



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 pominjemo 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 Glovčevski,
Desert Dreamers, 2016, str. 24

Kada je otvorena u Parizu 1989. godine, izložba *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 svetlu tadašnjih političkih promena u Evropi i sloma komunizma, ne treba izgubiti iz vida činjenicu da je zapravo bila inicirana kao deo proslave dva veka od Francuske revolucije – što nas direktno vodi u polje njenog tumačenja u svetlu 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 etnoloških zbirki, rame uz rame sa delima umetnika savremene umetnosti. Ono što se ređe pominje jeste da je ona takođe propala 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 – dnevni, beleške, lični spisi dnevnika, beležaka, ličnih spisa... nastalih tokom četvorogodišnjeg rada na izložbi, izloženih kao objekata od izuzetnog značaja koje nismo smeli da dodirujemo. 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 radilo 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 nesebično podelio sa mnom činjenice koje nesumnjivo ukazuju na problematičnu pozadinu ove izložbe koja je sve ovo vreme ostala vešto 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 pošalje nazad u Australiju, kako bi ga vratili tamo odakle su ga uzeli. Nažalost, organizatori izložbe prekršili su datu reč i, nakon nekoliko godina bezuspešnog 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 nika-

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)i 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 Glovčevski zapazila, iako nomadi gaje izrazito jake 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 virtuelne 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 Maboja. 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 svako ko želi da je obrađuje. No, ovaj sudski 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 reprodukovala, čime bi klimatski balans bio poremećen. Svaka ljudska aktivnost odgovorna je za balans između prirodnih sila i zdravlja ljudi i ostalih živih bića.“ (Glovčevski, *TheGuattariEffect*, str. 106) Narodi i kulture australijskog kontinenta imali su izuzetan značaj za tok zapadnoevropske nauke, od teorije evolucije, društvenih eksperimenata, do antropološkog znanja. Međutim, brojne teorije sma-



Radovan Popović: ElderiKolor

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 mnogostrukije – sazajne, estetske, duhovne, humanističke, emancipatorske, itd. Uglavnom, umetnici čija je „slobodna“ pozicija pretpostavljena režimom obavljanja njihovog rada kao „stvaralačkog“ i „samostalnog“ u pravnom smislu su upućeni na ugovaranje „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 potrebno je da i ostala reprezentativna udruženja koja zastupaju umetnike koji posluju 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 ulozenom 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. delo, dobijanjem priznanja iz stručne sfere nema načina da izbegne svoje učešće u reprodukciji kapitala – i barem iz tog razloga, kako što nas upućuje i Lise Solskolni, 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, uslovljeni da svoj status pravdaju kroz profesionalnu praksu, što se u vizuelnim umetnostima striktno odnosi na izlaganje, od samog starta nisu u poziciji da pregovaraju uslove svoga 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, pretpostavlja 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 „džentlmenki 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 svi na gubitku, a bavljenje umetnošću se jednostavno vidi kao loša investicija, ili kao rezervirano 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 stvaraloci 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 širu društvenu zajednicu ■

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

VREME SMRTI I RAZONODE

Piše: Eboni Stjuart

OVA PESMA GOVORI O RADOSTI

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

ili žeđi ili suvom voću ili šarkama ili

vešanju ...

danas
nijedna osoba nije umrla na
uličnom trotoaru na rukama
policajca
ili čuvara

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

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

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

sa svojom
kosom

danas me niko nije nazvao
crnčugom, direktno

ili indirektno
danas su znali moje ime

danas je
zvučalo kao radost
nebitno ko ga je izgovorio

biti crna danas
nije razlog da se umre
tom prirodnom smrću

šta hoću reći,
danas niko nije pokušao
da me ubije

danas nije umrla nijedna
tamna ili crna koža
ili pogrešna put

danas 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 puštali su tužnu pesmu

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

danas maramice žele 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 pamtilo
zauvek
u nama ■

Prevela sa engleskog: Milica Arambašić

* Pesma će biti objavljena u februaru 2022.
u novoj zbirci *SvežaKrv (BloodFresh)*