

BETON



KULTURNO PROPAGANDNI KOMPLET BR. 240, GOD. XVI, BEOGRAD, ČETVRTAK, 24. FEBRUAR 2022.

Redakcija: Aleksandra Sekulić, Dejan Vasić, Jelena Veljić, Dušan Grlić; Font Mechanical: Marko Milanković; E-mail: redakcija@elektroBeton.net; www.elektroBeton.net; Sledeci broj izlazi 15. marta

MIKSER

Piše: Vesna Madžoski

TAMNA STRANA GLOBALIZACIJE: MAĐIONIČARI NIČIJE ZEMLJE

„Jedna od australijskih ekonomskih fantazija jeste da zamišlja kako u pustinji i severnim delovima kontinenta niko ne živi: ovde vidi samo beskonačan prostor za iskopavanje ruda i energetske izvore, hidraulično frakturiranje (*fracking*), zakopavanje nuklearnog otpada, vojne manevre NATO-a, da ne pominiemo nuklearne probe tokom 1960-ih u Maralingu... Prvi Australijanci, oslanjajući se na kosmologiju svojih predaka, predlažu nešto sasvim drugačije – predlažu drugačiji način života na zemlji koji hitno moramo poslušati ukoliko želimo da spasimo planetarni ekosistem čiji smo i sami deo.“

Barbara Glogičevski,
Desert Dreamers, 2016, str. 24

Kada je otvorena u Parizu 1989. godine, izložbu *Magiciens de la Terre* pratili su brojni skandali i kontroverze koji i danas utiču na njeno tumačenje. U međuvremenu je dobila predznak „istorijska“ jer su nakon nje promenjeni mnogi parametri u izlaganju savremene umetnosti. Obično interpretirana u svetu tadašnjih političkih promena u Evropi i sloma komunizma, ne treba izgubiti izvida činjenicu da je zapravo bila inicirana kao deo proslave dva veka od Francuske revolucije – što nas direktno vodi u polje njenog tumačenja u svetu francuske postkolonijalne reorganizacije sopstvenog identiteta. Ova izložba, u kojoj je učestvovalo preko stotinu međunarodnih umetnika, svoj „legendarni“ status nije zadobila zbog masovnosti već zbog izlaganja umetnosti koja se do tada smatrala tradicionalnom i delom etnološkim zbirkama, rame uz rame sa delima umetnika savremene umetnosti. Ono što se ređe помиње jeste da je ona takođe prošlo izdanje 14. Pariskog bijenala koje je, nakon bankrotiranja i potrage za novim investitorima, unelo novine u modele finansiranja izložbi francuskih državnih institucija. Trenutak njene realizacije je vero-

vatno trenutak prve velike privatizacije savremene umetnosti i upliva novca koji nije došao iz državnog budžeta, nešto što je u poprilično socijalističkoj Francuskoj do tada bilo nezamislivo. Ovom prilikom preskočiću analizu niza problematičnih aspekata politike izlaganja savremene umetnosti koje je ova izložba legalizovala i o kojima se već dosta pisalo; radije bih podelila utiske koje sam sa sobom ponela nakon studijskog boravka koje je Biblioteka „Kandinski“ pariskog Centra Pompidu organizovala 2014. godine za odabranu grupu međunarodnih kuratora, istoričara i teoretičara umetnosti, kao deo proslave dvadesetpetogodišnjice od održavanja ove „legendarne“ izložbe.

Ako je novina originalne izložbe bila u tome da izlaže umetnike zajedno sa njihovim delima (kako tvrdi glavni kurator Žan-IberMarten), tokom obeležavanja dvadesetpetogodišnjice mladi naučnici su bili prisiljeni da svoje diskusije i prezentacije održe u izložbenom prostoru, kao deo velike instalacije kojom je jubilej obeležen. U ovom prostoru, izvodili smo isti ritual svakoga jutra: svoje prezentacije kritičkog osvrta na izložbu argumentovali smo pred posetiocima muzeja i glavnim tvorcem izložbe, Martenom, koji je branio svoje stavove i pokazao visoku otpornost na svaku kritiku. Oko nas su se nalazile vitrine prepune arhivskog materijala – dnevnički, beleške, lični spisi dnevnika, beležaka, ličnih spisa... nastalih tokom četvorogodišnjeg rada na izložbi, izloženih kao objekata od izuzetnog značaja koje nismo smeli da dodirnemo. Međutim, ono što jesmo ubrzo naučili jeste da je operacija pripreme izložbe od početka bila shvaćena izuzetno ozbiljno, da su u nju uložena poprilično visoka državna sredstva i da je na njoj radio mnoštvo saradnika čija je misija bila da „otkriju nove umetnike“. Bez ikakve sumnje, rečnik i metodologija koju su etnografi i antropolozi koristili vek ranije, koja je u ovim poljima odavno prevaziđena, ali koja se, kako vidimo,

„povampirila“ u polju savremene umetnosti. Ono što najviše šokira jeste činjenica da su ovi savremeni misionari zaista verovali 1989. godine da otkrivaju nove narode i kulture.

Tokom ove neobične letnje škole, moje istraživanje fokusiralo se na arhivske tragove koji su ostali iza australijske grupe umetnika, a koji su privukli moju pažnju izjavom da je njihov motiv učešća na ovoj izložbi pre svega politički. Imala sam sreću da upoznam Bernarda Lutija, nemačkog umetnika koji je svojevremeno bio zadužen za australijski deo izložbe i koji je nesrećno podelio sa mnom činjenice koje nesumnjivo ukazuju na problematičnu pozadinu ove izložbe koja je sve ovo vreme ostala veštoto skrivena.

Kada govorimo o Aboridžinima, nosiocima neobičnog imena kojim je Zapadna nauka nazvala različite grupe i plemena koja naseljavaju Australiju, važno je istaći značaj koji zemlja zauzima u njihovom umetničkom stvaralaštvu: kroz brojne rituale, identitet sopstva definišu upravu kroz vezu sa tlom. Stoga su australijski umetnici sa sobom u Pariz doneli zemlju i ostale elemente neophodne za izradu planiranog umetničkog dela, dok je njihov glavni uslov bio da se, nakon završetka izložbe, sav materijal posalje nazad u Australiju, kako bi ga vratili tamo odakle su ga uzeli. Nažalost, organizatori izložbe prekršili su datu reč i, nakon nekoliko godina bezuspjelog traganja, postalo je jasno da je ovaj materijal misteriozno „ispario“. Australijanci nisu imali izbora već su tražili nazad i totem koji su bili donirali muzeju kao potvrdu obostranog prijateljstva. Iako obično smatrana nebitnim detaljem u tumačenju izložbe, ova „anegdota“ otvara nova pitanja. Osim toga što je jasan primer izdaje nepisanih pravila prijateljstva, ona nas uvodi u razmatranje pitanja zemlje, njenog vlasništva i ekonomije, pitanja koje je u međuvremenu postalo ključni globalni problem.

Kada govorimo o okupaciji njihove zemlje, suprotno američkim Indijancima, Aboridžini nikako

MIKSER

Vesna Madžoski: Tamna strana globalizacije – Mađioničari Ničije zemlje

ŠTRAFTA

Aleksandra Sekulić:
Sećanje sa predumišljajem

ARMATURA

Vahida Ramujkić, Debatni program ULUS: (N) i priznati (n) slobodni (samostalni)

VREME SMRTI I RAZONODE

Eboni Stjuart:
Ova pesma govori o radosti

BLOK BR. V

Radovan Popović

da nisu potpisali sporazum kojim su je „ustupili“ zapadnoevropskim doseljenicima. Kako je francuska antropološkinja Barbara Glogičevski zapazila, iako nomadi gaje izrazito jakе veze sa različitim tačkama na prostoru koji naseljavaju, „zemlju ne doživljavaju kao skup ograničenih pojedinačnih parcela, već kao otvorenu mrežu tačaka povezanih pričama i pesmama, a koje formiraju virtualne putanje u mreži koja je istovremeno beskrajna i bezgranična.“ [Desert Dreamers, str.105] Sve što čini krajolik nosi određeno značenje, i svi elementi, „stene, izvori, kanjoni, drveće – koje mi smatramo prirodom, su za njih mesta kulture u smislu da su nosioci događaja koji im se pripisuju: mitskih epizoda, oneiričkih interpretacija i ponovo doživljenih istorijskih i svakodnevnih događaja“ (str. 105). Iz evropske perspektive, može se činiti da Aboridžini nemaju dom; zapravo, njihov dom se nalazi svuda.

Zapadni kolonijalni koncept *ničije zemlje* (*terra nullius*), tzv. nenaseljene zemlje, osporen je tek

1992. godine, nakon uspešnog sudskog procesa Edija Maboa. Ovaj koncept zasnivao se na tezi da

ukoliko niko ne obrađuje zemlju, tj. ukoliko se na njoj ne vide tragovi nikakvog rada, ona automatski ne pripada nikome, što znači da je može prisvojiti svaki ko želi da je obrađuje. No, ovaj sudske proces dokazao je da brojna plemena itekako deluju, rade na ovoj zemlji: „Pevanje, igranje, slikanje... smatraju različitim načinima putem kojih se brinu, staraju o zemlji. Po ovoj tradiciji, bez ritualnih aktivnosti i sezonskih praksi, flora i fauna se ne bi reprodukovale, čime bi klimatski balans bio poremećen. Svaka ljudska aktivnost odgovorna je za balans između prirodnih sila i zdravljia ljudi i ostalih živih bića.“ (Glogičevski, TheGuattariEffect, str. 106)

Narodi i kulture australijskog kontinenta imali su izuzetan značaj za tok zapadnoevropske nauke, od teorije evolucije, društvenih eksperimenta, do antropološkog znanja. Međutim, brojne teorije sma-



Radovan Popović: Elderikolor

trale su ih statičnim i nepromjenjenim od prialjorije, dok su istovremeno bili izloženi jekom pritisku kolonizacije. Nažalost, iako se o njima mnogo pisalo i govorilo, to nikako nije išlo u korišt Aboridžina, već je za cilj imalo da odvede čitaće u užasnu prošlost kako bi ih udaljilo od savremenih formi nasilja i rasizma.

Glavni naučni koncept kojim se ove kulture opisuju jeste nešto što je nazvano Vremenom snova (Dreamtime). Kako su mnogi pokazali, ovaj koncept je zapravo čisti antropološki konstrukt: jedna engleska reč odnosi se na različitim konceptima koji dolaze iz različitih oblasti kulture – to je i skup pravila ponašanja, i mapa koja određuje odnos sa individualnim topotinima, ljudima, životinjama, i univerzumom; istovremeno je i Biblija, i Ustav, i Zakoni, i kolekcija tradicionalnih pesama, likovnih motiva, mitova, legendi. Kako je već poznato, spavanje i snovi su od prosvetiteljstva definisani kao negativne kategorije, kao subjektivni doživljaji bez objektivnosti i logike, da bi do kraja XIX veka, makar u polju antropologije, snevanje bila oduzeta svaka kreativna sloboda. U narednom koraku, sve loše karakteristike pripisane sanjanju postale su deo naučne konstrukcije koncepta divljaštva.

Međutim, nisu svu „divljacu“ bili isti, te treba napomenuti glavnu razliku između kolonija u Aziji i Africi i onih u Australiji. Naime, osvajači Australije nisu samo zeleli da zagospodare postojećim kulturama kako bi iz njih izvukli sve što mogu. Njihov plan bio je da u potpunosti zamene zatećena društva: u novonastaloj ideologiji, kolonijalni upad predstavljen je kao oblik budenja onih koji su već u povojima spavali. Ono što je trebalo probuditi nisu bili samo ljudi već i zemlja koja nikada nije osetila „govzeni plug napretka“ i tek ju je trebalo pretvoriti u svojinu. Uvodeći zemlju u red, kolonizatori su tvrdili da je spašavaju od prirode kao što razum spašava svest od haosa snova. Uspavani Aboridžini su se jednostavno „zatekli“ na toj zemlji, te ni doseljenici nisu definisani kao okupatori. Tokom kolonizacije Australije, njeni žitelji definisani su kao bića koja žive u izmaglici nekakvog polusna, i u potpunosti su bili isključeni iz jednačine: sa jedne strane nalazila se zemlja, a sa druge njeni kolonizatori koji će uspešno demonstrirati pobedu uma nad materijom. Ključna strategija kolonizacije, kako je to Johnnes Fabijan primetio, bila je u tome da „preseli“ kolonizovane u različite vremenske zone, tako da je susret sa onima koji žive u drugom vremenu bio nemoguć. Kultura uspavanih Aboridžina tako nije došla u konflikt sa doseljenicima: oni

koegzistiraju bez mogućnosti susretanja. Iz perspektive kolonizatora, pedeset hiljada godina na životu na tom prostoru nisu predstavljale nikakvu prepreku kolonizaciji: kako smo videli, savremeni Aboridžini zapravo ni ne postoje. Ovaj kontinent, često smatran periferijom iz zapadnjačke perspektive, korišćen jedino kada treba seliti prigranike, ubrzao je postao nezanimljiv i kada je reč o naučnim konstrukcijama mitskih plemena. Ono kroz šta su Aboridžini prošli i još uvek prolaže jest permanentno oduzimanje ikavog prava na zemlju koju naseljavaju, zemlju koja je postala najvažniji projekat u procesu privatizacije u rukama brojnih gradičkih kompanija i korporacija koje se bave eksploracijom rudnih bogatstava. Ono što su protekli deceniji doživjeli jeste permanentno nasilje, kao i otmicu preko 50.000 dece iz mešovitih brakova rođene od 1910. do 1970. godine. Stoga ne treba da nas iznenadi političnost u izlaganju umetnosti, tj. njihova strategija da iskoriste svaku priliku u javnom domenu zapadne hemisfere kako bi podstigli svet da još uvek postoji i da se još uvek bore za pravo na svoju zemlju. U ovom borbi za priznavanje teritorijalnih prava, australijski Aboridžini otkrili su moć umetnosti kao kanala komunikacije o svojoj situaciji permanentnog izbeglištva.

Slike nastale u Vremenu snova nisu obične slike: njihova uloga je da povežu zemlju sa ljudima i objektima kojih je naseljavaju, da ih ucrti i upiše, uključujući i obaveze koje sa tim dolaze. Kako nas tradicionalna društva uče, rituali su tu da pomognu u prevaziđanju dualizama na kojima je svaki ljudsko društvo zasnovano, te je tako, po rečima Glovčevski, „snevanje zapravo iškustveni doživljaj paradoska, mesto inverzija, način da se prevaziđe rodni identitet i nađe se negde drugde, u srcu tajne života, u srcu moći transformacije.“ (*Desert Dreamers*, str. 128) Ono što je naučila ovih „izviđača imaginarnog“ jeste da, „snovi nisu bekstva već ogledalo želje koje postoje jedno uokolo individu i kolektivi spoznaju svim svojim snagama put pun zamki i nepredvidivih događaja koji su sami sebi zacrtali.“ (str. 286)

Još jedna lekcija koju ovde možemo naučiti jeste da ekonomija zasnovana na akumulaciji dobara nije jedini način opstanka jedne zajednice na ovoj planeti. Umesto toga, australijski Aboridžini naslažavaju značaj koncepta kruženja: „Oni svoje heroje Snevanja slave kruženjem dobara, slika, plesova, pesama između ljudi, a ne ponudama, žrtvama ili molitvama upućenih nemoj vrhovnom autoritetu.“ (str. 273) Otpor prema akumulaciji dobara, Varplji narod zapravo izražava svoje odbijanje logike Države nametnute od strane kolonizatora i trenutnih birokrata. Umesto našeg is-

ključujućeg načina konceptualizacije vlasništva omenđenog linijom između „mog“ i „tvo“, tvrde da vlasništvo zavisi od konteksta i uvek je stvar dogovora. Tokom sušnih godina, mnoštvo njih moraće da koristi vodu sa istog izvora, a do dogovora kada će to učiniti dolaze uz pomoć Snevanja. Oni koji promovisu privatno vlasništvo ne samo da krše dogovorena pravila, već mogu biti potpuno isključeni iz života zajednice. Jukurpa, Snevanje, ili Zakon, zasniva se na naslenu i promeni dokse sama tumačenja menjaju usled promena u međuljudskim odnosima. U ovoj tradičnoj plagiarijizam ne postoji: umetnici dobijaju ili nasleduju prava na korišćenje određenih već postojećih elemenata, a ne za uvođenje novih. Ono čega se plaše nije krovotvorstvo već krada, tj. neautorizovana aproprijacija dizajna i pokušaj zasnivanja svog autoriteta na osnovu ukradenih elemenata. Krada je ključna reč i kada govorimo o trenutnoj eksploraciji njihove zemlje: Australija je daleko od projektovane slike renaseljene pustinje, ona je zapravo izuzetno bogata različitim mineralima koje eksploratu multinacionalne korporacije. Na samom početku ovog procesa, ovi narodi bili su izrazito protiv ovakvog načina eksploracije jer je podrazumevala uništenje same zemlje. Međutim, nakon što su uvideli i njenu korisnu stranu, prihvatali su dogovor koji im je obećano da se ova praksa neće provoditi na svim delovima njihove teritorije. Ipač, nakon uvođenja novca počele su i nove nevolje: „Što je više bilo novca, bilo je i više alkohola i rizika od automobilskih nesreća u kojima su ginali muševi i sinovi. Novac je neophodan za održavanje novih kuća, plaćanje kirije, struje i vode. A deca su tražila video kasete...“ (str. 61)

Biti Aboridžin u savremeno doba znači i biti stalno maltretiran od strance policije, kako Glovčevski navodi, sa „343 smrти u pritvoru i zatvorima u periodu od 15 godina...“ za koje policijski nikada nisu odgovarali.“ To takođe znači i dalje se boriti za pravo na svoju zemlju: progresivne reforme koje je uvela vlast u periodu od 1996. do 2007. godine u meduvremenu su potpuno izbrisane. Međutim, kako mnogi već ukazuju, dalekosežne posledice trenutnog procesa istovremeno zemlje i raselejanja ljudi koje čine multinacionalne korporacije više nisu samo problem Aboridžina: u meduvremenu, problem je postao i naš. Paradoksalno, u trenutku kada klimatske promene predstavljaju najveću pretjeriju neoliberálnih paradigmi, od naroda Aboridžina se traži da napuste prakse i način života kojim se značajno može doprineti održanju regiona izuzetno bogatog biodiverziteta kao i smanjenju upotrebe ugljenika. ■

ARMATURA

Piše: Vahida Ramujkić,
Debatni program ULUS-a

(N)I PRZNATI (N)I SLOBODNI (SAMOSTALNI)

Kako samostalni umetnici mogu pregovarati uslove svoga rada



predstavlja najbazičniju pomoć za one pojedince koji kroz rad u svojoj osnovnoj delatnosti nisu sposobni da sebi i svojoj porodici obezbede osnovna sredstva za život.

Status samostalnog umetnika, suštinski je socijalni, a ne radni status. Za njih radna prava ne važe, jer ih nemaju sa kim niti preko koga pregovarati. Prema Zakonu o radu Republike Srbije sindikati dobijaju reprezentativnost, tj. mogućnost da pregovaraju uslove rada između poslodavaca i zaposlenih u okolici u svom članstvu okupe više od 10% zaposlenih u datoj oblasti rada. Bzog višedesecijskog degradiranja statusa samostalnih umetnika, veliki broj njih upućen je da socijalnu i ekonomsku sigurnost traži u zapošljajima u glavnim u sferi obrazovanja. Međutim, kao zaposlenima u prosveti, njihova radna prava će biti zastupana u okviru prosvetnih sindikata, što nema nikakve veze sa njihovom primarnom delatnošću, likovnom, vizuelnom umetnošću, pišanjem poezije, proze i sl.

Pokazatelj da je status samostalnog umetnika ne više od socijalne kategorije odražava se i u ograničenju u godišnjem prihodovanju koji odgovara zbiru minimalnih mesečnih zarada. Samostalni umetnici koji od svog rada uspevaju da zarade značajnije prihode, što je u lokalnom kontekstu usled nedostatka tržišne potražnje za umetnošću dosta retko, imaju izbor da regulišu svoju delatnost kroz privredni subjekti i postanu mali privrednici. Poreske obaveze i uslovi rada paušalaca, takođe, daleko su od jednostavnih. Bzog velikih poreza, oni su dodatno pritisnuti potreboom da ne prestanu privreduju, a kao sami svoji poslodavci, takođe ne mogu biti reprezentovani kroz sindikate. Mesto sindikalnog organizovanja i zastupanja zajedničkih interesa umetnika koji svoj rad obavljaju mimo stalnih radnih ugovora je upravljeno, pa se radi o bazičnom nepostojanju regulativa za njihovo ostvarivanje osnovnih prava radom u matičnoj delatnosti.

↑ Radovan Popović Art

Pri sagledavanju ovih problema, treba istaći da radno-pravna individualizacija režima „stvaralačkog“ rada ne odgovara realnosti u kojoj se savremene umetničke prakse sprovode, kao ni zadovoljavanju društvenih potreba za umetnošću. Iskustva umetnika govore nam da se umetnost stvara u društvenom kontekstu, kroz partikularne neposredne i posredovane odnose, kroz kontinuirane interakcije i dijaloge, što uključuje i simbiotički odnos predajnik i receptor, a da se i sami umetnici u svom radu često udržuju u umetničke kolektive. Gledajući ovako, zatomiđenje umetničkog rada u delo, kao



ŠTRAFTA

Piše: Aleksandra Sekulić

SEĆANJE SA PREDUMIŠLJAJEM – UTISCI O FILMU „RAMPART“ MARKA GRBE SINGH I IZLOŽBI „ARHIVA DRAGICE VUKADINOVIĆ“

Dok se 2021. godina arhivira, javno i privatno, izveštajno i emotivno, po folderima fotografija i kutijama novina, osvrnuće se na kratko na dva događaja koja su u velikoj plimi kulturne produkcije koja se bavi sećanjem, arhivima i njihovim čitanjem, uspela da se izdvoje svoju snagu, razlikom i predumišljam. Biram reč predumišljam, jer se prizivanje lične arhive u savremenost radi iz savremenosti, ima svoju svrhu, i u ova dva slučaja stvara ambient koji je deljiv i inspirativan.

Izložba „Arhiva Dragice Vukadinović – lični radovi / fotografija, film, video“ (Artget ga-

stao – od vremena kad je fotografija bila ‘predmet želje’, kada je bez posedovanja fotografapata, fotografisanje bilo ‘dogadjaj’ po sebi, čin kolektivne inscenacije u automatu za fotografisanje; od upotrebe instant tehnike polaroida; fotografije kao materijalnog objekta, do današnjeg digitalnog zapisa koji više nije (Kristijan) Mecov, tih i pravouagonik od papira, već binarni zapis koji siđava iz ekранa“.

Neke od celina kompleksne izložbe ne mogu se odvojiti od svog ličnog arhivskog okruženja. Fotografije koje su uramjene svoje zajedničkom arhivskom domu prenose u prostor izložbe, u emulaciju kućnog ambijenta i izvorene pozicije ovih fotografija, njihovog skupa i internog razgovora njihovih značenja i na njima prikazanih ličnosti.

(Setila sam se kako je umetnica Bertien van Mannen iz Amsterdama tražila da joj pomognem da u Beogradu nastavi svoju seriju fotografija neobičnog fokusa: stikalje je fotografije koje ljudi drže u domovima. Tada mi je bilo možda samo zabavno da gledam bizarse kombinacije predmeta koji čine okruženje kućnih fotografija koje je Bertien uslikala, sve ove situacije koje nekada nesvesno čine, pa i prave male kućne oltare. Naučila sam u međuvremenu da ove situacije predmeta stvaraju neke obrasce u svakome.

Marko Grba Singh reditelj je filma „Rampart“ (2021), premijerno prikazanog na festivalu u Larnaku, a u Beogradu na Festivalu autorskog filma. Film je sastavljen od delova porodične video arhive i nekoliko savremenih snimaka lokacija koje se pojavljuju na snimcima iz porodične arhive. U grupoj klasifikacijom ovaj film se vodi kao dokumentarni, ali nevolja sa grubim fiokama je da ovakvi filmovi žuljuju fiok-odrednice: publiku je film doživela kao igrani, a sam autor ga vidi kao eksperimentalni. Film je zapravo sve to u nekoj specifičnoj igri odlične režije u montaži. Ono što vidimo jeste Banjica – deo Beograda kojim dominiraju prepoznatljivi soliteri, čitava jedna šuma solitera, i šum solitera, koje Marko Grba Singh snima u scenama koje pripadaju savremenosti. Prizori koje gledamo na snimcima iz porodične arhive potiču iz jednog od stanova, i iz jedne kuće na Banjici i njenog dvorišta 1999. godine. Snimao ih je (uglavnom) Markov deda, čiji glas često čujemo kao učesnika u razgovoru sa svojim snimanim likovima, ali i kao komentatora snimljenih prizora, te nam je sugerisan kao fokalizator ovih priča. Međutim, Marko, glavni junak ove priče, koji je tada desetogodišnji dečak, predstavlja centar filma, čiji pogled postepeno usvajamo, a naslućujemo njegovu ruku i u predumišljam u nastanku priče i pejzaže kroz autoportrete; eksperimente i „blagli egzibicionizam“ performativnih omaža; portrete u šum ličnih i društvenih situacija.

Priču nam priča Marko, kroz snimke nastale iz ruke njegovog dede (i povremeno roditelja), a pojavljuje glas svog praznog stana (možemo se pribititi i Markovog snimanja zvuka šume u filmu „Abdul i Hamza“). Deciju perspektivu sjajno dočarava stapanje pejzaža Banjice, odnosno venca solitera koji se vidi sa prozora i sa balkona stana, sa pejzažom kompjuterske igre koja je obeležila 1999. godinu i čije se pristup stvaraju u danima bombardovanja SRJ vidi i u filmu. Rampart, naslov filma, potiče i iz ovih utvrđenja igre, ali se pomalo jedan simbol tvrdave koji nam se otvori u punom značenju do kraja filma – način na koji je deda, a i celu porodicu, pravila sadržaj oko izgradnje šupe i drugih aktivnosti u dvorištu dedine kuće na Banjici, u kojoj su boravili tokom vazdušne opasnosti. Pre početka bombardovanja, da je snimao svoje unuke koje je „angazaovao“ da kopaju kanal u dvorištu, i vidimo Markovu pobunu zbog nesavremenih nadnica, deda kao poslodavac u ovoj igri prihvata zahteve svojih radnika, i ovaj nas uvod u rad na šupi uveljavlja, da bi povratnik na ovu lokaciju, odnosno bekstvo iz stana tokom vazdušne opasnosti bilo za Marka traumatično – noć u kojoj se bržinski smestaju po sobama uz Markovu negodovanje i plač zabeleženo je kao i nebo po kome se odvijaju borbe aviona NATO i raket PVO, paralelno sa televizijskim izveštavanjem, uz komentare i svest o dokumentu. Markov deda je, kao i mnogi, uskoro znalački komentarisao lokacije borbi, detonacija i njihov intenzitet za ovu ličnu arhivu, ali je isto tako predano dokumentovao i borbu za predah, potreban desetogodišnjak Mariku, uplašenom, bilo u formi popodneve košarka ili igrice. Dedinu dvorište, pas, šupa, deca, odrali su i u ovo borbu u paralelnim tokovima. Kada je Marko, posle par meseci, sa majkom boravio u Temišvaru, deda je došao u posetu i zajedno su otišli u zabavni park. U tunelu strave, Markov uplašeni pogled prekida šum starog signala da je kraj VHS trake (kako smo čuli na razgovoru posle filma, to nije montažni trik već je tako kaseta izgledala u originalu). Držanje za ruke sa dedom, njihova šetnja i suočavanje sa strahom uz njega, dovodi nas do naslova filma, jednog utvrđenja koje je stvarano za ovu važnu borbu za Markov predah od straha. U razgovoru nakon filma, Marko Grba Singh je predstavio neke od ljudi koje prepoznajemo sa snimaka, kao i montažerku Minu Petrušić sa kojom je pregledao sate materijala sa VHS arhive i radio na oblikovanju ovog filma. Tom prilikom je podvikao da je bombardovanje SRJ Jugoslavije u ovom filmu moglo biti i zemljotres, ili neka druga nesreća – dakle možemo zaključiti da je rampart, odnosno bedem, u ovom filmu pojma koji gubi svoje militarističko upotrebljivo značenje i dobija poeziju, u obliku jedne pažljivo građene dedine šupe. ■

proizvoda ovog neprekidnog procesa, koje se kroz pravne regulative sprovodi putem atribuiranja autorstva, suštinski onemogućava ravnopravno učešće širim slojevima društva u kreiranju umetnosti i uživanju u njenim benefitima, koje su svakako mnogostrukе – saznanje, estetske, duhovne, humanističke, emancipatorske, itd.

Uglavnom, umetnici čija je „slobodna“ pozicija prepostavljena režimom obavljanja njihovog rada kao „stvaralačkog“ i „samostalnog“ u pravnom smislu su upućeni na ugovanje „poslova“ putem autorskih ugovora. Stoga, kada dođe do zaštite njihovih profesionalnih prava, reč je uvek o autorskim, ne o radnim pravima. U praksi, iskustvo velikog dela umetnika pokazuje nam da se njihovo profesionalno angažovanje tek delimično reguliše i plaća putem autorskih ugovora. Razlozi za to su nepovoljne poreske politike za autorske honorare, čime se predviđa da je umetnost komercijalna delatnost i da za nju postoji sigurno tržište. Radna grupa za fer prakse u okviru Udruženja likovnih umetnika Srbije (ULUS) još krajem 2020. godine dala je predlog za povećanje normiranih troškova u autorskim honorarima za oblast likovne umetnosti. Međutim, da bi se u zakonskom smislu ova situacija, koja je u nadležnosti Ministarstva finansija mogla promeniti potrebnije da i ostala reprezentativna udruženja koja zastupaju umetnike koji poslju preko autorskih ugovora elaboriraju ovakve predloge za oblasti svojih delatnosti.

Za sada, zbog ovih nepovoljnosti, mnogi umetnički centri, galeristi i sami umetnici se odlučuju da naknade za rad regulišu preko trećih agencijskih lica, koje za usluge fakturisanja zadržavaju 10% od bruto iznosa, što je svakako manje nego ono što se iz honorara odbija za samostalne umetnike (oko 12,5%), zaposlene (oko 26%) ili nezaposlene (i do 36%). Ovde se nekome odmah može učiniti da je obračun honorara za samostalne umetnike značajno povoljniji od onog za zaposlene i nezaposlene. Međutim, ova „povoljnost“ je samo naizgledna. Radi se o tome što je pri isplati honorara za sa-



↑ Radovan Popović: 039

mostalne umetnike, naručilac posla oslobođen uplate doprinosa za PIO fond (kao za zaposlene 25,5%), i zdravstvenog osiguranja (dodatnih 10,3% koji se obračunavaju kod nezaposlenih). Obrazloženje je da se samostalnim umetnicima doprinose za obavezno socijalno osiguranje uplaćuju lokalne samouprave, ali po fiksnoj minimalnoj osnovici. Gledano dugoročnije, samostalni umetnici su ovde na velikom gubitku, jer putem svog rada ne mogu da doprinose uvećanju osnovice za svoju buduću penziju. Radna grupa ULUS-a za pitanja samostalnih umetnika ukazivala je na ovaj problem i u svom elaboriranom predlogu tražila i povećanje osnovica za samostalne umetnike i vraćanje obračuna doprinosa kroz autorske honorare.

Kako se predmet autorskih ugovora bazira na utvrđivanju međusobnih odnosa vezanih za ustupanje autorskih prava za isporučeno autorsko delo, naknada koja se ovom prilikom utvrđuje nije vrednovana prema normiranim cenovnicima koji odgovaraju uloženom vremenu i kompleksnosti obavljenog posla i sl., već prema vrednosti koja je putem „stručne procene“ ili sve više tržišne potražnje, atribuirana

prema rezultatu isporučenog rada, tj. dela. Bez ikakvih iluzija nasleđenih iz prethodnog socijalističkog sistema, danas, u kontekstu dominantnih odnosa materijalne proizvodnje, gde je sve uslovljeno profitnim interesom, rezultat umetničkog rada, tj. dela, dobijanjem priznaja iz stručne sfere nema načina da izbegne svoje učešće u reprodukciji kapitala – i barem iz tog razloga, kako što nas upućuje i Lise Sokolni, promoterka W.A.G.E. platforme u Sjedinjenim državama koja se zalaže za pravične naknade za umetnički rad, umetnici treba da zahtevaju da budu plaćeni za svoj rad! – u protivnom, oni kontribuiraju uvećavanju kapitala trećih profitno zainteresovanih strana, bilo da je njihov status privatni ili javni.

Međutim, istraživanje koje je krajem 2020. godine sprovedeno u okviru Debatno-istraživačkog programa ULUS-a, pokazalo je da je situacija na terenu znatno lošija od očekivane. Samostalni umetnici, uslovjeni da svoj status pravduju kroz profesionalnu praksu, što se u vizuelnim umetnostima striktno odnosi na izlaganje, od samog starta nisu u poziciji da pregovaraju uslove svojeg rada. Umesto pregovaranja naknada i pro-

dukcijskih uslova, praksa je da na njihova pleća često pada investiranje u čitavu produkciju, transport, opremu, instaliranje radova, a nekad čak moraju da plate i naknadu za korišćenje termina ili da ustupe radove. Pošto se, barem u privatnom sektoru, prepostavlja da su radovi na prodaju, umetnik odatle dobija mogućnost za prihodovanje. Sa druge strane, i privatni galeristi se žale da umetnici koriste promociju kroz galerije da bi radove prodavali u „ateljeu“ (tj. kod kuće, jer 95% umetnika članova ULUS-a se u nedavnoj anketi izjasnilo da nema radni prostor) uz „džentlmenski dogovor“, tj. na crno, pri čemu galeristi ostaju bez svog „udela“. Na ovaj način, „ozbiljni“ kupci ostaju bez dokaza da su kupili delo sertifikovane vrednosti, vlasti bez ubiranja poreza, a šire društvo ostaje potpuno otuđeno od umetničkih procesa.

↑ Iz vizure dominantnih odnosa, ovde su svи na gubitku, a bavljenje umetnošću se jednostavno vidi kao loša investicija, ili kao rezervisano za određene društvene slojeve i njihove veoma partikularne interese. Da bi se ova situacija barem delimično rešila u korist svih strana, odmeravajući široki raspon između realno ostvarivog i poželjnog, potrebno je da se veći deo javnih sredstava opredeljuje za nezavisnu umetničku produkciju, da se sami stvaraoci uključe u definisanje kriterijuma za vrednovanje i uređivanje uslova rada u svom matičnom sektoru rada. A to se može učiniti samo kroz javne konsultacije koje bi za jednim stolom okupile sve uključene strane u ovom procesu: umetnike, profesionalna udruženja, nadležne institucije, ustanove kulture, galerije, obrazovne institucije i široku društvenu zajednicu ■

Na inicijativu Debatno-istraživačkog programa ULUS-a u saradnji sa Ministarstvom kulture i informisanja i Zavodom za proučavanje kulturnog razvijatka aktuelno se sprovodi istraživanje o uslovima rada u galerijama i izlagачkim prostorima na teritoriji Srbije. Cilj ovog istraživanja je uspostavljanje cenovnika za pravične naknade za umetnički rad.

VREME SMRTI I RAZONODE

Piše: Eboni Stuart

OVA PESMA GOVORI O RADOSTI

Ova pesma govori o radosti
ne govori o vodi
isparavanju ostataka ili pesku

ili žedi ili suvom voću ili šarkama ili

vešanju ...
danас
nijedna osoba nije umrla na
uličnom trotoaru na rukama
policiјaca
ili čuvara

danас je dozvoljeno
dečaku da se igra
napolju i da bude
dete prepuno mašte

danас smo mu prvi put tražili
da digne ruke uvis
i pokaže nam
kako izgleda kada se
pretvara da leti

danас crnkinja može
da popuši cigaretu
može da se smeje
može da radi
šta god joj se jebeno radi

sa svojom
kosom

danас me niko nije nazvao
crnčugom, direktno

ili indirektno
danас su znali moje ime

danас je
zvučalo kao radost
nebitno ko ga je izgovorio

biti crna danас
nije razlog da se umre
tom prirodnom smrću

šta hoću reći,
danас niko nije pokušao
da me ubije

danас nije umrla nijedna
tamna ili crna koža
ili pogrešna put

danас je bio i jedini dan
kada smo se sklonili unutra
okupili se i pričali priče... sećaš se

kada je svakog dana bila nečija sahrana
i puštili su tužnu pesmu

i čitali posmrtni govor, oh.
danас je bio jedini dan kada smo plakali
ali od sreće
jedini haštag koji smo koristili danas
bio je #radost

danас maramice žeљe samo
da obrišu lica onih

koji plaču od radosti

Ova pesma govori o radosti.
ne govori o strahu
ili ljutnji ili tuzi

emocijama koje nas tako
lako preplave

pesma ne govori o
staklu ili porcelanu
ili krhkim stvarima ili o
slabosti ili umoru ili slomljenosti

Ova pesma govori o radosti.

koliko dugo je ostala
i kako je pamtim
zauvek
u nama ■

Prevela sa engleskog: Milica Arambašić

* Pesma će biti objavljena u februaru 2022.
u novoj zbirici Sveža Krv (BloodFresh)