹⁷ Po cerski bitki, ki je bila med 3. in 8. avgustom v Beški in drugih vojvodinskih mestih, je avstrijska vojska, ko se je vračala, s seboj odvedla talce. Med njimi se je znašla tudi Danica Jovanović, ki je bila ustreljena 12. septembra 1914 v Petrovaradinski trdnjavi.

¹⁸ »Seksualnost, modernizem ali modernost ne morejo delovati kot obstoječe kategorije, ki jim dodamo ženske. Tako se parcialno in moško gledišče identificira z normo in potrjuje žensko kot drugo in pomožno. Seksualnost, modernizem in modernost so organizirani skozi diferenciacijo spolov. Šele z zgodovinsko analizo posebne konfiguracije razlik ženska specifičnost postane očitna.« (Pollock, 1988: 207)

¹⁹ »(...) *Cross-dressing* kot resna politična strategija, ki je omogočila lezbijkam, da 'javno izrazijo svoje stališče' v zvezi z lastno seksualnostjo 'po ključu značilnega zavračanja privrženosti družbeno definirani ženstvenosti.'« (Doan, 2001: 98)

lahko polemiziramo, se kot pravilna kaže domneva, da je bil v Srbiji prav patriotizem popoln alibi za emancipacijo žensk v prvem desetletju 20. stoletja.

Dodatni argument za takšno trditev najdemo tudi v širšem družbeno-političnem kontekstu. Kot je bilo že omenjeno, sta bila status in položaj žensk v srbski družbi pred prvo svetovno vojno precej nezavidljiva, zato je bila logična potreba žensk, da se na kakršen koli način izenačijo z moškimi. V tem pogledu se je patriotizem pokazal kot najprimernejše orodje, v katerem so ženske prepoznale emancipatorni potencial. Primera Nadežde Petrović in Danice Jovanović sta morda najbolj avtentična, a gotovo nista edina. Zelo velik odziv srbskih slikark (Beta Vukanović, Natalija Cvetković, Ana Marinković) za aktivno sodelovanje na bojiščih prve svetovne vojne dodatno podkrepljuje to tezo.

Umetnica sanjalka

Na drugi strani je Milena Pavlović Barili (1909–1945) umetnica, ki vzpostavlja zelo drugačno naracijo kot njene predhodnice. Znano je, da je izvirala iz meščanske družine visoko izobraženih intelektualcev mešanega rodu (mati Srbkinja in oče Italijan) in jasno je, da je umetnica odraščala ob multikulturnih in kozmopolitskih vrednotah, kar je pomembno zaznamovalo njeno življenje in njeno umetniško kariero. Šolanje je začela na znameniti beograjski umetniški šoli in ga nadaljevala 1926. leta v Münchnu. Vse njeno življenje je zaznamovano z migracijami, bivanjem v evropskih kulturnih in umetniških metropolah, kot so München, kjer je študirala, Madrid, London, Rim, Pariz, Oslo, nazadnje pa je živel v New Yorku. Ta podatek dokazuje, da je bila Milena Pavlović Barili umetnica – nomadinja, brez trdnega zavetja, kar dobesedno pomeni prepletanje različnih družbenih, kulturoloških, jezikovnih elementov ali vplivov, zato upravičeno lahko rečemo, da je bila obsojena ne eksistenco »multikulturnega migranta, ki je sčasoma postal nomad« (Koch, 2010). Njeno slikarstvo zgodnjega obdobja lahko povežemo s težnjami nove stvarnosti, po odhodu v tujino pa je pod vplivom slikarstva italijanskega umetnika Giorgia de Chirica in umetnosti preraphaelitov začela ustvarjati hibridna umetniška dela na meji nadrealizma in metafizične romantike.

Milena Pavlović Barili je pravzaprav edina srbska slikarka, ki je redno spremljala mednarodne avantgardne tokove. Ker je bila dobro seznanjena z razstavami in aktivnostmi evropskih slikarjev, prav gotovo ni imela težav s prilagajanjem pariškemu krogu, zato ni nenavadno, da se je družila z Andreem Bretonom in Jeanom Cocteaujem.²⁰ Čeprav podatkov o tem ni, je zelo verjetno, da se je Milena družila tudi s Frido Khalo, ki je v tem času živela v Parizu. V družbi boemov, dandijev in dekadentnih umetnikov je umetnica našla svoj prostor, ker pa okolje, iz katerega je izhajala, ni imelo razumevanja za njeno ustvarjalnost in njeno ekstravagantno, včasih ekscentrično osebo,²¹ se je kot kozmopolitanka čutila svobodno le zunaj meja svoje domovine.

²⁰ Irina Subotić (2008) piše: »Milena Pavlović Barili živi med Parizom in Rimom, razstavlja v Firencah in Londonu, prebiva v Benetkah, blizu je Jeanu Cassouju, ki piše predgovor za njeno pariško razstavo 1932., André Lhotu, Paulu Valéryju; razstavlja v najprestižnejših galerijah in salonih: Jeune Europe, Quatre Chemins, Billiet, Pittoresque, Galleria del Milione, Galleria della Cometa, na rimskem Quadriennalu, pariškem Salon des Tuileries, na razstavi skupine Nouvelle Génération, s katero sodeluje v manifestu Rupture (Razhod) in se zavzema za novo umetnost, ki ustreza novemu času in novim generacijam, kar pomeni čim dlje od impresionizma, ki vedno iznajdeva načine preživetja in čim bližje nadrealizmu, upoštevajoč tudi zgodovinsko vlogo kubizma. Je v krogu Novih moči, kjer se umetniki kažejo kot borci za vrnitev k redu.«

²¹ Dokaz za te trditve so avtoportreti slikarke in zasebne fotografije, ki kažejo njeno posebno eleganco, emancipiranost in sodobnost, ki je popolnoma v skladu s *flappers* – novim tipom moderne ženske 20. let, ki je nosila kratke lase, poslušala džez, volila, pila alkohol in kadila cigarete.

Glede na vse to verjetno Milenin interes za drugačen življenjski slog najbolj odsevajo dela, nastala v letih 1927 in 1928. Portreti ikon popularne kulture 20. let minulega stoletja, denimo balerine Ane Pavlove (1926), *Don Juana* in igralcev Rudolfa Valentina in Conrada Veidta (oba iz 1927), kot tudi portret ikonične črne dive Josephine Baker (1928) so dokaz slikarkine fascinacije s svetom poznanih, omenjena dela pa lahko povežemo s konceptom prežemanja elitne in popularne kulture »burnih dvajsetih« (Čupić, 2011: 55).

Ker je v slikarskem opusu Milene Pavlović Barili od leta 1930 pa do slikarkine tragične smrti veliko nenavadnih motivov, simbolov, referenc na svet sanj, sanjsko, asociativno, fantastično, mestoma magijsko/okultno, lahko iz njega veliko bolje razberemo njeno *nenavadnost*. Ta dela so očitno utelešenje slikarkinega duševnega stanja in notranjega boja na ravni identitete, pa tudi skrbi za lastno zdravje in s tem tudi bojazni pred smrtjo.²² Od fasciniranosti s cirkusom in upodabljanja Harlekina na več slikah, prek ilustracij razuzdanih osvobojenih ženskih figur plesalk in *belles de jour* ter malo pozneje prikaza melanholičnih reminiscenc renesančnih motivov, pa vse do pogoste uporabe simbola pesti in maske umetnica kontinuirano prodira v nezavedno, pri čemer konstruira veličastne, občasno bizarne kompozicije, ki so vselej na meji obscenega, erotičnega in mističnega.

Nekatere njene slike pa odražajo dualizem senzualne in mistične ljubezni, temelječe na glorifikaciji ženske telesnosti. Slika *Kompozicija* iz leta 1938 sugerira zelo intimen odnos med stoječima ženskima figurama zmedenih pogledov, kot bi bili ujeti *pri delu* (ena je gola, druga pa oblečena). Pomembni sta tudi deli *Venera s svetilko* (*Venera sa lampom*, 1938) in *Ženski akt in zmaj* (*Ženski akt i zmaj*, 1937?), ki se lahko bereta po podobnem ključu.

Vendar nekaj del Milene Pavlović Barili nakazuje njeno izrazito zanimanje za *tematiko spola*.²³ Na platnu *Slikarka z lokostrelcem* (*Slikarka sa strelcem*, 1936) je naslikala lastno podobo tako v ženski kot v moški figuri, nakazujoč na možnost androginosti.²⁴ S to gesto preoblačenja oziroma zamenjave vlog slikarka perpetuira lastno intimno izkušnjo z moškimi, pri čemer relativizira vsiljeno spolno ureditev oziroma skuša združiti/ločiti žensko in moško identiteto, pokazati njune kulturne vloge (Koch, 2010). V delih *Torzo z masko in rdečo roko* (*Torzo s maskom i crvenom rukom*, 1932)²⁵ in *Lutka* (1936)²⁶ stopi s svojim *gender* misijonarstvom še korak dlje, kreirajoč umetno konstruirana ali transspolna telesa. Prikazni, pošasti ali fantomi so prebivalci njenih nočnih mor in očitno predstavljajo tisto, česar se umetnica boji, s slikarskim medijem kanalizira svoje strahove, upodabljaajoč figure na meji spola, iluzije in realnosti.

²² Podobno kot pri Fridi Khalo je bilo vse življenje Milene Pavlović Barili zaznamovano z nizom zdravstvenih težav, zlasti s hrbtenico.

²³ »Prirojeni spol« je (biološko) »dejstvo«, »družbeni spol« pa družbena konstrukcija. Spol je zbirka kulturnih označevalcev, ki so pripisani telesu z določenimi spolnimi značilnostmi. Prirojeni spol se dojema kot biološka predpostavka, kot nekakšen temelj, ki je bolj ali manj stabilen in nespremenljiv. V prvi formulaciji je družbeni spol povezan z biološkim: ta mu je predpostavljen in deluje izhajajoč iz njega. Družbeni spol je konstrukcija prirojenega spola (Aničić, 2007).

²⁴ »(...) Ženska in moški imata isto (Milenino) podobo – kot da želi sočasno prikazati moški in ženski princip v eni in isti osebi – jing in jang kot celoto, elemente *andros* in *gynos* na primeru ene podobe v dveh likih – v moški in ženski obleki.« (Koch, 2010)

²⁵ »(...) Slikarka prikazuje postfuturistični torzo (morda krojaško ali modistično lutko) brez rok in glave. Namesto obraza je postavljena prazna maska, namesto ene roke pa črn, zelo plosko naslikan obris roke. Tako postavljena kompozicija že na prvi pogled spominja ne nekakšen umetno skonstruirano bitje ali nekakšnega pra- ali protoženskega robota.« (Šuvaković, 2006: 103–014)

²⁶ »(...) Na sliki vidimo montažo glave zrelega (obraz z gubami) temnopoltega moškega z brado in ljubkega, nežnega telesa dekleta ali celo deklice lutke v svetli obleki. Pri tem ne gre le za združevanje podob po načelu moškosti-ženskosti, ampak tudi za kreativno ilustracijo načela mladosti-starosti.« (Koch, 2010)

Ženska, ki je zaznamovala moderno srbsko slikarstvo, je prav gotovo Beta Vukanović (1872–1972). Z možem Ristom Vukanovićem je ustanovila in vodila že omenjeno umetniško-obrtno šolo v Beogradu, iz katere izhajajo nekatera od največjih srbskih slikarskih imen. V biografskih podatkih je treba omeniti, da je bila Beta Vukanović Nemka, ukvarjala se je z umetnostjo in vodila izobraževalno ustanovo. Zato je bila v kontekstu srbske kulture v začetku 20. stoletja neizogibno eksotična ali drugačna. Poleg tega je bila ena prvih žensk karikaturistk v Srbiji, njen celotni opus pa zaznamuje prisotnost ženske figure. Ko torej ne slika tihožitij in krajin, večinoma portretira žensko v njenem intimnem, redkeje javnem prostoru. Bodisi da gre za ženski akt ali kompozicijo, ki jo sestavljata dve ženski, ima več njenih del izrazit emotivni in senzualni naboj in jih lahko označimo kot morebitne homoerotične projekcije umetničine želje. Slika, ki morda najboljše dokazuje navedeno hipotezo, je *Vedeževanje (Gatanje)* iz leta 1906. Prikazani sta dve ženski v intimnem pogovoru (vedeževanju); ena leži na postelji, medtem ko je druga s hrbtom obrnjena proti opazovalcu oziroma usmerjena na prijateljico. Zadovoljnega obraza in poželjivega pogleda zasanjane nimfe ležeča figura, kot da bi poskušala zapeljati tisto, ki ji vedežuje. Celoten prizor je videti malce srhljivo in na meji greha – prtajena atmosfera in lascivnost sporazumevanja dveh ženskih figur ne zbujata dobrega občutka.

Ženski akt v srbskem slikarstvu ni bil pogost, še zlasti ne, če ga je slikala ženska – o čemer bo govor pozneje. Značilno zanj je, da se ženska figura mahoma predstavlja v ležečem položaju. Eden najboljših primerov tega je *Ženski akt* iz 1921. leta Natalije Cvetković (1888–1928). Torej, na sliki je prikazana gola, depersonalizirana ženska, skoraj rubensovskih oblin, oblečena samo v črne najlonske nogavice in obuta v visoke pete, obrnjena s hrbtom proti opazovalcu. Umeščena na belo mizansceno, ki jo predstavlja stena za njo in postelja, na kateri leži, je videti, kot da se skriva pred pogledom slikarke – sramežljiva in poltena. Ali jo slikarka namerno prikaže v tej pozi, da bi implicirala na položaj žensk v tem družbenem trenutku, ali gre, nasprotno, za neka drugačna občutja umetnice? Ne glede na sklep, je dejstvo, da lahko to, čeprav na prvi pogled konvencionalno sliko, beremo kot *queer*, ker v pomenskem smislu premika mejo pogleda.

Izvedba tretjega modela – umetnica lezbijka?

Med umetnicami druge generacije srbskih ženskih slikark, ki s svojo umetnostjo in življenjem odstopa od patriarhalne matrice, je tudi Zora Petrović (1894–1962). Po srednji šoli v Pančevu je obiskovala beograjsko umetniško-obrtno šolo in zaradi balkanskih vojn šolanje nadaljevala na slikarski akademiji v Pešti, se nato vrnila v Srbijo in se zaposlila kot učiteljica, kar je bila do leta 1944. Bivanje v Parizu v ateljeju slovitega Andréja Lhoteja jo je v popolnosti oblikoval kot slikarko. V slogu poetičnega realizma in nekoliko pozneje kolorističnega ekspresionizma slika portrete, tihožitja, krajine, interier, vendar so bili ogrodje njenega celotnega opusa ženski akti.²⁷ Ko ni slikala žensk, je slikala sama sebe.²⁸ Moških skorajda ni slikala, zato ves njen opus lahko označimo kot feminilno ali feministično usmerjen.

A pri *seciranju* slikarkinega dela je treba upoštevati, koliko je bil motiv akta sploh prisoten v

²⁷ »(...) Ženski akt kot motiv predstavlja prizor, ki je presek diskurzov o ženskosti, seksualnosti in konstrukciji umetniške identitete, oziroma prizor, skozi katerega sta se v preteklosti afirmirali moška umetniška identiteta in moška (hetero)seksualnost. Akt reflektira in ureja spolne režime, zato je vprašanje subjekta gledanja enako pomembno kot vprašanje objekta tega pogleda. Spolne vloge so po eni strani inherentno ohlapne, spremenljive, medtem ko je na drugi strani njihovo medsebojno razmerje pogojeno, normirano, torej fiksirano z razmerji moči, ki jih določa patriarhalna matrica.« (Čubriilo, 2011: 102)

²⁸ Zora Petrović je ob svoji razstavi leta 1958 izjavila: »Ko nimam modela, pogosto slikam svoj avtoportret. Čeravno slikam vedno znova in znova, na avtoportretu nisem zelo spremenjena. Vedno ostajam mlada.«

likovni umetnosti v času med obema vojnoma. Čeprav so srbski likovni umetniki in umetnice po prvi svetovni vojni začeli znatno pogosteje kakor pred tem slikati študije akta, pa je ostal ta motiv skozi tretje desetletje 20. stoletja še naprej nepopularen (prevladuje krajina). Podoba golega telesa je bila namreč v tridesetih letih minulega stoletja ognjena v tradicionalno razumevanje, ki pomeni idealizirano krajino, zapolnjeno z golimi telesi, katerih prikaz, oblikovan z mitološkim in historičnim konceptom, je bil sprejemljiv (Marković, 2012: 175–190). Prav tako je treba upoštevati, da so se konservativni kritiki in občinstvu takšne slike niso zdele najbolj prijetne za oko, saj naj bi škodile javni morali,²⁹ kar je verjetno razlog, zaradi katerega se motiv ni razvijal.

Vendar Zora Petrović ne slika le ženske figure v različnih življenjskih stanjih, temveč so pogost motiv tudi kompozicije, sestavljene iz več figur, v glavnem dveh ali treh. Slika *Kopalki (Kupačice)* iz 1926. leta prikazuje depersonalizirani goli mladi ženski v izjemno intimnem položaju po kopanju. Ta slika ruši moško skopofilijo, ker *ženska ni sama, ampak z drugo žensko, prijateljico*. Očitno je, da slika ni *samo za njegove oči*. Hierarhični odnos tistega, ki gleda, in tistega, ki je ogledovan, je v negotovosti, pri čemer pa celoten prizor ostaja senzualen ali celo erotičen. Podobna situacija je upodobljena tudi na sliki *Počitek (Odmor)*. Nastala skoraj dve desetletji pozneje, slika ravno tako prikazuje goli ženski v interieru, od katerih ena spi, druga pa kvačka; gre za reprezentacijo *same ženskosti* (Šuvaković, 2006: 97). Toda zakaj počivata prav onidve? Tokrat je odnos med figurama še izrazitejši, tako zaradi drže njunih teles, kot zaradi zadovoljnega izraza na obrazu ene od njiju, zato je nujno to sliko označiti kot potencialno reprezentacijo lezbičnega odnosa oziroma sproščenosti po *koitusu*.

Primerov lascivnih aktov je nedvomno še veliko, na podlagi navedenih pa lahko izpeljemo dve predpostavki – da je bila slikarka ženska, ki je dojemala druge ženske v luči solidarnosti in uresničevanja enakosti z moškimi, pa tudi, da je, nasprotno, ženske opazovala na drugačen (seksualni) način. Fotografija iz 30. let, na kateri je Zora Petrović nasmejana in s cigareto v roki, in njen *Avtoportret* iz leta 1946 ne povesta veliko, razen da je bila *femme nouvelle* oziroma samozavestna, samostojna, emancipirana mlada ženska v skladu s časom, v katerem je živela.³⁰ Tedanja javnost je pogosto nasledla prepričanju, da Zora Petrović sovraži ženske zgolj zato, ker jih razgalja in prikazuje z vsemi telesnimi lastnostmi in pomanjkljivostmi, na kar je umetnica v svoj bran odgovorila: »Ne, ne sovražim je ... Rada imam žensko, ne maram pa laži.« (Đorđević, 1978: 25).

Zanesljivo pa drži, da na njenih slikah žensko telo preneha biti objekt moškega pogleda; če je to žensko telo erotizirano, potem je to provokativno in subverzivno, ker uvaja v fokus žensko (homo)seksualnost kot tako, ločeno od moške.³¹ S fetišizacijo ženskega telesa, ki ga spremlja skozi vsa življenjska obdobja, Zora Petrović z intervencijo v slikarstvo uvaja drugačno spolno postavitev, v kateri sta ženska izkušnja in ženska eksistenca obravnavani kot primarni. Z oblikovanjem naracije, stkane iz notranjih stanj, avtoerotizma in obravnavanja (lastne) telesnosti, je

²⁹ »(...) Pravoslavna duhovščina prestolnice trdi, da je eden glavnih problemov 'vzorec, ki ga naše ženske prevzemajo od propadlih pariških eksistenc, predvsem od pariških igralk', in sklepa, da današnja odvečna svoboda ženskega spola zgovorno kaže, da je moralna kriza ženskega spola akutna. (...) Zato se mora cerkev zavzemati za to, da bi država podpisala zakon: 1. ženska krila za ženske in odrasla dekleta ne smejo biti krajša od vsaj 25 centimetrov nad tlemi; 2. da si ženske od 15. leta naprej ne smejo striči las; 3. da se ženske ne smejo potepati, niti javno kaditi; 4. da brezposelne in problematične ženske ne smejo sedeti v javnih lokalih zaradi beračenja in z nemoralnimi nameni itd.« (Čupić, 2011: 90)

³⁰ Fotografija nam sporoča, da je umetnica nedvomno bila bohemska, medtem ko *Avtoportret* nakazuje neko vrsto pojvne resnobe in zrelosti slikarke.

³¹ »(...) V zadnjem času me še zlasti privlačijo akti, skozi katere je šlo življenje in pustilo sledi. Na primer, zrelo telo ženske ima veliko značilnosti. Je slika vsega življenja, mnogi pa od te resnice bežijo. Seveda, resnica je tudi lepo dekle. Ampak, če je figura preveč lepa, kot iz voska, potem nima izrazne moči, ki jo potrebujem.« (Đorđević, 1978: 25)

umetnica v srbski umetnosti ustvarila redko profilirano žensko umetnost,³² ki destabilizira, preverja, kritizira predstavotvorni kanon, temelječ na patriarhalni matrici.³³ Brez dodatnih pojasnil je jasno, zakaj se umetnost Zore Petrović, kot tudi njena osebnost, lahko opredeli kot *queer*.

Nasta Rojc (1883–1964) izhaja iz višjega meščanskega razreda, zato ni nenavadno, da se je že kot zelo mlada začela šolati za slikarski poklic. Poleg zasebne šole slikarstva v Zagrebu je končala žensko umetniško šolo na Dunaju in študij nadaljevala v Münchnu, kjer se je družila s t. i. münchenskim krogom – hrvaškimi slikarji Miroslavom Kraljevićem, Josipom Račićem, Vladimirjem Becićem itd. Bila je ena od ustanoviteljic zagrebškega Kluba likovnih umetnic (1927). Njen raznorodni opus obsega tako različne slogovne kot različne žanrske in motivne preference: portret, tihožitje, akt, krajina, ustvarjala je spogledujoč se z realizmom, plenerizmom, impresionizmom, postimpresionizmom in celo socrealizmom. Tedanja kritika njenemu slikarstvu ni bila pretirano naklonjena, oznaka *amaterizem* kot prikazen lebdi nad njenim slikarstvom (Kolešnik, 2000: 189).

Tisto, zaradi česar je njena ustvarjalnost nedvomno izjemna, v temelju moderna³⁴ in vredno analize, so slike oziroma avtoportreti, ki so nastali sporadično v času od 1911. do 1925. leta. Preden se lotimo samih portretov, je treba upoštevati nekaj dejstev. Meščanske portrete bogatih someščanov iz višjega razreda je namreč delala po naročilu, zaradi česar so jo kmalu uvrstili v kategorijo komercialne umetnice. Zato je bila gotovo dobro situirana in imela je vse pogoje, da je del produkcije posvetila *sama sebi*. Podobno kot Zora Petrović tudi Nasta Rojc slika skoraj izključno ženske portrete, kar *per se* odreja njeno strategijo kot spolno ozaveščeno. V raziskovanju ženske identitete, emocij ali seksualnosti stori še korak dlje in slika samo sebe. Umetnica odločno izhaja iz pozicije *umetnika/ce v prvi osebi* oziroma narcistično konstruira *politiko* lastne (lezbične) identitete. Temu v prid govori tudi dejstvo, da je bila umetnica na začetku 20. let v razkritem razmerju z Britanko Alexandrino Onslow.³⁵

Prva slika, na kateri je prikazala sebe, je pravzaprav *Avtoportret s čopičem (Autoportret s kistom)* iz leta 1912. Z resnim, skesanim obrazom in feminilnim položajem telesa umetnica predstavlja sebe v nenavadnem, lahko bi rekli historičnem kostumu paža, v popolnoma zreduciranem, zatemnjenem interieru. Z dejanem travestije Nasta Rojc evidentno prevzema moško vlogo, a če upoštevamo, da so paži v historičnem slikarstvu vselej prikazani kot deška bitja androginega videza, prizor postane še bolj presenetljiv. Umetnica drži čopič v levi roki. Ne le, da preverja lastno spolno identiteto, temveč tudi tektonsko destabilizira ikoničen status moškega-umetnika-genija. In ker je sebe prikazala v nekakšnem nedoločenem prostoru imaginacije in sanj, se ponuja občutek, da je s takšno kompozicijo hotela opazovalcu sugerirati izoliranost in odtujenost v razmerju do tedanje družbe. Na drugi strani se *Avtoportret v lovski obleki* iz istega leta nedvomno lahko bere kot umetničina manifestna slika. Odločnega pogleda, oblečena v moško ukrojeno obleko, nam Nasta kljubovalno sporoča, kdo je in kaj je. Samoumevno je, da je bil lov izključno moški hobi in da je bila ta oblika dejavnosti za ženske popolnoma nepred-

³² »(...) pod določevalcem *ženska umetnost* razumemo tisti del ženske likovne produkcije, ki je področje artikulacije novih določevalcev ženske subjektivnosti, brez katerih bi, po našem mnenju, bilo zelo težko spregledati resnično prevratniško naravo modernizma.« (Kolešnik, 2000: 187)

³³ »Zgodovina umetnosti do žensk ni le ravnodušna, je maskulinistični diksurz, udeleženec v družbeni konstrukciji spolnih razlik.« (Pollock, 2004: 118)

³⁴ Pri tem moramo upoštevati simptomatski greenbergovski model razločevanja visoke in nizke umetnosti, po katerem bi bilo Nastino koketiranje s komercialno/popularno kulturo obsojeno kot kič in ne dovolj moderno, saj se ni ukvarjala z izključno likovnimi problemi, ki so po Greenbergu edini inherentni umetniškemu delu.

³⁵ »Poleti 1924. na jahti Alexandrine Onslow, v katere družbi je bil tudi Oscar Kokoschka, Nasta spoznava čare jadriranja in slikanja jadranskih pejsažev – s palube. Za božič 1924. Nasta že slika škotske krajine na posestvih prijateljev gospodične Onslow.« (Hrvatske slikarice rojene u 19. stoleću, b. d.)

stavljiva. Zato se je ta Nastin avtoportret ženske lovca opazovalcu gotovo zdel šokanten. Tako redefinira pozicijo prejemnika, saj so vloge zamenjane – ona ni več objekt opazovanja, temveč sama postane opazovalec. Umetnica je torej prisotna, tj. družbeno vidna – v prvem planu: elegantna, samostojna in dominantna – bori se za lastno pozicijo (*Jaz. Borec. Jaz*).³⁶

Navedeni sliki v obravnavanem kontekstu delujeta najbolj eksplicitno, čeprav je podobna ali skoraj ista strategija predstavljanja prisotna tudi na slikah *Simbolistični avtoportret* (1914) in *Avtoportret - jahalka* (1922). Z gotovostjo lahko rečemo, da Nasta Rojc s svojimi avtoportreti uvaja popolnoma nov reprezentacijski model, ki temelji na artikulaciji lastne spolne in lezbične identitete. Čeprav se o njeni umetniški senzibilnosti in poetiki lahko polemizira, je neizpodbitno dejstvo, da je ta umetnica v tem prostoru in tudi širše ena redkih umetnic, ki so lastno *intimo* postavile v funkcijo družbenopolitičnega angažmaja.³⁷ V javnem prostoru zavestno in premišljeno nastopa kot ženska in kot lezbijka. Nasta Rojc je bila inovatorica – graditeljica edinstvene naracije, zavezane radikalnim zahtevam za generiranje popolnoma novih družbenih in kulturnih pomenov.

Sklep

S pomočjo motivov, zastopanih v delih umetnic, lahko dovršeno sprevidimo realnost ženske v kontekstu – tako mednarodne kot regionalne/lokalne – družbene stvarnosti danega obdobja. Pogojene s kodeksom javne morale in ujete v prostoru, ki jim je bil dodeljen, se umetnice odzivajo na realnost, predmet njihovega likovnega izraza pa postanejo portreti (ženskih) članov družine, interier, prosti čas in lastna podoba. Ravno ta politika predstavitve je delovala kot ilustracija družbenih stereotipov o moških in ženskih prostorih, interesih, predmetih, pravih obnašanja, ritualih, a v večini primerov tudi kot edino sredstvo konstituiranja identitete (Čupić, 2010: 199).

Toda članek se ukvarja z izvedbo oziroma izborom iz opusov in posameznih del ustvarjalok, katerih umetnost lahko označimo kot *queer*, ker se zatekajo k predstavitvi identitet, drugačnih od normativnih; zato, ker se samoreprezentirajo na *queer* načine;³⁸ zato, ker v svojih delih prikazujejo *neprimerne* želje.

Pri tem je treba upoštevati, da se je dosedanja praksa tako lokalne kot regionalne zgodovine umetnosti praviloma ukvarjala z opusom umetnic v maniri tradicionalnega pisanja, zanemarljivo možnost novega branja slike z vidika nekih drugih, teoretsko ideoloških okvirov. Šele v zadnjem desetletju je bilo objavljenih nekaj besedil in publikacij, ki so posamezne fenomene in avtorske opuse srbskih/jugoslovanskih modernih umetnic obravnavale iz perspektive študij spolov in feminizma. Namera pričujočega besedila je intervencija v tradicionalno znanstveno raziskovanje in prispeva k dosedanjim prizadevanjem za drugačno interpretacijo zgodovine

³⁶ Besedilo, ki ga je lastnoročno izpisala na hrbtni strani *Simbolističnega avtoportreta* iz 1914. leta.

³⁷ »Preoblačenje je bilo torej na prehodu stoletja za Nasto in njej podobne ženske pomensko najbolj eksplicitni način, na katerega so lahko izkazale svojo drugačnost. Sodeč po študijah lezbične subkulture zgodnjega modernizma pa tudi edini mogoči način, kajti: 'V tem času ne obstaja spolni diskurz, ki bi pripadal ženski meščanskega razreda, ampak samo moški diskurz o ženski seksualnosti (pornografski, literarni, medicinski). Da bi ga zgradila, mora Nova Ženska vstopiti v moški svet bodisi kot heteroseksualna v moških terminih ali kot lezbijka v navidezno moškem telesnem obličju.« (Kolešnik, 2000: 193)

³⁸ »Nekoč je bil termin *queer* v najboljšem primeru sleng za homoseksualce, v najslabšem pa izraz homofobične zlorabe. V zadnjih letih se uveljavlja drugačna uporaba izraza *queer*, včasih kot krovni izraz za koalicijo marginalnih seksualnih samoidentifikacij, včasih pa za opis novorojenega teoretičnega modela, ki se je razvil iz tradicionalnih lezbičnih in gejevskih študij. Tudi iz te kratke in delne razlage njegove sodobne uporabe je očitno, da se kategorija *queer* v veliki meri še oblikuje.« (Jagose, 2007: 1)

umetnosti. Pravzaprav se nanj lahko gleda kot na študijo primerov oziroma poskus odpiranja *Pandorine skrinjice*, lahko pa rečemo, da ga je treba razumeti kot načrt za obsežnejšo raziskavo, ki šele prihaja.

Prevedla Tatjana Greif

Literatura

- ANĐELKOVIĆ, BRANISLAVA (UR.) (2002): *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- ANIČIĆ, DEJAN (2007): *Nejevolje sa polom i rodnom*. Dostopno na: <http://www.karposbooks.com/dzudit-batler-nevolje-s-polom-i-rodnom-intervju-nin.htm> (10. april 2015).
- BARTHES, ROLAND (1977): Rhetoric of the image. V *Image-Music-Text*, S. Heath (ur.), 32–52. London: Fontana Press, Harper Collons.
- BORCH-JACOBSEN, MIKKEL (2002): The alibis of the subject – Lacan and philosophy. V *Speculations after Freud – Psychoanalysis, philosophy and culture*, S. Shamdasany in M. Munchow (ur.), 76–96. London, New York: Routledge.
- BOŽINOVIĆ, NEDA (1996): *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrti, Žene u crnom.
- BURGIN, VICTOR (1991): Perverse space. V *Interpreting contemporary art*, S. Bann, W. Alien (ur.), 124–138. London: Reaction Books.
- BUTLER, JUDITH (1990): *Gender trouble – Feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge.
- BUTLER, JUDITH (1997): Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. V *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (ur.), 265–277. New York: Columbia University Press.
- BUTLER, JUDITH (2004): *Precarious lives: The powers of mourning and violence*. London: Verso.
- CALLE-GRUBER, MIREILLE (2000): Afterword – Helene Cixous's book of hours, book of fortune. V *The Helene Cixous Reader*, S. Sellers (ur.), 207–220. London, New York: Routledge, Taylor & Frances group.
- CAVALLARO, DANI (2003): *French feminist theory – An introduction*. London, New York: Continuum.
- CIXOUS, HELENE IN JACQUES DERRIDA (1992): Isčitavanja spolne razlike u književnom tekstu – dva monologa. *Treći program hrvatskog radija* 36: 171–177.
- CIXOUS, HELENE (1976): The laugh of the medusa. *Signs* 1(4): 875–893.
- CIXOUS, HELENE (1991): Tancredi continues. V *Coming to writing and other essays*, D. Jensen (ur.), 78–102. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- ČUBRILO, JASMINA (2011): *Zora Petrović*. Beograd: Topy.
- ČUPIĆ, SIMONA (2010): Kuća bez žene ne može biti, niti žena bez kuće: Ženski prostori – rodne i ideološke granice. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 38: 199–212.
- ČUPIĆ, SIMONA (2010): *Građanski modernizam i popularna kultura: epizode modnog, pomodnog i modernog (1918–1941)*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- DOAN, LAURA (2001): *Fashioning sapphism – The origins of a modern English lesbian culture*. New York: Columbia University Press.
- ĐORĐEVIĆ, DRAGOSLAV (1978): *Zora Petrović 1894–1962, retrospektivna izložba*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- GUMA-PETERSON, TALIIJA IN PETRIŠA METJUS (2002): *Feministička kritika istorije umetnosti*. Dostopno na: http://www.arte.rs/sr/umetnici/milena_pavlovic_barili81/tekstovi/milena_pavlovic_barili_1909_1945-1253/ (15. april 2015).
- HRVATSKE SLIKARICE ROĐENE U 19. STOLEĆU (B. D.): *Nasta Rojc*. Dostopno na: <http://www.donacijegz.mdc.hr/slikarica.aspx?lng=HR&id=3> (2. april 2015).
- IRIGARAY, LUCE (1985a): *Speculum of the other women*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- IRIGARAY, LUCE (1985b): *This sex which is no one*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

- IRIGARAY, LUCE (2002): Beeing two, how many eyes have we? *Paragraph* 25: 143–151.
- IRIGARAY, LUCE (2003): A future horizon for art? *Continental philosophy review* 36: 353–365.
- JAGOSE, ANNAMARIE (DŽAGOUZ, ANAMARI) (2007): *Queer teorija – uvod*. Beograd: Centar za ženske studije.
- JOVANOVIĆ, JASNA (2007): *Danica Jovanović*. Beograd: Topy.
- KOCH, MAGDALENA (2010): *Putujući model stvaralaštva ili forme nomadizma Milene Pavlović Barilli*. Dostopno na: www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/Milena%20Pavlovic%20Barili/Magdalena%20Koch%20o%20Barili.pdf/ (10. april 2015).
- KOCH, MAGDALENA (2012): Transkulturalna ličnost u pokretu ili forme nomadizma Milene Pavlović Barilli. (Транскултурална личност у покрету или Форме номадизма Милене Павловић Барили). *Књиженство/Књиженство 2*.
- KOLEŠNIK, LJILJANA (2000): Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predočbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma. *Radovi Instituta za povjest umjetnosti* 24: 187–204.
- KRISTEVA, JULIA (1982): *Powers of horror – an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- LACAN, JACQUES (1993): *The psychosis. The seminar of Jacques Lacan, book III, 1955–1956*. London: Routledge.
- LACAN, JACQUES (1999): *On feminine sexuality – the limits of love and knowledge. The Seminar of Jacques Lacan, book XX, 1972–1973*. New York. London: W. W. Norton & Company.
- LACAN, JACQUES (1993): *The psychosis – the seminar of Jacques Lacan. Book III. 1955–1956*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- LACAN, JACQUES (2006a): The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. V *Jacques Lacan écrits – the first complete edition in English*, B. Fink (ur.), 75–81. New York, London: W. W. Norton & Company.
- LACAN, JACQUES (2006b): The function and the field of speech and language in psychoanalysis. V *Jacques Lacan écrits – the first complete edition in English*, B. Fink (ur.), 197–268. New York, London: W. W. Norton & Company.
- MARKOVIĆ, MAJA (2012): Ženski akt u opusu Zore Petrović. *Sintezis* IV(1): 175–190.
- MERENIK, LIDIJA (2006): *Nadežda Petrović*. Beograd: Topy.
- MULVEY, LAURA (1975): Visual pleasures and the narrative cinema. *Screen* 16(3): 6–18.
- POLLOCK, GRISELDA (POLOK, GRIZELDA) (2001): Modernost i ženski prostori. 3+4, *Nova serija* 6: 8–11.
- POLLOCK, GRISELDA (POLOK, GRIZELDA) (2002): Feminističke intervencije u istoriji umetnosti. V *Uvod u feminističke teorije umetnosti*, B. Anđelković (ur.), 109–126. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- STOJANOVIĆ, DUBRAVKA (2011): *Krugovi i čvorovi – modernizacija Beograda 1890–1914*. Dostopno na: <http://pescanik.net/2011/01/krugovi-i-cvorovi/> (30. marec 2015).
- STOJANOVIĆ, DUBRAVKA (2012): Feministički pokreti i žensko delovanje kroz žensko pismo u umetnosti na prostorima Vojvodine u periodu od 1878. do 1937. godine. V *Istorija umetnosti u Srbiji*, III zv. Beograd: Orion.
- SUBOTIĆ, IRINA (2008): *Milena Pavlović Barilli – kakvog li neobičnog putovanja! Ni sa kim se nisam morala rastati*. Dostopno na: http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/irina_subotic-3972/tekstovi/milena_pavlovic_barilli_1909_1945-1253/ (15. april 2015).
- ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO (2006): *Studije slučaja – diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*. Pančevo: Mani nemo.
- TRIFUNOVIĆ, LAZAR (1973): *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Nolit.
- VUČETIĆ, RADINA (2002): The emancipation of women in interwar Belgrade and the 'Cvijeta Zuzurić' society. V *Gender relations in South Eastern Europe: Historical perspectives on womanhood and manhood in 19th and 20th century*, M. Jovanović, S. Naumović (ur.), 143–165. Graz, Belgrade: Udruženje za društvenu istoriju.

Vse je spomin: Alice B. Toklas¹

Abstract

Memory is all: Alice B. Toklas

An essay of Janet Flanner (1892–1978), American writer and journalist, European, mostly Paris correspondent of the magazine *The New Yorker*, titled *Memory is all: Alice B. Toklas*, was first published on 15 December 1975 in *The New Yorker*. The essay describes the life of Alice B. Toklas following the death of her lifelong partner, the writer Gertrude Stein, her efforts and work regarding the posthumous publication of Stein's books, her care for Stein's famous collection of paintings, but it also gives us some impressions of the very personality of Alice B. Toklas, while highlighting the Paris salon gatherings before World War II. Above all, it is a description of events, vulnerability and helplessness of Alice B. Toklas in the grip of inheritance interests that finally dispersed the very collection of paintings of Gertrude Stein, which "had had the benefit of her pure and sacred passion before price became one of their miraculous merits." The essay was translated by Nataša Velikonja.

Keywords: Janet Flanner, Alice B. Toklas, Gertrude Stein, Paris Left Bank, art salon

Povzetek

Esej Janet Flanner (1892–1978), ameriške pisateljice in novinarka, evropske, večinoma pariške dopisnice revije *New Yorker*, z naslovom *Vse je spomin: Alice B. Toklas*, je bil prvič objavljen 15. decembra 1975 v *New Yorkerju*. Esej popisuje življenje Alice B. Toklas po smrti njene vseživljenjske partnerke, pisateljice Gertrude Stein, njene napore in delo pri posthumnih objavah knjig Gertrude Stein, skrb za njeno slovito slikarsko kolekcijo, daje pa nam tudi impresije o sami osebnosti Alice B. Toklas ter ob tem utrinke iz pariških salonskih druženj pred 2. svetovno vojno. Predvsem pa gre za opis dogajanja, ranljivosti in nemoči Alice B. Toklas v primežu zapuščinskih interesov, ki so ne nazadnje dokončno razkosali in razpršili slikarsko zbirko Gertrude Stein, ki je bila »deležna njene čiste in svete strasti, preden je cena postala njeno čudežno merilo«. Esej je prevedla Nataša Velikonja.

Ključne besede: Janet Flanner, Alice B. Toklas, Gertrude Stein, pariški Levi breg, umetniški saloni

¹ Janet Flanner (1892–1978) je bila ameriška pisateljica in novinarka, evropska, večinoma pariška dopisnica revije *New Yorker*. Pričujoče besedilo je bilo objavljeno 15. decembra 1975 v *New Yorkerju*, nato pa ponatisnjeno v knjigi *Janet Flanner's World: Uncollected Writings 1932–1975*, ki jo je uredil Irving Drutman, izšla pa je leta 1979 pri založbi *Harcourt Brace Jovanovich*.

Gertrude Stein, človeško središče obstoja Alice B. Toklas celih osemintrideset let, kolikor časa sta ženski skupaj živeli v tesni zvezi v Parizu, je umrla 27. julija 1946 in pustila Alice v družbi dveh velikih skrbi. Prva je bila po obsegu velikanska in je zajemala novozavezno vero v posmrtno življenje, v katerem se bosta, po Alicini interpretaciji, ona in Gertrude za večno združili v nebesih. Druga skrb je bila zemeljska in zato toliko težavnejša. To je bila priprava Gertrudine literarne nesmrtnosti, in sicer z natisom vseh njenih neobjavljenih rokopisov; ta projekt je zahteval precej denarja, medtem ko je prvi zahteval le vero, ki ne stane nič.

Alice je štiri dni po Gertrudini smrti iz njenega stanovanja na Rue Christine 5 pisala prijateljema Carlu in Fanii Van Vechten v New York: »Tu sem sama. In nič več – samo tisto, kar je bilo.« Dva dni pozneje, 2. avgusta, je pisala Carlu Van Vechtnu: »Picassov portret daje Metropolitanu – preostalo meni – in potem Allanovim otrokom – tako da definitivno ostajam.« Petega avgusta piše še enemu paru starih newyorških prijateljev, W.G. in Mildred Rogers: »Šla sem na deželo in v nedeljo dobila Basketa (njen in Gertrudin beli pudelj), in torej ostajava tu.« Bennettu Cerfu, Gertrudinemu založniku, piše trinajst dni zatem: »In tako sva z Basketom sama v stanovanju, kjer definitivno ostajava.«

Staying On Alone – Alicin opis preostalih enaindvajsetih let življenja brez Gertrude – je ganljiva knjiga s podnaslovom *Pisma Alice B. Toklas* (Liveright, uredil Edward Burns). Je bogato, čustveno delo. Širok obseg informacij, ki jih zajemajo pisma z družinskimi in hišnimi zadevami, od pisem morebitnim založnikom Gertrudinih del in Gertrudinim biografom, do pisem starim in novim prijateljem na obeh straneh Atlantika, nam ne daje le retrospektivnih podob glavnih zadev v Gertrudinem in Alicinem skupnem življenju, ampak tudi podobe, ki kažejo, katere zadeve so bile najpomembnejše za Alicino prihodnost. »Pri bogu si želim, da bi odšli skupaj, kot sem vedno tako usodno mislila, da bova – bomba – brodolom – karkoli, razen tega,« je otožno napisala nekemu intimnemu newyorškemu prijatelju malo več kot leto dni po Gertrudini smrti. Ostala je brez vsega, a ne tudi brez opravkov. Gertrude je rokopise in listine zapustila univerzi Yale, in Alice je vse to ubogljivo sortirala, pakirala in pošiljala. »Ko bom zaključila s pošiljanjem stvari na Yale in postorila vse to tipkanje in ko bom počistila stanovanje in se vrnila k vezenju in pletenju,« je kmalu po smrti pisala še enemu staremu prijatelju, »no, potem bo pomlad in z Basketom se bova sprehajala in bova v odlični formi.« Yale je organiziral razstavo Gertrudine korespondence in Alice je pisala Donaldu Gallupu, kuratorju univerzitetne zbirke ameriške literature:

Tako zelo sem navdušena nad vašim opisom razstave pisem. Kakšna pestrost človeške narave je v njih. In to, da ste vključili zavrnitve – odklonitve – kako bi to bilo Gertrude všeč. Gotovo se zavedate, kako so te zavrnitve bolele tedaj, ko so bile prejete, a nekega dne je Blanche Knopf preseгла celo vso Knopfovo knopfovstvo, potem pa je Gertrude pozabila na vsa naša upanja in grenka razočaranja in planila v tisti glasni smeh.

Še eno zapuščino, Picassov portret Gertrude iz let 1905–1906, ki je bil podarjen Metropolitanskemu muzeju, je Alice takole komentirala: »Pred desetimi dnevi so vzeli Picassov portret za Metropolitan. To je bilo še eno slovo in popolnoma me je uničilo. Prišel je Picasso, da bi se poslovil od slike, in žalostno dejal, *ni vous ni moi le reverra jamais* (niti vi niti jaz je ne bova videla nikoli več). Vse, kar je ostalo od njune mladosti, je bilo tam.«

Gertrude, mrtva ali živa, je vedno udomačujoče delovala na svoje občudovalce, med katerimi sem bila tudi sama. Na zabavah Stein-Toklas so se gospodje lojalno zbrali okrog Gertrude, medtem ko smo se dame družile okrog čajne mizice, ki ji je predsedovala Alice, in izmenjavale čenče. Alice je bila izjemno zabavna prinašalka novic. Dajala vam jih je košček za koščkom, kot bi vam nizala podrobnosti recepta za sadni kolač. Vedno si vedel, kje v prostoru se nahaja Gertrude, ker je venomer spuščala svoje salve smeha; zanimivo je, da se ne spomnim, da bi kdaj slišala Alicin smeh, čeprav je imela bister in oster smisel za humor, ki pa je bil, ker ga je obda-

jala modrost, tih. Njeno govorjenje je imelo vzorec – imela je nešteto načinov, kako nakazati ravno nasprotno od tega, kar je dejal kdo drug. Njen glas je bil mehak, njen kalifornijski naglas prijeten, njen besednjak natančen, ritmičen, in imela je svoj občutek za hitrost, s kančkom *allegro*. Velik del te osebnosti, ta domača intimnost, se je izrazila v objavljenih pismih. Carlu Van Vechtenu je dala otroško klanovsko ime Woojums, ki se pojavlja tudi v njuni korespondenci. Prvo pismo v knjigi se začne takole: »Najdražja Fania in najdražji papa Woojums,« Alice pa se podpiše kot »mama Woojums.« Fania Van Vechten je včasih Madame W., včasih pa Cesarica. Ko se Van Vechtnom omenja Gertrude, je ta bejbi Woojums ali na kratko bejbi. Tudi drugi bližnji prijatelji imajo zaupne vzdevke: gospod in gospa W. G. Rogers sta malčka – Rogers je bil eden prvih vojakov, ki sta jih z Gertrude spoznali med 1. svetovno vojno, in da bi izkazali svojo domačnost z ameriškim slengom, sta ga poimenovali malček, kar je bilo potem razširjeno v »predraga malčka« ali »spoštovana gospa malček«, če je Alice pisala samo gospe Rogers, se ji zahvalila za darilo in ji v zameno predstavila recept za »prastar francoski kolač, imenovan Massillon ... Biti mora v celoti glaziran z belim rumom, z na drobno narezanimi pistacijami, potresenimi po vrhu, čeprav mi za to ni preveč mar.«

Gertrude je v intimnost skočila kot medvedji mladič, Alice pa je bila z novimi znanci uradna, dokler ni prijateljstvo dozorelo do osebnega imena. Tako je Mina Curtiss, prijateljica Virgila Thomsona in Carla Van Vechtna, s katero sta se spoznali leta 1948, po Gertrudini smrti sčasoma napredovala od »spoštovane gospe Curtiss« do »najdražje Mine«. Nazivati Gertrude po osebnem imenu je bilo precej lažje. »Oh, reči morate vendar Gertrude – kaj drugega bi ne bilo prijateljsko,« je Alice pisala gospe Curtiss. »Veste, bil je zelo mlad, ko mi je pojasnil, kako so pred petindvajsetimi leti začeli to navado. Sprva je bilo precej šokantno, a nazadnje so me prepričali in takoj sem sprejela – zgodovinsko in brez nadaljnjih težav. To je bilo nalezljivo in vojaki torej niso govorili o njej, ampak z njo, ne kot z Gertrude, ampak kot z Gertie – tisti na postaji, ki so prišli – zamenjave za sedmo Armado – v našo vas. Tukaj v stanovanju pa je zelo ceremonialno bila gospodična Stein. Pozneje na stopnišču pa ...«

Tako kot Gertrude pa je bila tudi Alice ambivalentna do prijateljev, starih in novih. Eni od novih prijateljic – italijanski prevajalki dela *The Making of Americans*, ki je napredovala od »gospodične Pivano« do »drage Nande«, je leta 1950 pisala: »Pariz je bil poln Američanov – dva milijona – vsaj – prišli so, da bi me videli – dolgočasili so me in me izčrpavali – čeprav videvam samo tiste, ki so bili Gertrudini prijatelji, ki bi jih ona želela videti ... A čeprav jih je želela videti, – so jo nekateri dolgočasili. Sem vam že kdaj povedala, kako je nekoč dejala, da bo v *New York Herald Tribune* dala oglas z besedilom, da gospodična Gertrude Stein ne želi videti nobenega prijatelja, ki ga ni videla že petnajst let?« In tudi Alice je imela dar za ohranjanje toplote tlečih maščevanj. Eno takšnih je bilo usmerjeno k Muzeju moderne umetnosti, ki ga je Gertrude »sovažila in zaničevala«. Ko se je Metropolitanski muzej v samovoljni zasebni transakciji dogovoril, da za deset let »deponira« Picassov portret Gertrude v Muzej moderne umetnosti, ga je Alice hladno obvestila, da se je gospodična Stein zelo premišljeno odločila za oddajo portreta in četudi bi obstajala druga izbira, »Muzej moderne umetnosti ne bi bil alternativa ... saj je (gospodična Stein) v celoti zavračala njegovo politiko in cilje«. To zagrizeno kampanjo je nadaljevala tudi prek odvetnikov in prijateljev, tako da je Metropolitanski muzej nazadnje bil prisiljen sliko obdržati. A čeprav je Alice zmagala, je z zbadanjem nadaljevala. Nekaj let pozneje je pisala bežnemu zancu: »Prosim, ne pripeljite me do tega, da oštevam vašo ženo, ker je Metropolitan hotel dati portret tistemu groznemu Muzeju moderne umetnosti za deset let – saj se je vrnil tja, kamor spada, veliko hitreje, kot bi lahko upali ... Je vaša žena morda povezana z Muzejem moderne umetnosti? Če je, ga je rešila pred pogubo.« Nekaj let pozneje v drugem pismu – Alice je res znala vztrajati – piše, kako so prišli k njej trije ljudje iz Muzeja moderne umetnosti, da bi pogledali slike v stanovanju, in kako so o Picassovih slikah rekli, da »še nikoli niso videli tako krasnih Braquevih slik«. Nadaljuje: »Držala sem jezik za zobmi – to je bilo v drugi sobi. Potem so prišli sem in ponovili napako. *Silence de ma part*. Spraševali so me, kazali na veliko sliko nad kaminom in dovolila sem si odgovoriti. In nalila

sem jih s šerijem – *pâté brioche* in mojimi najboljšimi malimi kolači – in si dovolila povedati jim zgodbo – *sans discrétion*.«

Gertrude je že zgodaj, in zato tudi Alice, sprejela estetsko stališče, ki je dajalo prednost delu Picassa pred Matisom, kar je slednji seveda zameril. Ko je Gertrude v knjigi *The Autobiography of Alice B. Toklas* napisala, da je lepa *mademoiselle* Matisse lepa kot konj – kar je bilo mišljeno kot kompliment – je bila primerjava razumljena napačno. Potem so zadevo poslabšali še pariški časopisi, zivali so olje na ogenj in »nič več ni bilo poznanstva« z Matisom. A za Alice daleč od oči ni nujno pomenilo tudi daleč od jezika. Leta 1950, kakšnih sedemnajst let po *malentendu*, je v pismu Donaldu Gallupu še vedno streljala, češ da je Matisse spadal »med večino – med navadno večino, kot bi zanj dejala Gertrude – žalostnih in napačnih«. Tudi ko navaja stvari, ki jih je slikar dejal, se ne more upreti posmehu: »To je tako banalno kot večina Matissovih razmišljanj.« Nepopustljiva je bila tudi do Ernesta Hemingwaya, še enega objekta njene slabe volje:

Ste videli Hemingwayev profil v New Yorkerju????!! Nič, kar govori – niti njegov roman – ni tako popolno, kot bi bilo razkritje tega, ker v svojem življenju prikriva. Čudno bi bilo, da bi si vzel toliko užitka do uničevanja legende, ki jo je tako potrpežljivo gradil. Nekdo ... je k meni poslal človeka iz A.P. in strašansko sva se sporekla glede Picassovega slikarstva in Hemingwayeve nove knjige (kot da je to dvoje lahko omenjeno v istem stavku) – tale človek iz A. P. je trdil, da je Picassovo slikanje malomarno in da je Hem pisal malomarno! ... Všeč mi je bilo braniti Hemingwaya – kajti to je bila prva priložnost, ki se mi je ponudila – in bo nedvomno ostala edina.

Nekaj dni pozneje, ko ji je bilo poslano nekaj nelaskavih ocen Hemingwayevega novega romana *Across the River and Into the Trees*, je zapisala:

Zdi se, da ljudje mislijo, da mi bodo s tem ustregli. Daleč od tega – vsa Hemingwayeva legenda – ki smo jo videli nastajati *in soigner* –, ki leti na koščke, je najbolj pomilovanja vredna stvar, ki si jo lahko predstavljate. Tokratni Hemingwayev zlom – če si sposodimo iz besednjaka njegove največje žrtve – vsebuje daleč preveč staromodnih svetopisemskih kazni in nagrad, da bi zadovoljil tiste, ki živijo v sedanosti. Ampak, seveda, točno tega ne počne – brezupno je v letu 1890 – in ni ga treba še bolj prekleti. Oblači se po novi modi, a je v tradiciji Kiplinga.

A z zlo Alice se prepleta predana gospodinja Alice. »Amaterska umetnost ni dovolj, kajne?« je retorično vprašala nekega dopisovalca.

Ko sem pekla kolač za Gertrude, je nikoli nisem vprašala, ali je dober, vedno sem jo vprašala, ali je videti, kot da je prišel iz pekarnice – moral bi biti boljšega okusa, kajti material, iz katerega je bil narejen, je bil boljše kakovosti kot tisto, kar uporablja pek, ni pa bil tako profesionalno mešan in pečen, da bi bil videti kot iz pekarnice. No, Gertrude je pogosto dejala, da je videti kot iz pekarnice. Potem pa je nekdo dejal, da je videti, kot da bi prišel iz Ženske izmenjave, in Gertrude je dejala, da bi me to moralo zadovoljiti.

Rohnela je zaradi nove povojne pariške brezbriznosti glede dajanja ali vračanja drobiža, tako netipične za Francoze: »Ker sem se o vrednosti *petites économies* poučila leta 1915, sem

šokirana – kako naj nekdo prihrani *sous* (današnji frank), če mu ta ni niti vrnjen – to je zelo begajoče, če že ne nemoralno.«

Neizogibno je, da Alice razkrije tudi nekatere Gertrudine osebne, ekscentrične preference, saj *la bien-aimée* ni nikoli daleč od njenih misli. Gertrude, recimo, ni prenašala, da je kdo glasno bral – kar je navada, s katero so francoski avtorji zasvojeni. »Berem z očmi, ne z ušesi,« je rekla Picasso. »Ušesa so znotraj mene.« Nakar je Picasso, ki je znal biti prav tak škrat kot Gertrude, dejal: »Pisatelji seveda pišejo z očmi in slikarji slikajo z ušesi. A niti slikarji niti pisatelji nikdar ne slikajo z odprtimi usti.« Izvemo, da »Gertrude ne bi zabavalo to zdajšnje povečevanje Melvilla – niti 'Moby Dicka' –, prepričana je bila, da je skrajno precejšen. Ni bil pisatelj, ki bi ga izbrala za primer izražanja našega smisla za abstrakcijo.« Tudi Joyceov roman *Ulikses* ni ugajal Gertrude: »Nekoč je dejala, da je to več, kot lahko prenese od irskih pravljic – da so irske pravljice še manj prebavljive kot nemške.« Je pa Gertrude imela »neomajno spoštovanje« do dela F. Scotta Fitzgeralda. Ulyssesa S. Granta je imela za našo največjo eminenco – »ne drugega po Lincolnu, ampak prvega«. O Picassu je razmišljala kot o mlajšem bratu. »Kljub strašnim stvarim, ki sta si jih izrekla v jezi, sta drug drugega razumela,« piše Alice. In najmanj presenetljiva na tem seznamu je bila, je menila Gertrude, nefamiliarnost, ki goji prezir.

Gertrudina oporoka je določala, naj njeni izvršitelji izplačujejo Carlu Van Vechtenu tolikšno vsoto denarja, »kot bo po njegovi absolutni presoji potrebna za objavo mojih neobjavljenih rokopisov«. Vse drugo, ves preostanek, »kakršnekolik vrste in kjerkoli situiran«, je dan »moji prijateljici Alice B. Toklas ... za njeno življenjsko rabo«; izvršitelji morajo katerokoli sliko v zbirki »spremeniti v denar«, »kolikor ga bo potrebovala za svoje ustrezno vzdrževanje in podporo«, kar je julija 1946, ko je bila oporoka sestavljena, vključevalo osemindvajset Picassovih slik, mapo njegovih risb ter sedem platen Juana Grisa. Dovoljenje za prodajo umetniških del je bilo treba pridobiti od izvršitelja oporoke, ki ga je imenovalo baltimorsko sodišče. Po Alicini smrti naj bi preostanek zapuščine šel Allanu Steinu, edinemu otroku Gertrudinega najstarejšega brata Mihaela, po njegovi smrti pa njegovim trem otrokom. Gertrude je dejala Alice, da želi, da so vsi njeni rokopisi objavljeni, in Alice se je takoj namenila to njeno željo uresničiti. Čeprav je bila drobna in malce sključena, je imela moč velikana, ko je prišlo do organizacije; v letih z Gertrude je za svojo nalogo prevzela usklajevanje vsakdanjega življenja z Gertrudinimi urami pisanja, pa četudi so te potekale ponoči. Pet tednov po Gertrudini smrti je obvestila Carla Van Vechtna, da bo prva objava založbe univerze Yale *Four in America*, eden »težkih« Gertrudinih rokopisov (štiri osebe so George Washington, Ulysses S. Grant, Wilbur Wright in Henry James), za katerega se je Thornton Wilder ponudil, da napiše dolg uvod. Knjiga je nastala jeseni 1947. »Ali ni *Štirje v Ameriki* perfektna?« je Alice pisala najdražjemu malčku. »Mar ni Gertrude bisto ZDA? Kako si želim, da bi videla knjigo – vedno je bil najsrečnejši dan leta (nekoč tudi desetletja), ko je njena nova knjiga prišla na pošto in je Gertrude preživela jutro ali ves dan v branju. In ko jo je prebrala, je rekla, *oui, c'est cela*.« Tako je Alice ob vsem pomanjkanju in samoodpovedi plus nepopustljivi odločnosti, pripeljala do osmih izdaj neobjavljenih del, ki jih je natisnila založba univerze Yale. V težavnih obdobjih si je pomagala preživljati tudi s pisanjem tipično klepetave kuharske knjige, ki se je dobro prodajala, in dela *What Is Remembered*, malce manj uspešne knjige spominov, a po moji oceni njene najzabavnejše.

Baltimorsko sodišče je za upravitelja Gertrudine zapuščine pooblastilo starejšega odvetnika Edgarja Allana Poeja – pesnikovega pranečaka. Gertrude je natančno določila, kako naj se porablja njeno premoženje, a Poe se je glede izpolnjevanja njenih želja iz nerazločljivega vzroka pokazal za obstrukcionista in stiskača, zdelo se je, da jih ne odobrava, čeprav to nikakor ni bila njegova stvar. Alice se je pregovarjala in grozila, Poe je pošiljal denar po kapljicah in leta 1954 je Alice v obupu prodala približno štirideset Picassovih risb, ne da bi ga obvestila – in, na podlagi, zdaj vemo, slabega nasveta Daniela-Henryja Kahnweilerja, trgovca Picassovih slik, po znatno nižji ceni od tržne vrednosti. Spletke in mahinacije, ki so sledile, bi bile v čast viktorijanskemu romanu. V Alicinem mirnem sobivanju z Gertrude ni bilo nikoli nikakršnih melodramatskih ali nasilnih izbruhov. Ko pa Gertrude ni bilo več, so se težave, tako pogoste ob

dedovanju premoženja in razlagah oporok, naložile tisti, ki je ostala, Alici. Žena Allana Steina, Roubina (v pismih zaničljivo označena kot Armenka, čeprav je pravzaprav bila Romunka), je v imenu mladoletnih otrok vrgla svoje drobne oči na slike. Leta 1951 je Allan Stein umrl in tako so otroci prišli v dedni red. Leta 1961, ko je bila čedalje bolj bolehnna Alice v toplicah Acqui v Italiji, na terapiji za artritis z blatnimi kopelmi, si je gospa Stein priskrbela sodni nalog, da bi prenesla slike iz stanovanja na Rue Christine v pariški bančni trezor, saj naj bi odsotnost gospodične Toklas ogrožala njihovo varnost. Ko se je Alice vrnila, je našla gole stene. »Slike so za vedno šle,« je patetično napisala prijatelju. »Moj megleni vid jih ne more več zaznati. Na srečo jih lahko vidi živ spomin ... Ne skrbi zame – imam štiriinosemdeset let. Vsi stari ljudje padajo – stara teta, ki drsa na ledu – prastric, ki skače s tramvaja.« (Njena domišljija je bila vedno živahna.)

Ko je Roubina Stein šla čez inventar slik, je ugotovila, da manjkajo Picassove risbe. Alice je obtožila nezakonitega ravnanja, kar je bilo precej res, kajti Alice pred prodajo ni iskala Poejevega dovoljenja. Na drugi strani pa je Alice z enako upravičenostjo vztrajala, da je delovala v okviru svojih pravic in po Gertrudini volji. Napetost se je še povečala, ko je Poe pri izplačilu Alicine mesečne rente nerazložljivo zaostajal za tri mesece. »Moje oči so v velikih težavah,« je obvestila Russella Porterja, pariškega odvetnika, ki naj bi jo branil – tisto malo, kar je bil zmožen. »Lahko pišem, če držim papir deset inčev stran od oči in pod močno svetlobo ... Nujno je, da mi (Poe) takoj pošlje denar – kajti povsem sem na tleh ... Gertrude Stein – v svoji velikodušnosti do mene – ni predvidela, da se lahko zgodi kaj takega.« Njeno finančno stanje je bilo tako negotovo, da smo nekateri njeni stari prijatelji vzpostavili sklad za njeno vzdrževanje. Alice je bila gostoljubna; v zahvalo nas je vabila na kosila v restavracije *bec-fin*, kjer je ob plačilu računa rada pustila še znesek, enak dvajsetim dolarjem, za napitnino, četudi je potrežba že bila vključena v plačilo. Prav tako smo ugotovili, da je hišno pomočnico pošiljala kupovat živila v luksuzno Fauchonovo trgovino. (Prepričana je bila, da najboljši ni preveč dobro in da pravzaprav sploh ni dobro. Nekega novembra sem se potrudila in ji našla svežo breskev, za katero je prosila, a sem zaman upala, da ne bo opazila njenih pomanjkljivosti.) Da bi jo zaščitili – pa sebe tudi – pred takšno civilizirano brezskrbnostjo, smo bili nazadnje prisiljeni znižati njen tedenski prihodek.

Toda zadnja katastrofa jo je še čakala. Stavba na Rue Christine 5 je bila prodana, stanovalci pa so dobili možnost stanovanja kupiti. Alice tega ni upoštevala, ker je bila optimistično prepričana, da zaradi visoke starosti ne bo izseljena. Medtem ko je bila v Italiji na vsakoletni terapiji za artritis, jo je novi lastnik stanovanja tožil zaradi posedovanja in tožbo tudi dobil. Čeprav so posredovali vplivni prijatelji – celo André Malraux, tedanji minister za kulturo, saj je bilo ime Gertrude Stein še vedno močno, Alice pa je veljala za uradno preživelo – je francoski zakon ostal nepopustljiv. Da bi jo preselila, sva se z glasbenikom Dodo Conradom po brezplačnem iskanju takšnih staromodnih četrti na Levem bregu, kot jih je bila vajena, nazadnje morala zadovoljiti z udobnim in modernim, četudi ne preveč slikovitim stanovanjem na Rue de la Convention 16 – na hrupni trgovski ulici, več kilometrov stran od stanovanja na Rue Christine, ki je bilo tako perfektno obljudeno s spomini na Gertrude. Alice je bila stara sedeminosemdeset let, ko je bila prisiljena v selitev – priklenjena na posteljo, delno gluha in skoraj slepa. Edini pogled, ki ga je imela s postelje v novem stanovanju, je bil, ironično, na župnijsko cerkev, kjer je bila tri leta pozneje pokopana. Kristjanka je postala kot majhna deklica v San Franciscu, in sicer na najnavadnejši način in zaradi katoliškega prijatelja njenih neortodoksnih judovskih staršev; ta prijatelj, mi je nekoč povedala Alice, jo je poškopil z blagoslovljeno vodo, kar je v svoji otroški veri sprejela kot veljaven krst. Ob koncu leta 1957, po navodilih zelo ustrežljivega angleškega duhovnika, ki ji je podaril Biblijo in rožni venec (ki ga je odtlej nosila ovitega okrog levega zapestja), je prejela sveto obhajilo in bila uradno sprejeta v cerkev. Sedaj je bila pripravljena, da v »naseljenih nebesih« sreča Gertrude.

Zadnje pismo v delu *Staying On Alone* je napisala štirinajst mesecev pred smrtjo mlademu newyorškemu paru, Haroldu in Virginii Knapik, ki sta ji bila že dolgo predana. V pismu piše:

»Ne vem, kaj bo z menoj ... Armenski odvetnik si prizadeva urediti nekakšen dogovor, da ne bi bilo treba prodati katere od slik. A kako mu bo to uspelo, ne vem. Dajte, pridite kmalu nazaj. Ne bom večno trajala.« Umrla je 7. marca 1967, tik pred devetdesetim rojstnim dnevom, in je pokopana v grobu, ki ga je kupila zase in za Gertrude na pokopališču Père Lachaise. »Mrtev je mrtev, a zato je spomin vse in vsa nesmrtnost, ki obstaja,« je Gertrude pred dolgimi leti napisala v *The Making of Americans*. To je citat, ki ni pogosto omenjen, in Alice ga prav gotovo ne bi izbrala za epitaf za njuno vzajemno zemeljsko predanost.

Z Alicino smrtjo je Gertrudina negovana zbirka slik, za katero se je Alice tako bridko borila, da bi ostala nedotaknjen spomin nanjo, postala last otrok Allana Steina, ki so jo brez sentimenta razkosali. Glavni del so za okrog šest milijonov dolarjev in pol kupili štirje skladi in mecen Muzeja moderne umetnosti, institucije, ki sta jo Gertrude in Alice tako sovražili, in je postal jedro spektakularne razstave v Muzeju decembra 1970 – *Štirje Američani v Parizu: Zbirka Gertrude Stein in njene družine*. Predotvoritvena noč za privilegirane člane, ki je potekala ob strašni nevihti, ob dežju, ki je lil kot iz škafa, je predvidljivo bila modni dogodek, dame in gospodje so prišli v premočeni toaleti, pozdravil pa jih je dolg, formalni sprejem novih uradnih lastnikov Gertrudine umetnosti. Toda elegantna javna atmosfera seveda ni mogla nadomestiti vzdušja studia na Rue de Fleurus, kjer so slike, danes vredne milijonskega bogastva, ki jih je odkrila Gertrude in jih skromno kupovala, sprva visele in bile deležne njene čiste in svete strasti, preden je cena postala njihovo čudežno merilo. Glavna vrednota, ki v novi elegantni muzejski vitrini manjka, je prav ta zasebna ljubezen.

Prevedla Nataša Velikonja

Prameni življenja Ethel Smyth¹

Uvod in prevod odlomka iz avtobiografije Ethel Smyth, *Streaks of life*

Abstract

Streaks of Life: The Introduction and Translation of a Passage from the Autobiography of Ethel Smyth

In the translated passage, taken from the autobiography of Ethel Smyth, *Streaks of Life*, the author writes about the position of women in music, her own position—that of a female composer in the early 20th century England. The author speaks of terror and the patronizing diction of patriarchal society. She continues with a critique of media representations, but mostly focuses on difficulties in the attempts to place one's (woman's) artwork in public space. Despite the fact that she was romantically involved with women throughout her life and wrote about them in her other autobiographical texts, she refuses to connect lesbian identity with her work—perhaps the reason lies in the 'safety' of being *in a closet*, or because of her perceived irrelevance of lesbian identities towards artist's output. What she emphasizes more is a woman's perspective—reasonably so, since she was deeply involved with the suffrage movement. In her descriptions, she considers economic and political contexts of the First World War era, which gave the opportunity of holding a (temporary) job for women—both in factories and in orchestras. At the end, she returns to specifics of women's position in society, and calls for a rebellion against the tyranny of the patriarchy.

Keywords: feminism, female composer, women in music, media representations, patriarchy

Nina Dragičević is a composer, essayist, writer, and activist. (nina.dragicevic@gmail.com)

Povzetek

V odlomku iz avtobiografije Ethel Smyth *Streaks of life* avtorica razmišlja o položaju žensk v glasbi. Iz svoje pozicije – ženske skladateljice začetka 20. stoletja v Angliji – govori o terorju in pokroviteljstvu patriarhalne družbe, o medijskih reprezentacijah, predvsem pa o težavah pri umeščanju svojega dela v javni prostor. Kljub temu da je živela romantična prijateljstva z ženskami in o njih v drugih avtobiografskih delih piše, se lezbičnosti ne dotika v kontekstu dela – morda zato, ker govori iz 'varnega' območja klozeta ali pa lezbično identiteto dojema površinsko oz. kot irelevantno. Zato pa toliko bolj smiselno poudari perspektivo ženske, saj je intenzivno sodelovala v feminističnem gibanju, svoja premišljanja pa umesti v ekonomski in politični kontekst tistega časa, zaznamovanega s 1. svetovno vojno, ki je ženskam (začasno) ponudila delovna mesta – tako v tovarnah kot v orkestrih –, ko so bili moški večinoma na bojiščih. Vojno vzdušje poveže z razmerami v kulturnem življenju, ki v takem obdobju zamira. Na koncu se vrne k razmisleku o ženski in sklense s pozivom k uporabi žensk proti tiraniji patriarhata.

Ključne besede: feminizem, skladateljica, ženske v glasbi, medijske reprezentacije, patriarhat

Nina Dragičević je skladateljica, esejistka, pisateljica in aktivistka. (nina.dragicevic@gmail.com)

¹ Besedilo je prevod odlomka iz avtobiografije Ethel Smyth, *Streaks of life*, ki je izšla leta 1921 v Londonu pri založbi Longmans, Green and Co. Prevod je pospremljen z uvodom, ki ga je napisala Nina Dragičević.

Ženske se morajo zoperstaviti tiraniji in se z njo soočiti brez vsakršnega sledu nasmeška – ne hipokritskega, filozofskega, ne diplomatskega. Da pokažemo, da v tem ni zamere, si lahko enoznačno poimenujemo pisateljica? Nikakor, kajti Smyth je predvsem skladateljica.
Smyth, Ethel (1921): *Streaks of life*

Tako me je Ethel Mary Smyth (1858–1944) s svojim bojevitim entuziazmom vpeljala v začetek branja njene druge knjige, *Streaks of life*, ki ji je do njene smrti sledilo še osem drugih, večinoma avtobiografskih del. Ali to pomeni, da govorim o delu avtorice, ki jo lahko enoznačno poimenujemo *pisateljica*? Nikakor, kajti Smyth je predvsem *skladateljica*.

Kaj je pomenilo biti ženska *in* skladateljica v 19. stoletju oziroma na prelomu stoletij, terja veliko več strani, kot jih imam tukaj na voljo. Zato uvodnemu orisu nekaj pogledov na avtorico dodajam prevod odlomka iz njene knjige, v kateri skozi navidezno vsakdanje dogodke ženske v javnem prostoru popisuje prav skladateljico.

Prvi vtisi Petra I. Čajkovskega iz leta 1888 o Ethel Smyth in njenem delu bolj ali manj jasno razkrivajo bistvo tedanje družbe: »Gdč. Smyth je ena redkih ženskih skladateljic, ki jih lahko resno obravnavamo med delavci na glasbenem področju.«² Takšna pohvala komaj dvajsetletni študentki kompozicije veliko pove o njeni odličnosti, ki jo je očitno prepoznal celo eden najbolj cenjenih skladateljev tistega (in tega) časa. A v navdušenju nad zapisanim in, če se kdo sprašuje, kako je mogoče, da ne pozna tako izvrstne skladateljice, se velja ustaviti pri samem začetku citata – Čajkovski izrecno poudari tisto, kar je spremljalo Ethel Smyth, njene predhodnice, sodobnice in naslednice ves čas človeškega obstoja: je ženska in večina žensk preprosto ni dobrih skladateljic. Gre za diskurz, zaradi katerega je bila umetniška pot Ethel Smyth milo rečeno otežena in zaradi katere je pozneje glasno protestirala tako v boju za prostor na odru kot tudi v vlogi aktivistke za volilno pravico žensk in ne nazadnje v svojih besedilih.

Čajkovskega je spoznala v Leipzigu, kamor se je iz Anglije namenila na konservatorij za glasbo. Za to pot se je odločila že pri dvanajstih letih. Navdih je našla v svoji guvernanti, ki je prav tako študirala glasbo na tej šoli. Sedem let pozneje, ko družina njenih namenov še zmeraj ni jemala resno in jim je v skladu z grozljivimi zapovedmi³ za ženske v 19. stoletju tudi nasprotovala, je Ethel uporabila uporniške pristope – zavračala je sodelovanje v družinskih nastopih ob večerjeh, z nikomer ni govorila, nazadnje pa se je zaklenila v svojo sobo, dokler si ni tako izborila poti v Nemčijo, kar je bila, kot nakazujeta že omenjeno poznanstvo s Čajkovskim in njegov citat, ena ključnih potez za njen nadaljnji skladateljski in politični razvoj. Za skladateljski razvoj zato, ker je v Leipzigu že v študentskih letih vzpostavila stike s krogom uveljavljenih glasbenikov (Clara Schumann, Dimitri Šostakovič, Peter I. Čajkovski, Edvard Grieg idr.), za politični pa v vidiku vsakdanjega bivanja – denimo kot samski ženski so ji lastniki stanovanj le s težavo oddali sobo,⁴ kljub pohvalam glasbenikov in pripadnikov t. i. visoke družbe pa ji je bilo nenehno onemogočeno umestiti svoje kompozicije v javni prostor.

Odločena je bila, da do štiridesetega leta starosti na oder postavi svojo opero. To ji je kljub življenjskim težavam v mizoginosti družbenih oblasti do ženske glasbenice uspelo, saj je bila njena prva opera, *Fantasio*, premierno predstavljena mesec dni po njenem štiridesetem rojstnem dnevu. Iz istih razlogov – vsakodnevnih ovir, na katere ženska venomer naleti pri delu v

² Čajkovski je Smyth spoznal na svoji prvi dirigentski turneji po Evropi. Celoten dogodek in vtis je mogoče prebrati v delu Rose Newmarch (1900: 194–195).

³ V viktorijanski Angliji je bila naloga ženske rojevati in skrbeti za družino, predvsem moža. Ženska je bila brez ekonomskih in socialnih pravic, s poroko je tudi njeno telo postalo moževa lastnina. Umetnost je bila domena moških, ženske pa naj bi jo, če že, raje izražale v zasebnih prostorih.

⁴ Ni se spodobilo, da bi ženske potovale same. Če ne mož, naj bi jih spremljale vsaj pomočnice, sicer so bile bržkone na slabem glasu. Smyth opisuje epizodo iskanja stanovanja v *Impressions that remained* (1919/1946: 449).

patriarhalni družbi, je razvila specifično antipatijo do medijev. Novinarsko delo je bilo povsem maskulinizirano in takšna je bila tudi dikcija v kritikah njenih del. Medtem ko so številne skladateljice zavračali zaradi t. i. feminiziranosti njihovih kompozicij, so Smyth očitali maskulinitet v izrazu, torej, da piše 'kot moški'. Časopis *The Telegraph* je v recenziji premiere postavitve njene opere *Der Wald* v newyorški Metropolitanski operi leta 1903, zapisal: »Ta mala ženska piše z moško roko ter ima krepak in logičen um, kar naj bi bila vrlina predvsem močnejšega spola.«⁵

Ethel Smyth ostaja do danes edina ženska, katere opera je bila uprizorjena v tej veliki operni hiši najbolj kozmopolitskega mesta.

Družba se v ustaljenem diskurzu opisovanja ženske po pravilu ne ustavi pri njenem delu; njen videz je prav toliko poudarjen, kot je ženskam skozi vso zgodovino zapovedan. Virginia Woolf, s katero je imela Smyth dolgoletno tesno vez, opisuje njeno energično hojo v hlačah iz tvida in pravi, da izraža jezo. Spominja jo na ptico *belko* (v St. John, 1956: 235). Sylvia Pankhurst⁶ jo opisuje kot androgino in dodaja detajle o njenih moških oblačilih (v Melman, 2013: 182–183).

Smyth je vse svoje življenje posvetila glasbi, umetnosti. To predvsem pomeni, da je morala zavrniti vsa ustaljena pravila samoreprezentacije 19. (ali katerega koli drugega) stoletja. Biografi sicer kljub avtoričinim zapisom spekulirajo o njeni homoseksualnosti, a to je precej revizionistična pot, saj zanemarija prav to, kar nam ponujajo avtobiografije Ethel Smyth – jasen in v detajle predstavljen uvid v njeno življenje skozi *njeno* perspektivo. Tako Smyth že v prvih spominih (*Impressions that remained*, 1919/1946), v katerih sistematično piše o svojem otroštvu in zgodnji mladosti, opisuje tudi svoja erotična nagnjenja do žensk, popisuje svoje ljubezni – *strasti*, kot jih poimenuje. Takole piše:

Spominjam se različnih pripetljajev, povezanih z mojimi brezvernimi deškimi ljubimci, ampak mislim, da sem v vsem tem le igrala vlogo, počela tisto, kar sem vedela, da je prav. [...] a že od začetka so bila moja najbolj goreča čustva podarjena pripadnicam meni lastnega spola in bojim se, da so bila ljubezenska razmerja z dečki le oponašalska in kičasta. (Smyth, 1946)

V poznejših zapisih svoje odnose z ženskami opisuje relativno površno in z nekaj samocenzure, kar zapise o telesu in ljubezni ohrani na ravni očaranosti brez realizacije, zato si je pri interpretaciji treba pomagati s pismi, denimo med njo in Virginio Woolf, in razumevanjem načinov razbiranja implicitno izražene lezbičnosti.⁷ Ethel Smyth gotovo ne bi bilo pogodu, da v tem kontekstu sploh omenjamo njeno seksualno identiteto. Kot bo mogoče razbrati v prevodu njenega članka, zelo izrecno pove, da v njeni perspektivi umetnost nima spola (ergo, tudi spolne usmeritve v odnosu do drugega ne). A kot so vsi drugi biografski podatki pomembni za sestavljanje čim bolj celovite slike, prek katere lahko avtorico sploh interpretiramo, tako je tudi ta. Torej, zakaj je pisala opero v nemškem jeziku, denimo, ali zakaj je šla študirat v Nemčijo, zakaj je napisala mašo in zakaj le eno, čemu toliko stika z V. Woolf glede na turbulentnost njunega odnosa itn., vse to so enako pomembni podatki,⁸ saj je v tistem času ustvarjala in prav vsak vidik življenja mora biti v njenem delu zabeležen, četudi na neočiten način – in vendar

⁵ Arhiv Metropolitanske opere, dostopno na: <http://archives.metoperafamily.org/imgs/DerWald.htm>.

⁶ Sylvia je bila hči Emmeline Pankhurst, voditeljice angleških sufražetk, sicer tudi ljubice Ethel Smyth.

⁷ Pri nas se teme razbiranja homoseksualnosti v umetnosti pronicljivo lotevata Nataša Velikonja (2002) in Tatjana Greif (2014).

⁸ Za avtoričino perspektivo o navedenih primerih predlagam branje vse njene avtobiografije.

pogosto očiten, kot na primer njene prve kompozicije, napisane že okoli desetega leta starosti, ki jih je vse posvetila svojim *strastem* (Smyth, 1946: 72).

Glasba je bila gotovo njena največja strast, vendar se ji je počasi odmikala. Leta 1913, pri petinpetdesetih, začne pospešeno izgubljati sluh in tako glasbeni izraz zamenja za literarnega. V njenem pisanju je močno izražena usmerjenost vase. To je razumljivo, saj konec koncev piše avtobiografije in ne opisuje dogodkov drugih ljudi v nekem času. Vita Sackville-West je o njenih knjigah pripomnila, da bi jih Smyth lahko preprosto naslovlila z *Me One, Me Two, Me Three*. Prav zato imajo tako neprecenljiv pomen, saj je redkokatera skladateljica tako popisala svoje življenje in delo. Do konca življenja je napisala deset knjig, izčrpnih popisov dogodkov, eksistence, odnosov z družinskimi člani, glasbeniki, študija, potovanja, zavrnitev na podlagi spola pri realizaciji umetniških aspiracij in posledičnih ekonomskih skrbi, političnih in družbenih stališč, pa mnenj o podpornikih in nenaklonjenih.

Četudi govori jasno in argumentirano, se ne zdi, da bi v razmišljanjih kdaj prestopila prag temeljnega razrednega vidika strukturnih neenakosti. Drži, da govori o sposobnostih žensk in želji po enakih možnostih, a na razredno pogojen način. Vzgojena v srednjeslojnem okolju govori s svoje razredne pozicije. Ne smemo tudi zanemariti, s kakšno in kolikšno podporo – ekonomsko, produkcijsko in čustveno – je dobila četudi minorno mesto v izjemno diskriminatornem prostoru klasične glasbe, ki je bil nekoč dostopen le določenemu sloju družbe. Ethel Smyth je vendarle pripadnica prav tega sloja in njena dela so uvrščena na odre z intervencijami najvplivnejših članov političnega in kulturnega establišmenta – dolga leta jo je podpirala cesarica Evgenija, seznanila se je s kraljico Viktorio, večere je preživljala v družbi avstrijskega cesarja Franca Jožefa I. ali pa si je dopisovala z Virginio Woolf (ta jo k pisanju zelo spodbuja, četudi kritično,⁹ Smyth pa ji je posvetila svojo sedmo knjigo *As Time Went On* (1936)) itn. Brez te podpore njenega dela gotovo ne bi spoznali v tolikšni meri. O svojih uspehih in predvsem o svojih mukah v trudu, da bi s čim več deli prodrla v javni prostor, je že lahko govorila in jih analizirala, a se je tudi zaustavila – v njenih razmislekih namreč ni bilo zavedanja o ekonomskih in socialnih vidikih, ki so ji vsaj na začetku¹⁰ umetniške poti pogosto pomagali in s katerimi bi lahko v političnih razmislekih natančneje in poglobljeno pojasnila, zakaj ženske kratko malo nimajo možnosti ustvarjati umetnost v javni sferi. Če je, denimo, morala premagati neštete ovire, da je izpeljala produkcijo svoje opere *Der Wald*,¹¹ in dogodke, povezane s temi restrikcijami opiše zelo podrobno, pa ni vzporedno upoštevala, tudi abstrahirala ne, ekonomske družbene strukture. Drži se toka svoje zgodbe, konkretnih dogodkov, svojega razrednega položaja. Še več, o svojih predhodnicah in sodobnicah, ki so bile večkratno diskriminirane tudi na podlagi razredne umeščeni in katerih življenja je gotovo poznala, v literaturi skorajda ne govori.

Ko govori o sebi in ko analizira družbo, položaj glasbe v Angliji ter predlaga spremembe, govori z dikcijo neustrašnega, odločnega človeka, ki sta gotovo nujni izrazni značilnosti, s katerima se distancira od stereotipnih in predvsem umetno ustvarjenih percepcij žensk kot krhkih, nežnih, pasivnih ... O sebi govori z dobršno mero samozavesti, opisuje se kot *nadarjeno*, pravi, da je že od nekdanj vedela, da o glasbi ve več kot mati, pa naj so jo še tako popravljali (Smyth, 1946: 69). Opisuje dogodke, ki jo predstavljajo kot takšno, in tiste dogodke, ko pomembni ljudje o njej govorijo pohvalno. Takšna samoreprezentacija je v njenih besedilih tako izrazita in konsistentna, da se mi ob branju v misli ves čas vrača Oscar Wilde (1891), ko zapiše, da je

⁹ Smyth svoje tekste gradi na *Jazu*, ki je v očeh Virginie Woolf izraz maskulnosti. Več o tem glej Nicolson, 1981 in Wiley, 2013: 263–295.

¹⁰ Pozneje v življenju je, kot je to pogosto pri umetnicah, obubožala. Finančno podporo je dobivala od podpornikov, na primer iz virov patronke Mary Dodge, ki ji je finančno pomagala pri postavitvi opere *The Wreckers*, glej Bowers in Tick, 1987.

¹¹ Prav v *Streaks of life* zelo podrobno opiše mučen proces in zaplete v produkciji te opere.

»človek, ko govori o sebi, še najmanj to, kar je«, in da bo resnico povedal le z *masko* na obrazu. S tem nikakor ne želim diskreditirati avtorice ali zavrniti njej lastnega pogleda nase – to bi pomenilo zavračanje njene realnosti. Ravno nasprotno, bolj želim poudariti razsežnosti učinkov represivnih diskurzov družbe, ki s priznavanjem vrlin, znanih kot moških, od ženske nujno zahtevajo, da ravno te poudari, ko govori o sebi in se reprezentira predvsem kot to, kar naj ženska ne bi bila. To ima vsaj dve očitni posledici: prvič, avtorica zunaj zasebnosti ne izraža občutkov nemoči, skrbi, celo nežnosti, in drugič, s tem si precej poveča možnosti, da jo označijo za *noro*, *patološko*, *histerično*, kar je bil v 19. stoletju, torej v času življenja Ethel Smyth, še vedno dovolj dober razlog za hospitalizacijo ženske v umobolnico in pozneje hiralnico (glej Duda in Pusch, 1995).

Ethel Smyth je pričujoči razmislek napisala konec leta 1920, triinštirideset let po odhodu v Leipzig, dvaindvajset let po premieri prve opere in deset let po vstopu v organizacijo sufražetek Women's Social and Political Union. Svoj politični položaj v boju za volilno pravico žensk je izrazila z delovanjem v organizaciji in tudi kot glasbenica – ustvarila je kompozicijo *The March of The Women*, ki je postala himna gibanja sufražetek. Iz časa, ko je bila v zaporu, ker je na predlog Emmeline Pankhurst skupaj z več kot sto članicami organizacije metala kamne v okna politikov, ki so zagovarjali diskriminacijo žensk, je znana anekdota: Thomas Beecham naj bi jo ob obisku v zaporu našel nagnjeno skozi okno, z zobno ščetko v roki, s katero dirigira zapornicam na dvorišču. Zgodba, ki se lahko v branju kaže kot veličasten prizor ženskih glasov pod taktirko markantne dirigentke, je ravno tako prizor žensk, ki so lahko glas spustile le za zidovi zaprtega okolja, gotovo le nekaj ur po tem, ko so se zbudile v ledenih celicah, izpostavljene mučilnim metodam kaznovanja, kot je bilo, na primer, prisilno hranjenje.¹²

V začetku poglavja *The Open Secret* Smyth razmišlja, da v Angliji, ki je po njenem največja kolonizacijska sila poleg starega Rima, ni prav nikakršnega spoštovanja do glasbe. Spekulira, da je treba razloge za to iskati v vseobsegajoči povojni utrujenosti, komercializaciji prostora, zaradi katere je skorajda nemogoče javno predstaviti progresivna dela, in ekonomskem zategovanju, ko se umetnike, namesto da bi jih subvencioniralo, potiska v hitre produkcije s fokusom na minimiziranju stroškov. Umetniki se tako ne morejo posvetiti kakovostni izvedbi, temveč pičlemu preigravanju partitur, saj v splošni apatiji velja tudi prepričanje, da javnost razlike ne bo zaznala. Orisu tega stanja sledi pričujoči prevod razmisleka o morebitni rešitvi. Ravno ta odlomek, ki je le drobec literarnega opusa Ethel Smyth, jo celostno predstavlja kot osebo, ki je življenje posvetila umetnosti in aktivizmu, boju z diskriminatornimi strukturami oblasti, in vse to prikazuje skozi avtoričin pogled. Posebna vrednost besedila je, da ne popisuje le dogodkov, temveč povzema tako analizo kot strategije, kako živeti v represiji v 19. stoletju in začetku 20. stoletja, ki pa se, kot je mogoče opaziti, ne razlikuje veliko od časa, ki ga živimo danes.

Ethel Smyth: Premeni življenja

Menim, da se nekaj upanja skriva v tem, kako ženske postopno interpretirajo lasten življenjski muzikal. To trdim brez podtonov fanatičnega feminističnega duha, temveč povsem mirno, kot rezultat tihega in, upam, razumnega opazovanja stvari na splošno, ter predvsem tistega, kar se odvija pred mojimi očmi. Še več, številni preudarni in razgledani moški, ki jih poznam, pravijo isto; ne javno, ampak na samem, kajti moralni pogum je, se mi zdi, najredkejša vrлина na svetu, a le na samem.

¹² Metodo prisilnega hranjenja (*force-feeding*) podrobno opisuje, med drugimi, Djuna Barnes (1914) v eseju *How It Feels to Be Forcibly Fed*, Emmeline Pankhurst pa svoje izkušnje in izkušnje sojetnic popisuje v avtobiografiji *My own story* (1914).

Na splošno se mi zdijo ženske bolj sposobne vneme in predanosti, bolj pripravljene vlagati svoja čustva kot moški – kot sem to opazila pri svojem delu z odrskimi zbori veliko pred vojno. Tudi njihovi živci se zdijo bliže površju in bolj dovzetni za odziv, ki je manj globoko zakopan pod tistim običajnim odporom do čustvene privlačnosti, ki pa je, kot sem rekla, gotovo postelizabethinska lastnost. Glasbe si ne morem predstavljati kot religijo (vero?) angleških mož – to je, kot nekaj neomadeževanega s finančnim, a v primeru angleških žena si to lahko predstavljam. Tudi dandanes so ženske bolj prizadeven, bolj delaven spol. Vsepovsod po svetu se najdejo moški, ki se niso pripravljene zares posvetiti svojemu delu – temu rečejo tudi povojna izčrpanost/iztrošenost. Odgovorni evropski državniki soglasno pripisujejo nedonosnost trgovanja lenobnosti delavcev. Vendar pa je ženska med vojno odkrila svojo moč, v njej uživa in prosi le, da bi jo smela uporabljati še naprej.

Vprašanje je, ali ji bo dovoljeno?

Še jeseni leta 1915, ko je bil odziv na razpis za žensko pomoč v tovarnah streliva tako sijajen, je bil sev moških vzvišenih pripomb o *damskem* početju še kar prisoten. Novembra istega leta so se novinarji podali na turnejo po tovarnah, da bi uradno poročali o proizvodnji, in ugotovljeno je bilo, da so ženske v delu, ki ga prej niso opravljale in ki je zahtevalo tako spretnost kot moč, dokazale ne le svojo enakost, temveč superiornost nad moškimi (*The Times*, 16. november); naprej, njihova produktivnost je bila celo več kot dvakrat večja od moške (*Manchester Guardian*, 16. november).

Ta dejstva – precej resna zadeva, sem si mislila – so bila obravnavana kot šala; ženske so potrepljali po hrbtu, nanje gledali pokroviteljsko, in ceneni časopis je prikazoval pomočnico špecerista s pripombo na zadnji strani: »Te ženske zmorejo zvezati zavojčke tako skrbno kot moški« – kot da bi govoril o cirkuških psih ali tjulnjih!

Dandanes se je ton spremenil. Moški so v ženski prepoznali nevarno tekmico in sindikati jih izrinjajo iz inženiringa, tiskarstva, graverstva in nešteto drugih panog, ki so jih one še predobro osvojile; v nekaterih primerih z igranjem na tisto nadvse uporabno karto 'začasna zamenjava za moške v boju' – v drugih brez prizadevanja ali morda prevelike iskrenosti, da bi igrali. A kar se me najbolj dotakne, je to, kar se dogaja v glasbi. Med vojno orkestri niso mogli nadaljevati delo, ne da bi medse sprejeli ženske, in malokaj je tako globoko impresioniralo tiste, zmožne nepristranske presoje, kot s tem izboljšana kakovost in toplina tona. Bilo je mogoče zaznati tudi novega in osvežujočega duha – kar je nedvomno delna posledica prave oblike spolnega rivalstva. Dobro se spomnim preobrazbe nekega starejšega violinista, ki je le redko uporabljal več kot polovico svojega loka, zdaj pa je z njim zagrizel v strune kot že leta ne, in to samo zaradi izjemno sposobnega dekleta, s katerim si je delil pult. A menim, da je bila glavna pridobitev injekcija ženske vitalnosti, nezmanjšane zaradi vojne, potisna moč zagrizenih mladih talentov, ki jim je bilo prvič dovoljeno, da se izkažejo.

Zdi se mi, da je bil velikosrčni Sir Henry Wood tisti, ki je prvi začel z mešanim kopanjem v morju glasbe, in inovacija je bila tako uspešna, da so jo številni orkestri hiteli posnemati. Res je, Londonski simfonični orkester je, po mojem mnenju predvsem v svojo škodo, še vedno ostal izključno moško telo, seveda z izjemo harf (pradavna koncesija estetskim zahtevam, si predstavljam ... to samotno, s prefinjenostjo obdan, z belim oborožen vzorec ženskosti med črnimi plašči, kot da bila roža na gramoznem odpadku). Kljub temu je obstajalo upanje, da bo L.S.O.¹³ v času sprevidel svoje napake in da je še en sebičen monopol stvar preteklosti.

Toda zdaj se zdi, da je, kot strela z jasnega, Halle orkester iz Manchestra, očitno zvest svojim hunskim koreninam, iznenada odpustil svoje ženske člane. Pa ne zato, da bi sprostil prostor za može na bojiščih, katerih mesta so zasedale – ni je ženske, ki ne bi z veseljem odprla to pot –, temveč zgolj zaradi njihovega spola.

Na poziv, naj pojasni to dejanje, je Komite podal dva razloga, ki spomnita na prelepe izgo-

¹³ London Symphony Orchestra (op. prev.).

vore, uporabljene pri nasprotovanju volilni pravici za ženske. Izgovore tako neprepričljive, tako očitno lažne, da bi skoraj pomiloval gospodo, ki si, nesposobna dvigniti se na oblake domišljije, predstavlja, da lahko kaj takega zadostuje.

Prvi izgovor je, da na turnejah ni vedno lahko najti hotelska prenočišča, primerna za *dame*. Zelo žalostno – in vendar dramska podjetja v tem pogledu še niso posegla po preizkušeni elizabetinski praksi zaupanja ženskih vlog moškimi! A drugi izgovor, ta pa je skrajen napor – najlepši primer veličastnih pretencioznih praznih marenj, z drugimi besedami, besedičenj, kar sem jih kdaj doživela. Povedano nam je namreč, da so bila ženskam pokazana vrata s ciljem 'Enotnosti Sloga'!

In zdaj, si bo kdo zavezal mokro brisačo okrog glave (ja, svoje glave, kajti le moški lahko pojasni dogajanje v globini moškega uma) in nam povedal, kaj za božjo voljo to pomeni? Kaj naj bi bila 'enotnost sloga' v tem smislu? So očetje in strici članov tega Komiteja podali svoje odstopne izjave, ko sta Joachim in gospa Halle igrala Koncert za dve violini prav v tem mestu, iz katerega izhaja ta dragoceni razglas? Se je Bach od groze obračal v grobu (čeravno je zares njegova krivda, da v partituri ni omenil vprašanja spolov)? Ali soprani in alti ovirajo 'enotnost spola' v zboru? Ali ga primanjkuje v Angleškem kvartetu, ki ga vodi gdč. Hayward?

Ne! O enotnosti sloga lahko govorite v smislu statičnih stvari, na primer italijanskih violin, verzov v pesmi, hiš na ulici, bančnih uslužbencev, duhovnikov itd., a ne v primeru fluidne moči. Spol je ne bo določil štiridesetim moškim različnih talentov, temperamentov, navad, prebav in šol; to je dirigentovo delo. In, on lahko dva prvorazredna umetnika različnih spolov, ki se rahločutno odzoveta na njegove namere, laže združi v 'enotnost', ki si je želi, kot pa prvorazredni in četrto razredni moški.

Ampak nehajmo brskati po smrdečem kupu zavajajočih razlogov, zaradi katerih človek drugemu stori kaj grdega. Raje si oglejmo posledice teh dejanj.

Poleg elementa duhovnosti, za katerega vem, da ga bodo ženske kot izvajalke prispevale k ustvarjanju glasbe, ima njihovo vključevanje v orkestre pod enakimi pogoji, kot veljajo za moške, še en vidik. Nikoli se ne naveličam poudarjati, da je igranje v orkestru najboljši trening za mladega skladatelja, in najcenejši. Celotna glasbena literatura gre čez tvoj pult: avtomatično se učiš oblike in instrumentacije; in četudi boš preživel neznansko veliko časa v osovraženem delu poučevanja, boš na vrhu glasbenega vala, kjer močni vetrovi osvežijo duha in ga ohranjajo živahnega.

Nazadnje, naj zaključim še s praktičnim premislekom: ko si enkrat član slavnega orkestra, si upravičen kar precej zaračunavati za zasebne ure.

Za vse to je bila ženska doslej prikrajšana; ni presenetljivo, da je sveti plamen, ki je v njej gorel skozi študentska leta, nič kolikokrat ugasnil. Vedno sem trdila, da dokler niso v grobem in neizprosno glasbenega življenja, tako kot so moški, nikakor ne bodo mogle obstajati številne ženske kompozitorke, o katerih bi bilo vredno govoriti. Tekmovalnost, okolje in mnogovrstne priložnosti, ki jih dobiš vsepovsod, so za talent to, kar sta sonce in nič kaj poetično delo vrtnarja za rožo. Skratka, splošna raven človeških okoliščin določa, kolikšen sloves lahko neko posebej nadarjeno bitje pričakuje, da bo doseglo, in če se moraš gnati navzgor od gladine morja, lahko sicer postaneš Tenerife, skoraj gotovo pa ne Mount Everest.

Ustrahovanje in strahopetnost, zloba in ljubosumje niso lepe lastnosti in sprašujem se, ali se moški zavedajo, s kolikšnim prezirom ženske gledajo na tovrstne poskuse prevencije, da ne bi zaslužile za svoje življenje v katerikoli sferi, v kateri se izkažejo? Medtem pa, za piko na i, določena skupina mladih intelektualcev po vpojnih časopisih toči krokodilje solze nad grozljivo maloštevilnostjo ženskih zvezd, enakim možnostim navkljub ...

Celoten angleški odnos do žensk na področju umetnosti je smešen in neciviliziran. V umetnosti ni spola. Kako igraš violino, slikaš ali komponiraš, je tisto, kar šteje. V državah, kjer je instinkt v estetiki močen in kultiviran – na primer v Franciji – je presojanje čisto in objektivno, in ženska, ki se udeležuje v umetnosti, je le umetnik med umetniki. Tukaj, kjer je ta instinkt šibek in neizpučen, je prva in zadnja misel kritika v povezavi z njenim delom njen spol.

Pogosto sem ugovarjala vpletanju miselnosti kralja Charlesa v povezavi z mano in prav pred kratkim sem to počela, a zadnji primer je preveč smešen, da ga ne bi zabeležila. Kritik, katerega ne bom imenovala, ker verjamem, da je v redu dečko in dober glasbenik, v pisanju o meni kot o 'dr. Smyth', pripomni: »Ali pa če bi izpustili ta togi, formalno zveneči naziv?«

Čemu? Če ta gospod zmore izreči predpone v primerih doktorjev Vaughana Williamsa in Walforda Daviesa, ne da bi pri tem doživljal šoke v svojem živčnem sistemu, zakaj ne v mojem? Od kod to hrepenenje po 'neformalnosti'? Mlade dame, s katerimi ima opravka v zasebnem življenju, bi morda bile vznemirjene ob tako navihani miselnosti, a mar ni bedasto to dopuščati na poklicnem položaju?

Menim, da so angleški moški prirojeno nezmožni presojati žensko delo. Poskusijo sicer lahko, a ta strah do spola je med njimi in samim spolom. Če bi bili Selma Lagerlof in Anna de Noailles, ki ju ves civiliziran svet priznava za dve od največjih živečih pisateljcev, Angležinji, bi ju vsak zapis o njima namerno označeval za 'med našimi največjimi ženskimi pisateljicami'! In ti moški, ki so prepoznali njune resnične razsežnosti, bi to ogromno vedenje obdržali zase. ('Stara deklina je čudež' je rekel g. Bagnet, 'a tega ji nikdar ne povem. Disciplino je treba ohranjati'.)

To me spomni na primer iz naše literature. Odkar je irski R. M. zloglasno prevel svet s smehom, lahko z veseljem rečem, da do njega noben moški ne poskuša biti pokroviteljski (razen, ko to delo, v katerem se je razvila in izpopolnila povsem nova oblika humorja neomejenih razsežnosti, imenuje 'Skice'). A koliko Angležev se zaveda neverjetnih dimenzij dela *The real Charlotte* istih avtoric?

Nekateri morda slutijo, a ker zaključijo, da gre pač za delo dveh žensk, že ne more biti tako epohalno, in se omejuje na poudarjanje, da niti ni tako prijetno branje kot tisto, katerega avtor je R. M.!

Medtem ko pišem te besede, vidim na 768. strani revije *The Times Literary Supplement*, da je v knjigi nekega Majorja Generala 'poteza ženske neodgovornosti', dva novinarska izsečka iz istega časa pa slavita neko glasbeno kompozicijo, ki da ima 'moč, kakršne ne pričakujemo v delu ženske'.

Moj komentar nazadnje je, da je Umetnost konstruktivna aktivnost, ki je nihče ne more graditi brez moči, in da so moške in ženske lastnosti v tem vidiku najverjetneje identične. Kakorkoli že, vsa prvovrstna umetniška ali literarna dela žensk imajo prav tiste značilnosti, ki veljajo za izjemne ženske v zgodovini. Moški naj se kar sam vpraša, ali imena, kot so Caterina Sforza, S. Teresa, Katarina Velika, Florence Nightingale, Elizabeth Tudor, Kraljica Viktorija, Ivana Orleanska, Edith Cavell, Elsie Inglis in ga. Pankhurst kažejo na moč, ali 'žensko neodgovornost'. Kajti, kot je fantek nekoč opisal strogega učitelja, 'on zna biti kar pošten prasec, če si vzame čas'.

Naj povzamem: kot smo videli, obstaja manjša razlika med teorijo in prakso pri moških v obravnavi žensk, ki na katerikoli način z njimi tekmujejo za kruh in maslo, priznanja in honorarje. V teoriji smo inferiorne; v praksi smo, kot se zdi sodeč po trudu, ki ga moški vlagajo, da bi nas držali zunaj arene, superiorne, ali pa vsaj mogočne konkurentke. Kajti, kot je nekoč rekla ga. Besanf, dvigovati pregrade pomeni pokazati, da te je strah.

Začela sem s stališčem, da umetniške renesanse ne more biti, dokler je javno življenje v državi, prežeti s svojimi kaznovalnimi nazori, nestabilno. Šla bom še korak naprej in svoje bralce spomnila, da je Sokrata, ko je razmišljal o možnostih za oživetev in preživetje Grčije, močno mučil vidik, ki bi zasejal seme neizogibne dekadence, in sicer odnos grške države do žensk.

V času velike vojne se je zdelo, da je sekira položena v korenino nekega pruskega drevesa, ki je uspevalo med nami, – odločenost dovoliti ženskam, da izvajajo le tista dela, ki jih moški ne želijo.

In vendar, vidim znake nekega drugega duha, tistega, ki ga ilustrira primer Halle orkestra. Moški se ne le obirajo, temveč se tudi združujejo, da bi ženskam preprečili služiti za svoja življenja in tem in onem prostoru, kljub dejstvu, da če želimo državi vrniti blaginjo, mora biti

vsak drobec delovne moči izkoriščen.

Ne krivim moških pretirano, ker se oklepajo za to, kar so do zdaj bili moški monopoli; žal! to je človeška narava, čeravno nje neplemeniti del.

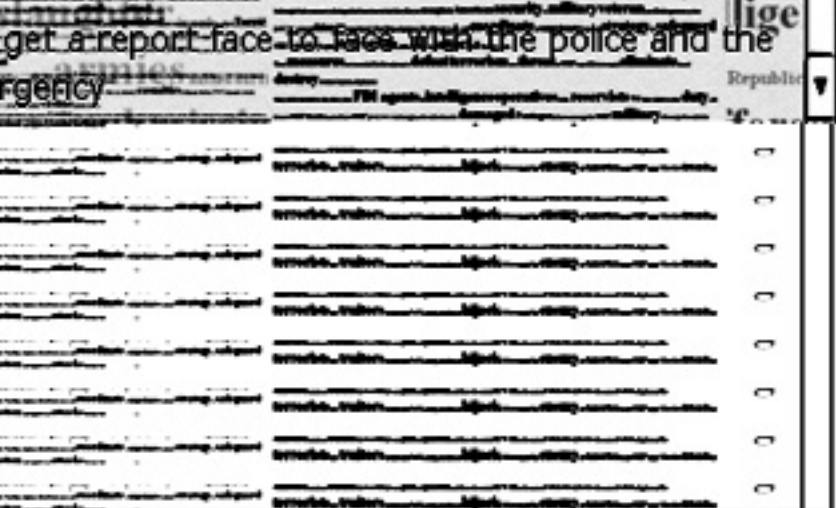
A ker je to, kar se tiče obravnavanih vprašanj, nevaren anahronizem, na naši strani ne sme biti nikakršne ponižne privolitve. Ne vem, ali je bilo v moči grških žensk, da bi s samouveljavitvijo zaustavile nazadovalno težnjo civilizacije, ki je tako boleče obremenjevala Sokrata. Vem pa, da z uporomo proti tiraniji, zavisti in sebičnosti, s tem, da ne privolimo v kratenje pravic drugim, če so kratene nam (kot to počnejo poklapani sindikati), opravljamo svojo dolžnost do sebe in do svoje države.

November 1920.

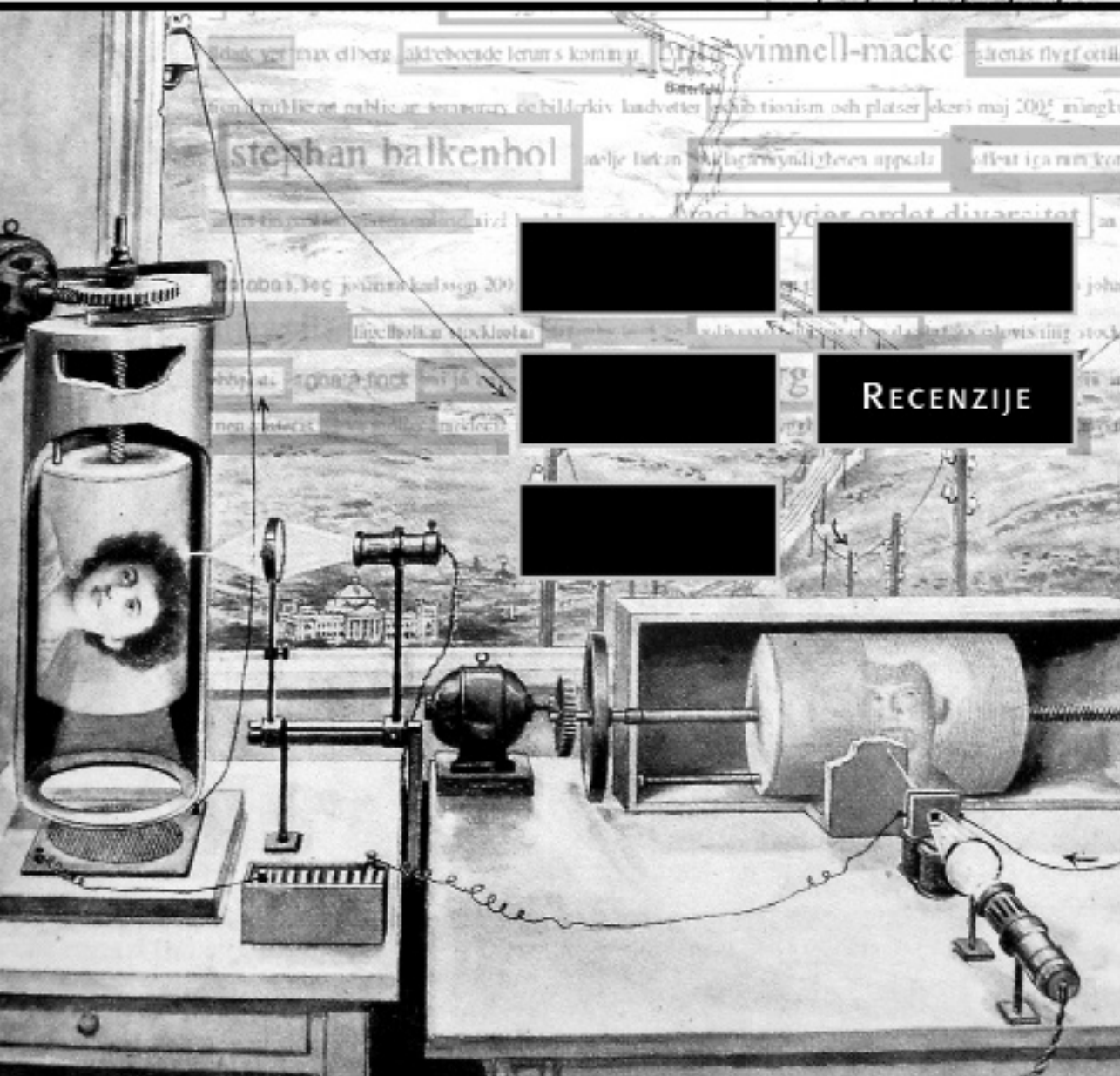
Uvod in prevod: Nina Dragičević

Literatura

- BARNES, DJUNA (1914): How It Feels to Be Forcibly Fed. *The World Magazine*, 6. september.
- BOWERS, JANE M. IN JUDITH TICK (1987): *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. University of Illinois Press.
- DUDA, SIBYLLE IN LUISE PUSCH (1995): *Nore ženske*. Ljubljana: Krtina.
- GREIF, TATJANA (2014): Življenje brez zasebnosti. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 132–156.
- MELMAN, BILLIE (UR.) (2013): *Borderlines: Genders and Identities in War and Peace 1870–1930*. London: Routledge.
- NEWMARCH, ROSE (1900): *Tchaikovsky, His life and works, with extracts from his writings, and the diary of his tour abroad in 1888*. New York: The Bodley Head.
- NICOLSON, NIGEL IN JOANNE TRAUTMANN (UR.) (1981): *The Letters of Virginia Woolf*. San Diego: Mariner Books.
- PANKHURST, EMMELINE (1914): *My own story*. Dostopno na: <http://www.gutenberg.org/files/34856/34856-h/34856-h.htm> (20. maj 2015).
- SMYTH, ETHEL (1919/1946): *Impressions that remained*. New York: Borzoi Books.
- ST. JOHN, CHRISTOPHER (1959): *Ethel Smyth: A Biography*. London, New York, Toronto: Longmans, Green, and Co.
- VELIKONJA, NATAŠA (2002): Gejevske in lezbične kulturne študije. V *Cooltura*, A. Debeljak (ur.), 211–225. Ljubljana, Študentska založba.
- WILDE, OSCAR (1891): *Intentions*. Dostopno na: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/887/pg887.txt> (20. junij 2015).
- WILEY, CHRISTOPHER (2013): Music and Literature: Ethel Smyth, Virginia Woolf, and The First Woman to Write an Opera. *Musical Quarterly, Oxford Journals* 96 (2): 263–295 .



the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words
the power of words



Neonecronomicon

GRŽINIĆ, MARINA IN ŠEFIK TATLIĆ (2014): *Necropolitics, Racialization, and Global Capitalism: Historicization of Biopolitics and Forensics of Politics, Art, and Life*. Lanham: Lexington Books.

Knjigo lahko mirno poimenujemo *Neonecronomicon*. Bistvena razlika med Lovecraftovim *Necronomicon* in *Neonecronomicon* Marine Gržinić in Šefika Tatlića je v tem, da je bil prvi fikcijski *grimoire*, drugi pa je zgodba o temačni realnosti, ki je tako očitna, da se sesede v fikcijo. Avtorja si prizadevata poudariti grozljivost te fikcije kot realnosti. Temna sila, ki v njuni knjigi naturalizira smrt, je ponavljanje smrti v povezavi z brezsravno politično voljo, imenovano »trg«. In tu je še druga razlika: mrtvi imajo prednost pred zakonom, ki jih žrtvuje, in pred podobo smrti, ki jih bo nadomestila. V odsotnosti lastne podobe smrt sama postane tisto, kar piše *Neonecronomicon*. Smrt postane avtomatično pisanje, produkcija politike.

Vse od temeljnega besedila Achilla Mbembeja *Necropolitics* (2003) smo priče proliferaciji študij smrti kot konkavne strani Foucaulteve biopolitike. Ta večinoma zahodna preokupacija z režimi upravičevanja smrti – od *queerovskih* do vojnih študij – se kaže kot abnormalna tako kot njena izbrana tema. Knjiga Marine Gržinić in Šefika Tatlića je vpogled v kratkovidnost zahodnega akademskega pogleda na nekonceptualizirane izkušnje z arbitarnostjo smrti neoliberalizma Vzhodne Evrope od zgodnjih 90. let dalje in njegovih napačno zasnovanih demokracij. Te so bile privatizirane demokracije ravno toliko, kolikor *niso* bile demokratizirane privatizaci-

je. Če že obstaja kak škandal, je to ta, da se zahodna aroganca v zadnjih dvajsetih letih tega še ni uspela zavedati. Kar je danes moralna ogorčenost nad islamizmom, je moralni protest proti tistemu, kar se je zgodilo v post-komunizmu.

Prvi del knjige, ki ga je napisala Marina Gržinić, zaznamuje teza, da 11. september 2001 označuje ponovno rojstvo sveta kot nekropolitičnega. Natančneje, gre za nekropolitični globalni kapitalistični način reprodukcije življenja in subjektivnosti (2014: 4). Zahod se je repozicioniral vzporedno z ustoličenjem smrti kot politike na način igranja s svojo spekulativno obliko: prek lastne fikcionalizacije želi pozabiti svojo kolonialno preteklost. V tem procesu je Vzhod (prikrito) izključen iz historizacije in/ali produkcije vednosti. Po padcu berlinskega zidu sta, sledeč imaginariju demokratizacije, tako Vzhod kot Zahod (po)imenovana z »nekdanjim« statusom. A historizacija nam omogoča izpostaviti prikrito in neenako epistemološko osnovo, na kateri sloni defamacija Vzhoda. Za Vzhod pomeni manko historizacije »njegove pogoje ne/možnosti« (ibid.: 5). Po drugi strani pa preigravanje s svojim »nekdanjim« statusom Zahodu omogoča uprizoritev fikcionalnosti, ki je v »tranzicijskih družbah« liberalizirana in ponotranjena do te mere, da normalizacija determinističnih osvoboditvenih pripovedi transformira vse dekolonialne naracije, zahodno zatiranje in špekulacije le v sumljive oblike deviacije iz že vnaprej samozačrtanega vsesplošnega konsenza.

Evropska dekolonizacija je fiktivna, saj podpira *rasializacijo* in ponotranjenje historične krivde v liku migranta. Rasializaciji migranta in domačega Drugega predhodi rasizem, ki gre skozi institucionalno in nato strukturno afirmacijo ter kulminira v »družbenem rasizmu« (ibid.: 11). Par rasizem/rasializacija pa se razvija v skladu z naslednjo formulo eksistencialnega brezdomstva: *imeti dobro življenje vs. imeti življenje (na)sploh*.

Da bi lahko začrtali mejo diferenciacije moramo razumeti današnjo diferenciacijo v sami kategoriji življenja; biopolitika se je preobrazila v nekropolitiko (ibid.: 22). Če je biopolitika formalizirana kot »omogočiti življenje in pustiti umreti«, je nekropolitika

artikulirana, tako Gržinić, v obliki formule »pustiti živeti in omogočiti smrt«. Rezultat je *laissez-faire* umiranja. Ta formula je osrednji analitični prispevek Marine Gržinić k trenutnim raziskavam nekropolitike. Razumevanje te dvojne formule narekuje njeno nenehno poudarjanje biopolitike kot epistemološkega arzenala Zahoda. Razmerje med postkolonialnim svetom in Vzhodno Evropo postane očitno, ko oblike »zasebnega posrednega vladanja« (Mbembe) postkolonialnega sveta apliciramo na Vzhodno Evropo kot goli ekonomski determinizem, ki ga poganja privatizacija: ekstrakcija resursov iz postkolonialnega sveta postane primer za politiko razlaščenja v Vzhodni Evropi. Oba omenjena svetova sta Drugi biopolitike Zahoda, nista pa njena poglavitna naslovnika. Gržinić predlaga, da biopolitika vedno vključuje osredotočenost na svoje domače, notranje zadeve: da »kapitalizira in upravlja z zavestjo znotraj prvega kapitalističnega sveta« (ibid.: 37). Še več, vse od svoje institucionalizacije/intenzivne cirkulacije od 70. let dalje je bila biopolitika del epistemološkega inštrumentarija od in za kapitalistični prvi svet »v katerem 'Drugi' ni obstajal« (ibid.: 86). Tako kot v tretjem svetu je v Vzhodni Evropi obstajal paralelni kolonialni režim, ki je ostal zastrt za železno zaveso; s tem pa sta ostala zastrta tudi »demokratična« privatizacija in odvzem življenja, kajti vse, kar izvira iz »zunanosti« (beda, smrt, nezakonitost itn.), mora izginiti.

Ta del knjige je torej analiza posledic bio-nekro diade in njenega geopolitičnega vpisa (oz. manka le-tega). Obema avtorjema je temeljna teorija o nebrzdanosti kapitala Santiaga Lópeza Petita. Gržinić sprejme njegovo idejo, da je neoliberalna globalizacija *repeticija* tega dogodka (ibid.: 33), ki se razkriva in razvija v produkciji fetišizma. Repeticija je dvostopenjska: 1. utemeljitvena repeticija, ki nenehno (re)producira center-periferijo; 2. raz-utemeljitvena repeticija pa se predstavlja kot nehierarhična in (re)producira idejo o ploskem, a multidimenzionalnem svetu. To je postmoderni kapitalizem, ki ga ohranjajo samoperpetuirane raznolikosti. Njegov »prazni formalizem«, tako Gržinić, je preveden v »popolno sovpadanje kapitalizma in realnosti« (ibid.: 34) in predstavlja premik, ki ga

opiše kot »realnost je realnost«. Pomen te »terminalne očitnosti« (ibid.: 37) je v tem, da so sodobne demokracije ujete med statično dialektiko »ničle in neskončnosti«. Pozneje v knjigi Tatlić uporabi iste diade in trdi, da če »ničla« pomeni neomejenost utemeljitvene repeticije kapitala, »neskončnost« pomeni raz-utemeljitveni vidik ponavljanja (ibid.: 293). Če torej »ničla« pomeni politiko NONA (Ne obstaja nobena alternativa), »neskončnost« nasprotno pomeni, da je vse dovoljeno, a z zagotovilom, da je depolitizacija ustoličena in prikrita (meta)ideologija. Ta statična dialektika ustvari občutek presežne odsotnosti sveta – postmoderno politično nevtralnost.

Drugi, Tatlićev del, se v celoti ukvarja s posledicami te ideološke domneve. Kako neoliberalna hegemonija vlada v svojem nekropolitičnem stadiju? Tatlić na to vprašanje odgovarja z iskanjem »postliberalne predpone globalnih hegemonij« (ibid.: 164). Smernice so: 1. ugotoviti neoliberalne načine kapitalizma v terminalni, a najbolj plodoviti fazi; 2. ugotoviti možnosti za vzpostavitev »političnega subjekta v razmerah, ki priznavajo politično moč kot funkcijo za produkcijo diferenciacij, razdalj in antagonizmov ... na podlagi konstrukcije drugih oblik kontradikcij in asimetrij« (ibid.: 169); 3. kritično spopadanje s problemom rasizma kot ideologije (ibid.: 175). Drugi del knjige je logično nadaljevanje prvega, kjer se Gržinić ukvarja s konceptualizacijo biopolitike kot zahodne epistemologije. Ker »kapitalizem in/ali globalni kapitalizem ... primarno deluje kot oblastni (ali imperialni) diskurz prvega sveta« (ibid.: 166), ima Zahod epistemološki monopol nad definiranjem univerzalnih načel globalizma.

Če je bil svet po 11. septembru politično transformiran v neoliberalni Neonecronomicon, se je po letu 2008 kot svet varčevanja reorganiziral z zamenjavo položaja med zatiralcem in zatiranim. A to večinoma drži za Zahod, saj je bil obrat soglasno normaliziran v Vzhodni Evropi že vse od leta 1989. Analiza obrata torej zahteva zagotovitev diferenciacije »med dominantnim oblastnim diskurzom in družbo« – med formo in vsebino, – saj tisti, ki vladajo nivoju forme, ne priznavajo te diferenciacije (ibid.: 167), še več, zavračajo, da bi bili del *vsakršne* vsebine.

Kjer nas Gržinić pusti s teorijo »nebrzdarnosti«, Tatlić poprime za »ne-omejenost«. Zdi se, da je neoliberalizem postal novi *ápeiron*: nova brezmejnost. Tako kot pri Empedokleju, se tudi tu pojavlja kot brezoblična moč, ki se upira vsakršni teoriji. Neoliberalizem v nekropolitičnem stadiju transformira ne-omejenost v brezmejno zatiranje (ibid.: 196). Posledično izenači ne-omejenost družbenih bojev z ne-omejenostjo kapitalističnega izkoriščanja (ibid.: 203). Nazadnje pa se »potencial ljudstva za 'svobodo' (iz)enači s potencialom za legitimacijo ne-omejenosti kapitala« (ibid.: 206).

Po Marini Gržinić je rasializacija ultimativna oblika rasizma, ki je danes institucionalizirana in normalizirana kot nadideološka vsebina. Po Tatliću je to »hipokrizija v institucionalizaciji sekularizma« (ibid.: 236), od tod pa izhajajo dvojna merila EU pri obravnavi migrantov. V politični racionalnosti EU se ta hipokrizija upravičuje z »aroganco nulte točke« (živalskosti) kolonizatorja: tisti, ki določajo klasifikacije, ne morejo biti klasificirani. To vodi k ohranjanju in nadaljnji ideologizaciji brezmejnosti kapitala in njegove odcepitve od historizacije. Potem, ko je ponotranjil definicije nekrokolonizatorja, dekolonialni otrok le stežka ponovno vzpostavi idejo političnega antagonizma. Kolonialni način oblasti je tisti, ki funkcionira namesto individualne svobode – če (sploh) obstaja kakšna osvoboditev – na podlagi arbitrarnosti, nebrzdanosti, ne-omejenosti in s ponavljanjem: kombinacija tega zagotavlja širitev »rasnih ideologij modernosti« (ibid.: 243) in normalizacijo nekropolitike. Kako? Kapitalistična eksploatacija se predstavlja kot proces pridobivanja svoboščin (ibid.: 244).

Rečeno preprosteje, študija Marine Gržinić in Šefika Tatlića nam pove, da bi se tisti, ki želijo braniti vsebino življenja, morali upirati formi smrti, s katero smo obkroženi tukaj in zdaj. Če je politično racionalno in eksistencialno pomenljivo braniti življenje, ki predhodi smrti in ne obrnjeno, se pravi tudi: smrt *pred* nekropolitiko samo, potem očitno potrebujemo več analiz umiranja in manj kritik življenja. Te analize bi zagotovile politično podlago diferenciacije – ne življenja, pač pa politik življenja, ter se postavile

po robu monstrouzni repetitiji racionalnosti, ki od svojih subjektov/podložnikov zahteva avtomatično podreditev Neonecronicomiconu neoliberalizma.

Skrajšano različico besedila je prevedla Jovita Pristovšek.

Časopis za kritiko znanosti,
domišljijo in novo antropologijo
Letnik XLIII, 2015, številka 261
UDK 3, ISSN 0351-4285

Izdajatelj / Publisher

Beletrina, zavod za založniško dejavnost
Borštnikov trg 2, Ljubljana
www.zalozba.org

in

Inštitut Časopis za kritiko znanosti
Ulica talcev 2, 1000 Ljubljana
www.ckz.si

Prva ustanoviteljica Študentske založbe, predhodnice zavoda
Beletrina, je Študentska organizacija Univerze v Ljubljani.

Za založbo
Mitja Čander

Beletrina*



Naklada: 400 izvodov

glavni urednik/Editor-in-Chief
Mitja Velikonja

odgovorna urednica/Managing Editor
Nina Kozinc

Urednice številke / Editors of Thematical Edition
Vesna Leskošek (Mesto žensk); Tatjana Greif in Nataša Velikonja
(Zamolčane zgodovine II)

Uredništvo / Editorial board
Sandi Abram, Jernej Amon Prodnik, Uršula Berlot,
Barbara Bezec, Marta Gregorčič, Tatjana Greif, Nikolai Jeffs,
Andrej Kurnik, Katarina Majerhold, Polona Mozetič, Andrej
Pavlišič, Danijela Tamše, Mitja Velikonja, Boris Vežjak, Simona
Zavratnik

Mednarodno uredništvo / International Editorial Board
Nela Pamuković (Zagreb), Ian Parker (Manchester),
Maple John Razsa (Maine), Sandro Mezzadra (Bologna),
John Holloway (Puebla)

cena: 12,90€



9 770351 428839