

www.proartorg.com

skok i zaron sanja kojić mladenov

**sanja
koić
mladenov**

SKOK I ZARON



Dr Sanja Kojić Mladenov

SKOK I ZARON

PROARTORG®
PROFESSIONAL ARTISTS ORGANIZATION



Beograd 2020

IMPRESUM

Izdavač / Publisher

ProArtOrg
www.proartorg.com

Za izdavača / For publisher

Milan Bosnić

Partner / Partner

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad
/ Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad

Recenzentkinje / Reviewers

dr Svenka Savić
dr Irina Subotić
dr Lidija Radulović

Lektura / Proofreading

Ljiljana Maletin Vojvodić
Maja Rogač

Prevod / Translation

Snežana Ciganović

Fotografije radova / Photos of the works

umetnice

Fotografije postavke / Photos of set-up

Marko Ercegović

Dizajn i prelom / Design and Prepress

Silent Studio, Beograd

Štampa / Print

Standard 2, Beograd

Tiraž

300

ISBN 978-86-80146-06-5

*Štampanje ove knjige pomoglo je
Ministarstvo kulture i informisanja
Republike Srbije*



*Publikacija je realizovano u okviru MSUV međunarodnog projekta
RISK CHANGE podržanog od strane programa Evropske unije „Krea-
tivna Evropa“ / Within the scope of the MSUV project RISK CHANGE,
supported by the EU "Creative Europe" Programme.*



MUZEJ
SAVREMENE
UMETNOSTI
VOJVODINE



SEKRETARIJAT ZA KULTURNI, UMETNIČKI I
INFORMACIONI SADRŽAJI
I ODNOSI SA VEŠTAČIM I
INFORMACIONIM DRUŠTVIMA
VOJVODINE



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

Dr Sanja Kojić Mladenov

SKOK I ZARON

Diskursi o rodu u umetnosti: konstrukcija profesionalnog identiteta umetnica u oblasti novih medija u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka

Umetnice:

Bogdanka Poznanović, Marica Radojčić (Prešić), Breda Beban, Vesna (Dragojlov) Gerić, Jelena Jureša, Bojana S. Knežević, Andreja Kulunčić, Lidija Srebotnjak Prišić, Nataša Teofilović, Isidora Todorović, Vesna Tokin i Lea Vidaković.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

305-055.2:7(497.113)"19/20"

141.72:7(497.113)"19/20"

81'42:7"19/20"

КОЈИЋ-Младенов, Сања, 1974-

Skok i zaron : diskursi o rodu u umetnosti: konstrukcija profesionalnog identiteta umetnica u oblasti novih medija u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka : umetnice: Bogdanka Poznanović, Marica Radojčić (Prešić), Breda Beban, Vesna (Dragojlov) Gerić, Jelena Jureša, Bojana S. Knežević, Andreja Kulunčić, Lidija Srebotnjak Prišić, Nataša Teofilović, Isidora Todorović, Vesna Tokin i Lea Vidaković / Sanja Kojić Mladenov. - Beograd : ProArtOrg, 2020 (Beograd : Standard 2). - 256 str., [16] str. s tablama : ilustr. ; 23 cm

Tiraž 300. - O autorki: str. 256. - Bibliografija: str. 224-243. - Summary: Leap and Dive Discourses on Gender in Art: Construction of Professional Identity of Women Artists in the Field of New Media Art in Vojvodina at the end of 20th and the Beginning of 21st Century.

ISBN 978-86-80146-06-5

а) Равноправност полова -- Уметност -- Војводина -- 20в-21в б) Феминизам -- Уметност -- Војводина -- 20в-21в в) Уметност -- Анализа дискурса -- 20в-21в

COBISS.SR-ID 282752780

Zahvaljujem se umetnicama, Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, ACIMSI Centru za rodne studije, mentorkama: dr Svenki Savić, profesorki emeriti, i prof. dr Lidiji Radulović, kao i profesorkama dr Irini Subotić, profesorki emeriti, dr Gordani Daši Duhaček i mr Bosiljki Zirojević Lečić.

Doktorski rad je nastao u periodu od 2015. do 2018. godine.

SADRŽAJ

1.0 UVOD	9
1.1 Novi vizuelni mediji	10
1.2 Pregled dostupnih izvora	14
1.3 Rod i vizuelna umetnost	21
1.4 Rod i nove tehnologije – kiberfeminizam	27
1.5 Identiteti kao analitičke kategorije	30
1.6 Cilj istraživanja	35
1.7 Metode istraživanja	35
Korpus (uzorak) empirijskih podataka	36
2.0 REZULTATI ISTRAŽIVANJA	43
2.1 Rezultati analize tekstova o umetnicama	43
2.2 Društvenoistorijski kontekst	56
Društveni kontekst 60-ih i 70-ih u SFRJ	56
Kontekst 90-ih godina 20. veka	57
2.3 Detinjstvo: privatno – javno	64
Detinjstvo – privatna sfera	64
Detinjstvo – javna sfera	72
2.4 Kolektivni identiteti	78
Nacionalni identitet	82
Verski identitet	86
Problematizovanja kolektivnih identiteta u umetničkoj praksi	88
2.5 Jezik	92
Maternji jezik	94
Profesionalni jezik	95

Strani jezik	96
Rodno osetljiv jezik (ROJ)	98
Preispitivanje jezika u vizuelnoj umetnosti	101
2.6 Obrazovanje	106
2.7 Porodica privatno–javno	115
Privatna sfera – porodica	115
Javna sfera – fenomenologija para	118
2.8 Edukacija – prenošenje znanja	123
Osnivanje Vizuelnog studija – Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu	128
Osnivanje Katedre novih likovnih medija – Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu	133
Matematička umetnička radionica – Matematički fakultet, Univerzitet u Beogradu	136
Grupa za digitalnu umetnost – Interdisciplinarne studije, Univerzitet umetnosti, Beograd	139
Situacija u drugim umetničkim centrima	140
Iskustvo umetnica u edukaciji u inostranstvu	144
Lični odnos umetnica prema obrazovanju	146
2.9 Odnos prema novoj tehnologiji	150
Razvoj tehnologije i umetnička praksa (lična iskustva)	153
2.10 Odnos prema rodu / polu	159
Feminizacija kulture i umetnosti	159
Ženski identitet u umetničkim radovima ili „lično je političko”	164
Performativno telo	168
Žensko arhiviranje	173
Umetnost (de)konstrukcije tradicionalnih zanata	176
2.11 Osvajanje realnih prostora	179
2.12 Osvajanje virtuelnih prostora – telo i virtuelni identitet	185
Video-igre i superherojke	188
Telo u virtuelnom prostoru	190
2.13 Učešće umetnica u strukovnim udruženjima	194
2.14 Odnos prema umetničkim kolekcijama	197
2.15 Učešće umetnica u udruženjima građana	201

2.16 Učešće umetnica u prijateljsko-profesionalnim udruženjima	204
3.0 ZAKLJUČAK	213
Opšti zaključak	220
4.0 LITERATURA I DRUGA GRAĐA	224
LEAP AND DIVE DISCOURSES ON GENDER IN ART: CONSTRUCTION OF PROFESSIONAL IDENTITY OF WOMEN ARTISTS IN THE FIELD OF NEW MEDIA ART IN VOJVODINA AT THE END OF 20th AND THE BEGINING OF 21st CENTURY	244
O autorki / About the Author	255

1.0 UVOD

Prelazak graničnih polja različitih naučnih i umetničkih disciplina oduvek je privlačio pažnju svojom inovativnošću i smelošću na iskorak, ali su takva iskustva istovremeno bila predmet kritike i osporavanja, kao i ignorisanja. Pojava novih medija u umetnosti istovremeno je izazvala sukob sa zastupnicima klasičnih likovnih medija, odnosno dotadašnjom istorijom umetnosti (teorijom i praksom), kao i sa tradicionalnim pristupom naučnika koji su do tada koristili istu tehnologiju, ali za naučna istraživanja i napredovanje. Novi vizuelni mediji su se razvili u procepu između ovih polja, koristeći znanja i metodologiju i jednih i drugih, ali proizvodeći drugačije pristupe i rešenja. Nisu težili otkrivanju velikih naučnih ideja i istina na kojima insistiraju naučne institucije, već omogućavanju slobodnog umetničkog delovanja, eksperimentisanja i rekonstrukciji postojećih, tradicionalnih umetničko-institucionalnih sistema. Ukrštanje jezika likovne umetnosti sa znanjima prirodnih nauka, rezultatima naučnih istraživanja i mogućnostima savremene tehnologije, a kroz novomedijsku, intermedijisku i postmedijisku umetničku praksu, predstavlja jedan od aktuelnih umetničkih procesa u međunarodnom kulturnom prostoru, uz značajno učešće i umetnika i umetnica iz Srbije, čije mesto u istoriji umetnosti i kulturnoj javnosti još uvek nije dovoljno istraženo i vrednovano.

Istorijski gledano, novi mediji u umetnosti nemaju jasno definisanu oblast delovanja, već je ona fluidno-efemerna, ne postoje precizne odrednice ko se sve njima može baviti (likovni umetnici/ce, ostali umetnici/ce, naučnici/ce...), takođe ne možemo govoriti ni o preciznim počecima njihovog umetničkog razvoja¹. Da li su oni rezultat rada umetnika/ca koji su prvi koristili određena tehnička pomagala ili kombinovali znanja drugih umetničkih disciplina, znanja programera/ki, korisnika/ca interneta?

U zavisnosti od ugla posmatranja i principa koji se žele odbraniti, postoje različite teorije i nagađanja u vezi sa tim koja su to prva umetnička dela nastala u novim medijima. „Iako upotreba novih medija u umetnosti ima svoju genezu, nije je lako objasniti. Ova istorija bi tek trebalo da bude napisana, uglavnom zato što se stalno razvija. To ne znači da ne možemo pokušati ili barem sintetizovati različite pristupe istoriji ... čak i u granicama onoga što mora biti ograničen pregled²” (Rush, 1999: 9). A kako su istoriju umetnosti uglavnom definisali muški autoriteti, postavlja se pitanje mesta i uloge žena u ovim procesima, te njihovog doprinosa koji ne bi smeo biti ignorisan ili zapostavljen.

¹ Istovremeno se pod medijima pojavljuje i široko polje mas-medija i različitih teorija i praksi povezanih sa žurnalizmom, a sa druge strane internet kulturom i tehnologijom.

² „While the use of new media in art does have a history, it is not easily delineated. This history has yet to be written, largely because it is always developing. This does not mean that we cannot attempt a history, or at least a synthesis of different approaches to this history even within the confines of what must be a limited overview.”

1.1 NOVI VIZUELNI MEDIJI

Posle viševjekovne dominacije slikarstva, tehnološke inovacije, naučna dostignuća, kao i brzina života u 20. veku podstakla su preispitivanje prirode i mogućnosti slike kao medija u okviru novog društvenog sistema. Avangardni umetnici/ce koji su zastupali ideje apstrakcije, nadrealizma, futurizma, konstruktivizma i konceptualizma uvode svakodnevene materijale u svoje slike (novine, tekstil, kanap...). Skulptura se takođe preobražava i proširuje uvođenjem netradicionalnih materijala i redimejd objekata (Marsel Dišan). Korišćenjem novih tehnologija, predmet interesovanja umetnika/ca se proširuje kao i mogućnosti njihovog istraživanja. Umetnost postaje intermedijiski eksperiment bez definisanih granica. Umetničko delo se iz osnove menja, ono više nije slika stvarnosti viđena očima umetnika/ice, već predstavlja njegovu/njenu slobodu izražavanja kroz intelektualni koncept.

Upotreba novih tehnologija zahtevala je korišćenje mašina i znanja prirodnih nauka, naročito matematike i fizike. Ta sprega umetnosti i tehnologije uticala je na rušenje barijera tradicionalnih medija slikarstva, skulpture, grafike i crteža, te njihovo proširivanje na nova umetnička polja. Mnogi umetnici/ce aktuelne umetničke prakse se slobodno kreću kroz polje umetnosti zanemarujući granice različitih medija.

U izvornom obliku, „nove“, netradicionalne medije činili su: performans, video umetnost, (video/foto/audio/medijske...) instalacije i digitalna umetnost koja uključuje animaciju, kompjutersku grafiku, veb umetnost, video-igre i sl. Današnja vizuelna umetnost se razvija između različitih polja umetnosti, nauke i tehnologije, gde se mogu još izdvojiti: bioart, sound art, device art (DIY i DIWO praksa), net art, VR art (umetnost virtualne realnosti), umetnost veštačke inteligencije, lumino-kinetička, interaktivna, haptička, robotska, kibernetička, hibridna umetnost i slično, bez jasno postavljenih granica i međusobnih podela, te uz ostavljanje prostora za dalji razvoj i međusobne relacije.

„Najjednostavniji način praćenja istorije novih medija u umetnosti bi bio praćenje razvoja same tehnologije (od, recimo, Mareja i Mejbriđža u fotografiji, Edisona i braće Limijer u filmu i tako dalje), ali tada bi od svega što bismo imali bio vremenski tok sličan onom koji je posvećen razvoju avijacije³” (Rush, 1999: 9). Jedan od mogućih načina istorizacije razvoja novih medija jeste kroz fotografsku i kasnije, filmsku tehnologiju, kao prve oblike kinetičke i svetlosne umetnosti.

Od šezdesetih godina 20. veka vođeno je mnogo debata u vezi sa tim što danas nazivamo „novim medijima” u umetnosti. Pojedini izvori navode 1965. godinu kao godinu njihovog nastanka, zbog nekoliko događaja važnih za njihov razvoj. Tada je korporacija *Sony* izbacila na američko tržište prvu portabl video opremu. Umetnik Nam Džun Pajk je požurio da kupi opremu iz prve isporuke i istog dana je snimio i „prikazao prvi video na izložbi *Nam June Paik: Electronic Art*, Gallery *Bonino*, New York” (Copper, Pocock-Williams, 1990: 284).

Istovremeno se u oblasti nauke organizuju prve izložbe i konferencije (*Fall Joint Conference*, Las Vegas). „Prva dela digitalne umetnosti nastala su sredinom šezdesetih godina prošlog veka u naučnim i inženjerskim laboratorijama. Prve dve izložbe kompjuterske umetnosti (*Wise Gallery*, Njujork i *Tech-*

³ „The simplest way to trace a history of new media in art would be to trace the development of the technology itself (from, say, Marey and Muybridge in photography, to Edison and the Lumière brothers in film, and so on) but than all we would have is a timeline similar to the one devoted to the development of aviation.”

nische Hochschule, Štuttgart, Nemačka) organizovali su naučnici 1965. godine" (Teofilović, 2011: 19). Razlog za to je dostupnost kompjutera koju su jedino oni u to vreme imali u okviru naučnih centara i instituta, pa tako i potrebna znanja programiranja i korišćenja algoritama. Istovremeno, umetnička scena nije bila spremna za ovakvu promenu, odbijala je da prihvati umetnost nastalu upotrebom novih tehnologija kao vrednu bilo kakvog pominjanja ili afirmacije. „Uprkos tome, ili možda zbog toga, započela je saradnja između umetnika i naučnika, koja je veoma često bila uspešna” (Isto: 19).

„Istoričar umetnosti Grant D. Tejlor čak sugerije da su 1963. godine neimenovane žene koje su radile na ENIAC-u (*Electronic Numerical Integrator and Computer*), napravile prva dela kompjuterske umetnosti kroz svoje zajedničke napore na naučnim vizualizacijama u *Ballistic Research Laboratories*, Aberdin, Marilend. Ove programerke su nazivali ljudskim ‘računarima’. Tehnološka dostignuća takvih žena se sve više prepoznaju kroz inicijative, poput projekta Ejda⁴.” (Lenz, 2014: 2). Na osnovu novih saznanja, koja još uvek nisu postala deo oficijalne istorije umetnosti, vidljivo je da su u razvoju nove medijske prakse u umetnosti važno mesto imale i žene. O tome svedoči i rani kompjuterski umetnički rad Vere Molnar iz 1969. u *Viktorija i Albert kolekciji* u Londonu (Lenz, 2014).

Kao ključni datum nastanka „novih medija” Edvard Lusi-Smit uzima „14. oktobar 1966. godine, kada je Robert Raušenberg, u saradnji sa elektroinženjerom Bil Kluverom, organizovao serijal *Nine Evenings* u Njujorku” (Lucie-Smith, 2001: 236). Ovo se ujedno navodi i kao jedna od prvih saradnji između umetnika/ca i naučnika/ca sa ciljem kreiranja umetničkog rada, koja nam je poznata. Naredne godine MIT (Masačusetski tehnološki institut) je zahvaljujući inicijativi Džordža Kepeša formirao *Center for Advanced Visual Studies* (CAVS), koji je omogućio uslove za zajedničke eksperimente umetnika/ca i naučnika/ca.

Tokom 1968. organizovana je izložba *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*, Institut za savremenu umetnost, London, koja se bavila istraživanjem i prezentacijom relacija između kreativnosti i tehnologije (posebno sajbernetike), odnosno „povezanosti između naučnih i matematičkih pristupa, intuicija, iracionalnih i zaobilaznih strategija sa stvaranjem muzike, umetnosti i poezije⁵” (Reichardt, 1971: 11), što je ujedno bila i rana prezentacija novomedijske prakse u renomiranoj umetničkoj instituciji. Iste godine je organizovano još izložbi koje su bile posvećene umetnosti i tehnologiji⁶ u prestižnim muzejima Berlina, Njujorka i Los Anđelesa.

Istovremeno traje napredak tehnologije koja je važna umetnicima/cama, kao što je nastanak prvog 2D softvera i programa za dizajniranje objekata (TRANS2). Uočljivo je da se glavne aktivnosti sprovode u SAD, Centralnoj i Zapadnoj Evropi (naročito Velikoj Britaniji i Nemačkoj), u uticajnim muzejima i galerijama i u saradnji sa važnim naučnim centrima, kao što je MIT, sa tendencijom postepenog širenja

⁴ „Art historian Grant D. Taylor even suggests that it was the unnamed women working at ENIAC (*Electronic Numerical Integrator And Computer*) in 1963. who made the first computer art through their collaborative efforts on scientific visualisations at the Ballistic Research Laboratories, Aberdeen, Maryland. These women programmers were referred to as human ‘computers’. The technological achievements of such women are increasingly recognised through initiatives, such as *The Ada Project*.” Nazvanom po Ejda Lavlejs (1815–52), prvog poznatog kompjuterskoj programerki.

⁵ „... the links between scientific or mathematical approaches, intuitions, and the more irrational and oblique urges associated with making music, art and poetry.”

⁶ *On the Path to Computer Art*, Berlin, u saradnji sa konferencijom, MIT i Tehničkim univerzitetom, Berlin; *Some More Beginnings: An Exhibition of Submitted Works Involving Technical Materials and Processes*, Brooklyn Museum, Njujork; *The Machine, as Seen at the End of the Mechanical Age*, Museum of Modern Art, Njujork (Copper, Pocock-Williams, 1990: 285); *Art and Technology*, (autor Moris Takman), Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Anđeles (1971).

na druge delove Evrope, kao i na Japan, na šta ukazuju izložbe iz 1969. godine⁷. Interesantno je da je iste godine organizovana izložba *Tendencija 4*, u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti (kasnije Muzej suvremene umjetnosti), Zagreb, što ukazuju na aktivno praćenje novih pojava u umetnosti na prostoru nekadašnje Jugoslavije.

Sve ubrzaniji razvoj tehnologije, novih softvera, kompanije *Apple*, IBM-a, nastanka prvih video-igara *Space Invaders*, *Asteroids* i *Pac Man* (1978), prati razvoj novih medija u umetnosti i njegovu sve afirmativniju promociju, naročito kroz novoustanovljene jednogodišnje festivale *Ars Electronica* u Lincu (1979) i *Festival Animated Films* u Štuttgartu (1982).

Nasuprot početnim stavovima i odbijanjima novih medija, postepeno dolazi do njihove institucionalizacije i akademizacije (naročito popularizacijom video-radova dvojice američkih umetnika, Bila Vajole i Metjua Barnija), te tokom 90-ih godina 20. veka svi uticajni muzeji u SAD, Zapadnoj i Centralnoj Evropi polako otvaraju departmane za nove medija, video, a nešto kasnije i digitalnu umetnost.

Uočljivo je da je početni razvoj novih medija bio gotovo isključivo vezan za demokratske zemlje Zapada, sa vidljivim uticajem na Japan. Navodi se više razloga za ovakvu pojavu. „Jedan je svakako da su se vlade u zemljama sa autoritativnim režimima bojale, sa dobrim razlogom, snage pokretnih slika i trudile se da one budu strogo kontrolisane. Ima malo eksperimenata sa videom u Sovjetskom Savezu i zemljama Istočnog bloka, uprkos tome što je taj region imao veoma bogatu tradiciju dokumentarnog filma“ (Lucie-Smith, 2001: 237-238). Drugi razlog Lusi-Smit vidi u snažnoj ekonomiji kapitalističkog Zapada, koja je omogućila napredak novih tehnologija, te olakšala put razvoju video umetnosti, za razliku od drugih zemalja sveta gde je on „od početka i još uvek skup medij“ (Isto). Razvoj novih medija u umetnosti nije bio istovremeno dostupan svima, već je naglasio polarizaciju umetničke scene na zapadnu i istočnu. „Kada je Platon definisao umetnost kao jedinstvo tehnike ili veštine i znanja, tehnika je imala pozitivno značenje. Međutim, posle industrijske revolucije, ‘tehnologija’ se sve više vezuje za kapitalizam i za Ameriku“ (Dragojlov, 2007e: 2).

Početak razvoja novomedijske umetnosti kod nas je obeležen zainteresovanošću umetnika/ca za korišćenje novih tehnoloških mogućnosti, upotrebu novih alata (kamera, kompjuter, projektor i sl.), „često zaokupljenih fascinantnim efektima koji se kroz takvu praksu mogu proizvesti, sa jedne strane, a sa druge potrebom za beleženjem privremenih umetničkih događaja i procesualnih situacija, u cilju arhiviranja umetničkih aktivnosti“ (Kojić Mladenov, 2015: 3), te pravljenja dokumentarnih i eksperimentalnih kratkih filmova. Ovakav vid pristupa je karakterističan za kraj 1960-tih, 1970-te, pa čak i 1980-te godine kod nas, te za mnoge konceptualne umetnike/ce regiona nekadašnje Jugoslavije koji su u to vreme među prvima počeli da koriste savremenu tehnologiju na domaćoj umetničkoj sceni. U Srbiji su među njima: Marina Abramović, grupa Bosch & Bosch, Radomir Damjanović Damjan, grupa KÔD, Katalin Ladik, Neša Paripović, Zoran Popović, Bogdanka Poznanović, Raša Todosijević, Predrag Šidanić i drugi/e, uglavnom umetnici/ce vezani za beogradsku, novosadsku i subotičku konceptualnu scenu. Njihove rane izložbe, ujedno su predstavljale i prve novomedijske događaje na umetničkoj sceni, kao što su bile aktivnosti u SKC-u u Beogradu ili Tribini mladih u Novom Sadu.

„Umetnici su bili limitirani materijalnim mogućnostima, te su prilike u kojima su mogli da koriste potrebnu tehničku opremu bile male, ograničene na pozajmice stranih umetnika prilikom njihovih gostovanja kod nas, u Beogradu ili Novom Sadu, ili na primenu savremene tehnike na povremenim puto-

⁷ *Computerkunst – On the Eve of Tomorrow*, Hanover, Minhen, Hamburg, Oslo, Brisel, Rim i Tokio.

vanjima naših umetnika na izložbe u inostranstvu" (Denegri, 1996: 166). Nedostatak tehničke opreme i prilike da se umetnici/ce obuče da rukuju njom, politički sistem države, njeno uređenje i društvena svest, kao i nedovoljna razvijenost bliskih medija, naročito televizije, učinili su da novi mediji kod nas ostanu na margini umetničkih eksperimenata u vremenu kada su uveliko korišćeni u razvijenom svetu.

Tokom vremena, a naročito razvojem televizije, sve više se razvija kritička medijska praksa u umetnosti, naročito tokom 1990-ih godina usmerena najviše na analizu mas-medijske kulture i aktuelnih političkih događaja koji su u to vreme razarali poznati geopolitički i socijalni kontekst jugoistočne Evrope. Tokom 21. veka se postepeno stvara nova generacija umetnika/ca koji sa lakoćom koriste mogućnosti savremene tehnologije, eksperimentišu sa njima istovremeno kritikujući njihove sisteme, zakonitosti i posledice koje njihova upotreba proizvodi. Nova generacija umetnika/ca odrastala je kroz upotrebu tehničkih pomagala, pratila je njihovu ekspanziju tokom godina „koja je dovela do promena u načinu rada, međusobnoj komunikaciji, te niza novih situacija koje su sve više uticale na svakodnevni život pojedinaca menjajući ustaljene navike, obrasce ponašanja i vrednosni sistem društva" (Kojić Mladenov, 2015: 3-4).

Razvijaju se umetnički video-radovi koji su bili samostalni ili deo prvih video-instalacija, kasnije eksperimenata sa zvukom, prostorom i prvim kompjuterima. Neki od umetnika/ca koji su se u Srbiji bavili ovakvom vrstom radova su: grupa *Artteror*, Breda Beban, Anica Vučetić, Dragana Žarevac, Zoran Naskovski, Lidija Srebotnjak Prišić, Vesna Tokin, Milica Tomić, i kasnije Katarina Zdjelar i Jelena Jureša i dr. Oni/e su doprineli razvoju videa i video-instalacijama, Dejan Grba u generativnom videu; Katalin Ladić, Vladan Radovanović, Miša Savić, zatim Robert Pravda, te Manja Ristić i Fantastični Bob zvučnim eksperimentima; Marica Radojić i Predrag Šiđanin digitalnoj umetnosti; Dragan Ilić robotskoj umetnosti; asocijacija Apsolutno, Andreja Kulunčić i Vuk Ćosić netartu; Andrej Tišma internet umetnosti; Zoran Todorović bioartu i biopolitičkoj umetnosti; Nataša Teofilović 3D animaciji; Tanja Vujinović, Stevan Kojić i Mirko Lazović medijskim instalacijama i device artu (DIY); Vladan Joler i Isidora Todorović video-igrama. Uočljivo je da je u oblasti novomedijske umetničke prakse u Srbiji uloga žena primetna, a do sada malo istražena⁸.

Takođe, novi vizuelni mediji su bili sporo bili prihvaćeni u institucionalnom sistemu Srbije. Iako su se razvijali još od eksperimenata konceptualnih umetnika i umetnica, te kroz rad Vizuelnog studija za intermedijalna istraživanja (1979) Akademije umetnosti u Novom Sadu ušli i u akademski sistem, trebalo je vremena da javni muzeji i galerije prihvate ovakav vid umetničke prakse, da ih uvrste u svoj godišnji program aktivnosti i u umetničke kolekcije. Tome je doprinela i umetnička promena nastala 1980-ih godina, kad je transavangarda, kao odgovor na uspon konceptualne prakse 70-ih godina 20. veka, sliku i klasične likovne medije ponovo postavila u prvi plan.

Tek tokom devedesetih godina novi mediji postaju zastupljeniji u izložbenim aktivnostima kulturnih institucija u Srbiji, uz otežano funkcionisanje u svakom pogledu zbog turbulentnih društvenih okolnosti

⁸ Kroz istoriju umetnosti, ovakvom praksom su se bavile mnoge umetnice u svetu, uglavnom u ekonomski razvijenim zemljama Zapada. Pojedine su vidljivost ostvarile paralelno sa razvojem svoje umetničke prakse, te se i pominju u opštim istorijama savremene medijske umetnosti, dok su neke dugo činile nevidljivo polje ženskog delovanja, te se o njima danas više zna na osnovu novijih istorija ženske savremene umetnosti 20. veka. Među njima su: Rebeka Alen, Lori Anderson, Dara Birnbaum, Vali Eksport, Monika Flajšman, Grejs Hertlajn, Dženi Holcer, Džoan Džons, Šigeko Kubota, Brenda Loren, Lin Herson Leson, Vera Molnar, Mariko Mori, Širin Nešat, Polin Oliveros, Joko Ono, Pamela Z, Sonja Rapoport, Pipiloti Rist, Marta Razler, Lilijan Švarc, Nel Tenkaf, Doris Toten Čeze i druge.

izazvanih raspadom i ratom na prostoru Jugoslavije, nametnute migracije, ekonomske oskudice i opšte zatvorenosti društva, pogotovo smanjene komunikacije sa ostatkom Evrope i sveta. Ovakva situacija je dovela do toga da novi mediji budu prvo prezentovani u onim mestima koja su bila i najtvorenija za promene.

Među takvim mestima u Vojvodini bili su: Galerija savremene umetnosti u Pančevu, Centar za savremenu kulturu *Konkordija* u Vršcu i Centar za vizuelnu kulturu *Zlatno oko* u Novom Sadu. Važnu ulogu su od početka imale nezavisne organizacije, kao što su: *Videomedeja*, *kuda.org*, a kasnije i *Led art*, te zatim *Napon*, *Share* i *Visart*. Ovim promenama se priključuje i Muzej savremene umetnosti Vojvodine sredinom 2000-te kada u njega dolaze akteri/akterke razvoja umetničke scene iz drugih sredina, te menjaju vremenom programsku delatnost, politiku otkupa umetničkih dela i unutrašnju organizaciju Muzeja (osniva se Centar za film, video i fotografiju i Centar za intermedijisku i digitalnu umetnost 2013. godine).

1.2 PREGLED DOSTUPNIH IZVORA

Rani tekstovi o umetnosti koja koristi nove tehnologije potiču iz perioda prvih izložbi, krajem 1960-ih godina i tokom 1970-ih. To je period kada se još uvek ne koristi naziv „novi mediji“ već se analizira pozicija odnosa umetnosti i nauke, kao u tekstovima Jaše Rajhard, (*Cybernetic Serendipity, the Computer and the Arts*, 1968; *Cybernetics, Art and Ideas*, 1971; *The Computer in Art*, 1971), britanske kustoskinje poljskog porekla, važne za pokretanje već pomenute izložbe umetnosti i novih tehnologija u Londonu⁹.

Značajna je i knjiga američke kustoskinje Sintije Gudmen¹⁰, *Digital Visions: Computers and Art* (1987), koja se sveobuhvatno bavi problematikom umetnosti i novih tehnologija, prati njihov paralelni razvoj, preko plotera, 2D i 3D kompjuterskih grafika, kibernetičkog okruženja, do kompjuterskih animiranih filmova, specijalnih efekata, videa i performansa, a za nove medije ističe da „nijedan drugi medij nije imao tako izuzetan uticaj na sve vizuelne umetnosti tako brzo nakon svog osnivanja.“¹¹ (Goodman, 1987:10).

Istovremeno, u svom tekstu kojim analizira video umetnosti *Video: estetika narcizma* (1987) „Rosalind Kraus se zapitala da li je medijum videa zapravo psihološki proces blizak narcizmu (zbog povratne sprege potencijala tehnologije)“ (Ryan, 2005: 2) na šta su Kraus naveli početni radovi američkih minimalista i konceptualista kao što je video-rad Vita Akončija iz 1973. „gde on 40 minuta sedi i priča sa svojim odrazom u ogledalu“ (Kraus, 2003: 995). Želeći da generalizuje ovu problematiku, kao

⁹ Od 1963. do 1971. bila je asistentkinja direktora Instituta za savremenu umetnost u Londonu, gde je 1968. bila kustos izložbe *Cybernetic Serendipity*.

¹⁰ Direktorka IMB Galerije za nauku i umetnost u Njujorku i autorka prestižne izložbe *Digital Visions: Computers and Art* u istom prostoru 1988. godine.

¹¹ „No other medium has had such an extraordinary affect on all the visual arts so soon after its inception.“

svojevremenu za medij videa, ona postavlja pitanje: „Medij videa je narcisizam?“¹² (Kraus, 1987: 50).

U svom pogledu istorije umetnosti druge polovine 20. veka, *Movements in Art Since 1945*, (prvo izdanje iz 1969), u poglavlju o videu, britanski teoretičar Edvard Lusi Smit iznosi svoje viđenje nastanka „novih medija“ kao ostvarenja „umetnika koji su u stanju da koriste tehnologiju koja je već bila u potpunosti dostupna komercijalnoj sferi – na primer za dizajn i reklamne agencije“ (Smit, 2001: 236). U tekstu navodi i ističe ključne momente i ličnosti sa početaka razvoja medijske umetnosti.

Jedan od klasika medijske istorizacije je knjiga američkog teoretičara Majka Raša *New Media in Late 20-th Century Art* (1999, 2001), koja prati razvoj tehnoloških eksperimenata u umetnosti od početaka u filmu i fotografiji, preko konceptualne umetnosti 1970-ih godina, pa sve do poznog 20. veka kroz poglavlja: mediji i performans, video, video-instalacija i digitalna umetnost. Ovaj istorijski pregled u nove medije uključuje performans, konceptualnu umetnost, procesualnu umetnost, film, video i kompjutersku umetnost, kao i digitalne forme, međutim „iznenađujuće, Raš je izostavio mejl art i druge ranije mrežne prakse“ (Ryan, 2005: 2). I pored povremenih kritika njegovog pristupa, Rašovo tumačenje „novih medija“ i dalje dele mnogi istoričari, kritičari i teoretičari umetnosti.

Veoma se korisnim pokazalo i istraživanje Džilot Koper i Lin Pokok – Vilijams *A selected Chronology of Computer Art: Exhibitions, Publications, and Technology* (1990), sa mnoštvom hronoloških, paralelnih podataka o izložbama, publikacijama i tehnološkim inovacijama u periodu od 1960 do 1990; zatim publikacija finske pionirke medijske teorije Mine Tarke *The 5th International Symposium on Electronic Art* (1994), u izdanju značajne organizacije posvećene umetnosti i tehnologiji ISEA iz Helsinkija; te publikacija o internetu Austrijanca Petera Vajbla *Mythos Information: Welcome to the Wired World* (1995), u izdanju festivala *Ars Electronica*, dominantnog u oblasti novomedijskih istraživanja u umetnosti.

Paralelno sa publikacijama koje su se bavile istorizacijom novih medija, ukazivanjem na značajne umetnike/ce i njihova dela, tekla je izgradnja nove teorijske baze, „koju čine neki od stavova Feliksa Gatarija, Žila Deleza, Rozalind Kraus, Leva Manoviča, Petera Vajbla, Hauarda Slejtera, Kevina Kelija i mnogih drugih koji analiziraju poziciju medija u vizuelnoj umetnosti, bave se kritikom dominantnog okulocentričnog estetskog koncepta, te uvode konceptualizovane haptičke, afektivne, pulsirajuće (telesne) i zvučne percepcije u novo (post)medijskom svetu umetnosti“ (Kojić Mladenov, 2015: 4).

U širem smislu, teorijsku bazu umetničke medijske prakse kao otvorenog sistema postavili su neki od filozofskih stavova Feliksa Gatarija i Žila Deleza iznetih u radovima među kojima su: *Anti-Edip* (1980), *Hiljadu Platoa* (1980) ili *Šta je filozofija?* (1981), u kojima kritički posmatraju informacione tehnologije i elektronske mašine kroz hijerarhijske strukture „koje zadržavaju model drveta kao najstariji način mišljenja, utoliko što prenose moć na neku memoriju ili centralni organ“ (Čekić, Blagojević, 2012: IX). Nasuprot tome, oni formiraju novu teoriju – *rizomski pristup* koji pretpostavlja necentralizovane mreže kod kojih je moguća komunikacija između bilo koja dva susedna elementa, nezavisno od bilo koje noseće instance. Koncipiraju teoriju vezanu za rizom koja ima drugačije „načelo povezivanja i heterogenosti: ma koja tačka nekog rizoma može se i mora, povezati sa ma kojom drugom tačkom“ (Guattari, Deleuze, 2011: 8), što se razlikuje od drveta ili korena koji utvrđuju jednu vodeću tačku, jedan poredak. Na taj način nove medije posmatraju kao nehijerarhijske strukture koje nemaju dominantni pravac, već je u njima važno intermedijsko i interdisciplinarno unakrsno povezivanje među-

¹² „The medium of video is narcissism?“

sobnih članova, odnosno otvoreni hiperdinamični sistem koji obuhvata više sfera ličnog i kolektivnog prostora i delovanja.

Ruski teoretičar Lev Manovič¹³ nove medije posmatra mnogo šire od samo umetnosti ili bilo koje postojeće discipline. U svojoj uticajnoj knjizi *Jezik novih medija* (2001) izraz novi mediji koristi kao obuhvatan za mnoge različite medijske prakse, „novi mediji nisu samo digitalni; oni su obeleženi karakteristikama numeričke reprezentacije, modularnosti, automatizacije, varijabilnosti i transkodiranja“ (Manovič, 2001: 44), složeni su, sadrže i „kompjuterske“ i „kulturne“ slojeve. Smatra da „novi mediji pretvaraju kulturu i kulturnu teoriju u „open source“ (otvoreni izvor)“ (Manovič, 2001: 278). On proširuje razmišljanje o novim medijima na širi koncept povezanosti kulture i tehnologije¹⁴. Ukazuje da postoje tehnički principi koji se pripisuju novim medijima, iako oni nisu novi, već se „mogu naći u radu u starijim kulturnim formama i medijskim tehnologijama kao što je film, pa samim tim sami nisu dovoljni da se novi mediji razlikuju od starih“ (Manovič, 2001: 44). Koristi termin *metamediji*, koji označava „kompjuter koji nije više monomedij već medij koji može potencijalno simulirati bilo koji drugi tradicionalni ili novi medij, čak i samog sebe: simulacija kompjutera kompjuterom“ (Švaković, 2015: 63). Takođe, autor insistira na povezanosti novih medija u umetnosti sa socijalnim okruženjem, internetom i društvenim mrežama.

Tokom godina su počele sve više da se objavljuju specijalizovane publikacije usmerene na pojedine vidove delovanja medijske umetničke prakse. Neki od takvih primera su: video umetnost (Ketrin Elves, *Video Art: A Guided Tour*, 2004; Kris Meig – Endrus, *A History of Video Art*, 2006); *sound art* (Daglas Kan, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, 2001; Alan Liht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, 2007); digitalna umetnost (Pol Kristijan, *Digital Art*, 2006); virtuelna umetnost (Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, 2003); kompjuterska umetnost (Katerin Mason, *A History of Computer Art*, 2004) ili internet umetnost (Rejčel Grin, *Internet Art*, 2004). Ima i publikacija koje široko shvataju novomedijisku praksu, kao što je Peri Margoni, *From music tracks to Google maps: Who owns computer-generated works?* (2010). Ubrzani razvoj novih medija i veći broj autora/ki koji su se uključili u novomedijisku praksu doveli su do afirmacije i specijalizacije pojedinaca za određene segmente ove, danas vrlo razuđene, prakse.

Istovremeno sa specijalizovanim publikacijama o novim medijima, pojedine autorke se usmeravaju na analizu umetničke prakse žena umetnica. Među njima su izdanja: Džudi Malou, *Women, Art and Technology* (2003), koja ističe ključne umetnice za razvoj novomedijiske umetničke prakse kroz istoriju; Uta Grosnik, *Women Artists in the 20th and 21st century* (2005), publikacije o značajnim umetnicama iz različitih oblasti savremene umetnosti; Karol Armstrong, Katarin de Zeger, *Women Artists at the Millennium* (2006), pregled značajnih umetnica iz druge polovine 20. veka. Treba istaći i publikaciju Eleonor Hertni, *The Reckoning: Women Artists of the New Millennium* (2013), koja kroz četiri različita tematska bloka ('Loše devojke', 'Očarane', 'Ometanja domaće' i 'Istorijske lekcije') ukazuje na najznačajnije pristupe feminističkoj umetničkoj praksi umetnica od 1960-godina do danas, ističući važnu

¹³ Održao je predavanje *Kako gledati 10 miliona slika?*, u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, u sklopu *Media art projekta*, kustoskinje Svetlane Mladenov i Gordane Dobrić, 2015. godine.

¹⁴ „Početak kulture i tehnologije je smešten u tridesete godina XIX veka sa Bebidžovom analitičkom mašinom i Dagerovim dagerotipom. Na kraju, polovinom XX veka, razvijen je moderni digitalni kompjuter u cilju efikasnijeg obavljanja proračuna sa numeričkim podacima; on preuzima zadatak brojnih mehaničkih tabulatora i kalkulatora koje su naširoko koristile kompanije i vlade od početka veka.“ (Manovič, 2012: 326)

razliku između „ženske“ i feminističke umetnosti.

Jedan od novijih opštih pregleda je publikacija američke teoretičarke medijske umetnosti Jane Rin, teoretičara Marka Trajba i nemačke istoričarke umetnosti Ute Grosnik *New Media Art* (2006), u izdanju *Taschen*-a koja u nove medije iz savremenije perspektive uključuje: kompjutersku umetnost, saradničku, umetnost identiteta, aproprijaciju, otvorene izvore, tele-prisustvo, nadzor, korporativnu parodiju, kao i intervenciju i hacktivizam, što ukazuje na znatne promene koje su se odigrale tokom vremena, i odsustvo ili preoblikovanje nekih od nekada dominantnih vidova medijske umetnosti, kao što su: video i performans.

Ukoliko pogledamo godine izdanja, vidljivo je da su posle prvih istraživačkih i kritičkih tekstova nastalih paralelno sa razvojem novomedijske prakse, prva sistematična izdanja objavljena krajem 1980-ih i tokom 1990-ih godina. Interesantno je da su u afirmaciji novomedijske prakse kroz prve tekstove i izložbe značajan doprinos dale kustoskinje i teoretičarke, što nije podatak koji se često pojavljuje. Ekspanzija publikacija o novim medijima u vizuelnoj umetnosti uočljiva je poslednjih petnaestak godina, pretežno u zapadnim društvima sa tendencijom širenja i veće dostupnosti i u ostalim delovima sveta, pa tako i kod nas. Paralelno sa njima se pojavljuju i studije o feminističkoj umetničkoj medijskoj praksi, savremenim vizuelnim umetnicama ili „ženskim istorijama umetnosti“, kao posebnim izdanjima.

Paralelno sa publikacijama o novomedijskoj teoriji i praksi, o opštoj savremenoj vizuelnoj umetnosti objavljuju se važne studije. Čitanje i razumevanje umetničkog rada postalo je zavisno od njegovog odnosa sa društvom i društvenim kontekstima, kroz savremene umetničke teorije bazirane na:

- „kontekstualnosti“ koju zastupa Pol Arden (2007), ističući značaj okolnosti u kojima nastaje umetničko delo, te pod kontekstualnom umetnošću smatra onu koja „direktno, bez posrednika, povezuje umetničko delo i stvarnost. Kontekst označava skup okolnosti u kojima neka činjenica postoji“ (Arden, 2007: 12), dok „odnos kontekstualnog umetnika sa stvarnošću, može namerno da bude polemički“ (Arden, 2007: 13).
- „relacionoj estetici“ koju definiše Nikola Burio (2003), kao estetičku teoriju „prema kojoj se o umetničkim delima sudi u zavisnosti od međuljudskih odnosa koje ona predstavljaju, proizvode ili prouzrokuju“ (Burio, 2003: 7), dok za umetnost devedesetih smatra da „poseduje „razbijenu“ formu i poziva se na istoriju umetnosti šezdesetih godina.“ (isto);
- „plinovitom stanju“ na koje ukazuje Iv Mišo kroz stav da „nije više bitna materijalnost dela, već iskustvo, ideja, stav i koncept dela, kao i publika“ (Michaud, 2004: 3). „Mogući su jedino globalni uvidi, početna mapiranja, osnovne naznake aktuelne umetničke situacije, koja je, kao nikada do sada, krajnje nepregledna i neuhvatljiva, još uvek neprilagodljiva za bilo kakva teorijska uopštavanja.... Umetnost više ne teži izražavanju metafizičke, verske ili filozofske poruke o smislu postojanja... Umesto toga, savremena umetnost izjašnjava se o mnogobrojnim konkretnim načinima postojanja u krajnje raznolikim egzistencijalnim uslovima multikulturalnog i globalnog sveta.“ (Mišo, 2006: 406–410).

U Srbiji je omanji broj publikacija i istraživanja koja se bave novomedijskom umetničkom teorijom i praksom ili se to tako, na prvi pogled, čini zbog rasutosti materijala i izvora.

Izdva se tekst Vere Kopicl *Dekonstrukcija rodnih stereotipa u video artu* (2005), nastao kao specijalistička teza na Rodnim studijama ACIMSI-ja, u Novom Sadu, koji je pre više od jedne decenije skrenuo pažnju na ovu vrstu istraživačke problematike. Autorka je analizirala video umetnost kroz

primere radova: Alicije Žebrovske, Dženin Higinis i beogradske umetnice Milice Tomić. Interesantan je i njen tekst *Video bit* (2005), nastao tokom istih studija, a koji povezuje teoriju informacija i video umetnost umetnica iz Srbije: Sonje Savić i Milice Tomić. Razmatranjem pozicije žene u postsocijalističkom društvu prostora Jugoslavije, uz autorske strane i intervju sa pojedinim važnim umetnicama¹⁵, bavi se publikacija *Žena na raskršću ideologija* (2007) koju je priredila hrvatska teoretičarka Ana Peraica.

Takođe, važna je i uloga autorke iz Novog Sada Vesne Dragojlov, koja je 2002. istraživala zastupljenost žena na fakultetima za IKT u SAD (Arizona) i ukazala na problem nedovoljne edukacije i prisutnosti žena na tehnološkim fakultetima, te na malo prisustvo žena u procesu programiranja, softver inženjerstva, systemske analitike i hakinga, dok su, s druge strane, u velikom procentu zastupljene u fabrikama gde rade „na pokretnim trakama“ kod instalacija čipova ili na mestima telefonskih operatorki koja ne zahtevaju visoko obrazovanje (Dragojlov, 2007). Ista autorka piše više tekstova o kiberfeminizmu: *Kiberfeminizam – uvod i definicija, Kiberfeminističke umetnice, Važnije kiberfeministkinje, Rod i internet, Politički aktivizam, Stvaranje identiteta na internetu, MUDs i igre na internetu i Biološka etika, Al i kiberfeminizam* i dr. (svi iz 2007) u sklopu predavanja i saradnje koju je imala sa „Ženskim studijama“ i Rodnim studijama, ACIMSI u Novom Sadu.

Novomedijskim praksama se u tekstovima *Privremeno (off)online / Umetnost novih medija u Srbiji na kraju 20. i početkom 21. veka* (2005) i *Video u Vojvodini* (2008) bavi istoričar umetnosti Kristijan Lukić, zatim Manojlo Maravić koji doktorsku tezu posvećuje istraživanju globalnih pitanja vezanih za video-igre *Kritika politike i fenomenologija video-igara* (2011), uz tekst *Relacije umetnosti i video-igara* (2011). Temi filma i videa su posvećene publikacije: *Video umetnost u Srbiji* (1999), Centra za savremenu umetnost u Beogradu, urednika Branka Dimitrijevića i Dejana Sretenovića i *Tehnologija narodu! Film i video u Vojvodini* (2017), Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, sa tekstovima Aleksandra Davića i Gordane Nikolić. Medijskom i postmedijskom praksom u umetnosti bavi se publikacija *Wonde-Lab* (2015), autorke Sanje Kojić Mladenov, u izdanju MSUV. Doprinos doktorskim radom i publikacijom posvećenom digitalnoj praksi dala je umetnica Nataša Teofilović *Umetnost pokreta u prostoru praznine (tehnologija i praksa digitalnih karaktera)* (2011), kao i Bojana Knežević doktorskim radom *S.U. (Virtualni umetnički identitet i njegovi realni učinci u kulturi)*, (2017). Teorijom novih medija u umetnosti kod nas bavi se i Miško Šuvaković koji u studiji *Skice za teoriju novih medija* (2015) iznosi stav o statusu novomedijskog umetničkog dela i njegovoj zameni umetničkim dispozitivom smatrajući da se sa novomedijskim i performativnim savremenim umetničkim praksama prelazi sa prakse dela na praksu odnosa, a iz njih na praksu procesuiranih odnosa, akcentujući proces kao važan u novim medijima.

Osim navedenih naučnih i studijskih tekstova objavljenih zasebno ili u sklopu kompleksnijih projekata, primetan je veći broj tekstova koji se bave novim medijima, a objavljeni su kao uvodni za mnoge tematske, problemske, istorijske, grupne i samostalne izložbe – koje predstavljaju istovremeno i oblik javne prezentacije medijske umetničke prakse. Neke od izložbi, kao i festivala koji su prezentovali medijsku praksu umetnika i umetnica iz Srbije su: *Otvorena osećajnost*¹⁶ (1997–2002), *Regionalno – univerzalno* (1997–2007)¹⁷, *Video umetnost u Srbiji*¹⁸ (1999), *Video umetnost u Srbiji - Extended Play*

¹⁵ Neke od njih su umetnice Breda Beban i Andreja Kulunčić.

¹⁶ Autorka Svetlana Mladenov, Pančevo.

¹⁷ Autorka Svetlana Mladenov, Pančevo, Novi Sad.

¹⁸ Kustosi Branislav Dimitrijević i Dejan Sretenović, Centar za savremenu umetnost, Beograd.

(2001); *Brisanje*¹⁹ (2003–2006), *Play Culture – svet digitalnih igara*²⁰ (2007); *Prostor za novi dijalog*²¹ (2008), *Zbirka medijske prakse*²² (2010); *Ukrštanje nauke i umetnosti* (2013), *WonderLab*²³ (2015); *Besformno: promenjiva stvarnost u umetnosti novih medija*²⁴ (2015), *Art + Science* (2016, 2017)²⁵, kao i festivali *Videomedaja*²⁶ (od 1996), Novi Sad; *Soft Control*²⁷ (2012–2015), Resonat, Beograd i dr.

lzložbe i festivali su bili prilika za javno prezentovanje umetničkog rada stručnoj javnosti i široj publici, te zato veoma važni umetnicima i umetnicama, iako su svojom formom kratkotrajni događaji, te se u vezi sa pojedinim, naročito onim koje nemaju kataloge, pojavljuje problem načina pretrage podataka i pronalaženja izvora²⁸. Mnoge umetnice koje čine ovo istraživanje su učestvovala na izložbama i festivalima kod nas i inostranstvu²⁹, te nedostatak kataloga umanjuje pronalaženje informacija o njihovom doprinosu.

Poslednjih godina se u Srbiji publikuje sve više tekstova o vizuelnoj umetnosti umetnica, naročito u formi monografskih publikacija³⁰, ali su u pitanju uglavnom umetnice koje su se bavile klasičnim likovnim medijima, kao što su slikarstvo i skulptura tokom 20. veka, dok one koje su svoj umetnički rad razvijale na prelazu vekova i u novim medijima uglavnom nisu još dobile monografske publikacije, osim Katalin Ladik (Šuvaković, 2010), Marine Abramović (Janković, 2013) i Bogdanke Poznanović (Šuvaković, 2012; Kojić Mladenov, 2016).

Od literature posvećene propitivanju pozicije žene i umetnice u kontekstu umetničke scene Vojvodine poslednjih godina uočavamo nekoliko tekstova. Miško Šuvaković se nizom publikacija i tekstova bavi pretežno konceptualnom umetničkom praksom kod nas, uz analizu i pojedinih pojava medijske prakse. Za ovu studiju izdvajaju se tekstovi: *Ženski performans. Mapiranje identiteta* (2002), *Performans: Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik i Milica Mrđa-Kuzmanov* (2007), *Konceptualna umetnost* (2007), kao i već pomenute monografske publikacije *Katalin Ladik: moć žene* (2010) i *Bogdanka i Dejan Poznanović* (2012); teoretičar Nikola Dedić, takođe je bio uključen u pisanje pojedinih tekstova

¹⁹ Autorka Marica Radojčić, Beograd.

²⁰ Kustos Kristijan Lukić, *Napon* i MSUV, Novi Sad.

²¹ Autorka Sanja Kojić Mladenov, *Visart* i MSUV, Novi Sad.

²² Autor Kristijan Lukić, MSUV, Novi Sad.

²³ Autorka Sanja Kojić Mladenov, MSUV, Novi Sad.

²⁴ Autorke Una Popović i Derja Judžel, Salon MSU, Beograd.

²⁵ KCB i Centar za promociju nauke, Beograd.

²⁶ Autorka Vera Kopicl, Novi Sad.

²⁷ Direktor Ivan Stanić, Dom omladine, Beograd.

²⁸ Tokom 1990-ih godina, zbog društvenopolitičke i ekonomske situacije, gotovo da je bilo potpuno obustavljeno štampanje pratećih kataloga, kao i uopšte publikacija o umetnosti, zato su za taj period veoma važna lična svedočanstva.

²⁹ *Ars Electronica*, Linc; *Device Art i Touch Me Festival*, Kontejner, Zagreb; *Kiblix*, Multimedijski centar KIBLA, Maribor; *Soft Control*, Maribor, Slovenj Gradec, Beograd, Rijeka, Prag, Riga, Barselona, Porto; *Share* Beograd, Bejrut, Rijeka; i aktivnosti organizacija kao što su: Centar za nove medije *Ljudmila*, Ljubljana, Galerija *Kapelica*, Ljubljana, *Radiona*, Zagreb; Media Space, RIXC, Riga; ZINC, Marsej; CIANT – Internacionalni centar za umetnost i nove tehnologije, Prag; KSEVT – Kulturni centar Evropske svemirske tehnologije, Slovenija; CERN ☐ Evropska organizacija za nuklearno istraživanje, Ženeva i mnogi drugi.

³⁰ Među monografskim publikacijama su: Olga Jančić (Subotić, 1997), Milena Pavlović Barili (Janković, 2001), Olga Jevrić (Denegri, 2005), Nadežda Petrović (Merenik, 2006), Danica Jovanović (Jovanov, 2007), Ana Bešlić (Šuvaković, 2008), Laposava – Bela Pavlović (Miljković, 2008), Zora Petrović (Čubrilo, 2011), Rada Selaković (Tomić, 2011), Ljubica Cuca Sokić (Subotić, 2011) i dr.

o umetničkoj praksi u Vojvodini u istorijskim pregledima MSUV, Novi Sad, kao što su: *Umetnost Vojvodine u XX veku i problemi rodni identiteta* (2008) i *Performans* (2008). U pitanju su tekstovi koje je u svojim istorijskim pregledima i monografskim publikacijama objavio MSUV, te mnogima čine osnovu za izučavanje ove problematike.

Međutim, osim ovih tekstova, vredni pažnje su tekstovi teoretičarki umetnosti koje se kroz interdisciplinarni pristup bave pozicijom roda u umetnosti, među njima su: studija o umetnicama koje se bave pozorišnim i vizuelnim performansom u Vojvodini Ivane Inđin (2012) *Utišani glasovi*, Centar za inicijative u kulturi – *Ogledalo*, Novi Sad; knjiga Silvie Dražić *Stvarni i imaginarni svetovi Judite Šalgo* (2013) i dr Dragane V. Todoreskov, *Tragom kočenja – prisvajanje, preodevanje, i raslojavanje stvarnosti u poetici Judite Šalgo* (2014), posvećene značajnoj vojvođanskoj književnici i urednici Tribine mladih koja je aktivno učestvovala u kreiranju nove umetničke prakse kod nas; zatim, već navedeni tekstovi Vere Kopicl i Vesne Dragojlov, kao i tekstovi Sanje Kojić Mladenov, *Rod i umetnost* (2011)³¹ i *Interdisciplinarni rodni aspekti umetničke scene Vojvodine* (2015)³². Ove studije su objavljene uglavnom izvan umetničkih javnih institucija, u okviru nezavisnog sektora i NS Univerziteta ili su i dalje neobjavljene, čime su manje vidljive za istraživače/ice istorije i teorije umetnosti koji polazište imaju više u istorijsko-umetničkom pristupu.

O umetnicama koje čine korpus istraživanja ima objavljenih tekstova i publikacija, ali se oni čine nepreglednim i rasutim u okviru različitih izvora. Osim monografskih tekstova o umetnici Bogdanki Poznanović, o umetničkom radu ostalih umetnica postoje kraći tekstovi povodom njihovih samostalnih i grupnih izložbi, te posebnih projekata koje su napisali autori i autorke iz Srbije, nekadašnjeg regiona Jugoslavije i sveta, o kojima će biti više reči tokom rezultata istraživanja³³.

Osim tekstova koji se bave aktivnostima u oblasti novih medija u umetnosti, korišćena su istraživanja realizovana pri Univerzitetu u Novom Sadu, ACIMSI – Centru za Rodne studije, koje ukazuju na poziciju žene u savremenom društvu i pojedinim profesijama, kao što su istraživanja posvećena akademkinjama Univerziteta u Novom Sadu (Markov, 2006), *ženama sa invaliditetom* (Bracić, Ružičić-Novković, Savić, 2009), političarkama u Vojvodini i Srbiji (Subotički, 2012, 2013), kompozitorkama (Kostadinović, 2014), profesorkama UNS (Savić, 2015), izvođačicama na gudačkim instrumentima

³¹ *Uvod u rodne teorije*, urednice Ivane Milojević i Slobodanke Markov, ACIMSI - Centar za rodne studije i Mediteran, Novi Sad.

³² *Konflikti, provokacije, relacije, izazovi, strepnje, energije, odlučnosti: umetnost u proširenom polju, pogled na umetničku situaciju: Vojvodina 1997/2014*, urednice Svetlane Mladenov, MSUV, Novi Sad.

³³ Među tekstovima su: Vlastimir Kusik (1982), Aleksa Čelebonović (1985, 1986, 1998), V.V. Bičkov (1994), Irina Subotić (2009), Sanja Kojić Mladenov (2013), Zoran Markuš (1993), Zoran Gavrić (1993), Jozef Semah (1991) o Marici Radojčić; Svetlana Mladenov, Gordana Dobrić, Dubravka Kerubini i Branko Frančeski (2014), Miha Colner (2012, 2013, 2017) o Bredi Beban; Sava Stepanov (1988), Sombati Balint (1985), Sanja Kojić Mladenov (2016) o radovima Lidije Srebotnjak Prišić; Irina Subotić (1995), Rastko Ćirić (2011), Ivan Stanić (2013), Svetlana Mladenov (2016) i Miško Šuvaković (2017) o Nataši Teofilović; Branko Frančeski (2002), Irena Bekić (2010, 2013, 2015), Bojan Krištofić (2015, 2014, 2013), Martina Salvaro (2015), Duda Katerina (2014), Zoran Erić (2013) i dr. o Andreji Kulunčić; Svetlana Mladenov (1996, 1998), Sava Stepanov (1996), Vasa Pavković (1996), Jasna Tijardović i Zoran Popović (2006), Branislav Dimitrijević (1999) o radovima Vesne Tokin; Boris Miljković (2006), Suzana Milevska (2009), Milanka Todić (2009), Ljiljana Ćinkul (2009), Sanja Kojić Mladenov (2010), Maja Ćirić (2010), Adrijana Luburić Cvijanović (2012), Tamara Đorđević (2013), Branka Benčić (2015) i dr. o radu Jelene Jureše; Olga Šram (2007), Sunčica Ostojić (2007), Jasna Jakšić (2012) o Lei Vidaković; Vladimir Bjeličić (2016, 2017), Milan Vlajčić (2014) o Bojani Knežević; Sanja Kojić Mladenov (2011, 2014, 2015), Sanja Kojić Mladenov i Gordana Nikolić (2016), Olga Majcen Lin (2015) o Isidori Todorović.

(Klem Aksentijević, 2015), profesorkama u dijaspori (Sedlarević, 2016), novinarkama (Milinkov, 2016), kao i ženama iz različitih grupa u Boki Kotorskoj (Dabižinović, 2017). Ovi naučni radovi pružaju bogatu građu neophodnu za poređenje situacije u različitim profesijama sa onom u vizuelnoj umetnosti.

Takođe važne izvore predstavljaju i druga istraživanja o rodним odnosima i odnosima moći u društvu, kao što su tekstovi i analize Marine Blagojević *Naučna izvrsnost na poluperiferiji: hijerarhije, isključivanje i moguća feministička strategije za proizvodnju znanja* (2008) i *Rodni barometar u Srbiji: razvoj i svakodnevni život* (2012), Nevene Petrušić *Žene u organima vlasti na univerzitetima u Srbiji* (2002) i Milice Ležajić *Nauka i rod u tranziciji: položaj naučnica u Srbiji danas* (2009), koji ukazuju na poziciju žena profesorki u Srbiji, značajni zbog učešća većine umetnica koje čine ovo istraživanje i u obrazovnim institucijama.

Vidljivo je da je teorija vizuelnih medija kod nas još uvek nedovoljna razvijena, obrađena kroz više, uglavnom kraćih, studijskih tekstova, uvodnika kataloga, prikaza izložbi i festivala, pojedinih intervju a i sl, te se čini važnim objediniti tekstualnu građu i ukazati na praksu umetnica koje se bave novim medijima u vizuelnoj umetnosti u Vojvodini, istražiti njihov umetnički rad, istaći specifičnosti pojedinačnih pristupa, osobenosti tema i motiva prisutnih u njihovim radovima, te na osnovu rezultata takve analize istaći značaj koji su u razvoju imale u početnim fazama formiranja ove umetničke pojave, kako bi se smanjila mogućnost da njihovo mesto u narednim periodima bude zanemareno i/ili ignorisano.

1.3 Rod i vizuelna umetnost³⁴

U drugoj polovini 20. veka su uočeni problemi rodних odnosa moći u savremenoj umetničkoj teoriji i praksi. Rod (*gender*) je prepoznat kao društveno i kulturološki konstruisana kategorija muškosti i ženskosti, suprotno esencijalističkim tvrdnjama o biološki determinisanoj polnosti. Istaknut je značaj društvenih procesa za formiranje rodних odnosa, istovremeno važnih i za vizuelnu umetnost koja se sve više usmerava na povezivanje sa društvenim, ekonomskim i kulturološkim kontekstom. Kroz svoje mehanizme kao što su: umetnički slojevi, umetničko nasleđe, arhetipi, stereotipi i sl. vizuelna umetnost uspostavlja kontakte i relacije sa različitim oblicima društvenog saznanja, sa naukom, tehnologijom i društvom, te utiče i na formiranje rodних uloga i odnosa. Međusobni uticaju su sve snažniji i zahtevaju stalno praćenje i analiziranje, zbog čega je propitivanje povezanosti vizuelne umetnosti i roda izuzetno važno.

Koliko su u savremenoj umetnosti istoričari i istoričarke umetnosti dali značaj rodnoj perspektivi, toliko su pokrenuli i otvorili pitanja o umetničkoj prošlosti, istorijskoj ulozi žena u umetnosti, položaju umetnica i rodnom senzibilitetu umetničkih institucija, izložbi i tekstova, čime su uzdrмали temelje tradicionalne istorije umetnosti i stvorili mogućnosti za novo sagledavanje i preispitivanje umetničke prošlosti. Za odnos roda i umetnosti bitna je međusobna povezanost ženskog pokreta i istorijskog razvoja umetnosti. Međusobni uticaji vidljivi su u razvoju i teorije i prakse, te ih možemo pratiti kroz

³⁴ Nekoliko paragrafa u ovom tekstu je prethodno objavljeno u: Kojić Mladenov, 2011: 425–431.

nove pojave nastale u okviru umetničkih medija, pristupa, metoda, tema i motiva, kao i promena u umetničkoj kritici i teoriji, istoriji umetnosti, umetničkim organizacijama, institucijama, i slično. Danas su mehanizmi povezanosti umetnosti i roda najvidljiviji u prisustvu novih tema i motiva u umetničkim delima, u kritici tradicionalne reprezentacije žene u medijima i umetnosti, kao i u novom položaju žene u vizuelnoj umetnosti koja više nije nemi objekat, već akterka umetničkog dela, o čemu je pisano u tekstu *Rod i umetnost* (Kojić Mladenov, 2011: 425–426).

Položaj umetnica pre prvog talasa feminizma nije se mnogo razlikovao od tradicionalnog mesta i uloge žene uopšte u društvu i drugim profesijama. Prve umetnice su smatrane gotovo atipičnim pojavama u istoriji umetnosti (vajarka Propercia de'Rosi, 1490–1530), slikarka Suzan Hornebolt (16. vek) i njihov rad je često bio marginalizovan, zapostavljen ili pogrešno autorizovan. Portreti Mariete Robusti (1552–1590), na primer, pripisivani su njenom ocu venecijanskom slikaru Tintoretu, religiozne kompozicije Artemizije Đentileski (1593–1652), ćerke rimskog slikara Oracia Đentileskog, smatrane su suviše dramatičnim i nasilnim da bi ih slikala žena; a portreti i žanr scene Džudit Lejster (1609–1660), žene holandskog slikara Jana Minzena Molenera pripisivane su njenom savremeniku Fransu Halsu. Problem su imale i sa umetničkom edukacijom jer im, na primer, većinom nije bilo dozvoljeno da prisustvuju crtanju akta, što je kao rezultat proizvelo neosposobljenost za izvođenje studija ljudskog tela, a samim tim i mnogih istorijskih i religioznih kompozicija, koje su u prošlosti smatrane najprestižnijim i najuvaženijim. Iako je bilo onih umetnica koje su i pored toga stvarale religiozne kompozicije (Suora Platila Neli, 1523–1588) većina se okretala unutrašnjosti svog doma, slikanju enterijera i eksterijera, žanr motivima, mrtvim prirodama i portretima, te će mnogi od ovih žanrova tokom vremena postati gotovo 'ženski'. Takođe, kroz čitavu istoriju umetnosti veće mogućnosti učenja i kreativnog rada imale su žene koje su bile ćerke, sestre ili partnerke umetnika, što ukazuje na značaj porodične podrške u kreativnom radu, na primer, Frida Kalo (1907–1954), Elen de Kuning (1908–1985), Sonja Delone (1885–1979), kod nas Beta Vukanović (1872–1972). Sa druge strane, njihov rad je zato često pogrešno pripisivan 'glavnom majstoru', muškom članu porodice.

Već na samom početku 20. veka, zahvaljujući zalaganju prvih feministkinja, ženama je omogućena edukacija na umetničkim akademijama i učestvovanje na konkursima, internacionalnim izložbama, takmičenjima i sajmovima umetnosti. Tokom 20. veka dobijale su sve aktivniju ulogu na umetničkoj sceni, kako lokalnoj tako i internacionalnoj³⁵. Prva izložba na kojoj su predstavljeni samo crteži umetnica održana je u Amsterdamu 1884. godine, a zatim u Parizu 1908. i 1913. godine. Međutim, malo njih su bile profesorke umetnosti i članice akademije nauka, dela su im retko otkupljivana, nagrađivana ili bila predmet rasprave u stručnim tekstovima i likovnoj kritici. Umetnice su i dalje predstavljale vrlo usamljenu pojavu, slabo priznatu od strane svojih kolega, teoretičara, kritičara, umetničkih institucija, pa čak i ženskog pokreta. Umetnost i feministički pokret nisu se praktično i teorijski povezali sve do drugog talasa feminizma (od 1960-ih do 1980-ih godina), a u nekim slučajevima i mnogo kasnije. Razloga za to je više i sa jedne i sa druge strane. Kolektivni duh sifražetkinja bio je u suprotnosti sa podsticanjem individualne kreativnosti karakteristične za umetnost, a znanja koje su umetnice imale nisu smatrana značajnim za feminističku političku i društvenu borbu. Takođe, umetnost se često vezivala za izvesnu dozu elitizma. Umetnice su obično dolazile iz umetničkih porodica ili viših klasa, a i

³⁵ Prva žena Srpskog učenog društva (prethodnica SANU) bila je Katarina Ivanović još u XIX veku (1876); a veliki značaj u društvenim i umetničkim procesima u zemlji i inostranstvu su imale Nadežda Petrović, Milena Pavlović Barili i dr. Takođe veliki broj devojaka je pohađao Umetničku školu u Beogradu (1919–1937/39). Među profesorima je bila Beta Vukanović, a u prvoj generacija polaznika/ca je bila Zora Petrović.

sama umetnost kraja 19. i prve polovine 20. veka se činila ponekad indiferentnom prema društvenoj stvarnosti i promenama. To je bio period umetnosti visokog modernizma, od impresionizma do apstrakcije, kada je ideal autonomne umetnosti uglavnom prekrpio razlike pola i roda.

Sve do 1950-tih i ranih 1960-tih godina nije bila uočljiva feministička ili ženska umetnost, odnosno nije bila vidljiva težnja umetnica da kritički analiziraju rodne razlike, da ističu svoj pol ili seksualnost. Razlika između umetničkih praksi muškaraca i žena bila je gotovo neuočljiva, što je još više zamaskiralo identitet umetnica, kao što su, na primer, Meri Kasat (1844–1926), Berta Morizo (1841–1896), Sofi Tauber Arp (1889–1943), Luiz Nevelson (1899–1988), a kod nas Zora Petrović (1894–1962), Ana Bešlić (1912–2008), Olga Jevrić (1922–2014), Mira Brtko (1930–2014) i dr.

Tokom tog perioda, samo u okviru avangardnih pojava, bilo je pojedinačnih istraživanja koja su istupila izvan umetnosti u probleme društva, te danas u nekim radovima umetnica kao što su npr. Hana Hoh (1889–1978), Meret Openhajn (1913–1985) ili Frida Kalo možemo da uočimo prisustvo žene autorke (čemu ranije nije davan značaj), ali još uvek ne i izdvojenu i specifičnu feminističku umetnost ili ženski stil.

Od druge polovine 1960-tih godina, za vreme hladnog rata, rata u Vijetnamu, studentskih pobuna 1968. godine i drugog talasa feminizma, dolazi do jačanja ženskog pokreta i formiranja ženskih organizacija, koje su se zasnivale „na principu ideološke borbe za ljudska prava, odnosno borbe za radnička prava, protiv diskriminacije žena i rasne segregacije (*Art Workers Coalition, National Organization of Women* (1966), *Women Artists* (1969) *in Revolution, Black Panthers*)“ (Maravić, (?): 3). Paralelno sa drugim pokretima za ljudska prava, antiratnim pokretima u SAD i studentskim demonstracijama u Francuskoj, dolazi do sve većeg učešća žena u umetnosti i povezivanja ženskog pokreta i umetnosti na teorijskom i praktičnom planu, naročito kada su se unutar specifičnih društvenopolitičkih događaja našli i feministički pokret i umetnost. Pod uticajem društvenopolitičke klime i oslobodilačkih pokreta, dolazi do krupnih promena u savremenoj umetnosti koja postaje interdisciplinarna sa težnjom ka uključivanju drugih društvenih pojava i odnosa. Definiše se konceptualna umetnička praksa za koju su najbitnija bila društvena i politička pitanja. Ona je umetnicama omogućila da se bave ideologijom feminističkih pokreta, da istražuju socijalni položaj žene u društvu, da analiziraju status umetnice u politici i kulturi, seksualnost žene, njene želje i fantazije, da se udružuju, imaju kolektivne akcije, performanse, da dekonstruišu tradicionalne umetničke forme prikazivanja i delovanja, da reaguju na društvenu stvarnost i intervenišu na javnim mestima, ulici, elektronskim i štampanim medijima.

Meri Keli (Kelly, 1998) je tvrdila da je „feministička kritika modernizma takođe uticala na nastanak mnogih konceptualnih pristupa umetnosti 70-tih, i da je umetnicama ponudila nova značenja za materijalnost, društvo i seksualnost. Koristila je termin *feministička problematika* koja je ušla u umetnost kroz specifične teme i motive povezane sa sloganom *lično je političko*. Teme i motivi kao što su: kućni poslovi, materinstvo, odnos između majki i ćerki, kao i između žena, prijateljica i lezbejki, ikonologija silovanja, incesta, nasilja nad ženama, beskućnika i izbeglica, pitanja rasizma, ksenofobije, ideologije, kritike tradicionalne reprezentacije žene i njene ženstvenosti, tradicionalnih ženskih zanata, ženske predstave muškarca, neidealizovanih ženskih tela, bolesti, sloboda žena, ženske seksualnosti, vagine, menstruacije, trudnoće, ženskog seksualnog zadovoljstva, masturbacije, identiteta žene i žene umetnice u savremenom okruženju, njena veza sa istorijom umetnosti i njena povezanost sa mitologijom, bajkama, arhetipima, stereotipima i sl.

Sa druge strane, usmerenost ka edukaciji i specijalizaciji žena učinila je da feministički pokret prihvati umetnost kao bitnu za istraživanje, kritiku i dekonstrukciju reprezentacije žene, društvene ideologije i promenljivih potencijala žene počev od drugog talasa feminizma, a masovnije od 1980-tih godina.

Takođe, teorija umetnosti je od drugog talasa feminizma počela da koristi mehanizme ženskog pokreta i okrenula se problemima unutar svoje discipline. Prva kritika je bila usmerena ka nasleđenom problemu načina reprezentacije žene u umetničkom delu i postojećem sistemu vrednosti u umetnosti. Feministička teorija i istorija umetnosti počinju sa kritičkim sagledavanjem istorije umetnosti i njenim redefinisanjem, dekonstruisanjem ustaljenih znanja, pojava i autoriteta, istoriziranjem marginalnih pojava, otkrivanjem zanemarenih i cenzurisanih umetnica, traganjem za njihovim umetničkim delima, njihovim vrednovanjem i uključivanjem u istorijske tokove.

Teoretičarke umetnosti Linda Noklin, Lusi Lipard, Grizelda Polok, Rozika Parker, Lis Irigare i druge, vodile su rasprave o tome na koji način bi trebalo pisati o istoriji umetnosti žena. Linda Noklin u svojoj revolucionarnoj knjizi *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1988) kritikuje situaciju na umetničkoj sceni kojom dominiraju beli muškarci. Grizelda Polok i Rozika Parker su u knjizi *Old mistresses: Women, art, and ideology* (1981) postavile niz pitanja: „Da li je bilo žena umetnica? Ako jeste, šta su stvarale? Zašto su stvarale to što su stvarale?“³⁶ (Parker, Pollock, 1981: 1), kao i u kojim uslovima žive i rade, kako se nose sa diskriminacijom, devalvacijom, otpuštanjem i sl. Analizirale su aktuelno stanje i zajedno sa ostalim feministkinjama postavljale pitanje da li umetnice treba inkorporirati u postojeću istoriju umetnosti, zasnovanu na ustaljenim merilima kvaliteta, originalnosti, genijalnosti i kreativnosti, s obzirom na to da su u pitanju vrednosti patrijarhalnog sistema, ili ih treba razmatrati kao odvojenu istoriju, različitu od one koju su stvorili muškarci zbog činjenice da su žene drugačije socijalizovane, ili možda kao paralelne umetničke produkcije umetnika i umetnica, sa naglašavanjem njihovih individualnih poetika?

Rane teoretičarke umetnosti su pisale o značaju umetničkog rada umetnica, analizirale njihova dela, ubacivale ih u istorije umetnosti koje su često same ponovo pisale i ispitivale osnovu, strukturu, merila i čitav vrednosni sistem ove naučne discipline. „Lusi Lipard je među prvim kritičarkama uočila značaj postavljanja novih kriterijuma, novog sistema vrednosti u vizuelnim umetnostima koji bi bili osnova za feminističku kritiku. Ona je to pokušala u svojoj knjizi *From the Center*³⁷, zbirci eseja o ženskoj umetnosti, gde je iznela brojne probleme žene i njenog neravnopravnog položaja u svetu umetnosti koji proizilazi iz sveprožimajućeg seksističkog odnosa u kulturi (ignorisanje od strane kustosa i dilera, malobrojnost u nastavničkom kadru na umetničkim školama itd.).“ (Maravić, ? : 3).

Vremenom postaju sve uočljivije razlike između feminističke umetničke prakse i „ženske“ umetnosti, odnosno umetničkih radova koji nastaju kao rezultat identifikacije sa ideologijom feminističkog pokreta, uz težnju za kritikom postojećeg stanja i onih koji se kulturološki mogu čitati kao specifično ženski, bez obzira da li zastupaju feminističke vrednosti ili ne. Ne znači da svaki rad koji je izvela umetnica ima feministički pristup, ali svaki ženski rad može postati bitan za istraživanje kategorija roda.

Kako lično može postati političko i kako porodični odnosi, društvena i politička pitanja mogu biti koncepti umetničkih dela, pitanja su koja su bila aktuelna u umetničkoj praksi istovremeno sa drugim talasom feminizma. Pojedine feminističke umetnice, podstaknute stavovima Simon de Bovoar iznetim

³⁶ „Have there been female artists? If so, what have they created? Why did they produce what they did?“

³⁷ Lucy R. Lippard. (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women's Art. Studio.*

u knjizi *The Second Sex* (1949) da se žena ne rađa već se ženom postaje kritikovale su „žensku“ umetnost koja svoje korene ima u biološkoj, urođenoj ženskosti. Linda Noklin kritikuje feminističke stavove o suštinskim razlikama ženske umetnosti, ženskog stila u odnosu na umetnost muškaraca i kaže: „Problem leži ne toliko u feminističkom konceptu šta je žensko u umetnosti, već pre u pogrešnom razumevanju šta jeste umetnost: u naivnoj ideji da je umetnost direktna, lična ekspresija individualnog emocionalnog iskustva – interpretacija personalnog života kroz vizuelne odnose”³⁸ (Noklin, 1988: 148). Debata o esencijalizmu je dovela do podela unutar ženskog pokreta jer se kritika odnosila na nemogućnost postojanja esencijalističke „univerzalne ženskosti“. Odgovori umetnica su bili različiti, ali je zajedničko bilo to što se u njihovim radovima uočavao lični pečat autorke, akterke, odnosno, njen pol i seksualnost više nisu morali da budu zamaskirani već su mogli da slobodno budu istaknuti.

U umetnosti od 1970-te (kao i danas) sve su više postajala bitna intermedijalna istraživanja kojima su se granična područja tradicionalnih likovnih disciplina izlagala međusobnim uticajima, formalnim i idejnim preplitanjima, a pod uticajem različitih društvenih, naučnih i tehnoloških praksi. Umetnice su se zajedno sa svojim kolegama upustile u eksperimente kojima su rušile granice istorijskih medija, kao što su npr. slikarstvo ili skulptura. Okrenule su se istraživanjima svog tela, slobode i seksualnosti, kroz medije koji su za ove umetničke koncepte bili bolji, kao što su: performans, bodi art, umetnička akcija, instalacija, intervencija u prostoru, foto tekst, video-art i slično. Kako se mnogi od novih medija baziraju na predstavljanju tela koje je uglavnom žensko, postaju izazovni za umetnice koje su kroz njih mogle da se bave politikom tela i ideologijom predstavljanja, kao što je to slučaj sa performansom i bodi artom, koji postaju gotovo ženski mediji. Rezultat su specifične vrste intervencije unutar značenja i metoda, analize politike reprezentacije i kritike konvencionalnog shvatanja umetnosti.

Sa konceptualnom umetnošću dolazi do ključne promene u upotrebi ljudskog tela u likovnoj umetnosti. Konceptualne umetnice za polazište uzimaju sopstveni identitet kao predmet istraživanja, što je po Lusi Lipard posledica prethodne marginalizacije umetnica u umetničkom sistemu, kao i uopšte društvenog procesa podizanja svesti žena. Telo umetnica počinje da se koristi ne samo kao objekt, već i kao subjekt umetničkog rada u delima žena umetnica koje postaju akterke, kao što su: Vali Eksport, Keroli Šniman, Urike Rozenbah, Ana Mendieta, Joko Ono, Marina Abramović, Katalin Ladik, Sanja Iveković i druge umetnice. Ranjeno ili tučeno, nago ili naslikano, mirno ili grčevito, otkriveno ili obavijeno, telo je predstavljano u najrazličitijim oblicima, kao i kroz realni život umetnice pred publikom, javno, u performansu, bodi artu ili privatno, u umetničkom videu ili fotografiji. Korišćenje sopstvenog tela povezano je sa izvođenjem identiteta žene kao mestom susreta privatnog i javnog, pozicije u kojoj one iz polja društvenih odnosa prenose problematiku politike identiteta u polje umetnosti.

Umetnici i umetnice se sve više interesuju za autorefleksivnost, analizu statusa umetnosti i njene veze sa institucijama, muzejom, kritikom i tržištem. Javlja se kritika kulturne politike i umetničkih institucija izražena kroz umetničku praksu izmeštanja umetnosti izvan galerija i muzeja u neočekivane prostore i medije za koje istorijski i kulturni kontekst mesta, odnosno okruženja umetničkog rada postaje sastavni deo umetničkog diskursa, neodvojivog i nedeljivog od samog rada. Tako se od kraja 1960-tih javljaju institucionalna kritika, instalacija, in situ, land art, street art, aktivizam, mejl art, a kasnije i sajber umetnost. Ovo je podstaknuto kritikom modernističke paradigme i vladajućih umetničkih au-

³⁸ „The problem lies not so much with the feminists' concept of what femininity in art is, but rather with a misconception of what art is: with the naive idea that art is direct, personal expression of individual emotional experience- a translation of personal life into visual terms.“

toriteta. Poznate su feminističke umetničke akcije američke grupe Guerilla Girls, *Da li bi žena trebalo da bude gola da bi stigla u Metropolitan muzej?* (1989) koje počivaju na kritici umetničkih institucija, autoriteta, položaja umetnice i načina reprezentacije žene u umetničkom delu. Žene izvode umetničke intervencije u različitim urbanim i prirodnim prostorima, kao u slučaju Nensi Holt, Dženi Holcer, Rebeke Horn, a kod nas Bogdanke Poznanović, Marice Radojčić i Milice Mrde.

Umetnički koncept često realizuju korišćenjem predmeta iz svog svakodnevnog života koji za njih imaju posebno simboličko značenje, kao što su: predmeti iz kuhinje, ženski časopisi, lična odeća, nakit, porodične fotografije i sl. Jedna od prvih instalacija feminističke umetničke prakse je *Dinner Party* (1974–79) Džudi Čikago koja se sastojala od postavljenog stola sa tanjirima za 39 poznatih žena iz istorije i mitologije na kojima su simbolično predstavljena njihova dostignuća. Mnogi tanjiri su svojom formom oponašali simbolični prikaz vulve. Takođe, umetnica je osnovala i prvi feministički umetnički program (*California State University, Fresno*) i radila na edukaciji umetnica zajedno sa kolegicom Mirjam Šapiro.

Osamdesetih godina razvija se postmoderna u umetnosti, bliska poststrukturalnom-posmodernom feminizmu, koja dovodi u pitanje svaku vrstu univerzalizacije i uopštavanja, ističući značaj analize na lokalnom, specifičnom i tačno određenom nivou. Umetnice se sve više okreću istraživanju kodova kulture i uticaju masovnih medija u oblikovanju društvenih stereotipa. Analiziraju istoriju umetnosti i intervenišu na primerima iz prošlosti, preispituju postojeće autoritete, kritikuju ih ili otkrivaju dela zaboravljenih umetnica i ponovo ih kroz svoj likovni angažman predstavljaju javnosti. Tradicionalni način predstavljanja žene u javnosti, mas-medijima i umetnosti postao je jedan od glavnih objekata feminističke kritike vizuelnih umetnosti tokom 1980-tih. Tadašnja umetnička teorija i praksa su kroz društvenu konstrukciju i dekonstrukciju kulturne slike ženstvenosti želeli da razotkriju mehanizme i načine proizvodnje značenja, stereotipa i arhetipa u oblasti vizuelnog. Ova feministička kritika reprezentacije žene u umetnosti se u velikoj meri zasnivala na semiotici, psihoanalizi i dekonstruktivizmu (Lori Anderson, Sindi Šerman, Barbara Kruger, a kod nas Marija Dragojlović, Dragana Žarevac, Lidija Srebotnjak Prišić i dr.).

„Krajem osamdesetih istraživanja roda su znatno unapređena zahvaljujući kritikama od strane „crnih feministkinja“, problemima vezanim za seksualnost i homoseksualne identitete, kao i postmodernističkom paradigmatom. Nesumnjivo da je pojava različitih perspektiva mogla samo da obogati istraživanja roda koja su krenula u pravcu „širenja vidika“ i ka drugim vrstama diskriminacija u društvu kao što su rasna, klasna, etnička i starosna“ (Radulović, 2006: 75). Problemi pojedinca/ki unutar društva postaju bitniji od globalnih, te se interesovanje umetnika i umetnica sa društveno-političkih odnosa usmeravaju na pitanja ličnog identiteta, klase, rase i seksualnosti. Tokom 1990-ih centralni problem za definisanje umetničke prakse postaju pitanja rodnog identiteta, marginalnih grupa, homoseksualnih manjina, lezbejki, sajberfeministkinja, ekološkinja, emigranata, južnih naroda, stanovnika poluperiferije, rasnih i nacionalnih manjina, osoba sa invaliditetom, siromašnih i slično, što je u vezi sa nastankom trećeg talasa feminizma. Umetnički koncept se sa problema žene usmerava ka specifičnijim problemima rodnog identiteta koji ne podrazumeva samo belkinju iz više srednje klase. Koriste se strategije različitih feminističkih teorija koje iznose ironične i kritičke stavove prema prethodnom periodu feminizma i umetničkoj praksi. Među njima je značajan pristup intersekcionalnosti (*intersectionality*), koji uvodi teoretičarka Kimberli Krenšo (1989, 1991), a koji ukazuje na postojanje različitih društvenih identiteta koji se ukrštaju, posebno manjinskih koji se odnose na sisteme ugnjetavanja, diskriminacije ili dominacije.

1.4 Rod i nove tehnologije – kiberfeminizam

Kiberfeminizam, sajberfeminizam ili kibernetički feminizam je feministička orijentacija koja se javlja 1990-ih godina u tehnološki razvijenim zemljama, kao što su Velika Britanija, Sjedinjene Američke Države i Australija. Zbog promena koje je izazvalo uvođenje novih tehnologija „dolazi do velikog interesovanja za pitanja koja se odnose na interakciju između tehnoloških i kulturoloških sfera“ (Milojević, 2011: 267). Kiberfeminizam postaje polje za analiziranje roda i novih tehnologija (naročito interneta), ali i vizuelne umetnosti, odnosno onih polja koja se bave inovacijama umetnica u domenu novomedij-ske umetničke prakse. Postoji više neslaganja oko samog termina. „Kiberfeminizam se vezuje za tzv. treći talas feminizma koga karakterišu ironija i različitost / raznovrsnost / šarolikost, ali se u isto vreme opisuje i kao pokret suprotan feminizmu“ (Dragojlov, 2007a: 1). Kiberfeminizam je bio feministički odgovor na poremećenu poziciju roda, mesta, identiteta i seksualnosti u sajber prostoru, zavisan od interakcije između tehnologije i kulture, hibrida mašine i organizma, kao i istraživanja društvene stvarnosti i fikcije.

Delo Done Haravej *Manifest kiborga: nauka, tehnologija, i socijalistički feminizam kasnog 20. veka* (1985) smatra se prethodnicom kiberfeminizma. „Kroz ideju kiborga Dona Haravej potvrđuju i proširuje tezu Simon de Bovoar da se žena ne rađa već postaje, kao i tezu Džudit Batler o performativnosti roda“ (Milojević, 2011: 267), te biopolitiku Mišela Fukoa i stavove Lis Irigare u definisanju pojma himere – kiborga, rodno neutralnog bića koje postoji u rodno neutralnom virtuelnom svetu. „Kiborg je kibernetički organizam, hibrid mašine i organizma, tvorevina društvene realnosti i fikcije“ (Haravej, 2013: 26). „Uvođenje metafore kiborga značajno je za feminističku teoriju zbog toga što simboliše mogućnost izgradnje novih rodnih identiteta“ (Milojević, 2011: 267), odnosno za kreiranje promjenljivih identiteta koji postaju sve aktuelniji kako u feminističkoj teoriji, tako i u umetnosti i društvu.

Dona Haravej je polazište našla u tri poljuljane granice između ljudi i životinja, životinjsko-ljudskog (organizma) i mašine, i između fizičkog i nefizičkog. Kiborg je biće postrodno sveta u kojem se potiskuju binarne različitosti koje su u to vreme bile prisutne u društvu i feminističkom pokretu, kao što su privatno i javno, prirodno i veštačko ili tehnologija i muškarac sa jedne, a žena i priroda sa druge strane. „Ona ovde i formuliše kritičku feminističku poziciju u poređenju sa tehnologijom i prirodnim naukama“ (Dragojlov, 2007a: 2). Zalaže se za transgresiju granica, fuziju različitosti i razvijanje alternativa kroz ironiju i savez, a ne kroz insistiranje na jedinstvu žene i prirode, koje je, kako ona smatra, ženama više štetilo nego koristilo. Postrodni svet o kojem je ona izlagala nije bio prvenstveno internet, jer je on ušao u širu upotrebu početkom 1990-tih godina (njen tekst je iz 1985. godine), već apstraktni prostor ili informacijska mreža u kojem tela i identiteti nisu materijalno otelovljeni, već takođe fluidno-apstraktni (eterični). „Ova tendencija da se za sobom ostavi telo i da se zamisle feminizmi bez tela kao život na internetu podrazumeva apstrakcije tela i prevazilaženje značenja otelovljenja“ (Dragojlov, 2007a: 2).

Sedi Plant u svom delu *Zeroes + Ones: Digital Women and the New Technoculture* (1997) smatra da su nove informaciono-komunikacione tehnologije (IKT) „ženske“ tehnologije (Milojević, 2011: 268), jer počivaju na povezivanju koje je ključno u kiberfeminizmu i feminizmu uopšte. „Plantovu zanima duboka, mračna tehnološka ženskost: ona govori o muškarcima kao jedinicama i njihovim binarnim suprotnostima, ženama nulama; ona uspeva da isplete priču žene u tehnologijama. Isto tako doseže van ovih ograničenja, do složenog odnosa između žene i mašine. Ovaj odnos, vezan za problematiku identiteta

tehnologije i tela, se nalazi u srži savremenih kretanja koja zovemo kiberfeminizam" (Dragojlov, 2007c: 1). U knjizi ističe značaj prvih žena programerki, kao što je Ejda Lavlejs, prva programerka u svetu koja je pomogla da se naprave prvi kalkulatori kakav je Bebidžova diferencijalna mašina. Ukazuje na tesnu povezanost žene sa tehnologijom, povezanu sa pisačom mašinom, otkrićem kompjuterskih virusa i sl. „Plynt kategorizuje tehnologiju kao u osnovi alat žene. Ona tvrdi da su žene inteligentne mašine, da je robot žena, da je nula – ono ništa u binarnom kodu – uvek bila ono drugo (0-ther), ono žensko" (Isto).

U tekstu *Na Matriksu: Sajber – feminističke simulacije* (1996) Sedi Plant ističe da je tkanje izuzetan primer dugogodišnjeg društvenog nipodaštavanja ženskog kreativnog rada koji se sada smatra važnim za proces automatizacije, pojavu modernog kompjutera i digitalne tehnologije. Kritikuje Frojdovo stanovište o ovoj temi i ističe značaj savremenih programerki i multimedijjskih umetnica koje sve više otkrivaju povezanost između pletenja, pačvorka i softverskog inženjeringa. Ističe značaj hipermedija koji prevazilaze ulogu vida kao dominantnog čula patrijarhata i uvode taktičnost, odnosno dodir kao integralno čulo komunikacije, kontakta, prenošenja, transmisije, recepcije i povezanosti, razvijeno kroz pojavu haptičke umetnosti. „Kako su se aktivnosti koje su bile monopol muških shvatanja kreativnosti i umetničke genijalnosti sada proširile na nove multimedijjske i interaktivne prostore digitalne umetnosti, žene su se našle na prekretnici eksperimentisanja u tim zonama“ (Plant 1996: 132). Mogućnost široke upotrebe na internetu omogućava povratak „ženskom principu“, a u sajber prostoru koji je van kontrole muškaraca, kako ona smatra, moguće je steći i obnoviti prijateljstva, informisati se, kreativno se izraziti, zabaviti, učestvovati u kulturnom životu, igrati se i stvarati nove umetničke forme.

Kiberfeminizam je na samom početku prepoznala savremena umetnička praksa koja je imala potrebu za sopstvenim redefinisanjem i razvojem kroz interdisciplinarni, multimedijjski i hibridni koncept. Umetnički radovi realizovani kroz upotrebu novih tehnologija, kao što su: digitalna umetnost, net i veb art, umetnost virtualne realnosti, veštačke inteligencije, hibridnih instalacija i sl. doneli su nove probleme identiteta, ženskog tela, seksualnosti i rodnih odnosa moći u virtualnom svetu interneta, video-igara i društvenih mreža.

Kiberfeministička teorija je krajem 20. i početkom 21. veka naišla na dobar prijem umetnica mlađe generacije. Sam termin „kiberfeminizam“ pripisuje se ženskoj umetničkoj grupi VNS Matrix, čije su članice: Džozefin Stars, Džulijen Pirs, Frančeska da Rimini i Virdžinija Barat iz Adelaide u Australiji (1991–1997). „Inspirisane tekstom Done Haravej, 1991. godine su napisale čuveni *Kiberfeministički manifest za 21. vek* kojim su jasno izrazile svoj pozitivan odnos prema tehnologiji“ (Milojević, 2011: 269). Uz slogane kao što su: „...Mi smo virus novog sveta nereda... Saboterke glavnog okvira velikog tate... Kidamo simbolično iznutra... Klitoris je direktni put za matriks“ i sl.³⁹ Pored ove umetničke grupe, pojedine feministkinje su se povezale u prvu kiberfeminističku organizaciju OBN mrežu (*Old Boys Network*) (1997) i organizovale Kiberfeministički internacionalni skup u Nemačkoj. Učestvovalo je 37 učesnica iz 12 zemalja. „Rezultat je čuvenih *100 antiteza* o tome šta kiberfeminizam nije“ (Milojević, 2011: 270). Potreba za izražavanjem stavova negacijom bila je pod uticajem aktuelnih postmodernističkih teorija.

Istovremeno su se javile kritike kiberfeminizma koje su bile usmerene na to „da kiberfeminizam zapravo i nije feminizam, već jednostavno igra pojedinih privilegovanih žena, umetnica i teoretičarki, sa tehnologijom“ (Milojević, 2011: 273), da se sajber prostorom prenosi dominacija zapadne i američke kulture, kulturološki stereotipi, kao i engleski jezik, što je primer lingvističke kolonizacije; dok techno-re-

³⁹ <http://www.obn.org/>

alistički stav ističe da se svi rodni odnosi moći i hijerarhijske strukture koje postoje u savremenom svetu prenose i na kibernetički prostor, ali i da postoje i pozitivne strane kiberfeminizma u umrežavanju, aktivizmu, traženju finansijske pomoći, kreiranju virtuelnih zajednica za žene, boljem obrazovanju i informisanju žena, promenama u sferi rada, komunikaciji, slobodi identiteta, umetničkim formama i načinima razmišljanja (Milojević, 2011: 273–275).

„Kibefeministkinje prevashodno žele da naruše iluziju o navodnoj muškoj tehnološkoj superiornosti: tehnologija *nije* igračka za dečaka (*boytoy*); mit o tehnologiji kao muškom svetu možda se zgodno uklapa u određeni sistem moći, ali *nije* utemeljen u realnosti“ (Milojević, 2011: 271, prema Gordić Petković, 2004). „Kiberfeminizam i njegove strategije humora, ironije, samoironije i pastiša dobra su polazna osnova da se manifestacije patrijarhata učine manje monumentalnim, manje nepromenljivim i nezamenljivim“ (Antonijević, 2013: 202). Pitanje je da li je to dovoljno, jer je istovremeno važno nastaviti sa ostalim feminističkim strategijama za poboljšanje položaja žena u internet prostoru, IT sektoru, pogotovo na pozicijama moći i odlučivanja. Autorka naglašava da je takođe važno „stalno preispitivanje sadržaja Interneta i preispitivanje koristi i štete koje žene mogu imati od novih tehnologija“ (Isto).

Kiberfeministička umetnička praksa je po mišljenju Verene Kuni u sukobu sa standardnim procedurama i protokolima u savremenoj istoriji umetnosti. Kiberfeminizam u vizuelnoj umetnosti je istupio sa tendencijom raskrinkavanja umetničkog establišmenta, elitizovane umetnosti i klasičnog pristupa umetničkim medijima. „Kiberfeministička umetnost nije ni stil, ni pokret, nego sistem vrednosti, revolucionarna strategija, način života. Kiberfeministička umetnost je posvećena savremenim kiberfeministkinjama i doprinosi kritici političkih, ekonomskih, i ideoloških odnosa moći u savremenom društvu. Novi mediji ne predstavljaju suštinu kiberfeminističke umetničke prakse, ali pružaju mogućnosti za direktni odnos umetnika i publike, kao i za stvaranje višeznačnih, složenih, preklapajućih značenja u jednom delu“ (Dragojlov, 2007c: 1, prema Kuni).

Kiberfeministička umetnička praksa je u sukobu sa konvencionalnim načinom na koji doživljavamo umetnička dela kao materijalizovane objekte i usmerena je više ka naglašavanju novih, fleksibilnih formi kreativnog delovanja čiji rezultat nije više muzejski predmet već su to: događaji, akcije, performansi, efemerne intervencije i instalacije, animacije, igre, tekstovi, komunikacije i slično, u realnom ili virtuelnom svetu, uvek zavisne od interakcije sa publikom i povezane sa neokonceptualnom umetničkom praskom.

Kiberfeministička praksa je privukla mnoge umetnice u čijim umetničkim radovima uočavamo odlike kiberfeminističkog pogleda na tehnologiju i društvenu stvarnost⁴⁰. Razlozi za ovu pojavu se mogu tražiti u problemima sa kojima su se one susretale tokom korišćenja novih tehnoloških pomagala, interneta i jezika virtuelnog sveta, kao i problematike tela i identiteta u virtuelnom prostoru. Istraživanja na temu kiberfeminizma su prisutna i kod nas, u okviru Udruženja „Ženske studije“ i ACIMSI – Centru za rodne studije u Novom Sadu. Analize i istraživanja posvećena umetničkom radu novomedijskih umetnica u kontekstu kibefeminističke teorije i prakse su kod nas još uvek slabo razvijena.

⁴⁰ Među kiberfeminističkim umetnicama su: Bet Strajker, Ingrid Bahman, Barbara Lejn, Orfan Drift, Linda Dement i Šu Lea Čang, kod nas: Marica Radojčić, Nataša Teofilović, Tanja Vujinović, Natalija Ribović, Isidora Todorović, Bojana Knežević i dr.

1.5 Identiteti kao analitičke kategorije

Prema definiciji u *Velikom rečniku stranih reči* (Klajn i Šipka, 2006: 483) za odrednicu identitet stoji kao prvo značenje: „istovetnost, potpuna jednakost“, a kao drugo: „skup obeležja po kojem se jedna osoba razlikuje od svih drugih“, što prelama mnoga znanja iz različitih disciplina, te je bliže interdisciplinarnim istraživanjima roda i medijske umetničke prakse.

U teorijskom razmatranju identiteta Daša Duhaček (2011: 359) podseća da istraživanje identiteta nije nova tema nego ju je istraživala i najranija filozofska misao. Bavljenje identitetom je dobijalo drugačiji intenzitet u različitim vremenskim periodima, ali se može uopšteno reći, navodi autorka, da identitet ima „različita značenja: istost, izjednačenost, sličnost, pripisivanje, pripadanje; može se odnositi na fizičke predmete, tela, živa bića, posebno na čoveka/ljude, i to i na pojedinke/ce i na grupe. Takođe, može upućivati i na različite oblike identiteta, ka što su polni, rodni, seksualni, klasni, „rasni“, etnički, nacionalni, verski itd.“

U istraživanjima se identitetu uglavnom pristupalo kao kolektivnom, nacionalnom i geografskom identitetu, zasnovanom na sagledavanju i pozicioniranju pojedinačnih zajednica u okviru globalnog konteksta; zatim kao rodnom i mikro identitetu, personalnom i ličnom imenitelju koji poseduju specifična, individualna obeležja pojedinca/ke.

Pitanje identiteta povezano je ne samo sa socijalnim i političkim kontekstom (posebno u vreme ratova, tranzicije, razvoja i stvaranja tržišne ekonomije, kapitala, novih tehnologija, savremene komunikacije i masovnih medija), nego i sa fazama promenljivosti.

Pitanja koja se postavljaju u vezi sa tom temom su:

1. Kako se identiteti međusobno prožimaju i/li dopunjuju?
2. Koji su primarni u posmatranju umetnica i načinu na koji ih drugi percipiraju?
3. Koliko identiteti zavise od društvenog konteksta u kojem se pojedinci/ke nalaze?
4. Koji se sve specifični identiteti tokom vremena razvijaju?

Ako se vratimo u blisku prošlost, vidimo da je feministkinja Beti Fridan u knjizi *Mistika ženstvenosti* (1963) detaljnije pisala o identitetu „američke žene“, što se odnosilo na bele, heteroseksualne žene srednje klase. To je navelo feministkinje da nadalje (svoj) identitet više ne shvataju kao logičnu identifikaciju svih žena, već kritički – kao mnogostruki, specifični identitet, čime počinje proces njegovog preispitivanja, pre svega u radovima feminističkih filozofkinja: Lis Irigaraj (1985, 1995), Julije Kristeve (1974, 1990) i Elen Siksu (2005). Zanimljivo je razmišljanje Julije Kristeve o identitetu žene, povezano sa njenim teorijskim pristupom u celini koji „je podozriv prema bilo kojem konceptu ujedinjućeg i utemeljućeg identiteta. U tom smislu, ona odbija postojanje i „Žene“ i ženskog pisma (écriture féminine)“ (Duhaček, 2011: 361).

Oštre kritike pojma „ženskog identiteta“ (koji podrazumeva identitet bele žene, heteroseksualne i žene srednje klase) uputile su američke teoretičarke feminizma: Odrí Lord (1998), Meri Dejli (1978), Adrijen Rič (1994) i dr. „Ukoliko feminizam svoju teoriju i politiku zasniva na čvrstom subjektu i pretpostavljenoj suštini (Žene), tada je tako konstruisan subjekt, zasnovan na čvrstom identitetu, uvek već utemeljen i na isključivanju svega drugačijeg i Drugog“ (Duhaček, 2011: 362). Tako se redefinisanjem

pojma identiteta javlja odgovor na prethodni univerzalizam feminističkog pokreta. Kritiku oblika feminizma oformljenog u zapadnom delu zemljine kugle, uputio je i postkolonijalni feminizam, kroz analizu različite situacije u postkolonijalnim kulturama u kojima polna nejednakost nije glavni izvor patrijarhalnosti, već rasno, versko i etničko ugnjetavanje (Karanfilović, 2011: 231-240).

Kimberli Krenšo (1989, 1991) uvodi termin intersekcionalnosti (*intersectionality*) da skrene pažnju na činjenicu da se identitet može sagledati tek u procesu ukrštanja različitih komponenata, drugačijih za svaku pojedinku/ca, a ne na osnovu njihovog odvojenog posmatranja. Prva istraživanja su se bavila istraživanjem položaja Afroamerikanki, kod kojih je bilo važno ukazati na diskriminaciju koja nastaje ukrštanjem rodne, rasne i socijalne komponente žene.

Filozofkinja Džudit Batler u knjizi *Nevolje s identitetom. Feminizam i subverzija identiteta* (1990) pome-ra diskusiju o identitetu: „Mislim da ne mora postojati „činitelj iza čina“, nego da se „činitelj“ različito stvara u činu i kroz čin“ (Batler, 2000: 143). „Teorija Džudit Batler ide dalje od kritike feminističkih teorija jer u objašnjenje konstituisanja roda i seksualnosti, uključuje i pojam performativnosti, kao proces kroz koji se rod, telo, seksualnost, pol i, najzad, identitet, konstituišu“ (Duhaček, 2011: 364). Njena su razmišljanja bliska poststrukturalističkim teoretičarima (Fuko, Derida, Lakan) o promenljivosti, odnosno fluidnosti identiteta koji nije „prirodan“, već rezultat diskurzivnih formacija.

Sva su ova teorijska razmišljanja o identitetu pokazala složenost pitanja o kojem se želi dobiti jednostavan odgovor, ali su ona, mnogo više, bila zamajac za empirijska istraživanja u svetu, i kod nas.

U okviru interdisciplinarnih rodnih studija krajem 20. i početkom 21. veka u svetu postmoderne teorije identiteta ukazuje se na postojanje mikro-identiteta, koji osim rodnih prepoznaju i kategorije seksualnih, nacionalnih, rasnih, klasnih i dr. identifikacija. U SAD su mnoge feministkinje od 1990-ih godina započele kritiku statičnog koncepta rodnog identiteta koji zapostavlja poziciju ne-belkinja i probleme sa kojima se one susreću. Tekst *Manifest kiborga* Done Haravej (1985), između ostalog, ukazuje na problem dvostruke marginalizacije Afroamerikanki, kao „žene“ i „crne rase“ po čemu u postojećim društvenim okolnostima one imaju manju društvenu moć od muškaraca, pa i od muškaraca u okviru svoje (crne) rase. „'Obojene žene' mogu biti shvaćene kao jedan vid kiborškog identiteta, jedna bogata subjektivnost, sintetizovana stapanjem autsajderskih identiteta, u složenim političko-istorijskim naslagama njene 'biomitografije'“ (Haravej, 2013b: 44). Naime, kao što je već pomenuto, Dona Haravej je kritikovala postojeće binarnosti u opisu društvenih pojava i nastavila razmatranja promenljivog identiteta, tehnološki konstruisanog, i na osnovu ličnog nahođenja. „Oduševljenje kiborgom kao novim bićem dvadeset prvog veka vodi poreklo iz teorija o identitetu i identifikaciji“ (Zylinska, 2013: 36).

Temu virtuelnog identiteta otvara Šeri Terkl (2011) zainteresovana za digitalne tehnologije i pitanje identiteta i tela na internetu u okviru različitih zajednica, video-igara koje dozvoljavaju promenljivost identiteta kroz kreiranje virtuelnih avatara koji „cirkulišu na višeslojnom internetu u kome se gube granične linije između virtuelnog i stvarnog sveta, između korisnika i mašine, između starog i novog“ (Dragojlov, 2007e: 2), dok istovremeno „pojedinaac može da ima više avatara u svakom od svetova, što znači da može da eksperimentiše sa identitetima, kao i (ili čak lakše nego) u stvarnom životu“ (Gavrilović, 2016: 24).

Pored rodnog identiteta, kolektivni identiteti čine jedan od segmenata empirijskog istraživanja, prisutnog naročito kroz uticaj društvenog konteksta na umetničku praksu, te izgradnju profesionalnog identiteta u specifičnim društvenopolitičkim okolnostima.

Daša Duhaček (2011: 365) pristupa pojmu „etnički model identiteta” kao metafori za obeležavanje identiteta koji je u sukobu sa drugim grupnim identitetima, te koji „postaje paradigma za isključivanje drugog i drugačijeg”. Navodi da su takvi primeri vidljivi i u društvenim pokretima koji su u početku pretendovali na širinu i inkluzivnost, te da unificirajući modeli identiteta, koji počivaju na klasičnim binarnim opozicijama posmatranja identiteta, zapravo počivaju na naturalizaciji identiteta.

Etnolog Ivan Čolović (2014) u knjizi *Rastanak s identitetom* problematizuje identitet kao pojam i pojavu, ali posebno nacionalni identitet, koji u određenim političkim okolnostima postaje dominantan oblik identiteta kojem se svi drugi segmenti pojedinačnog i kolektivnog identiteta podređuju ili se odbacuju kao nebitni i štetni ukoliko nisu u njegovoj funkciji ili ga ugrožavaju. Čolović smatra da je esencijalističko shvatanje nacionalnog identiteta, prisutno u fašizmu kroz isticanje rasne i krvne čistote, dominantno i u Srbiji kroz čistotu jezika i kulture (vera, običaji...). U „višedecenijskim ritualnim zaklinjanjima vodećih srpskih političara na vernost identitetu, upadljivo je da je sama reč ‘identitet’“ dobila posebnu, takoreći, sakralnu auru... da nije reč o diskusiji nego o liturgiji“ (Čolović, 2014: 180).

Međutim, „javljaju se glasovi pobune protiv ‘terora identiteta’“ (Isto). Čolović navodi modele kulture: multikulturalizam, interkulturalizam i transkulturalizam, nastale kao kritika nacionalizma, čija funkcija je da se izbegne teror jedne hegemonne nacionalne kulture (etno-nacionalna kultura) i afirmiše pravo na druge oblike „kulture raznolikosti i kristalizacije kulturnog identiteta” (Isto) zasnovane na regionalnim specifičnostima, profesiji, klasnoj, rodnoj, polnoj ili generacijskoj pripadnosti. Zato Čolović objašnjava „suživot” različitih kultura na istoj teritoriji koje svaka za sebe funkcionišu kao kulture zatvorenih sistema uz međusobnu, agresivnu težnju za opstankom i isticanjem sopstvenih „amajlija identiteta” jer postoji „iluzija ne samo da je nacionalni identitet važniji od svega drugog, nego i da on postoji.” (Čolović, 2014: 186).

Francuski politički antropolog Žan-Fransoa Bajar tvrdi da identitet ne postoji, a kada politika hoće da se bavi identitetom „totalitarizam nije daleko“ (Isto). Ovom mišljenju pridružuju se i stavovi pojedinih naučnika, koji identitet sve češće stavljaju pod znake navoda. Rodžer Brubejker i Frederik Kuper su 2000. godine u tekstu *S onu stranu identiteta* predložili „da se on zameni sa nekoliko drugih reči: identifikacija, kategorizacija, samorazumevanje, socijalna lokalizacija, komunalnost, koneksnost i grupalnost“ (Čolović, prema Brubaker, Cooper, 2014: 187). U svakom slučaju, reč je o dvostrukom odvrćanju od identiteta, „od njega kao politike, s argumentom da se ona, baveći se nečim takvim, pretvara u manipulaciju jednom iluzijom – i odvrćanje od identiteta u našim naukama, s obrazloženjem da je ova reč izgubila svojstva potrebna da bi mogla da služi kao analitička kategorija“ (Isto).

Propitivanje nacionalnog identiteta ili njegove vrednosti i savremene pozicije polazište je i okvir mnogih savremenih umetničkih eksperimenata, takođe i često ishodište umetnika/ca iz regiona Jugoistočne Evrope (nedovršenog terena, sklonog promenama, konfliktnom istorijskom sagledavanju, migracijama, ratovima, romantizmu i mitovima).

Istorija, tradicija i mitologija nailaze na mnoga tumačenja, često potpuno suprotstavljena, a savremeni događaji i situacije se nadovezuju na njih, što podstiče umetnička istraživanja kroz kritičke i društveno angažovane radove. Od 1990-ih godina intenzivnije se profilishe ideja umetničkog subjektivizma. Pomalaju se novi oblici definisanja i reprezentacije personalne estetike, politike tela, individualnog identiteta i, uopšte, intimnog života u umetnosti. O identitetu raspravljaju pojedini teoretičari/ke umetnosti kod nas i u svetu, dovodeći ga najčešće u vezu sa telom. „Dokumentirano telo, umanjeno telo, uvećano ili artifično, veličano ili poniženo telo, obeleženo ili urušeno, portret ili autoportret, obični ili na-

metnuti položaji, bezimena ili poosobljena lica: traženje identiteta očigledno prolazi kroz opsesivnost telom. Pitanje tela u središtu je savremenog identiteta kakav umetnost prikazuje.” (Mišo, 2004: 157).

Pojedine izložbe savremene umetnosti razmatraju problem identiteta, često ga povezujući sa temom tela u umetnosti. Žan Kler, autor sada već istorijske izložbe *Identità e alterità. Figura del copro 1895–1995. (Identitet i drugost. Predstave, likovi tela)* na 46. Bijenalu u Veneciji, 1995. godine, „tematiku tela je video s pravom dovoljno obuhvatnom da kroz mnogobrojne promene predstavljanja tela u modernoj umetnosti može da predoči ceo raspon nezaustavljivih promena iz kojih te predstave proizilaze” (Denegri, 2006: 226)

Teoretičarke umetnosti Trejsi Vor i Amelija Džons u studiji *The Artist's Body* (2002), prilikom definisanja tipologije izvođačkih tela u savremenoj umetnosti, ukazale su na: (1) slikanje telom, (2) gestualno telo, (3) ritualno i transgresivno telo, (4) istraživanje granica tela, (5) izvođenje identiteta, (6) indeksiranje odsutnog tela i (7) produžavanje tela i protetičko telo. U svom *Pojmovniku savremene umjetnosti* (2005), koristeći se i njihovim podacima, Miško Šuvaković telo tematizuje u nekoliko različitih diskurzivnih smerova: telo i identitet (Adrian Pajper, Urs Luti), telo i feminizam (Urlike Rosenbah, Ana Mendieta), filmsko artifično telo (Dejvid Kronenberg), telo i istorija (Luidi Ontani), telo i tehnologija (Heli Rekula, Metju Barni), telo i bolest (Hana Vilke, Ron Ejt), telo i biopolitika (Rene Koks, Jasumasa Morimura)..., ostavljajući prostor za višeznačnu determinaciju tela kao fetiša, robe, informacije, prikaza, objekta, subjekta, simbola i oznake, ali i pokaznog uzorka pomoću kojeg se otkriva i pokazuje moć namera ili efekat društvenih totaliteta.

Napredak savremene tehnike i tehnologije donosi nove mogućnosti ispitivanja prostora i prirode unutar digitalno kreiranih svetova, kao i kompleksnih identiteta unutar njih. Simulirana realnost svakodnevnog života, identiteta i tela omogućava konzumentu kreiranje sajber identiteta, avatara, čija kontrola i akcija zavisi od mentalne slike korisnika/ca. Ovim se zadovoljava potreba tela da se izmesti u neku drugu dimenziju, ovog puta zavisnu od savremene tehnologije – virtualnu. Time se pitanje identiteta opet postavlja kao primarno, ali ovog puta sajber tela i sajber identiteta, kiborga i tehnološkog tela.

Profesionalni identitet, kao primarni identitet umetnica okupljenih u istraživanju uključuje u sebi mnoge različite komponente. Postavlja se pitanje da li se njihov profesionalni identitet razvija samo kroz identitet kreatorke umetničkog dela, inovatorke umetničkih pravaca, metoda i pristupa umetničkom delu ili on napreduje i kroz identitet edukatorke / profesorki, odnosno osoba koje prenose svoje znanje drugima. Pored toga, da li su i koliko vidljive komponente profesionalnog identiteta povezane sa organizacijom umetničkih sadržaja, autorskim koncepcijama izložbi, likovnom kritikom, teorijskim radom i drugim, društveno angažovanim aspektima delovanja umetnica na javnoj umetničkoj sceni i njihovog udruživanja, te kako se svi ovi aspekti profesionalnog identiteta međusobno prožimaju?

Profesionalni identitet umetnica, takođe, u prvi plan postavlja pitanje „ženskog autorstva“ za čije je razumevanje važan konstitutivan pojam roda, te njegove istorijske povezanosti sa vizuelnom umetnošću, uz uključivanje svih promena nastalih tokom vremena sve do današnjih dana. „Umetnik više nije shvaćen kao privilegovana i nezavisna pozicija s koje se umetnost ili 'božanska iskra' oglašavaju, nego kao pozicija koja je višestruko društveno, kulturno i umetnički određena“ (Dražić, 2012: 247). Što potvrđuje već rečeno da se rod kao društveni konstrukt primenjuje i na umetnost. „Izvođenje ženskog identiteta u umetnosti otvorilo je prostor za konstituisanje adekvatnog diskursa za njegovo razumevanje“ (Isto: 248).

U Centru za rodne studije Univerziteta u Novom Sadu do sada su odbranjene doktorske disertacije koje problematizuju mnogostruke komponente identiteta u različitim društvenim kontekstima. Slavica Denić (2014) analizira razvoj identiteta Roma i Romkinja u Vojvodini i uočava da postoji niz sistemskih prepreka kojima se onemogućava realizacija profesionalnih znanja obrazovanih pripadnika romske zajednice danas. Slobodan Vasić (2016) istražuje identitete „skrivenih“ manjina u Vojvodini i navodi da su kontekstualni faktori presudni za oformljavanje pojedinih identitetskih komponenti (kao što je verski protestantskih žitelja sela...).

Svenka Savić (2015) u knjizi *Profesorke univerziteta u Novom Sadu* otvara pitanje profesionalnog identiteta i konstatuje da profesorke uglavnom insistiraju na komponentama profesionalnog identiteta, u koji nije nužno uključen i nacionalni. Profesorke koje su otpočele profesionalnu karijeru u Srbiji, a nastavile je u inostranstvu, najčešće pokazuju da im maternji jezik nije presudan u karijeri, naprotiv, ne povezuju ga sa nacionalnom pripadnošću kao važnom za profesionalni napredak. Time ovaj empirijski materijal doprinosi onim teorijskim pristupima koji identitet dekonstuišu kao analitičku kategoriju⁴¹.

Na osnovu svega izloženog možemo zaključiti da je pitanje identiteta u značajnoj meri uzdrimalo kako monodiscipline, kao što je filozofija (ishodnišna disciplina svih disciplina), tako i interdiscipline, a posebno interdisciplinarnu rodnu studiju kojima je pitanje ženskog identiteta u osnovi teorijskog pristupa i mnogobrojnih empirijskih istraživanja.

Polazište istraživanja u radu pod nazivom „Diskursi o rodu u umetnosti: konstrukcija profesionalnog identiteta umetnica u oblasti novih medija u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka“ je definicija po kojoj je identitet (Klajn i Šipka, 2006: 483) „skup obeležja po kojem se jedna osoba razlikuje od svih drugih“ u određenom društvenom, političkom i drugom kontekstu. Lista komponenti u skupu identiteta može biti duga, ali se u rodnom studijama najčešće istražuju nacionalne, verske osobine, rasna pripadnost, zatim rodna i polna, seksualna, uzrasna, profesionalna, jezička, u zavisnosti od kontekstualnih okolnosti, politička – kakve mogu biti ratovi koji uzrokuju migracijske procese i sl. Otuda nije moguće analizirati pojedinačne komponente identiteta umetnica, a da se ne vodi računa u kakvim političkim, društvenim okolnostima žive umetnice kojima se ovaj rad bavi.

Istovremeno je istraživački cilj kritički osvrt na podatke do sada objavljene u literaturi, kada je u pitanju shvatanje važnosti pojedinih komponenti identiteta, ali i na druge podatke (kao što su popisi stanovništva ili drugi statistički podaci) koji pokazuju promenljivost identiteta čitave zajednice. Zato je druga važna komponenta analize identiteta u ovom radu promenljivost (fleksibilnost), o čemu danas govore teoretičarke feminizma, domaći autori/ke, ali i empirijski podaci o profesijama žena u Srbiji. A kada je reč o identitetima drugih umetnica (muzičarki, kompozitorki) u Srbiji, podaci ranijih istraživanja pokazuju da je profesionalni identitet taj koji je umetnicama najvažniji i koji žele da bude najvidljiviji u javnosti.

Profesionalni identitet umetnica je promenljiv i u najvećoj meri zavisi od društvenih okolnosti. U istraživanju će se videti na koje načine umetnice koje kreiraju i unapređuju savremenu vizuelnu umetnost u Srbiji, izgrađuju profesionalni identitet u polju između edukacije i stvaralaštva, odnosno prenošenja znanja i sopstvene umetničke prakse, te međusobnog udruživanja i javnog delovanja.

⁴¹ „Podaci iz životnih priča pokazuju sličnosti sa životima univerzitetskih profesorki u drugim državama jugoslovenskog regiona, naročito sa obzirom na političke događaje iz istorijske prošlosti: tri rata, raspad prvobitne nam zajedničke države, ekonomska osiromašenost. Političke prilike u zemlji znatno su uticale na mogućnost afirmacije talenata i darova žena koje žele da prave karijeru i na njihovu odluku da potraže bolje uslove za svoju karijeru u drugim zemljama.“ (Savić, 2015: 511)

Pitanje identiteta – pojam koji je kroz istoriju imao, i danas još uvek ima, različita značenja, jedno je od važnih problemskih pitanja u okviru diskursa o rodu i umetnosti. Izgrađivanje profesionalnog identiteta umetnica, kao bogatstva različitosti, sadrži u sebi slojevitost mnogostrukih društveno konstruisanih identiteta, povezanih sa obrazovanjem, kontinuiranim učenjem i razvijanjem, savladavanjem tehničkih znanja, savremenom umetničkom praksom, njenom prezentacijom, saradnji na umetničkoj sceni, udruživanju i sl., u okviru kojih se on izgrađuje i istovremeno razgrađuje, razvijajući specifičnosti promenljivog identiteta.

1.6 Cilj istraživanja

Cilj istraživanja je konstrukcija profesionalnog identiteta vizuelnih umetnica koje stvaraju u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka, analiza njihovog umetničkog rada i ukupnog života, ukazivanje na mogućnosti njihovog povoljnijeg položaja.

Hipoteze

Prva hipoteza istraživanja se odnosi na nedovoljnu valorizaciju vizuelnih umetnica Vojvodine, naročito onih koje se bave novim tehnologijama.

Druga hipoteza se odnosi na nevidljivost njihovog doprinosa značajnog za razvoj aktuelne umetničke prakse, a naročito u sistemu visokog obrazovanja.

Treća hipoteza je da značaj umetničkog rada ovih vizuelnih umetnica ne prepoznaju mas-mediji, što još više doprinosi njihovoj nevidljivosti u javnosti.

1.7 Metode istraživanja

U istraživanju sam primenila sledeće metode:

- analize razgovora (intervjui) autorke sa umetnicama;
- analize tekstova o umetnicama,
- analize umetničkih radova.

Razgovor kao usmena razmena među sagovornicama, u ovom slučaju autorke i umetnice, oko dogovorenih tema, čini osnovu za istraživanje identiteta umetnica. Tokom procesa analize razgovor se segmentira u određene delove: pitanja i odgovore; a unutar odgovora na pojedine manje delove – paragrafe (veće jezičke celine koje objedinjuje jedna tema).

Drugu grupu empirijskog materijala čine pisani tekstovi o umetnicama različitih autorki i autora, koji su najčešće objavljeni na srpskom jeziku ili na nekom od stranih jezika: u katalozima izložbi, monografijama ili brošurama, zatim u enciklopedijama, časopisima, štampanim i elektronskim medijima (na internet portalima, blogovima, i sl.). Takvi tekstovi imaju određenu strukturu kao biografska odrednica u enciklopedijama i leksikonima: osnovni lični podaci (prezime, ime, mesto i godina rođenja); osnovni podaci o profesiji; o obrazovanju, profesionalnoj karijeri i najznačajnijim umetničkim radovima, izlaganjima na samostalnim i/ili grupnim izložbama u zemlji i svetu. Prilikom analize profesionalnog identiteta porediće se podaci iz pisanih tekstova sa podacima koje su umetnice same iznele tokom razgovora, kako bi se istražio njihov međusobni odnos i njihova vidljivost u javnom društvenom životu.

U grupu ovih tekstova ubraja se i različita dokumentacija o umetnicama koja postoji u umetničkim udruženjima ili u javnim ustanovama (na primer, referati za (re)izbore u profesorska i/ili naučna zvanja na Akademiji umetnosti ili pojedinim fakultetima, biografije i bibliografije).

Pisani autorski tekstovi samih umetnica o njihovom radu ili o drugim umetničkim pojavama i/ili ličnostima čine još jednu heterogenu grupu tekstova koja se može analizirati na različite načine i služiti kao uporedni materijal.

U treću skupinu korpusa uvršteni su umetnički radovi umetnica izvedeni u novim medijima i kroz korišćenje novih tehnologija (video, film, foto i video-instalacija, *in situ* instalacija, medijska instalacija i ambijent, audio umetnost, digitalna umetnost, veb i net art, 3D animacija, animirani film, video-igre, performans, akcija i sl.). Metod analize ovih umetničkih radova odabran je u zavisnosti od medija (audio/video) u kojem je zapisano delo.

Intermedijski izvori su korišćeni paralelno kako bi se omogućilo pozicioniranje različitih uglova posmatranja konstrukcije profesionalnog identiteta umetnica u oblasti novih medija u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka, a kroz „format procesa“, karakterističnog za istraživanje sa višestrukim metodama.

Vremenski period obuhvaćen istraživanjem je od 70-tih godina 20. veka do danas.

Korpus (uzorak) empirijskih podataka

Osnovni korpus čine razgovori sa umetnicama, ukupno njih 12, vezanih za Vojvodinu na različite načine: rođenjem, školovanjem i/ili svojim profesionalnim radom ostvarenim u tom geografskom prostoru: sve umetnoce rođene tokom 20. veka; bave se novim medijima u umetnosti; predaju ili izlažu, ili su predavale na fakultetima i izlagale radove na izložbama, festivalima i drugim umetničkim događajima i time potvrdile značajan doprinos razvoju vizuelne umetnosti, o čemu, na žalost, još uvek do sada nema

sistematskih objavljenih podataka (osnovni podaci o umetnicama izneti su hronoloških redosledom njihovog rođenja)⁴².

Tabela 1: **Ukupni dokumentacioni podaci o umetnicama i njihovim umetničkim radovima (1965–2017)**⁴³

Ime	Godina rođenja	Mesto rođenja	Mesto života	Titula / Zaposlenje	Umetnički mediji rada	Tekstovi o umetnicama	Tekstovi umetnica / intervjui
Bogdanka Poznanović	1930–2013.	Begeč – Novi Sad	Novi Sad	prof. Akademija umetnosti UNS	slikarstvo, akcije, video, knjige umetnika, mejl art, intermedijiska um.	57	16
Marica Radojčić	1943–2018.	Novi Karlovci	Njujork, Krčedin - Beograd	prof. Matematičkog fakulteta, UBG	digitalna fotografija i video, 3D animacija, performans, video-instalacija, ambijent	28	30
Breda Beban	1952–2012.	Novi Sad – London	Skoplje, Zagreb, London	prof. Univerzitet Šefild Halam, London	slikarstvo, video, film, fotografija, kustoski rad	63	4
Vesna Gerić	1957.	Novi Sad	Denver, Maroko	prof. Fakulteta Al Akhawayn Univerziteta u Maroku	digitalne aplikacije, algoritmi, hiper-tekstualizam	/	15 + 1 veb
Lidija Srebotnjak Prišić	1961.	Novi Sad	Novi Sad	prof. Akademija umetnosti UNS	slikarstvo, crtež, video, fotografija, instalacija	19	4
Nataša Teofilović	1968.	Niš	Pančevo	prof. Univerzitet medija i komunikacije, Beograd	3D animacija, instalacija, performans, video	12	5

⁴² Lista umetnica je duža, ali je za potrebe istraživanja izabrano njih 12.

⁴³ U koloni zaposlenja navođena je poslednja institucija u kojoj je umetnica radila i titula koju je imala u vreme vođenja razgovora sa njom.

2. Među tekstovima o umetnicama ubrojani su tekstovi različitih autorki i autora (uključujući i nepotpisane, anonimne tekstove), koje je neko drugi pisao (objavio) o umetnicama na srpskom ili na stranim jezicima, na internetu ili postoje u rukopisu (koji se čuvaju u dokumentaciji za doktorsku disertaciju). Uključene su i odrednice u enciklopedijama i leksikonima, kao i mnogi drugi kratki tekstovi od svega nekoliko redova.

3. Zbir tekstova umetnica obuhvata one koje su same pisale (uključujući i objavljene intervjue sa njima), bilo da su objavljeni u dnevnoj štampi, u naučnim ili stručnim publikacijama, katalozima za pojedinačne ili grupne izložbe, na internet stranicama, ili u nekoj drugoj tekstualnoj formi, a da je u njima uočljivo autorstvo umetnice i njen „glas“ u tekstu.

Andreja Kulunčić	1968.	Subotica	Subotica, Beograd, Budimpešta, Zagreb	prof. Akademija likovnih umetnosti, Univerzitet u Zagreb	akcija, net art, umetnost u javnom prostoru, intermedijjska um.	34	11 + 1 veb
Vesna Tokin	1969.	Vršac	Vršac, Beograd	status slobodne umetnice	slikarstvo, video, film, strip	9	1
Jelena Jureša	1974.	Novi Sad	Novi Sad, Gent	istraživačica na KASK School of Arts u Gentu	fotografija, video, video-instalacija	16	3 +1 veb
Lea Vidaković	1983.	Subotica	Subotica, Zagreb, Oslo, Gent Singapur	asistentkinja na Nanyang Technological University, School of Art, Design and Media) u Singapuru	animacija, animirani film, video, video-instalacije, fotografija	8	5
Bojana Knežević	1983.	Novi Sad	Novi Sad, Beograd	status slobodne umetnice	medijske instalacije, video i audio umetnost neo-konceptualne intervencije	6	10
Isidora Todorović	1984.	Novi Sad	Novi Sad	docentkinja na Akademiji umetnosti UNS	video-igre, veb art, medijske instalacije, hibridna umetnost.	8	6 + 1 blog

Iz podataka datih u Tabeli 1 vidi se da su umetnice rođene u rasponu od pola veka: od 1930. do 1984. – ukupan raspon godina je 54; u različitim mestima Vojvodine; a danas žive (ili su živele) u različitim mestima Jugoslavije i sveta (Novi Sad, Beograd, Subotica, Pančevo, Vršac, Krčedin, Zagreb, Skoplje, Budimpešta, London, Gent, Oslo, Njujork, Denver, Maroko, Singapur), što dokazuje njihovu prostornu mobilnost; većinom su zaposlene (ili su bile zaposlene) sa univerzitetskim zvanjem na akademijama umetnosti ili fakultetima univerziteta u zemlji i svetu (Hrvatska, Belgija, Velika Britanija, Maroko, Singapur), čime takođe dokazuju svoju profesionalnu i akademsku moć, jer su do trenutka vođenja razgovora sa njima uglavnom bile visoko pozicionirane (7 profesorki, 1 docentkinja, 1 istraživačica i 1 asistentkinja). Treba istaći da su tri umetnice (Marica Radojčić, Vesna Gerić i Bojana Knežević) više pisale naučne, teorijske i umetničke tekstove nego što su o njima pisali drugi autori i autorke.

Tabela 2: **Ukupni dokumentacioni podaci o intervjuima umetnica**

Ime	Godina rođenja	Razgovor	Mesto i datum razgovora	Trajanje razgovora	Transkripcija	Redakcija	Broj strana
Bogdanka Poznanović	1930–2013.	Zorana Šijački	Novi Sad, 2001.	130 min	Marija Vojvodić	Svenka Savić	19
Marica Radojčić	1943–2018.	Sanja Kojić Mladenov	Skajp, imejl prepiska, 28.06. 2017.	105 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	20

Breda Beban	1952–2012.	Radonja Leposavić i Snežana Ristić	Beograd, 2001.	29 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	7
Vesna Gerić	1957.	Svenka Savić	Novi Sad, 28. 08. 2012. Novi Sad, 21.12.2017.	125 min	Marija Vojvodić / Sanja Kojić Mladenov	Svenka Savić	25
Lidija Srebotnjak Prišić	1961.	Sanja Kojić Mladenov	09.10.2017.	105 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	16
Nataša Teofilović	1968.	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad, 03.09.2016.	40 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	5
Andreja Kulunčić	1968.	Sanja Kojić Mladenov	Zagreb, 04.11.2015.	104 min	Marija Vojvodić	Sanja Kojić Mladenov	21
Vesna Tokin	1969.	Sanja Kojić Mladenov	Beograd, 22.09.2017. i Imejl prepiska 05.10.2017.	48 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	5
Jelena Jureša	1974.	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad – Gent (skajp), 05. 07. 2017.	73 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	11
Lea Vidaković	1983.	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad – Singapur, Skajp + imejl prepiska, 28. 09. 2017.	42 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	7
Bojana Knežević	1983.	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad, 17. 06. 20017.	55 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	9
Isidora Todorović	1984.	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad, 30. 06. 2016.	45 min	Marija Vojvodić	Sanja Kojić Mladenov	9

U knjizi Reinharc i Davidman (1992, 18-46) detaljno su opisane različite metode prikupljanja i analize empirijskog materijala koje se koriste u feminističkim istraživanjima u svetu. Osnova feminističkog pristupa je *da se veruje ženi* ono što kaže, da je žena akterka svoje pozicije i da ima prava u svakom trenutku da spreči upotrebu razgovora i drugih materijala koje je istraživačici stavila na uvid⁴⁴. Feminističke istraživačice računaju sa stepenom poznavanja osoba uključenih u razgovor i na naglašen egalitarizam u razgovoru. U odabranom korpusu stepen poznavanja je različit između autorke i umetnica. Feministički intervju pored nehijerarhijskog pristupa, karakteriše i samootkrivanje istraživačice – istinski dijalog, a ne ispitivanje.

Priprema materijala za analizu je, sama po sebi, dugotrajan proces i predstavlja specifičnost primenjenog metoda. Sastoji se od ukupno 4 faze (detaljnije Savić, 2015: 504–511): snimanje razgovora (audio-zapis); transkripcija razgovora (pisani tekst); redakcija teksta; autorizacija teksta (podaci procesa su navedeni u Tabeli 2 u prilogu).

U pristupu korpusu istraživanja imala sam bliski, prijateljski i savetnički odnos sa umetnicama sa kojima sam vodila razgovore, jer sam svojim dugogodišnjim praćenjem savremene umetničke scene,

⁴⁴ Detaljnije u publikacijama Udruženja *Ženske studije i istraživanja* (pod rukovodstvom Savić), u Novom Sadu (osnovano 1997) na internet prezentaciji <http://www.zenskstudije.org.rs>.

radom u privatnom, nevladinom sektoru i u više institucija kulture imala prilike da sa većinom njih saradujem ranije. Mnoge sam uključivala u svoje autorske izložbene projekte (međunarodne, istorijske, problemske, tematske izložbe, manifestacije i festivale) ili sam već pisala tekstove o njihovim radovima i prezentovala ih na predavanjima u zemlji i inostranstvu. Već na početku razgovora postojalo je uzajamno poverenje, koje je tokom istraživanja još više uspostavilo međusobnu povezanost. Nova perspektiva koju mi je omogućilo ovo istraživanje, jeste bliže saznanje o njihovom privatnom životu i njihovim intimnijim stavovima i osećanjima u odnosu na profesionalni rad, umetničku scenu, društvene okolnostima i sl.

Razgovori / intervjui sa 12 umetnica čine prvi segment korpusa istraživanja konstrukcije profesionalnog identiteta vizuelnih umetnica koje stvaraju u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka. Realizovani su tokom dve godine istraživanja (2015–2017), o čemu svedoče audio zapisi i objavljene životne priče / intervjui (neophodni u slučaju umetnica koje su preminule). U slučaju Bogdanke Poznanović je korišćena životna priča iz Svenka Savić ur. (2001) *Vojvođanke 1917–1931: životne priče*, a u slučaju Brede Beban intervju realizovan u radio emisiji *Grad*, Drugi program, Radio Beograda, autora Radonje Leposavića i Snežane Ristić⁴⁵. Razgovori su vođeni na osnovu polustrukturiranog upitnika (Savić, 2010), uživo ili putem internet komunikacije, u opuštenoj, poverljivoj i prijateljskoj atmosferi, bez prisustva drugih osoba. Prvo postavljeno pitanje je bilo vezano za detinjstvo⁴⁶, nakon čega su umetnice spontano nastavile da pričaju o temama koje su im važne, a izostavljale su teme za koje su procenile da im u tom trenutku nisu bitne, a na neke, i pored postavljenog pitanja, nisu dale odgovor. Specifičnost ovakvog metodološkog pristupa, vidljiva u ovom radu, je u tome da je krajnji rezultat razgovora jedan vid konstrukcije tokom koje umetnica oblikuje podatke shodno sagovornici i vremenu.

Razgovori su transkribovani u formu pisanog teksta – ukupno 157 stranica redigovanog teksta pripremljenog za analizu (uz ukupno 15,01 sati snimljenog audio zapisa – u proseku između 75 minuta po umetnici); redigovanog, autorizovanog od strane umetnica. Za svaku umetnicu je nakon toga napravljena prateća dokumentacija: biogram (hronološki uređeni podaci o životu i profesionalnom radu), protokol (opis uspostavljanja kontakta i toka samog intervjua) i sažetak (kratki opis razgovora), uz audio zapis. Ova tri dokumenta se koriste u analizi razgovora, tekstova i umetničkih radova umetnica. Sve ovo čini deo uzorka analiziranog u radu (ukupni podaci dati u Tabeli 2), ali mogu poslužiti i kao važan izvor budućim istraživačima⁴⁷.

Za dalje istraživanje je važno uvođenje još jednog metoda – feminističke metodologije – genealogije i umrežavanja (Reinharz, Davidman: 1992, 225–227), koji se bavi relacijama među umetnica i omogućava formiranje dijagrama koji ilustruju mrežu ženskih odnosa i prijateljstva kroz istoriju. Liz Stenlej i Dženis Rejmond, (Reinharz, Davidman: 1992, 226) ga koriste u otkrivanju zajedničkih prethodnica i formiranju kolektivnog ženskog iskustva koje bi inače bilo skriveno. Omogućava bolje razumevanje

⁴⁵ Citati iz navedenih transkribovanih izvora u radu označeni su inicijalima umetnica.

⁴⁶ Uz druga pitanja (vaspitanje, odnosi sa srodnicima u porodici, veroispovest, materijalno stanje u porodici kroz život, sadašnja porodična situacija, školovanje, profesionalni rad, izložbe, izazovi, (ne)uspesi, ključni umetnički radovi, odnos prema novoj tehnologiji, profesionalna ograničenja, profesionalni planovi, javni i politički život, odnos prema devedesetim u Srbiji, članstvo u profesionalnim udruženjima, prisustvo umetničkih dela u kolekcijama i slobodno vreme).

⁴⁷ Izdvojene sledeće teme: detinjstvo, obrazovanje, porodica i partnerski odnos(i), edukacija – prenošenje znanja, odnos prema novoj tehnologiji, kontekst 90-ih godina 20. veka, odnos prema rodu / polu, realnim i virtuelnim prostorima, umetničkim institucijama, članstvo u profesionalnim udruženjima, članstvo u udruženjima građana, genealogija – povezivanje sa drugim ženama.

ženskih odnosa i uloge koje su žene imale u postignućima jedne kod drugih. Pored biograma on ističe značaj formiranja geneaološkog dijagrama koji bi ukazao na značaj umrežavanja žena, korisnost zajedničkog rada i delovanja u društvu. Rezultati dobijeni upotrebom geneaološkog metoda, kao inovaciju feministkinja, moguće je primeniti u mnogim drugim oblastima istraživanja u kojima su bitni međuodnosi i relacije.

Drugi segment korpusa čini suma od 374 tekstova o umetnicama (u proseku 31,1 tekstova po umetnici) koje su pisali teoretičari/ke, likovni/e kritičari/ke, istoričari/ke umetnosti, umetnici/e, novinari/ke i sl. o njihovom umetničkom radu, i tekstovi koje su umetnice same pisale o svom radu ili drugim umetničkim pojavama, problemima i ličnostima, objavljeni u katalozima izložbi, monografijama, enciklopedijama, časopisima, štampanim i elektronskim medijima (na internet portalima, blogovima, i sl.). Deo tekstova čini dokumentacija javnih ustanova, umetničkih asocijacija i udruženja⁴⁸.

Treći segment korpusa analize čine njihovi umetnički radovi koji su obeležili njihovu karijeru, naročito oni koji pripadaju novim medijima i koji koriste novu tehnologiju u realizaciji i/ili završnoj postavci rada. U pitanju su: video, film, foto i video-instalacija, *in situ* instalacija, medijska instalacija i ambijent, audio umetnost, digitalna umetnost, veb i net art, 3D animacija, animirani film, video-igre, performans, akcija i sl.). Sumu čini 64 radova, u proseku 5,3 po umetnici.

Umetničke prakse su veoma heterogene i nije ih jednostavno objediniti. Ipak, nabranje njihovih oblika čini pokušaj da se u mogućem budućem razvoju lakše definišu pravci i uoče njihovi protagonisti, savremenici i nastavljači umetničkog rada umetnica prisutnih u istraživačkom korpusu. Pojedine umetnice su začetnice novih umetničkih pristupa i metoda, razvijale su ih i razrađivale ili su svoja interesovanja usmeravale na unapređivanje kadrova, na rad sa studentima i studentkinjama.

⁴⁸ Imena i prezimena autora i autorki na stranim jezicima navedena su u transkribovanom obliku na srpskom jeziku, dok se na početku rada u spisku nalaze podaci u originalnom, izvornom obliku. Kod citata koristim njihove originalne podatke navedene kao u izdanjima u literaturi.

2.0 REZULTATI ISTRAŽIVANJA

2.1. Rezultati analize tekstova o umetnicama

O umetničkoj praksi umetnica postoji korpus tekstova koje su drugi pisali o njima, kao i tekstova koje su same napisale, ili koji su rezultat razgovora o umetničkom radu (najčešće u obliku intervjua). Ono što ih čini manje vidljivim jeste činjenica da su tekstovi rasuti po različitim publikacijama, najčešće štampanim u malom broju primeraka⁴⁹, na različitim jezicima i u različitim mestima, otuda je prvi zadatak u istraživanju bio da se tekstovi prikupe i objedine u korpus.

Autorske tekstove su pisale kritičarke i kritičari iz Srbije, iz jugoslovenskog regiona i šireg internacionalnog konteksta i svedoče o razvojnom putu umetnica, ali i o specifičnostima njihovog umetničkog rada. Zato su oni s jedne strane dokument o razvoju umetnica i cele umetnosti toga usmerenja, a sa druge strane dobar empirijski materijal za istraživanje u kojoj meri se u tim tekstovima otkrivaju profesionalni identiteti umetnica, koje uočavaju drugi, tj. oni koji se likovnom kritikom bave.

Tako imamo priliku da u ono što drugi o umetnicama kažu poredimo sa onim što one same svedoče. Iz te dve perspektive pojavljuje se i ono što umetnice eksplicitno ne kažu o sebi i svome radu. Zato je odabran ovakav vid analize tekstova. Dat je pregled broja tekstova o umetnicama hronološkim redosledom na osnovu njihovog rođenja (s ogradom da su obuhvaćeni tekstovi zaključno sa 2017. godinom, što znači da je korpus tekstova o kojima pišem još uvek otvoren), kao i da postoji još tekstova o umetničkim temama u kojima se one pominju, ali bez dublje analize njihovog umetničkog rada.

Bogdanka Poznanović (1930–2013)

O umetničkoj praksi Bogdanke Poznanović je napisano ukupno 56 tekstova, od čega je 9 tekstova/pesama posvećeno njoj i njenom radu, 2 bračnom paru Poznanović, a preostali tekstovi, u kojima se umetnica samo pominje, bave se pojedinim fenomenima istorije umetnosti, određenim periodima, umetničkim pravcima, medijima i sl. Ukupno je objavljeno 15 kritičkih tekstova Bogdanke Poznanović (uglavnom u časopisu *Polja*), posvećenih tadašnjim umetničkim praksama i aktuelnim pojavama. U pisanju tekstova o njenom umetničkom radu učestvovalo je 48 autora i 9 autorki iz zemlje, jugoslovenskog prostora i inostranstva. Ono što je karakteristično za rad Bogdanke Poznanović definisala je

⁴⁹ Tekstovi su najčešće u katalozima koji prate izložbe, festivale i druge manifestacije. Štampani su u ograničenom broju primeraka (od 50 do 500), koji se najčešće distribuiraju već na otvaranju izložbe, odnosno tokom javnog događaja. Mada postoji obaveza pohranjivanja nekoliko primeraka kataloga u dokumentaciju Biblioteke Matice srpske, Muzeji i galeriji imaju ovu praksu sporadično.

kritika:

„Njen umetnički rad se odvijao od modernističkog slikarstva bliskog apstrakciji, modernog grafičkog dizajna, preko istraživanja u kontekstu enformela do postslikarskih praksi: vizuelne poezije, konceptualne umetnosti, istraživanja komunikacije i novih medija tj. video umetnosti. Bogdankin umetnički rad je, zatim, vodio od „stvaranja“ ka istraživanju postupka izvođenja umetničkog dela, te istraživanja modusa komunikacije i modusa novomedijskog prikazivanja intersubjektivnih odnosa“ (Šuvaković, 2012: 1).

„Bogdanka Poznanović je tokom svog umetničkog rada bila orijentisana na uspostavljanje planetarne komunikacije, na dijalog sa umetnicima iz drugih zemalja, kao i na kritiku tradicionalizma, konzervativizma i zatvorenog društvenog sistema. Svojim radom ona je istupala kao antifašistkinja, antirasistkinja, kritički nastrojena prema socijalističkom realizmu u umetnosti, kontroli države nad pojedincem i diktaturi uopšte. Težila je uvođenju novih umetničkih praksi, odbacivanju nametnutih autoriteta i afirmaciji mladih. Istupala je kao osvešćena žena, svesna svog identiteta, ali bez potrebe za njegovim posebnim isticanjem. Kao alternativu promene sistema Bogdanka je još početkom 70-ih godina razvijala sistem mreže i principa *tiha voda i breg roni*, svojim komunikacijskim i multimedijalnim projektima“ (Kojić, Mladenov, 2016: 153).

„A današnji profesor na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, Bogdanka Poznanović, iste 1970. godine pozove me da nosim srce. Od mosta na Dunavu do Tribine mladih. Odem i – stvarno! Bogdanka kupila daske, crvenu plastiku, lepak i eksere pa napravila ogromno, crveno srce. I u srcu vratanca i u vratancima nešto kuca. Skupilo se tu još mnogo mladih srca. Uzmemo ono veliko i odnesemo ga. Da kuca u Tribini mladih“. (Tucić 1983: 77).

Tekstovi kojima se ona sama afirmiše kao umetnica:

„Mene je tokom celokupnog rada, još od slikanja, interesovao samo proces, izlaz iz tradicionalnog i ograničenog prostora, ali pre svega komunikacija na planetarnim koordinatama“. (Poznanović u Savić, 2001: 308)

„Napustila sam rad na slici kao fiksnom objektu i okrenula se prostoru, akciji i komunikaciji. Radovi se zasnivaju na simbiozi vizuelno – verbalno – zvučno. Jedna od važnih komponenti mog rada je zvuk, naročito u video-artu.... U svom radu sam izbegavala ideologiju i asocijacije na politiku, pa ipak, tadašnji političari i lokalni kulturni radnici su u njemu pronalazili „sumnjive elemente“, jer nisu razumeli nove senzibilitete i poetike. Imala sam dosta neprituljaka. Sumnjičeni smo posebno zbog sudelovanja u novoj internacionalnoj umetnosti. Punih 10 godina sam se bavila istraživanjima u novim medijima, realizovala mnoge radove, izlagala na brojnim izložbama, značajnim, internacionalnim izložbama. Te godine su mi bile kreativno najintenzivnije, stekla sam mnoge prijatelje u zemlji i širom sveta, tada je stvarana umetnička zajednica, pokušala sam, i umnogome uspela, da u stvaralaštvu i umetničkom ponašanju spojim život i umetnost, solidarnost između ličnosti u iskazivanju sopstvenih kreativnih energija.“ (Poznanović u Savić, 2001: 308)

Marica Radojčić (1943–2018)

O umetničkoj praksi Marice Radojčić objavljeno je ukupno 28 tekstova, uz 14 internet izvora i 22 video klipa prisutna na internetu. Tekstova koje je Marica Radojčić napisala o umetnosti ima ukupno 30. Uglavnom su u pitanju umetničko-filozofski tekstovi koji se odnose na teme i umetničke radove kojima se bavila. Osim ovog opusa, napisala je 40 naučnih radova, filozofskih tekstova i softvera, kao i 6 knjiga iz oblasti svog naučnog rada u sferi matematike. Ukupno je u pisanju tekstova o njenom umetničkom radu učestvovalo 18 autora i 10 autorki, uglavnom iz Srbije, ali i iz sveta. Radove Marice Radojčić opisuje kritika:

„Matematičarka i vizuelna umetnica Marica Radojčić u svojim umetničkim eksperimentima primeњуje znanja iz domena prirodnih nauka, naročito matematičke lingvistike, logike i algebre, negujući filozofski i metafizički diskurs. Svoj specifični interdisciplinarno-eksperimentalni umetnički pristup primenjuje još od ranih 80-ih godina, kada je on, kao alternativni metod, naišao na nerazumevanje u umetničkoj intelektualnoj sredini Srbije, te je autorka svoje prve uspehe doživela na inostranoj umetničkoj sceni, prvenstveno Americi, a zatim i Evropi“. (Kojić Mladenov, 2013:1).

„O njoj se piše sa strahopoštovanjem, tiho se pominju njeno ime i delo, jer nije jednostavno definisati njenu ozbiljnu ličnost niti njen enigmatični rad. Ona je za skoro sve – velika nepoznanica... O Marici se govori kao o retkom, dostojanstvenom stvaraocu, neobičnoj i samosvojnoj umetnici, kao o entuzijasti izvanredne snage, usmerenosti i ostvarenih nemogućih misija – kako na planu svoje, individualne, stvaralačke putanje, tako i u smislu organizovanja, okupljanja i realizovanja grupnih međunarodnih projekata visokog ranga i kvaliteta“. (Subotić, 2009: 4).

„...ta laboratorijsko-analitička vrsta estetičkih pouka je osnovni element njene konceptualne umetničke aktivnosti.. (Semah, 1989: 2).

„Unutar svojih slika, preciznije, unutar odabranih geometrijskih oblika (krug, krst, kvadrat, prava linija...), Marica Prešić ređa poruke o beskonačnosti, kaligrafski ispisuje citate Platona o beskonačnosti duše, Aristotela o beskonačnosti, matematičke jednačine o beskonačnosti“ (Tijardović, 1989: 1).

Sama umetnica piše o svojoj umetnosti:

„Moja umetnost je eksperimentalna i do pre dvadeset godina je bila uglavnom vizuelna. Zatim sam počela da eksperimentišem sa performansom, kao i sa zvukom. Na osnovu matematike i filozofije, koja je obično prisutna u nekim dubljim slojevima, dominantno je nekoliko ideja:

- Beskonačnost (koja je blisko povezan sa idejom Boga)
- Smrt (naročito tanka linija između smrti i života)
- Jezik (prirodni i apstraktni jezici, koreni prirodnog jezika, slojevi značenja, jezik kao vizuelni medij...)
- Grananje (kao posebna vrsta potencijalne beskonačnosti prisutna u mnogim aspektima ljudskog života, ali i u teorijskim naukama kao što su matematika, fizika, informatika)
- Ljudske granice (granice našeg sveta, slobodne volje, znanja ...) i
- Nauka i Umetnost“ (M.R)

Breda Beban (1952–2012)

O umetničkoj praksi Brede Beban je napisano ukupno 60 tekstova, a tekstova same umetnice (uz intervju) ima samo 4. Ukupno je u pisanju tekstova ili intervjuisanju umetnice učestvovalo 26 autora i 37 autorki, uglavnom iz sveta, zatim iz jugoslovenskog regiona i iz Srbije. I ovu umetnicu predstavlja kritika:

„Uvek je bila zabrinuta i osetljiva na aktuelne sociopolitičke okolnosti kao što su migracije, ekonomska nepravda i rat u svetu, ali, uvek iz perspektive pojedinca, običnog ljudskog bića kao što je ona sama. Istovremeno, pažljivo je pratila i vizualizirala manifestacije međuljudskih odnosa i ljubavi, pitanja koja se ponekad ne mogu odvojiti od političke realnosti. Rat u Jugoslaviji, koji je razbio mnoge odnose i porodice zasnovane na razlikama u nacionalnosti i religiji, savršen je primer toga⁵⁰“ (Colner, 2017: 2).

„Lutanja od jedne do druge geografije promeniće prvobitnu poetiku i estetiku Bredinih radova, koja se u jugoslovenskom periodu bazirala na kulturnom nasleđu, da bi u novim okolnostima njeni radovi dobili vizuru svedene slike koju kamera i objektiv fotoaparata beleže u maniru estetskog minimalizma, u skladu sa poetikom ličnih priča u kojima dominantne postaju teme i fenomeni iz svakodnevice... U poslednjem stvaralačkom periodu, od 2000. do 2012. godine, snimljeni su neki od najpoznatijih i najznačajnijih video i filmskih ostvarenja Brede Beban, koji su je afirmisali kao značajnog autora na internacionalnoj sceni savremene vizuelne umetnosti“ (Mladenov, Dobrić, 2014: 2).

„Inspirisana sopstvenim iskustvima izbeglice, umetnica koja je rođena u Srbiji ima izuzetnu sposobnost za izvlačenje emocionalnih relacija između ličnog i političkog, govoreći priče koje vesti iz kamere izostavljaju sa slike“⁵¹ (Sherwin, 2010: 1).

„Njezini su radovi u vodećim galerijama diljem svijeta, a jedan od najpoznatijih. *Najljepša žena u Guči* u stalnom je postavu londonske Tate Modern. S tim radom nastupila je i na Venecijanskom bijenalu. Rad je oduševio i kritičara Gardiana Adriana Serlea: „Došao sam do njezina rada na otočiću Đudeka i ostao sam prikovan uz ekran. Trejsi (Emin, op.a) nije nikada otišla tako daleko“ (Kiš, 2012: 1).

Umetnica objašnjava sopstveni rad:

„Način na koji ja radim je razbijanje žanrovskih granica i to se, naravno, u procesu od scenarija do projekcije potpuno razlikuje od komercijalnog filma ili *mainstream*-a. Način na koji ja radim je da u svakoj fazi (scenarij, predprodukcija, produkcija, postprodukcija) reagiram na stvarnost materijala kojim se bavim iz načina na koji živim. Mene inspiriraju ljudi sa kojim živim“. (Beban: u Leposavić, Ristić, 2001:1).

⁵⁰ „She was always concerned about and sensitive to topical socio-political circumstances such as migration, economic injustice and war in the world, but, always from the perspective of an individual, an ordinary human being like herself. At the same time, she closely observed and visualised manifestations of interpersonal relationships and love, issues that sometimes cannot be separated from political reality. The war in Yugoslavia, which broke apart many relationships and families based upon differences in nationality and religion, is a perfect example of that.“

⁵¹ „Inspired by her own experiences as a refugee, the Serbian-born artist has a genius for drawing out the emotional intersection between the personal and political, telling the stories that news cameras leave out of the picture.“

Vesna Gerić (1957)

O umetničkoj praksi Vesne Gerić nema za sada tekstova drugih autora/ki. Umetnica je napisala 15 teoretskih tekstova o novim medijima, kiberfeminizmu i umetnosti, internetu. Umetnica ima internet prezentaciju⁵² (na engleskom jeziku), više usmerenu na njen pedagoški rad.

Umetnica opisuje svoj metod rada:

„Ja sebe pre svega smatram edukatorom. Više me interesuje teorija, istraživački rad, koncept, ideja koju želim da prenesem studentima. Ja i dalje istražujem i gledam šta se dešava u svetu, međutim ja sam potpuno posvećena studentima, to je pod jedan, to je neverovatan entuzijazam i strast koju osećam prema tom mladom svetu koji se razvija i koji otkriva u sebi neke nove talente...“ (V.G).

Lidija Srebotnjak Prišić (1961)

O umetničkoj praksi Lidije Srebotnjak Prišić je napisano ukupno 19 tekstova. Tekstova umetnice ima 4. Pojedine tekstove je umetnica pisala o temama koje se ne odnose na njen rad. Bavila se likovnom kritikom i književnim prevodom sa slovenačkog na srpski jezik (4 prevoda su joj objavljena u časopisu *Polja*). Ukupno je u pisanju tekstova ili intervjuisanju umetnice učestvovalo 12 autora i 7 autorki, uglavnom iz Srbije i jugoslovenskog regiona. O onome što je karakteristično za umetničke radove ove umetnice kritika je takođe rekla svoju reč:

„Fenomen fotografije kao aktuelnog medija savremenog umetničkog izražavanja kod Lidije Prišić prati se kontinuirano kroz višegodišnji studijski rad u različitim aspektima fotografske prakse: od tradicionalne fotografije, video-arta, slajd projekcije, kompjuterske fotografije, digitalne štampe, foto-instalacija i foto-ambijenata. Koristeći se predlošcima, najčešće spomen fotografijama iz porodičnog albuma snimljenim tokom 60-ih, u radu ove autorke predmet fotografskog viđenja izjednačen je sa pojmom eksperimenta u fotografiji“ (Dobrić, 2006:186).

„Svaki od njenih snimaka je po jedna metaforična slika čiji pismoznakovni geštalti odražavaju unutrašnje stanje duše, promene njenih raspoloženja i emocija“. (Szombathy, 1985: 1).

„Lidija Srebotnjak Prišić na suptilan, intuitivan, ali i promišljen način nastavlja da razvija svoju umetničku praksu koja se u kontinuitetu bavi privatno – javnim relacijama, pozicijom žene i ženskog senzibiliteta u umetnosti, kao i složenim odnosima unutar samih likovnih medija, koji se nadograđuju i razvijaju propitujući klasične medijske pozicije“ (Kojić Mladenov, 2016b: 125).

Umetnica opisuje svoj rad:

„Video je bio samo jedan segment unutar mog rada, ne i primarna forma. Realizovan je unutar instalacije, potencirajući mogućnost dinamične slike, vremenskog zapisa, komunikacije i suodnosa između fotografije kao polazišta za video i teksta, drugog važnog elementa mojih radova. Gotovo u svim

⁵² <http://vdragojlov.net/>

radovima je prisutno uodnošavanje statičnosti crno/bele fotografije, konkretnog vremenskog toka koji nosi video projekcija i zvuka koji i, u verbalnom i u kolorističkom smislu, nosi tekst... Polazište je uvek fotografija, da li ona koju ću ja uraditi ili ona koja je nađena... Transparentnost materijala, folija, pe-skirano staklo, paus i video projekcija, slojevi koji se pojavljuju bilo u materijalu ili u projekcijama koje to omogućavaju. Određivanje prostornih tačaka i mogućnost da se one sagledavaju kroz kretanje, iz različitih pozicija“ (L.S.P).

Nataša Teofilović (1968)

O umetničkoj praksi Nataše Teofilović je napisano ukupno 9 tekstova. Tekstova ili intervjuja umetnice ima 5 (među njima je objavljena njena doktorska disertacija). Ukupno je u pisanju tekstova ili intervju-isanju umetnice učestvovalo 5 autora i 7 autorki, uglavnom iz Srbije i sveta. Ono što je karakteristično za umetničke radove Nataše Teofilović, što je kritika do sada uočila, jeste sledeće:

„Njen umetnički diskurs se pozicionirao u graničnim oblastima ukrštanja umetnosti, nauke i tehnolo-gije, njihovog sažimanja, preplitanja, a sve u interdisciplinarnom savezu razmene znanja i podrške. Interdisciplinarna istraživanja ove umetnice zahtevaju poznavanje različitih oblasti umetnosti, nauke i tehnologije, kao što su: slikarstvo, vajarstvo, grafički dizajn, jezik filma, anatomije, psihologije, zakona fizike, programiranja, komandovanja softverima i dr.“ (Mladenov, 2016: 5–6).

„Nataša Teofilović je autentičan fenomen i izvanredan reprezent hibridne umetnosti novih medija na našim prostorima. Ona je autodidaktički evoluirala u skladu sa razvojem visokotehnološkog društva, od eksperimenata sa video-radovima, instalacijama i performansima, devedesetih godina prošlog veka, u duhu neokonceptualne umetnosti, do hibridne umetnosti novog milenijuma. Kroz istraživanje prostora i ljudskog tela, umetnica ispituje razlike između virtuelne i otopljive stvarnosti“ (Stanić, 2013: 1).

„Rani umetnički rad Nataše Teofilović se odvijao napuštanjem arhitektonskog mišljenja, projektovanja i prostornog dizajniranja u smeru autosimboličkog i autoreferencijalnog intervencionizma i zatim istra-živačke i konstruktivne novomedijske umetnosti. Radila je istraživanja povezana sa performansom, instalacijama i intervencijama u zatečenom egzistencijalnom okružju ili ljudskom odnosu. Započela je kao postmedijska umetnica performansa, intervencija i instalacija da bi se preorijentisala na tran-smedijska-konceptualno orijentisana istraživanja i animacije. Njen rad je bio, na početku, određen konceptualizacijom ponašanja umetnice, da bi medijskim istraživanjima vodio ka fleksibilnom kogni-tivizmu: odnosu cerebralnog i vidljivog između ljudskog i animiranog sveta“ (Šuvaković, 2017: 235).

Umetnica svedoči o sopstvenom radu na sledeći način:

„Tema beline i praznine već dugo me zanima. To za mene nije prostor ništavila, on je jednostavno ispražnjen od svakog značenja i ostavljen umetniku, kao realnom akteru, ili 3D karakteru, kao virtuel-nom akteru, da ga strukturira svojim delanjem i ponašanjem. To je prostor koji omogućava istraživanje vlastitog identiteta – realnog ili virtuelnog, nebitno“ (Teofilović u Mladenović, 2013: 1).

Andreja Kulunčić (1968)

O umetničkoj praksi Andreje Kulunčić je napisano ukupno 28 tekstova. Autori i autorke su iz regiona Jugoslavije i sveta. Tekstova ili intervjua umetnice ima 11. Ukupno je u pisanju tekstova, ili intervjuisanju umetnice učestvovalo 28 autorki i 13 autora. Umetnica ima i internet prezentaciju⁵³ (na engleskom jeziku). Prezentacija sadrži i većinu tekstova i intervjua o autorki koji su na hrvatskom i engleskom jeziku. Karakteristično za umetničke radove Andreje Kulunčić prema mišljenju kritike je sledeće:

„Životna priča Andreje Kulunčić (1968) uklapa se u turbulentno razdoblje devedesetih godina. Nakon što se sredinom desetljeća „niotkuda“ pojavila u Zagrebu, svojim se projektima u kratkom vremenu uspjela nametnuti poslovično zatvorenoj umjetničkoj sceni. Ubrzo se pokazalo da je upravo ona jedan od najoriginalnijih i najsnažnijih umjetnika stasalih tijekom prošle dekade“ (Frančeski, 2002: 65).

„Andreja Kulunčić umjetnica je čiju praksu karakteriziraju složeni interdisciplinarni projekti i društveno angažirani pristup. Umjetnički stasala u razdoblju raspada bivše države, kolapsa socijalizma i tranzicijskih previranja što su za sobom donijeli deindustrijalizaciju, nezaposlenost, rasprodaju javnog dobra i osiromašivanje građana, markirala je suvremenu umjetničku produkciju kritički usmjerenim, aktivirajućim i metodološki inovativnim radovima poput sada već antologijskih radova *Distributivna pravda* ili *Nama: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća*. (Bekić, 2015: 1).

„Kroz svoj izrazito inkluzivan, interaktivan, *user friendly* rad na području društveno angažirane umjetnosti, Andreja Kulunčić pokazuje kako umjetnost može biti kritička, aktivna i aktivirajuća. Njezin rad karakterizira multidisciplinarnost u primjeni metodoloških okvira koji su prilagođeni specifičnim situacijama i ljudima kao subjektima istraživanja, a koji se nalaze u ravnopravnoj poziciji s umjetnicom“ (Tkalčić, 2015: 1).

Umetnica sama svedoči o svome radu:

„Ja koristim Internet kao alat unutar moje metodologije, za svoj rad odnosno svoju umjetničku praksu. Služim se njime kao što netko drugi koristi glinu ili boju, ali naravno ne radi gline ili boje, nego kao medij s pomoću kojeg prenosim određenu poruku ili ideju. Ranih radova se sada slabo sjećam, no uglavnom su se bavili idejom demokratije. Postavljala sam pitanja poput: pomaže li Internet zaista u demokratizaciji društva, jesmo li bolje informirani, omogućuje li zbilja veću otvorenost, jesu li naše odluke relevantne u demokratskom procesu?“ (Kulunčić u Golub, 2006: 1)

Vesna Tokin (1969)

O umetničkoj praksi Vesne Tokin ima ukupno 10 tekstova i jedan intervju. Uglavnom su u pitanju kraći, novinski tekstovi i uvodni tekstovi kataloga izložbi koje je imala u Srbiji. Mnogobrojni festivali na kojima je učestvovala u zemlji i inostranstvu nemaju publikacije sa tekstovima o učesnicima. Ukupno je u pisanju tekstova, ili intervjuisanju umetnice učestvovalo 5 autorki i 4 autora. Karakteristično za

⁵³ <http://www.andreja.org/>

umetničke radove Vesne Tokin prema mišljenju kritike je sledeće:

„Dva video-rada koja je Vesna Tokin predstavila ovom prilikom, duguju nešto estetici ranih i prvih video-radova, a to proizlazi iz njenog pristupa videu kao ekonomiji odnosa teksta i slike, ideji o priči koja se može vizuelno predstaviti. To su i dosada bili kratki, odabrani narativi zasnovani na poetskoj poruci, izabranom citatu, kojima se dodaje odgovarajuća slika, to jest autorska montaža pronalazačenja slika za odabrani tekst. Dakle, jedna skoro intimistička provijencija njenih video-radova. Važno je istaći da rad Vesne Tokin često korespondira sa takozvanim ženskim temama.“ (Tijardović, Popović, 2006: 1).

„U smislu tehnološkog vladanja, same sintakse medija i skoro „romantičarskog“ pozicioniranja umetničke intencije, radovi Vesne Tokin nose u sebi jedinstveni autorski projekat, spoj video tehnologije i poezije, kojim se na idiosinkratičan način govori o stanjima duha, sa ambicijama koje u tradiciji sežu u romantičarsko poimanje sublimnog, naročito kada se radi o prikazivanju „pejzaža“, čiji je kolorit i unutrašnja dinamika, intervenisanjem putem video efekata, učinjena podlogom ili ambijentom nesvesnog. U radovima Vesne Tokin u srpskom videu se može sagledati najsuptilnija autorska elaboracija onog pola video umetnosti koji je težio istraživanju estetskih potencijala samog video medija“ (Dimitrijević, 1999: 31).

„Ta želja da se istakne sam proces rada, tako karakterističan za umetnost postmoderne, prepoznaje se i u plastičkom konceptu Vesne Tokin. Svojim ogromnim formatima, kao i načinom slaganja bojenih površina koje imaju tenziju širenja van rama i okvira slike, podvučene su njihova monumentalnost i osobena dekorativnost“. (Mladenov, 1996: 1).

„Mlada umetnica, očigledno je, poseduje svest o medijskoj čistoti i o biću slike. Plastička celina se gradi preciznom pikturalnom demijurgijom. Sve je usaglašeno, harmonizirano, dovedeno u skladne odnose: boja – kolorit, boja – forma, slikani sloj – podloga.“ (Stepanov, 1996: 1)

Umetnica o svom radu svedoči sledeće:

„Bavim se slikarstvom i moja likovna poetika usmerena je na apstrakciju. Kada sam počela da se bavim video-artom, pokušala sam da povežem svoje slikarstvo sa svojim video-radovima.

„Svi moji radovi su eksperimentalni, jer ne želim da se ograđujem određenim pravcima i tehnološkim zahtevima, ali zato što smatram da je tehnologija tu zbog umetnika, a ne obrnuto. Mislim da je sve što možemo da koristimo, da bi rekli to što imamo i da bi ispričali svoju priču, dozvoljeno“. (Tokin u Čamber, 1997: 19).

Jelena Jureša (1974)

O umetničkoj praksi Jelene Jureše napisano je 16 tekstova. Četiri teksta je napisala umetnica, ili su oni nastali kroz intervju i prepisku. Ima svoju internet prezentaciju na kojoj može da se nađe većina tekstova koji su do sada napisani o njoj. Internet prezentacija⁵⁴ je na engleskom jeziku. Autori/ke tekstova su iz Srbije, regiona bivše Jugoslavije i sveta, ukupno 15 autorki i 3 autora. Na osnovu kritičkih

⁵⁴ <http://jelenajuresa.com/>

tekstova karakteristično za umetničke radove Jelene Jureše jeste sledeće:

„Tek mali broj autora, među njima je svakako i Jelena Jureša, odabrali su fotografsku sliku kao okvir svog ozbiljnog istraživanja na temu samopercepcije žene u kulturnom kontekstu društva u tranziciji“ (Todić, 2009: 12)

„Kroz jezik fotografije autorka istražuje aktuelne društvene pojave, naročito probleme marginalnih socijalnih slojeva i grupa kao što su žene, etničke ili imigracione manjine. Njen umetnički senzibilitet navodi je da u središte svog umetničkog koncepta postavlja pitanja rodnog, polnog, socijalnog, klasnog, rasnog, verskog i svakog drugog mogućeg identiteta.“ (Kojić Mladenov, 2010: 45)

„Njeno vizuelno istraživanje oslonjeno je na ispitivanje reprezentacijskih (ne)moći „slike“: fokus njenog rada jeste portret u najširem smislu, a putem kog ispituje odnos posmatrača i posmatranog kroz ponudenu mogućnost razumevanja portretisanog subjekta i problematizovanja pitanja: Šta „slika“ govori, a šta ne?“ (Lambić – Fenjčev, 2014: 8)

„Jelena Jureša je svesna da patrijarhat ima veoma snažan uticaj i pojavu u periodima ekonomske, pravosudne i društvene krize, te se pojavljuje kao zajednički imenilac koji okuplja ljude oko nekakvih izmišljenih starih vrednosti koje navodno funkcionišu za sve“. (Milevska, 2009: 28).

„Jureša želi da se izbori za drugog, za onaj mali i „nevažan“ život ali posredno konstrukcijom istog ona poentira i na šira društvena i politička pitanja“. (Popović, 2016: 15)

„Uz korišćenje fotografskih i video snimaka, statičnih i pokretnih slika, napetosti između dokumenta ili nadrealnog, Jelena Jureša ispituje povijesne pozicije, pitanja istine, identiteta, sjećanja, trauma i gubitka. Ona ističe gotovo instinktivnu potrebu da otkrije stvarnost koja je izgubljena, da je pokuša rekonstruirati“. (Benčić, 2016: 31)

Umetnica se takođe oglasila o svojoj umetnosti.

„Moje bavljenje portretom, bilo da je reč o fotografiji ili videu, ne odnosi se na formu, već podrazumeva bavljenje identitetom, propitivanjem granica drugosti, a ponekad i „banalnošću“ svakodnevnog. Portret pri tom shvatam u najširem smislu, ali uvek kao okvir kroz koji je moguće problematizovati određeno pitanje. Polazište je uvek realnost, ona diktira konačnu formu rada i zato je ceo taj proces privlačan i zanimljiv. Podrazumeva i susret sa drugim, kroz direktnu, a istovremeno posredovanu komunikaciju. Ova vrsta iskrenosti prema „subjektu“ meni jeste primarna, uvek je prisutno saznanje da fotografija i video jesu eksploatatorski medij“ (Jureša u Popov, 2014: 2).

Lea Vidaković (1983)

O umetničkoj praksi Lee Vidaković je objavljeno 9 tekstova, od 6 autorki i 2 autora, uglavnom u katalozima i časopisima u Zagrebu, a sama umetnica je napisala 4 teksta za potrebe svog izložbenog i naučnog rada (većina je napisana na engleskom jeziku). Ono što je kritika uočila kao karakteristično za umetničke radove Lee Vidaković je sledeće:

„Nekoliko zapaženih nastupa i nekoliko ostvarenih projekata Lee Vidaković u proteklih par godina upućuje nas da ovu mladu autoricu prihvatimo kao ozbiljnu novu umjetničku snagu u našoj sredini koja nam neobičnim sredstvima svog stvaralačkog istraživanja daje snažne poruke“ (Šram, 2007: 120).

„Rad Lee Vidaković ima polazište u povijesti umjetnosti i filmskoj strukturi jednog kadra. autorica se reflektira na *„dodrečtsku“* školu i intimizam u slikarstvu zlatnog doba nizozemske umjetnosti u 17. stoljeću, devetnaestostoljetni nordijski pejzaž i melankoliju Edwarda Hopera.“ (Jakšić, 2012: 1)

„Zanimljivo je i autoričino predstavljanje animacije kao jednog od vidova performansa – performansa sa lutkama. Govoreći o svom radu mlada autorica naglašava kako je upravo animirani film s lutkama medij u kojem je sažela iskustva drugih medija: grafike, slike, instalacije i performansa, a kojima se bavila tijekom školovanja.“ (Pavković, 2010: 1).

„Prvo što pada u oči kod otkrivanja umjetničkog svijeta Lee Vidaković je suptilna mirnoća i nježan ritam poput daha u meditaciji. Njeni živopisni likovi vibriraju između sna i jave snažnim, dubinskim emocijama koje se ponekad oglašavaju pažljivo odabranim detaljem. Oni žive u finom vezi bogate minijature koje je autorica vrlo ukusno i nekako blisko ukrasila taktilnim teksturama koje pulsiraju savršeno isprepletane u precizni organizam.“ (Ivezić, 2014:1).

Umetnica svedoči o sopstvenom radu:

„Ispitivanjem mogućnosti predstavljanja animiranog filma u galerijskom ili drugom prostoru izvan festivalskoga konteksta bavim se aktivno i dugo koliko i medijem stop-animacije, ispitivanjem njezine forme i strukture naracije. Ciklično ponavljanje, odnosno ritual, motiv je kojim se često koristim u radovima, dok je oblik instalacije čiji je nosilac animirani, lutka film, medij kojem se uvijek iznova vraćam, sažimajući u toj formi paradoksalnu glad – istodobno za pokretom i mirnoćom“ (Vidaković, 2014: 3).

Bojana Knežević (1983)

O umetničkoj praksi Bojane Knežević napisano je 6 tekstova, od čega se 2 bave njenim virtuelnim identitetom i u njima se njeno ime ne pominje. Osim toga ona se pominje u još 2 teksta koji se bave uopšteno umetničkom praskom Vojvodine. U pisanju tekstova je učestvovalo 3 autora i 4 autorke. O njenom umetničkom radu više govore tekstovi koje je napisala sama (ili sa kolegincima): ukupno 10 tekstova (9 na engleskom jeziku, a 1 na srpskom – doktorski rad). Karakteristike umetničkih radove Bojane Knežević su sledeće:

„Prema tome, reč je o umetničkom hibridu koji se odvija u etapama i čija ispostava u realnom prostoru sugerise konstantno otvaranje pitanja društvene funkcije i značenja umetničkog dela; na koji način se plasira umetnička ideja, kakav to posao umetnicima treba i kakva je to vrsta podrške koju zahtevaju samo su neka od pitanja koje SU pokreće. Mistifikacija njenog lika upravo sugerise mogućnost konstantne transformacije procesa rada, posebno definisanog odnosa između ideja i objekata kao konačnog proizvoda. Ne samo da svako može biti Slatka konceptualna umetnica, već i svačija ideja može biti njena i obrnuto. U toj neprekidnoj igri ruši se bilo kakva hijerarhija odnosa, a mogućnost dijaloga kao okidača društvenih procesa postaje eksplicitna, što bi trebalo da bude zadatak umetničkog dela

kao aktivnog elementa jednog društva“ (Bjeličić, 2016: 1).

Umetnica objašnjava svoj umetnički pristup:

„U mnogim radovima sam se bavila identitetskim mikro politikama, interesuju me skrajnute (ili skrivene) scene i društvene tematike i glasovi učutanih, jer to su ljudi koji nemaju medijski prostor, što se negde nadovezuje i na koncept već pomenutog projekta *Femkanje*. Izvitoperenost predstavljanja ženskih autora u mas-medijima, ali i uvek iznova i iznova redefinisane same pozicije autora/ke u savremenoj hijerarhiji umetničkog tržišta, pored *Femkanja* inspirisalo je i moj doktorski projekat, na Interdisciplinarnim umetničkim doktorskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Istraživanje na temu *S.U. (Virtuelni umetnički identitet i njegovi realni učinci u kulturi)* bavi se relacijama između umetnosti – anti-umetnosti – ne-umetnosti i savremenog advertajzinga, postavljajući niz pitanja koja preispituju poziciju umetničkog identiteta, status i položaj umetnika/ce u savremenom društvu, granice prostora umetničke aktivnosti i odnosa umetničko delo – umetnik/ca – posmatrač/ica. U pitanju je procesualni, participativni umetnički projekat koji se bazira na kreiranju i građenju virtuelnog umetničkog identiteta u aktivnoj interakciji sa posmatračima/cama, konzumentima/kinjama, (sa)učesnicima/ama...“ (B.K)

Isidora Todorović (1984)

Umetnički radovi Isidore Todorović se pominju u 15 tekstova (od kojih je većina samo na internetu), dok su u štampanoj formi 4 teksta koja se bave nekim njenim specifičnim umetničkim radom, ali ne i ukupnom umetničkom praksom. Takođe, ni jedan tekst nije posvećen samo njoj. Ona sama je napisala 6 tekstova u kojima se bavi medijskom kulturom i ima svoj blog⁵⁵. O umetničkim radovima Isidore Todorović kritika je do danas rekla sledeće:

„Umetnica Isidora Todorović u radu *Meke veze* (2015) istražuje manje vidljive aktivnosti u kontekstu bele kocke galerije, muzeja, gde obično postavka izložbe umetničkih dela predstavlja glavni događaj – reakciju posetilaca na ambijent ili događaj i međusobne veze između posetilaca. Umetnički rad je u svojoj konačnoj formi efemeran. To je „otvoreno delo“ koje se realizuje kao nepredvidivi performans koji izvode posetioci izložbe. Umetnica prati kretanje publike u muzeju na izložbi eksperimentišući sa tehnologijom – *mekim kompjuterskim kolima*⁵⁶, elektronskom komunikacijom i *internetom tela*. Ovaj interaktivni rad koristi *meka kola* integrisana u šivene prsluke koje posetioci mogu da obuku i tako postanu pokretne tačke senzomotorne interakcije publike u muzeju. Senzorne utiske pošiljaoca primalac oseća kao taktilni (vibracija), auditivni (zvuk) i vizuelni (svetlo) nadražaj. Konektovana tehnologija koja se nosi (poput različitih gedžeta) je, zapravo, tehnologija konektovanih tela (interneta tela) koja u ovom slučaju ima funkciju da simulira senzaciju, pa i emociju, preko trenutno kreirane mreže. Tela tako postaju nestalne mrežne „arhive“ zabeleženih utisaka“. (Kojić Mladenov, Nikolić, 2016: 75-76)

„Rad Isidore Todorović *Herologium nocturnum* interaktivna je instalacija zamišljena kao mešavina kon-

⁵⁵ <https://robotopia.blogspot.com/>

⁵⁶ *Soft circuits / E-textiles* – tkanina koja uključuje digitalne komponente (*LilyPad Arduino* i sl.).

cepata vodenog sveta (klepsidre) i Nokturnal mernog instrumenta, gde voda postaje merna jedinica određenog fenomena, stvarna i simbolička“ (n.n, *Umetnost i nauka*, 2017: 1).

„Komunikacija crtežom može se uočiti i u radovima Isidore Todorović iako su oni nastali kroz upotrebu savremene tehnologije, odnosno QR (*Quick Response*) koda. Kompresovane informacije i narativno-predmetni sadržaji mogu biti vizuelno generisani u formi kompjuterskog koda koji je u ovom slučaju izveden tehnikom veza na platnu i za čije dešifrovanje nam je neophodno tehničko pomagalo, čitač ili mobilni telefon. Ovaj dvodimenzionalni bar kod nam očitavanjem otkriva pet haiku pesama kroz koje autorka formuliše svoja razmišljanja o aktuelnim društvenopolitičkim problemima, internet kulturi, postfeminističkim i biopolitičkim teorijama“ (Kojić Mladenov, 2011: 2).

Umetnica svedoči o svom radu:

„Rad Isidore Todorović istražuje tehnološki, kulturni i politički kontekst umetnosti, u kontekstu biopolitičke teorije, post-feminizma i DIY kulture. Često koristi oblik političkih društvenih igara, interaktivnih instalacija i društveno angažovanih projekata kao izraza“. (Todorović, isidoratodorovic.com)

„Nekako sam izašla iz formata političkih igara i ušla u format klasične elektronske umetnosti, instalacije, koja mi je trenutno zanimljiva. Recimo *One Good Day* je moja lokativna igra koja mi je draga zbog svoje pozicije koja kritički analizira probleme u Novom Sadu. Ona je konstantno aktuelna. Dolazi iz pozicije mene koja pokušavam da se bavim lokalnim političkim problemima...“ (I.T)

„Konkretno medijski radovi imaju neki širi društveni kontekst, zato što na neki način kritički analiziraju i tehnologiju i društvo“. (I.T).

Tabela 3: **Ukupni podaci o tekstovima**

Ime i prezime	Tekstovi o umetnicama	Autorke	Autori	Tekstovi umetnica / intervjui	Objavljeni u Srbiji	Objavljeni u YU	Objavljeni u inostranstvu	Neobjavljeni tekstovi / internet
Bogdanka Poznanović 1930-2013.	57	9	48	16	56	5	4	8
Marica Radojčić 1943-2018.	28	10	18	30	30	1	7	20
Breda Beban 1952-2012.	63	37	26	4	4	8	54	1
Vesna Gerić 1957.	/	/	/	15 + 1 veb	/	/	/	16
Lidija Srebotnjak Prišić 1961.	19	7	12	4	20	2	/	1
Nataša Teofilović 1968.	12	7	5	5	12	/	1	4

Andreja Kulunčić 1968.	34	24	11	11 + 1 veb	3	16	11	16
Vesna Tokin 1969.	9	5	4	1	10	/	/	/
Jelena Jureša 1974.	16	13	3	3 + 1 veb	16	2	1	1
Lea Vidaković 1983.	8	6	2	5	3	7	3	/
Bojana Knežević 1983.	6	4	2	10	4	1	1	10
Isidora Todorović 1984.	8	/	8	6 + 1 blog	7	/	1	/

Kao rezultat analize tekstova koje su drugi pisali o umetnicama i onih koje su one same pisale možemo konstatovati sledeće.

1. Broj tekstova koje su drugi pisali o umetnicama je prilično velik (374), ali su rasuti po različitim publikacijama (ili internetu), štampani na različitim mestima ili neobjavljeni, pisani na različitim jezicima, te je bilo potrebno da se u ovom radu objedine i potvrde kao prisutni.
2. Tekstove pišu i autori (140) i autorke (122). Neznatno je veći broj autora, međutim, ukoliko bismo izuzeli Bogdanku⁵⁷ kod koje je ubedljivo više autora pisalo od autorki, dobili bismo drugi odnos – autora: 92 i više autorki: 113.
3. Tekstovi su objavljeni u Srbiji, značajan broj u jugoslovenskom prostoru, ali i u inostranstvu.
4. Uglavnom su tekstovi objavljeni na srpskom jeziku, ali i na drugim jugoslovenskim jezicima, kao i na stranim jezicima (uglavnom na engleskom).
5. Određeni broj tekstova koje pišu same autorke o svom profesionalnom pristupu je prisutan na internetu i pisan na stranom jeziku, što doprinosi njihovoj široj vidljivosti van lokalne vojvođanske sredine.
6. Veći broj tekstova je posvećen nekom umetničkom pravcu ili pojavi, ili nekoj grupnoj izložbi, u kojima se umetnice samo pominju bez bliže analize njihovog rada i značaja.
7. Kod pojedinih umetnica preovlađuju tekstovi koji se odnose na početke njihovog umetničkog istraživanja realizovanog više u domenu klasičnijih medija, a izostaju tekstovi iz novomedijske prakse.

Ono što predstoji u daljem istraživanju je analiza tekstova o umetničkom radu umetnica koje su drugi pisali, kao i autorskih tekstova umetnica, važnih za njihov profesionalni identitetski okvir. Upravo u

⁵⁷ O konceptualnoj umetnosti i enformelu u Srbiji su uglavnom pisali muškarci i to od 60-tih godina, kada su kustoskinje i likovne kritičarke bile retke.

objašnjavanju svojih radova, u tekstovima i tokom usmenog razgovora, primetna je specifičnost njihovog identitetskog izražavanja, nastojanjem da definišu sopstveno profesionalno delovanje i aktivnosti unutar određene umetničke scene i aktuelnih društvenih tokova. Taj postupak smatraju jačim od samih reči standardnog jezika kojima u razgovoru govore o sebi. U tom pogledu se umetnice koje istražuju nove medije ne razlikuju mnogo od umetnica drugih umetnosti i profesionalaca u drugim oblastima.

2.2 Društvenoistorijski kontekst

Društveni kontekst tokom perioda razvoja novih likovnih medija u Vojvodini karakterišu dva prelomna perioda. Prvi krajem 60-ih i početkom 70-ih godina i drugi tokom 90-ih godina 20. veka.

Društveni kontekst 60-ih i 70-ih u SFRJ

Šezdesete i sedamdesete godine 20. veka su obeležili uticaji međunarodne društvenopolitičke klime (hladni rat, rat u Vijetnamu), a naročito studentska pobuna 1968. godine koja je ostavila traga unutar društvenih odnosa, kulture i umetnosti, te uticala na njene buduće tokove. U bivšoj Jugoslaviji 60-ih godina prošlog veka gomilali su se problemi i raslo nezadovoljstvo građana zbog neefikasne privrede, vulgarizovanja radničkog samoupravljanja, brzog razvoja birokratije, uskraćivanja građanskih sloboda i slobode medija. To je rezultiralo studentskim protestima organizovanim u Beogradu, juna 1968. godine. Beogradske studente/kinje podržali su i oni/one iz drugih gradova Jugoslavije. Studenti/kinje su tražili više demokratije, jednakosti i samoupravljanja, stalni protok ideja i borbu protiv monopolizacije informacija i znanja. Studentske demonstracije su se završile posle televizijskog obraćanja javnosti tadašnjeg predsednika SFRJ Josipa Broza Tita i njegovom rečenicom „da je bilo nekih nepravilnosti“ i da „niko nije nezamenljiv, pa ni ja!“ (Petković, 2017: 1). Studentske demonstracije su nagovestile buduće okončanje jednopartijskog sistema sa kojim je otpočeo raspad Jugoslavije i njena podela na više nacionalnih zajednica i formiranje novih država.

Talasu nezadovoljstva iz 1968. godine su se priključili mnogi umetnici/ce koji su izrazili svoju podršku studentima/kinjama. Neki od njih su inspirisani ovim događajem, njegovom atmosferom kao i svim onim dešavanjima koja su mu prethodila, uspeali da kroz sopstvena umetnička istraživanja i lični diskurs pokažu svoj stav, smatrajući da je zadatak umetnosti da se bavi društvenim problemima i da kroz umetničku praksu uputi kritičku oštricu aktuelnoj vlasti. Zbog toga su im mnogi umetnički radovi cenzurisani, te zabranjeni za javno prikazivanje (Želimir Žilnik – *Junska gibanja*, dokumentarni film, *Rani radovi*, igrani film (1969); Lazar Stojanović – *Plastični Isus* (1971) i sl.)

Period koji traje od kraja šezdesetih godina do kraja sedamdesetih godina u umetnosti Jugoslavije,

posebno u Republici Srbiji obeležen je „novom umetničkom praksom“ koju je inicirala mlada generacija umetnika/ca koja se suprotstavila „zvaničnoj“ umetnosti, podržanoj od države, te svoja umetnička istraživanja sprovodila kroz eksperiment, performans, akciju, instalaciju, video i fotografiju. Svoje neslaganje sa postojećim režimom, svoju želju za promenama, bunt ka malograđanskim i patrijarhalnim stereotipima izražavali su kroz konceptualnu umetnost. A zbog toga su pojedini predstavnici ovog toka umetnosti bivali hapšeni i zatvarani (Slavko Bogdanović i Miroslav Mandić).

Sve umetnice koje čine korpus istraživanja pominju društveni kontekst koji je bio važan segment njihovog odrastanja, života i rada, te uticao na kreiranje stavova i umetnički razvoj. Manji broj (2) je period detinjstva proveo za vreme Drugog svetskog rata ili neposredno nakon. One se sećaju da su im članovi porodice bili u partizanima (M.R). Druge, koje pripadaju narednim generacijama novode učešće svoje porodice u društvenim procesima koji su se odvijali u SFRJ nakon rata. „Moja baka je bila na čelu Vojvođanskog AFŽ-a“. (J.J)

Dve govore o zarobljeništvu članova porodice (otac, deda), zbog agrarnih reformi, te radne obaveze koje su imali u SFRJ. (Poznanović u Savić, 2001: 299; M.R). Posleratni period je obeležilo siromaštvo, agrarne reforme koje su pogodile mnoge porodice, obezvređivanje građanske klase i socijalistički socijalni program. Govore o siromaštvu tokom studija. „Tih 50-ih se živelo u velikoj oskudici, ali je postojao entuzijazam i velika solidarnost među profesorima i studentima (bar se meni tako činilo)...“ (B.P). Takođe, ističu društvene promene koje su tada bile aktuelne i otvaranje Jugoslavije ka svetu. „Akademija je tokom mojih petogodišnjih studija bila dosta otvorena jer su se u našoj zemlji tada događale velike promene u kulturi i umetnosti. (Henri Mur)... je bio gost naše Akademije, rukovao se sa svakim studentom, to nam je bilo iznenađenje i velika čast“ (B.P). „Činjenica je da me odredilo to što sam prošla kroz školovanje gde je marksizam bio zapravo baza i princip na kojem su se očito predavali raznorazni predmeti i činjenica je da je dijalektički način mišljenja za mene neodvojiv od toga (B.B).

Društenopolitički kontekst je uticao na proces odrastanja i obrazovanja umetnica, bilo da je u pitanju socijalistički period Jugoslavije ili period tranzicije Srbije i regiona nekadašnje Jugoslavije.

Kontekst 90-ih godina 20. veka

„Država blagostanja“, vremenom biva modifikovana neoliberalnim modelom savremenog kapitalizma i procesom globalizacije. Raspadom Sovjetskog bloka i rušenjem Berlinskog zida, započinje proces demokratske tranzicije zemalja bivšeg „realsocijalizma“, koje u globalnom kontekstu postaju „poluperiferijska“ društva, kako ih naziva Marina Blagojević Hjuson (2008: 3). Umesto liberalnodemokratskih poredaka uspostavljeni su „hibridni režimi fasadne demokratije i kapitalističke neoliberalne ekonomije, u kojima su na delu antikomunizam, nacionalizam i populizam, a iza demokratske spoljašnosti i više-partijskog sistema umnogome se događa retradicionalizacija i insistiranje na partikularnom identitetu sa značajnim elementima etnonacionalizma, ksenofobije, homofobije i mizoginije.“ (Vujadinović, Stanimirović, 2017: 191)

Tokom devedesetih godina 20. veka, raspad SFRJ označen je regresijom u svakom smislu – seri-

jom ratova, militarizacijom države i društva, nacionalizmom, migracijom stanovništva, međunarodnim sankcijama, hiperinflacijom, ekonomskom nemaštinom stanovništva i bombardovanjem NATO-a. „Tocom ratnih devedesetih godina pojačani su procesi retradicionalizacije, repatrijarhalizacije i klerikalizacije, po osnovi uspostavljanja dominacije etnonacionalističke ideologije, militarizacije i ratne politike Miloševićevog režima. Ti retrogradni procesi značajno su zaustavili i vratili unazad emancipatorske procese u sferi rodnih odnosa (Vujadinović, Stanimirović, 217: 198). „Znanje, perspektiva i naučne paradigme koje su bile formulisane na poluperiferiji, tj. u zemljama tranzicije, nisu uspevali da se „probiju“ do centara odlučivanja koji su se oslanjali na centre znanja. Umesto toga, nametane su različite paradigme koje su veoma često dodatno proizvodile hijerarhiju između razvijenog dela sveta i poluperiferije“ (Blagojević, 2008: 2).

Krajem devedesetih i na samom početku novog milenijuma odvijale su se pobune studenata/kinja i građanske demonstracije završene kada je Socijalistička partija 2000. godine, posle oktobarskih demonstracija i pod pritiskom demonstranata/kinja priznala poraz na poslednjim izborima i kada je njen lider Slobodan Milošević okončao svoju predsedničku vladavinu. Iako je višepartijski sistem uveden 1990, tranzicioni proces u Srbiji je u odnosu na ostale zemlje Istočnog bloka kasnio za desetak godina i počeo tek 2000. godine. Obeležavaju ga korupcija, ekonomsko siromaštvo, ugroženost građanskih sloboda, dirigovani mediji, poremećen sistem vrednosti, potiskivanje stručnjaka u korist partijskih poslušnika, što sve dovodi u pitanje funkcionisanje ustanova i javnih preduzeća. Od tada do danas traju povremeni štrajkovi i demonstracije sindikata, nezavisnih udruženja, manjinskih pokreta i nezadovoljnih građana/ki.

U umetnosti je period devedesetih godina prošlog veka obeležila neokonceptualna umetnost, tj. umetnost u proširenom polju, kritička intermedijska i interdisciplinarna umetnost, koja je kao i prethodna, nailazila na otpor sredine, bila proglašena „izdajničkom“, a njeni akteri često „stranim plaćenicima“. Mogućnosti javne prezentacije i finansiranja su im bile ograničene, a javni nastupi u recentnim galerijama i muzejima zabranjeni ili cenzurisani. Umetnost se odvijala u manjim, nezavisnim i alternativnim prostorima, uz niski budžet i udruživanje kreativnih snaga. U takvim uslovima se razvila i medijska umetnost za koju je korišćenje novih tehnologija bio izazov.

Umetnička praksa od 2000. godine do danas tumači se najčešće „relacionom estetikom“, „kontekstualnom“ ili „plinovitom“. „Umetnici devedesetih (i oni posle 2000) polaze, uprkos enormnim međusobnim razlikama, od priznavanja i prihvatanja krajnje parcijalizovanog i pluralizovanog savremenog socijalnog prostora, što znači da je to prostor „postojećeg“, a ne prostor nekog zamišljenog i priželjkivanog idealnog sveta“ u okviru kojeg „posredstvom estetskih predmeta proizvode pre svega relacije između ljudi i sveta“ (Burio, 2001: 18).

Retrogradni procesi i deemancipacija su uticali na privatne, porodične i profesionalne živote umetnika i umetnica, takođe. Iz tog razloga su mnogi od njih odlučili da u tom periodu emigriraju u inostranstvo, među njima su: Igor Antić, Vesna Perunović, Božo Vasić, Katarina Šević, Zita Majoroš, Dejan Kaluđerović, Natalija Ribović, Tanja Vujinović, Paula Muhr i mnogi drugi, koji su nakon odlaska aktivno nastavili kontakt sa lokalnom sredinom iz koje su ponikli, povezujući je sa međunarodnim kontekstom u kojem su nastavili da grade svoje umetničke karijere.

Umetnice koje čine deo istraživanja su tokom perioda 90-ih imale od 6 do 50 godina, što je širok raspon koji omogućava različita viđenja ovog perioda. U 10 razgovora koji su tokom istraživanja sprovedeni

deni, svakoj umetnici je postavljeno pitanje odnosa ka kontekstu 90-ih godina i svaka je dala odgovor, zaseban ili u okviru odgovora na neka druga pitanja. Dve umetnice sa kojima je ranije vođen razgovor su takođe govorile o ovom periodu, iz čega se može zaključiti, da je period 90-ih godina bio uticajan za život umetnika, te ostao snažno zabeležen u njihovim sećanjima.

Umetnice koje su tokom 90-ih bile u osnovnoj i srednjoj školi ukazuju na proces migracije, restrikcije struje, nestašice i bombardovanje koje je pratilo njihovo odrastanje. „Sećam se restrikcija struje, nemaštine, sedenja u perjanim jaknama u školi” (L.V) Takođe se sećaju protesta, kao vida socijalne angažovanosti, u kojima su kao tinejdžerke učestvovala. Njihova sećanja na detinjstva obeležena su srećnim uspomjenama, bez obzira na društvene okolnosti u kojima su odrastale, što odgovara i drugim istraživanjima žena u različitim profesijama u Vojvodini (Subotički, 2014; Savić, 2015; Sedlarević 2016, Milinkov, 2016).

One koje su ovaj period provele kao studentkinje ili na početku svoje umetničke karijere imaju znatno više utisaka. „To je bilo 90-ih godina kada nismo imali modela, grejanja, kada su bile restrikcije struje i kada je bilo hladno, crtali smo u kaputima i rukavicama“ (J.J). Umetnice su ukazale na loše uslove na Akademijama i Fakultetima, na sankcije, inflaciju, ekonomsku nemaštinu, bombardovanje, demokratske proteste, otpor, petooktobarske promene, pokušaje odlaska u inostranstvo, probleme u realizaciji umetničke prakse, nemogućnost nabavke tehničke opreme, loše uslove za izlaganje, te uključivanje u proces demokratizacije društva i rad ženskih nevladinih organizacija. „Meni je to bio jeziv period, u političkom, egzistencijalnom, etičkom, kako god smislu” (L.S.P).

Umetnice koje su u periodu 90-ih već imale razvijene profesionalne karijere, nastavile su sa radom pokušavajući da održavaju komunikaciju sa inostranim kolegama i kolegicama. Ovaj period je bio praćen i njihovim bolestima ili bolestima i smrću njima bliskih osoba. Doživele su nepravde i razočaranja u mnoge dotadašnje saradnike/ce, kao i odsustvo podrške od institucija i države.

Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini, otvoreno govore o ratu, vojsci, razaranjima, raspadanju, mržnji, destrukciji, stradanju, zločinu i njegovom zataškavanju i sl.

„Tokom rata, naš fokus je bio na prikazu opšteg društvenog stanja i realnog položaja u kome su se našli najvulnerabilniji ljudi i društvene grupe – žene, deca, izbeglice, svi oni na dnu društvene piramide koji su bili najveći gubitnici rata. Prikazati tu realnost je za mene bila najteža kritika svim nosiocima vlasti i političkim liderima devedesetih koji su učestvovali tada u preoblikovanju i raspadu zemlje.“ (V.T)

„Imala sam završnu izložbu, gdje sam postavila isto jednu ambijentalnu instalaciju i ponovo obilježenu osjećajem smrti, raspadanjem i ratom.“ (A.K).

Želja im je bila da progovore o „o nečemu o čemu nitko nije htio govoriti” (B.B), u javnosti, što je bilo veoma hrabro i retko. „Ljudi su bili začuđeni nekom vrstom hrabrosti koju su u tome prepoznali” (J.J). Kako su zločini još uvek zataškani, pojedine umetnice i danas pokušavaju kroz svoju umetničku praksu da problematizuju sećanja na ovaj period, baveći se „politikama ćutanja u odnosu na zločine i izgradnjom identiteta u različitim kontekstima” (J.J). Ovakvi stavovi su bliski istraživanju žena u Boki Kotorskoj koje se kroz društvenu praksu bave obelodanjivanjem, procesuiranjem i sankcionisanjem odgovornih za ratne zločine, te izgradnjom društvenih vrednosti na politici mira i ravnopravnosti (Da-bižinović, 2017).

U periodu 90-ih tri umetnice su se odlučile na migraciju. Emigrirale su u SAD, Veliku Britaniju i Bu-

dimpeštu (kasnije Hrvatsku). Razlozi njihovog odlaska su različiti, jedna navodi da je u pitanju bila isključivo briga o zdravlju deteta, a što uslovi života u Srbiji tada nisu mogli da obezbede. Ostale dve navode strah ili netrpeljivost ka nacionalizmu, kao i želju za profesionalnim napredovanjem kao glavne razloge. Od 90-ih do danas su otišle još dve umetnice zbog boljih mogućnosti nastavka školovanja i razvoja karijere. „Odlazak u potpuno drugu kulturu koliko god ona nije potpuno nepoznata i koliko god je ona bila zapravo *welcoming* je područje potpune samoće... doći u sredinu u kojoj zaleđa nema i gde se počinje, ne od nule, nego se počinje... gde si niko“ (B.B). „Pozicija migranta je prekarna po pravilu, ali i iz te nestabilne pozicije može doći puno toga. Zona komfora više ne postoji, i to je stalno stanje neizvesnosti, na koje nemaš izbor nego da se privikneš“ (J.J).

Istraživanja žena u različitim profesijama u Vojvodini (Kostadinović, 2014; Sedlarević, 2016) ukazale su na proces migracije, podstaknute ratnim dešavanjima, ekonomskim, kulturnim, tehnološkim, porodičnim i dr. situacijama. „Upravo u takvom okruženju, najveći deo profesorki odlučuje se da samostalno ili sa porodicom napuste zemlju porekla i život nastave u nekoj od zemalja destinacije. Razlozi za odlazak su bili, pre svega, rat i spasavanje dece od mobilizacije i sl, odlazak usled nemogućnosti da se ostvari karijera i da se napreduje, nemogućnost putovanja i odlaska kod lekara, inflacija i nemaština“ (Sedlarević, 2016: 82). Razlozi odlaska u inostranstvo profesorki bliski su onima zbog kojih su umetnice koje se bave novim medijima otišle, s tim što su umetnice izrazitije ukazale na značaj razvoja svoje profesionalne karijere, kao što su to u svojim izjavama istakle i kompozitorke. „Kompozitorke znaju da svojim preseljenjem ili čestim boravcima i kontaktima u inostranstvu mogu sebi da omoguće veću vidljivost na međunarodnoj umetničkoj sceni nego u sopstvenoj zemlji“ (Konstadinović, 2014: 89). Iste razloge napredovanja, boljih uslova rada, afirmacije i vidljivosti u inostranim sredinama, navode i novomedijske umetnice.

Takođe, nezadovoljstvo političkim ideologijama koje su zastupale nacionalističke i fašističke ideje, istaknuti su razlozi odlaska umetnica u dijasporu. „Nacionalni identitet kao neprikosnovena, takoreći sveta vrednost, došao nam je s ratom devedesetih, kao jedna od njegovih glavnih tekovina“ (Čolović, 2014: 7). One umetnice koje je odlikovao multinacionalni identitet, ili koje nisu mogle da se identifikuju sa dominantnim etničkim identitetima novih država stvorenih na teritoriji Jugoslovenskog prostora, otišle su u nove sredine.

Umetnice koje čine korpus istraživanja ocenile su 90-te godine kao bitan period koji je uticao na njihov privatni i profesionalni život. Tokom njega su imale od 6 do 50 godina. One koje su u to vreme odrastale, o ovom periodu govore kroz prijatna sećanja na sopstveno detinjstvo. Ostale ukazuju na sve probleme sa kojima su se tada suočavale, ističući teme koje su ignorisane ili prećutkivane u javnosti, kao što je pitanje ratnih zločina, mržnje, stradanja i nacionalizma, te potrebe za pravdom i utvrđivanjem odgovornosti. Od 12 umetnica, njih 5 je od devedesetih do danas otišlo iz Srbije zbog porodičnih razloga, boljeg obrazovanja, razvoja karijere, ali i porasta nacionalističkih ideologija.

Tabela 4: Umetnice o kontekstu 90-ih godina

Ime	Rečenice o kontekstu devedesetih godina 20. veka
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	<p>Tada smo prvi put čuli da će Kosovo biti novo žarište u Evropi... Naši prijatelji u Jugoslaviji su bili potpuno indiferentni kad smo im sve ovo pričali (tokom boravka u Veneciji 1977).</p> <p>Kad smo posle Verone i Venecije Dejan i ja stigli u Koper, od dragog prijatelja Andreja Medveda smo čuli da je u Kninu izbila „balvan revolucija“. Bilo je to krajem oktobra ili početkom novembra devedesete. Svi smo bili užasnuti, uplašeni.... Otada Nušu više nisam videla, ali nikad nismo prekinule prijateljstvo. Jaka Žuraj je 1996. u septembru bio u Novom Sadu, doneo je Dejanu lekove. Taj se susret ne može rečima iskazati!</p> <p>Tada smo se najviše voleli, a bili smo podjednako uplašeni i očajni.</p> <p>A 1992. godine već se uveliko razbuktao rat, ubijanje, nasilje, neshvatljivi užas!</p> <p>Sa studentima II godine, u organizaciji veoma talentovanog Đule Sante, izlagala sam Libere, zajedno sa studentima – njihovi radovi su bili inventivniji od mojih! Ta izložba u Bačkom Petrovcu je bila potresna.</p> <p>A 1995. godine moj Dejan se razboleo od neizlečive bolesti. Godinu i po dana sam, zajedno s njim, umirala.... Kada su se 28. septembra 1996. uveče zatvorile blage, plave oči moga Dejana, život mi je bio prepolovljen. Ubeđena sam da se razboleo od stresova... Očajavao je zbog ubijanja ljudi i grada.</p>
Marica Radojčić (1943–2018)	<p>Nisam mogla da prihvatim da neki moji dugogodišnji prijatelji iz Hrvatske postaju članovi HDZ-a, i to ljudi koji uopšte nisu Hrvati. Činilo mi se da je to neka greška. Kad tome dodam potpuno nacionalno zastranjivanje mog supruga profesora Prešića, koje me je užasavalo, i neka uznemirenost i otuđenost (ne samo otuđenost već i zlovolja i ostrašćenost) među ljudima sa Univerziteta koja je bila sve prisutnija.</p> <p>U toj teškoj 1992. godini u kojoj se Jugoslavija i čitav moj dosadašnji svet raspadao, a rat je besneo na sve strane, meni su se dešavale i lepe stvari, nastava na fakultetima se odvijala, predavanja su se držala, naučni seminari takođe, kontakti sa stranim naučnicima nisu se prekidali, naprotiv postajali su sve tešnji i učestaliji. To je bi način naše borbe protiv zla koje nas je okruživalo. Mi smo samo tako mogli da se borimo, oružje nam je bilo strano.</p> <p>Kad danas razmišljam o svemu tome jasno mi je da je ideja bila potpuno utopijska, da ne kažem suluda, za ono vreme potpunog haosa, inflacije koja se merila brojnim nulama, vreme zahuktalog nacionalizma i mržnje, raspada zemlje i ratnih sukoba.</p> <p>Ja zaključavam studio i odlazim u Njujork radi samostalne izložbe, tamo se teško razboljevam od raka (jedva preživljavam), u međuvremenu u Radionicu se useljava Generalštab (jer je njihova zgrada bila meta za NATO bombardovanje).</p> <p>Po povratku u Beograd sam operisana na prvi dan NATO bombardovanja na Prvoj hirurškoj klinici.</p> <p>Moj odnos prema 90-tim u društvenopolitičkom smislu bio i ostao podrugljiv. Skoro svi ljudi koji su se početkom 90-ih pojavili kao nosioci demokratske ideje bili su sa univerziteta, a unutar univerziteta svima je dobro znan sav „prljavi veš“. Stoga mi je od početka bilo neobično i neprihvatljivo da ljudi koji su bili autsajderi u svojim osnovnim zanimanjima odjedanput postaju eksperti u politici. Pa i za politiku treba dara, i te kakvog, a istorija nas uči da je to jedan od najredih darova – na prste se mogu nabrojati veliki političari, pogotovo sa ovih prostora. A tada odjedanput pojavi se njih sijaset. To mi je odmah bilo sumnjivo. Istina išla sam ja sa studentima na demonstracije, ali samo zato što sam važila za dobru profesorku koja je imala i veoma dobre privatne odnose sa studentima, pa te odnose nisam želela da kvarim. Kasnije se ispostavilo da je moj skepticizam bio opravdan – većih lopova od demokrata nije bilo u novijoj istoriji.</p> <p>A u privatnom i profesionalnom smislu 90-te su bile za mene izazov, te sam se zdušno uhvatila u koštac sa njima. U to vreme sam osnovala Matematičku umetničku radionicu na Matematičkom fakultetu, uspeła da nabavim novac za rekonstrukciju zgrade u Jagićevoj ulici u kojoj je Radionica bila smeštena, nabavila novac za vrhunsku opremu i skupocene softvere, organizovala veliku međunarodnu izložbu Za Slovom u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, međunarodni simpozijum Simetrija, Viktor Bičkov je napisao ciklus filozofsko-metafizičke poezije o mojoj umetnosti, osnovala sam udruženje UMNA – Umetnost i nauka, uspostavila sam pokidane veze sa Njujorkom i ponovo počela tamo da putujem, istovremeno mi je propala Matematička umetnička radionica, umirala sam od raka i uspeła da preživim.</p>

Breda Beban (1952–2012)	<p>Meni se činilo da je važnije da govorim o nečemu o čemu nitko nije htio govoriti, da je u ime demokracije i ljudskih prava u Hrvatsku došao recimo Tuđman, koji je zapravo bio fašista.</p> <p>Kada se konačno sve raspalo ja sam otišla jer se nisam mogla identificirati sa Hrvatskom koja je bila potpuno nacionalistička država. Meni se tada činilo da je moja dužnost da govorim o tome koji su moji osećaji, ne samo nelagode, nego i bjesa i ljutnje.</p> <p>Za mene je svaki nacionalizam kao neka bolest.</p> <p>Čini mi se da je za mene presudno, kao prvo, nestajanje Jugoslavije, zemlje koju sam ja jako voljela. Način na koji je ona nestala se meni činio kao da mi je neko izmakao tepih ispod nogu i da me neko zapravo pokušavao uvjeriti da je ono što je bila moja stvarnost u suštini nešto što sam ja sanjala. To izmicanje stvarnosti je za mene bilo nevjerojatno bolno. Ja sam bila neko ko nije htio nikada otići sa teritorije bivše Jugoslavije. Odlazak u potpuno drugu kulturu koliko god ona nije potpuno nepoznata i koliko god je ona bila zapravo welcoming je područje potpune samoće. Drugo je putovati, a drugo živjeti negde. Isto je tako drugo graditi svoju karijeru u sredini u koju je uložena socijalna energija od kada si se rodio i gde si išao u školu, a drugo doći u sredinu u kojoj takvog zaleđa nema i gde se počinje, ne od nule, nego se počinje... gde si niko. I gde su sve reference koje sobom nosiš potpuno nerazumljive ljudima sa kojima dolaziš u kontakt i sa kojima treba komunicirati, ne samo sa finansijerima radova, nego i sa publikom koja je kodirana na drugačiji način i ima drugačija očekivanja. Naravno da tu postoji još jedan ogroman broj razloga. Ono što je meni lično bilo najteže je da ne počnem, sve ono što nisam razumela u novoj kulturi u koju sam došla, mrziti.</p> <p>Ali mi se dogodilo da je bilo ljudi koji su mi govorili – pa nije baš to bilo tako kad je bilo bombardovanje. Uopće nisam imala nameru da sa tim radom iskuniciram o situaciji u Beogradu, jer ja nisam tada bila ovdje, ali je činjenica da je rad u mojoj glavi nastao kao posljedica toga. Ono što ga je potaklo bila je činjenica da je Beograd bio bombardiran. Ja se nadam da rad nije samo o tome, čime ne umanjujem tragediju koja se dogodila, ali rad govori i osjećaju nemoći unutar konteksta globalne politike koja je, mislim, potpuno koreografirana.</p>
Vesna Gerić (1957)	<p>I kad je to sve krenulo u našoj zemlji, više nismo mogli da idemo svake godine na kontrolu u Ameriku, jer je to već koštalo jako puno, zdravstveno osiguranje nije moglo da nam plaća troškove, i onda smo rešili isključivo zbog nje da odemo iz zemlje.</p>
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	<p>To vreme od 1991. godine, pošto sam na Akademiji bila asistent, konkursom sam dobila stan u asistentskom domu. Mislim da su, velikim delom, oni koji su ostali na novosadskom univerzitetu i u ovoj zemlji, ostali zato što su dobili to nešto na određeno vreme, neke uslove koje su bili dobri za rad i mogućnost da sebe skuće na neki način. Dosta njih je i otišlo tih godina, od 1991. pa na dalje.</p> <p>Meni je to bio jeziv period, u političkom, egzistencijalnom, etičkom, kako god smislu. Asistentski dom je bio poput oaze, niz sjajnih, izuzetnih mladih ljudi, kolega sa svih fakulteta novosadskog univerziteta. Komšije su mi bile i kolege sa FTN-a i PMF-a koji su mi pomogli u savladavanju rada na kompjuteru. Prvi računar, sa procesorom 286 kupila sam 1992. ili 1993. godine... sećam se sveprisutne vojske, u gradu, na mostovima, nekih kolega koji su bili pozvani.</p> <p>Uselila sam se u atelje, slikala... Izlagala sam 1993. godine na grupnoj izložbu u galeriji ULUS (Markuš, Rakić, Pantelić, Škulec, Olivera Marić... tu su bile slike). Da to je period kada sam dosta slikala...</p>
Nataša Teofilović (1968)	<p>Taman kada je rat počeo, kada sam trebala da počnem da živim, imala sam tada dvadesetak godina, bilo je užasno vreme.</p> <p>Tih godina je bio veliki problem i sa opremom, generalno doći do toga je bilo teško. Prva ograničenja su sami životni uslovi, da si samostalan umetnik, u Srbiji, tih godina kada je to bilo. Imaš egzistencijalno pitanje sa kojim se stalno suočavaš. Dalje je problem tehnike, dostupnosti tehnike. Na sreću pa je tu postojao AŽIN pa smo tamo mogli da montiramo.</p>

<p>Andreja Kulunčić (1968)</p>	<p>Tada, prije ovog nesretnog rata, Beograd je bio sjajan, ja sam uživala, ljudi su bili super... ...rat je bio na pomolu, i moj profesor mi je rekao da završim svoj diplomski rad, da ne čekam kraj godine jer se stvari mogu zakomplicirati, tako da sam prije nego što je krenulo ono najgore otišla skupas s jednom prijateljicom iz klase koja je bila Srkinja i željela se isto kao i ja maknuti od svega. Imala sam završnu izložbu, gdje sam postavila isto jednu ambijentalnu instalaciju i ponovo obilježenu osjećajem smrti, raspadanjem i ratom. To je bilo u takozvanoj Kalvariji, prostoru koji koristi Akademija za izložbe. Tražila sam da tamo izlažem, jer kalvarija sama po sebi već nosi smrt. Izložba je bila teška. Ljudi su ulazili i izlazili potreseni, ali ja mislim da to nije bila moja svjesna namjera, nego se to naprosto dogodilo. Tad su već bila stradanja u Vukovaru i Dubrovniku, užase sam gledala na televizoru i plakala. U međuvremenu, prije nego sam otputovala, igrom slučaja bila sam par puta u Zagrebu i upoznala svog sadašnjeg supruga Ivu, i krug Vojvodana koji su s početkom rata izbjegli iz Vojvodine... U tom trenutku, nisam još imala nikoga u Zagrebu, mogla sam ili ostati u Budimpešti ili se vratiti u Suboticu, što mi nije bila opcija jer je u to vrijeme u Subotici bilo užasno teško. Ljudi koji su bili Hrvati i Mađari, mladi, svi su bježali jer je bila jako velika nacionalna tenzija. Ista je bila situacija za Hrvate koji su živjeli u Novom Sadu, odnosno Petrovaradinu. Kako sam imala težak prijem 1995. (u Zagrebu), nisam uopće očekivala da će odjednom početi da me zovu ili hvale. Ali se vrijeme promijenilo, i ljudi. Ranije se svako svakog bojao, svako je svakog mrzio i svugdje se krio potencijalni neprijatelj.</p>
<p>Vesna Tokin (1969)</p>	<p>S obzirom da su to bile devedesete godine i ratno vreme, materijalni uslovi života su bili otežani, ali to me nije sprečilo da počnem da se bavim video-artom, iako je bilo veoma teško nabaviti opremu za snimanje i montažu (često su cene kamera, digitalnih kasete i video mikseta bile mnogo veće nego na zapadu, a rentiranje studija za montažu skoro nemoguće). Kroz nevladinu organizaciju „Umetničko istraživačku stanicu NANDI“ – Tokom rata, naš fokus je bio na prikazu opšteg društvenog stanja i realnog položaja u kome su se našli najvulnerabilniji ljudi i društvene grupe – žene, deca, izbeglice, svi oni na dnu društvene piramide koji su bili najveći gubitnici rata. Prikazati tu realnost je za mene bila najteža kritika svim nosiocima vlasti i političkim liderima devedesetih koji su učestvovali tada u preoblikovanju i raspadu zemlje. ...umetnički izraz i sažetak celog tog perioda predstavljao je moj video-rad „Kali“. Video je inspirisan hinduističkom boginjom Kali u njenom razornom obličju, sa ogrlicom od ljudskih glava. Kali simbolizuje moć raspadanja i destrukcije, razornu moć vremena i prolaznosti. U vide-radu se pojavljuje Kali sa ogrlicom. Postepeno, u svakom zrnju njene ogrlice pojavljuju se delovi TV show-a popularnih folk zvezda, ljudske lobanje i dokumentarne scene iz rata.</p>
<p>Jelena Jureša (1974)</p>	<p>Ne želim nikoga da optužujem, to je bilo 90-ih godina kada nismo imali modela, grejanja, kada su bile restrikcije struje i kada je bilo hladno, crtali smo u kaputima i rukavicama. Ja sam još 1998. aplicirala na nekoliko univerziteta u Americi. Međutim, pošiljke su mi se vratile. Zbog sankcija nam nije bilo dopušteno da konkuriramo na univerzitetu. Deset dana pre bombardovanja otišla sam u Budimpeštu da polažem engleski jezik. U vozu, po povratku imala sam jedan od najinteresantnijih susreta – sa jednim šekspirologom. Objašnjavao mi je da ćemo biti bombardovani za 10 dana. Čudio se mom upornom odbijanju da shvatim da se to dešava. Tokom bombardovanja me je telefonom nazvao profesor sa koledža i obavestio da sam primljena. Nisu mogli da mi pošalju zvanično pismo, nije bilo dopušteno. ... Dan kad sam otišla je bio dan posle petooktobarskih promena. Pre toga smo danima bili na ulici kao i taj poslednji, kada je pao režim Slobodana Miloševića. Sledeće jutro sam kombijem otišla za Budimpeštu, pa u Njujork. ... onda sam se vratila u očekivane promene koje se nisu desile. Potpuno sam bila poražena odsustvom lustracije. Draga mi je bila izložba u Kulturnom Centru 1999. godine. Protestna izložba na kojoj sam izložila slike velikih formata i gomilu malih privatnih poruka koje su bile intiman otpor devedesetim i politici koja je tada vladala u Srbiji. Bila sam tada vrlo mlada i iznenađena reakcijama koje su bile pozitivne. Ljudi su bili začuđeni nekom vrstom hrabrosti koju su u tome prepoznali. Inače, aktivizam nikad nisam videla kao deo svoje prakse, njime sam se bavila paralelno. Stavljanje aktivizma u prostor bele kocke, u bilo koji umetnički i galerijski kontekst, bilo mi je, i dalje je, teško prihvatljivo. Galerijski kontekst seče krila aktivizmu i negde ga neutrališe. Ali je aktivizam i dalje važan deo mene, kao i protestovanje protiv okolnosti, vrlo jasno i glasno. Ipak potičem iz partizanske porodice, i antifašizam je u svakoj mojoj ćeliji. Kroz novi umetnički rad se bavim 90-im u Jugoslaviji – Bavim se politikama ćutanja u odnosu na zločine i izgradnjom identiteta u različitim kontekstima. Ispitujem kontekst Srbije, njenog učešća u ratu u Bosni, pogotovo delovanje Republike Srpske i izgradnje nacionalnog identiteta na praksi ćutanja o zločinu. Ovom radu je prethodio rad Mira – skica za portret, koje me je najviše osnažilo jer sam se suočila sa temom koja mi je bila veoma bitna – život jedne žene i stradanje njene porodice i mogućnost nošenja nasledene traume. Zanimalo me je upravo rodno pitanje, ... Bilo mi je bitno suočavanje sa pitanjem Jugoslavije, kao i propitivanje vlastitog identiteta i sećanje na Jugoslaviju. ...Što se više bavim pitanjem zločina..</p>

Lea Vidaković (1983)	Imala sam tek 6 ili 7 godina, znala sam da se nešto loše dešava, ali srećom nisam osetila tooliko na svojoj koži. Većina moje porodice je emigrirala u Izrael, ali smo mi ostali. Sećam se restrikcija struje, nemaštine, sedenja u perjanim jaknama u školi, ali to je bilo to. Izbeglice su živele u našoj školskoj sali i moje drugarice i ja smo se tokom 90-ih strasno zaljubljuvale u dečake iz Bosne i Hrvatske. Stekla sam mnogo prijatelja koji su izbegli u Suboticu u to vreme, i sa kojima sam i danas vrlo bliska. Nisam ni svesna koliko sam sretno i recimo bezbolno prošla taj period. Krajem devedesetih, kada sam shvatila i osetila posledice te kobne dekade, sam i otišla. Prvo iz Srbije, pa sa Balkana, pa sa Severne hemisfere.
Bojana Knežević (1983)	Moguće je da su traume 90-tih godina uticale na moj izbor. Upisala sam Pravni fakultet jer sam smatrala da samo tako mogu biti materijalno stabilna, mada je odjednom zaista počela da me privlači ta materija. ...moj drugi projekat bio je „Beograd u život ili smrt“, iz 2014. godine, takođe video isповest. Priča predstavlja neku vrstu preseka stanja u kome se nalazi čitava jedna generacija individualaca, koji su odbijali da se utope u novi moralno-estetski talas koji se nameće još od devedesetih godina, a poslednjih godina postaje sve dominantniji.
Isidora Todorović (1984)	Bila sam mala. Bila sam devedesetih u osnovnoj školi, tako da imam u suštini neku vrstu apstraktne slike koju imam iz detinjstva gde smo gledali kablovsku, CNN kako govore da će da nas bombarduju pre nego što ćemo čuti prvu bombu koja je pala. Možda zato što smo bili deca nismo toliko osetili finansijske stege. Moram da priznam da je mene iz pozicije jednog tinejdžera bilo najzabavnije marširanje protiv režima i aktivizam u otporu, s jedne strane socijalna osvešćenost, a s druge strane protesti su bili užasno zabavni jednom tinejdžeru. Mi možda nismo ni shvatali posledice učestvovanja na tome, ali nisu bile nikakve tragične i dramatične posledice tako da u suštini taj period mi je bio zabavan, zato što je ta vrsta socijalnog aktivizma bila očigledna...

2.3 Detinjstvo: privatno – javno

Detinjstvo – privatna sfera

Detinjstvo otkriva početne elemente procesa nastajanja identiteta jedne osobe kroz definisanje sećanja na rani period života, međuodnose sa članovima porodice i kulturne i društvene kategorije sopstvenog okruženja. „Govoriti o detinjstvu kao da podrazumeva zapadanje u protivrečnosti, ukrštanje različitih nivoa diskursa. Na prvi pogled, skoro da nema teme koja bi bila očiglednija i razumljivija, sama po sebi jasna; jer svi smo mi bili deca, neki su to još uvek, a ima i povlašćenih čije je sećanje na detinjstvo sa godinama ostalo očuvano, nudeći im privid kontinuiteta i postojanosti memorije.“ (Marković, 2013: 5). Sećanja se, međutim, tokom vremena menjaju, konstruišu i dekonstruišu, tumače na različite načine i sve više udaljavaju od izvornih osećanja koja smo kao deca doživeli.

Sećanje na rani period života je neretko nepouzdan, prožeto kasnijim razgradnjama i dogradnjama zavisnim od promenljivih životnih stavova i društvenih tokova. Mnogi naučnici/e se slažu da je sećanje disproporcijalno u odnosu na životni ciklus, te da većina ljudi može da prizove najviše autobiografskih jedinica iz perioda od 10. do 30. godine (neki navode od 15. do 25. godine) jer su u tom periodu „bili preokupirani formiranjem identiteta, te posebno emotivni i motivisani kada je u pitanju lični razvoj i životne odluke“ (Mitro, 2012: 194, prema Fitzgerald, 1988; McAdams, 2001: 110; Thorne, 2000: 48).

Pojedini naučnici, kada govore o sećanju, pominju važnost 'uvećanja vezanog za uzrast' (*the age-related 'bump'*) što objašnjava rezultate istraživanja detinjstva umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini, kod kojih je smanjen broj autobiografskih izjava o detinjstvu, u poređenju sa kasnijim perioda života (obrazovanjem, umetničkim razvojem, profesionalnim radom i sl.).

Majkl Vajt piše „da kulturne priče određuju oblike naših individualnih narativa. U svakoj kulturi izvesni narativi preovlađuju nad drugim narativima⁵⁸. Ovi preovlađujući narativi određuju ponaosob omiljene i uobičajene načine verovanja i ponašanja u određenoj kulturi“ (Mitro, 2012: 194–195). Sećanje na prijatne trenutke tokom odrastanja, na slobodno druženje sa drugom decom, ljubav i pažnju bližnjih, predstavljaju osnovne obrasce narativa o detinjstvu prisutne i u oblasti vizuelne umetnosti. „Slika moderne porodice, neki bi danas rekli idealizovana projekcija i kulturni konstrukt, u kojoj caruje ljubav i nežnost prema deci, jedan je od najmoćnijih vizuelnih obrazaca i stereotipa javnog ponašanja u modernom evropskom i građanskom društvu“. (Todić, 2015: 11)⁵⁹.

Sećanja na detinjstvo umetnica u oblasti novih vizuelnih medija u Vojvodini, krajem 20. i početkom 21. veka, prožeta su preovlađujućim narativima prisutnim u socijalističkim, postsocijalističkim i tranzicijskim društvima jugoistočne Evrope, odnosno zavisna od društvenopolitičkog i socijalnog konteksta, kao i situiranosti na geografskoj „poluperiferiji“ (Blagojević, 2008) gde su umetnice rođene i odrasle. „Koncepti detinjstva, materinstva, rase, seksualnosti, predstavljaju socijalne konstrukcije kulturno i istorijski promenljive, iako ih većina ljudi smatra 'samorazumljivim' i 'prirodnim'“ (Radulović, 2008: 159). Društveni događaji, istorijski i geografski kontekst mogu pozitivno, ili negativno, uticati na život pojedinca/ke i na kreiranje vlastitih stavova i odnosa ka sopstvenoj okolini, društvu, umetnosti, nauci i tehnologiji koji se vremenom mogu menjati.

Koliko je period detinjstva bitan za formiranje profesionalnog identiteta umetnica, potvrđuju neka od novijih istraživanja u domenu rodnih studija (Kostadinović, 2012: 114; Klem Aksentijević, 2015: 88; Dabižinović, 2017: 83 i sl.), zato sam u istraživanja uključila detinjstvo kao komponentu identiteta, privatnu i javnu sferu (umetničku i profesorsku), koristeći informacije iz njihovih životnih priča, razgovora i intervjuva o datom periodu njihovog života, kao i njihove umetničke radove i tekstove koje su drugi pisali o njima.

Zbog potrebe formiranja posebnih jedinica istraživačkog rada, period detinjstva umetnica razmatram do polaska u srednju školu, odnosno do njihove 14–15. godine, a period od 18 do 21. godine obrađujem u poglavlju o obrazovanju.

⁵⁸ „Premda je prirodna činjenica da od deteta postaje čovek, način na koji do ove promene dolazi razlikuje se od društva do društva, pa ni jedno od tih kulturnih premošćavanja ne bi trebalo smatrati „prirodnim“ putem za zrelost. Posmatrano sa komparativnog stanovišta, naša kultura preterano naglašava razlike između deteta i odrasle osobe. Dete je bespolno, a odrasla osoba procenjuje svoju zrelost na osnovu seksualne aktivnosti; dete mora da bude zaštićeno od ružnih aspekata života, a odrasla osoba mora da se sa njima suočava bez psihičkih trauma; dete mora da bude poslušno, a odrasla osoba mora da zahteva tu poslušnost. Sve su to dogme naše kulture, dogme koje, uprkos prirodnim činjenicama, najčešće nisu svojstvene nekim drugim kulturama.“ (Benedikt, 1938 (2013): 89)

⁵⁹ Savremeni koncept detinjstva je „posledica društvenih procesa institucionalizacije, familizacije, individualizacije i individualizacije detinjstva. Institucionalizacija i familizacija predstavljaju zatvaranje dece u dečiji svet, tj. svakodnevni život dece je smešten, prostorno i vremenski, u društvene institucije namenjene deci, odnosno u kući, što ukazuje na njihovu segregaciju i brojna ograničenja u ime dečije zaštite i kontrole. S druge strane, paralelno se odvija proces individualizacije detinjstva koji podrazumeva da su deca jedinstveni društveni akteri i proces kojim se deci priznaju individualna prava i obaveze – individualizacija detinjstva – u kojem poseban značaj ima Konvencija o pravima deteta UN.“ (Jerončić, 2015: 11)

Tabela 5: **Detinjstvo umetnica**

Ime i prezime	Mesto	Detinjstvo	Sestre/ braća	Odnos sa ocem	Odnos sa majkom	Struka roditelja
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Begeč	<i>Pre II sv. rata imali smo dosta visok standard. Najveći deo raspusta tokom osnovne škole provodila sam s mojim drugaricama i drugovima u našem vinogradu na obali Dunava.</i>	Ima mlađu sestru.	<i>Nas dvoje se nikad nismo slagali i od tada nikad nismo obnovili odnose.</i>	<i>Moja mama mi je davala materijalnu i moralnu podršku...</i>	Otac i majka zemljoposjednici.
Marica Radojčić (1943–2018)	Novi Karlovci	<i>Svi u mojoj porodici su bili izuzetno vredni pa se podrazumevalo da i ja treba da budem takva. Ipak ja sam još odmalena bila silno usamljena i povučena. Priča o stricu i njegovoj podršci. Pominje dedu, a naročito babu koja je brinula o njoj.</i>	Ima mlađeg brata sa očeve strane.	<i>Dosta govori o ocu i analizira njihov odnos. Najpre je bio odsutan zbog rata, a zatim zbog posla. U svom nezadovoljstvu ocem i njegovim burnim životom, postala sam nekako zgrčena i nepoverljiva, usamljena i zatvorena.</i>	<i>Majka me je ostavila kao bebu od 11 meseci pa su me podizali baba i otac kad je bio tu, a uglavnom nije.</i>	Otac privatni preduzetnik. Majčino zanimanje ne pominje.
Breda Beban (1952–2012)	Novi Sad Skoplje Zagreb	<i>...i kao dijete i kada sam bila mlada i, evo, sada kada sam middle age, imala sam tu privilegiju da samoća može biti stvar izbora.</i>	Brat.	/	/	Otac inženjer. Majčino zanimanje ne pominje.
Vesna Gerić (1957)	Novi Sad Petrovaradin	<i>Ja sam se osećala kao krajnje zaštićeno dete u svojoj porodici.</i>	Brat mlađi četiri godine.	<i>Ne pominje ništa u vezi sa tatom, osim što je sugerisao šta bi trebalo da upiše kada je birala fakultet.</i>	<i>Ja nikad ništa u kući nisam radila, jer mi moja mama nikad ništa nije dala (kao ni ja svom detetu). Mamina je teza bila – naradićeš se u životu!</i>	Otac naučnik na Institutu za poljoprivredna istraživanja. Majka takođe, ali se kasnije zapošljava.
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Novi Sad	/	Jedinica.	/	/	/
Nataša Teofilović (1968)	Niš Pančevo	<i>Moji su se razveli kad sam imala 3 godine. Nije bilo neke presjive tokom odrastanja, dosta su me puštali, a možda su i morali.</i>	Ima mlađu sestru sa očeve strane.	<i>Oca sam videla tri puta u životu. Nismo nešto bili u kontaktu. On se posle ponovo oženio i ostao da živi u Nišu.</i>	<i>Biti žena lekar u to vreme bila je retkost, odnosno u posleratnom periodu nije bilo mnogo žena lekara.</i>	Otac i majka lekari.

Andreja Kulunčić (1968)	Subotica	<i>Došla sam iz obitelji u kojoj se razvijala ljubav prema umjetnosti, prema glazbi, knjigama i pozorištu. Kako sam ja jedinica i kako sam imala blizak odnos sa roditeljima...</i>	Jedinica.	<i>...Otac iznenada umro u svojoj četrdeset drugoj godini, od srčanog udara, što je za obitelj bio veliki šok.</i>	Priča mnogo o mami i njihovim zajedničkim putovanjima.	Otac zlatar. Majčino zanimanje ne pominje.
Vesna Tokin (1969)	Vršac	<i>Moji roditelji nisu imali veze sa svetom umetnosti, ali su me oduvek podržavali, naročito otac... ... kao dete sam najviše volela da crtam ili da pravim razne konstrukcije.</i>	Jedinica.	<i>Podržavao je naročito otac koji je bio veoma talentovan, ali nije imao mogućnosti da studira umetnost. Kao i njega, oduvek su me više interesovale slike nego reči..</i>	Ne pominje. Priča o roditeljima i detinjstvu uopšteno.	/
Jelena Jureša (1974)	Novi Sad	<i>Odrasla sam u porodici dvoje profesora fakulteta, u Jugoslaviji. Bio je to pretpostavljam, normalan život, u klasičnoj porodici srednjeg sloja.</i>	Ima mlađeg brata.	/	/	Otac i majka profesori.
Lea Vidaković (1983)	Subotica	<i>Odrasla sam na Paliću kao jedino dete u porodici. U kući sa ogromnim vrtom, okružena rodbinom, ljubavju, biljkama i životinjama – „pod staklenim zvonom“. U tom malom raju sam se kretala potpuno sigurno, ali sam zapravo bila strašno stidljivo, povučeno dete.</i>	Jedinica.	Podržavao je.	Podržavala je.	/
Bojana Knežević (1983)	Novi Sad	<i>Rodena sam u umetničkoj porodici. Moje detinjstvo je bilo specifično, jer sam zbog mnoštva okolnosti (kao što su manjak životnog i radnog prostora, odn. stan koji je istovremeno i atelje, mamini dugotrajni boravci po terenima, kao i moja bolešljivost) 12 godina provela kod bake, mamine mame.</i>	Jedinica.	<i>tata je grafičar..</i>	<i>...mama je aktivna u oblasti slikarstva i crteža. U trenutku kada sam se rodila, mama je radila u Zavodu za zaštitu spomenika kulture Vojvodine, kao slikarka, konzervatorica i restauratorica.</i>	Otac i majka umetnici, profesori.

Isidora Todorović (1984)	Novi Sad	<i>Detinjstvo je bilo ispunjeno umetnošću i mnogim kreativnim stvarima koje su se potencirale u njihovom pristupu našem obrazovanju (želja da se kreativno razvijamo), tako da je bilo dosta i muzike i glume.</i>	Ima dve mlađe sestere.	<i>Tata je slikar...</i>	<i>... mama je profesorka srpskog jezika koja je u Sonji Marinković dosta dugo vodila dečje pozorište, pa smo mi tu glumile.</i>	Otac umetnik, profesor slikarstva. Majka profesorka srpskog jezika.
-----------------------------	----------	--	------------------------	--------------------------	--	---

Pitanje detinjstva je tokom razgovora sa umeticama bilo postavljano kao prvo. Rezultati istraživanja su, međutim, pokazali da umetnice koje čine korpus istraživanja uglavnom ne govore mnogo o svom detinjstvu, tek po nekoliko rečenica.

Ista je situacija i sa drugim pitanjima iz *privatne sfere*, kao što su porodica i partnerski odnosi, nacionalna pripadnost, veroispovest i slobodno vreme. Postoji više razloga za to. Prvo je zatvorenost samih umetnica koje o svom životu i stavovima govore kroz likovnu (vizuelnu) umetnost, pa se mnogi elementi njihovog života pre mogu videti u umetničkim radovima nego čuti od njih u razgovoru. Drugi razlog je odnos sagovornica u razgovoru koji u ovom slučaju potiče iz ranijeg profesionalnog iskustva, te su umetnice razgovoru pristupile kroz nastavak profesionalne prakse odnosno narativ koji smatraju poželjnim i očekivanim od ispitanice, blizak i jednoj i drugoj. Treći razlog treba tražiti u opštim stavovima koji postoje u savremenoj umetničkoj praksi i demokratskim promišljanjima kod nas, da su pitanja vezana za privatnost, dom, nacionalnost, veroispovest i sl., iskorišćena, a zatim i devastirana tokom društvenopolitičke situacije 90-ih godina, prožete nacionalizmom i urušavanjem „drugosti“. Četvrti razlog je krutost akademske i umetničke zajednice, u kojoj je propustljivost sfere „ličnog“ veoma mala, smatrana neozbiljnom, pa čak i nepoželjnom temom razgovora.

Umetnice uglavnom pominju, gotovo biografski, racionalno i bez mnogo detalja podatke o svom mestu rođenja, o roditeljima i rodbini. Više pažnje posvećuju razvoju svojih umetničkih sklonosti i podršci koju su u tome imale od porodice ili bliskih porodičnih osoba. Takođe, pojedine pominju događaje iz svog okruženja koji su im ostali zabeleženi u sećanju (Tabela 5).

Roditelji, rodbina i podrška umetničkom razvoju su teme o kojima pojedine umetnice govore ili o odsustvu podrške i porodičnim problemima.

Govore o podršci koju su imale od strane roditelja ili bliskih rođaka:

„Moja mama mi je davala materijalnu i moralnu podršku“, seća se Bogdanka Poznanović, dok podršku oca za nastavak školovanja nije imala, „bio je protiv mog daljeg školovanja“. (Poznanović u Savić, 2001: 299).

„Moji roditelji nisu imali veze sa svetom umetnosti, ali su me oduvek podržavali, naročito otac koji je bio veoma talentovan, ali nije imao mogućnosti da studira umetnost. Kao i njega, oduvek su me više interesovale slike nego reči... Tokom odrastanja, roditelji su podržavali moju samostalnost i moje izbore, koji su nekada bili drugačiji od tradicionalnih očekivanja u mojoj sredini“. (V.T)

Stric je bio taj koji je otkrio moj dar za umetnost, podržavao me u tome od malih nogu, upisao me u Šumatovačku, kupovao mi karte za operu i pozorište, kupovao mi knjige, doneo mi knjižicu sa Leonar-

dovim reprodukcijama koja je bila odlučujuća prilikom donošenja odluke da budem umetnik. Odigrao je ključnu ulogu u mom odrastanju i formiranju. Sve do udaje bila sam pod njegovim uticajem“ (M.R).

Dobre odnose sa bakama i važnosti u njihovom odrastanju pominju tri umetnice. Nakon razvoda roditelja „sa godinu i po dana sam se preselila u Pančevo, kod babe i dede, maminih roditelja“ (N.T), gde dolazi sa majkom. Druga je „zbog mnoštva okolnosti... 12 godina provela kod bake, mamine mame“ (B.K).

Govore o udobnosti porodičnog života i uobičajenom odrastanju prožetom umetnošću:

Ja nikad ništa u kući nisam radila, jer mi moja mama nikad ništa nije dala. (V.G)

Odrasla sam u porodici dvoje profesora fakulteta, u Jugoslaviji. Bio je to pretpostavljam, normalan život, u klasičnoj porodici srednjeg sloja. (J.J)

Kako sam ja jedinica, imala sam blizak odnos sa roditeljima... (A.K)

Detinjstvo je bilo ispunjeno umetnošću i mnogim kreativnim stvarima koje su se potencirale u njihovom pristupu našem obrazovanju (želja da se kreativno razvijamo), tako da je bilo dosta i muzike i glume. (I.T)

Crtala sam od malena, a kasnih 80-ih su moji roditelji pozvali slikarku Lanu Lišić da me uči crtanju i slikanju. (L.V)

Pojedine umetnice ne govore o svom detinjstvu i odnosima u porodici (2), a poneke ne govore sasvim pozitivno o roditeljima:

Majka me je ostavila kao bebu od 11 meseci pa su me podizali baba i otac – kad je bio tu, a uglavnom nije. Iako je nedostatak majke stvorio kod mene brojne komplekse, toga sam rano postala svesna, danas kad prebiram po svom detinjstvu i svom životu u celini, mogu da kažem da ništa ne bih menjala. (M.R).

Većina umetnica koja se bavi novim vizuelnim medijima naglašava da je imala podršku roditelja u svom kreativnom razvoju, uz pomeranja ove ustaljene konstrukcije navođenjem problema koje su neke imale. Tri su odrasle samo sa jednim roditeljem (2 sa majkom i jedna sa ocem). Ukazuju na postojanje loših odnosa u porodici među roditeljima, bilo da je u pitanju razmimoilaženje u stavovima, razvod ili smrt roditelja. Ukoliko su roditelji bili odsutni, podršku su dobijali od rodbine (baka, deda, stric). Rezultati drugih istraživanja o detinjstvu žena donose slične podatke, o uglavnom pozitivnim odnosima u porodici, uz poneka odstupanja (Dabižinović, 2017: 82), u slučaju žena koje su odrasle samo sa jednim roditeljem (majkom) ili žene koja je trpela rasizam i rasnu mržnju zbog romskog porekla.

Većina umetnica manje govori o ocu nego o majci, što odgovara patrijarhalnom načinu vaspitanja dece, odnosno podeljenim ulogama u porodicu, u kojoj je majka usmerena na vaspitavanje dece, dok su očevi blago distancirani i više usmereni na javno polje, delovanje izvan kuće i obezbeđivanje finansijske sigurnosti. Od 12. umetnica, jedna pominje da je rano izgubila oca i jedna pominje da nije živela sa ocem zbog razvoda roditelja. Rezultati se razlikuju od istraživanja kompozitorke u Vojvodini (Kostadinović, 2012) u kojem su u odrastanju presudnu ulogu imali očevi za ostvarenje karijere kompozitorke, već su bliži rezultatima istraživanja žena u Boki Kotorskoj u kojem su majke imale presudnu ulogu u osnaživanju žena da se društveno angažuju.

Najveći broj umetnica pominje majke i podršku koju su im davale. Pojedine pričaju o njihovom životu i mnogim problemima sa kojima su se susretale kao žene. Andreja Kulunčić govori o migrantskom iskustvu svoje majke i teškoćama koje je imala u inostranoj sredini. Nataša Teofilović ističe obrazovanje

majke. „Biti žena lekar u to vreme bila je retkost, odnosno u posleratnom periodu nije bilo mnogo žena lekara” (N.T). Ponosno ističu njihova zaposlenja (Isidora Todorović i Bojana Knežević), ukazujući na važnost njihove emancipacije koja je uticala i na njihovo detinjstvo i formiranje profesionalnog identiteta.

Profesije roditelja. Tri umetnice nisu navele zanimanja roditelja, a tri zanimanja majki. Kod svih ostalih je preovlađujuće da su oba roditelja istog nivoa obrazovanja i da se većinom bave istim zanimanjima, kao što su: zemljoposjednici, naučnici, lekari, profesori i umetnici. Očevi su još i privatni preduzetnici (građevinarstvo) i inženjeri.

Zanimanja roditelja ukazuju na to da su roditelji umetnica srednjeg i visokog obrazovanja, što odgovara i istraživanjima muzičarki (Klem Aksentijević, 2015). Pojedini su usmereni na privatno preduzetništvo. Prisutno je i dosta kreativnih poslova u oblasti umetnosti (4) i zanata (1). Važno je naglasiti da su mnoge majke umetnica bile visoko obrazovane i ekonomski nezavisne, što je drugačije od rezultata pojedinih istraživanja (žene u Boki Kotorskoj, Dabižinović, 2017; političarke u Vojvodini, Subotički, 2012), ali je blisko istraživanjima o kompozitorkama (Kostadinović, 2014) i profesorkama u dijaspori (Sedlarević, 2016). Umetnice su detinjstvo provele uglavnom u okviru srednjeg sloja stanovništva i građanske klase, ekonomski obezbeđene. Razvijajući se tokom perioda od 1930. godine, pa sve do 1998. godine.

Sestre / braću umetnice nemaju u velikom broju. Potiču uglavnom iz porodica sa malo dece, naime gotovo polovina umetnica (5) su jedinice u porodici ili su usled razvoda roditelja nastavile da žive kao jedino dete (2) sa jednim od roditelja. Ostale su uglavnom najstarije dete u porodici (4). Mlađu sestru ima jedna, dve mlađe sestre ima jedna, mlađeg brata imaju dve, dok samo jedna ima starijeg brata. Dve umetnice imaju mlađeg brata i mlađu sestru iz drugog braka svog oca, sa kojima nisu odrastale. Moguće je da je odrastanje u okviru malih porodica, kao jedinice ili najstarijeg deteta u porodici uticalo je na razvoj samostalnosti, kreativnosti i individualizma, važnih za njihovo dalje usmeravanje ka umetničkoj profesiji.

Ne govore mnogo o odnosima sa braćom i sestrama.

Imam sestru mlađu od mene 10 godina. Između nas je bilo dvoje muške dece, obojica su mali umrli: jedan od dizenterije, a drugi od nestručno obavljenog porođaja. (B.P)

Sve tri sestre smo završile osnovnu muzičku školu – violinu. Kata je i srednju upisala. (I.T)

Brat i ja smo tada delili sobu i nikad nismo nikakvih problema imali u vezi sa tim. (V.G).

Ostale ne pominju braću i sestre ili ne govore o njihovom odnosu.

Umetnice odnos sa braćom i sestrama pominju malo, uglavnom kao dobar ili bez posebnih opisa njihovog odnosa. Podaci se razlikuju od istraživanja žena u Boki Kotorskoj koje su se bavile društveno angažovanim aktivnostima (Dabižinović, 2017: 82), u kojem ni jedna žena nije jedinica, ali su bliži životnim pričama političarki u Vojvodini (Subotički, 2012), profesorki UNS (Savić, 2015) i profesorki u dijaspori (Sedlarević, 2016), iako ni u tim istraživanjima nije zabeleženo ovoliko prisustvo porodica sa jednim detetom. Podaci se razlikuju i od istraživanja muzičarki (Klem Aksentijević, 2015) u kojem većina ispitanica ima starijeg brata ili sestru.

Događaji iz detinjstva ukazuju na specifično odrastanje u okviru uglavnom malih porodica. Veličina porodica i međusobni odnosi njenih članova su uticali na razvoj samostalnosti, odgovornosti i indivi-

dualističkih stavova umetnica već u ranom dobu.

Mnoge od njih govore o samoći kao privilegiji koju su imale tokom odrastanja:

...i kao dijete i kada sam bila mlada i, evo, sada kada sam „middle age“, imala sam tu privilegiju da samoća može biti stvar izbora. (B.B)

Ipak ja sam još odmalena bila silno usamljena i povučena. Čuteći sam se igrala sama, malo sam se družila. Ta samoća ostala je karakteristika za ceo život. (M.R)

Dovoljno je bilo da imam pribor za crtanje i nikada mi nije bilo dosadno, to me je oduvek ispunjavalo osećajem svrhe. (V.T).

Odrasla sam na Paliću kao jedino dete u porodici. U kući sa ogromnim vrtom, okužena rodbinom, ljubavlju, biljkama i životinjama – „pod staklenim zvonom“. U tom malom raju sam se kretala potpuno sigurno, ali sam zapravo bila strašno stidljivo, povučeno dete. (L.V).

Rana samostalnost i upućenost na sopstvenu kreativnost bile su odlike njihovog odrastanja.

Pominju i poslove koje su volele da rade u domaćinstvu tokom odrastanja i koje nisu, perioda osnovne škole, učenja i druženja. Ističu uspehe u školi:

Uvek sam bila dobar matematičar, od malih nogu. Išla sam i na razna takmičenja, ali tu nisam bila među najboljima. Nikad se nisam dovoljno pripremala, matematika jednostavno nikad nije bila glavni premet mog interesovanja, budući da sam se od malih nogu opredelila da ću biti umetnik (M.R).

Najveći deo raspusta tokom osnovne škole provodila sam sa s mojim drugaricama i drugovima u našem vinogradu na obali Dunava (M.R).

Umetnice često govore i o lošim događajima tokom odrastanja. Svom zdravlju i nevoljama koje su kao deca imale, što je uticalo na razvoj njihovog karaktera:

Rođena sam sa slabim telom – malokrvna, slabog imuniteta, slabe cirkulacije i energije. A nasuprot toga imala sam jaku volju, skoro gvozdenu. Osim toga, odmalena sam bila ubeđena da telo nije važno, već samo i isključivo duh (M.R).

Narativi koji govore o sećanjima na osnovnu školu i dečju igru, a koji preovlađuju u konstrukciji bezbriznog odrastanja, prisutnog u drugim istraživanjima detinjstva žena u Vojvodini (Subotički, Savić, 2015; 2012; Dabižinović, 2017) kod umetnica su nešto ređi u odnosu na ostala istraživanja i ne pridaje im se velika pažnja. Umetnice, kao uglavnom jedina ili najstarija deca u porodici, ističu svoju samostalnost, samoću kao privilegiju, ali i usamljenost i povučенost. Naglašavaju rani razvoj svoje kreativnosti, interesovanje za umetnost i nauku, čemu posvećuju najveću pažnju u opisu detinjstva. Pominju društveni kontekst u kojem su odrastale, smatrajući ga važnim za formiranje svog identiteta.

Osim jedne koja je navela da je otac nije podržao u daljem obrazovanju, ni jedna nije navela da nije imala podršku roditelja. Navode i podršku ostalih članova porodice kao važnu. Navode svoje rane sklonosti ka umetnosti (likovnoj, glumi, muzici, plesu, književnosti i sl.) i razvoju kreativnosti kroz podršku roditelja i rodbine. Govore o osećaju zaštićenosti koje detinjstvo nosi u porodičnom domu, ali i o usamljenosti. Pojedine navode probleme koje su imale tokom odrastanja izazvane neslaganjem roditelja, njihovim razvodima, iznenadnom smrću ili odlaskom. Njih 9 su odrasle u malim porodicama

u kojima je pažnja bila usmerena na njihove želje i uspehe. Kako su mnoge bile jedinice (5) ili odrasle u porodicama sa jednim roditeljem i/ili bakom i dedom (4), rano su razvile svest o vlastitoj kreativnosti i samostalnosti, što im je koristilo u daljem profesionalnom umetničkom radu koji zahteva individualni pristup. Tokom odrastanja su bile svesne važnosti rada, učenja i zalaganja, kao i promenljivih društvenih okolnosti, što su bili preduslovi za razvoj njihove specifične umetničke prakse u kojoj je detinjstvo prisutno povremeno, kroz uvođenje motiva dece, najčešće u fotografiji, videu i video-instalaciji.

Detinjstvo – javna sfera

Detinjstvo i deca su poznate teme u istoriji umetnosti. Religija, mitologija i humanistika su koristile detinjstvo za prikaz nevinosti i čistote, *stanje koje prethodi grehu*, simbol prirodne jednostavnosti, spontanosti ili ljubavi (Kupidona). Deci su se pripisivala različita magijska svojstva povezana sa svetlošću, energijom, prirodom i sl. Prikazivala su se najčešće u formi deteta anđela, deteta Hrista u naručju Bogorodice, kasnije portreta dece vladara. U savremenoj umetničkoj praksi i dalje je na snazi „poželjan identitet deteta kao zavisnog i nemoćnog subjekta, ponekad nestašnog ali malog anđela“. (Todić, 2015: 12) Portret deteta je vidljiv najčešće u kontekstu prikaza nevinosti, detinjstva, porodičnog života, te naglašavanja relacije sa majkom i njene uloge kao žene. U radovima žena umetnica tema detinjstva dobija novu dimenziju prožetu ličnim odnosom ka detinjstvu i deci. Pojedine autorke koriste sopstveno životno iskustvo koje se preliva u njihov profesionalni umetnički rad, dok druge pristupaju ovoj temi ispitivački, analizirajući je u okviru različitih problemskih i kontekstualnih okvira.

Iako su ove teme česte u umetnosti još od antičkog vremena, malo je tekstova njima posvećeno. Jedna od retkih publikacija kod nas je „Moderno dete i detinjstvo“ Milanke Todić (2015)⁶⁰ koja je istraživala ovaj tematski okvir u mediju fotografije kroz istorijsko-umetnički i analitički pristup. Na istraživanje se odlučila zbog razmišljanja o njenim porodičnim fotografijama i njihovom propadanju budući da su lošeg kvaliteta⁶¹. Govori o pojavi ovih tema u fotografiji: „Od sredine 19. veka fotografije novorođenih beba, milih anđela, rado se sakupljaju i čuvaju u porodičnim albumima, i s ponosom izlažu u javnosti“. Ukazuje na promenjenu poziciju deteta u savremenom društvu: „Popularna retorika fotografskih slika postavila je moderno dete i detinjstvo u centar porodičnog univerzuma. Moderno dete je objekat pred fotografskom kamerom i pre no što stupi u očaravajući svet u kojem će živeti“ (Todić, 2015: 1). Takođe ističe preovlađujući, društveno prihvatljiv model prezentovanja detinjstva u javnosti koji je prisutan i u umetnosti: „U evropskoj kulturi građanskog i kapitalističkog sveta konstruisana je stereotipna i idealizovana slika o srećnom detinjstvu, koja se kao vizuelna matrica masovno distribuira“ (Todić, 2015: 1). Autorka je napravila i slobodnu interpretaciju različitih modela prikazivanja dece u fotografiji, među kojima su: Lepo vaspitano dete, Nevin kao dete, Deca i svet, Pioniri maleni, mi smo vojska prava, Novo dete i masovni spektakl, Dete komunizma i Barbikina kuća, Deca su naše najveće blago i dr.

Umetnice okupljene u istraživanju novomedijske umetničke prakse u Vojvodini koristile su motiv detinjstva i deteta u svojim umetničkim radovima najčešće u formi videa, foto ili video-instalacije (Breda

⁶⁰ Autorka je dobila nagradu „Pavle Vasić“ za 2015. godinu za delo *Moderno dete i detinjstvo*, Beograd: Službeni glasnik.

⁶¹ <http://www.slglasnik.com>

Beban, Lidija Srebotnjak Prišić, Andreja Kulunčić, Jelena Jureša, Bojana Knežević, Lea Vidaković...).

Bojana Knežević u 11-to kanalnoj video-instalaciji *Look at you!* (2011) koristi video zapise dečijih portreta kojima „istražuje koncept vizuelizacije straha” (Knežević, 2011). Autorka analizira istorijski prikaz dece u horor filmovima radi izazivanja straha i nelagode kod publike, koji povezuje sa problemom pedofobije – strahom od dece. Instalaciju postavlja kao ambijent u koji uvodi posmatrača i sučeljava ga sa nelagodnom situacijom, mnoštva dečijih pogleda koji nemo prate svaki njegov pokret. Utisak filmskog ambijenta konstruiše insistiranjem na crno-belom video formatu i filmski monumentalnoj jednoj od projekcija. Umnožavanjem dečijih portreta na televizijskim ekranima pojačava doživljaj jeze i straha, čime prezentuje javnosti drugačiju sliku dece od uobičajeno srećnih i razdraganih pogleda. Ovakvim pristupom ukazuje na postojanje problema u odrastanju dece i odnosu javnosti prema njima.

Breda Beban u video-instalaciji *Memory of Square* (2005) sučeljava različite istorijske video zapise, snimak razorenog doma, ranjenika kojeg žena previja i porodične trpeze za kojom sede ukućani. Detinje iskustvo zemljotresa, kao i kasnija ratna stradanja u Jugoslaviji, podstakla su autorku da propituje pitanje doma i porodice sa jedne strane, te stradanja i gubitka sa druge, kao i različite rodne odnose vidljive u tim trenucima. Autorka se u radu takođe ne bavi slikom srećnog detinjstva, već propituje odnose u porodici u trenucima prirodnih i društvenopolitičkih katastrofa, ljudskih trauma i stradanja koje donose ratovi, zemljotresi i sl.

Jelena Jureša u radu *Mira – skica za portret* (2010-2014)⁶² koristi motiv dece kroz prikaz arhivskih, porodičnih fotografija koje ilustruju životnu priču glavne junakinje dela – Mire. „Prvi video sadrži priču o Mirinim roditeljima, o njihovom odnosu pre njenog rođenja: njihovom jevrejskom i muslimanskom poreklu, njihovim životima u Bosni pre Drugog svetskog rata; njihovom upoznavanju u redovima partizana. Drugi deo videa pripovest nastavlja Mirinim rođenjem, njenim detinjstvom u Beogradu i selidbom u Sarajevo, udajom i preudajom, rođenjem dece; svim onim što je prethodilo njenoj smrti 1990. godine, „negde oko Pakraca. Upravo tu izbiće nemiri i nastupiće haos koji će označiti početak rata u Hrvatskoj i raspad Jugoslavije. Detalji lične biografije preplicu se s trenucima koji su obeležili istoriju dvadesetog veka na području jugoistočne Evrope: nastankom i raspadom Jugoslavije, uništenjem hiljada životâ u koncentracionim logorima“. (Mendelson, 2016: 94)

U ovom radu se prikaz dece i detinjstva pojavljuju više puta na fotografijama. Na porodičnom portretu jevrejske trgovačke porodice iz Bjeljine sa devetoro dece. Najmlađa deca tradicionalno imaju mesto u prvom redu, gde sede ispred nogu roditelja. Svojom odećom ukazuju na pripadnost građanskom staležu. U video-radu, kamera kao poslednjeg zumira figuru najmlađeg deteta (dečaka), dok se čuje glas naratora koji ga predstavlja i govori kako se zove, kad je rođen i da je jedini od sve dece preživeo

⁶² Rad *Mira – skica za portret* (2010–2014) je otkupio Muzej savremene umetnosti Vojvodine 2015. godine.

Rad je izlagan na izložbama: *Jelena Jureša: Mira, skica za portret*, kustoskinja Sanela Nuhanović, Međunarodni festival: 'Sarajevska zima 2013: Art of Touch', Sarajevo (2013); *Cargo East – Contemporary Serbian Art*, National Museum of Contemporary Art, Tainchung, Taiwan – Kina, kustoskinje Svetlana Mladenov i Sanja Kojić Mladenov (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret / STILL*, MMC Luka, Pula, Hrvatska, kustoskinja Branka Benčić (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret / STILL*, Savremena galerija Zrenjanin, kustoskinja Branka Benčić (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret / STILL*, Galerija 90-60-90, Zagreb, Hrvatska, kustoskinja Branka Benčić (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret*, MiR, Gleisdorf, Austrija, kustoskinja Mirjana Petler, (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret/STILL*, Muzej savremene umetnosti RS, Banja Luka, kustoskinja Sarita Vujković (2014); *Cargo East – Contemporary Serbian Art*, Muzej savremene umjetnosti R Srpske, Banja Luka, kustoskinje Svetlana Mladenov i Sanja Kojić Mladenov (2015); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, kustoskinja Una Popović (2016).

holokaust. U pitanju je priča o Mirinom ocu. Druga je fotografija sa prikazom deteta koje u igri zatvara sebi oči rukama, dok pozadinu čini ukrašena jelka. Zabeleška proslave Nove godine, kao najvećeg praznika u bivšoj Jugoslaviji⁶³.

Fotografije dece u radu Jelene Jureše na prvi pogled ističu trenutke srećnog detinjstva, porodičnog okupljanja i proslava, ali tekst naratora, kao i koncept rada ukazuju na sociopolitičke i istorijske događaje koji su uticali na život porodice, prožet nesrećnim okolnostima. U ovom radu, autorka se bavi potragom za individualnim identitetom i rekonstrukcijom slojevitih istorijskih narativa jedne relativno anonimne žene, čiju jedinstvenu intimnu priču istražuje. „To je priča jedne žene, jedne porodice, jedne zemlje i tri rata” (J.J). „To su fragmenti iz obiteljskih albuma, koji predstavljaju osobnu arhivu, ponovno sastavljene, već uokvirane scene izbljedelih fotografija. Zamrznute u vremenu, one svjedoče o protoku vremena upisanom u „pronađenim”, starim ili novim slikama gotovo arhivskog karaktera. One predstavljaju određenu melankoliju, kao nemoguć susreta s prošlošću”. (Benčić, 2015: 32).

Preispitivanje odnosa privatnog i javnog primarno je u ovom, ali i drugim radovima Jelene Jureše. „Preplitanje prošlosti i budućnosti, nelinearno kretanje kroz ahroničko vreme video-instalacije, ali i tenzija između privatnog i javnog, između porodičnog života i istorijskog konteksta, između istorije, istorizacije i sećanja, između efemernog i neizbrisivog, između „prirode” i konstrukcije (priroda jeste konstrukcija?), između ličnog i političkog... to su prvi slojevi sa kojima se susreće posmatrač, gledalac i čitalac tvoga rada”. (Stojnić, 2016: 40)

Drugi rad Jelene Jureše, audio-video instalacija *Still* (2013)⁶⁴, mnogo eksplicitnije problematizuje detinjstvo svojim zvučnim zapisom probe Sarajevskog dečjeg hora „Princes Krofne”, osnovanog 1993. godine, tokom opsade Sarajeva, sa ciljem da pruži kreativnu aktivnost deci tokom trajanja ratnih sukoba. Naziv je dao član prvobitnog hora, aludirajući na slatkiš koji je u to vreme bio samo neostvariv san dece u Sarajevu. Autorka je snimila izvođenje hora (2013) dok pevaju izuzetno popularne pop pesme bivše Jugoslavije. Na pratećoj fotografiji je prostor u kojem vežbaju, kulturni centar Skenderija, nekada jedan od najsavremenijih objekata ove vrste u bivšoj Jugoslaviji, tokom rata zapaljen (1992), a kasnije obnovljen (2005)⁶⁵.

Autorka polazi od sopstvenog iskustva dekonstrukcije sećanja na period života u bivšoj Jugoslaviji, povezuje prošlost i sadašnjost. Pokušava da preispita nerešene odnose i nevidljive lične priče kroz vizuru dece. Analizira sopstvene stavove i život tokom 90-ih, kao i važnost da se zločini učinjeni tada

⁶³ Fotografiju prati tekst naratora na engleskom jeziku: „Fotografije mogu napraviti snažne prekide u umu. Moje uspomene se oslanjaju na fotografije. Bila sam srećno dete.” – „Photographs can make strong breaks in the mind. My memories rely on photographs. I was a really happy child.”

⁶⁴ Audio-video instalacija *Still* je otkupila Savremena galerija Zrenjanin.

Rad je izlagan na izložbama: *Memorija nasilja i snovi o budućnosti 1914–18/2014*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, autorka Sanja Kojić Mladenov (2014); *Nove akvizicije*, Savremena galerija Zrenjanin, kustoskinja Sunčica Lambić-Fenčev, (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret / STILL*, MMC Luka, Pula, Hrvatska, kustoskinja Branka Benčić (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret / STILL*, Savremena galerija Zrenjanin, kustoskinja Branka Benčić (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret / STILL*, Galerija 90-60-90, Zagreb, Hrvatska, kustoskinja Branka Benčić (2014); *Jelena Jureša: Mira, skica za portret / STILL*, Muzej savremene umetnosti RS, Banja Luka, kustoskinja Sarita Vujković (2014); „Memorija nasilja i snovi o budućnosti 1914–18/2014, Multimedijalni centar *Kibla*, Maribor, autorka Sanja Kojić Mladenov (2015); *Memorija nasilja i snovi o budućnosti 1914–18/2014*, Narodni muzej, Cetinje, autorka Sanja Kojić Mladenov (2015).

⁶⁵ Tekstualni segment rada se sastoji od imena dece – izvođača pesama. Video zapis istovremeno prezentuje reku Drinjaču u Bosni ispunjenu otpadom koje baca lokalno stanovništvo.

ne zaborave, „ono što mi je sada postalo interesantno zato što je zabranjeno, to je nostalgija, odnosno sve više me zanima kretanje po toj ivici da nešto preraste u sentimentalno, u lepljivo, u nešto što nikako ne može biti deo savremene umetničke prakse, ali što je opet označeno kao vrlo loše i problematično. Mene zanima da idem tom linijom, pa sam to radila u radu *Still*, koji si ti isto izlagala, sa dečijim horom iz Sarajeva, kao i muzika koja se pojavljuje u radu *Mira*. Razmišljanje o muzici mi je mnogo pomoglo. Bavim se Bosnom i u poslednjem radu. Tako da su te 90-te stalno prisutne. Odnos suočavanja i razmišljanja o temi kao što je stid je ono što je oblikovalo čime se sad bavim“ (J.J). „Spoj slike i zvuka u video-radu izaziva snažna osećanja jer rad nosi izvesnu notu nostalgije nad onim što je bilo nekad i kako je sad, lamentira nad prošlošću prizivajući sećanja, uspomene i emocije iz naše kolektivne memorije, ujedno upućujući kritiku na stanje u današnjem društvu“ (Lambić-Fenčev, 2014: 7).

Audio prikaz dece se i u ovom radu na prvi pogled čini kao zabeleška sreće, međutim, njegovom povezanošću sa društvenopolitičkim okolnostima, on postaje sredstvo za problematizaciju traumatičnih kolektivnih sećanja, kao i kritike stanja u današnjem društvu.

U drugačijem konceptu, umetničkom radu *Turisti* (2004–2006), Jelena Jureša fotografiše turiste u velikim evropskim centrima tokom njihovog susreta sa značajnim umetničkim delima i obeležjima gradova. Jedna od fotografija prikazuje dete u muzeju⁶⁶ u netipičnoj pozi, dok leži ispod umetničkog dela (slike). „Jureša pomera turistu/kinju iz svog uobičajenog miljea, stavljajući ga/je u situaciju koja zahteva drugačiju psihološku interpretaciju portreta“⁶⁷ (Miljković, 2006). Dete je ovde u funkciji naglašavanja otpora ka ustaljenom ponašanju, nestašno dete, koje je nasuprot društveno poželjne slike deteta-andela.

Lidija Srebotnjak Prišić u svom umetničkom radu koristi stare porodične fotografije koje uglavnom izlaže kao foto i video-instalacije. U instalaciji *Označavanje* (2005)⁶⁸, polazište je bila fotografija, kompjuterski obrađena. „Iskoristila sam fotografiju školskog razreda iz porodičnog albuma, na kojoj su ispisani brojevi na svakom detetu (utisnuti u fotografiju), rukopis verovatno fotografa radi identifikacije dece. Fotografija je iz 1936. godine, nastala u Beogradu. Pojavile su se 3 gotovo iste fotografije sa nekim minimalnim pomeranjima. Istraživala sam samu fotografiju, skenirala je, a zatim u segmentima prebacila na slajd film“ (L.S.P). Slajdovi su projektovani na pausima, koju su zbog svoje transparentnosti uticali na ambijentalni doživljaj postavke, otvorene za posmatrača. Na suptilan način, kroz brojčano označavanje dece na školskoj fotografiji, upućivao je na prisutnu dehumanizaciju i obezvređivanje ljudskog života. Umetnički rad je delovao potresno zbog aktuelnog društvenog konteksta, ratnih stradanja i migracija na prostoru nekadašnje Jugoslavije. Kako je u savremenom društvu dete centar porodičnog života, tako je vizuelna poruka umetničkog dela ovakvim pristupom bila još snažnija i emotivnija posmatračima.

I u ovoj situaciji, prikaz dece u radu umetnica nije bio u funkciji veličanja srećnog detinjstva, već povezivanja porodičnog života sa traumatskim društvenim okolnostima.

Odnos između privatnog i javnog u ovom radu autorka objašnjava:

⁶⁶ Reprodukција je štampana i u knjizi *Moderno dete i detinjstvo*, Milanke Todić, 2015, str. 249.

⁶⁷ „Jureša displaces the tourist from his/her usual milieu, putting him/her in a situation which requires a different psychological interpretation of the portrait.“

⁶⁸ Izlaganoj u Galeriji (Muzeju) savremene umetnosti u Novom Sadu (1996), kustos izložbe je bio Miloš Arsić i izložbi *Regionalno univerzalno* u Pančevu, autorka izložbe je bila Svetlana Mladenov.

Crno-bela fotografija sa brojevima upućuje na istorijske asocijacije, ipak ovaj rad zaokružuje moje lično vreme, privatno je bilo važno da se to tako ostavi. Mislim da je sva emotivnost koja je prisutna nekako zaštićena time što je upotrebljen jasan iskaz⁶⁹ koji to drži na nivou realizacije i ne odlazi u prostore emocije i privatnosti koja je prisutna u tome. Ta vrsta balansa mi je važna, kako i na koji način iskazuješ svoj lični i emotivni stav.

Lidija Srebotnjak Prišić u umetničkoj praksi kao polazište koristi sopstvene porodične fotografije, u delima kao što su: *Označavanje, Indukovane slike* (1997), *Intermeco*⁷⁰ (1998, 1999), *Izdaleka* i *izbliza*⁷¹ (2005) i dr. Međutim, izbor ličnosti joj nije bio toliko važan. „Fotografije koje izaberem imaju neki punktum unutar kompozicije koji me privuče. Ničim nisu bile specifične. Često su u pitanju nepoznate osobe. Kad je pronađem, kao ta fotografija sa dve žene koje sede u prostoru nekog pejzaža⁷² ili ona velika porodična fotografija u prostoru⁷³, koja je krajnje lična, kroz raščitavanje one otvaraju čitav sklop suodnosa ponavljanja ili stereotipa, prisutno kao nešto efemerno, a opet nataloženo unutar individualnog, ličnog ili kolektivnog iskustva” (L.S.P).

Lidija Srebotnjak Prišić u svojim radovima koristi prikaz dece i detinjstva iz sopstvene arhive, ali, svoj intimni prostor ne iznosi eksplicitno u javnost, već mu daje univerzalnu prepoznatljivost i vrednost. Sva-ka od njenih fotografija se čini kao bliska i poznata posmatraču dela, kao segment svačijeg odrastanja.

Lea Vidaković se temom detinjstva i porodičnih odnosa bavi kroz lutkarske animacije i animirane, multimedijalne instalacije, kao što su: *Splendid Isolation* (2010), *Sisters (Sestre)* (2012) i *Family Portret (Porodični portret)* (2017–2018).

Rad *Splendid Isolation* se sastoji od tri animacije i centralnog objekta koji čini omanja staklena bašta. „Autorica ovim radom na melankoličan način uprizoruje bezvremensku priču o osjećaju (ne)sigurnosti i želji za promjenom: unutar staklenika, koji služi kao utočište, sve se odvija po unaprijed poznatim pravilima i ne postoji strah od neizvesnosti koji bi nastupio njegovim napuštanjem, te tako daje osjećaj lažne sigurnosti i sputava želju za promjenom....” (Pavković, 2010: 1) „Minimalnom intervencijom, polivanjem savršenog vrta nitro kiselinom, uništavam površinu platna – savršenu sliku – rezultat odgoja pod staklenim zvonom”, objašnjava Lea vršeći usporedbu s ljudskim životom” (Šram, 2007: 122). Autorka povezuje sliku srećnog detinjstva u krugu porodice, sa slikom realnosti odrastanja, napuštanja doma i susretanja sa, ponekad nemilim, društvenim okolnostima.

U drugom radu *Sestre* svojom estetikom oživljava atmosferu zlatnog veka Flamanskog slikarstva. „Sestre su uhvaćene u melanholiji koja proizilazi iz brige i tuge za onom koja nedostaje. Uz filmove, u

⁶⁹ U katalogu izložbe objavljen je njen iskaz o radu koji je sadržao samo njegove tehničke karakteristike. Nije pisan uvodni tekst kustosa u katalogu izložbe.

⁷⁰ Rad *Intermeco* je izlagan na izložbi *Između lika i odraza* u MSUB (1998) i na izložbi *Kritičari su izabrali*, u Kulturnom centru Beograda, autora Nikole Šujice (1999).

⁷¹ Rad *Izdaleka – izbliza* je prvi put izlagan u Kulturnom centru Beograda 2005, zatim u Galeriji *Zlatno oko* u Novom Sadu, na izložbi *Grad – umetnička pozornica*, autorke Svetlane Mladenov, izložbi *Situacije-instalacije u Vojvodini* (2013), autorke Sanje Kojić Mladenov u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, izložbi *Konflikti, provokacije, relacije, izazovi, strepnje, energije, odlučnosti: umetnost u proširenom polju, pogled na umetničku situaciju: Vojvodina 1997/2014*. (2015) u MSUV, Novi Sad i izložbi *Akvizicije: otkupi i pokloni 2012–2015*.

Rad je otkupljen od strane MSUV (2013).

⁷² Rad *Indukovane slike*.

⁷³ Rad *Izdaleka – izbliza*.

galerijskom prostoru prikazana je minijatura diorama napuštene sobe, koja je ujedno i ključ za čitanje sva tri filma. Prikaz ove sobe u filmovima ne postoji, jedino je posetilac izložbe privilegovan da zaviri iza vrata sobe, u koje sestre nikada ne ulaze" (L.V).

Treći rad Lee Vidaković *Porodični portret*, koji je u fazi realizacije jer čini doktorski rad umetnice, analizira poziciju porodice u savremenom društvenom ambijentu. „U svojoj završnoj formi, rad će biti višekanalna animirana instalacija, koja oslikava petnaestočlanu obitelj, a inspiriran je izrekom kako svaka obitelj ima svoje specifične okolnosti i probleme koje samo njeni članovi mogu u potpunosti razumijeti" (L.V).

Narativ umetničkog rada je smešten u daleki, zaboravljeni svet detinjih prizora, sećanja i bajki, kroz koji autorka progovara o intimnim osećajima usamljenosti i bojazni, povezujući ih sa stalnim preispitivanjima pozicije pojedinca/ke u savremenom društvu. Repetativnost radnje, usporenost i melanholičnost umetničkih radova Lee Vidaković, na specifičan način, intimni svet odrastanja iznose u javnost, dajući im univerzalnu čitljivost.

Primeri umetničkih radova ukazuju na prisustvo tema dece i detinjstva u savremenoj praksi umetnica koje se bave novim tehnologijama u Vojvodini. Autorke koriste dokumentarne, stare fotografije, video snimke i predmete, javne ili privatne. Takođe, kreiraju novi foto, video ili animirani materijal koji postavljaju kroz prostorne instalacije. Ne teže prikazu stereotipnog srećnog detinjstva, već se bave prisutnim problemima u društvu, kao što su: položaj dece u porodici, prisustvo dečjih trauma, uticaj društvenog konteksta (rata, migracije, prirodnih katastrofa...) na porodicu i decu, uticaj mas-medija i sl. Umetnice uglavnom polaze od ličnog iskustva i empatije, ali privatni prostor ne iznose direktno u javnost, već mu kroz upotrebu umetničkih sredstava daju univerzalna značenja i opšte vrednosti.

Temama dece i detinjstva su se u umetničkim radovima bavile uglavnom one autorke koje pripadaju srednjim i mlađim ispitanicama prisutnim u ovom istraživanju. Većina njih o svom porodičnom životu nije uopšte ili nije mnogo govorila tokom razgovora. Čini se da o temi sopstvenog detinjstva nisu spremne da govore u javnosti, osim kroz svoju umetničku praksu, što je i karakteristično za umetnike/ce vizuelne umetnosti koji koriste profesionalni jezik umetnosti više nego standardne forme jezika.

Osim ovih umetnica, na umetničkog sceni regiona bivše Jugoslavije, Srbije i Vojvodine ima još primera umetničkih radova sa temama dece i detinjstva. Umetnički projekat **Vladimira Perića i Milice Stojanov: Muzej detinjstva** u Beogradu⁷⁴, započet 2006. godine, zamišljen je kao „autorski muzej unutar kojeg je detinjstvo u bivšoj Jugoslaviji predstavljeno kao kaleidoskopna mapa tema i materijala i neiscrpan rudnik za dalje istraživanje i stvaralaštvo" (2016)⁷⁵. Projekat funkcioniše kao „pasionirana kolekcionarska i umetnička praksa usmerena na predmete detinjstva kao „imaginarni muzej bez zidova"⁷⁶.

Izložba *Plameni pozdravi: reprezentativni portret detinjstva u socijalističkoj Jugoslaviji*⁷⁷, predstavila je radove umetnika i umetnica iz regiona (**Dušica Dražić, Dubravka Ugrešić, Dejan Kaluđerović, Saša Karalić, Irena Lagator, Mladen Miljanović, Renata Poljak, grupa Škart i Ana Adamović**) koji se

⁷⁴ <http://www.muzejdetinjstva.rs/>

⁷⁵ <http://www.seecult.org/vest/decenija-muzeja-detinjstva>

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Organizovanoj od strane „Kiosk – platforme za savremenu umetnost“ (2015) u Muzeju istorije Jugoslavije (MIJ) u Beogradu.

kroz istraživanje kolektivnog sećanja, u kontekstu nekadašnje Jugoslavije, bave reprezentativnom slikom detinjstva.

Radovi **Dejane Vučičević**, naročito oni iz umetničkog projekta *Happy Family* (2006/2007), u mediju foto-performansa, fotografija i foto-instalacija, takođe istražuju društveni konstrukt porodičnog života i poziciju dece u njima, formirajući scene srećnog života.

Dubravka Lazić posvećeno istražuje proces odrastanja deteta kroz serije fotografija *Lenogrami* (2011), *Igra vidljivog i nevidljivog* i *Odrastanje – LenkPlay* (2018). Analogne crno bele fotografije, fotogrami, cijanotipije, kombinovane tehnike i digitalni printovi, čine medije interesovanja autorke, u kojima važnost daje intimnom iskustvu odrastanja ćerke, sa ličnom vizurom na komponente detinjstva i autentični doživljaj.

U projektu *MIND TV* (2013–2015), **Sibile Petenji Arbutine** i **Jelene Kovačević Vorgučin**, koji se sastoji od fotografija dece tokom posmatranja televizijskog programa, „portreti dece se ne pojavljuju sa idejom izazivanja uobičajenog sentimentalnog raspoloženja karakterističnog za porodične portrete, već sasvim suprotno, da zaplaše svojom surovom realnošću prikaza svakodnevice – Radi ozbiljnog shvatanja poruke koju šaljemo roditeljima, izrazi lica na našim prikazima dece su daleko od slatkih i sentimentalnih na koje smo navikli.” (Kojić Mladenov, 2015: 10), već ukazuju na hipnotišući efekat koji imaju mas-mediji na konzumenta.

U radovima navedenih autora i autorki⁷⁸ mogu se uočiti slični odnosi između privatnog i javnog, kao i u radovima umetnica koje čine korpus istraživanja.

Umetnice u umetničkim radovima koriste arhivske javne i privatne materijale za analizu društvenih problema koji utiču na odrastanje dece, bez težnje za prikazom stereotipnog srećnog detinjeg doba, već se bave prisutnim problemima u društvu, kao što su: položaj dece u porodici, prisustvo dečijih trauma, uticaj društvenog konteksta (rata, migracije, prirodnih katastrofa...) na porodicu i decu, uticaj mas-medija i sl. Privatni svet prikriveno iznose u javnost, stavljajući ga u opšti društveni kontekst i dajući mu univerzalna značenja. Radovi koji se bave detinjstvom uglavnom su praćeni od strane kritičara/ki, izlagani su u recentnim prostorima i ponekad otkupljivani za javne, državne kolekcije.

2.4 Kolektivni identiteti

Vojvodina, kao multinacionalna sredina u kojoj je većina umetnica rođena i provela detinjstvo, podrazumeva diverzitet kada je u pitanju nacionalna ili verska struktura stanovništva. Takođe se smatra i multijezičkom sredinom. Nacionalnost, verska pripadnost i jezik su usko povezani u izgradnji personalnog identiteta, a mogu uticati i na životne odluke o mestu školovanja, stanovanja i sl.

⁷⁸ Umetnice koje se bave fotografijom nisu predmet ovog doktorskog rada zbog usmerenosti istraživanja na intermedijske i digitalne prakse, ali takođe zaslužuju sveobuhvatnu studiju.

Tokom istorije se demografska struktura Autonomne Pokrajine Vojvodine, u kojoj su sve umetnice koje čine deo istraživanja rođenje, razliko.

Od 1930. godine, kada je rođena prva umetnica koja čini sastavni deo korpusa istraživanja – Bogdanka Poznanović, do danas, ovi parametri su se dosta promenili. Vojvodina je po popisu stanovnika iz 1931. godine imala 1.624.158 stanovnika od kojih je srpski jezik koristio najveći broj stanovnika (37,8%), ali veliki procenat stanovnika upotrebljavao je takođe i mađarski (23,2%) i nemački (20,2%), zatim hrvatski, bunjevački i šokački (8,2%) jezik, što ukazuje i na nacionalnu strukturu stanovništva, o kojoj iz tog perioda nema pouzdanih podataka⁷⁹. Verski sastav stanovništva je prema istom popisu bio izraženo heterogen. Stanovnike su činili u najvećem procentu katolici (44,8%), zatim pravoslavci (42,4%), protestanti (9,8%), Judeji (1%), muslimani (0,1%) i ostali (1,9%).

Prema poslednjem popisu stanovništva iz 2011. godine⁸⁰, Vojvodina ima 1.931.809 stanovnika, od čega je vidljivo povećanje broja srpskog stanovništva i smanjenje mađarskog, a naročito nemačkog koje je usledilo posle Drugog svetskog rata. Podaci ukazuju na kontinuiranu migraciju stanovništva koja je dovela do promene demografske strukture. Na to su naročito uticale društvenopolitičke promene, ratovi, ekonomska nemaština, nacionalizam i slično, jer su promene najvidljivije u periodima 40-ih i 90-ih godina. Verski sastav stanovništva je takođe veoma promenjen u odnosu na popis iz 1931. godinu. Sada pravoslavci čine većinu stanovništva, broj katolika je značajno smanjen, kao i protestanata i Jevreja⁸¹.

Tabela 6: Sredina, nacionalni i verski identitet umetnica.

Ime i prezime	Mesto*	Nacionalni identitet	Vera
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Begeč, Novi Sad	Srpska.	Agnostikinja.
Marica Radojčić (1943–2018)	Novi Karlovci, Beograd, Njujork	Ne pominje.	Veru povezuju sa drugim oblicima duhovnosti. Smatra da nas kroz život vode moćne kosmičke sile. „Živeti u skladu sa životnim ritmom“.
Breda Beban (1952–2012)	Novi Sad, Skoplje, Zagreb, London	Majka joj je Vojvođanka, a otac Slovenac. Ističe jugoslovenski identitet. Govori o jugoslovenskom, hrvatskom i britanskom državljanstvu.	Veru posmatra kroz umetnost. Bavila se vizantijskom mistikom i teorijom ikona.

⁷⁹ Među ostalim jezicima koji čine (10,6%) bili su: makedonski, slovenački, slovački, rumunski, rusinski, ukrajinski i dr. Srpski jezik je bio većinski jezik u najviše opština Vojvodine. Mađarski je bio većinski u opštinama: Senta sa Starom Kanjižom, Stari Bečej i Bačka Topola. Nemački je bio većinski u opštinama: Sombor, Apatin, Odžaci, Kula i Bačka Palanka.

⁸⁰ Na osnovu popisa iz 2011. godine nacionalna struktura stanovništva je sledeća: Srbi (66,76%), Mađari (13,00%), Slovaci (2,60%), Hrvati (2,43%), Romi (2,19%), Rumuni (2,19%), Crnogorci (1,15%), Bunjevci (0,85%), Rusini (0,72%), Jugosloveni (0,63%), Makedonci (0,54%), Ukrajinci (0,22%), Muslimani (0,17%), Nemci (0,17%), Albanci (0,12%), Slovenci (0,09%), Bugari (0,08%), Goranci (0,06%), Rusi (0,06%), Bošnjaci (0,04%), Vlasi (0,01%), ostali (0,35%), neizjašnjeni, regionalno prisutni i nepoznati (6,44%).

⁸¹ Prema popisu iz 2011. godine u Srbiji ima: pravoslavaca (70,25%), katolika (17,43%), protestanata (3,31%), muslimana (0,74%), ostalih (1,9%). Uvećan je takođe broj muslimana za oko 9,5%. Broj ateista nije posebno izražen popisom, pa je pretpostavka da oni čine deo procenta izražen kao ostali.

Vesna Gerić (1957)	Novi Sad, Denver, Maroko	Ne pominje do odlaska u SAD kada govori o svojoj porodici kao srpskoj.	Ne pominje.
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Novi Sad, Ljubljana	Pominje porodičnu povezanost sa Slovenijom.	Ne pominje.
Nataša Teofilović (1968)	Niš, Pančevo Beograd	Majka joj je iz Vojvodine, a otac Cincarin.	<i>Nisam religiozna.</i>
Andreja Kulunčić (1968)	Subotica, Beograd, Budimpešta, Zagreb	<i>Dolazim iz hrvatsko – mađarsko – njemačke obitelji.</i>	Ne pominje.
Vesna Tokin (1969)	Vršac, Novi Sad, Beograd	Ne pominje.	Porodica je pravoslavne veroispovesti. Ona se zainteresovala za istočne religije i kulturu. Traga za autentičnijim duhovnim iskustvom.
Jelena Jureša (1974)	Novi Sad, Gent	Ne pominje. Ističe vrednosti Ju- goslavije, Nesvrstanih i AFŽ-a.	Ne pominje.
Bojana Knežević (1983)	Novi Sad, Beograd.	Ne pominje.	<i>Mislim da nije relevantno...</i>
Lea Vidaković (1983)	Subotica, Zagreb, Gent, Singapur	<i>Većina moje porodice je emigri- rala u Izrael, ali smo mi ostali... Mediji u Hrvatskoj navode da je pripadnica Hrvatske nacionalne zajednice u Vojvodini.</i>	Ne pominje.
Isidora Todorović (1984)	Novi Sad	Ne pominje.	Ja sam ateista.

Legenda:

* Kolona 1 navodi mesto rođenja i odrastanja umetnice, kao i mesta kretanja umetnice radi obrazovanja i života.

Mesto rođenja (Tabela 6, kolona 1) umetnica okupljene u istraživanju je uglavnom u Vojvodini. Većina njih je detinjstvo provela u Novom Sadu⁸² (5) ili njegovoj bližjoj okolini (2), u Begeču⁸³ i Novim Karlov-

⁸² Demografska situacija u Novom Sadu prema popisu iz 1931. pokazuje da je najviše bilo katolika (ispod 50%), zatim pravoslavaca (25-50%) i evanđelisti (10-25%). Prema popisu iz 1953. godine u perioda rođenja umetnica, situacija je promenjena, bilo je najviše Srba (50-75%), dok je Mađara bilo najviše na Telepu (50-75%), a Hrvata u Petrovaradinu (50-75%), zatim Rumuna, Slovaka, Crnogoraca i ostalih (1-10%). Po popisu iz 2002. ima najviše Srba (73,91 %), Mađara (6,02 %) i dalje najviše na Telepu, Jugoslovena (3,68 %), Crnogoraca (2,22 %), Hrvata (1,83 %) najviše u Petrovaradinu, zatim Rusina, Slovaka, Roma (najviše na Adicama, Slanoj Bari, u Velikom ritu, Malom Beogradu), Makedonaca, Rumuna...

⁸³ Bogdanka Poznanović je rođena 1930. u Begeču, naselju udaljenom 20 kilometara od Novog Sada u čijoj se opštini nalazi. Prema dostupnim podacima popisa iz 1931. u njemu se većinski govorio srpski jezik i bilo je preko 90% stanovnika pravoslavne veroispovesti u periodu kada je ona rođena. Podaci iz popisa 2002. ukazuju na kontinuitet većinskog srpskog stanovništva u ovom mestu (Srba 71,30 %, Slovaka 13,16 %, Roma 2,27 %, Jugoslovena 2,03 %...). Mesto danas broji 3.325 stanovnika, koliko ih ima po poslednjem popisu.

cima⁸⁴, odnosno na prostoru Vojvodine: u Pančevu⁸⁵ (1), Vršcu⁸⁶ (1) i u Subotici⁸⁷ (2).

Većina umetnica koje se bave novim medijima je u Novom Sadu provela detinjstvo. Kao multinacionalan, univerzitetski grad on je mogao mnogima da omogući nastavak obrazovanja, tako da su pojedine umetnice ostale da žive u njemu. Jedna je period ranog detinjstva provela u Novom Sadu, a zatim se zbog očevog posla sa 7 godina preselila u Skoplje, gde ostaje sve do zemljotresa 1963. godine (odnosno svoje 11 godine), kada su se nastanili u Zagrebu. Dve su poreklom iz seoskih sredina u kojima je zemljoradnja bila dominantna privredna grana. Stanovništvo je u oba mesta bilo srpsko, pravoslavne veroispovesti i većinskog srpskog jezika. Obe su zbog školovanja prešle u najbliže gradove, Beograd i Novi Sad. Dve su poreklom iz drugih vojvođanskih, južnobanatskih gradova (Pančevo, Vršac), sa većinskim srpskim stanovništvom, ali i multinacionalnim sredinama, u kojima preovlađuje pravoslavna veroispovest i srpski jezik. I njih je želja za daljim obrazovanjem odvela u veće, univerzitetske gradove (Beograd i Novi Sad). Dve su rođene u Subotici, izrazito multinacionalnoj i multietničkoj sredini.

Subotica je bila sjajna dok odrastaš, a nakon toga ne, jer je vremenom postala mala sredina, gušena iz hiljadu razloga. Posle Prvog svjetskog rata Subotica je bila treći grad po veličini nakon Beograda i Zagreba, a kasnije je postala beznačajna. To se dogodilo ne zato što je Subotica propadala, nego zato što su je sukcesivno uništavali i potpuno zapostavljali, koristeći kao izgovor blizinu granice, utjecaj Mađara, Nijemaca, Hrvata. Sve je gušeno na različite načine, pogotovo mađarski teatar i hrvatski jezik, i to nema veze samo sa nacionalnim ili političkim opredjeljenjem, već se tu svašta pomiješalo. Gledati grad koji se namjerno urušava od strane ljudi na vlasti je bolno. I to se nastavlja i danas. (A.K)

Umetnice okupljene u istraživanju su uglavnom rođene u gradskim sredinama (10) u kojima su provele i svoje detinjstvo. Jedna od njih je zbog porodičnih okolnosti u tom periodu živela u tri različita grada. Svoju sredinu odrastanja napuštaju mnoge umetnice radi boljih mogućnosti obrazovanja, te odlaze u: Njujork, London, Denver, Maroko, Gent, Singapur, Zagreb, Skoplje, Ljubljanu, Budimpeštu i sl. U sredinama njihovog detinjstva i odrastanja većinom je preovlađivala srpska nacionalna pripadnost, ali su umetnice u njima mogle da iskuse život u multinacionalnoj sredini što je uticalo na

⁸⁴ Marica Radojčić je rođena 1943. godine u Novim Karlovcima (lokalno Sase), naselju u Vojvodini koje je 10 km istočno udaljeno od Indije, čijoj opštini pripada. Naselili su ga Karlovčani, pa je 1745. godine dobilo zvaničan naziv Novi Karlovci. Imalo je burnu istoriju u vreme rođenja Marice Radojčić. Naime, tokom Drugog svjetskog rata, 1943. godine, ustaše su ubile desetine stanovnika ovog mesta u lokalnoj crkvi što je izazvalo odmazdu i sukob srpskog i ustaškog stanovništva iz obližnjeg mesta Slankamen. Među stanovništvom koje se priključilo partizanima bili su i Maričin otac i stric, kao vrlo mladi. Po popisu iz 1931. u Novim Karlovcima je živelo većinski srpsko stanovništvo koje se bavilo zemljoradnjom. Pravoslavaca je bilo između 90 i 100%, a katolika ispod 10%. Danas se situacija ne razlikuje. Prema popisu iz 2002. godine Srba ima 95,42 %, Roma 0,69 %, Hrvata 0,55 %, Slovaka 0,39 %...

Na internet stranici Novih Karlovaca, među 5 znamenitih ličnosti nalazi se i – Marica Radojčić, kao jedina žena.

⁸⁵ U Pančevu je tokom istorije, prema popisu iz 1931. bilo preko 50% pravoslavaca, katolika (25–50%) i evanđelista (10–25 %). Srbi su činili većinu, uz Mađare, Slovake i Nemce. Danas je procenat srpskog stanovništva veći i iznosi prema popisu iz 2002. 79,08%, Mađara ima 4.25%, Jugoslovena 2.35%, Slovaka 1.82%, Makedonaca 1.55%, Crnogoraca 1.03%, Hrvata 0.92% i ostalih.

⁸⁶ Prema popisu iz 1931. u Vršcu je bilo 50–75% katolika, pravoslavaca između 25–50%, evanđelista 1–10%. Popis posle Drugog svjetskog rata, kao i onaj iz 2002. godine ukazuje na promenu demografske situacije. Srba ima najviše (77,47%), Mađara (4,92%), Rumuna (4,74%), Jugoslovena (2,32%) i Roma (1,76%).

⁸⁷ U Subotici je prema popisu iz 1931. bilo preko 90–100% katolika, pravoslavaca 1–10%, evanđelista 1–10%. U periodu kada je rođena Andreja u Subotici je živelo (popis iz 1971) 88.813 stanovnika, od kojih najviše Mađara (48,49%), zatim Hrvata (30,52%), Srba (13,21%) i Jugoslovena (4,48%). Danas živi (popis iz 2011): Mađara (32,66%), Srba (29,86%), Hrvata (9,18%), Bunjevaca (8,74%), Jugoslovena (2,58%), Roma (2,45%) i Crnogoraca (1,14%).

kreiranje njihovog identiteta, razvijanje nacionalne i verske tolerancije, te bliže upoznavanje sa drugim kulturama i jezicima.

Nacionalni identitet

Pitanje nacionalnog identiteta u Vojvodini, posle decenija razvijanja i negovanja suživota mnogonacionalnih kultura, vera i međusobne tolerancije, kao društvena tema se revitalizovalo krajem 80-ih godina, u jeku borbe za nacionalni suverenitet država nekada okupljenih u okviru Jugoslavije. „Od kraja 80-ih godina u Srbiji termin „nacionalni identitet“ i njegovi sinonimi „nacionalna specifičnost“, „nacionalna samobitnost“, „nacionalna duhovnost“, „nacionalno biće“, zauzimaju sve značajnije mesto u političkom govoru“ (Čolović, 2014: 19). Nacionalnost, kao i verska pripadnost do tada su činile komponente identiteta kojima se nije pridavao značaj. Negovan je Jugoslovenski identitet, koji je mnogim porodicama, naročito višenacionalnim najviše odgovarao. „Zapravo, ideja jugoslovenstva kao nacionalne pripadnosti bila je toliko popularna da su čak i osobe koje su iz istonacionalnih brakova prihvatale to obeležje“. (Klem Aksentijević, 2015: 134)

U godinama stradanja, za razvoj nacionalnih ideja ključnu ulogu su imale kultura, religija i jezik, kao elementi „tradicije“ na čijem očuvanju se insistiralo. „Obnova politike identiteta zasnovane na reciklaži kosovskog mita započela je u Srbiji odmah posle Titove smrti (1980) i u prvo vreme je bila projekat nacionalista u srpskoj kulturi i Srpskoj pravoslavnoj crkvi...“ (Čolović, 2014: 28). Povećana pažnja ka umetnosti tokom jačanja nacionalnih tenzija i nacionalizama 90-ih godina, dovela je sa jedne strane do novih tumačenja, revalorizacije i reistorizacije umetničkih radova, sa ciljem veličanja istorijske prošlosti naroda (kosovski mit), uz nastanak novih dela koja su odgovarala aktuelnom nacionalnom duhu vremena, „srpske „nacionalne vere“, to jest za reprodukciju srpskog nacionalizma kao političko-religijskog diskursa“ (Isto: 49). Nacija je postala više prirodna ili metafizička, nešto sa čime se rađamo, što nosimo u genima, lepak koji se „ranije zvao „rasa“ ili „krv“, ali je ove reči fašizam kompromitovao, njih su u rečniku nacionalizma zamenili „kultura“ i u novije vreme „identitet“. Nacionalisti su danas manje prirodnjaci, a više kulturnjaci. Manje su posvećeni merenju lobanja i razvrstavanju raznih tipova, a više istraživanju nacionalnog identiteta navodno skrivenog u kulturi, u jeziku, poeziji, umetnosti i drugim „duhovnim“ prebivalištima i skrivnicama“ (Čolović: 2014: 163). Umetnost u novom kreiranju nacionalnog identiteta zauzima važnu ulogu, čime postaje vremenom politički kontrolisana i usmeravana. Nacionalna umetnost prošlih vremena se udaljava sve više od savremene umetnosti, dobija počasti i privilegije, te proizvodi otklon i netrpeljivost ka inovativnom, drugom i drugačijem. U takvom ambijentu su odrastale, profesionalno stasale i radile umetnice koje se bave novim vizuelnim medijima u Vojvodini.

Na pitanju nacionalnog identiteta se nije posebno insistiralo, već je svakoj ostavljena mogućnost da se u okviru razgovora izjasni ili ne o svojoj nacionalnoj pripadnosti ili razmišljanju o nacionalnom pitanju u društvu ili u umetnosti. Umetnice koje se bave novim medijima, a koje čine korpus istraživanja, uglavnom nisu govorile o svojoj nacionalnoj pripadnosti (Tabela 6, kolona 2) Nacionalni identitet u njihovim izjavama čini usputnu opasku, iznetu u kontekstu obrazloženja drugih tema, kao što su: umetnički

radovi, profesionalni projekti, izložbe, obrazovanje i sl., što ukazuje da je umetnički identitet prioritetniji ispitanicima istraživanja u odnosu na nacionalni.

Bogdanka Poznanović svoju nacionalnu pripadnost ne pominje u životnoj priči, ali se taj podatak nalazi u odrednici u leksikonu *Srpski Who is Who 2011–2013* (2013: 592). Prilikom opisa rada *Srce – predmet* govori: „Taj projekat je povezan i sa našim običajima: kad nevesta ulazi u kuću korača preko belog platna“ (Poznanović u Savić, 2001: 305). Običaji Srba u Vojvodini prilikom svadbi potvrđuju njen koncept: „Uvođenjem mlade u novi dom svekrva pre svih iz porodice, magijskim putem teži da zaštiti mladence i da im obezbedi sreću, plodnost i slogu zato mladence posipa zrneljvom, daje im da jedu med i šećer. Ispred mlade svekrva širi belo platno i opasuje joj se kecelja, svekar ide ispred i stavlja novac po platnu i mlada ga skuplja“ (Blažić, 2008:1).

Marica Radojčić u svojim izjavama i tekstovima takođe ne pominje svoju nacionalnu pripadnost. Govori o uglednom porodičnom poreklu očeve majke, seća se i da joj je deda, dok je bila mala recitovao narodne pesme koje je znao napamet. „Čak i celu *Ženidbu Maksima Crnojevića*“ (M.R). Takođe analizira svoje porodične odnose koje ne bi menjala. „Pogotovo se ne bih menjala za „normalnu“ srpsku porodicu“ (M.R). Pitanje nacionalne pripadnosti pominje i u kontekstu 90-ih godina 20. veka, kao izraženo kroz nacionalizam pojedinih kolega.

Lidija Srebotnjak Prišić takođe nije govorila o svom nacionalnom identitetu. Pomenula je da je izbor postdiplomskih studija u Ljubljani bio uslovljen i time što je slovenačkog porekla i zna slovenački jezik. „Bilo mi je neophodna promena, potreba da vidim šta je to slovenačko u meni zbog moje porodice. Znam slovenački jezik“ (L.S.P).

Jelena Jureša ne pominje svoju niti nacionalnu pripadnost svojih roditelja u razgovoru. O nacionalnosti govori u kontekstu svoje umetničke prakse. „Ispitujem kontekst Srbije, njenog učešća u ratu u Bosni, pogotovo delovanje Republike Srpske i izgradnje nacionalnog identiteta na praksi ćutanja o zločinu“ (J.J). Ispituje sopstveni nacionalni identitet kroz umetnost. „Meni je strašno bilo bitno suočavanje sa pitanjem Jugoslavije. Kroz taj rad sam propitivala i svoj identitet i sećanje na Jugoslaviju“ (J.J). Jugoslovenski identitet je važan za nju, kao i antifašistička borba i koncept Nesvrstanih.

Vesna Tokin ne pominje svoju nacionalnost. Navodi kako je detinjstvo provela u multinacionalnoj sredini što smatra vrednošću.

Naše komšije i prijatelji su bili i rumunske i mađarske nacionalnosti i lepo smo se slagali.

Retke su one umetnice koje govore o svom nacionalnom identitetu ili pripadnosti nekoj zemlji i narodu.

Breda Beban se seća da kad je stigla u London početkom 90-ih: „Odmah su me pitali odakle sam. Znala sam da zapravo žele znati koje sam nacionalnosti. Odgovorila sam: niotkuda.“ (Beban u Marjanović, 2000⁸⁸) U istom razgovoru na pitanje koje je nacionalnosti odgovorila je: „Ja sam post-Jugosloven. Kad imam nostalgiju za detinjstvom javlja mi se miris Ohrida...“. Na inostranim internet stranicama navodi se da je rođena u Srbiji, a odrasla u Makedoniji i Hrvatskoj⁸⁹.

Ono što me određuje je da sam državljanin tri države: Velike Britanije, Jugoslavije i Hrvatske... Odre-

⁸⁸ <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/volim-kad-covek-zapeva/r0w8nc9>

⁸⁹ <https://vimeo.com/3437562>; <http://www.imilleocchi.com/?q=node/53>; <http://www.tattonparkbiennial.org/2010/artists/breda-beban.aspx...>

đuje me to da ne želim pripadati ničemu što je čisto. Čisto u smislu čistog videa, čistog igranog filma ili čiste pripadnosti u smislu nacionalnosti. (B.B).

Njeni stavovi o nacionalnoj pripadnosti nisu se vremenom menjali. Često je pričala o nacionalizmu 90-ih koji je izazvao stradanja. U to vreme je javno istupala protiv fašističke politike. „Kada se konačno sve raspalo ja sam otišla jer se nisam mogla identificirati sa Hrvatskom koja je bila potpuno nacionalistička država. ... jer za mene je svaki nacionalizam kao neka bolest“ (Beban, 2001⁹⁰).

„Breda Beban je uvek pripadala nadnacionalnoj ideji o federaciji, što je rezultiralo njenim progonom iz sveže nezavisne Hrvatske. U to vreme je radila na zagrebačkoj televiziji kada je, zajedno sa drugim disidentima koji nisu podržali ideju nacionalne države, izgubila posao u junu 1991. i napustili zemlju bez odlaganja. Odlazak u inostranstvo obeležile su klasične poteškoće političkog i ekonomskog migranta koji želi da pronađe svoj identitet u novom okruženju“ (Colner, 2012).

Vesna Gerić svoju i nacionalnu pripadnost svojih roditelja ne pominje u kontekstu svog identiteta i odrastanja, tek u vezi sa preseljenjem u SAD, kada govori o ponašanju Srba u inostranstvu. „Naš svet je vrlo zanimljiv u inostranstvu. U Torontu, na primer, žive samo naši u jednoj zgradi. To je srpska kolonija“ (V.G). Za razliku od većine ona sa porodicom živi nezavisno od srpske dijaspore. „Mi smo uvek nekako drugačije živeli od ostalog sveta“ (V.G). U kući su pričali srpski i insistirali na tome da njihova ćerka nauči dobro srpski jezik i kulturu. „Meni je bilo važno da naše dete zna jezik roditelja, ona je zadržala našu kulturu i naš jezik, jer smo mi svake godine dolazili u Novi Sad, i ona jako voli Srbiju i sve što se ovde dešava, u kući smo naravno govori srpski. Sada se opredelila za svoje studije iz problematike Balkana, što je meni bilo jako drago“ (V.G). Ukazuje i na generacijske promene koje su se desile tokom boravka u novoj sredini jer njena ćerka razmišlja nadnacionalno „Ona je internacionalno nastrojena i njoj ne predstavlja problem bilo koji identitet, ona zapravo nema potrebu da kaže ja sam Amerikanka ili ja sam Srkinja“ (V.G). Na pitanje da li je na poslu u Maroku profesorka iz Amerike ili iz Srbije odgovara: „Iz Amerike verovatno“, što govori o promenljivosti nacionalnog identiteta u odnosu na ugao posmatranja i kontekst posmatrača.

Pojedine govore o poreklu svoje porodice:

Baka je bila vrščanka (Jakovljević), deda iz Samoša (Čobanin). Mama je rođena u Ilandži. Svi su stari Vojvođani po mami, a tata je Cincarin (Teofilus) (N.T)

Moji nisu bili ni partizani ni komunisti, dolazim iz hrvatsko – mađarsko – njemačke obitelji, kao i veliki dio povijesnih subotičkih obitelji, i u Jugoslaviji je to nosilo određene probleme. Puno je obitelji u Subotici koje su bile pod nekom prismotrom, i konstantno si morao paziti šta ćeš pričati i raditi. Tako se odrastalo, što je naravno negativno. Ali s druge strane, kad živiš u takvoj obitelji, shvaćaš da je tvoja kreativnost važna i da se možeš kreativno izraziti kroz glazbu, sliku, skulpturu, nakit ... i u stalnom si kontaktu s Budimpeštom i Bečom, gdje smo često odlazili. (A.K)

Tokom 90-ih godina su mnogi morali da napuste Suboticu zbog nacionalizma.

Ljudi koji su bili Hrvati i Mađari, mladi, svi su bježali jer je bila jako velika nacionalna tenzija. Ista je bila situacija za Hrvate koji su živjeli u Novom Sadu, odnosno Petrovaradinu (A.K).

Lea Vidaković pominje nacionalnost u kontekstu 90-ih godina, kada konstatuje da je bilo mnogo mi-

⁹⁰ <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/volim-kad-covek-zapeva/r0w8nc9>

gracije uslovljene i nacionalnim razlozima. Mnogi njeni rođaci su emigrirali u inostranstvo:

Većina moje porodice je emigrirala u Izrael, ali smo mi ostali...

Seća se svog odrastanja u multinacionalnoj sredini.

Izbeglice su živele u našoj školskoj sali... Stekla sam mnogo prijatelja koji su izbegli u Suboticu u to vreme, i sa kojima sam i danas vrlo bliska..

I sama je imala iskustvo odlaska iz svoje sredine.

Krajem devedesetih, kada sam shvatila i osetila posledice te kobne dekade, tada sam i otišla. Prvo iz Srbije, pa sa Balkana, pa sa Severne hemisfere.

Po završetku doktorata u Singapuru se pribojava društvenopolitičke situacije ovde: *Klonim se politike koliko mogu, ista je i razlog straha od povratka u Srbiju.*

Kao i u istraživanju o muzičarkama (Klem Aksentijević, 2016), i pojedine umetnice ističu značaj pripadnosti jugoslovenskom identitetu.

Uočljivo je da je retko koja umetnica koja čini deo istraživanja tokom razgovora spomenula nacionalnu pripadnost svoju ili svojih roditelja i porodice. Pojedine pominju nacionalnost kako bi dale obrazloženje konteksta nekih drugih događaja (5 umetnica). U pitanju su uglavnom umetnice koje potiču iz multietničkih porodica, te čiji nacionalni identitet može biti različit od dominantnog u sredini njihovog detinjstva i odrastanja i zbog toga važan za izgradnju njihovog identiteta. Uticao je na odluke o mestu školovanja i stanovanja, ali većinom na izgradnju nadnacionalnog diskursa koji zanemaruje važnost etniciteta. Za većinu umetnica je pitanje nacionalne pripadnosti ili podrazumevajuće ili manje važno za njihov profesionalni umetnički razvoj ili nemaju osećaj da zaista pripadaju nekoj etničkoj zajednici, te nisu imale potrebu da ga pominju.

Etničku pripadnost pominju u kontekstu multinacionalne Vojvođanske sredine. Pojedine govore da su odrasle družeći se sa pripadnicima/ama različitih naroda koji su činili okruženje njihovog detinjstva i odrastanja. O tome uvek govore u pozitivnom svetlu, ističući to kao svoje bogatstvo. Sličnih primera ima i u drugim istraživanjima žena iz Vojvodine (Subotički, 2012; Kostadinović, 2014; Savić, 2015; Klem Aksentijević, 2015). O vrednosti odrastanja u multietničkoj sredini u kojoj nacionalna pripadnost nije bila važna govori Đurđina Jerinkić: „Na to uopšte nisam obraćala pažnju... i ja se sećam da je bilo i Mađara i Roma, ali to nije bilo važno i niko na to nije obraćao pažnju“ (Subotički, 2012: 47); Aniko Žiroš-Jankelić: „Imam mnogo prijatelja Srba, Slovaka, Rusina, Roma, nikad nisam bila opterećena ko je koje nacionalnosti... dolazim iz Vojvodine u kojoj ima jako puno nacionalnosti gde svi živimo u slozi i nikad ne pitamo nikoga koje je nacionalnosti, jer gledamo ko je kakav čovek“ (Isto: 118). Slične izjave imaju i profesorke NS Univerziteta. „Pripadnost određenoj etničkoj zajednici i kulturi, razvijena višejezičnost, u interakciji sa prostorom na kom su rođene i sa istorijskim i društvenim zbivanjima, formirali su kod profesorki osećaj za „drugost“ („Ne volim danas često upotrebljavani izraz nacionalna manjina (poludim od tog izraza), jer ja nisam nikakva manjina. Niti se osećam tako! Čim kažeš nacionalna manjina to znači da nešto degradiraš” – Katalin, u Savić, 2015: 239)“ (Bašaragin, 2016: 185).

Pitanje nacionalnosti aktuelizovano je pojavom nacionalizma 90-ih godina, kada su se oni koji su poticali iz manjinskih zajednica ili multinacionalnih porodica našli u problemu, odnosno na meti nara-

stajućeg nacionalizma, kao i fašizma. „Iz nacionalnog kolektiva koji čine etničko-verska zajednica koja se diskurzivno konstruise pod imenom „srpski narod“ ili „srpska nacija“ – a koju simbolički ujedinjuju mitovi i kultovi etničkog nacionalizma, kakav je i kult Vidovdana – logično i neminovno isključeni su svi građani Srbije s nekim drugim etničkim identitetom“ (Čolović, 2014: 75), ali ne samo oni, već i svi oni koji deo proklamovanog kulta nisu videli kao svoj, što je proizvelo otpor ili (tihu) bojkot mnogih pripadnika i pripadnica savremene umetničke scene koji su zastupali pacifističke i nadnacionalne ideje zajednice, te razvojem svoje umetničke prakse nisu želeli da daju legitimitet dominantnim državno-političkim stavovima ili su težili angažovanoj kritici takvog stanja. Pojedine umetnice zbog neslaganja sa dominantnom nacionalnom politikom napuštaju Srbiju i odlaze u druge sredine.

One govore o migraciji kao neminovnosti u kojoj su lično učestvovala one i članovi njihovih porodica. Ukazuju na bojazni, strahove, probleme, neprihvatanja, nekolegijalnost, razmimoilaženja koja su im se desila tokom ovog perioda, a povezana sa nacionalnim pitanjima, jezikom i verom. Umetnice koje se bave novim medijima o ovoj situaciji govore zastupajući ideje antifašizma, prisutne i u nekim njihovim umetničkim radovima.

Pojedine ne žele da se identifikuju sa jednom nacijom, već se razvijaju u međuprostoru različitih nacionalnih identiteta, promenljivih identiteta, podstaknutih promenama geopolitičke situacije 90-ih godina na teritoriji nekadašnje Jugoslavije. O sličnim stavovima govore i druge žene koje su imale iskustvo života i rada na više različitih lokacija. „Odrasla sam na tri jezika svakodnevno, i među bar tri zemlje i ne mogu da se odreknem nijednog od toga. Ustvari neću da pripadam ni jednoj nacionalnoj kulturi, ni jednom nacionalnom jeziku, ni jednoj nacionalnoj književnosti. Pripadam u suštini baš toj mešavini što je u moje vreme bilo retko, ali sada je sve više takvih osoba... jer sam odrasla između kultura, i mislim između kultura, i ne mogu da pripadnem samo jednoj ili nijednoj! I nikad neću biti autentična. (Jasmina u Sedlarević, 2016: 91)

Multinacionalna sredina u kojoj su odrastale uticala je na formiranje njihovog tolerantnog i otvorenog pogleda ka pitanju nacionalne pripadnosti, identiteta o kojem razmišljaju nadnacionalno ili odbijaju pripadnost ijednom čistom identitetu. Njihovom pogledu na etnički identitet odgovaraju stavovi Ivana Čolovića koji predlaže svojevrsni „rastanak s identitetom“ (Čolović, 2014), problematizuje poziciju identiteta u savremenom društvu stavljajući ga pod znake navoda, te ukazuje na njegovu fluidnost. Pitanjima nacionalne pripadnosti kao identitetske politike umetnice se bave u svojim radovima kritikujući dominantnu politiku etičkog identiteta prisutnu u zemljama regiona Jugoslavije, ali i Evrope.

Verski identitet

Religija predstavlja najstariji poznat društveno kreiran vladajući sistem koji je uticao na formiranje društveno prihvatljivog načina ponašanja, promišljanja i vrednovanja realnosti. Povezanost mitologije i religije sa umetnošću istaknuta je od najranijih primera ljudske kreativnosti (praistorija, antička umetnost, srednjovekovna...). Svojom dugom i konzistentnom tradicijom religija je uticala kako na umetnost, tako i na razvijanje marginalizacije ženskog doprinosa i afirmaciju negativnih interpretacija mesta i uloge žena u različitim delovima sveta i kulturama. Bez obzira da li su u pitanju monoteističke

ili politeističke religije, one su kroz crkvenu organizaciju i tekstualnu bazu priznate literature kreirale patrijarhalni društveni sistem, predstavljajući ga kao nešto što je činjenično i dato, neoborivo, *prirodno*, i o čemu ne treba raspravljati. Razvojem feminističke teologije, analizom diskursa i podsticanjem međureligijskog dijaloga pokrenuta je mogućnost novog i drugačijeg stajališta (Savić, 2002; Radulović, 2006; Spahić-Šiljak, 2007; Savić, Antić 2009). Za Vojvodinu, kao multietničku zajednicu je razvijanje međureligijske komunikacija od posebnog značaja.

Istorija verovanja, međutim, ukazuje na promenljive tokove u društvu, zavisne od vladajućih ideoloških pogleda i državne politike. U Vojvodini je, kao i ostatku Srbije, nakon Drugog svetskog rata i uvođenja socijalističkog državnog uređenja, religija izgubila moć koju je do tada imala. Broj vernika koji su aktivno ispoljavali svoju versku pripadnost je osetno smanjen, a obeležavanje verskih događaja nije imalo dimenziju državnih praznika sve do devedesetih godina 20. veka, kada je zajedno sa jačanjem nacionalnih obeležja, religija ponovo zauzela važnu poziciju u društvu, sistematski podržavana od države.

Verska pripadnost kao komponenta identiteta posebno je razmatrana u istraživanju žena u Vojvodini (Klem Aksentijević, 2015). „Građani komunističke Jugoslavije su se iz straha ili želje da se povinuju novoj ideologiji veoma lako odricali svoje vere: taj fenomen je bio najizraženiji kod građana pravoslavne i muslimanske veroispovesti. S druge strane, katolici i protestanti su se uprkos zabranama u većini slučajeva držali svoje vere i obeležavali praznike u tajnosti. Istorija će pokazati razloge zašto je to bilo tako, ali je činjenica (što pokazuju i rezultati odgovora muzičarki) da su pripadnici i pripadnice zapadnih verskih zajednica bili/e privrženiji/e svojoj veri od pripadnika/ca istočnih verskih zajednica“. (Klem Aksentijević, 2015: 141).

Verski identitet je blisko povezan sa nacionalnim identitetom i jezikom. Iako je pitanje vere postavljano svim ispitanicama, odgovora nije bilo mnogo (Tabela 6, kolona 3). Na pitanje o tome da li su verujuće ili kojoj veroispovesti pripadaju, odgovarale su najčešće kratko:

Agnostik (B.P).

Ja sam ateista (I.T).

Nisam religiozna (N.T).

Mislim da nije relevantno (B.K) ili su preskakale to pitanje i prelazile na sledeće.

Pojedine pominju da u porodici imaju pripadnike/ce pravoslavne veroispovesti, uglavnom starijih generacija:

Moja baka (je) bila veoma religiozna, pravoslavne veroispovesti. (B.K)

Veru povezuju sa drugim oblicima duhovnosti.

Ja imam izrazito razvijenu svest o tome da sve nas kroz život vode moćne kosmičke sile, nekad je to vođenje ušuškano i prijatno, a nekad burno, olujno i bolno. Ali, tim silama odupreti se ne može. Jedini izlaz je povinovati se i živeti u skladu sa životnim ritmom (M.R)

Odrasla sam u pravoslavnoj porodici uz poštovanje i drugih religija. Kasnije sam se zainteresovala za istočne religije i kulture, koje su mi otvorile nov pogled na duhovnost. U mojoj porodici nije postojala razlika između religije i tradicije, a duhovnost se svodila na poštovanje tradicionalnih normi i običaja, tako da sam ja prilično rano počela da tragam za nečim drugim, što bi predstavljalo autentičnije du-

hovno iskustvo za mene. (V.T)

Breda Beban religiji pristupa kroz umetnost i sakralne umetničke spomenike. Na pitanje novinarke da li se njen partner Hrvoje Horvatić pokrstio u pravoslavca, odgovara: „Nije to mogao učiniti jer nikada i nije bio kršten. Bio je to umetnički gest, jer su se naši radovi bavili vizantijskom mistikom budući da sam ja dugo boravila u Sopoćanima i bila fascinirana teorijom ikone.“ (Marjanović, 2000⁹¹).

Rezultati istraživanja su pokazali da su umetnice uglavnom ateistkinje, nereligiozne ili nezainteresovane za veru. Dve su razvile specifično poimanje duhovnosti koje se razlikuje od dominantnog, istorijsko-religijskog diskursa u Srbiji. Ovakvi rezultati se razlikuju od ostalih istraživanja žena u Vojvodini u kojima je većina ispitanica odgovorila da je religiozna (Subotički, 2012; Klem Aksentijević, 2015).

Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini religiji ne pristupaju na klasičan način, već razmišljaju o inovacijama i većim mogućnostima povezivanja umetnosti i duhovnosti. Njima verski identitet, kao i ženama iz drugih profesija (muzičarke, kompozitorke, političarke, profesorke) okupljenim u ranijim istraživanjima Centra za rodne studije, nije primaran, ali za razliku od ostalih, one ga ne smatraju neophodnim.

Problematizovanja kolektivnih identiteta u umetničkoj praksi

Više umetnica koje se bave novim medijima je temu **nacionalnosti** i vere problematizovalo u svojim radovima, kroz kritički pristup i traženje alternativnih rešenja postojećim društvenim obrascima. Umetnički mediji u kojima su istraživale ove teme uglavnom su fotografija u javnom prostoru, video i video-instalacija, što govori o njihovom intermedijskom pristupu.

Potrebu da se o ovoj temi govori u javnom prostoru, na ulici i mas-medijskoj sferi imala je **Andreja Kulunčić** u radu *ISTE – za prihvaćanje različitosti* (2017). Koristi foto i video snimak majke sa detetom uz slogan „ŽELIM da me ljudi doživljavaju kao i svakog drugog čovjeka, a ne samo kao Roma“. Na drugoj fotografiji je crnkinja sa tekstom „NE ŽELIM stalno paziti u kojem sam dijelu grada zbog straha od rasističkih napada“, a na trećoj fotografiji žene sa tradicionalnim arapskim nakitom na šaci i tekstom „NE ŽELIM da se moja djeca stide govoriti arapski na cesti, u tramvaju“.

Umetnica je u projektu okupila 5 žena (Romkinju, muslimanku, crnkinju, lezbejku i azilantkinju iz Sirije) koje pripadaju marginalnim, manjinskim grupama kako bi ukazala na rasne, nacionalne, verske, rodne i seksualne diskriminacije žena u društvu. Materijal čine fotografije postavljene u javnom prostoru na mestima medijskog oglašavanja (bilbordi), kao i video spot na *YouTube* kanalu, proširen putem društvenih mreža. Cilj joj je da nepravdu prisutnu u društvu, a koje je svesna, iznese u javnost kako bi je učinila vidljivijom, te kako bi podstakla društvenu promenu svesti. Tabu tema je tako iz prostora doma izašla u prostor galerije, a zatim i u javni prostor, prostor ulice i elektronskih medija. „Islamofobija,

⁹¹ <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/volim-kad-covek-zapeva/r0w8nc9>

ksenofobija, rasizam, homofobija, posvuda je to isti problem” (Kulunčić, u Pavić, 2018⁹²). „Na plakata vidite da su to žene, majke, s tijelom osobe koja vas neće ugroziti, pa ipak osjećate agresiju ili nelagodu. U animaciji čujete njihov glas, vidite da dvije žene koje nisu iz Hrvatske uče naš jezik, daju sve od sebe kako bi bile prihvaćene. A nisu.” (Isto)

„Žene, migranti, siromašni, duševno bolesni, Romi: uvijek je zanimaju manjine, one koje svakodnevno ugrožavamo ni ne primjećujući – *Mene zanima sustav, a ne pojedinačni slučajevi diskriminacije. Zašto Švicarska ima takve zakone koji Švicarcu omogućuje da nekažnjeno iskorištava Bolivijanku? Ili Austrijancima žene iz Bosne, koje imaju pravo doći kod muža u Austriju, ali ne i raditi, što znači da rade na crno, za najnižu nadnicu, bez ikakvih prava, što propitujem u radu „Samo za Austrijance“.* (Isto)

Andreja Kulunčić je u radu *Samo za Austrijance* dala oglaš „u oglasnim prostorima u Austriji da nudim slabo plaćene poslove, pod lošim uvjetima i to samo Austrijancima. Ponudila sam im iste uvjete koje oni nude ljudima na crno i uzrujali su se, zvali su telefon koji je bio na oglasima, i negodovali kako ta vrsta poslova nije za njih nego za *auslendere*.“ (A.K) Autorka je želela da izazove reakciju, vidljivost i suočavanje sa postojećim problemom koji imaju administrativno nevidljivi stanovnici zajednice. „Želja mi je bila da im pružim ogledalo, da osvijeste kako nije stvar u vrsti posla, nego u tome kako se ponašaju prema ljudima koji rade za njih, i kako se oni osjećaju u toj poziciji“ (A.K).

Blisku metodologiju koristi i u radu *Bosanci van* (2008) koji je realizovala u javnom prostoru Ljubljane, u organizaciji Moderne galerije. Serija plakata je imala tekst *Bosanci van* sa fotografijama građevinskih radnika sa produktom njihovog rada (luksuznim stanovima) u komparaciji sa njihovim pravim životom. Naime, zakoni u Sloveniji nisu omogućavali normalan život emigrantima, smatra autorka, već diskriminirajući iako su doprinosili razvoju zajednice. I ova akcija u javnom prostoru je izazvala negativne reakcije. „Sljedeći dan nakon što smo postavili plakate, grad ih je skinuo. Bila je to cenzura!⁹³“ (A.K).

Interdisciplinarnim, participativnim, sociološko-umetničkim projektom *O stanju nacije* (2008), Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb⁹⁴, bavila se Andreja Kulunčić kroz istraživanje koje „zadire u relacijske strukture toga entiteta i podsjeća da je nacionalni identitet diskurzivni, odnosno performativni konstrukt. On se gradi pokoravanjem dominantnom društvenom diskursu, a procesuirala se održavanjem granica prema nacionalno nepoželjnim kategorijama.“ (Mucko, 2010: 160). Projektom je mapirala socijalno ugrožene grupe i pojedince kojima pripada status drugosti u odnosu na prosečne bele, heteroseksualne Hrvate, katolike. „Andreju Kulunčić zanimala je veličina *socijalne distance*, odnosno statistička kvantifikacija fizičkog i mentalnog razmaka s kojim dominantne društvene strukture pristupaju manjinama.“ (Mucko, 2010: 161). Otvorila je prostor za osjetljiva pitanja i tabu teme⁹⁵. „Kao jedan od bitnih uzroka socijalne distance prepoznati su utjecaji masovnih medija, zato i njihova uloga u daljnjim fazama zauzima središnje mjesto.“ (Mucko, 2010: 164). U nastavku projekta se bavila direktnom komunikacijom i radom sa manjinskim grupama i medijima, na prevazilaženju njihove pozicije

⁹² <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/hrvatska-umjetnica-na-crnoj-listi-tate-galerije-pozivam-vas-da-preuzmete-osobnu-odgovornost/6927030/>

⁹³ „Direktorica Moderne galerije, Zdenka Badovinec i kustosica Bojana Piškur su se jako trudile da doznaju što se dogodilo i da vrate plakate na cestu, potpuno su stale iza rada, što je meni važno kod ove vrste radova.“ (A.K)

⁹⁴ Projekt *O stanju nacije* ostvaren je u sklopu širega, međunarodnog projekta *Zemlja ljudskih prava (Land of Human Rights)* u suradnji s kustoskinjama Ivanom Bago i Antonijom Majačom.

⁹⁵ Anketom sprovedenom u galerijskom prostoru je utvrdila da su najosetljivije tri manjinske grupe prema kojima su ispitanici pokazali najveću distanciranost: homoseksualci, Romi i Kinezi.

„drugosti“ u društvu.

Andreja je i sama imala migrantsko iskustvo i osećaj „drugosti“ tokom porasta nacionalizma u Srbiji 90-ih godina, zbog čega je napustila Suboticu. U svom razgovoru, takođe govori o lošim migrantskim iskustvima svojih roditelja dok su radili u Austriji, naročito majke, i to u periodu dok je bila trudna sa njom. Obespravljenoš migranata je goruća tema i u aktuelnim društvenim dešavanjima, pogotovu na terenu nekadašnje Jugoslavije, kuda se kreću nekadašnji stanovnici Sirije i drugih maloazijskih zemalja, koji su zbog ratnih razaranja ostali bez doma, ali je prisutno i kroz istorijsko iskustvo migracije nametnuto ratovima, ekonomskim i političkim razlozima bliskim umetnicima i umetnicama regiona Jugoslavije.

U već pomenutom radu **Jelene Jureše** *Mira – skica za portret*, jedan od slojeva video-instalacije propituje istoriju stvaranja nacionalnog identiteta na prostoru nekadašnje Jugoslavije. Naime, poreklo glavne ličnosti rada – Mire, je multinacionalno. Autorka analizira postojanje multietničnosti u kontekstu stradanja stanovništva na teritoriji nekadašnje Jugoslavije. „Rad je formiran kao *travelogue* koji dokumentira imaginarno, nemoguće putovanje kroz prostor i vrijeme – pejzaže, zemlje, ideologije, rat – u protoku slika koje protiču pred našim očima: prostor Balkana kroz dvadeseto stoljeće, u ratu i miru, obilježavajući dugu povijest tragedija, nasilja, susreta različitih nacionalnosti, Drugi svjetski rat te kompleksnu povijest Jugoslavije. Instalacija završava zatamnjenjem i stvaranjem predosjećaja raspada, gdje Mirina smrt u prometnoj nesreći djeluje kao oštar rez – završavajući životne događaje, utjelovljujući nasilni prekid koji zaključuje priču“ (Benčić 2015: 23). Pojedini kadrovi videa ukazuju na važna, emfatična mesta, obeležja stradanja urezana u kolektivnim sećanjima. „U čitavoj instalaciji, slike, ponekad indirektno, služe i kao spomen. Zamrznuta slika u suncem obasjanoj šumi obeležava mesto gde su se nekada, u strahu, skrivali proterani Srbi, Romi i Jevreji.“ (Mendelson, 2016: 94). „Ima jedna moćna slika pruge prekrivene mahovinom i rastinjem. Poput mnogih fotografija u *Miri*, ona se poigrava „nesavladivom realnošću“ prošlosti. Naravno, ta slika evocira žalosnu istoriju železničke deportacije Jevreja u logore smrti, pod budnim okom nemačkih nacija i njihovih saveznika. (Stalpert, 2016: 66)

Jelena Jureša svojom umetničkom praksom problematizuje pitanje nacionalnog identiteta. U novim istraživanjima proširuje svoju vizuru i na međunarodni kontekst, analizira Austrijski identitet nakon Drugog svetskog rata razvijen na prećutkivanju zločina i holokausta. Odlaskom u Gent na doktorske studije, fokus usmerava i na analizu kolonijalne prošlosti Belgije ispunjene rasizmom, čime svoje razmatranje nacionalnog pitanja stavlja u međunarodni kontekst i univerzalizuje.

Kontekstualizacijom **mitologije, religije** i **duhovnosti** bave se pojedine autorke. **Vesna Tokin**, jedna od prvih umetnica kod nas sa jasnim opredeljenjem za video-art, u svom eksperimentalnom filmu *Arahna – San tkač* (1997)⁹⁶ polazište ima u starogrčkoj mitologiji. Arahna je bila žena smrtnica koja je tkala lepše od boginje Atine, što je izazvalo bes boginje. „Htela sam da pokažem da duhovnost može da se razvija u bilo koje vreme. Zato sam u filmu prikazala dve žene iz 20. veka, žene koje sada ovde nešto rade, tkaju i na taj se način razvijaju. Moj pristup je izrazito ženski... Htela sam da pokažem da ženski autori ne moraju da razmišljaju kao muškarci, ne moraju da ih kopiraju, već da mogu imati svoj autentičan svet i da na taj način mogu graditi svoju sopstvenu filmsku poetiku. Zbog toga je i *Arahna – San tkač* jedan od načina da se ženska poetika, ženska duhovnost, prikaže na jednom višem nivou,

⁹⁶ Muziku je radio Boris Kovač.

na nivou simbola" (Tokin u Čember, 1997: 19).

Ističe da su njeni „filmovi, zbog autentičnosti i drugačijeg pristupa, bili zapaženi... video nosi neki eksperimentalni duh, novi način montiranja, novi pristup slici i sl." (Isto: 19). Rad je prikazan na mnogim filmskim festivalima.⁹⁷ „Moram reći da je *Arahna – San tkač* bio jedini video film prikazan na ovom, prvenstveno filmskom festivalu (Break 21), i to na velikom platnu i u stvarno kvalitetnim uslovima, zbog čega sam jako zadovoljna" (Isto: 19).

Njen drugi video-rad *Kali* (2003)⁹⁸ posvećen je prerano umrloj feminističkoj aktivistkinji i teoretičarki Žarani Papić, a inspirisan je hinduističkom boginjom u njenom razornom obličju. Video-rad reprezentuje ženu kao boginju rata i destrukcije, velike moći, sa ogrlicom od ljudskih glava umesto kojih se postepeno pojavljuju delovi TV *show*-a popularnih folk zvezda i dokumentarne scene iz rata, koje čine društvenu stvarnost same autorke. Među perlama se pojavljuju simboli srpkog i turskog grba, koji ukazuju i na arheološku prirodu rada, koji povezuje savremenu situaciju sa istorijskom prošalošću. Upućivanje na heraldičke simbole je „poruka ovog rada u vezi sa aktuelnim sukobom imperija zapada i istoka, te tako upotreba globalnog uspavljujućeg medija televizije kao veoma moćnog sredstva za razaranje ljudskih identiteta ili nacionalnih posebnosti". (Tijardović, Popović 2006: 3) Umetnica ispituje veru i duhovnost u periodu snažno narušenih humanih vrednosti, uvodenjem žene kao snažne figure. „Zavodenje je smrtonosna igra, slično je svakom razaranju, pustoši sve oko sebe. Poenta je umetnice bila da ovim video-radom to učini saznatljivim.“ (Isto: 4)

Stvaranje nove mitologije i kozmologije prisutno je takođe i u video-instalacijama **Anice Vučetić** *Pri-lagođavanje* (2002), *Sažimanje* (2006) i *Zalog* (2007) u kojima autorka sebe vidi kao boginju reka, vazduha i kosmosa, smatrajući da se Boginja nalazi u svom živom svetu, sa kojim je žena iskonski povezana. U svojim radovima „Telo, pigment, voda“ (1989), „Obredi tela i zemlje“ (1990) **Milica Mrđa** vidi sebe kao simbolično, neraskidivo povezanu sa prirodom, kroz pagansku, mitsku simboliku, dok izvodi svoje performanse na način blizak ritualu.

Navedene autorke polaze od problema sopstvene neprilagođenosti kulturi i civilizaciji kojoj pripadaju i uviđanja snažnog pritiska koji patrijarhat vrši na ženi i prirodi. Alternativu traže u korišćenju istorijskih, umetničkih i mitoloških formi starih civilizacija, politeističkih verovanja, slovenskoj tradiciji, posmatranju prirode i žene kao svete, duha i tela kao neraskidivo povezanih, što je blisko stavovima ekofeministkinja, a naročito duhovnom ekofeminizmu.

Pojava umetnica koje u postsocijalističkom društvu dovode u vezu ugnjetavanje prirode i ugnjetavanje žene, ukazuje na to da je njihovo osećanje nezadovoljstva društvenim okruženjem blisko eksploataciji koju osećaju žene u kapitalističkim društvima. Opštoj opresiji doprineli su naročito društvenopolitički potresi i ratovi tokom 1990-tih godina u regionu bivše Jugoslavije. Umetnice u takvim uslovima rešenja traže u sopstvenoj duhovnosti i empatiji ka potlačenima. Takođe, njihova dela ukazuje na postojanje snažne tradicije slovenskih, prehrišćanskih kultova i mitologije, ali i na njihovo poznavanje drugih svetskih duhovnih tradicija.

Umetnice koje se bave novim tehnologijama svoju eksperimentalnu i inovativnu umetničku praksu

⁹⁷ Film je prikazan na 44. festivalu jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, gde je nagrađen *Zlatnom plaketom Beograda*, za najbolji eksperimentalni film. Zatim ga je prikazala na Festivalu mladih i nezavisnih autora *Break 21* u Ljubljani (1997), gde je u konkurencij od oko 40 filmova ušao u prva tri.

⁹⁸ Snimljena je Mirjana Vuković.

usmeravaju i na problematizovanje nacionalizma i fašizma, kroz javno, aktivističko delovanje u spoljnom, mas-medijском i galerijskom prostoru. Detektuju nasilje, traumatska iskustva diskriminiranih grupa, ukazuju na njihov marginalizovani položaj, čine problem javno vidljivim u društvu i pružaju alternativna rešenja svojom interdisciplinarnom umetničkom praksom. Bave se afirmacijom i valorizacijom sećanja na žensku istoriju, prožetu sukobima nacionalnih i verskih politika. Stavljajući u savremeni kontekst, iz zaborava iznose u javnost prehrišćansku mitologiju, tradiciju starih civilizacija i politeističkih verovanja kroz koje ističu važnost povezanosti žene, prirode i duhovnosti na način koji je u suprotnosti sa patrijarhalnim viđenjima mesta i uloge žene u društvu.

2.5 Jezik

Izraz jezik ima dva značenja u ovom radu: 1. specifično obeležje ljudske vrste da se pomoću jezika (govorenog i pisanog) ljudi sporazumevaju; 2. jezik umetničkog izražavanja umetnica vizuelnih medija, na načine na koje se one izražavaju u domenima koje su odabrale. Među odabranim umetnicama iz Vojvodine govorimo o 4 forme upotrebe jezika kao obeležja ljudske vrste: maternjeg, stranog, profesionalnog i rodno osetljivog (ROJ).⁹⁹

U Vojvodini postoji šest različitih službenih jezika koji mogu biti maternji jezici: pored srpskog, još rusinski, mađarski, slovački, rumunski i hrvatski (kao i nekoliko neslužbenih jezika: crnogorski, romski, bunjevački, češki, ukrajinski i dr.), što znači da na tim jezicima postoji obrazovanje u osnovnim i srednjim školama, a na Filozofskom fakultetu UNS se o tim jezicima predaje i istražuje; posebno na tim jezicima postoje sredstva informisanja (u pisanoj i elektronskoj formi), kao i forme prevođenja u javnoj i službenoj komunikaciji (na primer, na sednicama Pokrajinskog parlamenta APV). Ovakva situacija u pogledu službenih (standardnih) jezika Vojvodine, pokazatelj je negovanja višejezičnosti kao jednog od oblika ne samo interkulturalnih nego i interidentitetskih vrednosti stanovnika Vojvodine.

U okviru istraživanja umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini maternji jezik nije bio posebna tema, naročito kada se pokazuje međudnos jezika i drugih komponenti identiteta umetnica, pre svega profesionalnog, ali i obeležja nacionalnog (etničkog) ili verskog identiteta. Ono što jeste do sada istraživano u Vojvodini je kako koriste jezik žene u drugim profesijama: u nauci, novinarstvu, politici i u muzičkoj umetnosti (kompozitorke i muzičarke). Zato najpre analiziram 4 upotrebe prirodnog jezika: maternji jezik, jezik šire društvene sredine, jezik druge generacije (tj. dece umetnica), rodno osetljiv jezik i profesionalni jezik umetnica novih (vizuelnih) medija, a potom podatke poredim sa do sada objavljenim ili poznatim o profesijama drugih žena u Vojvodini.

⁹⁹ Sedlarević (2016: 90) u napomeni 16) određuje da „Termin 'jezik struke (profesije)', odnosi se na leksiku, frazeologiju i akademski diskurs profesije, a termin 'profesionalni jezik' odnosi se na dominantni jezik kojim komuniciraju pripadnici date profesije“. U ovom radu koristim profesionalni jezik u tom značenju.

Tabela 7: Ukupni podaci o upotrebi jezika umetnica

Ime i prezime	Maternji jezik	Jezik sredine*	Jezik potomstva*	ROJ*	Profesionalni jezik*
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Srpski.	S-H.	/	ROJ izostaje.	Intermedijske umetnosti.
Marica Radojčić (1943–2018)	Srpski.	S-H.	/	ROJ izostaje.	Digitalne umetnosti, nauke i umetnosti.
Breda Beban (1952–2012)	Srpski. Hrvatski.	S-H Engleski.	Srpskohrvatski.	ROJ izostaje.	Filma i videa.
Vesna Gerić (1957)	Srpski.	S-H Engleski.	Srpski Engleski.	ROJ nedosledno.	Digitalne umetnosti.
Lidija Srebotnjak (1961)	Srpski. (Slovenački).	S-H.	Srpski.	ROJ nedosledno.	Fotografije, videa i instalacija.
Nataša Teofilović (1968)	Srpski.	S-H.	/	ROJ nedosledno.	Digitalne umetnosti.
Andreja Kulunčić (1968)	Hrvatski Mađarski.	S-H.	/	ROJ nedosledno.	Intermedijske i socijalne umetnosti.
Vesna Tokin (1969)	Srpski.	S-H.	/	ROJ dosledno.	Filma i videa.
Jelena Jureša (1974)	Srpski.	S-H Engleski.	Srpski Engleski.	ROJ dosledno.	Fotografije, videa i instalacija.
Bojana Knežević (1983)	Srpski.	S-H.	/	ROJ dosledno.	Intermedijske i performativne umetnosti.
Lea Vidaković (1983)	Srpski Hrvatski.	S-H.Engleski.	/	ROJ izostaje.	Intermedijske umetnosti i animacije.
Isidora Todorović (1984)	Srpski.	S-H.	/	ROJ nedosledno.	Digitalne i hibridne umetnosti.

Legenda:

*Naziv srpskohrvatski (S-H) koristi se za period postojanja Jugoslovenske zajednice u kojoj su jezici nacionalnih zajednica i dominantnih naroda bili izjednačeni.

*Pod izrazom Jezik potomstva podrazumeva se kako druga generacija, tj. deca umetnica koriste maternji jezik, jezik sredine. S obzirom na činjenicu da od 12 umetnica samo njih 4 imaju po jedno dete, ne možemo donositi zaključke koji bi imali opšti karakter.

*Upotrebu ROJ prikazujem u obliku kontinuuma u kojem su: ROJ izostaje; ROJ nedosledno i ROJ dosledno.

*Profesionalni jezik nije izdvojena kategorija, jezik i terminologija koje umetnice upotrebljavaju se međusobno prepliću sa drugim oblastima vizuelne umetnosti.

Maternji jezik

Maternji jezik uglavnom nije moguće jednoznačno definisati¹⁰⁰.

Uočljiva je slojevitost pitanja **maternjeg jezika** kao promenljive kategorije: on se može naučiti, zaboraviti, zameniti drugim jezikom i doživeti druge vrste promena. Primeri promena jezičke upotrebe, znanja i sposobnosti se uglavnom navode za osobe koje (duže ili kraće) žive u dijaspori u kojoj se sužava mogućnost upotrebe maternjeg jezika, a povećava upotreba jezika dominantnog naroda u datoj sredini. Ako je maternji jezik osnovno identitetsko obeležje svake osobe, kako tvrde oni koji povezuju maternji jezik sa nacionalnim identitetom), onda promenljivi maternji jezik može dobro poslužiti kao primer kako je neosnovano direktno povezivanje pripadnosti određenoj naciji (pa onda i državi) preko upotrebe i znanja maternjeg jezika. Činjenica je da umetnice novih medija ne žive samo u lokalnom prostoru Vojvodine, nego su se tokom svoje profesionalne karijere (duže ili kraće) vezivale za različita geografska područja, te da je upotreba (više) jezika za njih mogla predstavljati poteškoću, ili, pak, prednost u ostvarivanju profesionalne karijere i lične afirmacije (detaljniji podaci u Tabeli 1: Dokumentacioni podaci o umetnicama i njihovim umetničkim medijskim radovima (1965–2017)).

Nedavna istraživanja upotrebe maternjeg jezika žena u različitim profesijama u Vojvodini, ukazala su na postojanje dva ili čak više maternjih jezika jedne osobe (Klem Aksentijević, za muzičarke, 2016; Dijana Subotički, za političarke, 2015; Savić, za profesorke Univerziteta u Novom Sadu, 2015; Sedlarević za profesorke u dijaspori, 2016), ali su ukazala i na mogućnost promene maternjeg jezika u zavisnosti od životnih okolnosti u kojima osobe ostvaruju profesionalnu karijeru – u domovini ili u dijaspori (Sedlarević, 2016). Osnovni podaci pokazuju da osobe koje duže vreme provode van matične zemlje relativizuju odnos prema važnosti maternjeg jezika za sopstveni identitet i profesiju, naročito kada kriterijum bude odnos prema jeziku druge generaciju (tj. jezik njihove dece rođene u inostranstvu). Pitanje jezičkog identiteta umetnica može dobro poslužiti za obaranje teorija o presudnosti maternjeg jezika kao identitetskog obeležja i pomeriti postojeću stereotipnu argumentaciju toga tipa u drugom pravcu – u pravcu važnosti zajedničkog jezika za profesionalni razvoj umetnica. U knjizi „Govorite li zajednički?“, Bugarski (2018) detaljnije objašnjava stav iznet u Deklaraciji o zajedničkom jeziku (objavljenoj 30. marta 2017) kao motiv da zajednički jezik doprinese pomirenju u jugoslovenskom regionu. U istraživanju jezika umetnica, možemo postaviti pitanje: Da li zajednički jezik može doprineti profesionalnoj vidljivosti umetnica u novim medijima u regionu? Argumentacija koja sledi nastoji da to pitanje obrazloži.

Umetnice uglavnom nisu spontano govorile o svom maternjem jeziku niti o nacionalnoj pripadnosti kao komponentama identiteta, čak ni u slučajevima kada smo ih o tome pitale. Otuda smo zaključili da upotrebu maternjeg jezika ne podrazumevaju kao segment sopstvenog identiteta. Prema podacima u Tabeli 7, mogli bismo zaključiti da je najvećem broju odgovarajući naziv za jezik srpskohrvatski jezik (S-H), odnosno forma jezika kojom se one ne izdvajaju u posebnu nacionalnu zajednicu. Mogli bismo možda reći da bi u većini primera one odabrale naziv za jezik „zajednički jezik“ dakle onaj koji u poslednjih nekoliko godina poznati lingvisti iz različitih jugoslovenskih centara predlažu za aktivnu

¹⁰⁰ Definiše se na različite načine, kao „jezik kojim govori majka“, „jezik koje dete prvo nauči“, „jezik koji osoba najčešće koristi“ i „jezik sa kojim se osoba identifikuje“, odnosno, „jezik kroz koji je osoba, tokom procesa socijalizacije usvojila norme i vrednosne sisteme jedne grupe“ (Skutnabb Kangas, 1981: 14–15).

upotrebu (Bugarski, 2017).

Što se tiče podataka u ostalim kolonama: maternji jezik srpski (11) ili hrvatski (3) one koje su živjele u jugoslovenskom periodu u Vojvodini, a samo je jedna umetnica dvojezična – koristi hrvatski i mađarski jezik (Tabela 7, kolona 1). Pored nje, još dve umetnice su tokom života, učenja i rada u drugim sredinama menjale izgovor maternjeg jezika i koristile (i sada koriste) i ekavski i ijekavski ili neku kombinaciju u srpskom (hrvatskom) jeziku u zavisnosti u kojem se geografskom jugoslovenskom prostoru nalaze.

Ja imam gastarbajterski sindrom. Ja ne govorim više svoj jezik dobro. Ne govorim ni engleski dobro. (B.B).

Promene poput ove je izazvalo drugo životno okruženje i jezik tog okruženja.

Kad sam došla u Zagreb... Ja sam govorila ekavicu i njima je to svima paralo uši i bili su prema meni odvratni (A.K.).

Višegodišnji život u različitim sredinama utiče na promenu vrednovanja maternjeg jezika u tom smislu da je on i nadalje maternji jezik, ali nije neodvojiv deo ličnog identiteta (da se najčešće koristi u komunikaciji i da se najbolje zna, i da se na njemu sanja itd.). Promenljivi identitet umetnica, vidljiv u upotrebi maternjeg jezika, blizak je rezultatima istraživanja profesorke koje žive u dijaspori, kao što su i umetnice menjale prebivališta. U istraživanju Sedlarević (2016: 92) nalazimo primer profesorke kojoj je maternji jezik (u detinjstvu) bio mađarski, studirala je nemački jezik u Nemačkoj i profesionalno se vezivala za taj jezik, potom se odselila u Australiju gde poslednjih 30 godina koristi isključivo engleski jezik u javnom prostoru i u profesionalnom radu (predavanja drži na tom jeziku), pa svedoči:

U mom životu u raznim fazama razni jezici su preuzimali primat... Ljudsko biće je fleksibilno i menja se, jer u novoj sredini nauči mnoge nove stvari, i trudi se da se prilagodi (Isto).

Profesionalni jezik

Ukupnu jezičku sposobnost upotrebe jezika nadalje posmatram kao **profesionalni jezik** – u ovom slučaju umetnica novih vizuelnih medija, čija je karakteristika obilje termina vezanih za medije i/ili digitalizaciju, elektronski život poruka i sl. Takav jezik ima posebnu terminologiju, koju su savladale tokom studija i razvoja umetničke i edukativne prakse, odnosno koji je deo svakodnevne komunikacije sa osobama iz profesije. Taj jezik pomaže umetnicama (kao i profesorkama, muzičarkama, novinarkama) da se sporazumeju sa kolegama unutar svoje profesije, mogu njime da se dobro sporazumevaju na poslu i uz malo (ili nedovoljno) znanja jezika komunikacije (najčešće stranog jezika, engleski) u inostranstvu i/ili dijaspori. Tako je u ne-matičnoj sredini profesionalni jezik osnova sporazumevanja sa drugima.

Činjenica je da sve umetnice dobro poznaju strani (engleski) jezik, da na tom jeziku i daju nazive svojim umetničkim delima i taj jezik je u dobroj meri njihov profesionalni jezik. Razlog je ili to što sa tim delima gostuju po različitim inostranim festivalima, galerijama i drugim prostorima, ili zato što je

to sada postao internacionalni jezik komunikacije vizuelnih umetnica¹⁰¹.

Za sve umetnice je naziv jezika sredine srpskohrvatski jezik (S-H) (12), a za nekoliko njih koje žive (ili su živele) u inostranim sredinama u kojima se govori više jezika je to i engleski jezik (4), (Tabela 7, kolona 2).

Jedna od umetnica se edukovala tokom osnovnih i master studija na Univerzitetu u Novom Sadu, u oblasti Engleskog jezika i književnosti, što joj je olakšalo početnu komunikaciju u inostranstvu gde se dalje obrazovala i nastavila profesionalnu karijeru, prvo u SAD, a poslednjih godina u Maroku, gde nastavu tokom profesionalnog rada drži na engleskom jeziku i živi u multijezičnoj sredini¹⁰². Ona svedoči za situaciji u Maroku da „Studenti prelaze sa jednog na drugi jezik kao najnormalniju stvar na svetu, mešaju jezike...“. Zbog multijezičke sredine neophodno je da nauči još jedan jezik. „Učim francuski i osećam se krajnje hendikepirano u toj sredini, poluobrazovano“. (V.G)

Ako je maternji jezik neki drugi jezik koji se koristio u jugoslovenskom prostoru, a sada u Srbiji u drugačijem obliku, onda je znanje slovenačkog jezika bilo od velike koristi tokom studija u Ljubljani ili znanje mađarskog kao maternjeg jezika za studije u Budimpešti, ili znanje engleskog za boravak u SAD, Velikoj Britaniji, Belgiji ili Singapuru. Ukratko, umetnice novih medija su pokretljive po geografskom prostoru u kojem postoje različite jezičke potrebe kojima se one prilagođavaju, ali tu vrstu sposobnosti nisu do sada prepoznavale kao važnu karakteristiku sopstvene ličnosti i nisu detaljnije o tome govorile, sem u ovom istraživanju. Otuda bih pre zaključila da se kod njih radi o promenljivoj jezičkoj upotrebi kao dominantnoj delatnosti.

Strani jezik

Za studiranje i predavanje u međunarodnom kontekstu veliki značaj ima znanje **stranih jezika**, odnosno jezika sredine u kojoj borave, što je često bilo i presudno za izbor mesta.

Takođe, u svojim razgovorima pojedine umetnica kao svoje dodatne aktivnosti navode učenje jezika.

Zbog (Milene Pavlović Barili) sam zavolela Italiju i naučila italijanski (B.P. u Savić, 2001: 301).

Po završetku studija (sam) počela da boravim u Londonu, nekoliko leta uzastopce, radi usavršavanja engleskog (M.R).

Naučila sam mađarski i dobila državljanstvo (B.K).

Znanje drugih (stranih) jezika im je olakšalo ne samo obrazovanje, već i profesionalni rad i razvoj umetničke prakse. Dobijale su stipendije, boravile u inostranstvu, predavale i imale izložbe, te se profesionalno afirmisale i u drugim sredinama u javnom prostoru upravo preko jezika, profesionalnog, stranog, maternjeg. Treba istaći da umetnice insistiraju na upotrebi engleskog jezika kao stranog,

¹⁰¹ Otuda sam imala teškoća da prevedem neke od radova umetnica i ostavljala sam samo naziv u originalu.

¹⁰² Na Fakultetu u Maroku studenti/kinje znaju po tri jezika: strani jezik na kojima slušaju predavanja: engleski, francuski i maternji berberski jezik.

ali i profesionalnog jezika (davanje naziva svojim umetničkim radovima), zatim u pisanju osnovnih podataka iz lične biografije i prilikom opisa svojih radova u tekstovima koji prate izložbe (u katalogima pre svega). Ovakva pojava ukazuje na težnju ka međunarodnoj vidljivosti i osvešćenosti u širem kontekstu od nacionalnog, lokalnog kada prezentuju svoje radove – jer tržište je veće od lokalnog, ali i kritičko promišljanje njihovih radova nije omeđeno granicama. Tačnije, umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini ne vide sebe u okviru lokalne zajednice, već razmišljaju o mogućnostima rada u okviru šireg kulturnog i umetničkog prostora (bez granica) i zato izlažu na međunarodnim izložbama, borave u rezidencijalnim programima, učestvuju u internacionalnim radionicama, imaju predavanja i prezentacije svojih radova, za šta je neophodno znanje stranog (engleskog) jezika koji se sve više u umetničkom svetu podrazumeva kao osnovni za komunikaciju i razmenu u ovoj profesiji. U tom smislu se profesionalni i strani jezik poklapaju (što, na primer, nije slučaj u profesiji novinarki, ili muzičarki kod kojih je italijanski jezik profesije, a engleski strani jezik).

Neminovna mobilnost umetnica novih medija, koje se bave savremenom umetničkom praksom, zahteva dobro znanje stranog (engleskog) jezika i kao profesionalnog jezika, u nekim slučajevima je taj jezik i jezik sredine, a pokazuje se, generacijski gledano, i kao maternji jezik njihove dece koja zajedno sa umetnicama (majkama) odrastaju u dijaspori.

Za razliku od profesije novinarkе, u kojoj je jezik osnovno sredstvo ispoljavanja, vizuelnim umetnicama, koje vizuelno izražavaju značenja i sadržaje, prirodni jezik je najčešće drugorazredni (možda je to jedan od razlog zašto o jeziku nisu govorile posebno u svojim iskazima u intervjuu). Čini se da se vizuelni umetnici/ce više oslanjaju na svoj umetnički jezik kada se obraćaju potencijalnoj publici i gotovo da zanemaruju potrebu da u jeziku (maternjem, stranom, jeziku sredine) detaljnije govore o svojoj vizuelnoj umetnosti i jeziku koji koriste. U tom pogledu uočavamo specifičnost jezičke problematike umetnica o kojima je ovde reč. Ostaje potreba da oni koji pišu o umetničkom jeziku umetnica novih medija pažljivo oslušuju balans između ova dva vida jezika i da na neki način budu medijatori. Možda bi rešenje bilo da istoričari/ke umetnosti prihvate takvu ulogu, između umetnika/ce – dela – publike, ali je isto tako važno da umetnički jezik nađe i adekvatnu jezičku formu standardnog jezika (u ovom slučaju srpskog u Srbiji). S obzirom na činjenicu da je relativno malo teoretičara/ki umetnosti koje se bave novim medijima, možemo očekivati da će proces tumačenja značenja njihovih dela još dugo trajati. Pri tom je očekivano da jezik teoretičara/ki kojim se tumači njihovo delo bude jasan za širi auditorijum. Međutim, i same teoretičark/e koriste umetnički jezik češće jer je on u umetničkim krugovima prihvatljiviji od standardnog, na koji se gleda podrugljivo. Ovakav pristup je povezan sa pozicijama moći, odnosno govorenjem i pisanjem o umetnosti što stručnijom terminologijom kako bi se znanje zadržalo samo u istim, uskim krugovima moći, te kako ostali (pa tako i potencijalna publika i šira javnost), ne bi bili u prilici da dođu do saznanja.

Rodno osetljiv jezik (ROJ)¹⁰³

Feministička teorija je od samog početka ukazivala na važnost jezika za ženino oslobođenje iz okvira društva koji obeležavamo izrazom 'patrijarhalno', društvenog okvira u kojem su rodne podele društvenih uloga i statusa zadate u pogledu moći. Jezik zapravo ukazuje na tu podelu moći i otuda su preporučene nužne promene u jezičkoj upotrebi kako bi se skrenula pažnja da se pomoću jezika može menjati društveni status i muškaraca i žena, ali i mladih u odnosu na starije i sl. Proces promena koje su pokrenule feministkinje u okviru normiranja jezika, pod nazivom *rodno osetljiv jezik*, započeo je pre više decenija u svetu (pre svega u nemačkom i engleskom govornom području), u skladu sa zahtevima datim u Univerzalnoj deklaraciji o ljudskim pravima (1948) „da niko ne može biti diskriminisan na osnovu jezika”. Nažalost, ista težnja se nije istovremeno jače osetila u jugoslovenskom prostoru, naročito u srpskohrvatskom, ali ni u slovenačkom i makedonskom (detaljniji podaci u Savić i dr. 2009, 166–171).

Predlog za upotrebu rodno osetljivog srpskog jezika (*gender sensitive language*) u javnoj i službenoj upotrebi u Srbiji (ROJ), podrazumeva određenu specifičnost kada se odnosi na muškarce i žene, u kojem postoji dosledna podela prema polu, naročito vidljiva u upotrebi titula i zanimanja žena i muškaraca (Savić i sar. 2009, 7–21). Predlog za upotrebu rodno osetljivog jezika se zasniva na uverenju da se u široj društvenoj zajednici može delovati pomoću jezika tako da se u njoj menja svest o odnosima među ljudima. Shodno takvom uverenju upotreba ROJ u javnoj sferi, kao što su mediji, jedan je od pokazatelja da je društvu stalo i do ravnopravnog položaja žena, odnosno da je upotreba ROJ jedan od mehanizama protiv diskriminacije žena (i muškaraca) u društvu po pitanju moći. S tim u vezi su i preporuke koje su dale međunarodne organizacije koje se staraju za afirmaciju rodne ravnopravnosti u svetu. Danas, međutim, u Srbiji ROJ nema standardizovanu formu koja je 'propisana' kao obavezna u javnoj sferi, pa smo svedoci različite tekuće prakse kada je u pitanju javna i službena upotreba u govorenju i naročito u pisanju, ne samo kada je reč o vizuelnim umetnicama. Neki mediji i neke institucije su se opredelile za doslednu upotrebu ROJ i praksa postoji već deceniju, dok neki drugi mediji (recimo dnevni list *Politika* ili institucije, na primer, univerziteti, akademije nauka i umetnosti, Matica srpska i dr.) takvu praksu izostavljaju.

Činjenica je da je u Vojvodini 2000–2015, ROJ znatno zaživeo u medijskoj praksi, da bi se ona u poslednjih nekoliko godine počela povlačiti (na primer u dnevnom listu *Dnevnik* ili na TV Vojvodina).

A kakva je situacija u pogledu upotrebe ROJ samih umetnica novih medija? Da li ga koriste u usmenoj i pisanoj komunikaciji (naročito kada su u pitanju imenovanja titula i zanimanja) kao sredstvo za povećanu vidljivost u javnosti?

Očekivanje je da je upotreba ROJ doslednija, s obzirom da su se neke od umetnica u znatnoj meri bavile tematikom diskriminacije u svojim radovima, nasiljem ili nevidljivošću žena u javnom prostoru. U kojoj meri je njihova osvešćenost u pogledu važnosti prirodnog jezika zastupljena u njihovom umetničkom jeziku? Analiza komponente moći i ravnopravnosti žena u društvu može pomoći u proceni da li se one izražavaju rodno osetljivim jezikom i rodno osetljivim umetničkim jezikom podjednako.

¹⁰³ Pored termina rodno osetljiv jezik, koji ovde koristim shodno radovima Savić i sar. u knjizi *Rod i jezik* (2009.), u literaturi u Srbiji se naporedo koriste još i rodno *senzitan*, rodno *diferenciran* jezik.

Osnovni podatak u ovoj analizi potvrdio je već postojeći o ženama u profesijama „da napredovanje u hijerarhiji moći ne prati i napredovanje u ovladavanju svešću o važnosti upotrebe rodno osetljivog jezika profesorki, pa je izostanak njegove upotrebe pre pravilo nego izuzetak. Svest da se preko upotrebe jezika može promeniti postojeće stanje u društvu nije deo svesti o neravnopravnom postojećem stanju u akademskoj zajednici.” (Bašaragin, 2016: 183)

U istraživanju umetnica koje su posvećene novim medijima u Vojvodini rezultati su bili sledeći: ROJ dosledno koriste (3), ROJ nedosledno koriste (5), ROJ izostaje (4), (Tabela 7, kolona 4), što je blisko i rezultatima drugih istraživanja žena u profesijama. Osnovni je rezultat da umetnice novih medija koriste ROJ nedosledno u razgovoru, dakle u usmenoj komunikaciji češće nego u pisanoj (tekstovi u katalozima i dr.). U ovom drugom slučaju najverovatnije o upotrebi ROJ ne odlučuje sama umetnica nego osobe zadužene za štampanje materijala za izložbe i druge prilike. Međutim, rodno osvešćene umetnice (kao što su npr. Vesna Tokin, Jelena Jureša i Bojana Knežević) ne propuštaju priliku da i u pisanoj formi insistiraju na upotrebi ROJ, znajući vrednost jezičkog ispoljavanja kao pozicioniranja u odnosu na postojeće ideološke orijentacije u javnoj sferi. U razgovoru nije bilo postavljeno pitanje da se umetnice same izražavaju o svojoj upotrebi ROJ, nego su podaci sakupljeni na osnovu analize razgovora sa njima. Neke od njih ne koriste dosledno ROJ ne zato što se prema toj upotrebi negativno određuju, nego je ne smatraju izuzetno bitnom. Takođe, pojedine umetnice, već dugi niz godina žive u engleskom govornom području, koji funkcioniše drugačije u odnosu na ROJ i gde nisu mogle da razviju rodno senzitivni srpski jezik. Ohrabruje podatak u analizi ROJ u pisanoj formi da tekstovi nastali u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu, obraćaju pažnju na ROJ i ona postepeno postaje norma u toj instituciji (inače presudnoj za ovaj vid afirmisanja umetnica iz domena novih vizuelnih medija).

Uočava se i generacijska razlika kada je upotreba ROJ u pitanju: pojedine umetnice, uglavnom srednje i mlađe generacije, svesnije su značaja upotrebe ROJ radi poboljšanja položaja žena u društvu, umetnosti i javnoj sferi uopšte, te sve više koriste ROJ kako u usmenoj tako i u pisanoj komunikaciji.

Kada je u pitanju međuzavisnost upotrebe prirodnog jezika primetne su četiri forme jezika: maternji, strani, profesionalni i rodno osetljiv jezik kao ukupnost jezičkog ispoljavanja koja čini njihove promenljive identitetske pozicije tokom svakodnevice u privatnoj i javnoj sferi.

Potreba za mobilnošću je uticala na promenu njihove vidljivosti u maternjem jeziku (mešanje ekavskog i ijekavskog izgovora), kao i na usvajanje novih jezika neophodnih za razvoj struke i za profesionalnu afirmaciju. Strani (engleski) jezik je postao primaran u međunarodnoj profesionalnoj vidljivosti umetnica, pa je u tom pogledu on na neki način njihov 'maternji jezik' (primere imamo u nazivima radova samo na engleskom jeziku).

Umetnice čija deca odrastaju u inostranstvu (pitanje jezičkog potomstva), svoju decu takođe uče očuvanju i aktivnom korišćenju kako maternjeg tako i stranog jezika koji odrastanjem preuzima važnost u svakodnevnoj komunikaciji¹⁰⁴.

Zaključak koji se odnosi na upotrebu ROJ:

¹⁰⁴ Maternji jezik kojim govore deca umetnica koja odrastaju u Srbiji je srpski jezik (1), u Hrvatskoj srpsko-hrvatski (1), kao maternji. Umetnice čija deca odrastaju u dijaspori govore jezike zajednica u kojima žive, ali i srpski jezik kao maternji (2) u meri u kojoj se roditelji staraju da taj jezik neguju (Tabela 7, kolona 3). Jedna umetnica naglašava da njena ćerka govori i srpski i engleski veoma dobro, na čemu su ona i suprug insistirali.

1. situacija nije jednostavna, s obzirom na činjenicu da se u profesionalnom tj. stranom (engleskom) jeziku rodna osetljivost izražava drugačijim jezičkim sredstvima od onih u slovenskim jezicima i njihovom maternjem (srpskom, hrvatskom). Potrebna je posebna edukacija da se uspostavi balans upotrebe ROJ u maternjem i stranom tj. profesionalnom jeziku umetnica;
2. postoji generacijski fenomen kada je ROJ u pitanju: mlađe generacije sve više usvajaju ROJ, smatrajući ga važnim za afirmaciju žena u profesiji i umetničkoj praksi.

Kada se analiza maternjeg, stranog, profesionalnog jezika i ROJ uporedi sa podacima koji su dostupni javnosti, a odnose se na profesionalni rad žena u Vojvodini: novinarkе, muzičarke, profesorke univerziteta, kompozitorke, političarke, dobijamo sledeće podatke:

Milinkov (2016: 161–179) u poglavlju *Jezička upotreba novinarki: maternji profesionalni, rodno osetljiv jezik* zaključuje u vezi sa istraživanjem novinarki u Vojvodini koje potiču iz različitih nacionalnih zajednica da novinarkе imaju više od jednog maternjeg jezika (najčešće one koje dolaze iz dvojezičnih brakova) pa one takvu jezičku sposobnost prilagođavaju mediju u kojem rade (na jeziku nacionalne zajednica ili na jeziku većinskog – srpskog naroda). Ono što je važno u istraživanju jezika novinarki jeste da i u ovom istraživanju one komponente jezika ne povezuju sa presudnom identitetskom komponentom, nego je to pre svega komponenta profesije.

Sedlarević (2016: 92–93) u istraživanju upotrebe jezika profesorke koje predaju u dijaspori zaključuje da se radi o promenljivom maternjem jeziku. Kao važan element za aktivnu upotrebu maternjeg jezika u dijaspori uvodi bračno stanje: ukoliko je profesorka udata za osobu koja je iz zemlje u koju je došla na profesionalni rad, onda će biti smanjena upotreba njenog maternjeg jezika (bilo da je to srpski jezik ili neki od jezika iz nacionalne zajednice u Vojvodini). Iz tabele o ličnim podacima umetnica novih medija, vidi se da je većina bila u bračnoj vezi (duže ili kraće), uglavnom sa osobama koje su iz područja Jugoslavije (ne iz zemalja u kojima su duže ili kraće radile ili rade u dijaspori).

Kostadinović (2014) je ustanovila gotovo potpuno odsustvo ROJ u usmenoj i pisanoj komunikaciji kompozitorke iz Srbije. Njih je relativno malo u Srbiji, one tek osvajaju tu 'mušku' profesiju, pa nazive profesija i titula žele da koriste u muškom rodu da se izjednače sa kompozitorima, već afirmisanim, tačnije takve jezičke forme u ženskom rodu ne odobravaju. Smatraju da ROJ nije bitan za njihovu profesionalnu vidljivost.

Klem Aksentijević (2016) za profesiju muzičarke u Vojvodini zaključuje da njihov maternji jezik nije presudan u identitetskoj identifikaciji, nego je to pre jezik profesije i/ili umetnički jezik (jezik muzike).

Subotički (2012, 2013) konstatuje da političarke nedosledno koriste ROJ, u zavisnosti od političke ideologije koju sprovode unutar svoje stranke, pa je njen osnovni zaključak da nedosledno upotrebljavaju ROJ u javnoj pisanoj i usmenoj komunikaciji.

Analize navedenih istraživanja ukazale su da žene u različitim profesijama koriste ROJ samo sporadično.

Preispitivanje jezika u vizuelnoj umetnosti

Iako je jezik – ili pisana reč – tekst primarna medijska forma književnosti, on je prisutan kao sredstvo izražavanja i istraživanja i u vizuelnoj umetničkoj praksi. Iskustvo avangardne umetnosti je prvo pokazalo da jezik može biti upotrebljen kao forma umetničkog dela u vizuelnoj umetnosti, a konceptualni umetnici/ce su od 60-ih godina 20. veka dalje nastavili sa ovakvim istraživanjima. Konceptualna umetnost u „užem smislu“ proističe „iz tekstova i radova Sola Levita (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967), Džozefa Košuta (*One and Three Chairs*, 1965; *Art as idea as idea*, 1966; *Art After Philosophy*, 1969), Lorenza Venera (*Statemants*, 1968), (*Painting–Sculpture*) Terija Etkinsona i Majkla Boldvina (*Art&Language*, 1966–7), itd. Da je „i sama ideja, uprkos tome što nije vizuelizovana, isto tako umetničko delo kao i bilo koje drugo“ (Le Witt 1967)...“ (Đorđević, 2016: 17). Naime, počeci konceptualne umetnosti bili su usmereni na jezička i tekstualna istraživanja prirode same umetnosti i umetničkog dela ističući vrednost ideje dela nasuprot formi. „I mada se istorijsko trajanje konceptualne umetnosti svodi na tek nekoliko godina delovanja, njena jezička i teorijska anti-estetika (dematerijalizacije umetničkog dela) nije prestala do dan danas da odjekuje u različito imenovanim praksama „savremene umetnosti“, posebno onim koje podrazumevaju akcionizam, izvođenje, *bodyart*, telesnu skulpturu, intervenciju (u prostoru), bihevioral art, video-rad, instalaciju, itd“. (Đorđević, 2016: 18).

Mnogi konceptualni radovi koji su se bavili tekstem nastali su u Jugoslaviji, krajem 60-ih i 70-ih godina 20.veka, naročito u Ljubljani, Zagrebu, Beogradu, Novom Sadu i Subotici. „Na vojvođanskoj književnoj i umetničkoj sceni od kraja šezdesetih godina došlo je do radikalne transformacije poezije u međužanrovske multivalentne forme. One su dovodile u pitanje instituciju Lirike i instituciju Književnosti“ (Đurić, 2002: 84). „Vojvođanskim tekstualizmom“ su se bavili književnici/ce i vizuelni umetnici/ce često okupljeni u grupama, kao što su: grupa KÔD, grupe Januar i Februar, grupa Bosch & Bosch, Grupa (∃, ili pojedinačno kao Judita Šalgo i Bogdanka Poznanović. Svojim konceptima su želeli da učine otklon od tada dominantnog umerenog modernizma u umetnosti i kritikuju aktuelno stanje u umetnosti i društvu.

„Nije zanemarljiva činjenica da se to dešavalo u multietničkoj i multijezičkoj sredini. Mnogi pesnici (i poneka pesnikinja) odrastali su paralelno živeći u dva ili više jezičkih sistema. Njihovi tekstovi su ostali na margini jer su izmicali ustaljenim normama. Nisu se mogli smestiti u okvire književnosti, jer se nisu konstituisali ni kao lirika ni kao pripovedna proza, niti su se mogli smestiti u okvire vizuelne umetnosti. Nastajali su na rubovima i preseccima književnih žanrova, između književnosti i umetnosti, između teorijskog diskursa i književnosti“ (Ibid). Njihova istraživanja bila su usmerena na eksperimentisanje tekstem kroz različite oblike, kao što su: tekstualne izjave, vizuelna poezija, mejl art, umetničke instalacije, body art, predstave ili intervencije u otvorenim prostorima i galerijama povezane sa iskustvima Fluksusa. Pojedini primeri postavangardne umetnosti od kraja 80-ih godina 20. veka nastavljaju ovaj pristup u okviru novih medija u umetnosti, naročito u digitalnoj umetnosti.

U umetničkoj praksi **Bogdanke Poznanović** značajno mesto pripada knjizi – umetničkom objektu (knjizi umetnika), vizuelnoj poeziji, signalizmu i mejl artu, koji su predstavljali svojevrsnu spregu likovne umetnosti i književnosti. Inovativnost ovakvog interdisciplinarnog izraza započeta je sa internacionalnom konceptualnom umetnošću krajem 60-ih godina 20. veka i Fluksusom, vidljiva u njenim radovima početkom 70-ih godina, uz naglašenu potrebu ka komunikaciji kao centralnoj temi.

Prvi mejl art rad Bogdanke Poznanović *Feedback Letter box – informacija – odluka – akcija* (1973–1974), istovremeno je i prva velika mejl art akcija kod nas, izvedena uz učešće i poštansku komunikaciju trideset i osmoro umetnika iz zemlje i inostranstva. Akcija je počela kada je Bogdanka na adrese umetnika poslala fotokopije fotografije svog poštanskog sandučeta, uz molbu da joj odgovore tako što će joj poslati crtež ili fotografiju sopstvenog sandučeta, kako sama kaže „tog 'neuglednog' dela kućnog inventara, koji za učesnike interpersonalnih estetskih komunikacija ima posebno značenje“ (Poznanović, 1980: 46)¹⁰⁵.

Istovremeno je učestvovala i u sličnim kontakt art i mejl art projektima svojih internacionalnih kolega, kao na pr. u projektu *A.R.T. order: Was ist Kunst?* Hansa-Venera Kalmána iz Savezne Republike Nemačke (1973). Godinama je bila aktivna u stvaranju internacionalne mreže vizuelnih pesnika, pesnikinja i mejl umetnika. Izlagala je na mnogim značajnim izložbama kod nas i u inostranstvu na kojima je predstavljen mejl art i polako ulazila u domaće i internacionalne antologije posvećene ovom mediju¹⁰⁶.

Za njene mejl art radove veliki značaj imali su vizuelna poezija i signalizam¹⁰⁷. Među signalističkim radovima Bogdanke Poznanović izdvajaju se: *Nevidljiva komunikacija – dah* (1974), *Gde je kome sever?* (1978), *Respiromessaggio* (1978), *Via Lattea (Mlečni put, 1981)*, *Original Body Prints* (1983–1984) i *Kontakt Art* (1984), zatim mnogobrojni kolaži sastavljeni od otisaka tela umetnice (usne, šake), dokumentacije njenih ranije izvedenih akcija, poštanskog aksesoara (marke, pečati, datumi, nazivi mesta), delova kompjuterske trake, slajdova, fotografskog filma, kardiograma i slično, kojima umetnica kombinuje medije komunikacije, umetničku dokumentaciju i svoje intimno-individualno prisustvo.

S vizuelnom poezijom neposredno su povezane i „knjige umetnika/ce“, medij u kome Bogdanka počinje da radi od 1973. godine. Tada realizuje svoju prvu knjigu umetnika *Stellata*, kao transparentni mini-buklet. Do 1980. godine realizovaće petnaestak knjiga umetnika. Neke od njih su: *Permutazione dei venti – perturbazione dei venti* (1975), *Nomination* (1975), *Respiratory book* (1978), *Memorial Booklet* (1980), *Proscribe Booklet* (1980), *Violent Booklet* (1980), *Envenomed Booklet* (1980), *Nutritive Booklet* (1980). U nazivima knjiga uglavnom se nalaze apstraktni pojmovi (knjiga o nasilju, o vetru, dišanju, memoriji i sl.) na italijanskom ili engleskom jeziku. U nekima se pojavljuju latinske reči, nazivi vetra, zvezde, rentgenski snimci pluća, elektrokardiogram, otisci delova tela, njena umetnička dokumentacija, znakovi pošte (žigovi, datumi, marke, adrese) i sl. Knjige umetnika povezane su s praksom mejl arta, s vizuelnom poezijom, signalizmom, upotrebom jezika i teksta u vizuelnoj umetnosti, ali i uopšte komunikacijom kao medijem koji je nju posebno zanimao.

Rad Bogdanke Poznanović *Transparent book* (1974) prikazuje sazvežđa koja su ispisana na latinskom jeziku u krugu, tako da knjiga mora da se okreće kako bi se pročitao tekst. Tokom okretanja, nastaje

¹⁰⁵ Pošiljke su stigle iz različitih zemalja, od mnogih vodećih internacionalnih ličnosti, kao što su: Jozef Bojs, Klaus Groh, Laslo Beke, Klemente Padin, Predrag Šidanin, Balint Sombati, Mirosljub Todorović itd., sve su sabrane i prezentovane kao umetničko delo.

¹⁰⁶ Usledio je niz grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu na kojima se ona predstavlja mejl art radovima, vizuelnom poezijom i dokumentacijom svojih akcija posvećenih komunikaciji: *Lotta Poetica 9* (1972), *Poética Visualis* u „Museu de Arte Contemporânea da Universidade“ u Sao Paulu (1977), *L'arte sperimentale* u Veroni (1977), *Poesia e prosa delle avanguardie 1971–1975* u Museo di Castelvecchio u Veroni (1978), *VerboVokoVizuel* (1980) u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, po konceptu Vladana Radovanovića, pa sve do izložbe *Vizuelna poezija* (1983) u Gradskoj biblioteci u Subotici – poslednje prezentacije vojvodanske vizuelne poezije po uspostavljanju postmodernog diskursa osamdesetih.

¹⁰⁷ Umetnica učestvuje na izložbi *Signalizam* u Galeriji savremene umjetnosti u Zagrebu (1974), prema konceptu Mirosljuba Todorovića, osnivača ovog koncepta i projekta *planetarne* umetnosti i pisca prve signalističke knjige *Planeta* (1965).

optički efekat pri kome se linije na dlanovima spajaju s linijama na knjizi te se tako povezuju konstelacije sazvežđa i linije ruku, obrazujući *spirale*. Konceptualno se vizualizuje veza mikro prostora s makro prostorom, a *planetarne koordinate* sa individualnim delovima tela. Rad je mnogo puta štampan u katalogima i časopisima širom sveta.

„Praksa mejl arta prevladava često depresivnu izolaciju stvaralaca uslovljenu manipulativno-komercijalnim odnosima na relaciji umetnik – društvene strukture“ (Poznanović, 1980: 44). Bogdanka naglašava da je mejl art praksa najdemokratskiji, alternativni oblik komunikacije koji se ne povinuje strogo kodifikovanim pravilima i zbog toga doživljava mnoge transformacije. Ističe efemernost materijala, ravnopravnost pošiljaoca i primaoca poruke, i model „mogućeg alternativnog i marginalnog ponašanja“ (Zabala u Poznanović, 1980: 45). „Mejl art, kao vrsta umetnosti koja koristi lak i jeftin materijal, jednostavno je prelazio granice i bez izdataka oko obaveznog i skupog osiguranja umetničkih predmeta, stizao na adrese muzeja i galerija širom sveta“ (Kojić Mladenov, 2016: 57-63). Mejl art je bio usmeren „na životne probleme pojedinaca i socijalnih grupacija sa ruba društva koje su radio, televizija i institucionalna štampa kapitalističkog sveta odbijali da prikažu“ (Sombati, 1980: 49). Slavko Bogdanović projekat naziva „globalno selo Bogdanke Poznanović“ (Bogdanović, 1997: 104). Mobilnost, dinamičnost, procesualnost, fleksibilnost i socijalni aspekti mejl arta prožeti su kritikom vladajućeg birokratskog i institucionalnog sistema, naročito aktuelne muzejsko-galerijske prakse i težnje ka sakralizaciji umetničkih objekata, a takođe su i kritika hijerarhijskog shvatanja i vrednovanja umetničke produkcije.

I druge umetnice je zainteresovao jezik, ali u okviru različitih vizuelnih medija.

Marica Radojčić se tokom rada na Matematičkom fakultetu usmerila na istraživanje matematičke lingvistike kao i softvera za automatsku obradu tekstualnih podataka na jezicima jugoslovenskih naroda (1985–89) te je rukovodila jugoslovensko-američkim projektom u Njujorku¹⁰⁸. Kreira SRB, softver za generisanje odlomka srpskog jezika, ARITY PROLOG (1990), u koje su se imenice pojavljivale u odgovarajućim padežima, pridevi su se slagali u rodu i broju sa imenicama, glagoli su bili određeni ne samo svojom dužinom (brojem imeničkih izraza na koje deluju), već i neophodnim padežima koji se zahtevaju za te imeničke izraze¹⁰⁹.

Istovremeno se u svojoj umetničkoj praksi bavila jezikom kroz projekat *Za Slovom* (1986-1992), prvo u Njujorku, a zatim kroz istoimenu međunarodnu autorsku izložbu u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (1992). „Jezik je važna tema mog rada, kako naučnog, tako i umetničkog. Značajan deo mog istraživanja pripada matematičkoj lingvistici i umetnosti. Zauzeta sam semantičnim slojevima značenja (do sloja vizibilnosti koji se uvek zanemaruje u nauci), tajni jezika koje su duboko obuhvaćene slojevima istorije, korenima prirodnog jezika, posebno korenima slova“ (M.R). U radu *Tajne jezika* (1989) bavi se teorijom slova E (odnosno Э), kao i grčkim pismom u obliku trougla koje je vezano za vrata, „simbol naše želje za transcendentalnim, za naša iskušenja i pokušaje prelaska limita, prelaska preko granice“. „Tokom izlaganja u Njujorku to je bio veoma zapažen rad. Ona je identifikovala govor, tj. jezik sa besprekorno izvedenim oblicima koji u sasvim drugoj sferi i drugim tehničkim dostignućima svedoče o civilizaciji, a takođe moraju da emaniraju savršenstvo: ona je izradila veliki visak od crnog

¹⁰⁸ Saradničke institucije su bile: Kurant Institut – Njujork, Univerzitet Kalifornije – Los Angeles, Prirodno-matematički fakultet – Univerzitet u Beogradu, Prirodoslovni fakultet – Zagrebačko sveučilište. Projekat je finansirala *Fulbrajtova fondacija*.

¹⁰⁹ Program je objavljen u Praškom biltenu za matematičku lingvistiku.

metala, rađen u puškarnici fabrike Zastava u Kragujevcu – u prostoru gde se perfekcija izvođenja podrazumeva kao *conditio sine qua non*. Vreme izrade vezuje se za dramatičnu 1989. godinu, kada su počele da se naziru balkanske tragedije, najpre samo putem izgovorenih reči. Umetnica je dalekom metaforom upozorila na važnost i opasnost svake tako izgovorene reči: i reči ubijaju, zar ne?“ (Subotić, 2009: 19-20).

Povezujući umetnost i nauku, Marica Radojčić se i kroz naučni i umetnički diskurs aktivno bavila unapređenjem pozicije srpskoj jezika. Pojedina njena istraživanja, nažalost, nisu nastavljena usled društveno-političkih događaja tokom 90-i godina i ukidanja Matematičko-umetničke radionice.

Vesna Tokin se takođe bavila jezikom, prvo u formi video-stripa, a kasnije videa. U saradnji sa strip autorom *Wostokom* i *Grabowskim* iz Vršca je uradila video-strip eksperiment *Prorezi na krinki* u kojem je kombinovala tekst, strip crtež i video. Rad je predstavljen na Jugoslovenskom festivalu stripa, u Sloveniji i drugim zemljama, često u okviru izložbi koje je organizovao časopis *Stripburger*, u nekim kulturnim emisijama i promocijama „tako da je prošao relativno zapaženo“. (Tokin u Čember, 1997: 19)

Nakon tog eksperimenta nastavila je da istražuje u domenu video poezije. Rad *Osećanja*¹¹⁰ (1996) je nastao kroz saradnju sa pesnikinjom Jelenom Marinkov. „Svidela mi se njena poezija, predložila sam joj da radimo zajedno i da napravimo nešto novo i drugačije. Pokušale smo da uradimo video vizuelnu poeziju...“ (Isto: 19) Originalnu muziku je uradio Momir Cvetković, kompozitor iz Vršca. „Vizuelna poezija, u radu sa videom jeste moje opredeljenje i mislim da sam prva koja je ove godine tako nešto uradila. Ona je zanimljiva zato što sam i muziku i reč, sliku i pokret, uspela da povežem u jedna novi kvalitet, jednu novu vrstu umetnosti koja kod nas i nije toliko poznata“. (Isto: 19)¹¹¹ „U svakom slučaju radovi Vesne Tokin imaju i izvesnu narativnu strukturu, i slikarski poriv ka izvođenju autentičnog, prepoznatljivog stila, i poetske implikacije u stvaranju atmosfere, ugođaja, lepote putem elektronske slike“ (Dimitrijević, 2005: 1). „To proizlazi iz njenog pristupa videu kao ekonomiji odnosa teksta i slike, ideji o priči koja se može vizuelno predstaviti“ (Tijardović, Popović, 2006: 1). Povezanost narativa njenih video-radova sa kratkom porukom, tekstom, citatom je u osnovi više video-radova Vesne Tokin, a interdisciplinarni pristup je novi kvalitet umetničke vizuelne prakse, čijem razvoju su umetnice aktivno pristupile.

Vesna Gerić je u okviru svoje umetničke prakse razvila hipertekstualni ciklus *Multilinear Lyricism* koji se sastoji od zvuka, animacije, teksta i slike za hipermedijsko čitanje romana Đorđa Pisareva, književnika iz Novog Sada, *Zavera bliznakinja* (2000).

Vesna Gerić pristupa analizi pojmova linearnosti, reda i determinizma u literaturi, ukazujući na savremenu fluidnost i fragmentarnost, kao i težnju mnogih autora/ki ka beskonačnosti jezika i traženju novih načina njegovog izražavanja i prezentacije. Koristi mogućnosti nove tehnologije i novih vizuelnih medija za eksperimentalni način reprezentacije teksta kao hiperteksta koji podrazumeva strukturu koja nema jedinstven redosled čitanja, već modularan, koji je nezavršen i pretenduje na stalno dalje razvijanje. „Ovaj medijum razbija dobro uspostavljene metode fiksnog, koherentnog i linearnog čitanja

¹¹⁰ U žiriju su bile: Biljana Tomić, Lidija Srebotnjak Prišić, i Aleksandar Davić. Isti rad je prikazan i na britanskom festivalu novih tehnologija i elektronskih medija *Video Pozitiv 97*, Liverpool i Mančester.

¹¹¹ Rad je prvo prikazan na Bijenalu mladih na Međunarodnom video festivalu *Videomedija* u Novom Sadu 1997. godine, Vršcu 1996. godine, „ali u dosta lošim uslovima“ (Isto: 19), a zatim na Međunarodnom video festivalu *Videomedija* u Novom Sadu (1997), gde je dobila za njega nagradu *Bogdanka Poznanović* za najboljeg mladog autora/ku festivala.

predstavljenog materijala (Gerić)¹¹².

Takođe, takav pristup je blizak kiberfeminističkoj praksi koja zastupa ideje nelinearnog pisanja, fluidne/razbijene umetničke forme, probijanja ograđenih prostora i odbacivanje naracije. Na ovaj način je klasičan tekstualni sadržaj prezentovala kao inovativni, intermedijjski uobličeni način, kojim je jezičku strukturu povezala sa vizuelnom i zvučnom. U vizuelizaciji teksta koristila je njegov prevod na engleski jezik, čime je rad učinila internacionalno čitljivim.¹¹³

Bojana Knežević u svojim umetničkim knjigama – objektima (*art books*), odnosno instalaciji *Like Hate Sad* (2009), polazi od procesa recikliranja emocija prisutnih na internetu. Rad se sastoji od tri knjige koje sadržinski obuhvataju različite emocije (ljubav, mržnju, tugu) izražene zvukom sintetizovanog, kompjuterizovanog glasa koji čita tekstove nastale prikupljanjem ličnih izjava korisnika/ca interneta, a povezanih sa ovim emocijama. Uzorak čine slučajni učesnici/ce koji su bili prisutni/ne na internetu u momentu istraživanja (pre pojave širenja socijalne mreže *Facebook*), bez obzira na njihovu starost, društveni status ili obrazovanje.

Segmenti ličnih, mikroistorija i realnosti se sakupljaju u nove tekstualne sadržaje, kroz inovativnu formu koju omogućava korišćenje novih tehnologija. „Ideja o ‘štampanju interneta’ potiče iz želje da se stvori bezvremenski artefakt koji zauzima jedan tačan vremenski period u *Google*-ovom pretraživaču, ali istovremeno sterilizuje različite izraze kao odgovore na tri osnovne emocije, čineći ih bezličnijim od korišćenog teksta u govornom jeziku“ (Knežević, 2009). Jezik koji je upotrebljen u ovom radu je engleski.

Umetnice koje se bave novim tehnologijama svoju eksperimentalnu i inovativnu umetničku praksu usmeravaju i na problematizovanje jezika, kroz konceptualnu umetničku praksu, mejl art, knjigu kao umetnički objekat, kroz naučna istraživanja, galerijsku praksu, elektronske i mas-medije komunikacije. Teže demokratičnosti društva, povezivanju i komunikaciji sa internacionalnom umetničkom scenom. Ukrštaju različite umetničke medije kroz interdisciplinarnе projekte (književnost, vizuelna umetnost, film, strip).

Analiza upotrebe jezika umetnica koje se bave novim medijima otvorila je čitav niz novih pitanja povezanih ne samo sa standardnim oblikom jezika nego mnogo više i sa različitim formama upotrebe umetničkoj jezika. O ovome ima sasvim malo podataka u postojećoj teorijskoj kritici pa je jedan od budućih koraka upravo šira analiza ovih oblika jezika.

Uočava se da je upotreba jezika, prirodnog i umetničkog, deo promenljivog identiteta umetnica u novim medijima; da umetnice više insistiraju da njihov umetnički jezik bude razumljiv ne samo u lokalnim okvirima nego u prostoru bez granica; da se oblici prirodnog jezika (maternjeg, profesionalnog, stranog, rodno osetljivog) ne smatraju podjednako važnim kada je u pitanju profesionalni identitet.

¹¹² „This medium breaks down the well established ways of fixed, coherent, and linear reading of the presented material“. http://vdragojlov.net/?page_id=106

¹¹³ Projekat je prezentovala na međunarodnim konferencijama: *Interrupt 2* (2012), *Elektronska književnost i vizuelna umetnost*, „Brown University“, USA; *Cumulus Association International Conference* (2014) u Avieru, Portugal i „Tempe Art Centru“ (2014), Tempe, SAD.

2.6 Obrazovanje

Deklaracija o ljudskim pravima¹¹⁴ ima trideset članova među kojima je istaknuto i pravo na obrazovanje. „Obrazovanje doprinosi podizanju kvaliteta života žena u različitim dimenzijama: obrazovane žene su zadovoljnije poslom, zadovoljnije svojim životom, zadovoljnije partnerskim odnosom itd. Obrazovanje i dalje predstavlja najbitniju individualnu strategiju za poboljšanje vlastitog položaja“ (Blagojević, 2012: 135). Međutim, kroz istoriju žene nisu imale jednako pravo na obrazovanje kao muškarci. Vidljiva razlika je postojala i u domenu umetničkog obrazovanja.

„Kvalitativno istraživanje je pokazalo da je obrazovanje dece još uvek najznačajnija porodična strategija, i to po celoj socijalnoj vertikali. Ulaganje u obrazovanje dece je imperativno među roditeljima iz svih socijalnih slojeva. Klasni obrasci u velikoj meri nadjačavaju rodne razlike kada je reč o obrazovanju“ (Blagojević, 2012: 239). „Kada je reč o oblasti vaspitanja i obrazovanja, rodne razlike su u velikoj meri eliminisane, odnosno one se urušavaju.“ (Blagojević, 2012: 238). Rezultati istraživanja ukazuju na postojanje razlika koje se polako smanjuju: „U Srbiji danas ima ukupno malo visokoobrazovanih osoba, ali je manje žena od muškaraca (8% muškaraca: 6% žena), sa tendencijom povećanja broja diplomiranih žena naročito u onim naučnim disciplinama koje su do sada bile dominantno muške.“ (Savić, 2015: 9). Takođe, obrazovanje ženske dece u urbanim sredinama podrazumevalo se kao jedna vrsta kulturnog i socijalnog kapitala, i u izvesnom smislu je bilo i samo sebi svrha, tj. nije imalo isključivo instrumentalnu vrednost vezanu za „zapošljavanje“ (Blagojević, 2012: 115).

Tabela 8: **Obrazovanje umetnica**

Ime i prezime	Osnovna škola	Srednja škola	Dodatne aktivnosti	Fakultet	Postdiplomske studije
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	OŠ "Veljko Petrović" završava u Begeču.	Završava Gimnaziju u Novom Sadu. <i>Crtala sam i ispisivala „zidne novine“ u učionici. Ja sam volela samo književnost, filozofiju i astronomiju.</i>	Italijanski jezik.	Završila slikarstvo na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu. <i>Tih 50-ih se živelo u velikoj oskudici, ali je postojao entuzijazam i velika solidarnost među profesorima i studentima (bar se meni tako činilo).</i>	/
Marica Radojčić (1943–2018)	OŠ završila na Bežanjskoj kosi. Priča o podršci strica za bavljenje umetnošću.	Završila Drugu beogradsku gimnaziju. Pohađa Šumatovačku školu u Beogradu – slikanje. <i>Ja sam tokom srednje škole bila okupirana spremanjem za Likovnu akademiju.</i>	Engleski jezik usavršava u Londonu nakon studija.	Završila Matematički fakultet u Beogradu. <i>... imala veliku stipendiju od Matematičkog instituta SANU, još od prve godine studija, koju sam zaradila kao jedan od najboljih studenata matematike. ...paralelno sam slikala i crtala, sve vreme tokom studija...</i>	Magistrira i doktorira na Matematičkom fakultetu u Beogradu. <i>Magistaturu završavam takođe ekspresno i to sa izvanrednim rezultatom Doktorirala sam pre 30-te godine...</i>

¹¹⁴ <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=src5>

Breda Beban (1952–2012)	OŠ započinje u Skoplju, a nastavlja u Zagrebu.	Završava srednju školu u Zagrebu.	Ne pominje.	Završava Akademiju umetnosti – slikarstvo u Zagrebu.	/
Vesna Gerić (1957)	Završila OŠ „Vladimir Nazor“ u Petrovaradinu.	Završila Gimnaziju „Jovan Jovanović Zmaj“, prirodno-matematički smer. Štreberka! Ja sam bila najbolji đak, u najboljem smislu reči.	Ne pominje.	Završila Engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu UNS. <i>Ja sam prva u prvom roku sve završila i počela da radim.</i>	Magistarske studije završila u Beogradu, na Odseku za anglistiku i Nove medije u Denveru. <i>Ja sam konkurisala za stipendiju za doktorske studije u Denveru i oni mene prime za intonaciju..</i> Puzira i odustaje od ovih doktorskih studija. Opredeljuje se za magistarske studije Novih medija na istom fakultetu, koji završava.
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Ne pominje.	Završila srednju umetničku školu „Bogdan Šuput“ u Novom Sadu. <i>To je bio ulazak u svet likovnih umetnosti i dizajna, prema čemu sam imala najviše sklonosti.</i>	Ne pominje.	Upisuje istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, a posle godinu dana upisuje Akademiju umetnosti u Novom Sadu koju završava. Govori o iskustvima na istoriji umetnosti i prelasku na Akademiju. Govori detaljno o iskustvu na Akademiji umetnosti i Vizuelnom studiju Bogdanke Poznanović.	Završava postdiplomske studije na slikarskoj specijalki Akademije likovnih umetnosti u Ljubljani. Govori o studijama u Ljubljani.
Nataša Teofilović (1968)	OŠ završava u Pančevu.	Završila srednju Arhitektonsku školu u Beogradu.	Ne pominje.	Završila Arhitektonski fakultet u Beogradu. Završava studije kao studentkinja generacije. <i>Praktično paralelno sam uvek radila i jedno i drugo, i arhitekturu i digitalnu umetnost. Kasnije sam prešla samo na umetnost.</i>	Magistirala je i doktorirala digitalnu umetnost na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Odbranila je prvi doktorat u Srbiji iz digitalne umetnosti.
Andreja Kulunčić (1968)	OŠ završava u Subotici.	Srednju školu završava u Subotici.	Ne pominje.	Upisuje prvo Akademiju umetnosti u Novom Sadu. Diplomira na Akademiji primenjenih umetnosti i dizajna u Beogradu. <i>Upisala sam skulpturu, veliku plastiku.</i>	Magistrira na Akademiji likovnih umetnosti u Budimpešti. <i>... ja sam upisala u Budimpešti majstorsku radionicu na Likovnoj akademiji, kod Jovanović Đorđa koji se vratio iz Berlina.</i>

Vesna Tokin (1969)	Završila OŠ u Vršcu.	Završila srednju školu u Vršcu.	Ne pominje.	Završila Akademiju umetnosti u Novom Sadu – slikarstvo. <i>Videom sam počela da se bavim na Akademiji na časovima kod profesorka Bogdanke Poznanović.</i>	Usmerila se ka alternativnom obrazovanju i istraživanju na polju razvoja svesti i duhovnosti.
Jelena Jureša (1974)	OŠ završava u Novom Sadu.	Dve godine završava u klasičnoj gimnaziji. Prebacuje se u srednju umetničku školu „Bogdan Šuput“ gde provodi jednu godinu i ranije upisuje Akademiju.	Ne pominje.	Završava Akademiju umetnosti u Novom Sadu – grafika.	Krajem 90-ih imala pokušaj upisivanja postdiplomskih studija u Americi. Zbog sankcija, bombardovanja i nedostatka novca tamo odlazi tek 2000, na lični poziv profesora gde provodi dva i po meseca. Završava master na Akademiji umetnosti u Novom Sadu – grafika. Doktorske studije upisuje u Gentu.
Lea Vidaković (1983)	OŠ završava u Subotici. <i>Uvek sam bila odličan đak, nisam imala problem sa školom.</i>	Završava Gimnaziju u Subotici. <i>Od popularne devojčice u osnovnoj postala sam ona manje popularna alternativka u Gimnaziji. Uživala sam u časovima srpskog jezika i u kreativnom pisanju.</i>	Crtaње i slikanje.	Pokušava da upiše Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu. Upisuje i završava Akademiju umetnosti u Zagrebu. <i>Provela sam semestar na razmeni studenata na FAVU u Češkoj gde sam radila performans. Na završnoj godini Akademije sam dobila rektorovu nagradu za instalaciju ... stipendiju za trogodišnju razmenu studenata u Norveškoj. Završava osnovne studije animacije, Volda University College, Norveška. Iste godine sam pohađala letnju akademiju u Salzburgu. Specijalizuje se za lutka animaciju u Kardifu u Velsu.</i>	Završava master studije za audiovizuelne umetnosti, Royal Academy of Arts (KASK), Gent, Belgija. Upisuje doktorske studije, Nanyang Technological University, School of Art, Design and Media, Singapur (dobija stipendiju), 2014.

Bojana Knežević (1983)	OŠ završava paralelno sa muzičkom školom u Novom Sadu.	Srednju muzičku školu upisuje paralelno sa „Zmaj Jovinom” Gimnazijom, u kojoj provodi 3 godine, pa se prebacuje i završava Gimnaziju „Svetozar Marković” u Novom Sadu.	Gluma, klavir. Pevanje je najviše interesuje. Mađarski jezik.	Prvo razmišlja da upiše glumu. Pravni fakultet studira 3 godine, pa upisuje i završava Akademiju umetnosti – Nove likovne medije u Novom Sadu. <i>Najviše sam bila zainteresovana za performans i video, ali je video uvek bio na granici kratkog filma.</i>	Završava master na Akademiji umetnosti u Novom Sadu – Novi likovni mediji. Završava doktorske studije na Interdisciplinarnim umetničkim studijama (Digitalna umetnost), Univerzitet umetnosti, Beograd.
Isidora Todorović (1984)	OŠ završava paralelno sa muzičkom školom u Novom Sadu.	Završava Gimnaziju „Isidora Sekulić” u Novom Sadu.	Muzička škola – violina. Gluma.	Završava Akademiju umetnosti u Novom Sadu – Nove likovne medije.	Završava master na Akademiji umetnosti u Novom Sadu – Nove likovne medije. Upisuje doktorske studije teorije umetnosti na Univerzitetu umetnosti u Beogradu.

Osnovnu školu su umetnice koje se bave novim medijima u vizuelnoj umetnosti sve završile u mestu rođenja, osim dve. Slabo je pominju, samo kroz doživljaje iz tog perioda koji su u vezi sa prvim umetničkim interesovanjima.

Kad sam bila sasvim mala, u drugom razredu osnovne škole, moj stric Bora doneo mi je na poklon jednu malu knjižicu o Leonardu – požutela hartija lošeg kvaliteta, reprodukcije sitne, crno-bele, ali sve to nije smetalo da ja budem potpuno očarana onim što sam videla, posebno crtežima koji su se i najbolje videli... fascinacija je ostala i želja da postanem slikar je definitivno posejana u mom biću. (M.R)

Govore o svojim interesovanjima ispoljenim u tom periodu. Pojedine navode da su paralelno sa osnovnom školom završile i muzičku, da su se bavile crtanjem i glumom. Umetnice su u najranijem dobu pokazale interesovanje ka različitim vidovima umetnosti.

Srednja škola umetnica koje su uključene u istraživanje je: gimnazija (6), srednja umetnička (2) ili srednja arhitektonska škola (1). Tri umetnice ne pominju srednju školu. Pojedine umetnice su se zbog boljeg obrazovanja preselile u veću sredinu (3) ili svakodnevno putovale (1).

O tom periodu govore nešto više, o svom ranom iskustvu u bavljenju umetnošću i svojim školskim uspesima.

Svakog dana sam pred veče trčala u Šumatovačku školu na časove crtanja. Tamo sam se i družila, a sa drugovima iz gimnazije slabo. (M.R)

Štreberka! Ja sam bila najbolji đak, u najboljem smislu reči. (V.G)

Govore o svojim maturskim radovima iz oblasti umetnosti i ističu pozitivno iskustvo koje su imale u srednjoj umetničkoj školi.

To je bio ulazak u svet likovnih umetnosti i dizajna, prema čemu sam imala najviše sklonosti. (L.S.P)

Govore o svojim umetničkim interesovanjima: sviranju klavira, bavljenju glumom i pevanjem kojima su se bavile van škole.

Zanimao me je prostor glasa, ali ne klasično solo pevanje i to nisam mogla da dobijem u školi, već sam sama krenula u saradnju sa različitim bendovima i muzičarima i vrlo brzo otišla u eksperiment kada je muzika u pitanju. (B.K).

Ukazuju i na svoje sklonosti ka matematici.

Uvek sam bila dobar matematičar, od malih nogu. (M.R)

Matematika u sebi sadrži apstraktnost koja me je zainteresovala. (A.K)

Sklonost ka likovnoj umetnosti (ponekad i drugim umetnostima) su u ovom periodu sve ispoljile. Neke navode zadovoljstvo u bavljenju umetnošću i veću slobodu pri pohađanju umetničkih škola, naspram klasičnih obrazovnih programa gimnazija. Takođe ističu i zainteresovanost za prirodne nauke.

Osnovne studije: Slikarstvo su diplomirale (4), Skulpturu (1), Grafiku (2), Nove likovne medije (2), Animaciju (1), Arhitekturu (1), Matematiku (1), Engleski jezik i književnost (1)¹¹⁵. Diverzitet u njihovim osnovnim studijama ukazuje na interdisciplinarnost u pristupu umetnosti koja koristi nove tehnologije. Većina ih se opredelila za klasične umetničke studije, što odgovara razvoju visokoškolskog sistema u Srbiji, koji je tek od početka 21. veka otvorio mogućnost za studiranje Novih likovnih medija, prvo u Novom Sadu (2002), a kasnije i u Beogradu (2015).

Polovina umetnica je osnovne studije završila u Novom Sadu (6), zatim u Beogradu (4), u Zagrebu (2) i u Voldi, u Norveškoj (1). Mnoge umetnice su zbog izbora mesta studiranja morale da se izmeste iz svog porodičnog okruženje i započnu samostalni život. Odluke su bile ponekad lične prirode.

Kako sam jedinica i kako sam imala blizak odnos sa roditeljima, odlučila sam prepisati se u Beograd, uglavnom zbog mame, da joj budem što bliže. (A.K)

Bilo je i lutanja umetnica (4) u izboru mesta studiranja, smeru ili promena prethodnih odluka.

Iako se tokom srednje škole pripremala za upis Akademije, Marica Radojčić menja svoj prvobitni izbor i upisuje Matematički fakultet.

Moj prvi susret sa Akademijom bio je za mene razočaravajući. Došla sam u biblioteku, u kojoj je na praznim policama stajalo samo par raskupusanih knjiga, studenti pobegli sa časova sede po mračnim hodnicima i ispijaju kafu. Vrlo neintelektualna atmosfera. To mi se učinilo kao dangubljenje. (M.R)

Pojedine su prethodno imale iskustva na drugim fakultetima. Lidija Srebotnjak Prišić je upisala prvo Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, što je, po njenim rečima, iskustvo za koje smatra da joj je koristilo. Andreja Kulunčić prvo upisuje Akademiju umetnosti u Novom Sadu, navodi da joj

¹¹⁵ Slikarstvo su diplomirale: Bogdanka Poznanović, Breda Beban, Lidija Srebotnjak Prišić i Vesna Tokin; Skulpturu: Andreja Kulunčić; Grafiku: Jelena Jureša i Lea Vidaković; Nove likovne medije: Isidora Todorović i Bojana Knežević; Animaciju: Lea Vidaković. Nataša Teofilović je završila Arhitekturu, Marica Radojčić Matematiku, a Vesna Gerić Engleski jezik i književnost.

je tamo bilo odlično, ali nije bila zadovoljna usmerenošću nastave na metodologiju i pedagogiju, budući da je Akademija primarno bila usmerena ka edukaciji nastavnika, a Bojana Knežević je prvo upisala Pravni fakultet (3 godine studirala), razmišljala je o glumi, a zatim je upisala Akademiju umetnosti.

Akademije su dugo pružale samo klasično umetničko obrazovanje, što je umetnice zainteresovane za proširivanje granica u umetnosti učinilo nesigurnima u izboru. Pojedine umetnice navode lošu ekonomsku situaciju koja je uticala na neke njihove odluke ili razmišljanja o bavljenju umetnošću.

Moguće je da su traume 90-tih godina uticale na moj izbor. Upisala sam Pravni fakultet, jer sam smatrala da samo tako mogu biti materijalno stabilna. (B.K)

Umetnice uključene u istraživanje tokom razgovora su istakle da su paralelno istraživale u različitim oblastima.

...paralelno sam slikala i crtala, sve vreme tokom studija (matematike) i posle tokom rada na fakultetu kao asistent (M.R)

Praktično paralelno sam uvek radila i jedno i drugo, i arhitekturu i digitalnu umetnost. Kasnije sam prešla samo na umetnost. (N.T)

Od tada sam nastavila paralelno da slikam i da proučavam nove medije. (V.T)

Ukazuju i na probleme paralelnog bavljenja različitim oblastima ili pristupima.

Nisam uspela da ih završim (doktorske studije) zato što prosto nisam mogla da žongliram i izlagačku delatnost koja mi je bila preduslov za docenturu i teorijsku delatnost. Četiri godine sam pisala neke teoretske tekstove, zbog toga sam pazirala sa izlagačkom delatnošću.... Ne može da se stvara i da se pišu kritički teoretski tekstovi, to su dve vrste izražaja i onda iscrpi i jedna i druga na drugačiji način. (I.T)

Tokom obrazovnog procesa pojedine umetnice su se istovremeno bavile različitim disciplinama, likovnim medijima i metodološkim pristupima umetnosti, da bi se većina njih tokom vremena opredelila za primaran poziv i oblast rada. Ovakvo iskustvo je karakteristično za proces traženja sopstvenog profesionalnog puta, umetničkog izraza i pristupa.

Naglašavaju period diplomiranja i svoje uspehe.

Diplomirala sam u klasi Mila Milunovića (čime sam se uvek ponosila). (B.P)

Imala sam veliku stipendiju od Matematičkog instituta SANU, još od prve godine studija, koju sam zaradila kao jedan od najboljih studenata matematike (i kao jedina žena). Visoke ocene su se podrazumevale i očekivale od mene... Studije završavam u dvadeset drugoj godini i ubrzo budem izabrana za asistenta (M.R)

Ja sam prva u prvom roku sve završila i počela da radim. (V.G)

Na završnoj godini Akademije sam dobila rektorovu nagradu za instalaciju „Enterijer jednog srca”,... Za vreme studija sam bila na stipendiji ministarstva Hrvatske, a kao apsolvent sam dobila stipendiju za trogodišnju razmenu studenata u Norveškoj. (L.V)

Nataša Teofilović završava Arhitektonski fakultet kao studentkinja generacije. Lidija Srebotnjak Prišić je ubrzo po završetku studiranja postala asistentkinja. Isidora Todorović takođe.

Umetnice koje se bave novim likovnim medijima u Vojvodini su završavale osnovne studije u različitim umetničkim, ali i vanumetničkim oblastima što ukazuje na važnost interdisciplinarnosti u pristupu umetnosti koja koristi nove tehnologije. Pojedine umetnice su zbog izbora mesta studiranja morale da se izmeste iz svog porodičnog okruženje i započnu samostalni život. Odluke o izboru studija su ponekad bile teške. Pojedine su menjale svoje prvobitne izbore vrste studija ili mesta. Na izbore su uticali različiti razlozi, ekonomska situacija, društveni odnosi, porodične situacije, lična traženja i sl. Nakon adekvatnog izbora, umetnice su postizale izuzetne uspehe tokom osnovnih studija, čime su se istakle u odnosu na svoju okolinu. Dobijale su stipendije, nagrade, učestvovala na prestižnim seminarima, završavale studije kao najbolje i kao prve u generaciji, takođe, postajale asistentkinje odmah po diplomiranju.

Postdiplomske studije su period kada se umetnice više usmeravaju na polja njihovog specifičnog interesovanja kroz master, magistarske ili doktorske studije. Većina se odlučila da nastavi obrazovanje (9). Neke umetnice su dva puta završile osnovne studije (1) ili dva puta magistarske studije (1). Do sada su neke od njih doktorirale (4), dok su neke u procesu završavanja doktorata (2) ili su odustale od njega (1). Rezultati ukazuju na visok stepen osvešćenosti ispitanica u odnosu na važnost obrazovanja i napredovanja.

Tokom razgovora naglašavaju svoje uspehe tokom postdiplomskih studija.

Magistraturu završavam takođe ekspresno i to sa izvanrednim rezultatom... krenulo je citiranje tog mog članka po svetu, u raznim drugim monografijama i naučnim radovima. Ja sam stvarno bila iznenađena, a i svi matematičari u Srbiji, da mi se tako nešto dešava. To mi je dalo snagu da odmah krenem na doktorsku tezu. ... Doktorirala sam pre 30-te godine i tako ispunila ono što sam sebi zacrtala kad sam se upisala na matematiku. (M.R)

Nataša Teofilović je odbranila prvi doktorat u Srbiji iz digitalne umetnosti. Vesna Gerić je dobila stipendiju za doktorske studije u Denveru, a zatim se okrenula novim medijima, što joj je omogućilo da, zahvaljujući toj drugoj magistraturi „ponovo pređe u nastavu”. Lea Vidaković je dobila stipendiju za doktorske studije.

Kako sam bila sretna da dobijem stipendiju ... odlučila sam spakovati svoje čipke, minijature i porcelane iz Vojvodine i krenuti u neku potpuno drugu dimenziju. (L.V)

Većina umetnica se odlučila za nastavak obrazovanja u uže stručnim oblastima njihovog interesovanja, što ih je nateralo na odlazak u **novu sredinu** koje su mogle da im obezbede traženu edukaciju. Imale su uspehe tokom postdiplomskih studija, dobijale stipendije i eksperimentisale u inovativnim oblastima.

Mnoge su napustile matičnu sredinu boravka ukoliko nisu mogle da pronađu specifična znanja koja su ih interesovala (8), jedino jedna nastavlja magistarske i doktorske studije na istoj obrazovnoj insti-

tuciji¹¹⁶.

Ispitanice govore o novim iskustvima i značaju izmeštanja u druge sredine tokom studiranja.

U Beogradu, početkom pedesetih, kultura je bila u uzletu, posebno literatura... Na našoj Akademiji je bila bogata biblioteka, a u čitaonicu su dolazili mnogi studenti i sa drugih fakulteta, najviše sa istorije umetnosti i arhitekture. (B.P)

Tada, prije ovog nesretnog rata, Beograd je bio sjajan, ja sam uživala, ljudi su bili super, bilo je puno izložbi, bilo je kulturnih centara, knjižnice su bile pune knjiga, pa filmovi, kazalište, opera i ples, mnogo se toga događalo. Kad si student umjetnosti, sve to negdje konzumiraš (A.K).

Kao najvažnije tačke alternativne (i umetničke) scene deluju ŠKUC i Kersnikova 4 (K4). Ujedno sjajni program u Cankarjevom domu i ljubljanskoj kinoteci, izložbe, filmovi, sve zajedno činilo je inspirativno profesionalno okruženje. (L.S.P).

Akademija u Salzburgu je bila moj prvi doticaj sa umetnicima iz celog sveta. (L.V)

Prvi put sam osetila šta novi mediji i nove tehnologije zapravo znače i kako je živeti sa njima, ovde u Singapuru. ... Neke od najlepših immersive izložbi i najtaktinijih prostornih instalacija sam videla ovde. (L.V)

Mnogo sam naučila za ove dve godine (u Gentu). Izmeštenost, nova situacija u koju sam sebe postavila, novi ljudi i nove okolnosti. (J.J)

O svojim razlozima odlaska u drugu sredinu govori Jelena Jureša:

Gledala sam na koji način bih mogla svoju praksu da razvijam dalje. Dve stvari su mi bile bitne, sa jedne strane da mogu neko vreme da istražujem i učim u interdisciplinarnom miljeu. A sa druge, tražila sam način, što je možda bilo primarno, da se izmestim kao umetnica iz Srbije. Izmeštanje, ne samo od institucionalnog okvira i odsustva podrške za umetnost (tako evidentno u Srbiji), nego čak opterećenosti dnevopolitičkim temama i odnosima kako preživeti, promišljanjima o identitetu koji je određen i dnevopolitičkom realnošću i skučen u taj mali proces bivstvovanja. Bio mi je bitan odmak kako bih iznova sagledala svoju umetničku praksu i ono što me vuče dalje, čime hoću da se bavim, da na kraju krajeva proverim sebe. Zato sam se odlučila za doktorske studije u Belgiji koje su mi pružile mnogo.

¹¹⁶ Nataša Teofilović nakon Arhitekture, magistira i doktorira Digitalnu umetnost u Beogradu. Bojana Knežević nakon osnovnih i master studija Novih likovnih medija u Novom Sadu doktorira Digitalnu umetnost u Beogradu. Takođe, nakon osnovnih i master studija Novih likovnih medija u Novom Sadu, Isidora Todorović upisuje doktorske studije Teorije umetnosti u Beogradu. Jelena Jureša posle pokušaja upisivanja postdiplomskih studija u Americi krajem 90-ih, kada zbog društvenopolitičke situacije ne uspeva da ode, završava master na grafici u Novom Sadu, a nakon toga upisuje doktorat u Gentu (Belgija). Vesna Gerić prvo završava magistarske studije anglistike u Beogradu, zatim upisuje doktorat u Denveru (SAD), od kojeg odustaje pošto joj se nije dopao kurs i način na koji je radio njen mentor, nakon čega završava postdiplomske studije Novih medija na istom fakultetu u Denveru. Lea Vidaković prvo završava master studije za Audio-vizuelne umetnosti u Gentu, a zatim upisuje doktorske studije Animacije u Singapuru.

U novu sredinu zbog postdiplomskih studija odlaze: Lidija Srebotnjak Prišić na slikarsku specijalku u Ljubljanu; Andreja Kulundžić na magistraturu skulpture u Budimpešti, Vesna Gerić na magistraturu u Beograd, a zatim Denver (SAD); Jelena Jureša na doktorske studije u Gent; Isidora Todorović, Bojana Knežević, Nataša Teofilović na doktorske studije u Beograd; Lea Vidaković na master u Gent i doktorske studije u Singapuru.

Jedino Marica Radojčić nastavlja studije na istoj obrazovnoj instituciji. Magistrira, a zatim i doktorira na Matematičkom fakultetu u Beogradu.

Umetnice ističu značaj studiranja u drugoj sredini zbog mogućnosti boljeg uvida u razvoj aktualne umetničke prakse, novih kulturnih tendencija, upoznavanja umetničke scene, susreta sa kolegama i koleginicama, usavršavanja znanja, mogućnosti izlaganja, te sopstvenog napretka. Napominju i probleme, kao što su jezičke barijere i nedovoljno poznavanje novih medija.

Odlaze zbog potrebe za sopstvenim razvojem, većom uključenošću u zbivanja na internacionalnoj umetničkoj sceni i usmeravanja umetničkog istraživanja u oblasti koje ih najviše zanimaju. Takođe, idu i zbog prevazilaženja svakodnevne društvenopolitičke situacije, težnje za distancom od aktualnih političkih zbivanja i želje za novim profesionalnim izazovima.

Bliska iskustva studiranja u inostranoj sredini imale su i profesorke u dijaspori. Takođe su bile odlične učenice i studentkinje, uvek spremne da uče. Upornost, istrajnost i ambicioznost je i njihova karakteristika, kao i želja za stalnim napredovanjem, bez ustručavanja za promenom koja bi ih dovela do cilja. „I ovdje dok su se obrazovale, ukoliko fakultet nije ispunio njihova očekivanja, menjale su ga ili po završetku upisivale novi, ali i u zemlji destinacije gde su svesno svoje obrazovanje nadogradile učenjem jezika, sticanjem dodatnih znanja, usavršavanjem (npr. Maja, Ana), ali i potrebnom promenom sadržaja onoga što predaju (npr. Vesna, Maria) ili izborom novih disciplina (npr. Ivana, Ksenija)“ (Sedlarević, 2016: 73). U istraživanju profesorke (Savić, 2015) „zanimljivo je da većina profesorke nije umela lako da odabere naučnu disciplinu ili umetničku oblast, ali jednom učinjen, taj izbor je za njih bio siguran put do akademskog uspeha i njemu su se najdublje posvećivale. Možda je upravo to razlog za otvorenost ka interdisciplinarnom i transdisciplinarnom pristupu istraživanja u nauci i umetnosti. „Zato što je negde iz dubine mog bića ‚izlazila‘ potreba da razumem društveni svet kome pripadam i budem među onima koji ga objašnjavaju, ali i menjaju, unapređuju” – (Slobodanka, u Savić 2015, 303) ili druga: „Međutim, moram priznati da me odlikuju marljivost, ambicioznost i da ono što sebi zacrtam, postavim kao zadatak to ostvarujem” (Neda, u Savić 2015, 376).

I druga istraživanja žena u profesijama koja su sprovedena na ACIMSI – Centru za rodne studije, ukazuju na slična iskustva i rezultate. Uspešnost žena u procesu obrazovanja je svuda bila izuzetna, što je uostalom, bio jedan od kriterijuma mnogih izbora žena u istraživačkim korpusima. Vrednost profesionalnog doprinosa umetnica koje se bave novim medijima je takođe bio jedan od razloga na osnovu kojeg su one izabrane i uvrštene u istraživanje.

Većina umetnica koje se bave novim likovnim medijima zadovoljna je uspesima koje su imale tokom procesa obrazovanja, zainteresovane su za učenje i napredovanje. Od početaka obrazovanja ističu sklonost ka različitim umetnostima, vremenom sve više ka vizuelnoj umetnosti, a pojedine i matematičari, što je kod nekih dovelo do propitivanja odluke o vrsti studija i mesta obrazovanja ili paralelnog bavljenja različitim oblastima, medijima i pristupima. Zbog obrazovanja odlaze u veće lokalne ili inostrane sredine, ponekad i svakodnevno putuju. Postdiplomske studije završavaju uglavnom van svojih sredina (8), osim jedne (1). Jedna završava dva puta osnovne studije, a jedna dve magistrature. Iskustvo edukacije u drugoj lokalnoj ili inostranoj sredini je za sve bilo značajno u upoznavanju umetnosti i sopstvenoj afirmaciji. Imale su zavidne uspehe tokom osnovnih i postdiplomskih studija, dobijale stipendije, nagrade, postajale asistentkinje i eksperimentisale u inovativnim umetničkim i

naučnim oblastima. Tokom studiranja su nailazile na podršku profesora/ki, kolega/nica¹¹⁷. Negativna iskustva su prevazilazile daljim radom i zalaganjima. Na njih je uticao društveni kontekst u kojem su se obrazovale, naročito iz perioda 90-ih godina 20. veka.

2.7 Porodica privatno–javno

Privatna sfera – porodica

Kod žena istaknutih u svojim profesijama slabo je istražena kategorija porodičnog života.

Dominiraju stereotipi o tome da žene koje su posvećene razvijanju svoje karijere zanemaruju brak i porodične obaveze, jer je nemoguće uskladiti i jedno i drugo. Postojanje stereotipa o tome da bi žena trebalo da se odrekne braka i porodice ukoliko želi da napreduje u karijeri, navode i druge istraživačice žena u profesijama, iako zaključci njihovih istraživanja ne potkrepljuju takav stav: Markov, 2006; Ležajić, 2009; Savić, 2009; Kostadinović, 2014; Klem Aksentijević, 2015; Sedlarević, 2016; Dabižinović, 2017.

Rezultati naučnih istraživanja ukazuju na teškoće u obavljanju i jedne i druge uloge žene¹¹⁸. Međutim, istovremeno ne znači i da su se žene odrekle porodične uloge, već da je njihov položaj neravno

¹¹⁷ Pored podrške roditelja u obrazovanju, navode **podršku profesora/ki i kolega/inica** koju su dobile a koja je u nekim situacijama uticala i na njihove izbore studija. Bogdanka Poznanović ističe svog prvog profesora slikarstva Zorana Petrovića. „Davao mi je veliku podršku, a i ja sam njega cenila, bio je drag čovek“. (B.P). Marica Radojčić kaže da joj je u donošenju odluke šta da upiše pomogao razgovor sa profesorom iz Šumatovačke, Slobodanom Petrovićem, koji joj je rekao: „Ja mislim da ne treba da idete na Akademiju. Nećete tamo dobiti obrazovanje koje želite, koje vam treba za umetnost kakvu hoćete da stvarate, znate, ja mislim da treba da studirate matematiku“. Takođe, navodi i da su je u Šumatovačkoj profesori i kolege smatrali veoma talentovanom. Među kolegama navodi: Dušana Otaševića, Živka Đaka, Zorana Popovića i Jovana Zeca. Tokom studiranja pominje podršku profesora Prešića, njenog kolege i kasnijeg supruga. Lea Vidaković ističe podršku profesora Roberta Šimraka koji ju je podržavao uz konstruktivnu kritiku „i što je najbitnije, slobodu odabira“ (L.V). Andreja Kulunčić navodi profesora Živkovića koji joj je kad je izbio rat 1992. godine savetovao da nastavi studije u inostranstvu. Lidiji Srebotnjak Prišić je na magistarskim studijama značila podrška mentora Andreja Jemeca, profesora Tomaža Brejca, Bogdanke i Dejana Poznanovića. Jelena Jureša navodi podršku profesora Abija Kneževića na master studijama, „...bio je krajnje predusretljiv. Znao je da pristupam tome sa već dosta stvaralačkog iskustva i prihvatio je dogovor. Sjajno smo saradivali kao dvoje profesionalaca i završila sam master“ (J.J).

Pored profesora, pojedine umetnice ističu i značaj profesorki i koleginica. Lidija Srebotnjak Prišić govori mnogo o značaju profesorke Bogdanke Poznanović. Pominje i svoje koleginice: Milicu Mrđu u Novom Sadu, Marjeticu Potrč i Dunju Župančić u Ljubljani. Vesna Tokin takođe pominje profesoriku Bogdanku Poznanović i Lidiju Srebotnjak Prišić, koja je u to vreme postala asistentkinja. Jelena Jureša govori o važnosti profesorki Branke Janković Knežević i Irine Subotić.

¹¹⁸ „Na pitanje kako usklađuju profesionalnu i privatnu ulogu, skoro polovina žena izjavljuje da to čini uz velike teškoće i odricanja, svesne da je muškarcima u akademskim institucijama lakše da usklađuju porodični i profesionalni život. Ono što zabrinjava je podatak da su u velikom broju nezadovoljne svojim privatnim i profesionalnim životom, ali nerado javno o tome govore.“ (Savić o Ležajić, 2009: 9)

van, naročito kada je u pitanju napredovanje u poslu (nastavak obrazovanja, sticanje viših zvanja, prelazak na položaje moći i bolje plaćene poslove i sl.). U istraživanju Ležajić (2009, 9) je potvrda da su mlade naučnice toga svesne, ali i da „svesno i/ili nesvesno odbijaju realnost i prikazuju je boljom nego što realno jeste.“ Ovo možemo shvatiti i kao osećanje nemoći da se situacija promeni.

U svom istraživanju Blagojević (2012: 163) navodi: „porodica je u suštini najvažnija vrednost i za muškarce i za žene, i jedino uporište u društvu haosa, recesije i razvoja. Značaj porodice je toliko veliki da i žene i muškarci, naročito oni koji se nalaze u poziciji socijalne nesigurnosti, pokazuju spremnost da pregovaraju i održe porodicu, i uz veoma visoku cenu“.

Iako je pitanje trenutne porodične situacije postavljeno svakoj od umetnica, one su o njoj govorile vrlo svedeno – domen intimnog uglavnom čuvaju za sebe. Dve nisu želele da pominju porodični život. Žive/le (su) samostalno (1), u bračnoj ili partnerskoj zajednici (7), razvedene (2). Bračni partneri su bliskih zanimanja, pripadaju sferi društveno – humanističkih nauka i umetnosti (3), pojedini su profesori fakulteta (2), privatni preduzetnici (1) i tehnički inženjeri (1).

Kao što je slučaj o braku, tako i o drugim pitanjima (na primer o svojoj seksualnosti) umetnice ne govore.

O svom porodičnom i partnerskom životu većinom ne govore (7).

I kada ih pominju, umetnice govore o podršci bračnih partnera (4), ređe o razmimoilaženjima (2). One koje govore o podršci naglašavaju uključenost partnera u njihov profesionalni život, proces obrazovanja i umetnički razvoj. Svedoče o zajedničkim putovanjima, obilascima kulturnih zbivanja, druženjima sa kolegama i koleginicama, umetničkim i društvenim angažovanjima i sl. Otuda se komponenta identiteta koju označavamo kao brak i porodica ne može, kod ovih umetnica, posmatrati izolovano, nego su profesija i porodica značajno povezani jedno sa drugim:

Nas dvoje smo širili nova saznanja o internacionalnoj umetničkoj sceni. Dejan mi je u tome mnogo pomogao... Imali smo slična interesovanja. (B.P)

Od njega sam dosta naučila o filmu, bio mi je podrška... ja sam ga voljela i privatno i voljela sam raditi s njim i bilo mi je strašno kada je on umro... (B.B).

...mislim da je brak sa umetnikom, shodno tome da sam odrasla i živela u Srbiji, značajno olakšao to čime sa bavim. Posebno što delim život sa emancipovanim partnerom. (J.J)

Treba puno razumijevanja prvenstveno od bliže obitelji, a onda i od okoline u kojoj radiš. (A.K)

Umetnice ističu vezu sa partnerom kao važnu za napredovanje u profesiji. Ukazuju na ravnopravni odnos koji imaju sa partnerom. Takođe, uviđaju da umetnice iz našeg regiona mogu imati probleme u profesionalnom razvoju ukoliko nemaju podršku partnera i porodice.

Primetila sam da mnoge moje kolegice – umetnice nakon udaje i smeštanja sebe u nove okvire, lagano prestaju da se bave umetnošću. Postoji ta stigma vezana za žene umetnice da, kada dobiju dete, prestaju da se bave svojim pozivom ili njihova umetnost trpi. Celu priču treba okrenuti naglavačke i ne posmatrati je iz naučenog patrijarhalnog okvira. Neophodno je razumeti da se žene, posebno u srpskom društvu, bore protiv patrijarhata na svakom koraku, unutar porodičnog nukleusa, društva, i struke. Na momente dišu na škrge. (J.J).

Dve govore o značaju podrške, ali i razmimoilaženjima zbog različitog svetonazora.

Imam veliku kočnicu kod kuće, moj muž, on razmišlja o penziji. (V.G).

... potpuno nacionalno zastranjivanje mog supruga, koje me je užasavalo, i neka uznemirenost i otuđenost... (M.R)

Umetnice su svesne da je način njihovog života uslovljen specifičnostima umetničke profesije te da im je učešće i razumevanje partnera bitno. Uviđaju probleme koje imaju njihove kolegice, umetnice, ukoliko podrška partnera izostane. Tada su sklone prekidanju sopstvene umetničke prakse ili izlasku iz takve zajednice, kako bi mogle nesmetano dalje da se razvijaju.

Jedna umetnica nije želela da govori o porodičnim odnosima. Samo tri (3) umetnice pominju da imaju decu (dve imaju po jednog sina i jedna ima jednu ćerku), ali o njima uglavnom ne govore (2). Jedino jedna govori o detetu, ali u kontekstu bolesti i ozdravljenja ćerke, njenog obrazovanja i ambicija. Problematizuju majčinstvo u kontekstu savremene umetničke prakse i dovode ga u vezu sa svojom profesijom:

Kada gledam svoju porodičnu situaciju racionalno, kao „timeline“, meni je momenat postajanja majkom značajno odredio način na koji se odnosim prema svom radu. Postala sam mnogo disciplinovanija, određenija, fokusiranija na teme kojima se bavim. Dalo mi je određenu vrstu, ne mogu da kažem slobode, ali hrabrosti. (J.J)

Umetnice smatraju da je savremena umetnička praksa specifična i da je takva podrška porodice važna, što korespondira sa povezivanjem umetnosti i života, odnosno sa idejom da je umetnost kao život, a i život kao umetnost.

Rad se ne završava samo djelom, on je i način na koji živim, način na koji radim, na koji se odnosim prema ljudima, na koji produciram radove, na koji radove pokušavam staviti u javnost, ... to je u isto vrijeme rekla bih i moj društveni statement. (A.K)

To je ideja koju zastupaju mnogi autori i autorke u vizuelnoj umetnosti, naročito avangardnim praksama na koje se novi mediji u umetnosti nadovezuju. Naime, bavljenje savremenom umetnošću nije profesija koja se obavlja u određenom vremenskom periodu ili na određenom mestu, već ona zahteva konstantnu uključenost u kreativne procese koji se odvijaju unutar svakog pojedinca/ke ili u dijalogu sa okolinom, zahtevaju stalno prisustvo i praćenje novih sadržaja i razmenu ideja sa porodicom i okolinom. Svakodnevni život umetnica se, u nedostatku ateljea, najčešće odvija u prostoru kuće. Tu koncipiraju, a ponekad i realizuju svoje umetničke radove. One koje su profesorka imaju i obavezu rada na fakultetima. Ukoliko su, međutim, „slobodne umetnice“¹¹⁹, finansijska egzistencija im je neizvesna, što ih čini zavisnim od porodice (roditelja ili partnera).

Druga istraživanja iskustava žena u profesijama kao što su profesorka u akademskoj dijaspori (Sedlarević, 2016), izvođačice – muzičarke (Klem Aksentijević, 2016) i novinarka (Milinkov, 2016), pokazuju da je moguće uskladiti dinamičnu karijeru sa porodičnim životom. Žene koje se bave aktivizmom, okupljene u istraživanju (Dabižinović, 2017) ne posvećuju pažnju samo bezbednosti i sigurnosti u braku, već i pitanju odgovornosti, nezavisnosti i ravnopravnosti u partnerskoj zajednici. Kada su u pitanju umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini, odnos je sličniji partnerskim odnosima žena koje

¹¹⁹ Status u strukovnim udruženjima.

se bave društveno angažovanim radom u Boki Kotorskoj, gde se osim podržavajućeg odnosa akcenat stavlja na pitanje kvaliteta i ravnopravnosti partnerskog odnosa.

Umetnice koje se bave novim medijima, okupljene u istraživanju, ne odgovaraju stereotipu da zanemaruju instituciju braka, veći broj njih se odlučuje za porodicu, ali često bez dece ili sa manje dece, što je blisko istraživanjima akademske elite Univerziteta u Novom Sadu (Markov, 2006). „Značajan broj žena živi sam, bez dece ili sa manje dece, nasuprot muškoj eliti, čiji su članovi svi ožeenjeni i sa više dece, što ukazuju na to da su imati porodicu i odgovornost za decu mane ženskog liderstva, dok to nisu (ili nisu značajne) mane za muškarce. Zaključak pokazuje 'ograničenja' za žene na vodećim pozicijama koje plaćaju visoku cenu za ulazak u razne vrste elite. Ova cena je upravo razlog zašto toliko žena ne ulazi u takmičenje za vodeće pozicije¹²⁰” (Markov, 267).

Više od polovine umetnica koje se bave novim likovnim medijima u Vojvodini ima / imalo je iskustvo bračne ili partnerske zajednice. Međutim, institucija braka im nije primarna, već se fokus pomera sve više na manje formalizovani, partnerski odnos. Podrška, razumevanje i ravnopravni odnosi sa partnerima su im važni, ukoliko izostanu razvode se i žive samostalno. Bračni partneri su im ponekad i partneri u umetničkom stvaralaštvu, sa njima razmenjuju ideje, obilaze umetničke događaje, druže se sa kolegama i koleginicama, putuju. Razvijaju ravnopravni odnos. Često su bliskih profesija. Mali broj umetnica uključenih u istraživanje se upustilo u iskustvo majčinstva i kada jesu, imaju po jedno dete.

Javna sfera – fenomenologija para

„Fenomenologija para u umetnosti i kulturi dvadesetog veka je složena priča o partnerskim susretima, međudejstvima – razlikama i saučesničkim izvođenjima hipotetičkog jastva u privatnosti i u javnosti, u ljubavi i saučesništvu, u seksualnosti i poslovnosti, u opiranju pritiscima društva i u bivanju društvom za sebe i kroz sebe“ (Šuvaković, 2012: 7–8) Knjiga autorki Vitni Čedvik i Izabele Kurtivron *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership* (1996) bavi se problematizacijom parova u različitim umetničkim disciplinama, njihovim porodičnim odnosima, grupnim radom u umetnosti, bračnim i partnerskim zajednicama, kao i supružnicima/ama umetnika/ca¹²¹. Parovi imaju ili su imali „svoj narativ koji teritorijalizuje i dijahronizuje ljudski odnos privlačenja, saradnje, saučesništva, partnerstva, podnošenja, prepoznavanja ili „ljubavi“. Reč je o složenostima koje istoriju umetnosti čine još složenijim narativom“ (Šuvaković, 2012: 9–10). Njihove aktivnosti su kroz istoriju bile obeležene ljubavlju, kao

¹²⁰ „A significant number of women living alone, without children or fewer children, as opposed to the male elite, whose members are all married and with more children, indicate that having family and responsibility for the children are disadvantages to women leaders, whereas these are not (or not significant) disadvantages for men. It is this finding that demonstrates the 'limitations' for women at leading positions who pay a high price for entering various types of the elite. This price is precisely the reason why so many women do not enter the competition for leading positions.“

¹²¹ Među njima su: Ogist Roden i Kamij Klodel, Sonja i Robert Delone, Džasper Džons i Robert Raušenberg, Frida Kalo i Dijego Rivera i dr. Osim njih kroz istoriju su u umetnosti delovali/deluju mnogi parovi koji propituju svoje složene rodne i stvaralačke odnose, među njima su: Elen i Viljam de Kuning, Klara i Andre Marlo, Leonora Kerington i Marks Ernst, Gilbert i Džordž, Dinos i Džejk Čapman, a u našem regionu Ševa i Marko Ristić, Bela i Miroslav Krleža, Nina Naj i Ljubomir Micić, Nuša i Srečo Dragan, Marika i Marko Pogačnik, Marina Abramović i Neša Paripović, Marinela Koželj i Raša Todosijević, Marija Dragojlović i Branko Vučićević, Gordana Kaljalović i Đorđe Odanović, Miroslava i Slobodan Kojić, Branka Janković i Slobodan Knežević i dr.

„svakako neizvesnim bihevioralnim i egzistencijalnim događajem kada se barem dvoje ljudi susreću u jednom kratkom trenutku ili u jednom dugom životnom intervalu postajući par“ (Šuvaković, 2012: 8), realizujući specifično iskustvo saučesništva i razmene sopstvenih razlika.

Jedan od značajnih parova koji je beležio konceptualnu scenu Jugoslavije su bili **Bogdanka i Dejan Poznanović**. „Ona i On su označili svojim odnosom jedan mogući svet, jednu istoriju unutar umetnosti i kulture. Oni su se kao par i kao partneri postavili između života i umetnosti ostavljajući upise koje danas prepoznajemo kao tragove – bitne tragove umetnosti – delovanja u umetnosti i delovanja u kulturi“ (Šuvaković, 2012: 7).

Umetnica sama svedoči:

...nije moguće da svoj život ni verbalno odvojim od Dejanovog. ... Bili smo aktivni, preživeli brojne nepravde, ali smo se spasavali uzajamnim razumevanjem i ljubavlju... Često mi se čini da živim dupli život koji je sa Dejanom realizovan, zahvaljujući uzajamnom razumevanju i obostranoj ljubavi. (B.P)

U literaturi se često naglašava značaj ovog umetničkog para u pogledu programske orijentacije i afirmacije Tribine mladih. Kompozitor Peđa Vranešević izjavljuje da je „bračni par Poznanović zaslužan za početak pretvaranja časopisa *Polja* od provincijskog magazina u svesjugslovensku, pa i evropsku umetničku reviju“ (Nedeljković, 2012:¹²²).

U periodu afirmacije konceptualne umetničke prakse dolazi do formiranja mnogih umetničkih grupa (a Bogdanka Poznanović nije bila članica ni jedne, iako je aktivno saradivala sa svima). Razlog je svakako i taj što su bili umetnički par i na taj način su delovali u svojoj okolini, a tako su ih i drugi prepoznavali:

„Govoriti o Bogdanki i Dejanu Poznanoviću, danas znači rekonstruisati težnju i potencijalnost emancipacije i oslobođenja u životu, kulturi i umetnosti zajedništvom i saradnjom u kojoj dve individue subjektivizacijom teže ka potencijalnom i novom, prepoznavanjima razlika i prepuštanjima privlačnosti“ (Šuvaković, 2012: 10).

Njihovo saučesništvo i bliskost su često bili prepoznati u javnosti kao jedinstveni konstrukt što je rezultiralo i njihovom zajedničkom monografskom publikacijom (Šuvaković, 2012)¹²³, iako je svako od njih razvijao svoju individualnu profesionalnu delatnost u drugim društveno-humanističkim i umetničkim disciplinama. Kroz istoriju je poznato da je podrška supruga važna i omogućava ženi bolju afirmaciju, ali takođe postoje i situacije kada je to dovodilo do preispitivanja vrednosti i samostalnosti rada žene ili čak umanjenja postignutog doprinosa.

Zajedništvo partnerskog odnosa u kulturnom i umetničkom životu, međutim nije pratilo i njegovo prikazivanje u narativima umetničkih radova. Uopšte, retka su umetnička dela u kojima umetnice/ci iznose u javnost privatnost porodičnog doma i odnosa sa partnerom ili decom. Primere za to imamo u seriji fotografija **Brede Beban** koja je u svom umetničkom radu često koristila intimne teme iz sopstvenog života i svog mikro okruženja. Temom doma bavila se u višegodišnjem projektu *I lay on the bed waiting for his heart to stop beating (Ležim na krevetu čekajući da njegovo srce prestane da kuca)* (1991–1997), koji se sastoji od 36 fotografija sa kadrovima koji se stalno ponavljaju – krevet

¹²² <http://www.timemachinemusic.org/k/devojice-i-decaci-s-dunava/>

¹²³ Prva monografska publikacija posvećena paru, a Sanja Kojić Mladenov, Bogdanki Poznanović posvećuje prvu samostalnu monografsku publikaciju, 2016. godine.

sa posteljinom iz koje je performativno telo upravo izašlo, enterijer sobe, prozor i pogled kroz prozor na ulicu ili pejzaž. Enterijeri soba su raznovrsni, među njima su hoteli, pansioni, vikendice prijatelja u kojima se odvijao intiman život para Beban – Horvatić. U pitanju su mesta na kojima su zajedno boravili. „U ta 4 kadra na kolor fotografijama koje se lagano nižu pred posmatračevim očima u dugom frizu, zabeležen je čitav jedan život“ (Dobrić, Mladenov, 2014: 2). Rad se završava dramatičnim krajem njihovog zajedničkog života, sa snimcima načinjenim u bolnici *Homerton* u istočnom Londonu, gde je ležao i iznenada preminuo Hrvoje Horvatić. Umetničkim radom autorka je događaj iz intimnog života dokumentovala „na sebi svojstven način, bez patosa i pokazivanja emocija...“ (Dobrić, Mladenov, 2014: 2)

Serijska fotografija prati zajednički život partnera, kao *timeline* partnerskog odnosa i njegovog najintimnijeg mesta, simbolično prikazanog kreveta sa posteljinom, unutrašnjošću spavaće sobe i pogledom iz nje kroz prozor. „Ove slike su, posebno, veoma važni primeri njene prakse jer jasno pokazuju da su slike bile zamišljene dugo pre nego što su bile upriličene kao umetničko delo i javno prikazane¹²⁴“ (Colner, 2017: 1). Umetnički rad je pratio privatni život umetnice, kroz međusobno preplitanje, čineći odnos intimno – javno jednim od glavnih ideja njenog umetničkog opusa. I pored lične pozadine, umetnički rad Brede Beban je univerzalno prepoznatljiv i blizak čak i onim posmatračima koji nisu upućeni u sadržaj intimne priče.

Breda Beban i Hrvoje Horvatić su takođe u javnosti bili prepoznati kao umetnički par, zajedno su 1991. godine napustili Hrvatsku. „Život emigranta, bez doma, prijatelja, na ivici egzistencije, kao i česta menjanja mesta boravka – od Italije, preko Španske obale, do Južne Amerike i Argentine, Kanade i posle povratak u Evropu i u Veliku Britaniju – doneli su nova životna iskustva...“ (Dobrić, Mladenov, 2014: 2). „Zajedno su postali jedni od najistaknutijih i aktivnih video umetnika svog vremena, prvo u Jugoslaviji (1986–1991), a kasnije i u širem međunarodnom kontekstu (1991–1997)¹²⁵“ (Colner, 2017: 1), sve do njegove smrti, nakon čega umetnica nastavlja sa vrlo intenzivnom filmskom i video karijerom:

Činjenica je da sam radila sa Hrvojem Horvatićem, *ja sam ga voljela i privatno i voljela sam raditi s njim i bilo mi je strašno kada je on umro, ali je činjenica da kada bi se on sada vratio, što bih ja strašno voljela, da bi mi, ako bi on htio, opet živeli zajedno, ali isto tako znam da više ne bismo radili zajedno. Jer ja trenutno uživam u tome da donosim odluke sama, one koje su vezane uz posao.* (B.B).

„Temi doma posredno će se vratiti i u fotografskom projektu *Arte vivo* (2008–2011) koji je nastao kao omaž argentinskom umetniku Antoanu Grimou. U osnovi, Breda se ovde bavi temom ljubavi kroz intimni čin poljupca razmenjenog između ljubavnika koje je snimala u Buenos Ajresu, Trstu, Tbilisiju, Londonu i Atini. Ovaj privatni život snimljen na ulici, javnom prostoru koji pripada društvenoj sferi, na još jedan način govori o lutalačkoj prirodi emigranata čiji se dom, kao simbol omeđenog intimnog prostora na fotografijama, nalazi uvek tamo gde su ljubav i emocije“ (Dobrić, Mladenov, 2014: 2). Iskustvo zajedničke emigracije sa svojim partnerom, umetničkog razvoja, proboja i afirmacije na umetničkoj sceni, ostali su prisutni u umetničkoj praksi Brede Beban kroz teme doma, ljubavi i intimnosti i u narednim umetničkim radovima.

¹²⁴ „These pictures, especially, are very important examples of her practice as they clearly show that the pictures were conceived long before they were arranged into an artwork and displayed publicly.“

¹²⁵ „Together they became one of the most prominent and active video artists of their time, first in Yugoslavia (1986–1991) and later in the wider international context (1991–1997).“

U umetničkoj praksi radovi koji su se bavili intimom para nisu toliko česti. U javnosti su poznati performansi **Marine Abramović** i **Ulaja**, pogotovo *Hod po velikom zidu* (1988), koji je sadržao autobiografsku dimenziju njihovog odnosa, susreta, zajedništva i simboličnog rastanka.

Fenomenologija para je kroz istoriju umetnosti predstavljala kompleksnu priču o različitim načinima delovanja, promišljanjima, međuosobnim, susretima i rastancima dvoje koji čine par. Među umetničkim parovima na umetničkoj sceni Srbije možemo izvoditi nekoliko.

Grupa MP (Maja Budžarov i Predrag Šidanić), koja svoje delovanje počinje 2002. godine na relaciji Holandija – Srbija, da bi se vremenom stacionirala u Novom Sadu, je jedan od retkih primera onih koji se bave kreiranjem autonomne mikrozajednice, zajedničkim opiranjem pritiscima društva i saučesničkim aktivnostima u domenu privatnog i javnog prostora u umetnosti.

Sledeći primer je delovanje umetničke grupe **diSRUKTURA** (Milica Milićević i Milan Bosnić) iz Beograda koja je „kroz procesualni pristup istraživanju od 2005. razvila seriju radova *Face to Face*, izvedenih u mediju fotografije, a nastalih kao rezultat ekoloških teorijskih stavova, stalnih putovanja i novih vizuelnih doživljaja predela u koje su odlazili različitim istraživačkim povodima, tokom čestih rezidencijalnih boravaka, prezentacije svog umetničkog rada, poseta izložbama i drugim značajnim umetničkim događajima” (Kojić Mladenov, 2016: 34)

Višemedijska umetnička grupa **URTICA** (Violeta Vojvodić i Eduard Balaž) iz Novog Sada je svoju aktivnost imala tokom 1999–2012 godine, kada njeni protagonisti donose odluku da prestanu da se bave sa takvim vidom umetničke prakse. Usmerili su svoj rad prema inovativnim istraživanjima prirode, tehnologije, ekonomije i medija u formi objekata, prostornih instalacija, internet aplikacija, umetničkih mas-medijских kampanja i edukativnih programa.

Možemo zaključiti da je pitanja umetničkih (bračnih) parova jedna od specifičnosti koju bi trebalo posebno analizirati, ali to ne znači da je specifična samo za umetnice novih medija, već da među ovom grupom umetnica takav fenomen postoji i da bi ga posebno trebalo analizirati sa stanovišta identiteta umetnica (ali i ‘umetničke svojine’) u odnosu na ostvarenje dela u kojem učestvuju kao element para¹²⁶.

Sva ova istraživanja ukazuju na postojanje *institucije para* u istoriji umetnosti i umetničkoj sceni našeg regiona i Srbije. Njihovo sadejstvo je nekada značilo razvoj zajedničkih umetničkih koncepata, a u nekim situacijama, istovremenog, ali različitog umetničkog rada. Pojedine umetnice imale su iskustvo suživota i saučesništva u promišljanju sa *drugim* različitim od sebe, kao i stapanja privatnog i javnog odnosa kroz umetnost. Njihova partnerstva je javnost prepoznavala kao delatnost para, kao jedinstvo, ali je svaka od umetnica, uz podršku i ravnopravnost u partnerskom odnosu, razvila svoju specifičnu umetničku praksu kojom je dala doprinos savremenoj umetnosti. U tom smislu se vidi i očuvanje specifičnih identitetskih osobina, pored onih koje ih karakterišu kao deo para. Uočljiv je pokušaj pronalaženja balansa (ili ravnopravnosti učešća) u paru. Naime, kako je već navedeno, nije novost to da umetnički par deluje, nego je novost kako se oni vrednuju unutar svoga para, ali i kako ih vrednuje šira javnost.

¹²⁶ Ovdje ne govorimo o onim parovima u nauci ili umetnosti, koji jesu radili zajedno, ali je slavu odneo samo jedan bračni partner, kao što je slučaj sa Milevom Marić Anštajnom i Albertom Anštajnom (Savić, Svenka, 1996, *Put do Mileve Marić – Anštajna: privatna pisma*).

Tabela 9:¹²⁷ Osnovni podaci o braku i porodici umetnica

Ime i prezime	Partnerski status	Profesija partnera	Opis braka/partnerskog odnosa	Deca	Opis odnosa sa decom
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Bila u braku	Filolog slavistika	Priča detaljno o svom životu sa Dejanom Poznanovićem, od upoznavanja, preko zajedničkog obrazovanja, rada, podrške, ljubavi, putovanja, sklapanja poznanstava, bolesti i smrti. <i>...nije moguće da svoj život ni verbalno odvojim od Dejanovog.</i>	/	
Marica Radojčić (1943–2018)	Razvedena	Profesor	Ne pominje.	/	/
Breda Beban (1952–2012)	Razvedena i u braku.	Režiser	Činjenica je da sam radila sa Hrvojem Horvatićem, ja sam ga voljela i privatno i voljela sam raditi s njim i bilo mi je strašno kada je umro...	1 (sin)	Ne pominje.
Vesna Gerić (1957)	Brak	Tehnički inženjer	Sa suprugom otišla u Ameriku. U jednom momentu života se razdvajaju tako što muž ostaje u Denveru (kasnije se seli na Floridu), a ona se seli u Feniks.	1 (ćerka)	Priča o bolesti i ozdravljenju ćerke, njenom obrazovanju i ambiciji.
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Ne pominje	Ne pominje	Ne pominje.	Ne pominje.	Ne pominje.
Nataša Teofilović (1968)	Živi samostalno	/	Dugo je živela sa majkom do njene smrti.	/	/
Andreja Kulunčić (1968)	Brak	Privatni preduzetnik	Govori o suprugovom životu, njihovom upoznavanju, zajedničkim putovanjima, poslovima, podršci koju joj daje u njenim projektima...	/	/
Vesna Tokin (1969)	Ne pominje	Ne pominje	Ne pominje.	Ne pominje.	Ne pominje.
Jelena Jureša (1974)	Brak	Slikar, profesor	<i>... mislim da je brak sa umetnikom, shodno tome da sam odrasla i živela u Srbiji, značajno olakšao to čime se bavim.</i>	1 (sin)	<i>imamo desetogodišnjeg sina...</i>
Lea Vidaković (1983)	Brak	Ne pominje	<i>Trenutno živim sa mužem u Singapuru, znamo se godinama, iako smo se dugo mimolazili, živeli na različitim krajevima sveta, ali smo se zapravo upoznali na Palićkom jezeru 1997, sa nepunih 14 godina.</i>	/	/
Bojana Knežević (1983)	Brak	Ne pominje	Ne pominje.	/	/
Isidora Todorović (1984)	Brak	Ne pominje	<i>Sadašnja porodična situacija je neka vrsta neformalnog braka, recimo, posle osam godina to je već i brak, bračna zajednica.</i>	/	/

¹²⁷ Informacije o umetnicama poznate nezavisno od intervjua nisu unete u tabelu.

2.8 Edukacija – prenošenje znanja

„Nakon nešto više od jednog veka, otkad su žene dobile pravo da se školuju na visokoškolskim institucijama, njima je pristup visokim pozicijama u institucijama moći znanja (kao što su univerziteti i akademije nauka) još uvek ograničen, mada se situacija postepeno menja nabolje“ (Savić, 2015: 8), što je vidljivo u procesu feminizacije nekih naučnih disciplina, „kao što su u prirodnim naukama biologija, hemija, pa i matematika danas“ (Isto: 12)¹²⁸.

Slična je situacija i u umetnosti gde poslednjih godina raste broj žena koje se opredeljuju za umetničke struke u Srbiji, te samim tim se povećava i broj žena likovnih umetnica i profesorki što pokazuju rezultati istraživanja *Gde su. Šta rade? Obrazovanje u umetnosti i profesionalne šanse 1991–2000* (Antonijević, 2003). Ovu tendenciju potvrđuju i master radovi iz umetnosti i publikacije koje ukazuju na značajne pomake žena. Takvi primeri su: kompozitorke u Srbiji (Kostadinović, 2014), izvođačice na gudačkim instrumentima u Vojvodini (Klem Aksentijević, 2014), likovne umetnice – Bogdanka Ponzanović (Kojić Mladenov, 2013) ili umetnice na nezavisnoj pozorišnoj sceni (Indin, 2010). „Centar za rodne studije je postao mesto okupljanja istraživačica i mesto teorijskog dekonstruisanja postojećeg stanja u različitim domenima“ (Savić, 2015: 17) te se u njemu okupljaju naučnice/ci koji daju doprinos istraživanjima u okviru svojih polja delovanja.

U naučnim disciplinama u koje žene ulaze, „žene se koriste kao neka vrsta *sekundarne radne snage* da bi popunile ona mesta za koja muškarci pokazuju nisko interesovanje” i time stvorile privid ‘funkcionišuće’ naučne scene. S druge strane, „žene se istiskuju, ili se ne ‘propuštaju’ u one oblasti u kojima postoje visoke plate, visoko vrednovanje”, zaključuje Marina Blagojević u svojim radovima (Blagojević, 2008: 6). „Feminizacija nauke¹²⁹, posebno nekih disciplina, direktno je povezana sa njihovim niskim statusom, malim uticajem i nepovoljnim finansijskim uslovima“ (Blagojević, 2008: 5). Autorka ukazuje i na promene u poziciji obrazovanja naročito u zemljama u tranziciji gde ulogu „obrazovanja“ preuzima „umrežavanje, povezivanje sa „moćnima”, izgradnja socijalnog kapitala, i to često po samoj ivici kriminalne aktivnosti, ako ne i “s one strane” u čemu žene gube, naterane su na prilagođavanje i vezivanje za porodicu i srodničke grupe¹³⁰. Podseća na staru marksističku tezu o tome da su žene „rezervna armija rada” koju kapital izvlači na tržište prema potrebi, pojačavajući ili umanjujući konkurenciju sa muškarcima, a u krajnjoj liniji snižavajući plaćenost i jednima i drugima. U tom kontekstu, i samo regrutovanje u nauku, pre svega putem sticanja naučnih titula, za žene je nešto što nema jednoznačnu vrednost, već u stvari ima protivrečne efekte, zaključuje Marina Blagojević.

¹²⁸ „Matematika, hemija i fizika su dominantno smatrane „vlasništvo” muških kolega, da bi se tokom poslednje decenije stanje dramatično promenilo u korist mnogo većeg broja žena u tim disciplinama, i na UNS, a danas se može reći da su hemija i biologija feminizirane discipline u prirodnim naukama. Petković (2002), iznosi podatke za matematičarke u istorijskoj perspektivi i danas; Petrović (2004), detaljnije piše o fizičarkama, a Ristić (2012) o prvim hemičarkama u Srbiji. Njihovi podaci negiraju teorijsku postavku o biološkim razlikama među polovima (mozak žene nije spreman biološki za racionalne matematičke radnje), nego svedoče pre svega o društvenim i političkim razlozima.“ (Savić, 2015: 17)

¹²⁹ Pod feminizacijom Marina Blagojević podrazumeva povećanje procentualnog učešća žena u ukupnom broju koji se odnosi na neku konkretnu kategoriju.

¹³⁰ „Žene su, kao što različita istraživanja pokazuju, u svim oblastima, pa i u nauci, više spremne da rade za manje novca, i da budu beskraino fleksibilne i mobilne. To zapravo znači da one, paradoksalno, samim ulaskom u neku profesiju, utiču na smanjivanje statusa te profesije.“ (Blagojević, 2008: 9)

Poslednjih godina je objavljeno više istraživanja o profesorkama univerziteta kod nas. Autorke su i same članice akademske zajednice u tri univerzitetska centra: Beogradu, Novom Sadu i Nišu. Među njima su: Marina Blagojević, Nevena Petrušić, Slobodanka Markov, Svenka Savić, Dragana Petrović, Milica Ležajić i dr.

Istraživanja iz poslednjih dvadeset godina u Srbiji i u svetu su „pokazala da je prisustvo žena u nauci na univerzitetima i uopšte u akademskoj sferi manje, da je različito i drugačije od prisustva muškaraca“ (Savić, 2015: 7). Autorka sagledava podatke uvodeći kriterijum *izvrsnosti* kao društveni i elitistički konstrukt koji zapostavlja prisustvo *drugih*, te osnažuje proces marginalizacije u odnosu na rod, etničku pripadnost, bračno stanje, seksualnu orijentaciju, rasu i društveni status. Što znači da „u elitnim institucijama nauke nisu samo žene eliminisane, nego i drugi različiti i drugačiji, a takvih je u našem društvu značajan procenat“ (Savić 2015: 8).

Marina Blagojević razvija pojam „naučne izvrsnosti“ „zasnovan na seriji isključivanja: po linijama roda, starosti (generacije), rase, etniciteta, lokacije, discipline“, odnosno „diskriminaciji koja svoje korene ima izvan nauke“ (Blagojević, 2008: 2). Status „izvrsnosti“ dobija ono što je u zvaničnom, institucionalnom sistemu prepoznato i vrednovano kao izvrsnost. „To znači da je izvrsnost konstrukt – društveni konstrukt koji je u funkciji obnavljanja patrijarhalnih vrednosti, a nauka je jedna od najmoćnijih oblasti u društvu danas, pa i kod nas.“ (Savić, 2015: 12). Blagojević ukazuje na izrazit problem „isključivanja“ naučnica sa poluperiferije tzv. zemalja tranzicije tokom 90-ih godina 20. veka, od strane centara odlučivanja i znanja koji su stvorili hijerarhiju između razvijenog dela sveta i poluperiferije.

Doprinos vrednovanju i rasvetljavanju značaja koje imaju profesorka pruža publikacija *Profesorke Univerziteta u Novom Sadu: životne priče* urednice Svenke Savić (2015), koja je objedinila 30 životnih priča profesorki univerziteta u Srbiji, ukazujući na važnost učešća žena u obrazovnom procesu, vrednost njihovog profesionalnog zalaganja i društvene moći kroz koju su mogle da sprovedu određene promene. Podaci su ukazali na to da „gotovo (da) nema žena na rukovodećim položajima u naučnim institucijama, tačnije na mestima odlučivanja i izrazite moći.“ (Savić, 2015: 7), da se na pozicije moći u akademskoj zajednici može stići dodatnom podrškom (porodice, bračnog druga i sl.), podrazumevajući višestruki napor same profesorka¹³¹.

Profesorka Nevena Petrušić iz Niša, iznosi empirijske podatke *o prisustvu žena u organima upravljanja na univerzitetima u Srbiji* (2002) s početka 21. veka, ukazuje na nedovoljno prisustvo žena na pozicijama moći na fakultetima: na poziciji dekana ih je sasvim malo, a na poziciji prodekana više (35% žena), što objašnjava odsustvo stvarne moći na toj funkciji, organizacionim i administrativnim poslovima kojima se bave, te benefitom koji od toga imaju dekani. „Prodekani obavljaju velik broj operativnih poslova, koji obezbeđuju nesmetano odvijanje nastavnog i naučnog procesa, funkcionisanje fakulteta i njegovih stručnih tela i službi. Kao prodekanice žene, u stvari, nemaju nikakvu objektivnu i stvarnu moć. One su tu da dobro obave organizacione poslove, da svu svoju inventivnost, kreativnost i intelektualne sposobnosti stave u službu dekana, koji će za dobro obavljen posao poneti sve pohvale i uživati sve beneficije svoje funkcije. Pri tome, treba imati u vidu da izbor prodekana zavisi isključivo od volje

¹³¹ Autorka ukazuje i na tumačenje reči profesorka: profesorka je „javna učiteljica“ (ako je profesor – „javni učitelj“). U *Velikom rečniku stranih reči* (Klajn i Šipka, 2006) za: profesor – javni učitelj; nastavnik na univerzitetu koji je stekao titulu doktora nauka i izabran u najviše nastavničko zvanje (str.1004), odnosno za: profesor emeritus – fakultetski profesor u penziji (str.430). Autorka naizmenično koristi izraz profesorka i „javna učiteljica“, kako bi skrenula pažnju da je u samom nazivu sadržana potreba da ono što žene u nauci i obrazovanju rada pripada javnosti – svima.

dekana, koji sam bira i postavlja 'svoje' prodekane i prenosi im deo svojih upravljačkih ingerencija. Saglasno tome, ovlašćenja prodekana nisu 'izvornog' karaktera, što umanjuje njihove šanse da na adekvatan način učestvuju u vršenju vlasti na fakultetu" (Petrušić u Savić, 2015: 9–10).

Nekoliko godina kasnije, manje prisustvo žena u vodećim pozicijama na fakultetima potvrđuje i Slobodanka Markov (2006) podacima sa Univerziteta u Novom Sadu. Njeni su podaci važni kada se porede muškarci i žene koji imaju podjednak akademski kapital – muškarci pre dolaze na više pozicije zbog boljih pozicija i mogućnosti lobiranja. „Rodna neravnoteža u korist muškaraca u pogledu članstva u odborima i komisijama sa značajnim društvenim uticajem i moći, kao i finansijska dobit, jeste upečatljiva potvrda snage patrijarhalnog režima“¹³² (Markov, 2006: 267). Za žene je mnogo važnija podrška (porodice, supruga, roditelja) te da regrutovanje i brže napredovanje postižu oni/e kojima su roditelji naučnici/e i/ili pripadaju srednjem sloju društva.

Žene više rukovode velikim brojem istraživačkih projekata nego muškarci, analizira Svenka Savić (2006), jer ono zahteva timski rad, organizacione sposobnosti, rešavanje administrativnih poteškoća, ali i obrazovanje (učenje) mladih naučnih kadrova i interdisciplinarni pristup, što je od izuzetnog značaja za dalji razvoj akademske zajednice.

Istraživanje Milice Ležajić (2006) o akademkinjama na Univerzitetu u Beogradu sa stanovišta dileme porodica-profesija, donelo je niz empirijskih podataka značajnih i za istraživanje umetnica / profesorki u oblasti novih medija u Vojvodini. Rezultati su pokazali da je mali broj žena uključen u organizacije koje obezbeđuju strukovnu potporu; da malo njih učestvuje u stručnim konferencijama, ali da ih nema ni u njihovoj organizaciji (organizacione odbore čine uglavnom stariji muškarci); da više vremena provode van privatnog doma (od 8 do 10 sati dnevno); imaju malo slobodnog vremena; nemaju vremena za privatni život (većina ih ima jedno dete); polovina iz ekonomskih razloga obavlja još jedan posao; ne stižu da objavljuju dovoljno naučnih radova zbog nedovoljno slobodnog vremena, te sporije napreduju. Kada je u pitanju podrška, samo polovina njih ima podršku partnera, dok 80% njih ima podršku roditelja, od procesa školovanja, pa do stručnog napredovanja. „Na pitanje kako usklađuju profesionalnu i privatnu ulogu, skoro polovina žena izjavljuje da to čini uz velike teškoće i odricanja, svesne da je muškarcima u akademskim institucijama lakše da usklađuju porodični i profesionalni život. Zabrinjava podatak da su u velikom broju nezadovoljne svojim privatnim i profesionalnim životom, ali nerado javno o tome govore“ (Ležajić u Savić, 2015: 11). Žene ili preferiraju profesiju, pa se kasnije odlučuju za porodicu, ili podjednaku pažnju posvećuju i jednom i drugom, što dovodi do sporijeg profesionalnog napredovanja, te izostanka niza privilegija. Za razliku od žena, muškarci nemaju dilemu između porodice i profesije.

„Verovatnoća regrutovanja u nauku je najveća kod onih čiji su roditelji naučnici, ili pripadaju srednjim slojevima“. (Blagojević, 2008: 4). Autorka smatra da su naučnice, da bi uopšte bile regrutovane, morale da startuju sa povoljnijeg društvenog položaja (iz akademske elite) u odnosu na naučnike, što potvrđuje i istraživanje sprovedeno još početkom 90-ih godina 20. veka (Blagojević, 1991). „Školska dostignuća, izbor škole i profesionalne orijentacija dece intervjuisanih članova/ica akademske elite ukazuje na jak trend kulture samoreprodukcije. Interesantno je da deca žena iz elite pokazuju viša školska dostignuća i češću orijentaciju ka akademskoj karijeri, nego deca muškaraca. Zaključak da

¹³² „Gender misbalance in favour of men with respect to the membership in the boards and committees with important social influence and power, as well as financial gain, is a striking confirmation of the strength of the patriarchal regime.“

žene imaju supružnika sa doktoratom ili master diplomom mnogo češće nego što imaju muškarci, još jedan je dokaz koji podržava zaključak da je ženama potrebna jača podrška od porodice, bilo od roditelja ili od svoje porodice, za postizanje vodeće pozicije¹³³ (Markov, 2006: 267).

Naučnice su izložene „sistemskoj inhibiciji” te na svakom stupnju moraju da imaju dodatne mehanizme kojima bi je savladale. Blagojević koristi pojam „interseksionalnosti” (Kimberli Krenšo) koji ukazuje na multiple isključenosti zasnovane na polu, pripadnosti etničkoj grupi, seksualnoj opredeljenosti, rasi, religijskoj pripadnosti, ali i lokalitetu, blizini centra i sl. (Blagojević, 2008). Takođe, iznosi i da je „propustljivost” za žene veća ukoliko nisu izuzetno dobro plaćene, kao i da su naučnice više opterećene nastavnim i administrativnim obavezama od svojih muških kolega.

Od 12 umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini, a koje čine korpus istraživanja, čak njih 10 imaju iskustvo profesorskog rada i prenošenja znanja u okviru javnih i privatnih obrazovnih institucija kod nas i u inostranstvu (neke su mogućnost za prenošenje znanja dobile u okviru nezavisnog sektora, kroz projekte, predavanja i slično). Njihov doprinos razvoju edukacije o novomedijskoj umetnosti je izuzetan.

Bogdanka Poznanović se nakon završetka studija na Akademiji umetnosti u Beogradu bavila pedagoškim radom¹³⁴. Kako i sama kaže, prošla je sve stepene pedagoškog rada, od osnovne škole, gimnazije, više pedagoške škole do zvanja redovne profesorke na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (Poznanović u Savić, 2001: 303). Osnovala je Vizuelni studio za intermedijalna istraživanja na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 1979. godine, prvi takve vrste u nekadašnjoj Jugoslaviji.

Marica Radojčić je po završetku studija na Matematičkom fakultetu u Beogradu izabrana za asistentkinju na istom fakultetu. Napredovala je do zvanja redovne profesorke. Osnovala je Matematičku umetničku radionicu 1993. godine na Matematičkom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Učestvovala je u osnivanju Interdisciplinarnih postdiplomskih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu i osnovala Grupu za digitalnu umetnost 2000. godine, prvi program za digitalnu umetnost kod nas.

Lidija Srebotnjak Prišić je po završetku magistarskih studija u Ljubljani postala asistentkinja na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 1986. godine, na predmetu Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanjima. Radila je sa Bogdankom Poznanović¹³⁵. Kao redovna profesorica je inicirala osnivanje katedre za Nove likovne medije 2002. godine, prvog takvog usmerenja u Srbiji.

Vesna Gerić je na Univerzitetu za visoke tehnologije u Arizoni (SAD) uvela nove predmete, kao što su: Generativna umetnost, Novi mediji, Digitalna umetnost, Dizajn i interaktivni dizajn. Razvila je studije

¹³³ „Scholastic achievement, choice of the school and professional orientation of the children of the interviewed members of the academic elite indicate a strong trend towards cultural self-reproduction. An interesting finding is that children of the women from the elite show higher scholastic attainment and more frequent orientation towards the academic career, than the children of men. The finding that women have spouses with Ph.D. or master degree more often than do the men is another piece of evidence to support the conclusion that women need stronger support from the family, either from parents or from their own family, for achieving the leading positions.”

¹³⁴ Prvo je predavala likovno obrazovanje u osnovnoj školi „Ivo Lola Ribar” u Novom Sadu (1959–61), a zatim u novosadskoj Gimnaziji „Moša Pijade” (1961–65). Na odseku Likovnih umetnosti Više pedagoške škole u Novom Sadu počinje da radi 1965. godine, a zatim na novoformiranoj Akademiji umetnosti u Novom Sadu (1976–1995), na predmetu Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanjima. Za docentkinju je izabrana 1975, vanredna profesorica postaje 1981, a redovna 1986. godine, 1995. godine odlazi u penziju.

¹³⁵ Izabrana je za docentkinju 1993, vanrednu profesorku 1998. i redovnu profesorku 2003.

umetnosti i novih medija. Tokom desetogodišnjeg rada bila je i šefica katedre za interaktivni dizajn. Danas radi na fakultetu „Al Akhawayn“, u Maroku, gde predaje Fotografiju, Web dizajn i Dizajn i umetnost, uz tendenciju daljeg razvoja.

Breda Beban je predavala medijske umetnosti na Univerzitetu Šefild Halam u Velikoj Britaniji.

Nataša Teofilović je 9 godina (2007–2016) bila stručna saradnica u nastavi na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, gde je samostalno predavala tri predmeta iz Kompjuterske animacije, sve do redovnog zaposlenja (2016), u zvanju docentkinje Fakulteta medija i komunikacija *Singidunum*, Beograd, na predmetu Digitalna umetnost.

Andreja Kulunčić od 2009. predaje na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, na smeru Novi mediji, predmete Multimedijaska i multidisciplinarna umjetnost, Vizualne komunikacije i Nove umjetničke prakse. Ima zvanje vanredne profesorke.

Jelena Jureša je predavala na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu. Bila je docentkinja na katedri za Scensku arhitekturu, tehniku i dizajn do odlaska u inostranstvo.

Isidora Todorović je docentkinja Akademije umetnosti u Novom Sadu na odseku Novi likovni mediji – predmet Digitalna umetnost.

Lea Vidaković je radila kao asistentkinja profesora za *stop-motion* animaciju (*Nanyang Technological University, School of Art, Design and Media*) u Singapuru (2016–2017), tokom poslednje godine svojih doktorskih studija.

Umetnice učestvuju i u alternativnom obrazovanju.

Andreja Kulunčić svoj atelje koristi za radionice. „Često iniciram besplatne radionice da ljudi koji ne mogu doći do akademije, a voljeli bi, mogu doći i besplatno se educirati makar u jednom segmentu.“ (A.K). Organizuje radionice i na mestima van ateljea i podstiče druge da rade isto, pogotovo sa mladima.

Vesna Tokin se bavi edukacijom u okviru nezavisnog sektora. Paralelno sa umetnošću se usmerila ka alternativnom obrazovanju i istraživanju na polju razvoja svesti i duhovnosti. Sertifikovana je instruktorka i praktičarka *Theta Healing* te učestvuje u radu različitih seminara i radionica koje povezuju umetnost i duhovnost.

Bojana Knežević pominje edukaciju u okviru nezavisnih feminističkih organizacija. Smatra da je „feminizam danas toliko ambivalentan i postoje različiti pristupi“, a da mu ona pristupa kroz umetnost i edukativnu sferu.

Umetnice učestvuju na različitim javnim skupovima, konferencijama, predavanjima i na taj način prenose svoje znanje i iskustvo.

Umetnice koje se bave novim medijima većinom imaju iskustvo predavanja na državnim fakultetima u Srbiji, zatim u Hrvatskoj, Velikoj Britaniji, SAD, Maroku i Singapuru, uz mnoga gostovanja na inostranim visokim školama. Dve, pristupaju edukaciji kroz nezavisni sektor.

Osnivanje Vizuelnog studija – Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

O iskustvima rada na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i osnivanja Vizuelnog studija govorile su Bogdanka Poznanović u svojoj životnoj priči (Savić, 2001: 299–311) i Lidija Srebotnjak Prišić, tokom razgovora / intervju a i u svojim objavljenim tekstovima na ovu temu (Sretenović, 1999: 150–152; Ostojčić, 2008: 73–77), ali do danas izostaje detaljniji uvid u ono što se stvarno događalo kao promena u tom studiju. Ovoga puta o tome govori i svedoče sama autorka programa, i studentkinje prvih generacija, čime ovde afirmišemo pristup važnosti ličnog kao političkog u iskustvu žena umetnica.

Prvi korak u osnivanju Vizuelnog studija za intermedijalna istraživanja je bilo osnivanje obaveznog predmeta Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanjima na novoformiranoj Akademiji umetnosti (1976) na drugoj, trećoj i četvrtoj godini osnovnih studija. Predmet se bavio vizuelnim opismenjanjem studenata i studentkinja slikanja, vajarstva, grafike i crteža onim što je likovni jezik. „Program predmeta je zamišljen tako da sadrži istraživanje likovnih elemenata i teoriju forme, otuda prvi deo naziva. Drugi deo naziva „sa vizuelnim istraživanjima“ jeste koncepcija Bogdanke Poznanović što odražava samu praksu predmeta. Time je, već tada, a danas prisutno u kurikulumu svih studijskih programa i akademija, potencirano interdisciplinarno i intermedijalno istraživanje kao osnova umetničke prakse“ (L.S.P). Predmet se oslanjao na likovne elemente, ali ih je suštinski potpuno probijao specifičnim načinom rada Bogdanke Poznanović koja je potencirala umetničko istraživanje – interdisciplinarno, intermedijalno i multimedijalno.

U prethodnom periodu Bogdanka Poznanović je imala prilike da u međunarodnom kontekstu sagleda promene u načinu rada sa studentima/kinjama tokom boravka na stručnom usavršavanju u Italiji. Kao prva iz Vojvodine bila je stipendistkinja Ministarstva inostranih poslova Italije i boravila po tri meseca u Firenci i Rimu (1968–69), a zatim bila na tromesečnoj specijalizaciji (1977) u Istorijskom arhivu Bijenala savremene umetnosti u Veneciji. Putovanja po prostoru nekadašnje SFRJ i Italiji toga vremena bila su veoma podsticajna za njena nova umetnička i edukacijska istraživanja. Obilazila je muzeje, istorijske spomenike, galerije savremene umetnosti, prisustvovala prvim performansima i hepeninzima, gledala eksperimentalne filmove, sretala se s Felinijem, Cavatinijem i tada mladim Kunelison, pratila pobunu studenata i bila savremenica hipi pokreta. „Bilo je to vreme studentskih pokreta, a Rim je bio stecište omladine i avangardnih umetnika iz celog sveta“, seća se Poznanović (Savić, 2001: 304). S putovanja je donela mnogo knjiga, časopisa i kataloga koji su joj koristili u daljem radu, a stekla je brojne prijatelje među kolegama i koleginicama, naročito iz Slovenije. Na ovaj način Poznanović se samoobrazuje za novi pristup u umetnosti koji uvodi i podstiče na AU UNS.

Promene u umetničkoj praksi predstavljale su nove izazove o kojima govori:

Pre osnivanja Odseka likovnih umetnosti na Akademiji u Novom Sadu, budući da nismo imali dece i drugih porodičnih obaveza, dosta sam putovala po svetu i obaveštavala se o savremenom edukativnom procesu na akademijama i institutima. Uverena da je neophodno prevazići tradicionalne tehnike, uspela sam, uz otpor mojih kolega, da osnujem Vizuelni studio za intermedijalna istraživanja sa adekvatnim instrumentarijem. (B.P. u Savić: 2001: 303).

„U svom nastavnom radu na Akademiji, Bogdanka Poznanović nastoji pronalaziti uvijek nove forme i nove načine komuniciranja sa studentima, a što je posebno važno obzirom na narav predmeta što ga

predaje, nastoji da njen rad sa studentima bude uvijek na razini suvremenih tehnoloških standarda“ (Horvat Pintarić i dr, 1986: 2).

Vizuelni studio za intermedijalna istraživanja Akademije umetnosti u Novom Sadu osnovan je 1979. godine, uz predmet Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanjima, na ličnu inicijativu Bogdanke Poznanović, kao prvi takve vrste u bivšoj Jugoslaviji.

Studio je bio primarno okrenut istraživanju i produkciji video umetnosti i novih medija, organizovan kao prostor za intenzivniji istraživački i kreativni rad studenata/kinja u domenu multimedijalne umetničke prakse. Lidija Srebotnjak Prišić ističe:

Za Akademiju umetnosti u Novom Sadu značajno je rano otvaranje ka novim tehnologijama i njihovo uključivanje u studijski proces. Video je po prvi put uveden u program nastave na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, dugo je to bilo i jedino mesto, u odnosu na umetničke akademije sa prostora bivše Jugoslavije, gde je ta praksa nije bila moguća. Otvaranje prostora za video medij unutar studijskog procesa, realizovan je isključivo zahvaljujući individualnom angažovanju i energiji koja je postojala kod Bogdanke Poznanović, da nešto što je bilo prisutno na izložbama u evropskom prostoru postane deo našeg obrazovnog programa.

Zahvaljujući zalaganju Bogdanke Poznanović, Akademija je nabavila četvrtinčnu AKAI kameru koja se koristila u nastavnom procesu i za produkcijske potrebe što je studentima pružilo uslove za rad kakvi su bili retkosti u Jugoslaviji tog vremena. U izveštaju komisije za izbor u zvanje Bogdanke Poznanović iz 1986. piše: „Prostori za nastavni rad opremljeni su odgovarajućim medijima (foto i filmske kamere, aparati za povećanje i kopiranje, kino i diaprojektori, video sustavi, pomagala za auditivna istraživanja i sl.), a formirani su i odgovarajući arhivi sa foto, dija, filmo i video dokumentacijom“ (Horvat – Pintarić, Selem, Ambrozić: 2). Mnogima se tada prvi put pružila prilika da koriste kameru i da isprobaju tehniku kreiranja video-radova. „Njen pedagoški rad k tome je izrazito otvoren, to jest u mnogome se zasniva i na gostovanju stručnjaka u Vizuelnom studiju“ (Isto: 2), što ukazuje na mogućnosti istraživanja i rada u studiju ne samo studenata, već i drugih umetnika/ca.

Svoje viđenje Vizuelnog studija navodi Lidija Srebotnjak Prišić:

...kreativni prostor za sve studente koji su imali afiniteta za istraživanje novih medija. Upućivanje na nove umetničke tendencije, iskustva preneti kroz predavanja i praksu koja je bila beskraino liberalna sa jedne strane, a sa druge su se očekivali kvalitetni radovi utemeljeni na dobroj ideji i dobroj realizaciji. Tu su se okupljali studenti različitih generacija, upućeni jedni na druge. Saradivali su međusobno. Bilo je dobro vreme, jer je osamdesetih na Akademiji počinjao „Teatar promena“, sa Harisom Pašovićem. Studenti su realizovali video-radove, performanse, ambijentalne instalacije, često kroz povezivanje sa studentima dramskog i muzičkog odseka.

U Vizuelnom studiju za intermedijalna istraživanja Akademije umetnosti realizovani su mnogi individualni i kolektivni projekti. Tu je nastao rad Katalin Ladik i Bogdanke Poznanović *Poemim*¹³⁶ (1979/1980) koji je svojom poetikom i načinom snimanja umnogome uticao na kasnije radove studenata/kinja Akademije. U istom studiju je stvoren i rad Line Busov *Venus* (1983) koji se bavi ispitivanjem ženske

¹³⁶ Rad *Poemim* se u literaturi različito navodi. Kao rad Bogdanke Poznanović pod nazivom *Video performans Katalin Ladik Poemin*, u Šuvaković, 2012, 129–130; kao rad koji Bogdanka Poznanović realizuje sa Katalin Ladik: Lukić, 2008: 707; Nikolić, 2013: 67; te kao rad Katalin Ladik koji je snimala Bogdanka Poznanović (dokumentacija MSUV, Novi Sad) gde je video zapis poklonila Katalin Ladik 2016. godine.

senzualnosti i rodnog identiteta. Iako studentski, bio je to jedan od prvih video-radova kod nas sa feminističkom problematikom, nastao u kontekstu tadašnje liberalizacije društvenog života i pitanja rodne ravnopravnosti¹³⁷. Većina radova je nastala u periodu od 1979 do 1992. godine.

Bogdanka Poznanović je igrala i ulogu producentkinje umetničkog dela, jer je svojim angažovanjem mnogim mladim ljudima omogućila da realizuju svoje prve radove u proširenom polju umetnosti. Dopuštala je studentima/kinjama da samostalno biraju teme i način rada, kao i da radove realizuju kroz grupno angažovanje. „Stvarali smo individualne i kolektivne projekte u novim medijima, posebno smo voleli da ideje realizujemo na video- traci, elektronskom kamerom“, svedoči Poznanović (Savić, 2001: 303). „Nastali kao istraživanje novog medija, često su uticali i na opredeljenost sada već bivših studenata karakterišući njihovo samostalno umetničko delovanje i angažovanost kroz formu video-art-a“ (Srebotnjak Prišić, 1999: 152). To govori o velikom uticaju profesorke Poznanović na obrazovanje i dalji umetnički rad mnogih lokalnih umetnika i umetnica.

„Simptomatično je kako su ovi radovi bili izvođeni u nekoj vrsti tajnosti. Svoje video- radove studenti bi sa Bogdankom Poznanović izvodili iza zatvorenih vrata, daleko od mogućih pogleda ostalih profesora na Akademiji koji su tamo često bili postavljeni *po zadatku*“ (Lukić, 2008: 708). Bogdankin način rada na Akademiji je bio pionirski i svojim otvorenim i inovativnim pristupom se razlikovao od načina rada nastavnika Akademije koji su većinom pripadali tradicionalnoj struji.

Otpor okoline je bio gotovo očekivan, ako danas znamo kako su i druge profesorke imale teškoće prilikom uvođenja novina u plan i program nastave. „Svoje ostale planove i projekte uspela sam da ostvarim uz neverovatne i meni neshvatljive otpore mnogih merodavnih. Samo svojoj upornosti i istrajavanju, ostajući verna svojim najčistijim namerama da studije germanistike i obrazovanje budućih nastavnika osavremenim, kao i da stvorim mlad naučni kadar, mogu da zahvalim, što je ponešto od zamišljenog i ostvareno“ (Savić, 2015: 48). „Ja sam lično ponosna na smer organske poljoprivrede na Poljoprivrednom fakultetu u Novom Sadu jer je on sa odličnim studentima i agronomima potvrdio značaj razvoja ekološkog pogleda na proizvodnju. Za mene lično, to je i pobeda često osporavane ideje o organskoj poljoprivredi. Ti otpori su i razumljivi jer znanje se brže stiče nego što je izmena svesti, posebno one vezane za široki pojam ekologije. (Isto: 139). „Uspostavljanje nove naučne discipline zahteva mnogo energije i istrajnosti, a naročito one discipline prema kojoj postoji otpor u akademskoj zajednici, kao što je otpor prema onome što zovemo ravnopravnost polova i rodova. (Isto: 152) „Nijedna inovacija nije dobro ni shvaćena, a ni dobrodošla. Naravno to je dovelo i do otpora na fakultetu“. (Isto: 381).

Inovativnu umetničku i edukativnu praksu umetnica, okolina nije često prihvatila.

¹³⁷ Bojan Budimac u Vizuelnom studiju realizuje *Witness* (1980), Lidija Srebotnjak Prišić *Ekran* (1984), Zora Popović *Face to Face* (1984), Živana Stepanov i Vlada Stančević *Honey and Milk* (1984), Milica Popović *Video Performans* (1987), Đuro Radišić *Neo-Geo* (1989), Dragan Živančević *Brass Band Competition* (1990), a Zoran Ilić *Horror Vacui* (1991/92)...

Bilo je otpora od strane profesora/ki, kolega i koleginja, ponekad i državnih organa¹³⁸. Razloge treba tražiti u ideološkim neslaganjima, nepoznavanju novih likovnih medija i internacionalne umetničke prakse tradicionalnih i konzervativnih shvatanja umetnosti i lične netrpeljivosti.

Razvoj video umetnosti tokom sedamdesetih i osamdesetih godina u Novom Sadu i Vojvodini je i pored aktivnosti Akademije skromniji u odnosu na onaj u Ljubljani i Zagrebu, npr. navodi Gordana Nikolić (Nikolić, 2017: 67), zato što urednici TV Novi Sad nisu bili zainteresovani za video eksperimente, što je dovelo do izostanka šire podrške televizijske infrastrukture koja je bila važna u drugim centrima Jugoslavije.

Bogdanka Poznanović je dosta govorila o neprilikama koje je imala na Akademiji zbog nerazumevanja njenog načina rada. „Iako je Vizuelni studio bio uspešan, stalno sam bila sumnjčena od nekih kolega, pa sam morala da se branim rečima: „Molim vas da shvatite da je video-kamera u stvari elektronska četkica!“ svedoči Poznanović (Savić, 2001: 303). Smatrala je da je u umetnosti primarna ideja, koncept umetničkog rada, a da sredstvo kojim se delo realizuje može biti promenljivo. Uvođenje novih medija može dovesti do inovativnih rešenja i unapređenja umetničke prakse, čemu su se suprotstavljali tradicionalisti, svedoči Poznanović (Savić, 2001: 305):

... bili su snažni ideološki otpori, u stvari je bilo vrlo dramatično. Posle rada „Srce“ započela je afera na Višoj pedagoškoj školi. Šef odseka je bio poznati „humanista“ Jovan Soldatović, a i druge kolege su me optuživale da sam, kao profesor, prekršila opštepoznate zakonitosti umetnosti... To je bio samo početak. Gore je bilo godinu dana kasnije, zbog projekta – akcije „Reke“. Tu sam dobila opasne etikete i pretnje. ... Neposredno posle „suđenja“ na Višoj pedagoškoj školi, stigao mi je poziv iz Lozane.

U svom radu sam izbegavala ideologiju i asocijacije na politiku, pa ipak, tadašnji političari i kulturni radnici su u njemu pronalazili „sumnjive elemente“, jer nisu razumeli nove senzibilitete i poetike. Imala sam dosta neprilika, Dejan takođe, ali mi nismo očekivali priznanja. Ta uverenja su naš život koji smo sami odabrali. Svi smo mi bili sumnjivi upravo zbog različitosti, jer smo osporavali već istrošene modele u umetnosti, kulturi i društvenim odnosima. Sumnjičeni smo posebno zbog sudelovanja u novoj internacionalnoj umetnosti.

Stvaranju obrazovanih kadrova Bogdanka je pridavala veliku pažnju. Radila je sa posebnom energijom sa studentima i studentkinjama, kao i na stvaranju atmosfere koja podržava i afirmiše studentske eksperimente u savremenim umetničkim praksama. Smatrala je da bi Akademija trebalo, osim tradicionalnih smerova (slikarstvo, vajarstvo, grafika), da osnuje i ravnopravno usmerenje za intermedijalne komunikacije.

Sama Akademija je bila specifično organizovana za to vreme, o čemu govori Lidija Srebotnjak Prišić. Ističe interdisciplinarnu i intermedijalnu mogućnost edukacije na njoj jer je pored likovnog odseka ima i dramski i muzički:

¹³⁸ Tokom učešća studenata/kinja na jednoj manifestaciji u urbanom prostoru 1981. u Novom Sadu imala je problema sa policijom. „Tada je bila i intervencija SUP-a koju je izazvao rad studenta Vlade Vesovića „Živi strip“, kaže Poznanović (Savić, 2001: 306). U pitanju je bila umetnička intervencija u pešačkoj zoni grada, u okolini Tribine mladih, tokom koje su studenti/kinje postavili simbolične „oblake“ sa tekstovima „da mi daju boju, videli bi oni“, „maksimalna zabava“ i sl. (Isto), što je snimljeno video i foto kamerom. I pored toga što je Dejan Poznanović doneo dozvolu gradskog MUP-a i dekana Akademije umetnosti, policija je „oblake“ odnela sa sobom. „Milicija nam je „uhapsila“ oblake..“, prokomentarisala je Bogdanka (Savić, 2001: 308).

Ono što čini Akademiju umetnosti u Novom Sadu specifičnom, to je što su studenti muzičkog, likovnog i dramskog odseka bili upućeni jedni na druge. Veza između profesora svih odseka je postojala, tako i česta praksa da za video-radove zvučni materijal urade kolege sa muzičkog odseka, sa kompozicije.

U vremenu kada je Lidija Srebotnjak Prišić primljena za asistentkinju (1986) na predmetu Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanjima, daljim razvojem je došlo do novih promena:

Onog momenta kad se pojavila potreba da studenti imaju preciznije postavljene likovne elemente, podellili smo predmet na dva predmeta. Već uveliko angažovana u asistentskom zvanju, zajedno sa Bogdankom napravile smo plan i program novo predmeta – Intermedijalna istraživanja. Sećam se da je Dejan zabeležio da se naziv predmeta Intermedijalna istraživanja prvi put pojavio u katalogu moje samostalne izložbe u ULUV-u 1992. godine.

Veće obaveze u vođenju dva predmeta i zavidan broj studenata/kinja dovele su do potrebe za kadrovskim proširenjem¹³⁹. „Stvaranje naučnog podmlatka u nauci je prioritetan zadatak i on je na plećima žena u akademskoj zajednici!“ (Savić, 2015: 10). Bogdanka Poznanović je tokom svog profesionalnog rada na Akademiji insistirala na kreiranju novih kadrova i uvođenju mladih umetnika/ca u obrazovni proces. Izgradnja mreže, povezivanje i komunikacija su karakteristični za njen akademski rad, zato ne čudi da je više godina nakon njenog odlaska sa Akademije mnogi bivši studenti/kinje, danas umetnici/ce pominju i ističu¹⁴⁰.

Bogdanka Poznanović je samoinicijativno krenula u promenu, osnivanjem novog predmeta Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanja u sklopu kojeg je obrazovala Vizuelni studio za intermedijalna istraživanja. Tokom procesa rada, zahvaljujući stipendijama, studentskim boravcima na međunarodnim fakultetima i putovanjima, stekla je nova znanja o mogućnostima obrazovanja u domenu savremene umetnosti (što je često put i drugih profesorki koje uvode novine u nastavu). Potom je od predloženog predmeta dobila povratnu informaciju od studenata da su im znanja i pristupi uvedeni u novom predmetu korisni i da ga studenti/kinje sa interesovanjem prate, što joj je dalo snagu da ide dalje, da se povezuje u svetu sa drugima, donosi literaturu i počinje da edukuje osoblje na sopstvenoj Akademiji, ali i širu javnost u gradu i Pokrajini o tome šta se novo dešava u svetu. Bogdanka Poznanović postepeno iz profesorske uloge prelazi u ulogu javne ličnosti koja teži promeni društvene i umetničke sredine. Pridavala je veliku pažnju radu sa studentima/kinjama i stvaranju atmosfere koja podržava i afirmiše studentske eksperimente u savremenim umetničkim praksama što ostaje važan doprinos ove vizuelne umetnice iz pionirskog perioda.

Studentski video-radovi realizovani na Akademiji umetnosti predstavljani su javnosti u više navrata. Prvi put na Tribini mladih u Novom Sadu (1980), a zatim u Studentskom kulturnom centru u Beogradu (1981) i Galeriji ŠKUC u Ljubljani (1981), što „izaziva izuzetnu pažnju stručne javnosti“ (Srebotnjak Prišić, 2008: 74) Internacionalna javnost bila je otvorena i zainteresovana za video-eksperimente studenata novosadske Akademije. Lidija Srebotnjak Prišić smatra da su razlozi velikog broja poziva

¹³⁹ „Ubrzo je kolegica Rada Čupić preuzela Likovne elemente, a Bogdanka Poznanović i ja smo držale Intermedijalna istraživanja. To vreme pamtim kao izuzetno važan period, postavljanje odnosa sa studentima, angažovanje u realizaciji i prezentaciji njihovih radova, ne samo u okviru regionalnih studentskih izložbi nego i kroz učešće na značajnim manifestacijama novomedijske umetnosti.“ (L.S.P)

¹⁴⁰ Sećajući se Vizuelnog studija, mnogi njeni bivši studenti govore o Bogdanki kao o izuzetnoj profesorki, koja se razlikovala od svoje okoline i ostalih profesora (Branka Knežević). Navode da im je bio važan njen kritički stav (Branislav Petrić, Igor Antić, prema Kojić Mladenov 2016: 115). Vesna Tokin navodi da je ona značajna za njena početna istraživanja u video umetnosti.

za prezentaciju video-radova nastalih u Vizuelnom studiju i u prirodi samog medija. „Video-radovi su imali veću komunikativnost i mogućnost prisutnosti na različitim svetskim izložbama, tako da su usledili pozivi za učešće Vizuelnog studija na značajnim manifestacijama poput Bijenala mladih u Parizu, Tuluzu, Hanoveru, Regenzburgu“ (L.S.P).

Poziv da 1982. godine učestvuje na XII bijenalu mladih u Parizu, koji joj je uputila selektorka manifestacije Jadranka Vinterhalter, Bogdanka Poznanović je doživela kao veliku čast i iznenađenje. Studentski video-radovi nastali u Vizuelnom studiju za intermedijalna istraživanja prezentovani su u Parizu pred mnogobrojnom publikom, u kojoj su, po sećanju Bogdanke Poznanović, bili Dado Đurić i Pjer Restani, koji su joj tim povodom uputili tople čestitke – seća se Poznanović (Savić 2001: 306)¹⁴¹.

Bogdanka Poznanović je predstavila video-radove studenata širom sveta. Bila je gostujuća profesorka u Bolonji (1986) na Univerzitetu instituta DAMS (discipline, umetnost, muzika, spektakl), gde je na poziv kolege profesora Lamberta Pinjotija, održala predavanje o Vizuelnom studiju postdiplomcima iz čitavog sveta. Tamo se upoznala sa direktorom instituta Umberto Ekom. „Vrlo jednostavan i srdačan čovek! Ponosna sam što sam se s njim upoznala“, svedoči Poznanović (Savić 2001: 306).

Video-radove studentkinja je zatim predstavila u *Palazzo dei Diamanti*, u *Centro Video Arte* u Ferari (1984), u okviru programa *Dve uporedne škole – Akademija umetnosti – Novi Sad – Njujorški univerzitet*.

Zatim su usledile prezentacije radova u Rijeci na XIII bijenalu mladih (1985), u Tuluzu na I bijenalu umetničkih škola Evrope (1987) u Hanoveru (1987), na Univerzitetu u Regenzburgu (1989), u Novom Sadu u Galeriji *Zlatno oko* (1994), Vršcu na II bijenalu mladih (1996), u Novom Sadu na *Videomedeji* (1996–98), a zatim u Sijetlu, Čikagu, Njujorku, Los Anđelesu, Berlinu, Krakovu, Dablinu, Luksemburgu i dr.

Predstavljanje video-radova novosadskih studenata/kinja širom Evrope i u Americi tokom 90-ih godina 20. veka je predstavljalo redak primer internacionalnog prezentovanja naše lokalne umetničke scene. To je bilo moguće zahvaljujući velikom ugledu koji je imao Vizuelni studio Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, brojnim ličnim kontaktima koje je imala profesorka Poznanović, kao i jednostavnoj prenosivosti samog medija.

Osnivanje Katedre novih likovnih medija – Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu je od 1976. godine u plan i program uvrstila predmet „Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanjima“ koji je, iako zamišljen kao osnovni predmet za upoznavanje studenata/kinja sa likovnim jezikom, angažovanjem profesorke Bogdanke Poznanović bio

¹⁴¹ „Istim povodom pojavili su se izuzetno afirmativni komentari i u sredstvima javnog informisanja... U svakom slučaju treba spomenuti činjenicu da je, zahvaljujući članovima Vizuelnog studija, na čelu sa Bogdankom Poznanović i Televizijom Novi Sad, Akademija umetnosti iz Novog Sada prva i do sada jedina škola koja je učestvovala na pariskom Bijenalu. Uspeh je još veći zato što je učestvovala sa jednim od najsavremenijih umetničkih medija danas“ (Srebotnjak Prišić, prema Budimac, 2008: 74).

otvoren za intermedijiska istraživanja i rad u proširenom polju umetnosti. A otvaranjem Vizuelnog studija za intermedijalna istraživanja samo tri godine kasnije (1979), sa tehnički opremljenim kabinetom omogućena je dostupnost savremene aparature neophodne za realizaciju medijske umetnosti. Podelom osnovnog predmeta na Likovne elemente i Intermedijisku umetnost (1992), uvećanjem profesorskog kadra, povećanjem broja polaznika/ca, kontinuiranom produkcijom i prezentacijom studentskih umetničkih radova, afirmacijom medijske prakse na Akademiji, ali i široj umetničko-društvenoj sredini, započet je proces osnivanja Katedre za nove likovne medije.

Tokom 90-ih godina ubrzano se razvijaju medijske umetnosti, čemu doprinosi i pojava personalnih računara i interneta. Lidija Srebotnjak Prišić je uvidela važnost tehničkog osavremenjivanja studenata/kinja Akademije:

Na Akademiji, insistiranjem da se nabave računari, ostvarena je mogućnost njihove upotrebe u nastavi na dizajnu, intermedijalnim istraživanjima i fotografiji.

Mogućnost korišćenja računara je bila veoma važna u tom momentu:

Upisala se i neka nova generacija studenata upućenih u rad sa digitalnim medijima. Bilo je neophodno stvaranje nove katedre gde je studijski proces podrazumevao upravo rad sa novim tehnologijama.

Iskustvo u sopstvenoj umetničkoj praksi joj je koristilo u praćenju razvoja novih tehnologija: „Sama sam kao student prošla od AKAI sistem, sledeća kamera je bila VHS, potom digitalna kamera, tako da se uvođenje digitalnih medija potvrdilo unutar nastavne prakse“ (L.S.P).

I dalje objašnjava:

Godine 1996. (profesorica Bogdanka Poznanović je otišla u penziju) još uvek imamo Katedru za intermedijalna istraživanja, fotografiju i dizajn. U odnosu na broj upisanih studenata otvorila se mogućnost da formiramo samostalno usmerenje. Tada je već Dragan Živančević počeo da radi kao asistent na Intermedijalnim istraživanjima. Uz saradnju sa njim napravila sam program koji oslonac ima u tri predmeta: Intermedijalna istraživanja, Video i Digitalna umetnost. Sticajem okolnosti vrata su nam otvorile promene 2000. godine, koje su se reflektovale i na dinamiku promena na Univerzitetu. Prvu generaciju studenata na Novim likovnim medijima upisali smo 2002. godine.

Razvoj adekvatnog nastavničkog kadra je bio od velike važnosti za kreiranje novog usmerenja, inicijativa Lidija Srebotnjak Prišić, kontinuirani rad katedre i svih zaposlenih, razvoj i vidljivost novomedijskih praksi, kao i društvenopolitička situacija 2000. godine koja je osnažila promene, doveli su do formiranja posebnog usmerenja koje više nije bilo upitno, otvaranje posebnog ciklusa redovnih studija u oblasti novih likovnih medija je godinama čekalo svoj pravi trenutak“ (Ostojić, 2008: 248)¹⁴².

¹⁴² „Iako se jedna od bitnih osobenosti Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, od prvih koraka činjenih u godinama osnivanja, definiše i kroz sapulsiiranje sa savremenim u prostoru kulture i umetnosti, pa, shodno tome, i sa onim njegovim slojem koji svoju osnovnu izražajnu i komunikativnu energiju generiše na tehnički zasnovanoj inovativnosti, otvaranje posebnog ciklusa redovnih studija u oblasti novih likovnih medija je godinama čekalo svoj pravi trenutak. Intenzivna prisutnost intermedijalnih umetničkih istraživanja u nastavnim planovima svih studijskih grupa, pa i u svakodnevnoj umetničkoj i nastavnoj praksi studenata i znatnog broja nastavnika Odseka likovnih umetnosti, rezultati koje su u toj oblasti ostvarili pripadnici raznih generacija i njihovo vrlo uspešno prezentiranje na specijalnim umetničkim manifestacijama u zemlji i inostranstvu – realizovano kroz rad Vizuelnog studija Akademije umetnosti čiju delatnost je već sa prvom generacijom studenata pokrenula prof. Bogdanka Poznanović – dovešće, konačno, krajem ovogodišnjeg juna i prvih julskih dana do održavanja prijemnih ispita za prijem prvih studenata koji će studirati na Grupi za nove likovne medije i Grupi za fotografiju.“ (Ostojić, 2008: 248)

Kako nisu imali dovoljno nastavničkog kadra, uz Lidiju Srebotnjak Prišić i Dragana Živančevića, raspisali su konkurs za dva asistenta/kinje (2004). Vladan Joler, više usmeren na polje digitalnih medija i praksi i Stevan Kojić na intermedijske i hibridne instalacije, doprineli su formiranju predmeta, kako navodi Lidija Srebotnjak Prišić.

Isidora Todorović, koja pripada prvoj generaciji studenata ovog Odseka, počinje da radi kao asistent-kinja na Novim likovnim medijima (2009) i ona svedoči:

Trenutno držim digitalnu umetnost i izbornu nastavu - Digitalna grafika. Pre toga sam bila asistent na Intermedijalnoj, godinama, jedno osam godina.

Organizovala je izložbu studenata/kinja u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine *Organs and organs* (2016). Ukazuje na nedostatak tehničke opreme za adekvatnu prezentaciju radova:

Ni katedra za Nove medije nije imala dovoljno kompjutera da pokrije da izložba traje duže, tako da nemamo materijalne resurse da bismo neke stvari ostvarili, pa se opet vraćamo na priču o entuzijazmu i ličnim resursima kojima izvodimo stvari, ali mislim da uprkos tome izvodimo zanimljive stvari.

Isidora Todorović piše projekte, pokušavajući na taj način da poboljša uslove rada na Akademiji:

Od početka ove godine do sada sam pisala jedno pet-šest projekata za Akademiju... mojih projekata, nekih stvari koje želim da uradim – i svi su odbijeni. Sve vreme smo konkurisali kod Patterns Lectures sa predmetom Kritički mediji, to nismo dobili zato što to nije tema koja im je trenutno zanimljiva, a konkurisala sam jedno četiri-pet puta sa projektom koji se zove Medijska laboratorija koji pokušavam da uvedem na Katedri za nove medije. ... Međutim, ne uspevamo da dođemo do sredstava, a nadam se da ćemo u nekom trenutku nešto dobiti, jer to može da bude zanimljivo u kontekstu drugih medijskih laboratorija prema kojima ja ovaj projekat oblikujem.

Interesovanja Isidore Todorović idu u pravcu osnivanja predmeta koji odgovaraju aktuelnoj i savremenoj (post)medijskoj teoriji i praksi, te izraženijoj interdisciplinarnosti, iskustvima koja ima na osnovu sopstvenog umetničkog rada i njegove prezentacije u inostranstvu.

Problematizuje naziv katedre: Novi likovni mediji, zbog istorijske prevaziđenosti termina 'novi' i 'likovni'. Termin 'novi' ne upotrebljava u govoru:

I likovna umetnost bi trebalo da se reformiše u vizuelnu kulturu.

Nadalje, Isidora Todorović smatra da bi hibridizacija predmeta pozitivno uticala za dalji razvoj katedre i studija:

...da se vide povezivanja između više predmeta... i to bi sve moglo da doprinese boljem obrazovanju, a da bi se to desilo potrebni su ljudi iz neke pozicije koji razumeju tu neku vrstu hibridnog izražaja da imaju priliku da pokažu svoja razmišljanja, a mi nemamo prostor, barem ne u Srbiji.

Iz pozicije treće generacije predavačica na ovoj katedri, shvata da se ne nalazi na poziciji moći za bitnije promene i da će trebati da prođe mnogo vremena da bi došlo do unapređenja u načinu rada.

U periodu uvođenja Bolonjskog sistema u visoko školstvo u Srbiji (od 2005), Katedra za nove likovne medije je akreditovana 2009. godine. Osnovne studije traju četiri godine, a master jednu. Stručne predmete čine: Intermedijalna istraživanja, Likovni elementi, Digitalna umetnost i video, koji su isto-

vremeno i obavezni tokom svakog semestra studiranja.

Na katedri danas rade 3 profesora i 3 profesorke¹⁴³, 1 stručni saradnik¹⁴⁴ i 2 stručne saradnice. Godišnje se upisuje do 5 studenata/kinja iz budžeta i 3 po osnovu samofinansiranja.

Matematička umetnička radionica – Matematički fakultet, Univerzitet u Beogradu

Marica Radojčić je tokom rada na Matematičkom fakultetu Univerziteta u Beogradu smatrala važnom mogućnost unapređenja načina rada sa studentima/kinjama kroz povezivanje matematike i umetnosti. Želela je da pozitivno iskustvo, koje je i sama imala povezujući svoju umetničku praksu i edukativni rad, prenese drugima uz saznanja koja je u tom pravcu imala iz sveta. Razvojem hardvera, softvera i interneta dolazi do inovacija u polju umetnosti i razvoja digitalne umetnosti. Pojava prvih programa za 2D animaciju omogućila je prvo kretanje digitalne slike:

Početakom 90-tih pojavljuju se prvi moćni programi za animaciju. Najpre se pojavio Autodeskov 2D Animator Pro na kome sam počela da stvaram svoje prve animacije – jednostavne, ali bila sam zadovoljna jer nešto se kretalo, što je bilo vrlo zavodljivo.

Marica Radojčić se seća daljeg tehničkog razvoja koji je uticao na njenu odluku da osnuje Matematičku umetničku radionicu:

Zatim se pojavljuje Alijasvefrontov Power Animator – program za 3D animaciju. Izuzetno moćan, složen i skup program, razvijan za potrebe holivudske filmske industrije, dostupan samo velikim kompanijama.

Mogućnost korišćenja ovog programa se pojavila i u Srbiji¹⁴⁵.

Kad sam videla njihovu špicu za Dnevnik RTS-a, rekla sam sebi: „To je to, sad mogu i ja da krenem.“

Shvatala je da je teško prikupiti potrebna finansijska sredstva:

Nije bilo očekivano da Univerzitet kupi tako skup program, tim pre što nije postojala nijedna univerzitetska ustanova na kojoj se predavalo o kompjuterskoj animaciji, a kamoli da se nešto istraživalo u toj oblasti.

U to vreme kompjuterska animacija je bila potpuno nova oblast u umetnosti, još uvek nezastupljena na izložbama i stručnim publikacijama. Njen početak je vezan više za komercijalnu upotrebu u industriju i pop kulturu. Sastoji se od modelovanja objekta (slike) koji ima formu prostornog poligonog mrežnog omotača kojem se može dodati odgovarajuća tekstura. Uz pomoć alata koji imaju 3D programi mogu se postaviti svetlo, enterijer, eksterijer i formirati vizuelni objekti, slike, scene i čitavi svetovi koji imaju

¹⁴³ Lidija Srebotnjak Prišić i Dragan Živančević u zvanju redovnog profesora/ke, Vladan Joler i Stevan Kojić – u zvanju vanrednih profesora, Isidora Todorović i Andrea Palašti – u zvanju docentkinja.

¹⁴⁴ Aleksandar Ramadanović, Sunčica Pasuljević Kandić i Ana Stefanović.

¹⁴⁵ Uvidela je da su njeni nekadašnji studenti osnovali preduzeće „Piksel“, koje je prvo u Jugoslaviji kupilo *Power Animator* (za oko 100 000 dolara), za potrebe kompjuterske animacije u komercijalne svrhe.

moćnost pokretanja.

Ovakav način umetničkog rada zavistan je od matematike smatra Marica Radojčić. „Kad se zaviri ispod površinskog bojenog sloja dolazi se do prave matematičke priče – do mreže linija smeštenih u koordinatnom sistemu¹⁴⁶“ (Radojčić 2012: 1). U pitanju je vrsta digitalnih objekata generisana algoritamski uz pomoć kompjutera. Ovakvim načinom rada može se stvoriti animirana slika bliska onoj iz realnosti, apstraktni proizvodi ili konceptualni i kritički ekspozici.

Takođe, to je period početka 90-ih godina kada je zbog društvenopolitičke, ekonomske situacije i sankcija bilo dodatno otežana svaka vrsta nabavke skupe opreme iz inostranstva. Marica Radojčić se dalje seća:

U to doba, neočekivano, na Matematičkom fakultetu dolazi na vlast neuobičajeno mlada ekipa na čelu sa Milanom Božićem i Zoranom Lučićem. Sve moji nekadašnji studenti i ljudi koji su cenili moju umetnost. Ubrzo stigne (po ko zna koji put) pismo od Ministarstva prosvete u kome se fakultetima koji su nekada bili u sastavu PMF – Prirodno matematičkog fakulteta, nudi zgrada u Jagičevoj ulici broj 5, kao moguće proširenje¹⁴⁷.

Kako Matematički fakultet nije imao dovoljno prostora za rad, Marica Radojčić je želela da iskoristi situaciju za ostvarivanje svog cilja. Predložila je Milanu Božiću da prihvati zgradu, uz obavezu da će se za renoviranje sama pobrinuti. Takođe je predložila osnivanje Matematičko umetničke radionice na Matematičkom fakultetu u Beogradu, koja bi tu zgradu i koristila.

Posle kratkog oklevanja Milan podrži moju ideju, ali pod uslovom da zgradu Matematički fakultet deli sa Geografskim fakultetom. Malo smo se na Naučno-nastavnom veću natezali oko prihvatanja zgrade, ali to ipak nekako prođe.

Marica Radojčić je počela okupljanje zainteresovanih i sposobnih studenata¹⁴⁸ i asistenata¹⁴⁹. Smatrala je da je važno da se u Radionici okupljaju, zajedno uče i rade ne samo oni koji se primarno bave matematikom, već i drugi studenti/nje i umetnici/ce, među kojima je bio i Dejan Momčilović, danas poznat u svetu animacije. Pre adaptacije novog prostora Radionica se održavala u njenom, omanjem kabinetu.

Moj krajnji cilj, kad dobijemo veći prostor, bio je snimanje naučnih filmova koji bi imali visoke umetničke vrednosti. Naučni film kakav sam do tada poznavala, bio mi je previše suvoparan, previše didaktički, pravljen šablonski, bez trunke umetničkih vrednosti. Ja sam htela nešto drugo: pravi umetnički

¹⁴⁶ „Svaka linija je određena tačkama, svaka tačka, po Dekartu, određena je trojkama brojeva. Potom se između tih tačaka odrednica umeće dovoljan broj novih tačaka sve dok oko to ne vidi kao neprekidnu liniju. Te konstrukcije tačaka i linija su matematičke, preciznije algoritamske – efektivnim postupcima, korak po korak, pri čemu korake može da izvodi i mašina – računar. Po završetku konstrukcije koja ima obrise željenog objekta, on se presvlači površinskim slojem, kao što bi se stvarama žičana mreža oplepljivala hartijom ili tkaninom pa bojila.“ (Radojčić 2012: 1)

¹⁴⁷ „U najgoroj situaciji je bio Matematički fakultet, bukvalno smo se gušili u neogovarajućem prostoru, uključujući i onaj na petom spratu bespravno renoviran i useljen. Svi fakulteti su po ko zna koji put odbili ponudu Ministarstva, a na to su se spremali i matematičari. Razlozi su bili različiti, zgrada je bila oronula, trebalo je mnogo novca za renoviranje, a u stanju haosa u kome se zemlja nalazila nije bilo nikakvih izgleda da se to ostvari. Dodatni razlozi su bili što zgrada nije namenski građena za fakultet i što se nije nalazila na Studenskom trgu gde je većina fakulteta nekadašnjeg PMF bila smeštena.“ (M.R)

¹⁴⁸ Jugoslav Stojanov, Petar Pavlović, Mišel Popović.

¹⁴⁹ Goran Nenadić, Predrag Janičić, Nebojša Vasiljević.

film sa naučnom tematikom. U tu svrhu radilo bi se kako na primeni već postojećih tako i na razvijanju originalnih softvera. Naglasak bi bio na istraživanju, na stvaralaštvu i posebno na eksperimentu, kako vizuelnom tako zvučnom i naučnom.

Kad danas razmišljam o svemu tome jasno mi je da je ideja bila potpuno utopijska, da ne kažem suluda, za ono vreme potpunog haosa, inflacije koja se merila brojnim nulama, vreme zahuktanog nacionalizma i mržnje, raspada zemlje i ratnih sukoba.

Marica Radojčić govori o finansijskim aspektima svog projekta i uspehu u pronalaženju novca od finansijera (R Srbija, Grad Beograd) dovoljnog za rekonstrukciju i nabavku opreme i pored otežavajućih društvenih okolnosti. Takođe, ukazuje na promene koje su usledile posle početne podrške koju je imala na fakultetu sve dok nije ostvarila svoje ideje, kada je svi napuštaju i „okreću leđa“:

„Kad je Radionica osnovana svi su me svesrdno podržavali: dekan, ministri i kolege, verovatno misleći da je ideja neostvariva u onom teškom vremenu. Međutim, kad sam posle pet godina iscrpljujućeg rada uspela da stvorim studio po svetskim standardima, podrška naglo prestaje i na površinu izbija ona tipična naša zavist i ljubomora. Najpre komisija Ministarstva prosvete postavlja pitanje gde su tu klasične učionice, iako se od početka znalo da se novac ulaže u izgradnju eksperimentalnog računarskog studija. Potom se kolege sa Matematičkog fakulteta listom okreću protiv Radionice i nastaje prava hajka. Bila sam do kraja školske godine glavna tema na večima i razgovorima po kuloarima“¹⁵⁰ (M.R)

Rekonstrukcija zgrade je završena početkom 1998, ali posle donošenja Zakona o Univerzitetu 1998. godine nova uprava na Matematičkom fakultetu obustavlja rad Radionice.

Marica Radojčić je nakon toga otputovala u Njujork zbog svoje samostalne izložbe gde se teško razbolela, a po povratku u Beograd je operisana. U međuvremenu, za vreme NATO bombardovanja u prostor Radionice se useljava Generalštab jer je bio jedna od meta napadača 1999. godine. Umetnica potpuno napušta Radionicu i posvećuje se sopstvenim istraživanjima. Govori o događajima koji su usledili i gašenju Radionice:

Kasnije se Generalštab iselio, ali Radionica nikad nije počela sa radom. Nameštaj je uništen, studio je pretvoren u učionicu, radne stanice i skupoceni softveri nisu korišćeni, jer na njima niko nije znao da radi. Posle oporavka ja se povlačim sa Fakulteta, više ne dolazim na sednice i držim isključivo obaveznu nastavu. Moja grupa za računarsku grafiku, koja je željno očekivala preseljenje u studio u Jagićevoj, se rastura. Uprkos takvom kraju, ponosna sam na rad Radionice. Nekoliko sjanih mladih ljudi koji su prošli kroz Radionicu napravili su zatim uspešne karijere.

Sa sličnim situacijama se susreću i žene u drugim profesijama, što je uočljivo i u životnim pričama profesorki NS Univerziteta. „Danas mi je jasno, zahvaljujući upućivanju i u feminističku i rodnu literaturu, da je opšte mesto u akademskoj zajednici da kada žene nešto pokrenu i to se pokaže ispravno i funkcionalno, onda se muški lobi pobrine da joj to oduzme i sebi pripíše“ (Mirjana, u Savić, 2015: 339).

Takođe je interesantno da se podaci o ovoj Radionici ne pojavljuju na internetu, nema informacija u

¹⁵⁰ „Prednjačile su kolege Aleksandar Jovanović, Žarko Mijajlović i Stevo Žigon. Najviše me je pogodilo što su prva dvojica bili članovi moje katedre, a Stevi Žigonu i njegovoj porodici smo profesor Prešić i ja 1985/86. dali besplatno na raspolaganje celu našu kuću kod Avale i automobil, jer je on u to doba bio siromašan asistent bez krova nad glavom.“ (M.R)

stručnim tekstovima, sama umetnica je često odbijala da o tome govori u medijima, tako da saznanja o njenim naporima ne bi bila moguća bez direktnog razgovora sa autorkom u ovom istraživanju.

Grupa za digitalnu umetnost – Interdisciplinarne studije, Univerzitet umetnosti, Beograd

Kao što su početne aktivnosti Vizuelnog studija u Novom Sadu proticale u tajnosti, tako je i rad Matematičke umetničke radionice bio gotovo nevidljiv u javnosti, ali su se informacije prenosile među kolegama/inicama, te su Maricu Radojčić 2000. godine pozvali sa Univerziteta umetnosti u Beogradu da učestvuje u osnivanju Interdisciplinarnih postdiplomskih studija i da bude zadužena za osnivanje Grupe za digitalnu umetnost.

U pitanju su Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu osnovane 2001. godine sa usmerenošću na višemedijsku umetnost, digitalnu umetnost, teoriju umetnosti i medija, kao i menadžmenta u kulturi. „Interdisciplinarne studije su nastale iz potrebe za izučavanjem savremenih umetničkih ili teorijskih oblasti koje izlaze iz okvira uobičajenih umetničkih i naučnih disciplina. Studije se bave izučavanjem novih umetničkih i teorijskih praksâ povezujući izučavanja na pojedinim fakultetima“¹⁵¹.

Umetnica je imala mogućnost da sama kreira profil usmerenja i sadržaj nastave:

Ja sam insistirala da u program uđe dosta matematike, onoliko koliko je dovoljno za rad i razumevanje 3D modelovanja i animacije. U program Grupe za digitalnu umetnost uvršćen je matematički predmet, obavezan za sve studente prve godine, pod nazivom Digitalizacija koji sam ja predavala, a rukovodila sam i smerom Totalno digitalno stvaralaštvo¹⁵².

Početak nije bio lak. Bilo je otpora studenata/kinja za učenje matematičkih tema:

Ali već posle par časova na kojima bih studentima pokazala kako se uspešno u animaciji koristi sinusoida, ili programska naredba GOTO, otpor se pretvarao u pažnju i na kraju u veliko zanimanje i vredno učenje matematičkih sadržaja.

Novo znanje koje im je omogućeno su uspešno primenjivali u izradi animacija. Rad im je bio olakšan.

Inovacije su dobile podršku gostovanjem značajnih predavača koje je dovela Marica Radojčić, među kojima je bio Ben Edelberg, poznati umetnički direktor i supervizor specijalnih efekata na velikim holivudskim projektima, kao što je *Peti element*.

Kad su od njega dobili pohvale za svoje radove, moj odnos sa tim prvim generacijama je postao još prisniji i čvršći.

Odnos studenata/kinja je postajao sve bolji i Maričin rad je bio sve traženiji:

Ubrzo se desilo da su skoro svi studenti hteli da idu na moj smer Totalno digitalno stvaralaštvo i da

¹⁵¹ <http://www.arts.bg.ac.rs/studije/interdisciplinarne-studije/>

¹⁵² Podršku je dobila od kolege Aleksandra Kajevića, docenta sa FDU.

magistriraju kod mene, pa je to postao problem.

Zadovoljstvo joj je bilo da radi sa prvim studentima/kinjama:

Prve dve generacije postdiplomaca su bile sjajne, već formirani umetnici koji su završili likovnu, muzičku, primenjenu ili dramsku akademiju, ali je bilo i arhitekata, matematičara i studenata drugih profila. Godišta od dvadeset i neke do četrdeset i neke. Većina ih je već bila afirmisana, a svi su bili željni nečeg novog...

U prvoj generaciji je bila Nataša Teofilović koja je odbranila prvi doktorat na ovim studijama.

Naredne generacije studenata/kinja za Maricu Radojčić nisu bile toliko inspirativne:

Ali posle je došla treća generacija, studenti tek izašli sa akademija, ujednačenih godišta i neobrazovanja, i ja sam počela sebe da pitam šta će mi sve to.

Istovremeno se odnos kolega i kolegica, koji je u početku bio dobar, promenio:

Shvatila sam da je za većinu profesora to bila samo dobra tezga, a jedino za mene projekat od životnog značaja. Nije bilo druge već da se razidemo jer smo pripadali različitim svetovima.

Marica Radojčić napušta studije iznenada 2005. godine i posvećuje se više privatnoj, nezavisnoj praksi:

Kad sam napustila Univerzitet umetnosti mnogi studenti digitalne umetnosti napuštaju studije, jer Grupa više nije ono što je nekad bila, pretvorila se u tipičnu začaurenu grupu sličnu onim na redovnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu, koji je sve samo ne savremen. Nove tehnologije jednostavno tu više nisu imale mesta, ili su bile prisutne u nekom razvodnjenom, da ne kažem amaterskom nivou. Nažalost, do danas se nije mnogo promenilo.

Mnogi nekadašnji studenti Marice Radojčić danas čine savremenu umetničku scenu, bave se digitalnom umetnošću, WEB dizajnom, animiranim filmom, filmskim efektima, eksperimentalnim zvukom¹⁵³ itd.

Situacija u drugim umetničkim centrima

Dizeldorf

Period kraja 70-ih i 80-ih 20. veka je vreme kada su se i u drugim, naprednijim akademskim centrima Evrope polako otvarali novomedijski programi. Za naš region je važan uticaj Akademije u Dizeldorfu,

¹⁵³ Među postdiplomcima / kama se izdvajaju: Aleksandra Jovanić, Vladan Jeremić, Nataša Teofilović, Anando Nikolić, Katarina Milojević, Nenad Jeremić, Elizabeta Novak, Dragana Marković, Milica Milović, Ignjat Rackov, Uglješa Dapčević, Mirjana Markovska, Karolina Mudrinski i Maja Radulović.

gde je ovakav program počeo 1976. godine, samo 3 godine pre Novog Sada¹⁵⁴, odnosno istovremeno sa početkom predmeta Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanjima.

Ova Akademija je ključna za period razvoja konceptualne i medijske umetničke prakse zbog profesora i profesorki koji su istovremeno bili uticajni umetnici/ce, kao što su: Jozef Bojs, rodonačelnik konceptualne umetnosti, Nam Džun Pajk jedan od pionira video i medijske umetnosti, Klaus Rinke, Janis Kunelis i dr., ali i svog programa i okrenutosti ka regionu Jugoslavije. Akademija je nakon studentskog pokreta 1968. godine integrisala napredne umetničke ideje u svoju tradicionalnu strukturu. Po mišljenju filozofa Hansa Boringera, do toga je došlo zahvaljujući Bojsu (Boringer, 2016: 39).

U to vreme gvozdена zavesа između Istoka i Zapada još uvek nije bila podignuta, Akademija je pratila umetnička kretanja na Zapadu, u Americi i Zapadnoj Evropi, ali su istovremeno mnogi profesori Akademije bili imigranti iz Istočne Nemačke, kao što su: Gerhard Rihter, Gotard Graubner i A. R. Penk, tako da se ideja umetnosti iznad (uprkos) granica negovala u takvoj specifičnoj zajednici studenata/kinja i profesora/ki, što je rezultiralo mnogim saradnjama sa umetnicima/cama našeg regiona (Biljana Tomić, Ješa Denegri, Marina Abramović i dr.).

Bogdanka Poznanović je prisustvovala predavanju Jozefa Bojsa na *Aprilskim susretima* u Studentskom kulturnom centru u Beogradu 1974. godine, što je bila prilika za upoznavanje i učestvovanje u njenom umetničkom projektu *Feedback Letter box – informacija – odluka – akcija* (1973 – 1974). Pojedine umetnice pominju Bojsova razmišljanja kao važna, a Marica Radojčić ponosno ističe da je članica međunarodnog udruženja IKG (*Internationales Künstler Gremium*) čiji je osnivač Bojs.

Jugoslovenski region

Lidija Srebotnjak Prišić govori o poziciji koju je Vizuelni studio Akademije umetnosti u Novom Sadu imao u jugoslovenskom regionu u vremenu njegovog osnivanja krajem 70-ih i početkom 80-ih godina. Napredak koji je postignut uvođenjem novih medija u edukativni proces u Novom Sadu, bio je poznat i priznat u regionu Jugoslavije.

U Ljubljani se konstantno insistiralo na tome da je najkvalitetnija pozicija Akademije umetnosti u Novom Sadu upravo ta što ima predmete kao što su fotografija i predmet iz kojeg su posle izašla intermedijalna istraživanja i novi mediji, koji je Bogdanka vodila.

Takođe, Lidija prenosi iskustvo sa Akademije u Ljubljani gde je provela postdiplomske studije sredinom 80-ih, u vreme kada su se uvodili novi mediji:

Ljubljanska Akademija je počela da se otvara ka novim tehnologijama 1985. ili 1986. godine. Srečo Dragan je počeo da predaje nešto kao nove medije na Odseku za dizajn. Andrej Jemec je tada bio šef

¹⁵⁴ „Ursula Vefers je 1976. postala prva profesorica za video-art, jer je u međuvremenu umro Geri Šum. U to vrijeme nisu postojali pojmovi *novi mediji* ili *medijska umjetnost*. Njihova upotreba počinje tek sredinom osamdesetih i kasnije“, izjavio je Vladimir Frelj, nekada student ove Akademije, a danas profesor Akademije umjetnosti u Osijeku i Akademije umetnosti u Novom Sadu.

katedre, znam da su polako uvodili nove medije i da su im jako bile važne veze koje su Bogdanka i Dejan Poznanović imali sa Nušom i Srećom Dragan.

Osim Ljubljane koja je posle Novog Sada pokazala otvorenost ka novomedijskoj umetnosti, ostali jugoslovenski umetnički centri su promene doživeli tek krajem 90-ih godina 20. veka ili početkom 21. veka, a u nekima do njih još nije došlo (ili se proces polako odvija).

U Beogradu, na Fakultetu likovnih umetnosti, već duži period postoji predmet, a smer pod imenom Novi mediji od 2014 /2015. godine. Osnovne studije traju 4 godine, a master jednu. Godišnje do 6 studenata/kinja može da upiše ovaj smer (5 na budžetu i 1 kroz samofinansiranje)¹⁵⁵.

Univerzitet umetnosti u okviru svojih Interdisciplinarnih studija ima programe umetničkih doktorskih studija: Višemedijska umetnost i digitalna umetnost u trajanju od 3 godine. Na Digitalnoj umetnosti teorijske predmete predaje 1 profesor i 3 profesorke, a umetničke 7 profesora i 1 profesorke. Na Višemedijskim je 8 profesora i 4 profesorke. Nastava traje 3 godine¹⁵⁶.

Osim na državnom univerzitetu, novi mediji i digitalna umetnost postoje na privatnom Fakultetu za medije i komunikaciju (Studije digitalne umetnosti) Univerziteta *Singidunum*, u Beogradu, na kojem predaje Nataša Teofilović predmet 3D video-igre. Osnovne studije traju četiri godine, a master studije jednu. Doktorske Transdisciplinarnе studije savremene umetnosti i medija traju 3 godine. Među predavačima se navodi 17 profesora i 9 profesorke¹⁵⁷.

U Ljubljani na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje danas postoji smer Video i novi mediji na Katedri za slikarstvo. U pitanju su trogodišnje osnovne studije i dvogodišnje postdiplomske. Nastavni kadar čini 13 profesora i 3 profesorke. Godišnje primaju do 6 studenata/ studentkinja¹⁵⁸.

Na univerzitetu Nova Gorica je 2008. godine ustanovljena Akademija umetnosti na kojoj postoje osnovne studije Digitalne umetnosti i prakse, i magistarske studije Medijske umetnosti i prakse. Među predmetima su: Novi mediji, Animacija, Videofilm, Digitalni praktikum, Istorija i teorija umetnosti i medija, Kreativni praktikum i Savremena umetnička praksa. Nastavu drži 20 profesora i 4 profesorke. Godišnje primaju 4 studenta/kinje¹⁵⁹.

Na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu je 1998. godine, kao poslednji do sada, osnovan Odsek za animirani film i nove medije. Osnovne studije traju tri godine. Postdiplomske studije se dele na smer Novi mediji i smer Animirani film. Traju dve godine. Godišnje primaju 14 studenata/kinja. U nastavi učestvuje ukupno 8 profesora i 3 profesorke, 1 saradnik i 1 saradnica u nastavi¹⁶⁰. Andreja Kulunčić od 2009. godine predaje predmete Multimedijska i multidisciplinarna umjetnost, Vizualne komunikacije i Nove umjetničke prakse. Za rad na Akademiji Andreja govori – „imamo sistem „izbjegavanja“ klasa, baš iz tog razloga, svi koji smo na smjeru u različitim etapama studija radimo sa svim studentima“.

Na Akademiji u Splitu postoji odeljenje za Film i video kao trogodišnje osnovne studije i Film, medijsku

¹⁵⁵ <https://flu.bg.ac.rs/modul-novi-mediji/>; <http://fakulteti.edukacija.rs/drzavni-fakulteti/beograd/fakultet-likovnih-umetnosti>.

¹⁵⁶ <http://www.arts.bg.ac.rs/studije/interdisciplinarnе-studije/studijske-oblasti/>

¹⁵⁷ <https://fmk.singidunum.ac.rs/departmani/digitalne-umetnosti/>

¹⁵⁸ https://www.uni-lj.si/akademije_in_fakultete/akademije/2013052914410826/

¹⁵⁹ <http://www.ung.si/sl/studij/akademija-umetnosti/studij/1DUP/>

¹⁶⁰ http://www.alu.unizg.hr/alu/cms/front_content.php?idcat=39&lang=1

umjetnost i animaciju, kao master dvogodišnje studije. Godišnje primaju 12 studenata/kinja. Na ovom odeljenju radi 10 profesora i 2 profesorke¹⁶¹.

Na Umetničkoj akademiji u Osijeku, Fakultetu likovnih umjetnosti na Cetinju, Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu, Akademiji likovnih umjetnosti u Trebinju, Akademiji umjetnosti u Banjoj Luci, Fakultetu za likovne umetnosti u Skoplju, Fakultetu umetnosti u Prištini – Zvečanu, nema posebnog smera ili odeljenja posvećenog novim medijima. Na pojedinim akademijama i fakultetima postoji predmet koji se bavi intermedijiskim praksama, proširenim medijima, digitalnom slikom i sl. U osnivanju i vođenju ovih predmeta često su bili uključeni profesori/ke sa Novih likovnih medija novosadske Akademije umetnosti.

Tabela 10: Zastupljenost novih medija na fakultetima u regionu nekadašnje Jugoslavije

Mesto	Fakultet	Godina	Predmet	Profesori	Profesorke
Novi Sad	Akademija umetnosti	1975.	Teorija oblika i prostora sa vizuelnim istraživanjima		1 +1 (od 1986)
Novi Sad	Akademija umetnosti	1979.	Vizuelni studio za intermedijalna istraživanja		1
Ljubljana	Akademija za likovno umetnost in oblikovanje	1985/6.	<i>Novi mediji</i> ⁶³ na Odseku za dizajn	1	
Novi Sad	Akademija umetnosti	1992.	Intermedijalna istraživanja		1
Zagreb	Akademija likovnih umjetnosti	1998.	Odsek za animirani film i nove medije	8	3
Ljubljana	Akademija za likovno umetnost in oblikovanje	?	Smer: Video i novi mediji na Katedri za slikarstvo.	13	3
Novi Sad	Akademija umetnosti	2002.	Katedra za nove likovne medije	3	3
Nova Gorica	Akademija umetnosti	2008.	Osnovne studije Digitalne umetnosti i prakse i magistarske studije Medijske umetnosti i prakse.	20	4
Split	Umjetnička Akademija	2011.	Odsjek za film i video	10	2
Beograd	Fakultet za medije i komunikaciju Univerziteta <i>Singidunum</i>	2013.	Departman digitalne umetnosti	17	9
Beograd	Fakultet likovnih umetnosti	2014/2015.	Katedra za nove medije	2	1

¹⁶¹ <http://www.umas.unist.hr/>

Iskustvo umetnica u edukaciji u inostranstvu

Pojedine umetnice imaju iskustvo rada na obrazovnim ustanovama u inostranoj sredini što njihovu profesionalni identitet razvija u međunarodnom akademskom kontekstu.¹⁶²

Vesna Gerić ima bogato iskustvo predavanja na međunarodnim fakultetima. Radila je deset godina (2007 – 2016) u Arizoni (SAD), a od 2016. prelazi u „Al Akhawayn“, u Maroko.

Za vreme predavanja na Univerzitetu za visoke tehnologije, u Tempi (USA), privatnom fakultetu od 1000 studenata, uvela je novomedijsku umetnost i dizajn u nastavu:

Pošto sam ja došla u to okruženje sa već izgrađenom koncepcijom o novim medijima, dizajnom i umetnosti, onda sam ja imala otvorene ruke da tamo napravim nešto novo. Tako da sam tamo dosta radila na dizajnu i umetnosti, uvela nove predmete i to je bilo jako dobro. Recimo generativna umetnost, novi mediji, digitalna umetnost uopšte, dizajn i interaktivni dizajn.

Radila je u zvanju vanredne profesorke (2007 – 2016) na Odeljenju za multimediju, Odeljenju za web i društvene mreže i Odeljenju za interaktivni dizajn.

Govori i o problemima sa kojima se susrela:

... teško je probiti svest studenata... da krenu.. da istraže sebe. ... njima (je) bilo jako teško da izađu iz tog okvira... javnih, državnih srednjih škola gde je sve kao kompjuter... Imala sam jako talentovane studente. Međutim, na kraju se sve svelo na tehnologiju.... Primarno opredeljenje je šta znamo od softvera i od toga ćemo nešto napraviti. Što je za mene bilo potpuno pogrešno. Ja sam puno radila. Bila sam i šef Katedre za interaktivni dizajn, međutim, gurali su igrice, gurali su Network security i nešto što je rentabilno, za razliku od ovoga što kažu – mi sanjamo. Tako da mi je bilo već na kraju dosta i tu sam prekinula i odlučila da počnem nešto sasvim drugo.

Ukazuje i na neravnotežne rodne odnose među polaznicima/ama.

Na Univerzitetu za visoke tehnologije u Arizoni je neravnotežnost vidljiva i u statističkim podacima o broju studentkinja i studenata o čemu je Vesna govorila tokom gostujućeg predavanja (2002) u Centru za rodne studije ACIMSI, u Novom Sadu i tokom razgovora.

To je populacija od devedeset posto muškaraca, studenata i deset posto studentkinja. Za tih deset godina je procenat studentkinja neznatno porastao. Tako da su te studentkinje bile kompletno ugrožene situacijom u toj populaciji i napuštale su studije. Škola je bila jako skupa. One koje su se borile su postigle određene rezultate, ali su to retki slučajevi.

Alternativu ovakvom zatvorenom sistemu vidi u promeni svesti studentkinja:

Izostaje ta svest, to je pod jedan, da one mogu, a pod dva motivacija, koja je vezana sa svešću. Što ide opet sa obrazovanjem.

Napominje i neravnotežne rodne odnose koji su izraženi i tokom srednje škole u SAD:

Studentkinje obrazovane u državnim srednjim školama su već usmerene. Bez obzira što je to takozva-

¹⁶² Podatak je preuzet iz svedočenja Lidije Srebotnjak Prišić.

no demokratsko društvo one nemaju pristup tehnologijama, nemaju pristup informativnom razdoblju u kojem se mi nalazimo.

Iskustvo na Fakultetu „Al Akhawayn“ u Maroku je nešto drugačije. Fakultet se sastoji od četiri škole. Škole za biznis, diplomatiju, kompjuterske tehnologije i komunikacijske studije, odnosno humanistika (gde su novi mediji, film, fotografija i sl.) – gde Vesna predaje. Studenti/kinje imaju mogućnost da biraju školu pod A i pod B i da ih međusobno kombinuju. „Jako je interdisciplinarno“ (V.G).

... tu ima više studentkinja nego studenata u grupama, oko dvadeset u svakoj grupi. Svi su jako prijateljski okrenuti jedni ka drugima. Oni istražuju, njih interesuje šta se dešava u Maroku, kako da promene situaciju, ... vlada jedna osvešćenost studentkinja, tako da sam ja imala projekte koji se tiču populacije u manjini, ekonomske teme, problema siromaštva, nepismenosti...; ja im dozvoljavam da urade vizuelne priče o tome, tako da su to apsolutno fantastični projekti. Jedno kreativno oslobađanje. I oni su željni jedne takve platforme gde bi mogli sebe da iskažu. To mi je bilo jako zanimljivo.

Sa studentima/kinjama je radila projekte koji su kritički razmatrali rodne odnose i odnose moći u društvu, zatim probleme siromaštva žena, prostitucije, istopolne seksualne orijentacije, kao i pitanja marginalnih grupe koje u društvu nemaju moć.

Poredi svoja iskustva u SAD i Maroku:

Za razliku od američkih studenata njima je strašno važna teorija i kritika, znači jedan potpuno suprotni pristup što meni strašno odgovara. Vrlo su samostalni u onome što istražuju, sami sebi odrede teme koje žele da istražuju, ja im pomazem naravno kao mentorka, ali to je želja pre svega i motivacija, a onda posle na koji način da to prikažu vizuelno... ja studentima dozvoljavam jedan kritički, ali vrlo suptilni, sofisticirani vizuelni pristup... stepen intelektualizma i kreativnosti je na jako visokom nivou, tako da kroz svoju suptilnu vizuelnu priču, oni uspevaju da izraze svoj jako dobar, često vrlo angažovan, koncept.

Takođe, razlikuje se društveni kontekst i razvijenost primene novih tehnologija u dve države.

Ogromna je razlika u usvajanju digitalnih tehnologija u Maroku i Americi, ali dobro je što postoji ogromna želja za usvajanjem i novim znanjem jer puno kompanija niču u tom pravcu i ja imam prilike da ponudim neke predmete koje sam tamo radila, a koji su potpuno novi u Maroku i to dalje razvijam u zavisnosti od potrebe, ali su potencijali jako veliki.

I na Fakultetu u Maroku nastoji da unapredi program studiranja, proširi i inovira umetničke sadržaje. Takođe, vodila je projekat o ženama koje žive po siromašnim selima gde vode svoje male biznise. Zbog ovog istraživanja je studente/kinje vodila van kampusa, u jednu potpuno drugačiju sredinu gde se „... studenti osećaju neverovatno obogaćeno i to mi je jako važno“ (V.G).

Uživa u novim izazovima i mogućnosti za otvaranje novih programa:

Imam fantastične mogućnosti da unesem nešto novo i fantastično što sam donela iz Amerike, to su pre svega digitalna umetnost i interaktivni dizajn koji je tamo još uvek veoma tradicionalan. Umetnost je tradicionalna, fotografija je tradicionalna tako da je to za mene teren koji otkrivam.

Vesna Gerić govori i o razlici u odnosu na situaciju u Srbiji:

Nisam baš upoznata sa situacijom ovde, zaista ne znam, isključila sam se jako davno. Znam da je ovde dizajn odvojen od umetnosti, za mene postoji tesna veza između umetnosti i dizajna.

Osim Vesne Gerić, iskustvo rada u inostranstvu su imale i druge umetnice koje se bave novim medijima. Neke od njih su bile gostujuće profesorke na međunarodnim fakultetima.

Marica Radojčić je bila gostujuća profesorica u Moskvi, MGU (1979), na Berkliju (1980). „Tamo (sam) upoznala mnoge slavne i značajne ljude“. Boravila je u Njujorku (1985 – 86), na Kurantovom institutu – Njujorški univerzitet, kao gostujuća profesorica i istraživačica, šefica američko-jugoslovenskog projekta iz matematičke lingvistike koji je finansirala Fulbrajtova komisija. Objašnjava kako je dobila projekat:

Bili su oduševljeni da sam i umetnik i naučnik i dobijem Njujork za školsku 1985/86, po kratkom postupku.

Iskustvo u Njujorku joj je bilo važno i zbog razvoja internacionalne umetničke karijere. Nešto kasnije je boravila u više gradova skandinavskih zemalja (Kopenhagen, Lišekil, Sansvil, Narvik, Stokholm), kao rukovoditeljka umetničke radionice na evropskom skupu studenata arhitekture EASA (1997).

Može se zaključiti da su profesorke bile prepoznate u inostranstvu i tamo prenosile svoje stečeno znanje, a sa druge strane, istovremeno su donosile nove informacije svojim studentima u Srbiji. Ta razmena je bila presudna u obrazovanju novih kadrova na fakultetima na kojima su predavale. Sticanje znanja kroz razmenu, jedan je od osnovnih principa profesionalnog anažovanja ovih profesorica.

Lični odnos umetnica prema obrazovanju

Umetnice u razgovorima propituju lični odnos prema obrazovanju i sopstvenom umetničkom istraživačkom radu. Pokušavaju da balansiraju između ova dva pola svoga poziva i načina bavljenja medijskom umetnošću. Dok jedne više pominju svoje umetničke projekte, a manje pedagoški rad sa studentima/kinjama (Breda Beban, Andreja Kulunčić, Jelena Jureša), druge zapostavljaju svoja umetnička istraživanja i posvećuju se samo edukaciji, periodično (Marica Radojčić) ili kontinuirano (Vesna Gerić). Neke opet ne mogu da odvoje ove dve aktivnosti i kroz razgovor se one stalno prepliću (Bogdanka Poznanović, Lidija Srebotnjak Prišić, Isidora Todorović). Takođe treba imati na umu da pojedine imaju još uvek malo profesorskog iskustva (Nataša Teofilović, Lea Vidaković) pa iz tog razloga manje pominju edukaciju.

Rad sa mladima je za Bogdanku Poznanović predstavljao značajno iskustvo isto koliko i umetnički rad (Savić 2001: 303):

Za mene je rad sa studentima bio potpuno izjednačen sa sopstvenim stvaralaštvom.

I Lidija Srebotnjak Prišić priča o važnosti i jednog i drugog poziva:

Mislim da mi je kvalitetan rad sa studentima jednako tako važan kao i moj lični rad. Katedra za nove medije je dominantno mesto mog profesionalnog angažovanja. Stvorili smo kreativan i inovativan prostor za istraživanje savremene umetničke prakse i novih medija. Ima puno zainteresovanih, kreativnih mladih ljudi koje je važno da motivišeš. Ne treba ništa više od toga. Motivacija za njihov lični rad, ne i uticaj na njihov rad.

Isidora Todorović smatra da rad sa studentima/kinjama može biti podsticajan za njena umetnička istraživanja – ona u fokus stavlja njih, a ne sebe:

Postoji pozitivna energija i zahvalno je, studenti vole da se radi i onda nas teraju da mi radimo.

Marica Radojčić govori koliko je naporno i odgovorno raditi u obrazovnoj instituciji, te kako tada nije imala vremena za umetnička istraživanja:

...posao na Univerzitetu je zahtevao celog čoveka, vremena za umetnost nije bilo. U sebi sam prigušivala svoje umetničke sklonosti i postala prava univerzitetska osoba koja je ređala naučne radove, brojala koliko puta i gde je citirana, odlazila na poznate univerzitete u svetu kao gostujući profesor ili istraživač.

Vesna Gerić je primarno posvećena obrazovanju mladih:

Ja sebe pre svega smatram edukatorom. Više me interesuje teorija, istraživački rad, koncept, ideja koju želim da prenesem studentima. Ja i dalje istražujem i gledam šta se dešava u svetu, međutim ja sam potpuno posvećena studentima, to je pod jedan, to je neverovatan entuzijazam i strast koju osećam prema tom mladom svetu koji se razvija i koji otkriva u sebi neke nove talante, to su studenti koji dolaze iz biznis škola recimo, koji nemaju pojma da mogu da budu umetnici, da imaju u sebi tu crtu i to je za mene pravo otkriće i neverovatno ispunjenje.

Smatra da je nedostatak vremena koje bi posvetila svom umetničkom radu još jedan od razloga što ima malo sopstvene umetničke produkcije:

To je jedna stvar, druga stvar, ja jako puno radim tako da jako malo imam vremena za sebe da vidim šta bih ja mogla tamo jer ja imam puno ideja, ali sve ostaje na nivou ideja zato što jednostavno ne mogu da izdvojim vreme da se posvetim sebi i onom što ja želim vizuelno da iskažem i to je za mene problem.

Neke pominju kako je ekonomski aspekt bio važan u njihovoj odluci da se bave profesurom. Nesigurnost umetničkog posla, zavisnost od neredovnih honorara i gotovo nepostojeće prodaje umetničkih dela, umetnicama nije pružala sigurnost za bavljenje medijskom umetnošću.

Andreja Kulunčić otvoreno govori o ekonomskim razlozima koji su pored zadovoljstva u radu sa studentima/kinjama bitni:

Odabrala sam raditi na fakultetu, imam stalne prihode i ne moram biti dio tog umjetničkog vrtloga, volim raditi sa studentima i ostaviti im nešto. To je poštenu izvor zarade za mene, mada i on naravno nosi neke svoje nelogičnosti.

Nataša Teofilović je počela nedavno (2016) da radi na fakultetu i isto napominje važnost redovnih finansija:

... tek od februara ove godine sam stalno zaposlena. Tako da se tek privikavam na novonastalu situaciju, da imam mesečne prihode.

Za Isidoru Todorović je ostvarivanje finansijske sigurnosti na Akademiji važno za realizaciju umetničkih radova i zato o radu na Akademiji govori:

S jedne strane mi je omogućio da mogu da finansiram svoje radove i da sam nezavisna u odnosu na konstantni nedostatak resursa, kao što je to kod nezavisne scene. Mogu od svoje plate, naravno štedeći, da dođem do njih, odricanjem od nekih drugih stvari.

Umetnice komentarišu poziciju visokoškolskih obrazovnih institucija u kontekstu društvenih odnosa. Pojedine su kritične prema akademskoj zajednici.

Andreja Kulunčić ističe značaj besplatnog obrazovnog sistema i njegove dostupnosti: *Akademski svijet isto ima hiljadu za mene problematičnih stvari, ali kod nas je i dalje edukacija besplatna, i dalje se možeš dosta lako upisati, i dalje postoji nekakva otvorenost prema studentima, prenošenju metoda i znanja prema izboru smjera na kojem radiš, vrsta kritičnog pogleda prema društvu, otvorenog pristupa, a ujedno i neka vrsta topline i humanosti. Studenti nisu samo brojevi za nas, ili prolazne stavke koje nam donose novac ili napredovanje, već i dalje osnažujemo ideju zajednice, odgovornosti, solidarnosti. Borim se skupa s kolegama za besplatno obrazovanje, nadam se da će ostati.*

Rezultati mnogih istraživanja (Milica Ležajić, 2006; Slobodanka Markov, 2006; Marina Blagojević, 2008; Svenka Savić, 2015;...) ukazuju da je regrutovanje žena u profesorski kadar mnogo lakše ukoliko naučnica potiče iz porodice koja već ima iskustvo rada na fakultetima, odnosno iz akademske elite ili srednjeg sloja, kao i da je važna podrška porodice. I istraživanje umetnica – profesorki uglavnom potvrđuje ove zaključke. Sve potiču iz srednjeg društvenog sloja, pojedine iz profesorskih porodica (Jelena Jureša, Isidora Todorović, Bojana Knežević).

U analizi 30 životnih priča profesorki UNS (Svenke Savić, 2015), vidljivo je da postoji tendencija izgradnje akademske elite. „Poslednja etapa pokazuje da se na Univerzitetu u Novom Sadu polako izgrađuje akademska elita nastala iz same sebe. Naime, u sledećoj generaciji, tj. njihova deca (negde i unuci), ostaju u akademskoj zajednici. Podatak je da su tu i tri generacije, što s jedne strane može da govori i o nepotizmu u akademskoj zajednici, ali i o formiranju akademske elite.“, ističe Margareta Bašaragin u prikazu (2016: 187). Međutim, u takvoj situaciji ima i dosta novih problema na šta ukazuju rezultati istraživanja umetnica – profesorki. Jelena Jureša govori o otporu koji ima ka akademskoj zajednici, napustila je mesto profesorka fakulteta i otišla u inostranstvo na dalje školovanje, a Bojana Knežević ne uspeva da dobije posao na fakultetu, već svoju umetničku i edukativnu praksu razvija na nezavisnoj sceni.

Većina, umetnica – profesorki ipak ističe značaj rada sa studentima/kinjama, što je blisko i drugim istraživanjima:

„Ljubav prema pedagoškom i naučnom tj. umetničkom radu je uvek međusobno isprepletana i to je ono što je profesorke pokretalo, bez obzira da li je taj rad u institucionalnoj formi akademskog diskursa bio podržavan ili sputavan“, zaključuje Margareta Bašaragin (2016: 6) u prikazu knjige „Profesorke Univerziteta u Novom Sadu: životne priče“ (ur. Svenke Savić). Kao i u slučaju umetnica profesorki koje se bave novim medijima u Vojvodini, većina je zadovoljna svojom profesorskom ulogom, ali važnost daju i podizanju novog kadra:

„Zadovoljna sam što sam radila sa mnogo talentovanih i vrednih saradnica i saradnika, što sam radila ono što sam volela iz uverenja da će to nekome koristiti“, svedoči Melanija (u Savić 2015: 78). Saradnja je ključni momenat:

„Prema svojim studentima i saradnicima i kolegama imala sam korektan odnos i svoje znanje i iskustvo nesebično delila sa njima. Najviše sam volela rad na terenu sa studentima“, svedoči Anđelka, profesorka hemije, iz prve generacije profesorki Univerziteta u Novom Sadu (Savić 2015: 84).

Postavlja se pitanje društvenog vrednovanja podizanja novog kadra u nauci koje je istaklo istraživanje

umetnica – profesorki novih medija u Vojvodini. Bogdanka Poznanović je stvorila nove kadrove u Novom Sadu i svoje naslednice na Akademiji, isto je uradila i njena učenica Lidija Srebotnjak Prišić, tako da na Novim likovnim medijima danas rade njihove bivše studentkinje. U Beogradu je Marica Radojčić obezbedila veliki broj novih kadrova na različitim fakultetima, a jedna od njih je i Nataša Teofilović, danas profesorka digitalne umetnosti.

Istraživanja uspeha u nauci se uglavnom bave brojem objavljenih naučnih radova i izlaganja na konferencijama / izložbama, napredovanjima u zvanjima i funkcijama, a manje „nevidljivim“ aktivnostima, na koje se teško mogu primeniti kvantitativna istraživanja. U pitanju su podaci koji najčešće ne čine ustaljene biografske forme i koje je teško formulisati. Ne postoji broj kojim se može odrediti uspeh naučnice/umetnice – profesorka u izgradnji naučnog kadra, kao što se teško može odrediti i vrednost saradnji, komunikacije, podrške i pomoći mladima. Kao i u slučaju slabijeg vrednovanja učešća žena u naučnim projektima jer u njima ima najviše žena (Savić, 2006), tako se ni izgradnja mreže i novih kadrova ne afirmiše kao izuzetni doprinos u nauci.

„U institucijama postoji svojevrstan strah od znanja, *sophiaphobia* (Thomas Daffern, 2008a), a mnogo znanja je izgubljeno i nevidljivo jer mu institucije nisu prilagođene“. (Blagojević 2008: 11) Kako znanje ne bi bilo izgubljeno ili potisnuto u istorijskom procesu, te kako bi se razumelo šta se u stvari događa sa talentima i sposobnostima, potrebno je dekonstruisati vladajuću paradigmu koja postoji u osnovi razvoja Novog naučnog poretka, smatra Marina Blagojević. „Tu paradigmu smo ovde definisali kao **model oskudice**, a njemu nasuprot zalažemo se za **model obilja**. Pojam naučne izvrsnosti se određuje unutar modela oskudice i time se drastično sužava ne samo empirijski obim izvrsnosti, već i urušava transformacijski potencijal proizvodnje znanja.“ (Blagojević, 2008: 12).

Model oskudice pristupa ideji da su talenti i sposobnosti veoma ograničeni, da su „izuzetni“ veoma retki, da je naučna delatnost individualistička praksa, da sama nauka ima elitistički status, te da su piramide izvrsnosti veoma strme. Naučna izvrsnost se najčešće povezuje sa izuzetnom moći i nagradama, kontinuiranom karijerom koja se odvija odvojeno od života, pogotovu u zemljama centra, što je blisko androcentričnom modelu znanja, kao i tipu karijere bliske pre svega muškarcima, a mnogo manje ženama, naročito ukoliko su naučnici/ce i roditelji/ke.

Sa druge strane, model izobilja ima polaznu pretpostavku da postoji mnoštvo talenata i sposobnosti, te da su oni raspoređeni nezavisno od bioloških, društvenih ili lokacijskih karakteristika individua. „Nauka se unutar ovog modela sagledava ne kao prevashodno individualni poduhvat, već kao timska delatnost koja proizilazi iz visokog stepena kooperacije“. Umesto forsiranja elitne nauke koja je često povezana sa velikim prihodima korisnije je da postoji mnogo inovacija u širokom spektru različitih institucija. Podstiče se uključivanje što većeg broja ljudi i njihovih talenata. „Umesto isključivosti, ovaj model neguje ideju **inkluzivnosti i diverziteta** u nauci. Postojanje različitosti među naučnicima, uključujući njihova različita životna iskustva, rod, starost, kulturno poreklo, klasno poreklo itd. vidi se kao mogućnost obogaćivanja znanja, i oplodnje novih ideja. Ovakva nauka je transparentna i bliska životu, usmerena na razrešavanje konkretnih problema i jasno vrednosno opredeljena za napredak ljudske vrste i očuvanje prirodnog okruženja“ (Blagojević, 2008: 13). Takav pristup podstiče usklađivanje rada i privatnog života.

Model izobilja je važan za sagledavanje društvene vrednosti profesionalnog rada umetnica – profesorki kako bi se izbeglo vrednovanje njihovog rada samo kroz stepen moći, nagrada i funkcija i kako

bi se važnost dala vrednovanju mnoštva inovacija, timskog rada, kooperacija, diverziteta saradnika/ca, uključivanja i kreiranja mladih kadrova. Ovaj način procenjivanja znanja omogućava veću vidljivost ženskih resursa, znanja, talenata i sposobnosti. Takođe, on omogućava fleksibilnije karijere koje bi bile korisnije umetnicama – profesorkama koje bi mogle bolje da usklađuju umetnost / profesionalni rad i život, s obzirom na ukazani podatak da većina ima problem i dileme kako da pronađu vreme za sopstvenu umetničku praksu, profesorski rad i privatni život.

Od 12 umetnica koje čine korpus istraživanja čak njih 10 imaju iskustvo profesorskog rada i prenošenja znanja u okviru javnih i privatnih obrazovnih institucija kod nas i u inostranstvu (neke su mogućnost za prenošenje znanja dobile u okviru nezavisnog sektora, kroz projekte, predavanja i slično). Njihov doprinos razvoju edukacije o novomedijskoj umetnosti je izuzetan, naročito u pogledu afirmacije novih medija u Novom Sadu i digitalne umetnosti Beogradu, kao i svuda gde su se kretale po regionu nekadašnje Jugoslavije ili sveta, gde su sticale nova znanja, osnivale nove predmete, odseke i inovirale metodologiju rada, te afirmisale rad svojih studenata/kinja. Takvi pomoci profesorki su nailazili na otpor kolega i koleginica, što je blisko iskustvima drugih profesorki koje su isto imale teškoće prilikom uvođenja novina u plan i program nastave. Razloge treba tražiti u ideološkim neslaganjima, nepoznavanju novih likovnih medija i internacionalne umetničke prakse, tradicionalnom i konzervativnom shvatanju umetnosti, ličnoj netrpeljivosti i rodnoj neravnopravnosti. O njihovim doprinosima u polju edukacije mladih, prenošenju znanja i stvaranju novih kadrova ima malo podataka u literaturi, te se njihov rad u ovom polju često zanemaruje, za šta su lična svedočanstva učesnica veoma važna.

2.9 Odnos prema novoj tehnologiji

„Tradicionalno govoreći, svet tehnologije je oduvek bio označen kao svet muškarca, svet u kome on razvija svoje fantazije o tome kako da stavi pod svoju kontrolu kulturne tvorevine, posebno kada se radi o inovacijama u tehnologiji“ (Dragojlov, 2007e: 1). Međutim, istraživanja feministkinja, među kojima su: Dona Haravej, Sedi Plant, Linda Dement i Zoja Sofulis ukazuju na važnost ove sporne teritorije i pomake postignute u polju informacijskih i kompjuterskih tehnologija (IKT). Naime, njihov napredak je podstakao interdisciplinarnu rodne studije da pokrenu nova propitivanja odnosa roda i moći u ekonomski i tehnološki razvijenim zemljama, ali i kod nas, kao i važeće stereotipe vezane za navodno prirodnu (biološku) superiornost muškaraca u poznavanju prirodnih nauka i korišćenju IKT. „Tako se tehnologija izjednačava sa kapetanima industrije, odnosno muškarcima. Dok je žena, kako već kliše ide, tokom celog XX veka, ona koja je mnogo suptilnija, dušebrižna, osećajna, pa tako i suprotna tehnologiji“ (Dragojlov, 2007: 2).

Studija *Rodna ravnopravnost u Srbiji 2014*. je istakla da većina ispitanika/ca smatra da „kod devojčica treba insistirati na razvoju osobina kao što su poslušnost, lepo ponašanje, izražavanje osećanja brige o drugima, kao i „učenje“ za obavljanje kućnih poslova, dok se bavljenje sportom i samostalnost percipira kao važno za dečake“ (Milinković, 2016: 29, prema Čikoš 2014: 89). Da razlike u pristupu obrazovanju dečaka i devojčica postoje svuda gde postoji snažni patrijarhalni sistem vaspitanja pokazuju i

rezultati istraživanja u SAD. „Stereotipi još uvek drže žene na distanci od tehnologije. Katherine Hayles napominje da na UCLA ona redovno pohađa kolokvijume koje organizuje fakultet kompjuterskih nauka, i uglavnom vidi manje od 5% žena prisutnih u publici“. (Dragojlov, 2007e: 3).

Istaknuti stavovi građana i građanki kod nas i u svetu, ukazuju na postojanje rodni stereotipa o sposobnostima i zanimanjima koja su određena rodni razlikama. Utemeljena hipoteza rodni sličnosti (*gender similarity hypothesis*) naglašava da su, kada je reč o sklonostima i sposobnostima ka matematici, verbalnim i prostornim sposobnostima, upotrebi kompjutera, samovrednovanju i sklonosti ka preuzimanju uloge vođe, polne razlike zanemarljive ili male. Problem su društvene predrasude koje dovode do „zanemarivanja individualnih razlika i ocenjivanja na osnovu rodne pripadnosti, što znači da se devojčice tokom školovanja suočavaju sa stereotipima i predrasadama dok ne prihvate da su „dečaci/muškarci bistri, radoznali, hrabri, jaki i inventivni, a devojčice/žene pasivne, tihe, vredne, nevidljive““ (Milinković, 2016: 29, prema Champan, 2013 u Popović, 2014: 125).

„Ženski rod se još u ranom dobu u obrazovnom procesu odvrća od matematike i u društvenom i u kulturnom smislu, što dovodi do situacije da ima manje žena na fakultetima kompjuterskih nauka i inženjerstva, pa tako i manje žena u visoko-tehnološkim industrijama. Skoro je intelektualno moderno videti nedostatak interesovanja kod žena za matematiku“ (Dragojlov, 2017e: 3). Rodna distribucija i segregacija navodi devojčice da se više opredeljuju za zanimanja brige o drugima, uslužne delatnosti, administracije i sl, a dečaci za tehničke i tehnološke struke, što pokazuju rezultati istraživanja *Rodna ravnopravnost u Srbiji 2014*. gde su muškarci u npr. 67% zainteresovaniji za popravku računara u odnosu na 1% žena, dok se za negu stare osobe opredeljuje 77% žena u odnosu na 2% muškaraca. „U višem obrazovanju devojke studiraju humanističke, pedagoške nauke i medicinu, a momci informatiku, građevinarstvo, matematiku i fiziku. Podaci ukazuju i da muškarci u svim starosnim grupama više koriste kompjutere (Milinković, 2016: 29, prema Duhaček, 2014: 188-189).

„Danas je jedina oblast u novim medijima u kojoj su muškarci čvrsto zadržali svoju teritoriju kompjutersko programiranje. Međutim, prema novijim statistikama izgleda da je sam internet kao novi medij u komunikaciji postao lako pristupačan ženama“. (Dragojlov, 2007: 3). Tokom obrazovanja i izbora zanimanja su još uvek snažno vidljive rodne podele uloga, za razliku od promena koje postoje u korišćenju novih tehnologija. Pojavom savremene tehnologije kod nas, žene su se aktivno uključile u njihovo korišćenje. „Žene čak nešto češće od muškaraca znaju da koriste kompjuter (85%), mada se radi o zanemarljivoj razlici.“ (Blagojević, 2012: 83). Nova istraživanja ukazuju na bolju dostupnost interneta. „Internet je 2006. koristilo 48% muškaraca i 38% žena, a 2012. godine ga koristi oko 80% i jednih i drugih. (Isto: 235), čime se rodne razlike smanjuju.

Konstante svakidašnjeg života su „potrebe, resursi, tehnologija, organizacija, aktivnosti i zadovoljenje potreba“. (Blagojević, 2012: 38). Među potencijalno pozitivnim aspektima za unapređenje pozicije žene u društvu možemo posmatrati i nove tehnologije kao korisni produkt tranzicije¹⁶³. Tranzicioni proces je doveo do značajnije upotrebe tehnoloških resursa, postao neminovnost za obavljanje većine poslova, ali se postavlja pitanje ekonomske moći u domenu novih tehnologija u odnosu na rodne razlike, odnosno da li muškarci tehnologiju koriste radi ostvarivanja većih prihoda, dok su žene kon-

¹⁶³ „Dominantan oblik rodni režima u Srbiji strukturira se pod uticajem **nasleđa** s jedne strane (socijalističko nasleđe egalitarizma i nasleđe tradicionalnih patrijarhalnih vrednosti), i „**tranzicijskih promena**“, koje imaju i **negativne aspekte** i **potencijalno pozitivne aspekte** (transnacionalizacija, rodne politike, jačanje NVO-a, naročito ženskih, nove tehnologije, pojačana mobilnost...) s druge strane.“ (Blagojević, 2012: 51).

zumentkinje njihovog kapitala? U umetnosti se takođe koriste nove tehnologije i aktivno prati razvoj tehnologija, a mogućnosti njihovog korišćenja su jednako dostupne i muškarcima i ženama. Da li male zarade u kulturi i umetnosti, utiču na bolju propustljivost žena, te ravnopravni broj umetnika i umetnica zainteresovanih za ovu oblast umetnosti?

Novija istraživanja ukazuju na povezanost žene i tehnologije u zemljama „poluperiferije“, što je u suptrotnosti sa odnosima u centru, odnosno zapadnim razvijenijim državama. Ovi podaci iznose da su u srpskoj matrici rodni dihotomija kultura, tehnologije, modernost, urbanost i sl. odlike ženskosti, dok su priroda, tradicija i ruralnost odlike muškosti (Blagojević Hughson, 2015: 91) što je znatno drugačije od ranijih pretpostavki¹⁶⁴.

O odnosu ka novoj tehnologiji umetnice okupljene u istraživanju dosta govore. To je polje koje ih posebno interesuje i na koje su fokusirane. Ističu svoja prva iskustva u korišćenju nove tehničke opreme, savladavanje njene upotrebe, razvoju umetničkih radova kroz njeno korišćenje, uspehu i poteškoćama u realizaciji i prezentaciji umetničkog rada.

Za pojedine je bilo važno pozitivno iskustvo na fakultetima tokom studija¹⁶⁵, u Srbiji ili inostranstvu.

Na Akademiji (je) stigla prva video oprema, tako da me je sve to zainteresovalo i tu su nastali prvi video zapisi (V.T).

Imala sam jako dobar interdisciplinarni program u Denveru. Bila su tri usmerenja u njemu: kritičko usmerenje na nove medije (to je fenomen interneta i kako on utiče na društvo); tehnički deo – to su programi; umetnički deo – dizajn (V.G).

Navode i probleme koje su imale zbog želje za istraživanjem inovativnih pojava u umetnosti, za šta pojedini profesori nisu imali sluha ili na Akademijama kod nas u to vreme nije postojao adekvatan kadar.

Način na koji se na Akademiji predavala fotografija mi je bio dalek... Sama sam sebe iškolovala, naučila, radoznalost me je vodila, a to nisam dobila na Akademiji, niti mislim da je postojao kadar koji mi je to mogao pružiti (J.J)

Pošto je rad u njoj (mentorskoj) klasi bio usmeren na tradicionalnu grafiku u kojoj se nikako nisam našla., pa sam se okrenula drugim medijima. Zanimali su me performansi i instalacije (L.V).

Većina umetnica (8) se sa novomedijskim istraživanjima upoznalo van formalnog edukativnog sistema, što im je bio podstrek da započnu novu umetničku praksu.

Bogdanka Poznanović je na Tribini mladih u Novom Sadu bila inspirisana predavanjem reditelja Lazara Stojanovića od koga je „ prvi put čula za elektronsku kameru i video trake – video-art“ (B.P). Druge su umesto na fakultetima prve mogućnosti korišćenja savremene tehničke opreme imale u nevladinom ili privatnom sektoru (3).

Počela sam da radim kao saradnica u Asocijaciji za žensku inicijativu. Imala sam mogućnost da tu koristim opremu. Kamera sa kojom sam snimala svoje prve radove je u stvari bila njihova kamera. (N.T).

Ili su do iskustva dolazile i tokom rada na televiziji:

¹⁶⁴ Ranije pretpostavke su koristile modele poznate u zemljama centra, koje su sa muškarcem povezivale kulturu i tehnologiju, a sa ženama prirodu.

¹⁶⁵ Više o tome u odeljku Obrazovanje.

Čini mi se da je ta saradnja sa veoma talentovanim i kreativnim snimateljima i montažerima, podstakla moje interesovanje za video-*art* i nove medije (B.K).

Koristio im je i rad sa partnerom i različite alternativne forme obrazovanja.

Dok sam radila sa Hrvojem koji je studirao na čuvenoj zagrebačkoj Školi za kazalište, film i televiziju nisam bila ni svesna koliko sam učila. Osim toga, išla sam u eksperimentalnu školu u kojoj se učio i film. Kao dete bila obožavatelj Romera, Godara, Vendersa, Fazbindera, Fulera ... Kao što bi rekli režiseri 'Nuvel vaga': mi nismo išli u filmske škole, ali smo visili po kinotekama (B.B).

Ili su učile samostalno (3).

Autodidakt sam i što se tiče fotografije i što se tiče videa. (J.J)

Na svim mogućim tehnološkim časopisima sam se „skrajbovala” na onlajn od Wired-a do MIT Technology Review. Informacije mi dolaze i na kuću i na net e-mailing listu. Sve te stvari su mi jako bitne (I.T).

Bila su im važna i putovanja po Evropi, u Jordanu, Latinskoj Americi i SAD. Neke (5) su dobile stipendije koje su im omogućile putovanja i obilaske značajnih novomedijskih umetničkih institucija.

Posetile smo ZKM, galeriju Podlijum u Berlinu i Fakultet za medije u Kelnu. I to je bilo veliko otkrovenje za mene! Pogotovo ZKM, spoj umetnosti, nauke i tehnologije. Zajedno sa studijama, to me je preusmerilo na aspekte tehnoloških umetnosti (N.T).

U Njujorku sam u stvari otkrila eksperimentalnu muziku koja me je posebno privukla (M.R).

Prvo iskustvo u istraživanju novih likovnih medija kod pojedinih je vezano za edukaciju profesora/ki, prenošenje znanja, mogućnost korišćenja savremene opreme i slobodu eksperimentisanja na fakultetu. Česta je situacija bila da diplomski rad na Akademijama bude prilika za eksperiment u novim medijima. Probleme su imale zbog želje za istraživanjem inovativnih pojava u umetnosti, za šta pojedini profesori/ke nisu imali sluha.

Kako mogućnost za edukaciju umetnica u medijskoj praksi često nije bila moguća ili adekvatna u periodima njihovog obrazovanja, mnoge su se kroz različite puteve alternativnog obrazovanja informisale o novim umetničkim medijskim praksama, u okviru nevladinog i privatnog sektora, kroz rad sa kolegama/inicama, partnerima ili su učile kroz samostalni rad i informacije sa interneta. Važni su im bili boravci u inostranstvu, stipendije i razmena znanja. Nedovoljna afirmisanost medijske umetnosti je takođe uticala na to da su umetnice kroz proces rada i spoznaje dolazile postepeno do onoga što ih je interesovalo.

Razvoj tehnologije i uetnička praksa (lična iskustva)

Veliki značaj za razvoj videa na Akademiji umetnosti u Novom Sadu je imala nabavka adekvatne tehničke opreme, pogotovo kamere. Njenom nabavkom je omogućena istraživačka praksa kako za studente/kinje, profesore/ke, tako i mnoge gostujuće umetnike/ce, kojima je nabavka opreme, u tom periodu bila nedostižna, a preko potrebna za umetnički rad. Upotreba nove tehnologije je zahtevala i nova znanja. Bogdanka Poznanović je u tom periodu preuzela na sebe i ulogu kameranke, a zahva-

ljujući dramskom odseku iste Akademije, razmenom znanja različitih katedri je omogućena saradnja na montaži videa i realizaciji svetlosnih i zvučnih eksperimenata.

Tokom 80-ih godina, tehnološka oprema se uglavnom svodila na onu potrebnu za realizaciju i prezentaciju slajdova, videa ili filma. Od početka 90-ih godina, pored naprednije video opreme, kompjuter postaje sve više željeno pomagalo, neophodno za dalja istraživanja na polju savremene umetnosti. Prelazak na novi, digitalni medij je pogotovo bio otežan u regionu Jugoslavije koji se tih godina borio sa osnovnim egzistencijalnim problemima, ratom, ekonomskom nemaštinom i sankcijama, tokom kojih je nabavka tada prestižne tehničke opreme iz inostranstva bila nerealni san za većinu.

Marica Radojčić je kao naučnica pratila razvoj novih tehnologija. „Iako mi je trebalo skoro desetak godina od pojave personalnih računara da počnem da ih koristim u svom umetničkom stvaralaštvu, kad sam konačno počela više nikad nisam prekidala. Na to me je podstakla pojava moćnih i veoma složenih grafičkih softvera, 2D, a posebno 3D, pomoću kojih je bilo moguće stvarati neviđene virtualne objekte i cele svetove pred kojima je zastajao dah. To je bilo početkom 90-tih“ (M.R).

Sećanja na period 90-ih imaju mnoge umetnice. „Početkom 90-ih je bio veliki problem i sa opremom, generalno doći do toga je bilo teško“ (N.T). „S obzirom da su to bile devedesete godine i ratno vreme, materijalni uslovi života su bili otežani, ali to me nije sprečilo da počnem da se bavim video-artom, iako je bilo veoma teško nabaviti opremu za snimanje i montažu (često su cene kamera, digitalnih kaseti i video mikseti bile mnogo veće nego na zapadu, a rentiranje studija za montažu skoro nemoguće“ (V.T). Smatraju da je nedostatak sredstava razlog zašto se izuzetno malo umetnika/ca u Srbiji bavio videom u to vreme.

Pojedine ističu način na koji su uspele da dođu do svog prvog računara. Lidija Srebotnjak Prišić koja je među prvima počela da ga koristi za potrebe svoje umetničke prakse govori da ga je nabavila na granici Srbije i Hrvatske u turbulentnom vremenu ratnih sukoba. „Prvi računar, sa procesorom 286 kupila sam 1992. ili 1993. godine... sećam se sveprisutne vojske, u gradu, na mostovima, nekih kolega koji su bili pozvani“ (L.S.P). Takođe je na njenu inicijativu nabavljen prvi računar za potrebe studenata/kinja Akademije umetnosti u Novom Sadu. Istovremeno, u Beogradu je Marica Radojčić uspela da nabavi prestižnu tehničku opremu za Matematičko-umetničku radionicu Matematičkog fakulteta, koja se nažalost posle bombardovanja 1999. godine, ugasila¹⁶⁶.

O tehničkom unapređenju nastave i boljim uslovima za studente/kinje, uz takođe, loša iskustva koja su imale tokom tog procesa, svedoče i razgovori sa profesorkama Univerziteta u Novom Sadu. Jedna od njih je govorila o svom iskustvu. „Moje još tužnije iskustvo vezano je za Multimedijalni centar za čije ostvarivanje su se verbalno mnogi zalagali. Kada sam uspela da od SIZ-a obezbedim sredstva za kupovinu kompjutera i druge opreme (u SIZ-u su čak menjali poslovnika da bi mogli odvojiti ne mala sredstva za nas), ta sredstva (nikada nisam saznala kolika!) podeljena su u plate (opet iza mojih leđa, jer sam tada u Manhajmu sa profesorom Engelom završavala Kontrastivnu gramatiku)“ (Savić, 2015: 47).

Andreja Kulunčić govori o načinu na koji je prenebregla problem kupovine tehničke opreme tokom 90-ih godina, kada se počela baviti medijskom praksom. Ističe značaj koji je za nju imala stipendija koju je dobila od Šoroš fondacije za rezidenciju u Americi na šest nedelja u Njujorku i Mineapolisu.

Tamo sam dobila kompjuter koji sam donijela doma, svoj prvi mekintoš sa svim programima, sa knji-

¹⁶⁶ Detaljnije informacije se nalaze u odeljku o Edukaciji – prenošenju znanja.

gama, CD-ima, s linkovima. Taj kompjuter mi je pomogao da koristim internet, da ostanem u kontaktu sa ljudima koje sam na putu upoznala putem meilova i uspjela sam napraviti prve umjetničke radove na internetu, ... i zarađivala sam preko interneta, odnosno preko web dizajna.. (A.K).

Čak i danas situacija nije ništa bolja. Isidora Todorović takođe govori o nemogućnosti nabavke nove tehničke opreme iz perspektive aktuelne medijske prakse.

Neki najnoviji tehnološki gadžeti su nama nedostupni, da li zato što ne mogu da se kupe ovde ili zato što su finansijski preskupi... Bukvalno su nam nedostupne stvari i onda uglavnom čitamo o njima u tehno časopisima i na internetu gde ostaju u nekom domenu virtuelnog, a ne isprobamo ih... a to su naša izražajna sredstva, osnovni alat. (I.T).

Umetnice su nastojale da prate razvoj novih tehničkih uređaja kako bi mogle da razvijaju i inoviraju dalje svoju umetničku praksu. Opremu su pozajmljivale, iznajmljivale, nabavljale na različite načine, istovremeno razmišljajući i o omogućavanju drugima da je koriste u procesu edukacije i umetničkim istraživanjima.

Pored nabavke opreme, umetnice ukazuju i na važnost savladavanja tehničkih znanja, kako bi mogle samostalno da izvrše čitav proces produkcije video ili kasnije digitalnih radova. „Da bih mogla da ostvarim svoje ideje, morala sam da naučim da samostalno realizujem sve faze u izradi video-rada, od snimanja, obrade zvuka, montaže slike, do režije i produkcije” (V.T). Nataša Teofilović takođe ukazuje na važnost samostalnosti i kontrole u kreativnom procesu nastanka umetničkog rada, ali i značajnih finansijskih ušteda bez kojih bi inače bilo nemoguće pristupiti produkciji zahtevnih medijskih radova.

Digitalna umetnost, početkom 2000-te godine, donela je mogućnost da sve radiš sam na jednom mestu. Kada se baviš 3D-om postoji veliko preklapanje različitih medija, različitih umetnosti jer ukrštaš i pokret i sliku i zvuk, a ja posebno volim da se bavim zvukom, a sa druge strane, sve možeš da radiš sam. Što je bilo i finansijski lakše jer je pozicija umetnika u Srbiji tih godina bila veoma marginalizovana. (N.T).

Finansijska sredstva su konstantno bila problem u realizaciji medijskih radova. Vesna Tokin daje primer razlike u budžetima sličnih video projekata koji se produciraju u Srbiji i inostranstvu:

Sećam se da je jedan moj video („Arahna”) ušao u izbor tri najbolja evropska filma, pored filmova režisera sa Berlinske filmske akademije i režisera iz Londona. Kada su nas na pres-konferenciji pitali koliki budžet smo imali za rad, ja sam odgovorila 50 maraka, dok su oni imali produkciju od 15.000 do 25.000 maraka. Bili su potpuno zbunjeni i na kraju večeri su prišli da mi čestitaju i kažu da je to što radim u takvim uslovima veoma hrabro i zadivljujuće. (V.T)

Istovremeno je postojala stalna potreba umetnica za samostalnošću u procesu rada. Jelena Jureša govori o tome sledeće:

Recimo u produkciji bilo kog mog video-rada učestvujem uglavnom ja, znači ja sam ta koja snima i montira, koja vodi čitav proces od početka do kraja. Ograničenje koje se ticalo novca, dovelo je do oblikovanja sopstvenog jezika i možda i većeg stepena kreativnosti, bar kroz traženje rešenja.

Težnja sa samostalnom produkcijom rada¹⁶⁷ istaknuta je kod umetnica koje se bave novim likovnim medijima. Pored finansijskih razloga, one ukazuju na značaj slobode kreativnog procesa, koju bi reme-tilo eventualno uvođenje mnoštva saradnika u tok realizacije umetničkog koncepta.

U takvom načinu rada uočavaju mnoge prednosti i specifičnosti po kojima su postale prepoznatljive lično ili uopšte, kao članice umetničke scene Srbije i regiona nekadašnje Jugoslavije. Na poseban način posmatraju ograničenja u radu.

Ograničenja su za mene bila izazov kako to može da se iskoristi, kao neko novo iskustvo ili kao način da do kraja iskoristiš to što imaš (N.T).

Osnovni razlog vlastite tehničke pismenosti leži u finansijskom ograničenju, po čemu nisam jedinstvena, to zahteva situacija kod većine umetnika u Srbiji, ali sa druge strane, to je strašan izazov (J.J).

Mislim da to nadomeštamo time što pravimo tehnološku umetnost ni iz čega, što isto ima neki svoj kvalitet, ja barem tako mislim (I.T).

Autorke su svesne situacije u kojoj žive i stvaraju, te u okviru njih, samostalno, daju svoj maksimum u umetničkoj produkciji.

Razvoj tehnologija pratila je potreba za nabavkom nove opreme i u drugim profesijama. U istraživanjima žena u Vojvodini koje sprovodi ACIMSI – Centar za rodne studije, žene pominju među svojim interesovanjima nabavku opreme (Subotički, 2013), učenje novih kompjuterskih softvera (Klem Ak-sentijević, 2015), učenje na daljinu iz pomoć kompjutera i interneta (Sedlarević, 2016) i sl. Takođe, pojedine naglašavaju promene koje su se desile u njihovoj profesiji razvojem novih tehnologija. „Zapravo sam prve novinarske tekstove kucala na mašini, a prve priloge proizvodila na Beti i čak na Super VHS-u. To je bilo pre elektronskih kamera i digitalne montaže na kompjuterima. Takođe diktafoni su bili sa onim velikim kasetama, sećam se i onih glomaznih portabl kasetofona sa odvojenim mikrofonima. Rad na tim mašinama je dosta ograničavao u odnosu na danas, ali je istovremeno držao fokusiranim tvoje misli i ideje...” (Milinkov, 2016: 104) Kao i umetnice, novinarke pronalaze neke prednosti, čak i u situacijama kada nisu imale adekvatnu tehničku opremu. Isto i one prate tehničke novine i alatke koriste svakodnevno. „...kompjuter mi je upaljen non-stop skoro, oba telefona, proveravam mejlove, poruke i tako to...” (Isto: 249), što ukazuje na njihovu spremnost i otvorenost ka učenju novih saznanja i njihovoj lakoj primeni.

Nakon svih tehničkih izazova koji prate produkciju novomedijskog rada, umetnice nailaze na novi problem njegove adekvatne prezentacije u galerijsko-muzejskim, nezavisnim ili alternativnim prostorima u Srbiji ili inostranstvu.

„Sećam se da smo na prvom Bijenalu¹⁶⁸ za moje video-radove koristili pozajmljeni televizor i video

¹⁶⁷ U procesu produkcije izložbe važan udeo ima prateći katalog, međutim umetnice ukazuju na tehničke probleme koje su imale tokom njegovog štampanja, zbog čega su se odlučile za samostalni pristup. Marica Radojičić govori o situaciji koju je imala za vreme priprema izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu: *...katalog je odštampan očajno. Potpuno upropašćene reprodukcije. To je bilo toliko loše da nikad nikome nisam pokazala taj katalog... Tad sam naučila i odlučila da ću ubuduće ja kontrolisati svaki i najmanji korak u štampi, pa sam kasnije ako je potrebno bukvalno „spavala” u štampariji, ali sam uvek posle tog kataloga, i u najgoroj štampariji, uspevala da isteram kvalitet.* (M.R)

¹⁶⁸ Bijenale mladih u Vršcu.

plejer, i kada sam posle neke od tih radova prikazala na izložbi u Pančevu¹⁶⁹ u mnogo boljim uslovima, neki kritičari, koji su bili ranije u Vršcu rekli su da ih prvi put vide i da su veoma dobri. Kasnije su se uslovi na vršačkom bijenalu poboljšali i bilo je lakše tehnički podržati radove" (V.T). „...Često se suočavam sa produkcijskim ograničenjima, što ume da bude veoma frustrirajuće, ali dajem sve od sebe i dovijam se..." (B.K)

Jelena Jureša ukazuje i na probleme u postavci izložbe izazvane rodnom dimenzijom:

Dešavalo se da tehničko osoblje koje je uvek muško pomisli da je problem u meni kao umetnici, da nešto nisam uradila dobro, da bih onda ja zamolila da se sama pozabavim tim laptopom ili uređajem sa kog emituju sliku, da bih uradila ono što je neophodno da se uradi, ali je tome uvek trebalo da prethodi neko vreme, da sačekaš da skupoceni uređaj dođe u tvoje ruke. Mislim da je stepen poverenja prema muškom umetniku daleko veći. Međutim, često se u izložbenim prostorima zapošljavaju ljudi koji nisu imali prilike da prethodno steknu adekvatno tehničko iskustvo. Tako da ja imam odnos razumevanja prema tim ljudima. (J.J)

Podsećam da je Bogdanka Poznanović isticala probleme nerazumevanja samog medija od strane konzervativne umetničke sredine i mnogih otpora koje je ona imala od strane kolega na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Pojedine umetnice se plaše da mogućnosti produkcije umetničkih radova koje one mogu da obezbede više nisu konkurentne onima u razvijenijim zemljama. Isidora Todorović govori o razvoju medijske umetnosti koja ima velike produkcijske zahteve:

... Neki festivali elektronske umetnosti koji mene zanimaju su već evoluirali toliko da zahtevaju neku vrstu nenormalne produkcije, a pošto nemamo adekvatnih ni stipendija ni resursa, ja to moram od te svoje plate da štedim jedno pola godine, godinu dana, da bih napravila rad na produkcijskom nivou koji bi mogao da bude konkurentan u tom kontekstu.

Pojedinim umetnicama se čini da je u inostranstvu novomedijska umetnička scena mnogo razvijenija, a novomedijski umetnički radovi prihvatljiviji. „Pa, zavisi gde u inostranstvu, ali ako idemo ka severu sve su aktuelnija *art and science* istraživanja i generalno transdisciplinarne prakse su favorizovane i finansijski podržane. Svakako ne bih generalizovala..." (B.K).

Teško je realizovati istraživanja koja ispituju odnos umetnosti i savremene tehnologije ukoliko ne postoje adekvatni uslovi za njihovo sprovođenje i prezentaciju. Ono što mogu da uočim poslednjih godina na ovim prostorima je povratak klasičnim disciplinama, kao što su crtež, slika, kolaž ili u najboljem slučaju intermedijalna istraživanja koja se oslanjaju na neoavangardu 60-tih i 70-tih. Ne znam da li je u pitanju linija manjeg otpora ili nešto drugo, ali ono što se dešava na sceni kreira scenu, a tu zaista ne zapažam neke naročite inovacije... ni tematske ni medijske, ali naravno uvek postoje izuzeci... (B.K)

Na loše funkcionisanje umetničkog sistema ukazuje Isidora Todorović. „Ono što je problem generalno na umetničkoj sceni je da ti moraš da proizvedeš rad svojim resursima i onda možda da budeš primećen u nekom širem kontekstu da bi ti se za neki sledeći rad obezbedili resursi" (I.T). Smatra da je novomedijska scena „u stalnom nastajanju i nestajanju. Mnogi izgube energiju da sami finansiraju svoje radove i onda prosto prestanu da se bave umetnošću" (I.T).

¹⁶⁹ Galerija savremene umetnosti u Pančevu.

Primećuju da je umetnička praksa kojom se bave marginalizovana, da ne postoji ravnopravna kulturna politika koja bi pružila podršku novim medijima, te da se zato mnogi umetnici/ce okreću drugim vidovima umetnosti koji im mogu obezbediti stalna finansijska primanja, kao što su klasične forme umetničkih dela koje mogu biti konkurentnije na tržištu umetnina ili komercijalne uslužne delatnosti u polju dizajna, animacije, montaže, kamere i sl.

I pored toga, umetnice svoj odnos ka novim tehnologijama definišu na različite načine, uglavnom kao pozitivan.

Totalno fetišizirajuće. Volim tehnologiju iz pozicije i razumevanja i pravljenja, kao i iz pozicije neke socijalno-kulturološke kritike. Konstantna je trka između totalnog fetiša i totalnog kritičkog odnosa. Ali, super mi je to. Najzabavniji aspekt je to što sam uvek volela da saznajem nove stvari, a što mi sad moja profesija to omogućava (I.T).

Ja sam preuzbuđena što živim u vremenu kada se ovaj pomak ka novim tehnologijama događa, i to ovoliko brzinom. Ovo menja sve što smo do sada znali i mislili o novim tehnologijama. Više se ne govori o prozoru koji se otvara na neki drugi svet, sada smo mi kao promatrači ili bolje rečeno učesnici, bačeni usred tog novog virtualnog sveta, i ostavljeni sami sebi. Mislim da živimo u značajnom i veoma uzbuđljivom trenutku (L.V).

Vesna Tokin ima više iskustva u bavljenju novim medijima i racionalno posmatra nove tehnologije u kojima vidi i pozitivne i negativne strane. „Tehnologija je samo sredstvo. Mi živimo u vremenu fascinacije tehnologijom, mada je tehnologija stvorila isto toliko loših kao i dobrih stvari, jer ,na kraju, svest određuje sadržaj i smisao tehnologije” (V.T).

Naglašavaju brze promene u medijskoj praksi koje su izazvane ubrzanim razvojem novih tehnologija. Upoređuju početke svog rada, sa sadašnjom situacijom.

Sama sam kao student pošla od AKAI sistema, sledeća kamera je bila VHS, potom digitalna kamera... (L.S.P).

U vreme kada sam ja počela da se bavim video-artom, kod nas su se tek pojavili analogno-digitalni mediji i mogućnost obrade slike na novi način. To je bio izazov za umetnike i otvaralo je mogućnost za proširenje umetničkog jezika i izraza. U to vreme, tehnologija je bila sredstvo umetnosti, i mogla sam da je koristim da bih se izrazila na autentičan način i da kreiram svoj vizuelni stil i rukopis. Rapidan razvoj tehnologije u poslednjih par decenija išao je u pravcu intenzivne komercijalizacije. Postoji bezbroj aplikacija već na internetu, koje ljudima daju mogućnosti da budu „kreativni” na uniforman i često banalan način. Copy-paste je postao osnovni način „kreacije”, što je pre svega isplativo za tržište, ali je veoma malo autentično (V.T).

Prethodno navedena istraživanja rodni odnosa su ukazala na postojanje više nivoa segregacije žena u korišćenju novih tehnologija – na osnovu roda i razvijenosti ekonomije. Rodne razlike koje su prisutne u procesu odrastanja, obrazovanja i izbora zanimanja u slučaju umetnica iz Vojvodine, na osnovu njihovog obrazovnog profila, sposobnosti i interesovanja su ukazale na prisustvo žena u oblasti matematike i novih tehnologija, podršku roditelja, što je u suprotnosti sa prethodnim istraživanjima. Međutim, kada je u pitanju ekonomski aspekt, umetnice naglašavaju mnoge probleme sa kojima se svakodnevno suočavaju tokom svog profesionalnog rada iz čega možemo zaključiti da oblast kojom se one bave nema finansijsku moć. Novi umetnički mediji su marginalizovana oblast, kako same nagla-

šavaju, i u umetnosti i u društvu, te su u njemu rodne diskriminacije manje naglašene od ekonomskih, a problemi sa kojima se umetnice suočavaju uglavnom su bliski i njihovim kolegama, novomedijskim umetnicima što mnoge od njih navodi na promenu svoje umetničke prakse, okretanju ka klasičnim umetničkim medijima ili drugim, finansijski isplativijim profesionalnim profilima, ili promeni sredine rada i odlasku u ekonomski razvijenije zemlje.

Umetnice su nastojale da prate razvoj novih tehničkih uređaja kako bi mogle da razvijaju i inoviraju dalje svoju umetničku praksu. Do tehničke opreme su dolazile na različite načine. Putem saradnje, stipendija, pisanjem projekata i sl. Koristile su je za sopstvene potrebe, ali su istovremeno razmišljale i o nabavci neophodnog savremenog alata za studente/kinje, smatrajući to važnim za proces edukacije i njihova umetnička istraživanja. Pored nabavke opreme, umetnice ukazuju i na važnost savladavanja tehničkih znanja, kako bi mogle samostalno da izvrše čitav proces produkcije video ili kasnije digitalnih radova. Koriste aktivno savremenu tehničku opremu, što im omogućava slobodu kreativnog procesa i bolju kontrolu nad krajnim proizvodom (umetnički rad, katalog, izložba...). Finansijska sredstva su konstantan problem u realizaciji medijskih radova, strahuju da zato nisu konkurentne umetnosti razvijenih zemalja. Sa druge strane, takvu situaciju posmatraju kao izazov kroz koji dolaze do specifičnog izraza koji se razlikuje od ostalih na međunarodnoj sceni, što smatraju svojom prednošću. Nezadovoljne su načinom prezentacije sopstvenog rada u izložbenim prostorima, naročito u Srbiji. Primećuju loše funkcionisanje umetničkog sistema, zatvorenost mnogih institucija za izložbe novih medija i njihovu slabu podršku u produkciji, prezentaciji i afirmaciji medijske umetnosti. Svesne su da je umetnička praksa kojom se bave marginalizovana i da se mnogi okreću drugim vidovima umetnosti i zbog ekonomskih razloga. Problem vide i u nerazumevanja samog medija u konzervativnoj umetničkoj sredini, kao i u poziciji žene u umetničkom sistemu. I pored toga, umetnice svoj odnos ka novim tehnologijama definišu na različit način, uglavnom kao pozitivan, naglašavajući njegove brze promene, komercijalizaciju i fetišizaciju. Upućuju kritiku pojedinim promenama koje je izazvao tehnološki razvoj. Tehnologiju smatraju sredstvom za umetnički rad koje im može pomoći u proširenju umetničkog jezika i izraza. Takođe se trude da aktivno prate novine u razvoju.

2.10 Odnos prema rodu / polu

Feminizacija kulture i umetnosti

Poslednja istraživanja ukazuju na povećano učešće žena u umetničkim strukama u Srbiji (Antonijević: 2003), a samim tim i veću brojnost vizuelnih umetnica, što nagoveštava i promenu rodnih odnosa na umetničkoj sceni. I pored toga što je feminizacija¹⁷⁰ vizuelne umetnosti primetna, to istovremeno ne znači i da je mesto žene u vizuelnim umetnostima ravnopravno. „Feminizacija nauke, posebno nekih disciplina, direktno je povezana sa njihovim niskim statusom, malim uticajem i nepovoljnim

¹⁷⁰ Feminizacija je povećanje procentualnog učešća žena u ukupnom broju koji se odnosi na neku konkretnu kategoriju.

finansijskim uslovima“ (Savić, 2015: 13). Svenka Savić kao dobar primer navodi ženske / rodne studije koje imaju nizak status u pogledu finansiranja i institucionalnog ugleda, što nije slučaj samo kod nas. Istraživanja Evropske komisije posvećena položaju žena u nauci u Centralnoj i Istočnoj Evropi (EU -10) pokazao je da postoji jasna povezanost između finansiranja nauke i zastupljenosti žena među istraživačima, odnosno da žena ima najviše u nauci u onim zemljama i sektorima u kojima su najmanja izdvajanja države i obrnuto. „Podaci nisu ohrabrujući u evropskom regionu i dokazuju da se patrijarhalni koncept održava i tokom razvoja nauke u tom delu sveta“ (Savić, 2015: 14).

U Srbiji je za kulturu 2017. godine izdvojeno 0,72% ukupnog budžeta, a 2018. godine 0,64%, iako je u većini zemalja Evrope procenat koji se izdvaja za kulturu veći. „Kreativna Evropa“, kao glavni program Evropske unije posvećen kulturi, čini tek 0,14 odsto ukupnog budžeta EU 2014 – 2020. godine, što ukazuje na loš status umetnosti i kulture i u Evropi.

Više istraživanja o stanju u kulturi, među zaposlenima u javnom sektoru kulture Srbije, sproveo je Zavod za kulturni razvitak Srbije. „Trenutnu situaciju u sektoru kulture u Srbiji čak oko dve trećine ispitanika (65%) ocenilo je negativnim ocenama (zadovoljavajuće ocene dalo je 25% ispitanika, dok su izrazito pozitivne ocene veoma retke i ne prelaze 1%). Kada se u obzir uzmu faktori koji su uticali na sektor kulture u prethodnom periodu, dolazi se do generalnog zaključka da su radnici u kulturi Srbije nezadovoljni odnosom koje društvo ima prema ovoj oblasti“ (Živković, 2011: 69). Autorka ističe da je najveće nezadovoljstvo radnika/ca u kulturi rezultat materijalnog aspekta, odnosno visine njihovih mesečnih primanja, zatim sledi tehnološka opremljenost i radni prostor. Rezultati i drugih istraživanja potvrđuju loš odnos države prema kulturi. „I ovo istraživanje je pokazalo da je broj radnika nezadovoljnih platom daleko veći od onih koji su zadovoljni visinom svog ličnog dohotka (61,2% u odnosu na 17,7%), uz 21,1% onih koji nemaju jasan stav, ali samim tim nisu ni nezadovoljni“¹⁷¹. Zaposleni/e u ustanovama kulture u Srbiji koji/koje nisu zadovoljni/e svojim poslom, platu navode kao najvažniji razlog takvom stavu, što ukazuje na to da javni sektor kulture smatra da nije dovoljno plaćen i da država ne ulaže dovoljno resursa u kulturu.

Postavlja se pitanje ko čini zaposlene u sektoru kulture u Srbiji. „Prema podacima iz projekta *Kulturni resursi okruga Srbije*, među zaposlenima na neodređeno vreme, približno je ujednačen udeo žena i muškaraca u polivalentnim centrima za kulturu, dok u ustanovama drugih delatnosti prevladavaju žene, što je posebno izraženo u bibliotekama gde žene čine gotovo 4/5 od ukupnog broja zaposlenih.“ (Jokić, 2011: 19). Prema podacima istog istraživanja iz 2011. u muzejima i galerijama od svih zaposlenih najveći je broj visokoobrazovanih 42,59%, a većinu zaposlenih čine žene u 56,43%. U muzejima proces ekonomske marginalizacije kulture prati i proces njene feminizacije, koja je bliska situaciji u nauci. Ostaju nejasni rodni odnosi u upravljačkim strukturama koji nisu bili obuhvaćeni istraživanjem¹⁷².

Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini uključene su, najčešće, u rad visokoobrazovnih ustanova, ustanova kulture i nezavisnog sektora u kojem je finansijska situacija još neizvesnija. Zaposleni/e u nezavisnom sektoru, gde je prema istraživanju (Cvetičanin, 2017) rodna struktura izbalansirana, „malim i neredovnim primanjima, sa kratkoročnim ugovorima i nesigurnim uslovima rada,

¹⁷¹ Na osnovu rezultata istraživanja Zavoda za kulturni razvitak Srbije: *Muzejski stručnjaci i razvoj muzejske delatnosti: (Ne)iskorišćene mogućnosti*, (2010).

¹⁷² Na osnovu ličnog uvida u situaciju u Novom Sadu, marta 2018. godine, većinu direktora i upravnika ustanova kulture čine muškarci.

bez zdravstvenog i penzionog osiguranja, sa ogromnom produkcijom baziranom na bezdušnoj samo-eksploataciji, a uprkos svemu tome su zadovoljni svojim poslom" (Cvetičanin, 2017), što ukazuje i na potrebu za bavljenjem umetnošću u društvu, ali istovremeno i odsustvo ravnopravne kulturne politike u Srbiji.

Rezultati navedenih istraživanja su ukazali na bliske procese koji se odvijaju u nauci i kulturi, ne samo kod nas, već i u drugim sredinama. Rezultati ukazuju na niski status, mali uticaj i nepovoljne finansijske uslove i u nauci i u kulturi. Istovremeno u nauci i kulturi je povećano učešće žena, što znači da muškarci polako napuštaju ove oblasti (zadržavaju se samo u upravljačkim strukturama), a žene sve više „zauzimaju upražnjena mesta“, kao sekundarna radna snaga. Takođe, istraživanja su ukazala na veliki stepen obrazovanja u ovim oblastima, što potvrđuje važnost koja se pridaje obrazovanju žena od strane porodice, ali istovremeno i odsustvo razmišljanja o zaposlenju i zaradi kao benefitu znanja i sposobnosti koju žene imaju.

Tabela 11: Odnos umetnica ka rodu/polu

Ime i prezime	Odnos ka rodu/polu
Bogdanika Poznanović (1930–2013)	Pominje rodnost u kontekstu umetničkog rada. ROJ izostaje.
Marica Radojčić (1943–2018)	Ukazuje na neravnopravno učešće žena u obrazovanju. <i>Ona (baka) je bila žensko, a nažalost za žensku decu se nije podrazumevalo školovanje. Hrabro sam se upustila u naizgled nemoguće takmičenje sa tim matematičkim vukovima. To što su svi bili muškarci posebno mi je davalo snagu. ... Na zaprepašćenje svih onih muških matematičkih svezalica, polažem kolokvijum i dobijam stipendiju. Nisam bila jedini dobitnik, ali sam bila jedino žensko. To je stvarno bilo neverovatno: stipendija već od drugog semestra i to visok iznos. I tako postajem član matematičke studentske elite.</i> ROJ izostaje.
Breda Beban (1952–2012)	Ukazuje na neravnopravno učešće žena u filmskoj profesiji. <i>Naravno da je problem biti žena, ne znam koliko je problem biti middle age, ali je problem biti žensko koje pokušava napraviti nešto, u recimo, svijetu dugometražnog filma, sa kojim se ja trenutno nosim.</i> ROJ izostaje.
Vesna Gerić (1957)	Sarađivala je sa Udruženjem građana „Ženske studije“ i Centrom za rodne studije – ACIMSI, držala predavanja u alternativnom interdisciplinarnom programu, kurs Ekofeminizam, o važnosti dizajna za sajtove, o novim tehnologijama i rodu. Ukazala na rodna iskustva rada na fakultetu u Arizoni – <i>Bez obzira što je to takozvano demokratsko društvo one (studentkinje) nemaju pristup tehnologijama, nemaju pristup informativnom razdoblju u kojem se mi nalazimo. To je populacija od devedeset posto muškaraca, studenata i deset posto studentkinja. Tako da su te studentkinje bile kompletno ugrožene tom situacijom u toj populaciji, u tom miljeu i onda su napuštale studije.</i> Ukazuje na rodna iskustva u Maroku – <i>... u Maroku, gde su mlade žene neverovatno moćne. Koje imaju svoj glas. Koje znaju šta hoće. Gde je pola pola... mlada žena koja kaže da je od početaka istorije u njihovim rodovima vladao matrijarhat...</i> Sprovodi projekte sa studentima/kinjama kojima ukazuju na rodnu diskriminaciju. ROJ nedosledno.
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Govori o umetničkim radovima sa ženskom tematikom. ROJ nedosledno.

Nataša Teofilović (1968)	Od 1999. do 2006. godine bila je aktivno uključena u rad AŽIN-a (Asocijacije za žensku inicijativu) radeći na umetničkim radionicama, kao i u ogranaku AŽIN-a – INDOK, gde radi na produkciji feminističke štampe, kao i feminističkih video-radova. Govori o ograničenjima žene pri zapošljavanju i poziciji žene u pojedinim strukama. <i>Biti žena lekar u to vreme bila je retkost, odnosno u posleratnom periodu nije bilo mnogo žena lekara.</i> (govori o majci). Bavi se temom identiteta u umetničkim radovima. <i>Ja se stalno bavim sobom, svojim telom i večnom temom identitetom, pogotovo u nestrukturiranom prostoru.</i> ROJ nedosledno.
Andreja Kulunčić (1968)	Govori o poziciji žene u umetničkom svetu – <i>Pojasni ti se tvoja uloga, žene s istočne Evrope.</i> U svojoj umetničkoj praksi se bavi identitetom, telom i društveno angažovanom praksom usmerenom ka poboljšanju prava žena. (<i>Nama, Indeks žene...</i>) ROJ nedosledno.
Vesna Tokin (1969)	Osnovala sa antropološkinjom Nadom Sekulić nevladinu organizaciju „Umetničko istraživačku stanicu-NANDI“ koja se bavila promovisanjem prava žena i marginalnih grupa. U svojim video-radovima propituje poziciju žene i rodne odnose (<i>Kali...</i>). ROJ dosledno.
Jelena Jureša (1974)	Deklariše se kao feministkinja. Uočava probleme žena u usklađivanju porodice i profesije i rodne razlike u profesiji. U svojoj umetničkoj praksi je usmerena na propitivanje pozicije žene u društvu (<i>Mira – skica za portret, What it feels like for a girl...</i>). ROJ dosledno.
Isidora Todorović (1984)	U svojoj umetničkoj praksi istražuje pojam superherojke u video-igrama i mesto žene u virtuelnom prostoru. ROJ nedosledno.
Lea Vidaković (1983)	U svojim radovima koristi žensku tematiku (<i>Swann sister – Labuda sestra, Enterijer jednog srca, Identity, Splendid Isolation, Sisters, Family Portrait</i>). ROJ izostaje.
Bojana Knežević (1983)	U svojoj umetničkoj praksi se bavi propitivanjem pozicije žene u društvu, rodnim odnosima moći, virtuelnim identitetom i sl. (<i>Savršeni muškarac, Psihodelične princeze, Femkanje, Slatka konceptualna umetnica...</i>) Završila je jednogodišnje rodne studije na Fakultetu političkih nauka u Beogradu. <i>Bavim se na dnevnom nivou društvenim aktivizmom, na primer, kroz „Femkanje“ i feministički diskurs. Aktivna sam na različitim poljima. Učestvovala sam na „Women ACT“, Guda Paunović nas je zvala, dolazila sam na događanja organizacija: Rekonstrukcija Ženski fond, žene u crnom, Ana Martinoli u „Budućnosti rada“, zatim na nekim radio-emisijama, o slobodi govora, cenzurisanim medijima, ponekad smo vodile panele, učestvovala na tribinama...</i> ROJ dosledno.
Isidora Todorović (1984)	U svojoj umetničkoj praksi istražuje pojam superherojke u video-igrama i mesto žene u virtuelnom prostoru. ROJ nedosledno.

Umetnice koje se bave novim medijima, a koje su počinjale svoju karijeru šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, su u nauku, umetnost i profesuru ulazile kao *druge*. „Hrabro sam se upustila u naizgled nemoguće takmičenje sa tim matematičkim vukovima. To što su svi bili muškarci posebno mi je davalo snagu. ... bila (sam) jedina žensko“ (M.R). Tokom procesa obrazovanja su bile u manjini. Probleme su imale i kasnije, tokom zaposlenja gde su bile otvoreno diskriminisanе: „čak kao objašnjenje zašto neće da me prime dobijala sam odgovor da je to zato što sam žena“ (N.T). Osećaj *drugosti* su imale i tokom profesionalnog rada. „Naravno da je problem biti žena, ne znam koliko je problem biti *middle age*, ali je problem biti žensko koje pokušava napraviti nešto u recimo svijetu dugometražnog filma, sa kojim se ja trenutno nosim“ (B.B). Poziciju *druge* su osetile i tokom međunarodnih prezentacija. „Pojasni ti se tvoja uloga žene iz istočne Evrope“ (A.K), što ukazuje na dvojaku segregaciju, kao

žene i kao pripadnice istočnoevropskog konteksta.

Proces feminizacije kulture i umetnosti nije olakšao zaposlenje umetnicama, jer pozicije moći u nauci, kulturi i obrazovanju nisu u rukama žena. Ista situacija je i u oblasti nauke. „Zajedničko je, međutim, da gotovo nema žena na rukovodećim položajima u naučnim institucijama, tačnije na mestima odlučivanja i izrazite moći“ (Savić, 2015: 7)

Pojedine (4) su se zato okrenule saradnji sa nezavisnim ženskim organizacijama¹⁷³ i feminizmom u praksi. Vesna Gerić je saradivala sa Udruženjem „Ženske studije“ u Novom Sadu, kako bi edukovala žene o poziciji roda u savremenom društvu i umetnosti, uočavanju diskriminacije i učenju alternativnih načina njenog prevazilaženja. Nataša Teofilović je saradivala sa organizacijom AŽIN¹⁷⁴ iz Beograda, za koje je producirala feminističku štampu i feminističke video-radova. Svoje sposobnosti i znanje iz umetnosti i korišćenja novih tehnologija, osim nje je ženskim organizacijama ustupala i Vesna Tokin, kako bi ukazala na društveni položaj žena i ostalih marginalizovanih grupa, naročito tokom 90-ih godina, kada je bilo važno učešće žena u mirovnim procesima i kritici tada aktuelne ratne politike. Takođe, i umetnice mladih generacija nastavljaju sa društveno, a pogotovo rodno angažovanim umetničkim pristupom. Bojana Knežević, zajedno sa svojom koleginicom, kontinuirano se bavi afirmacijom žena uspešnih u oblasti umetnosti kroz radijski projekat *Femkanje* i aktivnostima na različitim feminističkim događajima. „Učestvovala sam na *Women ACT*, Guda Paunović nas je zvala, dolazila sam na događanja organizacija: Rekonstrukcija Ženski fond, Žene u crnom, Ana Martinoli u „Budućnosti rada“, zatim na nekim radio-emisijama, o slobodi govora, cenzurisanim medijima, ponekad smo vodile panele, učestvovala na tribinama...“ (B.K). Jedna se edukovala na rodnim studijama i jedna se deklarise kao feministkinja.

Istovremeno umetnice srednje i mlađe generacije koje su uključene u istraživanje više koriste rodno osetljiv jezik¹⁷⁵ od starijih koleginica. Takođe su svesnije značaja upotrebe ROJ radi poboljšanja položaja žena u društvu, umetnosti i javnoj sferi uopšte.

Interesantno je da umetnice koje se bave novim medijima ne teže zauzimanju najviših pozicija moći u okviru univerziteta, fakulteta i akademija gde su većinom zaposlene, niti su usmerene na napredovanje u okviru strukovnih udruženja, iako je većina njih članica nekog. Veći značaj u svojim izjavama daju saradnji sa nevladinim organizacijama koje nemaju institucionalnu moć i redovnu državnu finansijsku podršku. Takođe se ni jedna ne bavi politikom, niti je aktivna u političkim strankama. „Problem je u tome što su žene još uvek vrlo ambivalentne prema moći i vlasti, uključujući probleme zavisnosti, rivalstva, ambicije“ (Dragojlov, 2007e: 2). „To je empirijska pravilnost, sa istorijskom pozadinom, da su muškarcima više zainteresovani za pozicije sa većim budžetom, jer imaju više moći.“¹⁷⁶ (Markov, 2006: 259)

Rodni režimi nisu jednostavno odnosi muškaraca i žena, već su oni sistem moći, očekivanja, uloga, ponašanja, stavova, diskursa i prikazivanja, vizualizovanja i hijerarhizovanja rodni razlika. Problem, dakle, nije u tome što razlike postoje, već što se rodne osobine različito vrednuju, što se između njih

¹⁷³ O čemu je više rečeno u odeljku o Strukovnim i nezavisnim udruženjima.

¹⁷⁴ Asocijacije za žensku inicijativu.

¹⁷⁵ Više u odeljku Jezik.

¹⁷⁶ „It is an empirical regularity, with a historical background, that men are more interested in positions with bigger budgets, because they have more power.“

uspostavlja hijerarhija. Rodni režim uređuje odnose između muškaraca i žena, formira individualna očekivanja i ponašanja koja su u skladu sa društvenim kontekstom. Uronjeni u rodne režime, individualni muškarci i žene imaju ograničene mogućnosti iskoraka i to uvek uz određenu cenu. Individualne mogućnosti i slobode su ograničene postojanjem opšteg obrasca rodnosti. Ipak, različita društva se veoma mnogo razlikuju po meri u kojoj se nad pojedincem vrši prinuda prilagođavanja, za šta je najbolji primer različit odnos prema homoseksualnosti. (Blagojević, 2012: 34)

Rezultati istraživanja umetnica koje se bave novim medijima ukazuju na prisustvo rodne diskriminacije koju su pojedine osetile tokom studiranja, zapošljavanja i profesionalnog rada. Pojedine nagoveštavaju da segregacija može biti i dvojaka, diskriminisanе su kao žene i kao pripadnice istočnoevropskog konteksta. Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini uglavnom ne teže postizanju moći i zauzimanju visokih pozicija u nauci i kulturi. Nalazi sličnih istraživanja o rodnim odnosima moći u akademskoj zajednici (Markov, 2006) potvrđuju da je mogućnost postizanja pozicija moći za žene mala i pored kapitala znanja koji imaju. Iako su umetnice odabrane za istraživanje, svojim profesionalnim biografijama kompetentne da zauzmu hijerarhijski visoke pozicije, okreću se uglavnom drugim oblastima rada, kao što su briga o novim kadrovima, inoviranje i razvoj obrazovanja i umetnosti, umetnička produkcija i prezentacija, te rad u nezavisnom ženskom sektoru.

Ženski identitet u umetničkim radovima ili „lično je političko“

Feministkinje drugog talasa feminizma, podstaknute stavovima Simon de Bovoar da se „žena ne rađa već se ženom postaje“ kritikovale su „žensku“ umetnost koja svoje korene ima u biološkoj, urođenoj ženskosti. Takođe je Kristeva iznela kritiku prema identitetu žene kao ujedinjujućem konceptu i odbila postojanje jedinstvenog ženskog pisma (*écriture féminine*). Istovremeno, proces feminizacije istorije umetnosti i vizuelne umetničke prakse, te međusobni uticaji feminizma i umetnosti, istakli su značaj identiteta u umetnosti, nastalog kao rezultat feminističke umetničke prakse i ženske umetnosti uopšte, sa tendencijom sve većeg uočavanja različitih mikroidentiteta u njoj.

Od 60-godina naovamo, nastaju radovi umetnica i umetnika u kojima je istaknut lični pečat autora/ke, odnosno u mnogima su pol i seksualnost umetnika/ce vidljivi, a ne više zamaskirani. Uvođenjem feminističkog pogleda u tradicionalnu istoriju umetnosti započet je dugotrajni proces dekonstrukcije postojećih znanja i uvođenja novih sagledavanja umetnosti i umetničkog dela, u kojoj se sada prepoznaju oblici ženskog prisustva, koje je ranije bilo ignorisano, naročito u periodu modernizma. Dolazi do novog čitanja ranijih umetničkih pojava i pronalaženja zaboravljenih umetničkih ličnosti, žena koje su važne za razvoj umetnosti.

„Jedno je sigurno: feministička umetnost, koja se pojavila 1960-ih godina sa ženskim pokretom, oblikovala je umetnost poslednje četiri decenije. Uočavanjem najinovativnijih radova, kako muškaraca tako i žena, urađenih u to vreme, naći ćete aktivistički, ekspanzionistički i pluralistički trag feminizma. Bez njega umetnost zasnovana na identitetu, umetnost izrađena u zanatstvu, performans i puno političke umetnosti ne bi postojali u obliku u kojem su, ukoliko uopšte postoje. Većina onoga što mi

nazivamo postmodernom umetnošću ima feminističku umetnost kao svoj izvor"¹⁷⁷ (Cotter, 2007: 1).

Od 60-ih godina do danas je mnogo toga promenjeno u vizuelnoj umetnosti, na polju razvoja feminističke istorije umetnosti, većeg učešća umetnica na umetničkoj sceni, u vezi sa boljom mrežom izgrađenom među njima, te poboljšanim institucionalnim odnosom i sl, ali je to još uvek daleko od ravnopravnosti umetnika i umetnica.

„U SAD je 2007. godina obelodanjena kao godina feminizma u umetnosti. Ova iznenađujuća proslava dogodila se u vreme kada je ženski pokret bio široko shvaćen kao zastareo, čak irelevantan, a feminizam se smatrao prljavom rečju. Godina je obeležila brojne značajne događaje osmišljene da se pozdrave i valorizuju dostignuća žena u vizuelnim umetnostima, uključujući i otvaranje *Elizabeth A. Sackler* Centra za feminističku umetnost u Muzeju u Bruklinu, sa otvaranjem izložbe *Globalni feminizam*; još jedan veliki međunarodni pogled pod nazivom *WACK!: Umetnost i feministička revolucija*, u organizaciji Muzeja savremene umetnosti, Los Anđeles, koji je obilazio Severnu Ameriku; i dvodnevni simpozijum pod nazivom *Feministička budućnost* održan u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, instituciji kojoj se uopšte ne pripisuje podrška umetnosti žena"¹⁷⁸ (Heartney, 2013: 7).

Poslednjih godina se u savremenoj umetnosti Vojvodine javlja razmišljanje o značaju rodne perspektive, o pokretanju i otvaranju pitanja o umetničkoj prošlosti, istorijskoj ulozi žena u umetnosti, položaju umetnica i rodnom senzibilitetu umetničkih institucija, izložbi i tekstova, te se temelji tradicionalne istorije umetnosti polako uzdrstavaju i stvaraju se mogućnosti za novo sagledavanje i preispitivanje umetničke prošlosti.

Istraživanja o savremenoj vizuelnoj umetnosti kod nas su od 2000-ih godina započela sa uvođenjem feminističke kritike u istoriju umetnosti kroz spori proces isticanja i povezivanja doprinosa umetnica. Istorijska izdanja Muzeja savremene umetnosti Vojvodine¹⁷⁹ uvode tekstove o ženskom performansu u Vojvodini (od 2002) i rodnim identitetima u umetnosti Vojvodine (od 2008). Interesantno je da su ove tekstove pisali uglavnom muški teoretičari koji su obrađivali i druge teme istih publikacija. Istovremeno-

¹⁷⁷ „One thing is certain: Feminist art, which emerged in the 1960s with the women's movement, is the formative art of the last four decades. Scan the most innovative work, by both men and women, done during that time, and you'll find feminism's activist, expansionist, pluralistic trace. Without it identity-based art, crafts-derived art, performance art and much political art would not exist in the form it does, if it existed at all. Much of what we call postmodern art has feminist art at its source.”

¹⁷⁸ „In the United States, 2007 was hailed as the year of feminism in art. This surprising celebration took place at a time when the women's movement was widely regarded as outmoded, even irrelevant, and feminism was considered a dirty word. The year was marked by a number of significant events designed to applaud and assess women's achievements in the visual arts, including the opening of the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum, featuring an inaugural exhibition on Global Feminisms; another large international survey titled WACK!: Art and the Feminist Revolution, organized by the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, which toured North America; and a two-day symposium called 'The Feminist Future' held at New York's Museum of Modern Art, an institution not generally noted for its support of art by women.”

¹⁷⁹ U pitanju su tekstovi Miška Šuvakovića: *Ženski performans. Mapiranje identiteta* (2002), *Performans: Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik i Milica Mrđa – Kuzmanov* (2007), monografske publikacije *Katalin Ladik: moć žene* (2010) i *Bogdanka i Dejan Poznanović* (2012), te tekst Nikole Dedića *Umetnost Vojvodine u XX veku i problemi rodni identiteta* (2008) i *Performans* (2008).

no nastaju i tekstovi teoretičarki¹⁸⁰ koje su svoja istraživanja objavljivale uglavnom u okviru nezavisne scene ili čak nisu imale priliku za to. Takođe, moguće su i mnoge greške – npr. kada pisci istraživanju roda pristupaju više kao pitanju istopolne seksualne orijentacije umetnika i umetnica, a manje kao fenomenu društvene konstrukcije pola, stereotipa, arhetipa i problema moći koji iz toga proizilaze, ženskog rukopisa ili feminističke, angažovane umetničke prakse.

U okviru procesa dekonstrukcije postojećeg patrijarhalnog sistema moći i afirmacije rodnog diskursa i u umetnosti, veliki značaj su imale aktivnosti nezavisne mreže ženskih inicijativa *Multimedėja*, Ženske studije i istraživanja *Mileva Marić Ajnštajn* u Novom Sadu (osnovane 1997), Centar za rodne studije ACIMSI pri Univerzitetu u Novom Sadu, te mnoge ženske nevladine organizacije i „usamljene” pojedinke koje su svoj doprinos dale razvoju interdisciplinarnog pogleda na svet.

Prvi nezavisni festival fokusiran na žensko pismo u umetnosti novih medija – *Videomedėja* u Novom Sadu osnovan je 1996. godine kao deo nezavisne Mreže ženskih inicijativa *Multimedėja* i Umetničke asocijacije *Apostrof*, s posebnim akcentom na video-artu istočnoevropske, kasnije i međunarodne scene. U sebi je sadržao ideju otpora prema zatvorenom političkom sistemu Srbije, te je istupio kroz angažovanu feminističku umetničku praksu koja je dekonstruisala dominantni društveni patrijarhalni sistem, u to vreme istaknutih nacionalističkih vrednosti. Najznačajnije savremene umetnice, kao što su: Marina Abramović, Sanja Iveković, Breda Beban, Jasmina Žbanić, Dženin Higinis, Pari Bard, Marina Gržinić, Ema Kugler, Alisija Žebrovska, Milica Tomić i Tanja Ostojić, svojim učestvovanjem su podržavale festival i činile ga referentnim na međunarodnoj sceni, gde je vremenom postajao sve zapaženiji. Festival je našim umetnicama omogućio mnoge internacionalne kontakte i bio od početka usmeren na diskusiju sa stanovišta drugog pola. Na inicijativu Vere Kopicl, autorke koncepta festivala, uvedena je nagrada za najmlađe autorke koja je bila posvećena Bogdanki Poznanović i njenim zaslugama u polju interdisciplinarne umetničke prakse.

Doprinos afirmaciji interdisciplinarnog umetničkog izraza dala je organizacija *Otvorena osećajnost* (1997 – 2002), u Pančevu¹⁸¹, sa svojim umetničkim hepeningom koji je afirmisao umrežavanje različitih vidova umetničkog stvaralaštva, eksperiment sa novim medijima, te inovativnu prezentaciju sadržaja kako u zatvorenim, tako i u netipično izložbeno – performativnim, industrijskim i javnim prostorima grada, što je publici omogućilo inovativnu percepciju umetnosti. Na ovim događajima su učestvovalе umetnice, kao što su: Nataša Teofilović, Ivana Rakidžić, Nataša Šarić, Vesna Tokin i dr.

Propitivanjem pozicije rodnih uloga moći, reprezentacije tela, žene, seksualnosti i identiteta bavilo

¹⁸⁰ Među kojima su: Dubravka Đurić, *Feministička umetnost* (1995); Branislava Anđelković, *Uvod u feminističke teorije slike* (2002); Vera Kopicl, *Dekonstrukcija rodnih stereotipa u video-artu* (2005); Vesna Dragojlov, *Rod i internet, Kiberfeminizam...* (2007); Sanja Kojić Mladenov, *Rod i umetnost* (2011); Ivana Inđin, *Utišani glasovi* (2012); Silvija Dražić, *Stvarni i imaginarni svetovi Judite Šalgo* (2013); Sanja Kojić Mladenov, *Interdisciplinarni rodni aspekti umetničke scene Vojvodine* (2015); Sanja Kojić Mladenov, *Bogdanka Poznanović: Kontakt Art* (2016)...

¹⁸¹ Svetlana Mladenov, autorka koncepta.

se više izložbi i projekata u Vojvodini¹⁸². Mnoge od ovih izložbi ukazale su na nasleđeni problem u umetnosti – način reprezentacije žene kao seksualnog objekta u umetničkom delu. Takođe, sve ove izložbe pokazuju da je tek tokom poslednje decenije došlo do većeg imputa umetnica i kustoskinja ka umetničkoj sceni Srbije. Veće prisustvo teoretičarki, kustoskinja i umetnica u javnom, umetničkom prostoru Vojvodine nameće promene u poziciji moći unutar same umetničke scene, te inicira dekonstrukciju postojećih ili uvođenje novih rešenja u aktuelnu umetničku teoriju i praksu, uz veliki otpor tradicionalne zajednice navikle na neprikosnovenost muških autoriteta, a ne na prihvatanje vrednosti egalitarnog društva.

Ovakva situacija ukazuje na to da je feministička perspektiva dosta kasno uvedena u istraživanja o vizuelnoj umetnosti kod nas, čak je sve do kraja prve decenije 21. veka zapadala u teškoće nedovoljne problematizacije kategorije roda, nejasnih interpretacija ili nije istupala dovoljno kritično prema dotadašnjoj praksi. Razlozi za to su bili različiti – društvenopolitička situacija i snažan patrijarhat sa jedne strane, a sa druge glasovi nezavisnog sektora i *drugih* nisu bili dovoljno jaki kako bi se proizvela opšta kritika prethodnog stanja kroz udruživanje femininistkinja i umetnica, kustoskinja i sl. Tek poslednjih godina se u teoriji vizuelne umetnosti i izložbenoj praksi pojavljuju pomaci koji su posledica interdisciplinarnog pristupa, te posmatranja vizuelne umetnosti kroz različite sociokulturne fenomene.

Načini sagledavanja umetničke prakse umetnica imali su do sada različite interpretacije. Često se u literaturi sve svodi na nabranje značajnih umetničkih ličnosti sa primerima njihovih najvažnijih umetničkih radova (Grosenick, 2005). Jedan od načina može biti i onaj vidljiv u koncepciji nešto novije publikacije *The Reckoning Women Artists of the New Millennium* (2013). „Umesto pokušaja enciklopedijskog istraživanja, organizovali smo *The Reckoning* oko četiri teme, koje mislimo, da poseduju značajne impulse u umetničkim radovima mlađih žena. 'Loše devojke' predstavljaju umetnice koje istražuju 'politički nekorektno' i seksualno eksplicitne materijale kako bi osporile patrijarhalni režim. 'Očarane' se fokusiraju ka ženskom prihvatanju iracionalnog, subjektivnog i nadrealnog. 'Ometanja domaćeg' uzimaju konfliktno odnose žena prema domu, porodici i bezbednosti. 'Istorijske lekcije' se

¹⁸² *Lilijip, telo i konzumacija* (2007), autorka Sanja Kojić Mladenov. Učesnici/ce: Igor Antić, Antea Arizanović, Ioana Georgesku, Adad Hanah, Dejan Kaluđerović, Johei Kina, Acuko Kotaka, Ksenija Kovačević, Milena Nena Popov, Danilo Prnjat, Jelena Radić, Šok koridor (Aleksandar Radivojević, Nenad Bekvalac), Đula Šanta, Monika Sigeti i Jelena Tomašević, MSUV, Novi Sad.

Dress (Kod) – Mira Brtka i Aleksandra Lalić (2012), autorka Sanja Kojić Mladenov. Učesnice: Mira Brtka i Aleksandra Lalić, Fondacija Brtka Kresoja, Novi Sad i Dom omladine (*ProArtOrg*), Beograd.

Skok i zaron (2010 – 2012) autorka Sanje Kojić Mladenov. Učesnice: Tijana Luković, Maja Rakočević Cvijanov, Dragana B. Stevanović, Isidora Todorović, Galerija Bel art, Novi Sad.

Tri boje crvene (2014), kustoskinja Nele Tonković, Slavice Popov i Gordane Dobrić. Učesnice: Božica Rađenović, Vesna Perunović i Olivera Parlić Karajanković, Savremena galerija *Likovni susret*, Subotica, Galerija savremene umetnosti, Zrenjanin i KCB, Beograd.

Drugi pogled: Neki aspekti umetničkih poetika žena (2014), kustosa Miroslava Jovančića. Učesnice: Jasmina Jovančić Vidaković, Ksenija Kovačević, Ivana Perić, Andreja Petraković, Maja Rakočević Cvijanov, Jovana Reljić, Laura Peity-Sagmeister, Biljana Stratimirović, Vanja Subotić, Zita Šuhajda, Melinda Torok, Lea Vidaković i Svetlana Ždrnja, Moderna galerija *Likovni susret*, Subotica.

bave angažovanjem umetnica u političkim i socijalnim problemima¹⁸³ (Heartney, Eleanor, 2013: 8). Osim tematskog pogleda, vrednost istraživanja umetničke prakse žena je i ukazivanje na međugeneracijsku povezanost i postojanje kontinuiteta i pored promena koje nameću drugačije društvenopolitičke okolnosti u kojima one žive i rade.

Performativno telo

„U vojvođanskim avangardnim umetničkim praksama nije bilo mnogo žena, umetnost je bila ekskluzivno muški posao. Tek 60-ih započinje proces decentriranja statusa „umetnika” i konstituisanja **umetnice**. Taj proces se odigrao na rubnim područjima modernizma. Izdvaja se nekoliko decentriranih figura: Mira Brtka u redukovanom slikarstvu, Bogdanka Poznanović u enformel slikarstvu, performansu i videu, Judita Šalgo u poližanrovskoj prozi i poeziji, Katalin Ladik u poeziji i performansu, Ana Raković u konceptualnoj umetnosti, Milica Mrđa-Kuzmanov u performansu i video umetnosti. Ove autorke su delovale na margini i nisu bile interpretirane u teoriji i istoriji umetnosti kao žene” (Šuvaković, 2002: 144).

Počeci konceptualne umetnosti su istakli okretanje ka istraživanjima svog tela, slobode i seksualnosti, kroz medije koji su za ove umetničke koncepte bili bliskiji, kao što su: performans, bodi-art, umetnička akcija, instalacija, intervencija u prostoru, foto-tekst, video-art i slično. Dolazi do ključne promene u upotrebi ženskog tela u vizuelnoj umetnosti. Ono počinje da se koristi ne samo kao objekt, već i kao subjekt umetničkog rada u delima žena umetnica koje postaju akterke. Umetnički rad se prepoznao kao ludistički, kritički i subverzivni čin, akcija ili ponašanje, u kojem dolazi do obrta „od *umetnika kao izvora umetnosti* (što je jedna od temeljnih odrednica modernog doba, moderne i modernizma), ka umetniku i, zapravo, umetnici koja se kroz postupke izvođenja umetnosti dekonstruktivno i decentrirano pita o svom identitetu stvaraoaca, delatnika, društvenog aktera, umetnice, žene“ (Šuvaković, 2002: 144). Važna promena, da umetnik ne mora nužno da bude muškarac, pa se prema tome stvaralac ne može univerzalizovati kao u modernizmu, otvorila je pitanje identiteta u umetnosti, prvo identiteta žene, a zatim i različitih mikroidentiteta žene i muškarca.

Rani radovi koji su obeležili prisustvo autorke u delu, nailazili su na kritike ili ignorisanje od strane muških autoriteta, te tako o njima ima malo pisanih tragova u vremenu realizacije radova. Tek kasnije, razvojem feminističke kritike istorije umetnosti dolazi do promene, te se ovi radovi analiziraju najčešće u okviru korpusa ženskog performansa ili umetnosti rodnih identiteta.

Jedan od prvih primera u našoj umetnosti je performans – akcija – instalacija *Srce – predmet* (1970) **Bogdanke Poznanović**. „Bio je to objekat u obliku srca od stiropora, obložen crvenom plastičnom folijom 2 x 2 m, unutra je inkorporiran metronom podešen na puls (80 otkucaja)“, (Poznanović, u

¹⁸³ „Rather than attempting an encyclopedic survey, we have organized *The Reckoning* around four themes that, we feel, capture significant impulses in artwork by younger women. ‘Bad Girls’ presents artists who exploit ‘politically incorrect’ and sexually explicit material to challenge the patriarchal image regime. ‘Spellbound’ focuses on women’s embrace of the irrational, the subjective, and the surreal. ‘Domestic Disturbances’ takes on women’s conflicted relationship to home, family, and security. ‘History Lessons’ addresses women artists’ engagement with political and social concerns“.

Savić, 2001: 304). Tokom akcije Bogdankini prijatelji su nosili srce od Varadinskog mosta, kroz grad, do galerije Tribine mladih, s idejom da se formira povorka, kojoj će se priključivati građani, stvarajući svojevrstu karnevalsku atmosferu. „Bila je to komunikacija sa gradom, ljudi su komentarisali, učestvovali...“ (Isto: 304 – 305). U galeriji srce je uneto preko bele tkanine, kojom je bio prekriven pod, a u centru prostora je bila postavljena četvrtasta ploča s tanjirima, noževima, viljuškama, kašikama i čašama. Svi kuhinjski predmeti su bili prazni, fiksirani i beli. „Prišla sam, otkačila metronom... bila je potpuna tišina, mi smo bili živi okvir i „čuli“ vlastite pulseve... Taj projekat je povezan i s našim običajima: kad nevesta ulazi u kuću, korača preko belog platna“ (Isto: 305).

Događaj je izazvao različitu reakciju okoline. „U *Dnevniku* je objavljeno da je „zaraza počela“ akcijom *Srce* Bogdanke Poznanović. Zatim je počela afera na Višoj pedagoškoj školi. Naivno sam počela da se branim, uzalud! Najzad sam rekla: – Znae šta, to uopšte nije umetnost!“ (Isto: 305).

Istupanje ženskog identiteta kroz njenu umetničku praksu, kao i njena medijska inovativnost, izazvale su prve otpore, otvoreno neodobranje i osudu, što će je pratiti tokom celog društvenog i umetničkog rada. Međutim, kolege umetnici¹⁸⁴ su većinom reagovali pozitivno, ističući različitost Bogdanke Poznanović u odnosu na ustaljeno, nakon čega je dobila brojne pozive za učestvovanje na internacionalnim izložbama i događajima, što ukazuje na to da je njena umetnička praksa bila bolje prepoznata u inostranstvu nego u lokalnoj sredini.

U tekstovima o radu *Srce – predmet* se, međutim, vrlo retko analizira prisustvo ženskog tela u prostoru, a simbolika srca i neveste, kao i upotreba predmeta iz svakodnevnog života ne dovodi u kontekst feminističke umetničke prakse, iako je izbor predmeta i simbola uključenih u njene akcije bio je vrlo promišljen i direktno povezan s konceptom rada kao direktnim odgovorom na stanje u društvenom okruženju i umetničkoj sceni. Upotreba predmeta iz kuhinje, ženskih časopisa, lične odeće, nakita, porodičnih fotografija i sl. bliska je tada aktuelnim pojavama prisutnim na internacionalnoj umetničkoj sceni, pogotovo aktivnostima žena-umetnica koje kroz nove teme i motive uvode do tada nevidljive pozicije *drugih*, kritikuju i često dekonstruišu ustaljene umetničke forme. Bogdanka Poznanović koristi predmete i simbole kućnih, tradicionalno shvaćenih ženskih aktivnosti (kuhinjski elementi, uloga mlade, srce, bela boja, platno). Svaki od ovih elemenata s razlogom je izabran i uključen u kontekst javne i intimne komunikacije, njihovih sličnosti i razlika, kako bi uveo ženski glas u dominantno mušku umetničku scenu i ukazao na promenljivost pozicija moći.

Pristup je blizak radikalnim promenama u savremenoj umetničkoj praksi koje su počele krajem 60-ih godina, kada se žensko telo u likovnoj umetnosti više nije koristilo samo kao nemi objekat, već i kao subjekat umetničkog rada u delima žena-umetnica, koje postaju akterke. Video-rad *Poemin*, koji je Bogdanka Poznanović uradila sa **Katalin Ladik**, (1979/1980), još eksplicitnije ukazuje na telesne karakteristike pojavnosti snažne žene zaokupljene sobom, sopstvenim telom i identitetom. Rad je nastao u Vizuelnom studiju Akademije umetnosti u Novom Sadu, kao svojevrstni video-performans, u kojem je kamera registrovala telesnu aktivnost performerke i istovremeno imala ulogu publike, a

¹⁸⁴ Vujica Rešin Tucić je napisao tekst *Linija i srce* povezujući njen rad sa akcijom grupe OHO u Novom Sadu i događajima koji su usledili: „...A današnji profesor na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, Bogdanka Poznanović, iste 1970. godine pozove me da nosim srce. ... Sve mi se čini, ima tu uticaja ona linija kredom i ono srce. Liniju pljusak izbrisao, srce skinuo čuvar galerije i negde odneo, a ja sve nešto mislim: *nije ta linija dobro izbrisana, negde to srce kuca*“ (Tucić 1983: 305). Slavko Matković, član umetničke grupe Bosch + Bosch, napisao je pesmu posvećenu njenom *Srcu* (Matković 1985: 43). Fotografije akcije su objavljene u slovenačkoj reviji *Problemi* i u Nemačkoj, u knjizi Klaus Groha (1972).

video-snimak je postao krajnji cilj događaja. Odnosno, performans se nije odigravao pred publikom već u cilju kreiranja videa, što predstavlja radikalnu razliku u odnosu na prethodnu umetničku praksu. Fokus kamere je na telu i licu umetnice Katalin Ladik, čime se naglašava njen govor *u prvom licu*, karakterističan za feminističku, postavangardnu umetničku praksu. Takođe, svojim inovativnim performansima izvođenim 70-ih godina Katalin Ladik je otvoreno istupala protiv patrijarhalnog okruženja „seksualnim oslobođenjem žene“, čime je otvorila prostor alternativnoj, feminističkoj umetničkoj sceni kasnijih generacija umetnica.

Period 90-ih godina je isto bio prožet ženskim performativnim aktivnostima. **Nataša Teofilović** je realizovala seriju performansa u saradnji sa drugim umetnicama. Performans / video / instalacija *U mojoj duši* (1998) sa **Mimom Orlović**, performans *Žeravica* (1999) sa **Biljanom Klarić Klarom**, izveden na otvorenom prostoru, zatim performans *Play* (2002) sa **Anom Vilenicom** i performans / ambijent *Savršen izbor* (2001), sa **Anom Vilenicom** i **Jelenom Balac**. Kroz ove radove su se bavile „ispitivanjem granica – krajnjih stanja uma i tela, fizičke i mentalne pripremljenosti/ nepripremljenosti“ (Teofilović, 2016: 90). Udarale su šamare jedna drugoj, ispitivale su međusobne odnose, granice poverenja kroz elemente tradicionalnog japanskog plesa kao što je buto ili ritualne radnje, razvijajući povezanost žena unutar njih. U radu *Žeravica* učesnice performansa su golim rukama vadile usijani ugalj iz vatre, naizmenično ga dodavale jedna drugoj, prenoseći ga tako do posude sa vodom, kako bi ga ugatile. „Performans se završava umivanjem „živom“ vodom, tj. simboličnim činom ozdravljenja i očišćenja duše i tela“ (Isto).

Performans je izveden noću na ulici i poziva se na (re)konstrukciju narodnog rituala spravljanja „žive vode“ i „žive vatre“. „Paganski ritualno-magijski čin ili gesta česti su u radovima istočnoevropskih umjetnica općenito. Razlozi su, osim opsesivne strukture koju rado u ženskome pismu (*écriture féminine*) naglašava Deleuze, i u litanijskim iskupljenjima za nametnutu grižnju savjesti“ (Peraica, 2007: 67).

Performans ispituje granice vlastite svesti i njenog odnosa prema telu. On je mogao dovesti do samopovređivanja, opekotina ili povređivanja partnerke. „Duboka koncentracija i prepuštanje, praćenje ritma prebacivanja ugaraka iz ruke u ruku, uzajamno poverenje, rad koji transformiše svest – to su bili dragoceni segmenti tog iskustva“ (Teofilović, 2016: 92). U performansima su umetnice istraživale granice izdržljivosti svog tela, fizički napornim aktivnostima, uz mogućnost povrede, kroz koje su jačale međusobne odnose i razvijale solidarnost.

Segment projekta *Osvetliću tamnu stranu Meseca* (2006) **Marice Radojčić** je bio performans *Nizanje*, koji je izvela zajedno sa **Selenom Savić** tako što je nizala bele perle jednu za drugom, umotavajući postepeno telo druge umetnice. Rad je inspirisan, opsednutošću Nikole Tesle brojanjem i računanjem, ali u jednom od svojih slojeva on vodi dijalog sa Teslinom domovinom – Likom i načinom na koji se neveste tamo ukrašavaju i karakterističnim folklorom koji se izvodi bez muzike, uz udarce nogama i zvuk dukata sa ženskih nošnji. Performans počiva na ideji kontinuiteta, umnožavanja i upornosti, bliskih matematičkim operacijama, ali i prirodi same Marice Radojčić koja život posmatra kroz stalnu evoluciju sopstvene energije i posvećenosti. „Korak po korak idem dalje i dalje u željenom pravcu, vrlo sporo, vrlo strpljivo, tipično za priče o ženama“ (M.R)

U performansu inspirisanom istoimenom bajkom Hansa Kristijana Andersena *Swan sister – Labuđa sestra* (2007)¹⁸⁵, **Lea Vidaković** je svakodnevno, tokom 5 dana, u galeriji plela košuljice od koprive,

¹⁸⁵ Rad je realizovan u Galeriji-čitaonici Vladimir Nazor u Zagrebu.

prateći uputstva iz bajke čiji audio zapis se neprekidno čuo u izložbenom prostoru. Koncept se bazirao na oponašanju Elize, junakinje bajke čiju braću pretvorenu u divlje labudove može jedino spasiti tako što im isplete košulje od koprive i pri tome ne izusti ni jednu reč. „Prostorom se širio miris svežih kopriva, a njen glas preko audio zapisa ponavljao je prekrasan poetski tekst Andresenove bajke” (Šram, 2007: 120). „Tihi je performans potakao posetitelje na dijalog (u stvari monolog) sa potpuno nevezanim asocijacijama o koprivi, a galerija-čitaonica je tako postala mestom ispovesti” (L.V). Istovremeno, performans je karakterisao fizički napor izazvan dugim ponavljanjem rutinskih radnji i kontinuirane upotrebe koprive, materijala koji izaziva iritaciju kože. „Tehniku šivenja ili perforacije inače često koristi u svojim radovima naglašavajući time važnost procesa koji je ovdje: 'vrijeme usmjereno na nekoga, za nešto... meditativno iščekivanje. Odbrojavanje. Premještanje. Iz intimnog prostora u urbano, javno’” (Ostojić, 2007: 2).

Drugi performans **Lee Vidaković**, *Identity* (2008), realizovan u okviru letnje Akademije u Salzburgu pod mentorstvom profesorke **Gulsun Karamustafe**, problematizuje pitanje identiteta autorke u kontekstu funkcije izložbenog prostora. „U Solani sam napravila performans i instalaciju prikupljanja slanih telesnih izlučevina (suza i znoja) koje sam kasnije u epruveti izložila i ostavila da ispare, ostavljajući samo *so*, moju ličnu *so*, moj identitet” (L.V). Performans je istovremeno imao odlike i *in situ* instalacije, jer je koncept rada bio usko povezan sa prostorom krajnje realizacije rada. Industrijski prostor nekadašnje fabrike soli, podstakao je propitivanje autorke o povezanosti prostora, soli i sopstvenog tela.

Jedna od prvih fotografskih istraživanja, **Lidije Srebotnjak Prišić**, odlikuje saradnja sa kolegicom na realizacije serije foto – performansa¹⁸⁶. „Materijal je sažimao različita iskustva. Fotografijom sam zabeležila priču i gestikulaciju kojom mi je **Biljana Golubović** (zajedno smo studirale istoriju umetnosti), prenela sadržaj predstave koju je gledala. Crno-bele fotografije u seriji, sa crtežom kao dijalogom, njenom i mojom paralelnom pričom” (L.S.P). Prijateljstvo dve žene rezultiralo je prikazom njihovog odnosa i međusobne komunikacije. Rad na suptilan način govori o prikazu ženskog identiteta u javnosti. Takođe, neopterećenost materijalnom formom rada, njegovom krajnjom realizacijom koja je bila efemerna, autorka ukazuje na još neke odlike umetničkog dela koje su njoj važne, a to je trenutak postavke rada i nova situacija u prostoru koja se time postiže, a koja može biti kratkotrajan doživljaj.

U svom prvom video-radu *Ekran* (1984) Lidija Srebotnjak Prišić je postupak medija slike prenela u postupak video-performansa. „Snimala ga je Bogdanka Poznanović sa AKAI sistemom od četvrt inča, *video trakom – tako je govorila*. Sistem je omogućavao video zapis, ali ne i njegovu montažu... Postavila sam transparentni papir – celofan preko ekrana. Video kamera je beležila sve što se dešava ispred ekrana: nanošenje boje belim rukama, gužvanje papira ispred ekrana... Kamera je istovremeno prikazivala to što se dešavalo na ekranu, zumiranjem ekrana je dolazilo do distorzije slike, što se pojačavalo efektima koji se dobijaju gužvanjem papira i bojama koje se razlivaju preko ekrana (crvena, bela i crna). Ozvučeno je japanskom savremenom elektronskom muzikom, što je bio Bogdankin izbor i bilo je odlično. Sveukupno jedna dinamična struktura” (L.S.P)¹⁸⁷

Rani video Lidije Srebotnjak Prišić u prvi plan postavlja ruke autorke koje su uposlene stalnim aktivnostima svojevrsnog igranja sa likovnim materijalima. Umetničkim eksperimentom uspostavljaju se

¹⁸⁶ Rad je izlagan prvi put u Foto-kino klubu *Branko Bajić* (1984), zajedno sa radovima Predraga Šidanina i Jozefa Klačika, zatim u *Srećnoj galeriji* u Beogradu i na izložbi *Jugoslovenska fotografija* u Americi.

¹⁸⁷ Rad je prikazan u okviru predstavljanja studentskih radova Akademije umetnosti u inostranstvu.

relacije između tela autorke, njegove performativnosti i likovnosti, ali kroz nagoveštaj prisustva žene u umetničkom radu. Video zapis je bio segment krajnje realizacije rada. Postavljala bi ga uvek kao instalaciju, vodeći računa o njegovoj situaciji u prostoru, potencirajući mogućnost kreiranja dinamične slike u prostoru i njegove komunikacije i suodnosa sa drugim likovnim medijima i posmatračem. Efemernost materijala je i u ovom njenom radu prisutna¹⁸⁸.

Video-instalacija **Brede Beban** *Beautiful Exile (Prelepo izgnanstvo)* (2003) nastala kroz saradnju 5 žena¹⁸⁹, prijateljica koje su različitog porekla i profesija, realizovan je kao svojevrсни video-performans kojem je prethodio višednevni zajednički život akterki¹⁹⁰. „Odmah smo se složile da mi obične žene, imigrantkinje, njene prijateljice, učestvujemo u njenoj ideji o ženi u ekstazi“. (Kerubini, 2014: 25). Uz pomoć kamermana Robija Milera¹⁹¹, snimile su portrete pre, za vreme i posle orgazma. „Snimljeni kao nemi pojedinačni kadrovi, portreti su projektovani u prostoru galerije na pet velikih ekrana. *Prelepo izgnanstvo* je inspirisano rečju *prispeća*, koja je omiljena reč Brede Beban, Rilkeovim *Devinskim elegijama* i rečima Roberta Bresona: „Ljudsko lice je najlepši pejzaž“ (Mladenov, Dobrić, 2014: 24). U pitanju je video-instalacija koja kroz monumentalne projekcije u javni prostor galerije postavlja intimni doživljaj žene, dostupan samo partnerima, kroz isticanje važnosti ženske slobode i seksualnosti.

Vidljivo je da se svi nabrojani performansi razlikuju u načinu istupanja žene, medijskim interpretacijama, temama i pristupima ženskom telu i identitetu. Kroz istoriju umetnosti, od 60-ih godina do danas performans je prolazio kroz različite faze telesnog ispoljavanja umetnika/ca. „Modifikacije performans umetnosti su vodile od privatnih ili javnih akcija avangardnih umetnika do nemačkog i austrijskog akcionizma, socijalne skulpture, maskulinog i feminističkog *body arta*, konceptualnog performansa, foto i video-performansa te, zatim, do kulturalnog aktivizma (artvizam), tehno performansa, sajber performansa, bio performansa, radikalnog *body arta* i *device arta*“ (Šuvaković, 2014: 11).

Među *device art* performansima je rad *Meke veze* (2015) **Isidore Todorović** koji nastavlja istraživanje u mekim kompjuterskim kolima, e-komunikaciji i internetu samog tela (u kontekstu izložbe – tela publike). „Rad koristi šivene odevne predmete koji na sebi imaju integrisana *meka* kola (konkretno, *LillyPad Arduino* i senzora), koje publika oblači. Obučeni predmeti preko senzora reaguju međusobno i prave interakciju između posetilaca. Na ovaj način, napravljeni odevni predmeti postaju tačke senzomotorne interakcije publike, gde jedan posetilac *šalje* senzorne *utiske*“ (Kojić Mladenov, 2014: 2), dok ih ostali primaju kroz elektromotorne vibracije, zvuk ili svetlo. Rad *Meke veze* se nadovezuje na tradiciju bihevioralnog i biopolitičkog tela, uz pomoć tehnologije koja se nosi kako bi se ispitala tela kao nestalne mrežne „arhive“ zabeleženih utisaka.

U pitanju je telo kao bihevioralni merni instrument situacije u kojoj se ono nalazi u određenom ambijentu, ali istovremeno i „kiborg“ „veštački „organizam“ nastao artikulacijom hardverski povezane mašine i biološkog organizma. „Kiborg je metaforično stvorenje neograničenih mogućnosti *travestiranja* tj. regulacijskog *preoblačenja* i maskiranja u svetu bioelektronskih simulacijskih realnosti“ (Šuvaković,

¹⁸⁸ Video-rad, je zajedno sa drugim radovima studenata/studentkinja Akademije prebačen na VHS ili na *U-matic*, a svakim presnimavanjem se gubio kvalitet slike, tako da je do danas izgubio mnogo na kvalitetu prezentacije.

¹⁸⁹ Breda Beban, Dubravka Kerubini, Cresida Levis, Kati Lopez i Irena Rodić.

¹⁹⁰ „Kati, oličenje najboljeg londonskog duha, ali sa finsko-španskim srcem, Irena, Srpkinja i skoro pa iz Londona, Kresida, Engleskinja grčke topline koju je nasledila od svog dede, sa ljubavlju prema Italiji koju joj je prenela majka, Breda, hrabra Londonka balkanskog duha, i ja, Trščanka po papirima, koja je tu stigla iz Malezije skoro sasvim slučajno...“ (Kerubini, 2014: 25).

¹⁹¹ Snimio je filmove sa Džimom Džarmušem, Vimom Vendersom i Larsom fon Trirom.

2014: 16). Performativnost tela se kroz korišćenje novih tehnologija proširuje na polje biotehnologije, bioetike, ispitivanja bolesnog tela, genetskog inženjeringa i sl. „Iskusiti sebe kao bio-mašinu je novo subverzivno određenje koje destabilizuje univerzalnu humanoidnost i humanistički situiranu podelu rodni uloga“ (Haraway, 1991: 151). Feministički orijentisana teorija kiborga je uvela rodnu transgresivnost u utopijske idealizacije drugačijih, relativizovanih i tranzicijskih biotehnološki proizvedenih tela. „Transgresivnost je dovela do relativizacije rodnog identiteta, ali i prestrukturiranja afektivnosti nagona i želje. Nagon i želja se strukturalno pretvaraju u afekt (uživanje, objektivnost ili grozu) u odnosu mašine i biološkog organizma“. (Šuvaković, 2014: 18).

Umetnički radovi realizovani kroz performantivno iskustvo umetnica zastupali su ideju izdvajanja „ženskog identiteta“ kao vidljivog na umetničkoj sceni kojom su, u vremenu nastanka ovih radova, dominirali muški autoriteti. Kroz svoje istupanje u javnosti autorke su uvodile predmete, običaje i simboliku iz sopstvenog života. Većina performansa zastupa suptilno pozicioniranje ženskog identiteta u javnosti, ali ima i primera performativnosti snažnije usmerene ka kritičkoj feminističkoj poziciji, odnosno istupanju ženske „politike tela“ koja teži dekonstrukciji vladajuće patrijarhalne društvene ideologije u umetnosti, kao i predstavljanju mitskog i ritualnog tela, ranjenog tela, ženskog zadovoljstva i seksualnosti. Više radova zastupa ideju saradnje žena i njihovog saučesništva u umetničkim konceptima. Takođe su istraživale biheioralna i biopolitička tela, povezujući ljudsko telo sa mehaničkim strukturama.

Žensko arhiviranje

Sam pojam *arhiv* kao akumuliranih znanja koje proizvode različiti tipovi institucija, kao i druge organizovane strukture društva ili pojedinci/ke, nailazio je kroz istoriju, takođe i pod uticajem feminizma, na potrebu za dekonstrukcijom svojih značenja i praksi. „Iako su arhivi „primarni izvori“ koji nose obeležje neutralnosti, već sama metodologija *akumuliranja* predstavlja dizajn koji angažuje društvene, političke i tehnološke moći. Epistemološka uloga arhiva, kao i simbolički kapital arhiva, srazmerni su i njihovoj lociranosti u sistemu produkcije moći. Digitalna tehnologija je podstakla talas fasciniranosti arhivima uvodeći nas u novu eru *arhivske groznice* (Derida). Jedna krajnost ovog trenda je romantizacije prošlosti i ukidanje političkog kao delom namernog ili slučajnog dizajna pamćenja. Deo ovog istog procesa (de/re)politizacije je uvođenje ideološkog ili aktuelnog *realpolitičkog* kao načina na koji se sećamo. Relaciju između *pamćenja* i *arhiva* određuje aporija *arhivske groznice*, koja kaže da (ne) zaboravimo arhiv kako bi se dogodilo pamćenje“ (Kojić Mladenov, Nikolić, 2016: 72).

Pojedine umetnice se bave (re)interpretacijom određenih arhivskih (javnih i privatnih) celina i njihovim diskurzivnim talozima, (de)konstrukcijom pamćenja i projekcijom novih (mikro)istorija, kao i procesom beleženja i kreiranja novih arhivskih celina koje afirmišu ženski doprinos društvu, kulturi i umetnosti. „Umjetnička istraživanja arhiva i zanimanje za historiografske prakse preispituju načine konstruiranja prošlosti, postajući katalizatorom za velik broj umjetničkih djela unutar suvremene umjetničke produkcije. To podrazumijeva otvaranje novih perspektiva i stvaranje novih značenja, baveći se prošlošću kroz različite oblike arhiva kao alata za rekonstruiranje povijesti; događaji i tekstovi su koncipirani kao prostor za očuvanje sjećanja. Riječ je o arhivu kao kritičkoj metodologiji koja formira značenja, objaš-

njavajući kako se značenje redefiniira i kako se okolnosti diskursa rekontekstualiziraju kroz sjećanje“.
(Bencić, 2015: 21 – 22)

Lidija Srebornjak Prišić u svom radu koristi elemente iz privatnog / porodičnog arhiva. Pristupa svojoj umetničkoj praksi kroz korišćenje fotografije kao početnog medija za dalje intervencije i istraživanja, a zatim ga procesom reciklaže i transpozicije u druge medije, iznosi u javnost. Kao što je već bilo reči o ovom procesu¹⁹², autorka ga koristi i za istupanje ženskog identiteta stavljajući u prvi plan fotografije žena ili porodice.

Autorka procesualno istražuje odnos privatno – javnog prostora, kroz propitivanje pozicije intimnog i emotivnog kao društveno i umetnički vrednog. U više njenih radova, kao što su: *Indukovane slike* (1997), *Intermeco* (1998), *Izdaleka – izbliza* (2005) *Intencija prisustva* (2016) i dr. ukazuje na bliskost dva stanja: stvarnosti i prošlosti, isečak iz intimne situacije koji naglašava autorkino prisustvo – *to sam ja*, a sa druge strane, bavi se i složenim odnosima unutar samih likovnih medija koje nadograđuje i razvija propitajući klasične medijske pozicije sa tehnološkim. Fotografije su svedenog kolorita, segmenti njenog intimnog sveta. One su reference stvarnih situacija predstavljenih bez pokreta, zaustavljenih, zadržanih u metafizičkoj mirnoći da propituju odnos stvarnog i imaginarnog, prošlosti i sadašnjosti. Analizirajući dihotomiju njihovih odnosa i situacija Lidija Srebornjak Prišić ne želi da poremeti postignuti balans koji među njima postoji, niti nekom od njih da prednost, kao što ne želi da utiče na posmatrača i određuje čitljivost umetničkog dela.

Sopstveno delo ostavlja u promenljivom odnosu na različite prostore i situacije, u određenom smislu nedovršeno i istovremeno otvoreno za različita tumačenja i pristupe, u čemu se ogleda i potreba za neautoritarnim senzibilitetom koji sopstveni „arhiv“ fotografija dekonstruiše u komunikaciji sa javnošću.

Umetnice svoje umetničke koncepte od kraja 60-ih godina sve više realizuju tako što koriste predmete iz svog svakodnevnog života i njihovu simboliku: predmete iz kuhinje, ženske časopise, ličnu odeću, nakit, porodične fotografije i sl. I u velikom broju radova koje je realizovala **Bogdanka Poznanović**, kao što su: *Knjige umetnice* (1973 –1980), *Signalistički radovi* (1974 – 1984) i mnogobrojni kolaži, uključivala je sopstvene otiske tela (usne, šake), delove kompjuterske trake, fotografije, slajdove, filmove, kardiograme, kao i poštanski aksesoar (marke, pečati, datumi, nazivi mesta) u kojima umetnica kombinuje medije komunikacije, umetničku dokumentaciju i svoje intimno-individualno prisustvo, formirajući specifičan lični – umetnički arhiv.

U instalaciji *Enterijer jednog srca* (2008)¹⁹³, **Lea Vidaković** je prikazala lične stvari, predmete, uspomene i mnoštvo umetničkih radova nastalih za vreme studija kao lični arhiv. „Granica koja bi razdvajala predmete jedne od drugih bila je potpuno zamagljena i neodređena. Kumulus ličnih i umetničkih predmeta u enterijeru galerije rezultat je konfuznog stanja nakon završetka Akademije, straha od gubitka bilo čega stečenog i sakupljačke groznice, ali je i odraz gubitka sposobnosti raspoznavanja pravih vrednosti“ (L.V). „Ona navodi kako 'polazi od sakupljenih umjetničkih htjenja i ostvarenja do posve osobnih predmeta, pisama i uspomena i kao takvih lišenih svake težnje da ih se smatra umjetničkim djelima“ (Šram, 2007: 122). Autorka je završni rad svojih studija iskoristila za samopropitivanje,

¹⁹² Pogledati odeljak Detinjstvo.

¹⁹³ Rad je izložila u Likovnom susretu Savremene galerije (sadašnja Savremena Galerija) u Subotici. Nagrađen je rektorovom nagradom.

potragu za umetničkim putem i suočavanjem sa životnim odlukama o pravcu svog daljeg životnog i umetničkog kretanja. Lično prisustvo umetnice naglašeno je iznošenjem predmeta iz svoje svakodnevice u javnost.

„Aproprijacija slika i priča iz prošlosti često označava stvaranje različitih narativnih metodologija, gradeći veze prema sadašnjosti, dok istovremeno podiže svijest o alternativnim ili marginaliziranim pripovijestima. Katerina Gregos ističe poziciju „umjetnika kao povjesničara“, dok Hal Foster naglašava „umjetnike arhiviste“ koji pokušavaju učiniti povijesne podatke, često izgubljene ili istisnute, fizički prisutnima“ (Benčić, 2016: 22). Među umetničkim radovima umetnica izražena je i potreba za arhiviranjem ženskih priča, marginalnih istorija metodologijom koja je bliska metodi životnih priča u naučnim istraživanjima rodnih studija, ali u ovom slučaju kroz umetničke postupke i nove tehnologije.

Projekat **Jelene Jureše** *What It Feels Like for a Girl* sastoji se od dvadeset portreta, izjava i ispovesti devojaka i žena, koncipiranih kao autobiografske priče u kojima žene svedoče o svom životu. „Višeslojni rad *What It Feels Like for a Girl* problematizuje položaj žene, njene višestruke uloge i komunikacijske moći (nemoći), koja se umnožava u svetu i u sajber prostoru“ (Činkul, 2010: 1). Jelena Jureša ukazuje na značaj izbora žena u istraživanju: „Kad se taj rad pogleda on deluje vrlo jednostavno, međutim vrlo je važan izbor žena koje čine taj rad jer one zajedno tvore određenu sliku i presek društvenopolitičke situacije iz neke perspektive koja nije često zastupljena. Nisam birale određene grupe, već sam se praktično i ja kao autor tog rada sama ogledala u pričama tih žena.“ (J.J.). U izjavama žena moguće je steći bolji uvid u društvenopolitička dešavanja koja su tokom devedesetih godina potresala područje bivše Jugoslavije. „Teško bi se moglo poverovati da je bilo koja od žena saradnica u ovom projektu mogla prihvatiti poziv za učešće, a da nije gajila takvu posvećenost prema sopstvenoj (ženskoj) istoriji“ (Milevska, 2009: 27).

Za autorku je bila bitna neusiljena komunikacija s modelom, ženom koja joj je iznosila svoju intimu, čime je postignuta ležernost i spontanost u portretisanju. „U tom radu sam izabrala žene koje poznajem. Ključno je bilo pitanje poverenje i međusobni odnos.“ (J.J.). Načinom portretisanja žena i uspostavljanjem specifičnog dijaloga s njima Jelena Jureša negira ustaljene obrasce odnosa fotograf – model, kao i tradicionalnu društveno konstruisanu ulogu žene u medijima. „U asketskom i disciplinovanom kadru Jelene Jureše akcenat je sa „laskavog“ interesovanja za žensko lice premešten na fragmentirano telo, što je bitno drugačiji pristup od većine poznatih postupaka u savremenoj fotografiji“ (Todić, 2009: 13). Fotografijama nastalim u okviru ovog projekta autorka teži beleženju nenametljivih ili zapostavljenih priča, portreta žena. „Rodno pitanje je nešto što je bitno u svakom mom radu“ (J.J.). Za razliku od uobičajene reprezentacije žene u medijima kao seksualnog objekta, ovde je akcenat na ženi–subjektu, akterki u savremenom svetu, čiji je identitet bitan, kao što je bitan i njen subjektivni pogled na društveno okruženje.

Druga umetnica, **Bojana Knežević**, takođe se bavi arhiviranjem životnih priča od 2013. godine, kada je zajedno sa svojom kolegicom **Katarinom Petrović** pokrenula medijski i umetnički projekat *Femkanje*, kao radio emisiju/podkast o nezavisnoj umetničkoj sceni i feminizmu u Srbiji i ex-YU regionu. „Femkanje je prevashodno nastalo kao reakcija na nedostatak medijskog prostora i podrške za mlade umetnice, ali i generalno iz potrebe za profesionalnim predstavljanjem (nezavisnih) autorskih projekata“ (B.K.). Projektu su pristupile ne samo kao umetnice, već i kao novinarke i kustoskinje, razvijajući svoju koncepciju kroz promišljeni izbor gošći/gostiju, ispitivanje tabu tema, uvođenje pro-

blematike društvenog aktivizma i feminizma, a kroz formu necenzurisanog intervjua¹⁹⁴. Ovaj radijski projekat se tokom vremena razvio u umetnički medijski rad, audio instalaciju predstavljenu na mnogim značajnim izložbama u inostranstvu¹⁹⁵. „Ono što mi je posebno drago je realizacija 16-kanalne audio instalacije *Radio mapiranje nezavisne scene* koja obuhvata čitav prvi serijal od 64 emisije, koje su mapirane na 16 zvučnika prema mesecima produkcije, a zatim puštene simultano stvarajući *cocktail party* efekat. Ideja je bila da se mnoštvo nezavisnih autorki/a, na razjedinjenoj i slabo organizovanoj sceni, najzad čuju u jednom glasu” (B.K). Koncept ovog važnog umetničko-medijskog projekta je takođe ženska solidarnost i međusobna povezanost onih akterki šire umetničke scene, čiji doprinos razvoju humanih vrednosti u društvu, kao i umetnički značaj nije dovoljno vidljiv i vrednovan. Kreiranjem svojevrsne arhive kroz radijski program i baze podataka na internet sajtu¹⁹⁶, otvorena je mogućnost dalje pretrage i korišćenja ovog važnog umetničkog i istraživačkog materijala.

Sve veće prisustvo žena u umetnosti dovelo je do pojave specifičnih tema i motiva u umetničkim radovima koji do tada u istoriji umetnosti nisu bili prisutni ili su bili, ali na način koji je podržavao patrijarhalni režim. Teme kao što su: dom, porodica, deca, kućni poslovi, odnosi među ženama i sl, ukazali su na mogućnosti drugačije vizure žene u umetničkom radu, koja više nije bila u funkciji objekta muške požude i pažnje, već u aktivizaciji njene pojave, prikazane u svojoj svakodnevicu, ponekad, malo poznatoj muškim pogledima, te samim tim retkim (ili nepostojećim) u ranijoj umetničkoj praksi.

Umetnice koje se bave novim medijima ne žele da zanemare važnost arhiviranja lične i ženske arhivske građe koju čine životne priče i izjave žena, njihovi portreti i porodične fotografije. U formi umetničkih radova realizuju interdisciplinarne projekte kojima propituju vrednost sećanja, arhivskog materijala, zaostavštine, vrednost digitalnih baza podataka, te poziciju žene u institucijama kulture i materijala koji se tamo (ne) čuva.

Umetnost (de)konstrukcije tradicionalnih zanata

U savremenoj teoriji novih medija postoji izražena tendencija ka analizi pozicije medija u vizuelnoj umetnosti koja kritikuje „dominantni okulocentrični estetski koncept, nasuprot afirmaciji konceptualizovane haptičke, afektivne, pulsirajuće (telesne) percepcije u post(novo)medijskom svetu umetnosti” (Kojić Mladenov, 2015: 4). Odnosno, sve su upadljivija istraživanja u domenu savremene umetničke prakse koja su usmerena na komunikaciju sa posmatračem kroz upotrebu drugih čula, a ne samo čula vida od kojeg je zavisila gotovo cela vizuelna umetnost kroz istoriju. Ovakvi umetnički radovi se zasnivaju na taktilnim doživljajima, zvučnim, mirisnim ili čak i onim u kojima je važno čulo ukusa. „Ako su mediji nekad bili podeljeni prema čulima s kojima su u interakciji, njihova konvergencija i prelazak u hipermedije omogućava čulima da se spoje i povežu. Dodir je čulo multimedija, ubedljivih simulacija

¹⁹⁴ Do sada je realizovano 87 jednoipčasovnih ili dvočasovnih emisija, u kojima je predstavljen rad preko 100 umetnika/ca, aktivista/kinja, kulturnih radnika/ca...

¹⁹⁵ Rad je prikazan na izložbi *Zig Zag* u galeriji ŠKUC, u okviru 21. Internacionalnog festivala *Mesto Žensk* u Ljubljani, a takođe i na U3 – 8. Trijenalu savremene umetnosti Slovenije, u selekciji Borisa Grojsa, na temu *Beyond the Globe*.

¹⁹⁶ <http://femkanje.com/>

– prostora i povezanosti, prekidača i veza svih mreža. Komunikacija se ne može uhvatiti pogledom: uvek je stvar stupanja u dodir, pitanje kontakta, prenošenja, transmisije, recepcije i povezanosti. Ako je vid bio dominantno i organizaciono čulo patrijarhalne ekonomije, onda je taktičnost Mekluanovo 'integralno čulo' (Plant, 1996: 77), koje dovodi i sebe i sve druge u dodir, postajući čulo hipermedija. Ono je i čulo kojim Irigaray pristupa pitanju ženske seksualnosti koja je uvek više od jedne, 'bar dve' i uvek u dodiru s vlastitim kontaktnim tačkama. Medij je poruka i „nemoguće je razlikovati ono što dodiruje od dodirivanog” (Irigaray, 1985b: 26, u Plant, 2004: 130–131).

Touch me festival u Zagrebu, kao i mnogi *sound art* ili *noise* festivali u regionu i svetu, kao i kompleksni umetnički koncepti, ukazali su na izrazitu interdisciplinarnost novomedijske prakse. „U kontekstu programabilnih umetnosti se gubi razlika između produkcije, distribucije i recepcije, pošto više nije reč o umetničkom delu kao završenom 'čvrstom ili monolitnom komadu', već o permanentnom protoku podataka” (Šuvaković, 2015: 62–63) ili mašinama koje kontinuirano obrađuje podatke, procesu koji se ne završava.

Element mašinskog su još prve kiberfeministkinje (Sedi Plant) dovodile u vezu sa ženom, „svi digitalni računari prenose informacije u nule i jedinice, kôd mašine”¹⁹⁷. (Plant, 1996: 34). O povezanosti žena i tehnologije govori se u već pomenutom delu *Nule i jedinice*, koje koristi telefonskog operatora kao primer, uz tvrdnju da su žene tradicionalno sačinjavale glavnu radnu snagu mreža svih vrsta, naročito telefonskog sistema. Osim u sferi tehnoloških nauka, ovakvo povezivanje žene i tehnologije je vidljivo i u vizuelnoj umetnosti, koja preuzima jezik mašine kao jedan od svojih alata u izvođenju umetničkih koncepata. „Kako su se aktivnosti koje su bile monopol muških shvatanja kreativnosti i umetničke genijalnosti sada proširile na nove multimedijske i interaktivne prostore digitalne umetnosti, žene su se našle na prekretnici eksperimentisanja u tim zonama” (Plant, 2004: 132)

Tradicionalni ženski zanati kao što su tkanje, vez, pletenje i štrikanje, kiberfeministkinje takođe dovode u vezu sa mašinom i kompjuterom, kao istorijski povezanim ženskim praksama. „Predivo nije ni metaforično ni bukvalno, već sasvim jednostavno materijalno, okupljanje niti koje se uvijaju i zaokreću kroz istoriju računarstva, tehnologije, nauka i umetnosti. U i izvan udubljenih rupa automatskih razboja, gore i dole kroz godine predjenja i tkanja, napred i nazad kroz izradu tkanina, čunka i razboja, pamuka i svile, platna i papira, četkica i olovaka, pisače mašine, kola, telefonskih žica, sintetičkih vlakana, električnih sijaličnih vlakana, silikonske strune, fiber optičkih kablova, pikselastih ekrana, telekomunikacijskih linija, *World Wide Web*-a, *net*-a i matriks koji dolazi”¹⁹⁸ (Plant, 1996: 12).

Plant naglašava da je tehnologija u osnovi proces oslobađanja žene od muškaraca, na šta Vesna Dragojlov zaključuje – „Ako je tehnologija u suštini ženska, onda je žena kompjuter ili Tjuringova mašina (mašina koja može biti svaka mašina), žene mogu da imitiraju kompjuter. Ta moć imitacije je pojačana pojavom digitalnog kao moćne semiotske mreže”. (Dragojlov, 2007d: 2) Pojedine umetnice koriste različite tehnike koje u svojoj osnovi imaju elemente tradicionalnih zanata koje su uglavnom praktikovale žene, a koji u sebi sadrže elemente mašinskog boda i odnosa nule i jedinice, da li u analo-

¹⁹⁷ „... all digital computer translate information into the zeros and ones, of machine code.”

¹⁹⁸ „The yarn is neither metaphorical nor literal, but quite simply material, a gathering of threads which twist and turn through the history of computing, technology, the sciences and arts. In and out of the punched holes of automated looms, up and down through the ages of spinning and weaving, back and forth through the fabrication of fabrics, shuttles and looms, cotton and silk, canvas and paper, brushes and pens, typewriters, carriages, telephone wires, synthetic fibers, electrical filaments, silicon strands, fiber-optic cables, pixeled screens, telecom lines, the World Wide Web, the Net, and matrices to come.”

gnom ili digitalnom obliku nije presudno, već je važno da ih razvijaju kroz interdisciplinarne postupke.

Marica Radojčić u svom ranom ciklusu *Rupe na belom* (1982) koristi tehniku koja se zasniva na ponavljanju bodova. „Počinjem da eksperimentišem sa bušenjem hartije, bušila sam otpozadi beli hamer prislonjen na sunderastu tablu. Tu sam tehniku polako razvijala. Znala sam za Luča Fontanu, ali ja sam htela da istražim to probadanje do najsitnijih i najfinijih mogućnosti. To je neosporno najteža tehnika u kojoj sam radila: nema ispravke, radi se sa naličja, pipavo, sporo, bod po bod, danima, noćima, a rezultat se vidi tek na kraju“ (M.R). *Rupe na belom*, sastavljene od tabaka čiste bele hartije, bile su izbušene iglama i ekserima različitih debljina, kontinuirano, nalik bodu (kodu) koji se repetativno ponavljao. Udubljenja i ispuščenja su prevazilazila medij slikarstva i prelazila u skulpturu vodeći dijalog sa prostorom, na taj način težeći spajanju više umetničkih medija. „Umetnička avantura Marice Prešić odvija se sva u dodiru s materijalom, shvaćenim u množini. Ona ga ne upotrebljava da bi njime učvrstila slikovite utiske iz ovozemaljskog bivstvovanja ili neke već postojeće simbole koji su negde ranije dogovoreni i uspostavljeni, nego stvara svoju simboliku na mestu, u trenutku i u sukobu sa tim istim materijalima, koji joj pružaju otpor i utočište.“ (Čelebonović, 1985: 2). Koristi tehniku „koja se sastoji od probadanja, probijanja i rezanja monohromnih i glatkih površina. Ovo perforiranje ne predstavlja akt uništenja, niti destrukcije, već ima za cilj da postignutim efektima stvori svest o procesu kojim se površini daju dimenzije prostora“ (Čelebonović, 1986: 2).

„rupe na belom izlazi u druge dimenzije...“

i u spomen na Maljeviča na belom – rupe-krst!“ (Bičkov, 1994: 56)

Tehniku ubadanja, odnosno mašinskog veza koristila je **Isidora Todorović** u svojim „crtežima“ koji su nastali kroz upotrebu savremene tehnologije, odnosno QR (*Quick Response*) koda. Kompresovane informacije i narativno-predmetni sadržaji su vizuelno generisani u formi kompjuterskog koda koji je u ovom slučaju izveden tehnikom mašinskog veza na platnu. Za dešifrovanje skrivenog značenja izvezenog koda nam je neophodno tehničko pomagalo, čitač ili mobilni telefon. „Ovaj dvodimenzionalni bar kôd nam očitavanjem otkriva pet haiku pesama kroz koje autorka formuliše svoja razmišljanja o aktuelnim društvenopolitičkim problemima, internet kulturi, postfeminističkim i biopolitičkim teorijama“ (Kojić Mladenov, 2011: 2). Tradicionalna tehnika veza je rezultat softverske obrade informacija i njihovog pretvaranja u QR kod, kao i softvera zaduženog za procesuiranje mašinskog tkanja.

U svojim apstraktnim radovima *knot/ preplet* (2011) **Nataša Teofilović** u mediju 2D animacije sprovodi tehniku štrikanja. „...Čvorovi se upliću i raspliću. Motivi su preuzeti iz srednjovekovnih ornamenata – prepleta i matematičke teorije čvorova *Knot Theory*. Rad je inspirisan istraživanjem etnografinje i pedagoga Jelice Belović Bernadžikovske, koja je sakupljala, tumačila i razvrstavala ručno rađene artefakte tekstilne umetnosti u južnoslovenskim zemljama. U svojim tumačenjima ona izjednačava vez i pisanje, analizirajući te radove kroz modernistički pristup, kroz stilizaciju nasuprot realističnoj predstavi. Ornamenti, stilizovani i apstraktni, kao i boje – to su i instrumenti magije, umetničke i praktične. Simbolička značenja šara, poput paukova i svetih buba, „baja“, ili drugih zaštitnih motiva, osnažena su bojom“. (Teofilović, 2016: 28) lako apstraktna kompozicija, umetnica kao svoj narativ koristi narodnu tradiciju koju transponuje u savremeni medij ističući značaj linije koja je u stalnom kretanju i koja se prepliće i ukršta, gradeći kompoziciju od jednostavnih do složenih struktura (Mladenov, 2016: 9). Linija u ovom radu ima i funkciju niti koje se prelamaju, čime prekodira tradicionalnu predstavu tkanja kroz novi digitalni vizuelni medij.

Umetnice koje se bave novim medijama u umetnosti koriste elemente tradicionalnih ženskih zanata koje kroz analogne i digitalne alatke dekonstruišu u savremene umetničke objekte, crteže i animacije. Logika mašinskog procesuiranja i obrade podataka, leži u osnovi i tkanja i kompjutera, smatraju ki-berfeministkinje, te su postupci koje umetnice koriste nastavak prakse koju žene razvijaju kroz istoriju.

2.11 Osvajanje realnih prostora

U okviru razvoja avangardnih i konceptualnih umetničkih praksi, istaknuta je tendencija za istraživa-
njem odnosa prostora (mesta) i umetničkog dela, analize konteksta mesta ili njegove kritike u odnosu
na društveni ili umetnički sadržaj. Tada se javlja i umetnička praksa *in situ*, sredinom šezdesetih godi-
na 20. u Francuskoj, kao fragment neominimalističkog i internacionalnog konceptualnog umetničkog
pravca, kao praksa u kojoj je ne samo rad vezan za mesto na kome se on nalazi, nego i rad kompletno
urađen na tom mestu." (Buren¹⁹⁹, 1998: 101) „Umetnost *in situ* definiše se u odnosu na mesto gde
se dočekuje i izlaže, za koje je posebno stvorena. Uglavnom kratkog daha, ona ne predstavlja element
dekora, koliko estetski predlog kritičke prirode" (Arden, 2007: 16-17).

Ključnu ulogu u tom periodu su imali društvenopolitički i ekonomski odnosi prisutni u razvijenim ka-
pitalističkim društvima pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka. Letristička i Situacionistička
internacionala, kao i leva socijalna kritika stvorili su u Francuskoj specifičnu kulturnu klimu u kojoj
su filozofi/kinje, književnici/ce, avangardni umetnici/ce i arhitekta/ice ukazivali i pozivali na totalitarnu
društvenu kritiku, revoluciju i potpunu, promenu života i sveta. „Situacionizam je nastao kao jedna
od prvih posleratnih internacionalnih neoavangardi, kao praksa koja revitalizuje avangardne kritičke
i subverzivne potencijale unutar vladajućih visokomodernističkih društava, zasnovanih na državnom
kapitalizmu i državnom realsocijalizmu" (Šuvaković, 2007: 581).

Utopistički karakter ovog pokreta nije ostao eksczes izvan kulturnih politika, već „u mnogim aspektima
anticipira kulturne teorije devedesetih jer pažnju i akciju usredsređuje na promene svakodnevnog
života kroz revolucionarni potencijal svakodnevne subjektivnosti“ (Isto: 583). Njegov fokus ka druš-
tvenom kontekstu, promeni svakodnevnog života i aktuelne situacije, kao i njihova tehnika izdvajanja
estetskog artefakta, umetničkog dela iz jednog konteksta i smeštanja u drugi kontekst je oblik ek-
sperimentalnog, aktivističkog ponašanja po principu „iseći-i-prilepi“, a situacionistička umetnost je
intervencija i kritika koja menja situaciju u kojoj se dešava.

Radovi *urađeni* „na licu mesta“ su namenski realizovani za određeno mesto i u korelaciji su sa njim.
Ukoliko se uklone sa predviđene lokacije, ovakvi radovi gube sve, ili bar suštinske delove svog znače-
nja, ne mogu da postoje izolovano (sami za sebe) jer je njihova geografsko-sociološko-istorijska pove-

¹⁹⁹ Umetnička praksa Danijela Birena bila je poznata u gradovima na tlu bivše Jugoslavije (Zagreb, Beograd, Slovenj Gradec), a posle jednogvečernjeg izlaganja svog karakterističnog *vizuelnog alata* u okviru šestog BITEF-a 1972. godine u Bioskopskoj sali Doma omladine u Beogradu, prvi svoj *in situ* (*Diagonale pour un dialogue, travail in situ*) u Srbiji realizuje 2004. u Galeriji savremene umetnosti u Pančevu u okviru Bijenala vizuelnih umetnosti *Vrednosti* (selekcija: Svetlana Mladenov i Igor Antić).

zanost sa mestom strogo određena i utiče na njihov životni vek. Zato njih odlikuje efemerni karakter i fizička nestalnost. Od većine *in situ* umetničkih radova sačuvan je samo dokumentarni materijal koji je ključan za ovakvu vrstu „neponovljivih“ umetničkih dela, što često otežava istraživanje.

Takođe, umetnički radovi *in situ* zbog svojih tehničkih karakteristika često nisu publikovani u svom konačnom obliku, jer su najčešće realizovani za samu izložbu ili tokom izložbe, te su se u katalozima izložbi objavljivale samo njihove skice, planovi ili pojedini elementi, što otežava saznanje o njima čak i u usko stručnoj domaćoj javnosti. Po završetku izložbe ovi radovi bi se demontirali, razjedinili, uništili ili preoblikovali u drugi rad, što onemogućava njihovo ponovno predstavljanje publici. U pitanju je umetnička praksa koja zahteva angažovanog posmatrača/icu takođe. „Ovakvi umetnički eksperimenti zahtevaju 'iskustveno prisustvo' i aktivnog posmatrača, gledaoca koji se razvija u realnom vremenu i prostoru“ (Mayer, 2000: 25)“.

Jedan od prvih radova u Vojvodini koji ima karakteristike rada „na licu mesta“ je instalacija **Bogdanke Poznanović** *Piramida – lavirint (Liber in labyrinthus)* (1986)²⁰⁰. Autorka je instalaciju pripremila za tu priliku i izložena je samo jednom. Kreirala je ambijentalnu celinu sastavljenu od prostornog objekta – piramide-lavirinta i zlatne jabuke koja visi s plafona kao simbol 'drвета spoznaje' i pratećeg videa na televizoru. Lavirint je predstavljao svojevrsan put čoveka ka konačnom spoznanju, kao njegov krajnji cilj, a u središtu, skrivene kao tajna, bile su smeštene kapitalne knjige – 'liberi' koje su za Bogdanku predstavljale najveću vrednost. „Za mene to znači: znanje je i sloboda, moć ravna univerzumu, ali može biti i stega, može da vodi i stranputici“ (Sombati, 1986: 3).

Bogdanka Poznanović je u ovom radu povezala različite medije kojima se bavila, čime je potvrdila svoje dosadašnje stavove o savremenoj umetnosti kao multimedijalnoj i interdisciplinarnoj praksi. Iz tog razloga jezik njene umetnosti je blizak mnogim umetnicima i umetnicama koji se bave novim tehnologijama danas, četiri decenije posle nje. Njeno bavljenje tada inovativnom medijskom praksom pokazuje koliko je Bogdanka Poznanović bila vizionarka u pogledu novih umetničkih tendencija. Međutim, o ovoj instalaciji nema mnogo podataka, samo nekoliko dokumentarnih fotografija i sačuvanih knjiga-objekata koji su činile deo postavke. Takođe, u pratećem katalogu izložbe je štampana skica instalacije.

Značajan *in situ* *Viribus Unitis* (1992) je realizovala i **Lidija Srebotnjak Prišić**, zajedno sa kolegama **Zoranom Pantelićem**, **Miroslavom Šilićem** i koleginicom **Bojanom Petrić** na specifičnom mestu – Tvrđavi u Novom Sadu za koju su namenski obrazovali celokupni multimedijiski koncept. „Mislim da smo uradili sjajan rad koji svojom realizacijom upućuje na ono što će se na ovim prostorima odvijati tek ovih godina, pravi *sajt specifik* rad realizovan savremenom tehnologijom. Projekcijama smo obuhvatili čitav prostor Petrovaradinske tvrđave.“ (L.S.P) U pitanju je bio kompleksni audio-vizuelni događaj izveden samo jedno veče, u sklopu obeležavanja tristote godišnjice nastanka Tvrđave. Idejnu podlogu čini istraživanje o društvenoistorijskom, mitološkom i arhitektonskom kontekstu specifičnog mesta realizacije rada.

„Istraživanjem je obuhvaćena celokupnost arhitektonske celine, njen istorijski i kulturološki značaj, ali i legende i mitovi vezani za objekat. U pitanju je rad (audio, video i slajd instalacije) postavljen na jedno veče, od 21.30 do 24.00h, na više lokacija na tvrđavi. Sedam lokacija, počevši od Ludvigovog bastiona i stepenica na putu od Crkve sv. Juraja do gornjeg platoa, gde smo postavili video-rad *O ju-*

²⁰⁰ Izložena u Galeriji likovni susret u Subotici, na izložbi *Nova umetnost 70-tih: doslednost i kontinuitet*.

nače, dabogda ti duša, Varadin gradila..., sledeća tačka u Bastionu Marije Terezije gde je projektovan statičan snimak. Sa praktikalima i reflektorima napravili smo veličinu projekcija tako da su mogle da se vide i sa novosadske strane. Tačka koja je bila postavljena na Leopoldovom bastionu *O legendama* je zvučna i svetlosna instalacija, beli kubus od papira. Snimili smo istoričara Živka Markovića dok priča, pružajući objašnjenja posetiocima koji su bili vrlo pažljivi da to čuju. Uz Kavalir bedem, postavljena je zvučna instalacija, zakletva srpskih vojnika „...zaklinjem se svemogućim bogom...“. Zatim zvučna i svetlosna instalacija *Pod nebom* u Rezervnom ratnom bunaru, sa pesmama i procesijama vezanim za vodu. Za 1225 slajd i video-instalaciju koristili smo fotografije Jože Zupancića koji je kao pilot pred drugi svetski rat napravio prve fotografije tvrđave iz vazduha ...“ (L.S.P)

Ova umetnička intervencija u javnom prostoru, koju odlikuje i kolektivno stvaranje, određena je vrsta umetničkog „manevra“, odnosno procesa izmeštanja umetničkog rada iz konvencionalnih izložbenih prostora, kao što su to galerije i muzeji u netipičan, „neumetnički“ okvir. Alternativni prostor zahtevao je participativnost posetilaca, koji su, koristeći pripremljenu mapu rada, morali da se kreću od jedne do druge tačke, kako bi ispratili svaki segment, te mogli da sagledaju celinu koncepta. Inovativnost događaju pružio je i susret sa novomedijskom kulturom, umetničkim radovima realizovanim kroz video projekcije, što je omogućilo posmatračima novi doživljaj uobičajenog prostora.

Početak 90-ih godina obeležen je raspadom Jugoslavije, nasiljem i materijalnom krizom. Adekvatna tehnička oprema nije bila dostupna umetnicima/ama. „Kvalitetni video projektori nam još uvek nisu bili na raspolaganju. Radili smo instalacije koje su bile uglavnom sa slajd projektorima i sa TV ekranima“ (L.S.P). Takođe, osim štampane mape nema drugih materijalnih ostataka rada, kao što bi bili katalog ili fotografije. Takođe, nema tekstova pisanih o ovom događaju, tako da je iskaz jedne od autora umetničkog rada retko svedočanstvo o njemu. Audio-video segmenti rada su sačuvani u privatnoj arhivi autorke/a. Koncept koji je bio pripremljen za specifičnu lokaciju nije više ponovljen.

Zahtevne projekte „na licu mesta“ izvodila je i **Marica Radojčić** primenjujući svoje znanje iz domena prirodnih nauka, naročito matematičke lingvistike, logike i algebre, negujući filozofski i metafizički diskurs. Jedan od prvih *in situ* projekata je *5 Eggs & Hundred Kilogrammes of Gypsum Dust*²⁰¹ (1997), koji je realizovala u Švedskoj, u vagonu voza. Mogao je da se vidi samo kroz prozore vagona koji je bio zatvoren za publiku. Sa spoljne strane je postavljena video projekcija i improvizovan amfiteatar. Narativ rada je činilo preispitivanje svakodnevnog žargonskog jezika i jezika mas-medija, naročito žute štampe.

Zatim je izvela jednu od prvih kompjuterskih instalacija *States of Inquiry* (1999), u Stark Gallery, u Njujorku. Nakon toga se, potpuno ovladavši pokretom i prostorom u 3D animaciji, uspešno upustila u realizaciju zahtevnih ambijentalnih instalacija, postavljenih uvek drugačije u zavisnosti od karakteristika samog izložbenog prostora. „Prostor je taj koji često uslovljava njen rad i ona ga poštuje, on nju inspiriše, ona ga nikada nasilno ne menja već mu se sama prilagođava. Često u njenom radu ima sinkretizma – neočekivanog zajedništva i jukstapozicije ideja u inventivnim kombinacijama zvuka i svetla, pokreta i materijala, na primer.“ (Subotić, 2009: 9)

Uvodi principe kombinovanja nauke, tehnologije i umetnosti kroz iniciranje digitalno-prostornih situacija – ambijenata, kreiranih za specifične postavke u galerijskim, ali i alternativnim i netipičnim

²⁰¹ Zajednički projekt sa Bendžaminom Edelbergom, Los Angeles, autorka projekta Marica Radojčić: ambijent u vagonu, zvuk, svetlosni efekti, performans, projekcije.

prostorima, kao što su: Ciglana „Terra Nova 98“, Planetarijum, Kazamati, Javno kupatilo Beograda, Magacin „Nolit“, Barutana i sl. Svaki put je postavka drugačija i neponovljiva. U svojim audio-vizuelnim ambijentima kombinuje različite elemente, kao što su: 3D animacije, video projekcije, laserska svetla, grafičke prostorne objekte u vidu vertikalnih zastora i sl. Na ovaj način razvija nekoliko paralelnih ciklusa, uz „savršenost kao ideal u obradi i upotrebi materijala, apsolutno vladanje ambijentom, svetlom, zvukom – dopuštanje slučajnosti samo kada je to u funkciji dela i kada se na tu slučajnost računa“ (Subotić, 2009: 11).

Na ovaj način je realizovala nekoliko umetničkih i autorskih projekata na koje je pozivala međunarodne umetnike/ce, kao što su: međunarodni multimedijalni projekat *Brisanje* (2003, 2004. i 2005²⁰²), internacionalni i interdisciplinarni projekat *Osvetliću tamnu stranu Meseca*²⁰³ (2006) i *Eho*²⁰⁴ (2010), kao njeni umetnički radovi / ciklusi *Limes*, *Grananje*, *Na ivici odbijanja*, *Nizanje*, *Zaziđivanje*, *Univerzalne mašine*, *Tačke nagomilavanja* i sl.

U projektu *Osvetliću tamnu stranu meseca*, nazvanom po jednoj od poslednjih Teslinih izjava, Marica Radojčić „je u velikoj meri bila zaokupljena idejom svetla u dualističkim parovima – svetlosti i tame, dobra i zla, jeste i nije, numeričkih oznaka 0 i 1, nule i jedan, kako je sama protumačila. Time nas je uvela u najaktuelniju problematiku svih elektronskih informacionih sistema – s razlogom napominjući da je Tesla bio ne samo genijalni inovator 20. veka, već da je otvorio vrata vekovima koji dolaze. Poznato je da mnogi njegovi izumi tek danas počinju da se razumeju i primenjuju“ (Isto).

Već je poznato da je istraživanje digitalnih kodova 0 i 1 zainteresovalo i kiberfeministkinje koje su ga povezale sa odnosom polova, sistemom u kojem je jedan jednako muškarac, a nula jednako žena, odnosno, jedan je sve, a nula ništa, praznina, koja uvek daje jedinicu, što upućuje na neravnopravni položaj žene i u osnovi digitalne kulture.

Jedan od ključnih koncepata Marice Radojčić u ovim projektima je ideja *limesa* (lat. *limes* – brazda, međa, granica), inače „jedan od osnovnih pojmova u matematičkoj analizi koja koristi ideju granične vrednosti povezane sa teorijom beskonačnih redova i analitičkih funkcija. On je za Maricu Radojčić prožet matematikom, filozofijom, metafizikom, ali i ličnim odnosom ka životu, bolesti i smrti – biološkim procesom beskonačne deobe ćelija, nalik fraktalnom procesu beskonačnog matematičkog nagomilavanja, koje iscrpljuje organizam do potpunog kolapsa i smrti, odnosno, do beskrajno velikog *limesa*.“ (Kojić Mladenov, 2013: 2). „U mojoj umetnosti, koja je kontemplativne, prvenstveno *matematičke* prirode, *limes* (granična vrednost) i sa njom tesno povezana ideja beskonačnosti (kao i bliske filozofsko-metafizičke ideje) bile su i ostale glavni predmet mog interesovanja i umetničkog istraživanja.“ (M.R)

²⁰² *Brisanje*, Međunarodni kulturni centar, Muzej 25. maj, Ciglana „Terra Nova 98“, Planetarijum, Beograd. Dugoročni međunarodni interaktivni i interdisciplinarni projekt koji se sastojao od segmenata: izložbe, koncerti, performansi, prezentacije, diskusije, ambijenti, projekcije, zvučni i svetlosni efekti, akcije, produkcija.

²⁰³ *Osvetliću tamnu stranu Meseca*, Javno kupatilo Beograd, *Magacin Nolit*, Muzej Nikola Tesla, Skupština grada, Beograd. Međunarodni interdisciplinarni projekt u okviru proslave 150. godina od rođenja Nikole Tesle, organizovan u spomen na rano preminulu direktorku Muzeja Nikola Tesla, Mariju Macu Šešić. Sastojao se od segmenata: izložbe, koncerti, performansi, prezentacije, diskusije, projekcije, zvučni i svetlosni efekti, produkcija, organizacija, izgradnja Teslinog kalema – donacija Muzeju Nikola Tesla u Beogradu.

²⁰⁴ *Eho*, Vojni muzej, Kazamati, Planetarijum, Beograd. Srpsko-švajcarski eksperimentalni projekt koji se sastojao od segmenata: koncerti, performansi, instalacije, video projekcije, kompjuterske animacije, svetlosni efekti, munje sa Teslinog kalema.

Kroz ideju „*limesa* se spajaju neke od autorkinih ključnih razmišljanja među kojima je koncept *grananja*, povezan sa značenjem drveta kako u matematici, tako i u mitovima, religiji, filozofiji, metafizici..., njegovim pokretima i umnožavanju zasnovanom na matematičkim, algoritamskim principima, odnosu tačaka, linija, koordinatnom sistemu, mrežnoj konstrukciji i fraktalnom procesu sa stalnim i beskonačnim nagomilavanjem. U *Grananju* „matematika je prvi put izašla jasno na videlo. Tu se umetnica bavila matematičkim drvetom, kada je napravila povratni krug – vratila se onome što je istraživala i u lingvistici kao naučnica: matematičkom drvetu kod Noama Čomskog, ali i u drugim matematičkim teorijama²⁰⁵.“ (Subotić, 2009: 24).

Promišljeni koncepti Marice Radojčić mnogostruko ukrštaju umetnost i nauku, eksperimentom, probijanjem graničnih područja različitih disciplina. Teme *limesa* i *grananja*, povezane sa prirodom, prostorom ravnice i mestom odrastanja umetnice, komuniciraju kroz multimedijalni pristup, u novim prostorima postavke. Kao osobena ličnost naše umetničke scene posvećeno realizuje svoje neponovljive ambijente koji realni prostor pretvaraju u virtuelni svet, zamišljenu „unutrašnjost“ kompjuterskog sistema, u kojoj se obavljaju algoritamski proračuni, granaju apstraktne strukture, dok se linije beskonačno umnožavaju. U njenom radu realno postaje „virtuelno“, a virtuelno „realno“.

„Pojmovi 'zavodljive nematerijalnosti' i 'mimetičke obavijenosti', koji se koriste za opisivanje galerijskih video-instalacija, karakteristična su obilježja protoka slika u suvremenoj vizualnoj kulturi. Multimedijalne instalacije razvijaju nove audiovizualne forme, stvarajući doprinos u proizvodnji subjektivnosti. Galerijska projekcija omogućava stvaranje različitih prostornih i vremenskih veza“ (Benčić, 2016: 34) u kojima se uspostavlja snažna sprega između ambijenta i posmatrača koji se nalazi u procepu realnosti i elektronskih slika multimedijalnog sadržaja.

Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodine su „osvajale“ realne i virtuelne prostore svojim umetničkim radovima. Pojedine su izlagale u prostorima napuštenih kuća (Lea Vidaković), ruiniranih turskih kupatila (Marica Radojčić, Lea Vidaković), napuštenih industrijskih prostora (Marica Radojčić, Breda Beban, Lea Vidaković, Nataša Teofilović), zauzimale su prostor ulice (Bogdanka Poznanović, Lidija Srebotnjak Prišić, Bojana Knežević, Andreja Kulunčić, Nataša Teofilović), arhitekture (Nataša Teofilović, Lidija Srebotnjak Prišić), prirode (Marica Radojčić) i virtuelne prostore (Nataša Teofilović, Isidora Todorović).

Pojedini primeri njihovih umetničkih intervencija u napuštenim industrijskim objektima, kućama, prostorima koji su izgubili na svojoj atraktivnosti nameću pitanje povezanosti savremene umetnosti i aktuelnog procesa džentrifikacije kod nas, odnosno projekata oživljavanja zapuštenih delova grada. „Termin (džentrifikacija) je skovala sociološkinja Rut Glas 1964. godine kako bi opisala trend zamene gradske radničke klase srednjom klasom. U ranijim studijama „povratka gradu“ među belcima srednje klase, mislilo se da je fenomen motivisan promenama potrošačkih navika srednje klase, pre svega njenom mlađom generacijom koja se umesto suzdržane prigradske kulture svojih roditelja odlučuje za gradska uzbuđenja... Takvo uverenje, međutim, oborio je marksista i geograf Nil Smit, tvrdeći da na džentrifikaciju mnogo više utiče potraga kapitala za profitom nego neko sa ironijskim brčićima (mислеći na *hipstere*). „Jaz u renti“ – razlike između aktuelne cene građevinskog zemljišta i iznosa koji bi lokacija potencijalno mogla da postigne ukoliko bi joj se našla bolja, „profitabilnija“ upotreba“ (Bolton, 2013: 1).

²⁰⁵ „Digitalne animacije i serija i digitalnih grafika iz ciklusa *Grananje*, otisnutih na papiru, a potom kaširanih na sunderastu masu, nose nazive *Belo drvo*, *Zelena igra*, *Rast iz ravni*, *Drvo izraza* (2005).“ (Subotić, 2009: 24)

U tom procesu umetnost i kultura imaju udela, odnosno, umetnici/ce koji zbog nemogućnosti izlaganja u oficijelnim izložbenim prostorima ili zbog sopstvenih koncepata, kreću u potragu za ruiniranim i napuštenim prostorima u kojima izvode svoje intervencije, ponekad u njima stacioniraju svoje ateljee, zatim otvaraju manje galerije, što nesvesno „olakšava tok kapitala“. „Ali je kapital, a ne kultura, ono što pokreće proces“ (Bolton, 2013: 1). Naime, nakon neprofitabilnih ili manje profitabilnih umetnika/ca, prostore „okupira“ kulturna industrija, a nakon nje dolazi finansijski kapital, koji zemljište, sada po znatno uvećanoj vrednosti, dalje koristi za samoumnožavanje.

Takav proces je zahvatio, tokom 70-ih godina, „njujorški Lover Ist Sajd, sa galerijama i ateljeima koji su preplavili magacine i poslovne prostore, ispražnjene zbog propasti gradske industrije. Sociološkinja Šaron Zjukin tvrdila je da je to dovelo do „umetničkog načina proizvodnje“ koji je proterao i poslednje tragove gradske lake industrije, krčeći put za postfordovsku ekonomiju usluga, nekretnina i kreditnih finansija“ (Bolton, 2013: 1). Postoji više bliskih primera procesa džentrifikacije koja se odvija kod nas, npr. Savamala u Beogradu ili Kineska četvrt u Novom Sadu. Takođe, *Exit* je od 2001. godine počeo da koristi Petrovaradinsku tvrđavu, nakon što su mnogi umetnici/ce prethodno ukazali na mogućnost njenog osavremenjivanja i učinili vidljivijim značaj ovog kulturnog kapitala.

Međutim, ovaj proces učešća umetnosti i kulture u društvenim kretanjima nije toliko javno vidljiv. Razlozi za to leže i u samoj prirodi ovakve umetničke prakse. Umetnički radovi koji zahtevaju izlazak izvan klasičnih izložbenih prostora nameću dodatne napore za njihovo sprovođenje, pri tom se intervenisanje i „zauzimanje“ specifičnog prostora dešava na kratko, često samo na jedno veče, bez pratećeg kataloga i uz oskudnu dokumentaciju. Kao gerilska akcija unošenja nemira i promene u uobičajenu strukturu i linearni tok, što jeste bio njen cilj, ali sa druge strane njena dematerijalnost, nestalnost i kratkotrajnost nameću problem njene egzistencije tokom istorije.

Ovakvi pristupi umetnosti su odlika istorijskog razvoja umetnosti i kritika prethodnih umetničkih pravaca. Jedna od strategija konceptualnih umetnika/ca je i „koncept dematerijalizacije umetničkog objekta“, kako ga je definisala Lusi Lipard (Lippard, 1999: 46 – 50), povezan sa svesnim okretanjem umetnika/ca ka sebi i svakodnevnom životu, uz otklon i kritiku tržišne paradigme i visoko elitističkih galerijskih institucija. „Različite su bile strategije u dematerijalizaciji, ponovno su se otkrивale prakse istorijskih avangardi, istraživala se granica umetnosti i života, umetnosti i politike“ (Lukić, 2012: 48). Dolazilo se do demistifikacije umetničkog objekta, ali takođe i decentriranja uloge njegovog autora/ke, isticanja otvorenosti i nestabilnosti umetničkog koncepta zavisnog od društvenog konteksta u kojem se odigrava i sl. To je sve uticalo na razvoj umetničke prakse koja odbija da se bavi materijalnim, visoko estetizovanim umetničkim predmetima poželjnim na umetničkom tržištu i u renomiranim umetničkim institucijama.

Umetnici/ce koji se svojom umetničkom praksom odlučuju za ovakve umetničke koncepte svesni su rizika tržišne neisplativosti, bilo da realizuju projekte van umetničkih ili u galerijskim prostorima. Jer i u situaciji izlaganja u oficijelnim prostorima, takva umetnička praksa remeti ustaljenu izložbenu proceduru svojom strukturom koja zahteva kreiranje ambijenta dinamične, „virtuelne“ konstrukcije, savremenu tehničku opremu i neuobičajene tehničke izazove i zahteve, nakon čega se demontira i nestaje.

Od većine *in situ* umetničkih radova nastalih u Vojvodini tokom poslednje četiri decenije, kao i od *in situ* radova koje su realizovale umetnice, sačuvan je samo dokumentarni materijal i svedočenje učesnika/ca koje je ključno za ovakvu vrstu „neponovljivih“ umetničkih dela. Zato je studijska obrada,

valorizacija i klasifikacija novomedijskih ambijenata i instalacija, te uopšte prostorne, dematerijalne umetnosti neophodna kako bi se sačuvala informacije o doprinosu umetnika/ca. U ovom procesu je važna uloga pojedinaca/ki, istraživača/ica, teoretičara/ki, ali i institucija kulture koje bi u okviru svojih dokumentacionih centara trebalo da obezbede trajno čuvanje ovakve vredne građe i njihovu javnu dostupnost.

Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini razvijale su umetničku praksu *in situ* istražujući izložbene i alternativne prostore. U njima su postavljale kratkotrajne ambijente i instalacije kojima su istraživale kontekste mesta postavke, menjale prostore i činile ih atraktivnijim za dalje umetničke intervencije, kulturnu industriju i kapital. Umetnički radovi na licu mesta nisu ostavljali materijalna, tržišno isplativa umetnička dela, već dokumentaciju i lično svedočanstvo učesnika/ca. O njihovom doprinosu javnost malo zna. Neophodno je istraživanje i podrška pojedinaca/ki i institucija kulture kako se njihov doprinos ne bi zanemario i ignorisao.

2.12 Osvajanje virtuelnih prostora – telo i virtuelni identitet

Virtuelni prostor ili kako se popularno naziva kiber prostor, kiberspejs ili sajberspejs (*cyber space*) je imaginarni svet naučno fantastične literature, stripova, filmova i snova koji se „prvi put spominje u knjizi Vilijama Gipsona *Neuromancer*. Ova knjiga iz 1984, za koju se kaže da je napisana običnom pisačom mašinom, postaće ne samo književni kult nego i model kreiranja diskursa o kiber prostoru“ (Dimitrijević, 2013: 55), a istovremeno će izvršiti uticaj na kreiranje čitavog podžanra naučne fantastike – sajberpanka (*cyberpunk*), koji je doneo revoluciju u viziju budućnosti nastalu konceptom umrežavanja mašina, tehnologije, medija i komunikacija. „Kako kaže teoretičar kiber prostora David Tomas, ona²⁰⁶ nam omogućava da otkrijemo smisao u napretku informacione tehnologije koja ima potencijal, ne samo da promeni ekonomsku strukturu društva, već i da zbaciti senzornu i organsku arhitekturu ljudskog tela, tako što će reformatirati njegov sensorium u moćnim, kompjuterski generisanim, digitalizovanim prostorima“ (Isto).

Virtuelni prostor je metafizički prostor, višedimenzionalan, zavistan od tehnologije (kompjutera), multikomunikacioni – globalno umrežen Internetom i artificijelan. On je svima dostupan, do njega se lako dolazi, dovoljan je jedan klik da se stigne do interneta. U pitanju je društveni prostor, otvoren za susretanja i umrežavanja kompjuterske zajednice, koji omogućava anonimnost i neobavezno zadržavanje. „U njemu možete biti i iz njega možete izaći čim ugasiš kompjuter. Kako kaže jedan teoretičar kiber prostora, elektronski život konvertuje telesno prisustvo u tele-prisustvo uvodeći preokret između predstavljenih prisustava“ (Dimitrijević, 2013: 55–56)

„Virtuelna realnost, kiber prostor, i svi ostali aspekti digitalnih mašina još uvek obećavaju, ‘slobodu koju ograničava samo naša mašta... savršeno carstvo kreacije (ili dekonstrukcije), carstvo uma – naizgled apstraktno, hladno, čisto, bez krvi, idealno, možda deo duha, koje može za sobom da

²⁰⁶ Naučno-fantastična literatura.

ostavi haos od problematičnog tela i uništenog materijalnog sveta... jedna veštačka zona spremna za beskonačni proces kolonizacije, koja je u mogućnosti da zadovolji svaku želju, posebno onu za oslobađanjem tela“ (Danilović, 2007g: 2). U pitanju je zona nelinearne strukture, bez jasnih hijerarhijskih odnosa, u kojem se žene osećaju slobodnije i komotnije. „Jedan autor kaže da je kiber prostor kao Oz: on jeste, mi tamo stižemo, ali on nema lokaciju“ (Dimitrijević, 2013: 56)²⁰⁷.

Pojavom kompjuterske animacije i interneta kiborg postaje metafora za fluidne, višestruke i kombinovane identitete, drugačije od konvencionalno prisutnih u realnom svetu i pokretač utopije o internetu kao slobodnom mestu u kojem postojeći identiteti nemaju značaja, već se otvaraju mogućnosti njihovog slobodnog konstruisanja kroz „avatare“ – hibridne identitete na društvenim mrežama, virtualnim svetovima, video-igramama i sl. Avatari se „mogu razumeti kao kiborzi koji u terminologiji informacijske tehnologije označavaju proizvode koji se definišu kao ljudsko biće. Ovi novi identiteti cirkulišu na višeslojnom internetu u kome se gube granične linije između virtuelnog i stvarnog sveta, između korisnika i mašine, između starog i novog. U ovoj sredini moguće je stvarati uvek nove identitete“ (Dragojlov, 2007c: 2), kao i slobode dvostrukog života i migracije konzumenata u sajber prostoru, otvorenom za zaljublivanje, najrazličitija virtuelna seksualna i druga iskustva.

„Kiborg obećava konstruisanje rodni i drugih identiteta prvenstveno u skladu sa subjektom koji sam sebe konstruiše, a ne isključivo u skladu sa društvenom zajednicom koja mu nameće određene rodne karakteristike i uloge“ (Milojević, 2011: 268) što je stanovište koje postaje interesantno umetnicama okrenutim novomedijskim istraživanjima u umetnosti, pogotovo onim koje se bave konceptom tela i identiteta. Za njih važnu ulogu dobija mogućnost fluidnog tela koje ima otvorenu, promenljivu formu. „U literaturi nalazimo kiborge i robote, višestruke identitete i virtuelna tela, avatare i agense, transhumanoide i ekstropijate, što ukazuje na poništavanje klasičnih razlika. Takvo poništavanje je često povezano ili sa apokaliptičkim vizijama ili sa euforičnim snovima“²⁰⁸ (Becker, 2000: 261).

Prevazilaženje sopstvenih fizičkih ograničenja u potrazi za idealnom ili željenom reprezentacijom sebe u javnosti je oduvek bila privlačna ideja, neostvarljiva do pojave digitalne kulture, a naročito interneta. „Iako može biti produkt različitih motiva i aspiracija, izvođenje virtuelnog identiteta postaje deo svakodnevice jer poseduje auru nedodirljivosti koja pruža ljudskoj jedinki neograničen prostor imaginacije. Struktura, formiranje i funkcionisanje virtuelnog identiteta slede logiku fleksibilnosti, obnove, dekonstrukcije, destrukcije i hibridnosti. Upravo u tom procepu tanke linije između realnosti i iluzije, često dolazi do uspostavljanja umetničkih praksi baziranih na formiranju virtuelnog identiteta u cilju

²⁰⁷ „U kiber prostoru odmah gubimo težinu, prestaje sila gravitacije, ali postoji gravitacija izbora do pomaka od osećaja teritorije naseljene sistemima koji uključuju korene, zidove i posedovanje, ka radikalnoj avanturi koja sve to uništava. Ovakve 'ne-lokacije' su esencija postindustrijskog društva – čista informacija duplirana u meta-socijalnoj formi, globalna informaciona ekonomija“ (Dimitrijević, 2013: 56).

Razvojem kiberfeminizma, prvo kroz rad Done Haravej, grupe VHS Matrix, grupe OBN, istraživanja mnogih teoretičarki, kao što Sedi Plant, Šeri Turkle i dr. dolazi do prihvatanja tehnologije kao bliske ženama, a istovremeno i do problematizovanja pozicije kiborga, ženskog tela i identiteta u njoj. Dona Haravej, iako nikada nije koristila sam termin, još uvek se smatra osnivačicom kiberfeminizma sa svojim revolucionarnim *Kiborg Manifestom*, u kome insistira na prihvatanju nove tehnologije od strane žena, kao bliske ženama. „Sandy Stone, kao i Sherry Turkle pre svega interesuju zajednice na internetu, problemi tela i želje, kao i igre u kojima je dozvoljena promena roda, i identiteta, i kako se ovi novi fenomeni reflektuju na ženu i njeno rastelovljeno telo na internetu“ (Dragojlov, 2007c: 1).

²⁰⁸ „New concepts of body and identity are explored, revealing fluid and open forms. In literature, we find cyborgs and robots, multiple identities and virtual bodies, avatars and agents, transhumanists and extropians, all indicating the dissolution of classical differences. Such dissolution is often associated either with apocalyptic visions or with euphoric dreams.“

artikulisanja vlastite pozicije u odnosu na zatečene društveno političke prilike. U lokalnom kontekstu, dobar primer takve prakse je pojava Slatke konceptualne umetnice (SU)“ (Bjeličić, 2016: 1).

Bojana Knežević se zainteresovala za ispitivanje virtuelnog identiteta kroz kritiku načina na koji su ženske autorke predstavljene u mas-medijima, umetničkim delima, umetničkim institucijama i sl, što je postala i njena doktorska tema: *S.U. (Virtuelni umetnički identitet i njegovi realni učinci u kulturi)* (2018). „U pitanju je procesualni, participativni umetnički projekat koji se bazira na kreiranju i građenju virtuelnog umetničkog identiteta u aktivnoj interakciji sa posmatračima/cama, konzumentima/kinjama, (sa)učesnicima/ama...” (B.K). Proces virtuelizacije je započela 2013. godine, anonimnim oglasom sa tekstom: „Slatka Konceptualna Umetnica traži posao!” na ružičastom papiru, koji je gerilskom intervencijom postavila u MSUV tokom grupne izložbe *SITUACIJE. Instalacije u Vojvodini*²⁰⁹, a potom istu situaciju transponovala u javni prostor, na ulicu Beograda i Novog Sada – bandere, autobuske stanice, pijace, fakulteti... „Oglas je ubrzo postao viralan i počeo je da kruži kao vest na raznoraznim *online* portalima. To je izazvalo mnoštvo reakcija i poziva na interakciju, a zainteresovani/e su mahom u ovom oglasu videli/e seksualnu konotaciju” (B.K).

Izlazak iz zaštićenog polja umetnosti u javni prostor ulice i šire zajednice, u prvom momentu je poništio vrednost oglasa kao umetničkog dela, ogoleo ga i izjednačio sa masom informacija u oglasnim prostorima u kojima „slatka” i „roza” postaju seksualne poruke, a „konceptualna” termin koji unosi zabunu. „Satkana od gomile suprotnosti, nedoslednosti, nelogičnosti a pre svega autoironije, ona uveliko operiše i humorom kao važnim elementom jednog umetničkog rada. Samo njeno ime upućuje na koliziju termina „slatka” i „konceptualna”, odnosno njihovo društveno poimanje. Reč „slatka” sugerise umilna, draga, svima prihvatljiva, dok je „konceptualna” teško razumljiva, ozbiljna, kruta, pretenciozna“ (Bjeličić, 2016: 1), što odgovara patrijarhalnim poimanjem rodni uloga i odnosa.

Bojana Knežević je aktivnosti dalje razvijala kroz sukcesivnih sedam faza, kroz inicijalne oglase, kao što su: Slatka Konceptualna Umetnica traži posao; Slatka Konceptualna Umetnica traži umetničke radove; Slatka Konceptualna Umetnica traži podršku itd, a zatim povratnom reakcijom konzumenata, tokom četvorogodišnjeg procesa transformacije virtuelnog identiteta – dematerijalizovanog umetničkog objekta od tekstualne objave u formi oglasa ka njegovoj digitalizaciji, medijskoj plasiranosti i konačnoj „materijalizaciji” i institucionalizaciji u vidu audio-vizuelne instalacije²¹⁰, *web* platforme i S.U. zajednice (kolektiva).

Umetnica koja dolazi iz pozicije pripadnice nezavisne umetničke scene otvara važan dijalog o ključnim pitanjima pozicije umetnosti i umetničkog dela na tržištu kreirajući svojevrsnu platformu za razmenu sadržaja i ideja unutar otvorene zajednice, u prvi mah pratilaca/ica, a vremenom saradnika/ca. Postepeno ovaj participativni projekat internalizuje, prevodi tekst i postavlja ga u javnom i medijskom prostoru evropskih gradova²¹¹. „Slede grupne izložbe, objavljivanje knjige kojom sumira svoj dotadašnji rad, *web* platforma. Konačno, Slatka konceptualna umetnica ostvaruje saradnju sa magazinom

²⁰⁹ Autorka izložbe Sanja Kojić Mladenov. Bojana Knežević, kao učesnica je izložila svoj umetnički rad *Psihodelična princeza*.

²¹⁰ Prva faza projekta je predstavljena u knjizi *S.U. Slatka Konceptualna Umetnica 2013-2015*, koja je zajedno sa njenim prvim umetničkim radovima izložena u MSUV, 2015. godine, na izložbi *Konflikti, provokacije, relacije, izazovi, strepnje, energije, odlučnosti – Umetnost u proširenom polju – Pogled na umetničku scenu Vojvodine 1995/2014*, autorke Svetlane Mladenov.

²¹¹ Tokom boravka u rezidencijalnom programu u Beču formira novi virtualni identitet, austrijsku umetnicu *Süße Konzeptkünstlerin* (2017), u umetničkom prostoru „Kulturdrogerie” u Beču.

ELLE²¹² okuplja nove saradnice...“ i ima samostalne izložbe²¹³.

Bojana Knežević odnos ka virtuelnom identitetu objašnjava kroz princip medijacije i saradnje. „*Slatka Konceptualna Umetnica* nije moj alter ego, a moja uloga bila je najpre medijatorska, a potom producentska i menadžerska. Iako su mnogi (sa)učesnici/ce i posmatrač(i)ce pokušali/e da mene ili nekog drugog poistovete sa S.U., to prosto nije bilo moguće, jer ona je jasno, već u svojoj drugoj fazi, postala grupni identitet, u koji su se, tokom četvorogodišnjeg procesa, upisivali mnogi drugi identiteti i tumačenja“ (B.K).

Projekat od individualnog postaje kolektivni, dostupan svima, što problematizuje pitanje profesionalizma u umetnosti, naročito novomedijskoj. Ko se može baviti umetnošću i koji su sistemi valorizacije nečijeg stvaralaštva, da li autorka vodi identitet ili on (kolektiv) usmerava nju, „u toj neprekidnoj igri ruši se bilo kakva hijerarhija odnosa, a mogućnost dijaloga kao okidača društvenih procesa postaje eksplicitna, što bi trebalo da bude zadatak umetničkog dela kao aktivnog elementa jednog društva“ (Bjeličić, 2016:1).

Bojana Knežević se ovim projektom nadovezuje na konceptualnu umetničku praksu dematerijalnosti umetničkog dela i njegovog transponovanja u medij komunikacije između participanata/kinja otvorene zajednice konzumenata koji nemaju svoje poreklo samo u umetničkim krugovima. Pri tom anonimnost identiteta autorke projekta ukazuje na nastavak praksi kolektivnog pristupa umetnosti i aktivizmu koje su odlike kako avangardnih pokreta, tako i feminističkih inicijativa.

Video-igre i superherojke

Umetnice istražuje polje video-igara i analiziraju poziciju ženskog tela i identiteta u njima. Popularna kompjuterska igra, avantura sa glavnom junakinjom Larom Kroft se „postavlja kao fetišni objekat muškog pogleda. Fuzija ženskosti, smrti i tehnologije u likovima kao što je Lara Kroft unosna je i dugotrajna formula kapitalističkih tržišnih ekonomija, snažna kombinacija koja je zabeležena još 1951. godine u eseju Maršala Mekluana *Mehanička nevesta* (Schleiner, 2001: 222).

I druge istraživačice kritikuju dominantnu patrijarhalnu poziciju ženskog tela kao seksualnog objekta u svetu video-igara, transponovom iz sveta realnosti u izvornom obliku. Ukazuju na grešku postmodernih teoretičarki, feministkinja, kao i umetničkih i tehnoloških kritičarki 90-ih koje su ignorisale veliku popularnost video-igara, baveći se uglavnom Internetom ili utopističkom virtuelnom realnošću u svojim istraživanjima, a zanemarujući njihov edukativni i nasilni aspekt koji će se tek odraziti na buduće generacije. „Nedostatak akademskih istraživanja u oblasti kompjuterskih igara može se pripisati dvema činjenicama, prva je da je poreklo kompjuterskih igara najviše u domenu igračaka za decu i da su na taj način ispravno preneti na područje pedagogije. Druga je odsustvo tradicije istraživanja i

²¹² *Slatka Konceptualna Umetnica* je potraživala umetničke radove na ELLE *website*-u i u štampanom izdanju.

²¹³ Samostalna izložba u umetničkom prostoru U10 u Beogradu. U okviru izložbe, organizovano je vođenje i diskusija koju su vodili istoričar umetnosti i kustos Vladimir Bjeličić i teoretičarka umetnosti Marija Ratković, sa specijalnim gošćama istoričarkama umetnosti Irinom Subotić i Milicom Pekić.

razvoja na univerzitetima, čak i za tehničke i zanatske aspekte računarskih igara – većina inovacija u igrama se dogodila u industriji van univerzitetskih laboratorija. Još jedan faktor može biti široko rasprostranjeno uverenje da su kompjuterske igre nasilna i nezdrava vrsta zabave i zato ne zaslužuju toliko istraživanja kao potencijalno utopijske tehnologije kao što je virtualna realnost²¹⁴ (Schleiner, 2001: 221). Odgovor ovoj mizoginičnoj virtualnoj realnosti su dale pojedine „umetnice hakerke“ koje su programirale dodatke za pojedine video-igre, ženske likove koji bi zamenili vodeće muške junake, te na taj način subverzivno izmenile postojeću seksističku situaciju. Međutim, i pored toga „kategorija 'feminističke igre' bila bi preuranjena, jer veoma malo žena učestvuje u ovoj oblasti kulturne produkcije“ (Schleiner, 2001: 225).

Jedna od umetnica, **Isidora Todorović** je aktivna u oblasti gejminga. Kreirala je *flash* igru *The system jumper* (2009) sa elementima klasične platformske igre (horizontalna ravan kretanja glavne junakinje, nivoi, životi, sakupljanje poena...), uz socio-politički narativ. „U mojoj prvoj master igri je bila *Super Građanka* kao glavna junakinja koja prolazi kroz sisteme: komunizam, tranziciju i kapitalizam i sakuplja simbole tih sistema“ (I.T). Na taj način je master radom na Novim likovnim medijima izmenila uobičajenu situaciju u video- igrama, odnosno, glavnog junaka zamenila glavnom junakinjom i razvila video-igru koja kritikuje aktuelnu društvenu stvarnost sopstvenog okruženja, čime je naglasila i društvenu angažovanost ženskog avatara(ke).

Zanimalo ju je pitanje: „koliko su ženski karakteri i na koji način zastupljeni u kompjuterskim igrama?“ (I.T). „U članku *Fighting Women Enter the Arena No Holds Barred*²¹⁵, koji je napisala Michel Marriot, uočeno je da dugozapostavljena demografska grupa ženskih igrača konačno dobija respektabilne ženske igračke likove, heroine koje mogu da prime i uzvrate udarac. Međutim, može se primetiti da je tipologija ženskih karaktera u kompjuterskim igrama veoma jednostavna te se može podeliti u nekoliko kategorija od kojih su dve najzastupljenije: princeza koju je potrebno spasiti (*Super Mario; Legend of Zelda*) ili hipertrofirani seksualni simbol (*Lara Croft; Kitana – Mortal Combat*). Mariot primećuje da se tek u poslednje vreme javlja potreba za novom depikcijom žena u igrama koja se suprotstavlja ustaljenim stereotipovima seksualnog simbola ili žrtve. Sa druge strane, može se primetiti da, osim dve navedene grupacije, retko koji karakter ženskog pola u igricama ima neku drugu funkciju osim iznad navedenih²¹⁶ (Todorović, 2009: 14). Njena glavna junakinja je ženski superheroj(ka), pandan muškim superherojima, koja sama izvršava sve zadatke u igri i prelazi iz nivoa u nivo kako bi stigla do cilja, što je u suprotnosti sa klasičnom postavkom ženskih likova drugih video-igara u kojima je ženski lik u ulozi princeze koju bi trebalo spasiti ili saborkinje glavnom junaku koji je dominantan.

Danas, nakon skoro 10 godina od nastanka video-igre *The system jumper*, govori kako „su ženski karakteri sad mnogo bolje zastupljeni. Lara Kroft nije više toliko seksualizovana. Mnogo su bolje dra-

²¹⁴ „The lack of academic research in the field of computer games can be attributed to two factors, the first being the notion that computer games are merely toys for children and thus properly relegated to the field of pedagogy. The second is an absence of a tradition of research and development at universities for even the technical and craft-oriented aspects of computer games-much of recent innovation has occurred within the game industry outside of university labs. Another factor may be the widespread belief that computer games are violent and unhealthy forms of entertainment and therefore do not merit as much exploration as potentially utopian technologies such as virtual reality.”

²¹⁵ Članak se može naći na: <http://www.nytimes.com/2003/05/15/technology/fighting-women-enter-the-arena-no-holds-barred.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/Subjects/M/Motion%20Pictures&pagewanted=2>

²¹⁶ Uz poštovanje prema likovima kao što su npr. dr. Judith Mossman ili Alyx Vance iz *Resident Evil* franšize, gde obe predstavljaju kompleksnije formulisane ženske karaktere.

maturški razvijene igre. Kvalitetniji su ženski karakteri, a likovi bolje razrađeni” (I.T).

Naime, usled kritike „umetnica hakerki” koje su intervenisale u prostoru igre, kako bi zadovoljili feminističku kritiku, proizvođači su napravili više verzija glavne junakinje Lare Kroft, čime je učinjen značajan pomak u industriji video-igara. Postavlja se pitanje da li su razlozi humanističke ili ekonomske prirode, odnosno tržišne isplativosti proizvodnje u odnosu na brojnost (žena) konzumenata. „Od kada postoje digitalne igre, postoji i najopštija javna pretpostavka (medijski intenzivno podržavana) da su igrači uglavnom deca i tinejdžeri (u oba slučaja muškog pola), a da za njima slede odrasli muškarci, dok se za devojčice/devojke/žene smatra da se ne igraju ili da se igraju znatno manje”. (Gavrilović, 2016: 64)

„*Super građanka* je, naposletku, pokušaj bogaćenja rastućeg spektra afirmativnih ženskih karaktera u okviru zapostavljenog dela igracheke populacije“ (Todorović, 2009: 33). Istorija pisanja o digitalnim igrama insistira na kreiranju drastične rodne razlike, odnosno na predstavljanju ženske populacije kao u veoma malom procentu aktivne i prisutne u svetu video-igara, te se može zaključiti da rod određuje interesovanja pojedinaca, „pa su, shodno tome, muškarci zainteresovaniji za tehnologiju, takmičenja, spoljne prostore i nasilje, što znači da digitalne igre odgovaraju muškim interesovanjima jer je većina igara takmičarska, često nasilna, dešava se negde napolju i povezane su sa tehnologijom. Za žene se pretpostavlja da su nesklone tehnologiji, takmičenjima i nasilju i da vole unutrašnje prostore“ (Gavrilović, 2016: 66). Međutim, podaci istraživanja iz SAD i Zapadne Evrope koje iznosi Gavrilović ukazuju na to da je ta tvrdnja u potpunosti suprotnosti sa statističkim podacima koji datiraju iz vremena početaka video-igara (80-te godine 20. veka), te da „je već tada upravo u SAD postojala veoma ozbiljna – iako kasnije zaboravljena – ženska igracheka populacija (Nooney 2013), koja je bila spremna da se tako i deklarise, uprkos svim nastojanjima da se igranje opiše kao „neženstveno“ ponašanje, o čemu jasno svedoče pisma sačuvana u *Sierra On-Line* dokumentaciji“ (Gavrilović, 2016: 67 – 68).

Video-igre su se od svog osnivanja dominantno usmerile na zadovoljavanje potrebe isključivo muških konzumenata. Tek akcijom prvih *hakerki*—umetnica postignute su početne korekcije, podstaknute i prečutnim saznanjem da žene čine značajan broj korisnika/ca ovog digitalnog medija. Doprinos promenama dala je Isidora Todorović, svojim umetničkim radom *The system jumper* (2009) kroz uvođenje ženske superjunakinje *Super Građanke* u igracheki kontekst, što čini retku praksu naše umetničke scene. Osim njenih istraživanja, važno je napomenuti umetnički opus **Tanje Vujinović**, autorke iz Beograda, koja već dugi niz godina živi u Ljubljani i bavi se hibridnim instalacijama, kompleksnim 3D virtuelnim svetovima i video-igramama, kroz koje ispituje odnos ljudi i tehnologije, tela i tehnologije, naročito „neprirodne” strane tehnologije.

Telo u virtuelnom prostoru

„U ovoj realnosti kojoj je svaki kompjuter prozor, viđeni objekti nisu ni fizički objekti, ni neophodno predstave fizičkih objekata, već su u formi, karakteru i akcijama načinjeni od podataka, od čiste informacije“ (Dimitrijević, 2013: 55). Kompjuterski generisani svetovi su otvoreni prostori za kompjuterski kreiran virtuelni život – digitalno fluidno, dematerijalno telo, dostupno korisnicima kompjuterskih

softvera i internet zajednica, ali i umetnicima/ca koja u njemu pronalaze mogućnosti za istraživanje sopstvenih umetničkih koncepata.

Prvi eksperimenti u oblasti digitalne animacije započeti su sredinom 1960-ih godina u kapitalističkim zemljama zapada (Njujork, Štuttgart). „Dugo je trebalo da digitalna animacija dobije svoje zaslužno mesto u umetničkoj sferi kao jedna od umetničkih disciplina u okviru medijske umetnosti“. (Mladenov, 2016: 7) Broj autora/ki koji se bave ovim nestabilnim medijem tokom istorije nije bio velik. Još uvek je skromnijeg obima, ali se broj novopridošlih umetnika/ca mlađe generacije svakodnevno uvećava.

Jedna od prvih umetnica koja kod nas kreće sa istraživanjem u polju 2D i 3D animacije je **Mari-ca Radojčić**. Usmerena više na kreiranje digitalnih virtuelnih prostora beskonačnosti, algoritamskih umnožavanja i apstraktnih formi, jednu od retkih 3D animacija, posvećenih odnosu tela i virtuelnog prostora, realizovala je iz krajnje ličnih pobuda. *Povratak odlaska* (2003), „za koji se sa strahom mislilo da bi mogao da bude testamentarni. Na sreću – nije bio! To je rad kojim je ona hrabro, promišljeno, iako umorno, ali jogunasto, uporno, nagonski želela da svoje bolne intimne trenutke reza, koji je istovremeno i linija života i linija smrti, pretoči u umetnost. Sve to bila je neka vrsta samoterapije“ (Subotić, 2009: 22).

Naime, posle teške bolesti i operacije raka na debelom crevu Marica Radojčić, pristupa istraživanju sopstvenog tela kroz upotrebu digitalnih tehnologija. Koristi nekoliko snimaka napravljenih tokom same operacija u medicinske svrhe i kreira 3D animaciju sopstvene utrobe koja trpi usled promenljivosti vlastitih ćelija. „Polazeći od tih snimaka ja sam odmah još u bolnici odlučila da od toga napravim umetnički projekat da bih se na taj način izlečila od traume“ (M.R). Povezujući sopstveni život sa umetnošću, autorka je imala potrebu da proces bolesti tela politizuje kroz umetnički koncept. „To delo, nastalo na osnovu autentičnog doživljaja neverovatne iskrenosti i ubedljivosti, u isti mah je i ispunjeno paroksizmom emocija i hladnokrvnošću naučnog pristupa, i upravo ta dvojnost vrućeg i hladnog predstavlja redak naboj koji omogućuje da se te animacije prikazuju u različitim obradama, prilikama, ambijentima i kombinovanim instalacijama.“ (Subotić, 2009: 22). „Jer sa paradoksima se mora živeti. Ne samo sa njima već u njima.

Stoga i ima smisla govoriti o izvrtanju relacije:

Svet -----> Moja telesna unutrašnjost

i preobraćanju strelice -----> u suprotan smer, utapanjem drugosti u jastvo²¹⁷.

Na projektu je radila naredne tri godine najpre u Budimpešti, u C3 – Center for Contemporary Art and Communication, a zatim u Beogradu. „Cilj mi je bio da izmodeliram i animiram svoje crevo, što realnije, da napravim efekte šikljanja krvi i da od svega toga napravim kasnije ambijentalni virtualni prostor mog stomaka u koji će publika ulaziti“ (M.R). 3D animacija je realizovana upotrebom tada moćnog program *Alias Wavefront*-a – *Maya* i prikazana na više izložbi, samostalno kao animacija ili kao am-

²¹⁷ Marica Radojčić o paradoksu – rad *Povratak odlaska*.

bijentalna postavka, kod nas i u inostranstvu²¹⁸. U ovom radu Marica Radojčić svoju intimu iznosi u javnost na vrlo direktan način. Kreira poseban telesni virtualni prostor kako bi sopstveni doživljaj teskobe tela prenela u spoljni prostor posmatrača i izgradila posebnu vrstu međusobne komunikacije.

Realnost virtualnih prostora uspostavlja jedinstvenu povezanost sa posmatračima dela što ukazuje na otvorenost novih medija u umetnosti ka konzumentima umetničkih dela, često i kroz potrebu za međusobnom interaktivnošću. Međutim, ovakvi vidovi umetničke prakse nisu odmah nailazili na dobar prijem stručne javnosti, pa tako ni o animacijama Marice Radojčić nema mnogo pisanih tekstova niti pominjanja u stručnim publikacijama istorije umetnosti.

Još jedna umetnica koja je među prvima kod nas počela da koristi nove 3D softvere za kreiranje virtualnih tela je **Nataša Teofilović**. U jednoj od svojih prvih 3D animacija *s.h.e* (2006), postavljenoj kao ambijentalna postavka od pet kompjuterskih ekrana, animirani virtualni karakteri stvaraju iluziju da se virtualna bića kreću i kroz stvarni prostor, te da međusobno komuniciraju. „Kada se posetioci suoče sa virtualnim likovima u visini očiju – uspostavlja se sfera komunikacije koja, bez ikakvog uputstva za interakciju, privlači posetiocima u svet iza ekrana, u kome se iznenada počinju preklapati virtualni i realni prostor“ (Teofilović, 2016: 32). Rad ima odlike intra-aktivne, transdisciplinarne hibridne umetnosti koja preispituje granice između stvarnosti i virtualnog prostora, beskonačnog belog prostora i hibridnih tela kojima nije moguće jasno utvrditi seksualnost²¹⁹. „Ono što je zajedničko njenim figurama (karakterima) i apstraktnim oblicima je kretanje u nedefinisanoj prostoru praznine. Njihovo egzistiranje u virtualnom svetu i, na prvi pogled, distanciranje od realnog sveta samo još više naglašava njihovu usamljenost, ali i želju za komunikacijom“ (Mladenov, 2016: 8). Komunikacija sa spoljnim okruženjem, sa posmatračem, bitna je za autorku, jer „pomoću komunikacije ona uspostavlja identitet u virtualnom okruženju čineći svoje postojanje 'realnim' (Stanić, 2013: 1).

Kompjuterski generisani humanoidi, 3D virtualna bića Nataše Teofilović počivaju na intenciji umetnice da sopstveno realno telo i pokret transponuje u imaginarni svet virtualnog belog prostora (*void*) upotrebom naprednih kompjuterskih softvera, što je zahtevalo poznavanje interdisciplinarnih veština, prvenstveno anatomije, 3D animacije, programiranja, kompjuterskih softvera, umetničkih disciplina kao što su: performans, gluma i zvuk, zatim psihologije ponašanja i dr. Autorka ukazuje na potrebu da analizira tehničku i konceptualnu prirodu virtualnih bića, njihov virtualni identitet, ali i svoju pojavnost u realnom i virtualnom svetu. „Istraživanje tokom kreiranja virtualnih bića jeste njen osnovni motiv, proces koji transformiše i samu umetnicu, jer virtualna stvarnost razara identitet, a proces digitalizacije ga restrukturira“ (Stanić, 2013: 1). Pitanje identiteta, sopstvene istorije i memorije, ali i aktuelne pozicije u društvu je ključno polje istraživanja za Natašu Teofilović. „Ja se stalno bavim sobom, svojim telom i večnom temom – identitetom, pogotovo u nestrukturiranom prostoru, koji je bio povezan sa tadašnjim društvenim okolnostima. Kasnije je ta metafora otišla u beli prostor“ (N.T).

²¹⁸ Muziku su komponovali Miroslav Miša Savić i Fil Niblok, jedan od, uz Džona Kejdža i La Mont Janga, najznačajnijih kompozitora njujorške minimalističke škole.

Umetnički rad je premijerno prikazan u Galeriji Kulturnog centra u Beogradu (2003); zatim u Barutani sa muzikom izvođenom uživo (Fill Niblok i Miša Savić); te u okviru međunarodnog projekta *Brisanje* (autorka Marica Radojčić) u Muzeju 25. maj (2005); u Galeriji Matice srpske (2010) i u Kelnu (2013).

Projekt je posvećen doktoru Krivokapiću.

²¹⁹ Rad *s.h.e* je godinu dana prikazivan u okviru stalne postavke u muzeju *Ars Electronica* u Lincu (Austrija) 2007–2008. godine, a nakon toga na velikom broju grupnih i samostalnih izložbi u zemlji i inostranstvu.

Sam proces realizacije rada je vrlo ličan. „Elementi *ličnog, privatnog i autoportreta* prisutni su u svakom segmentu rada. Portret virtuelnih glumica generisan je iz mog autoportreta, digitalno osvetljenje mapirano je (*kečferovano*) iz ambijenta u kome živim, zvuk – ritam udaraca u ekran je kucanje u staklo monitora na kome su *one* nastajale, mimika, pokret i gest virtuelnih glumica su privatno moji” (Teofilović, 2013: 232). „To čini vezu umetnice sa njima još snažnijom i iskrenijom. Život tih karaktera zavisi od same umetnice, njene volje da ih zadrži, promeni ili ugasi. Atmosfera intimnosti ih obavlja...“, uz osećanja i atmosferu kao što „su otuđenost, usamljenost, izolovanost, melanholija, nekomunikativnost, nezainteresovanost, ravnodušnost, ponekad blaga ironija ili tek nagovešteni humor.“ (Mladenov, 2016: 8).

Uspostavljanje identiteta u virtuelnom okruženju ključno je i u njenim drugim 3D animacijama, kao što je: ambijentalna 3D animacija *1:1*²²⁰ koja se sastoji od senke nevidljivog virtuelnog aktera(ke), koju je autorka postavljala na različite načine, kreirajući uvek nove situacije u izložbenim, alternativnim ili javnim prostorima; 3D animacija *Asymmetry*²²¹ komponovana od repeticije jednog pokreta ruke virtuelnog karaktera koja umnožavanjem postaje apstraktna dinamička forma, simulirajući metod stvaranja sistema u prirodi *Asymmetry* govori o jedinstvu, čulnosti i nesavršenosti (*Asymmetry*) koji nas čine jedinstvenima” (Teofilović, 2013: 1).

Digitalizovana, hibridna bića u njenim animacijama neodoljivo podsećaju na ideje kiberfeminizma jer „kiborg je stvorenje u post-rodnom društvu; on nije natovaren biseksualnošću, preedipalnom simbiozom, neotuđenim radom i drugim idejama organske celine putem konačne apropijacije snaga svih njenih delova u jedno više jedinstvo“ (Haravej, 2013: 27), upotrebljeno kao paradigma virtuelnog sveta širokih mogućnosti kreiranja identiteta i predstavljanja javnosti.

Bilo da realizacija rada zahteva kreiranje humanoida ili apstraktnih čestica²²², komunikacija između realnih i virtuelnih prostora je ono na čemu autorka insistira. Za nju je virtuelni prostor, beli prostor praznine, istovremeno prostor istraživanja, prostor otvoren za slobodno strukturisanje u kojem se ona kontinuirano bavi preispitivanjem sopstvenog identiteta i odnosa sa svetom oko sebe.

„Umetnici-pioniri kao Nataša Teofilović često su bili usamljeni, nedovoljno shvaćeni ne samo od šire kulturne javnosti, već često i od samih kritičara i kustosa, koji nisu imali izgrađen stav o toj vrsti umetničke produkcije. Trebalo je vremena da se oni edukuju i upoznaju sa tom novomedijskom umetnošću kako bi mogli da je uvrste u svoje polje umetničkog interesovanja“ (Mladenov, 2016: 7). Zato tek poslednjih godina ova inovativna umetnička praksa dobija kod nas pažnju kritičara i teoretičara umetnosti.

Andreja Kulunčić je takođe, već na početku svoje umetničke karijere, bila zainteresovana za digitalne

²²⁰ Rad je nagrađen na 15. Međunarodnom festivalu medijske umetnosti u Tokiju.

²²¹ Rad je nastao na osnovu nagrađenog predloga projekta za *Ars Electronica Collide@CERN* konkurs i odnosio se na stvaranje slike univerzuma koristeći telo virtuelnog glumca i kaleidoskop algoritam za kompoziciju.

²²² U svojim novim 3D animacijama fraktala, kao što je *7001*, Nataša Teofilović koristi kompjuterske programe za generisanje fraktala koji se zasnivaju na algoritamskoj strukturi. „Međutim, vizuelni rezultat otkriva jednu drugu, ličnu prirodu i asocira na slobodni, gestualni crtež rukom i uskovitlane čestice. Rad sa fraktalima nosi specifičnu poetiku. To je da svaki, najmanji, delić slike sadrži u sebi informaciju, globalnu sliku celine. Najmanje sadrži u sebi najveće i obratno. Sličan pristup je aktuelan i u naučnim radovima – naučnici koji se bave univerzumom (tj. beskonačno velikim) svoje postulate zasnivaju na rezultatima fizičara koji se bave istraživanjem čestica (tj. beskonačno malim). Mikro i makro univerzum se uzajamno sadrže i definišu. Kao i u poeziji, prožimaju se globalno i pojedinačno, opšte i lično“ (Nataša Teofilović, 2016: 16).

umetničke prakse, te razmatranje načina kreiranja virtuelnog tela u projektu *Zatvorena zbilja-Embrio* (1999–2000.)²²³ Projekat je razvila kao multidisciplinarni sa timom saradnika/ca (programer, sociološkinja, filozofi i dr.). Koncept se zasnivao na kreiranju virtuelnog embriona na internet platformi, od strane dva zainteresovana/e korisnika/ce interneta koji postaju fiktivni roditelji novog virtuelnog bića (bebe). Na taj način se kreirala specifična baza embria sa sopstvenim statističkim podacima koja je „bila podloga za pro-kontra diskusije o genetskom inženjeringu koje bi slijedile u galeriji, s tim da nam je bilo bitno da su sugovornici stručnjaci iz tog područja, neovisno jesu li pro ili kontra genetskog modifikiranja“ (A.K). Podaci su se bavili i identitetima (rasnim, rodnim, profesionalni, seksualnim i sl.), bolestima i karakteristikama koji su postali polje nove analize i društvene diskusije u javnom prostoru. Internet platforma je izložena kroz ambijentalnu postavku, uz participaciju stručnjaka/inja iz različitih oblasti koji su učestvovali u aktivnoj diskusiji o čitavom procesu „genetskog inženjeringa“ i njegovim rezultatima. Rad je kasnije dobio nastavak u novoj platformi *Kibarzi*, u kojoj konzumenti/kinje mogu isto da kreiraju novo virtuelno biće (bebu), ali uz mogućnost njegove/ne dalje evolucije.

Uočljivo je interesovanje umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini za osvajanje virtuelnih prostora, za teme virtuelnog identiteta, tela i video-igara, koje svoju početnu inspiraciju crpe u kiberfeminističkim teorijama, teorijama virtuelne realnosti i postkonceptualnoj i savremenoj umetničkoj praksi. Sa druge strane, veći broj istraživanja na ove teme, ukazuje na zavidan doprinos koji su umetnice sa „poluperiferije“ (Blagojević) ostvarile, ne samo u lokalnom kontekstu, već i na značajnim međunarodnim izložbama i festivalima novomedijske umetničke prakse gde su dobijale nagrade i stipendije za inovativnost, o kojima lokalna javnost, pa čak i stručna, još uvek malo zna.

2.13 Učešće umetnica u strukovnim udruženjima

U Srbiji postoje četiri strukovna udruženja likovnih umetnika: ULUS (Udruženje likovnih umetnika Srbije), SULUV (Savez udruženja likovnih umetnika Vojvodine), ULUPUDS (Udruženje likovnih umetnika primenjene umetnosti i dizajna Srbije) i Udruženje primenjenih umetnika i dizajnera Vojvodine.

Najstariji, ULUS, osnovali su 1919/1920. godine, u Beogradu, 22 umetnika i 8 umetnica/ slikari i vajar. Na njihovoj zvaničnoj internet prezentaciji piše da broji oko 2000 članova/ica²²⁴ u četiri sekcije: slikarstvo, vajarstvo, grafika i prošireni mediji. U Statutu Udruženja je navedeno da se bave sledećim aktivnostima: organizovanjem kolektivnih, retrospektivnih i samostalnih izložbi u Beogradu i drugim gradovima širom zemlje i u inostranstvu; organizovanjem raznovrsnih programa u galerijama Udruženja i drugim punktovima; organizovanjem savetovanja, simpozijuma, izdavanje kataloga izložbi, monografija i informativnog biltena Udruženja; učešćem na međunarodnim izložbama, sajmovima,

²²³ Rad je nagrađen na Trijenalu Indije.

Rad je otkupio Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, ali je istovremeno i dalje dostupan na internetu. Rad je sama finansirala preko svog nezavisnog uruženja.

²²⁴ Na internet prezentaciji ne postoji spisak članstva/ica, tako da nije moguće utvrditi da li je podatak tačan, kao ni koliko ima aktivnih članova/ca.

kongresima i simpozijumima, radom na unapređenju socijalno-pravnog statusa članova; angažovanjem na rešavanju i poboljšanju materijalnog, stambenog i prostornog pitanja članstva; saradnjom sa mnogobrojnim privrednim organizacijama i društvenim ustanovama; saradnjom sa školama, ustanovama kulture, muzejima, umetničkim udruženjima i organizacijama i galerijama u zemlji i inostranstvu; učešćem u radu stručnih timova, i dr. Aktivno je i raspolaže sa dva izložbena prostora, paviljonom „Cvijeta Zuzorić“ na Kalemegdanu i Galerijom ULUS, u pešačkoj zoni Beograda.

SULUV je osnovan kao *Udruženje likovnih umetnika Vojvodine (ULUV)* 1946. godine u Novom Sadu. Predstavlja udruženje profesionalnih umetnika/ca iz različitih oblasti likovne umetnosti (slikarstvo, skulptura, grafika, crtež, novi mediji) i raspolaže manjim izložbenim prostorom u centru Novog Sada za svoje aktivnosti.

ULUPUDS je nastao 1953. godine u Beogradu, tako što je 7 umetnika od ULUS-ove Sekcije za primenenu umetnost osnovalo novo umetničko udruženje. Ima 9 sekcija: slikarsko-grafičku, vajarsku, arhitektonsku, sekciju za umetnost i dizajn keramike i stakla, sekciju za tekstil i savremeno odevanje, sekciju za scenografiju i kostimografiju, sekciju za umetničku fotografiju (1964), sekciju istoričara umetnosti i sekciju za dizajn. Danas su aktivni i imaju manji izložbeni prostor u centralnoj zoni Beograda.

Udruženje primenjenih umetnika i dizajnera Vojvodine je nastalo 1965. godine u Novom Sadu. Članstvo je podeljeno po sekcijama: arhitektura i dizajn enterijera, dekorativno slikarstvo, dekorativna plastika, foto dizajn, grafički dizajn, pejzažna arhitektura, industrijska arhitektura, unikatna keramika, konzervacija i restauracija, kostimografija, tapiserija, tekstil, teorija, savremeno odevanje, scenografija, vajarstvo i *web* dizajn. Aktivni su i imaju manji izložbeni prostor u centralnoj zoni Novog Sada.

Tabela 13: Podaci o članstvu i aktivnosti umetnica u strukovnim udruženjima

Ime i prezime	Odnos ka strukovnim udruženjima
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Pominje ULUS-ovu galeriju u Beogradu gde je posetila otvaranje izložbe Milene Pavlović Barili. Ne pominje svoju vezu sa udruženjima. Nema podataka ni u biografiji da je bila članica nekog strukovnog udruženja.
Marica Radojičić (1943–2018)	Članica je ULUS-a, sekcija proširenih medija i međunarodnog udruženja IKG (<i>Internationales Künstler Gremium</i> , osnivač Jozef Bojs). Ne pominje ih u razgovoru.
Breda Beban (1952–2012)	Ne pominje.
Vesna Gerić (1957)	Bila je članica Udruženje dizajna i interaktivnih umetnosti dok je živela u Americi, ali tamo nije više članica. Svedoči: <i>Jako je veliki benefit. Benefit je međunarodna saradnja, razmena profesora u pogledu održavanja radionice, otići na jedan semestar kao umetnica i raditi nešto svoje u njihovim galerijama i prostorima, razmena studenata, konferencije i razmena mišljenja i to je jako bilo važno.</i>
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Članica SULUV-a, slikarska sekcija. Pominje prvu izložbu koju je imala u SULUV-u.
Nataša Teofilović (1968)	Članica ULUS-a, sekcija proširenih medija. (Ne pominje ih tokom razgovora)
Andreja Kulunčić (1968)	Članica HDLU-a (Hrvatskog društva likovnih umjetnika) od 1996. godine i Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika 2001- 2009. (Ne pominje ih u razgovoru).

Vesna Tokin (1969)	Članica ULUS-a od 1999. godine. (Ne pominje ih u razgovoru.)
Jelena Jureša (1974)	Ne pominje.
Lea Vidaković (1983)	Članica SULUV-a, sekcije novih medija i HDLU-a u čijim galerijama je izlagala.
Bojana Knežević (1983)	Članica SULUV-a, sekcije novih medija, od 2010, a od 2013. ima status slobodne umetnice. Izlagala u galeriji SULUV-a.
Isidora Todorović (1984)	Članica SULUV-a, sekcije novih medija. (Ne pominje.)

Većina umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini su članice pojedinih strukovnih udruženja (9): uglavnom SULUV-a (4), zatim ULUS-a (3) i sličnih strukovnih udruženja u inostranstvu, najčešće HDLU-a (Hrvatskog društva likovnih umetnika) (2) i međunarodnog udruženja pod nazivom IKG (*Internationales Künstler Gremium, osnivač Jozef Bojs*) (1), Udruženje dizajna i interaktivnih umetnosti u SAD (1). Sve shvataju članstvo u strukovnom udruženju kao deo profesionalne legitimacije koja im omogućava da izlažu u prostorima tih udruženja, ali nažalost ne govore i o drugim različitim mogućnostima koje udruženja inače obezbeđuju (kao što su odlasci na usavršavanja, zatim različite skupove u zemlji i inostranstvu i dr.).

Umetnice su većinom članice nekog strukovnog udruženja, uglavnom sekcije posvećene novim medijima (proširenim medijima). Dve imaju status samostalne umetnice što im omogućava obezbeđivanja socijalnog i zdravstvenog osiguranja²²⁵, one u razgovoru za ovu priliku nisu detaljnije pričale o dobrobiti članstva u strukovnim organizacijama. Pominju ih samo u kontekstu izložbi koje su tamo posetile ili imale, bez analize stanja i njihove pozicije u njima. Takođe, nije vidljivo ni njihovo očekivanje podrške, niti je ka udruženjima upućena kritika. I sama udruženja poslednje dve decenije imaju nesiguran status, te nedovoljne i neredovne finansije potrebne za osnovno funkcionisanje, tako da su benefiti članstva sve manji i svode se na mogućnosti učešća na redovnim godišnjim izložbama, ili ređe na samostalnim izložbama u prostorima udruženja (koja zahtevaju renoviranje i opremanje savremenom tehnikom). Uslovi izlaganja koji udruženja mogu da omoguće su često oskudni²²⁶. Profesionalna udruženja u Srbiji više ne mogu da obezbede umetnicima/ca benefite koje su mogli nakon svog osnivanja pa sve do kraja 80-ih, kao što su: ateljei, stručni boravci u inostranstvu, međunarodne izložbe, štampanje kataloga za izložbe ili monografije, organizovanje reprezentativne izložbe i sl. Kao članica strukovnih udruženja u Americi Vesna Gerić objašnjava korist od članstva (za koje se plaća velika članarina):

Jako je veliki benefit. Benefit je međunarodna saradnja, razmena profesora, u pogledu održavanja radionice, otići na jedan semestar kao umetnica i raditi nešto svoje u njihovim galerijama i prostorima, razmena studenata, konferencije i razmena mišljenja i to je jako bilo važno. (V.G)

Situacija u funkcionisanju profesionalnih udruženja kod nas i u inostranstvu se vidno razlikuje.

²²⁵ U Srbiji je plaćanje socijalnog i zdravstvenog osiguranja za samostalne umetnike/ce neredovno i nesigurno.

²²⁶ ULUPUDS čak naplaćuje kotizaciju članovima/cama za izlaganje u njihovim galerijskim prostorima kao i za učešće na kolektivnim izložbama u organizaciji društva.

Nezainteresovanost umetnica za profesionalna udruženja su bliska istraživanjima Zavoda za kulturni razvitak Srbije koji „pokazuju da se položaj mladih umetnika u društvu, kao ni njihovi stavovi prema profesionalnim udruženjima, nisu značajno poboljšali: članstvo u udruženjima i dalje nije popularno, smatra se da udruženja ne pomažu u radu, a istovremeno umetnici nisu upoznati s pravnim i zakonskim aktima koji ih se tiču (Gavrilov, 2010; Mrđa, 2004). Brojnost članstva je takođe upitna, na šta ukazuju i drugi analitičari. „Tako, kad je reč o likovnim i primenjenim umetnostima, podaci o oko 1200 članova ULUPUDS-a i oko 2000 članova ULLUS-a, mogu poslužiti tek za okvirnu evidenciju umetnika u Srbiji” (Jokić, 2011: 6).

Stavovi umetnica koje se bave novim medijima su isti kao i kompozitorke i izvođačica na gudačkim instrumentima u slučaju članstva u njihovim strukovnim udruženjima (Kostadinović, 2014; Klem Aksentijević, 2015), „...za šta postoje različiti razlozi, od kojih je jedan onaj da muzičarke i muzičari očigledno nisu ni svesni prednosti koje nude organizacije ovakve vrste. Kako pokazuje istraživanje Kostadinović 2014, i kompozitorke Srbije imaju sličan odnos prema strukovnim udruženjima” (Klem Aksentijević, 2015: 159).

Iako su većinom članice strukovnih udruženja, umetnice novih medija nisu u njima aktivne, niti od članstva u njima očekuju neku podršku ili benefit. Činjenica da su navedena strukovna udruženja i sama u krizi (etičkoj, finansijskoj i sl.) deluje kao važan razlog zašto umetnice ne očekuju dobrobit od članstva. Međutim, odsustvom i neangažovanjem umetnika/ca koji se bave novim medijima u strukovnim udruženjima u istim se ne čuje njihov glas u vezi sa odlukama koje u njihovo ime donosi članstvo (ili nekolicina članova/ica), te one/oni ne učestvuju u ostvarivanju benefita koji i pored krize postoji.

2.14 Odnos prema umetničkim kolekcijama

Veliki broj nematerijalnih umetničkih radova, od konceptualne umetnosti, preko intermedijske i digitalne umetnosti, postavlja pitanje njihove tržišne isplativosti, odnosno mogućnosti njihovog pozicioniranja kao vrednosti čije je mesto u javnim i privatnim umetničkim kolekcijama. Iskustvo konceptualne umetnosti je ukazalo na značajan obrt koji je usledio nakon više decenija od kad je ova praksa započela svoju punu aktivnost. „Međutim, ova vaninstitucionalna umetnička praksa ostavila je za sobom materijalne tragove svoje kritike koji danas dostižu visoku tržišnu vrednost i deo su velikih kolekcija muzeja, galerija i privatnih kolekcionara, kao i institucionalizovanih istorijskih narativa” (Lukić, 2012: 46), iako u periodu svog nastanka nisu bili prihvaćeni od institucija i kolekcija.

Situacija sa radovima Bogdanke Poznanović je bila slična. U periodu svoje pune umetničke aktivnosti većinu radova je poklonila. „Zarađivala sam kao profesor i od toga živela, a ne od prodatih slika. Mnogo slika sam poklonila, nemam evidenciju, nisam želela da zavisim od laičkih otkupnih komisija. A tek vinjete! Uglavnom čudne ptice „odletele” su na sve strane...” (B.P) Takođe, veliki deo njenog opusa je ostao u Veroni po završetku velike retrospektivne izložbe u *Museo d'Arte Contemporanea Multimediale d'Europa (Domus Jani, 1990)*, gde zbog početka ratnih sukoba na prostoru Jugoslavije

nije bilo mogućnosti za povratak radova.

Od kraja 90-ih godina, kada je poraslo interesovanje za dela konceptualne umetnosti, ovakvi radovi postaju interesantni mnogim regionalnim javnim i privatnim kolekcijama. Npr. većinu radova Bogdanke Poznanović je otkupio Marinko Sudac, kolekcionar iz Hrvatske, a manji broj radova, tek poslednjih godina, MSUV, Novi Sad²²⁷. Svoju umetničku dokumentaciju Bogdanka Poznanović je poklonila udruženju *kuda.org*²²⁸, a knjige javnim bibliotekama, što ukazuje i na nedostatak poverenja umetnice u muzejske institucije u Srbiji.

Muzej savremene umetnosti u Vojvodini nadležan za praćenje, čuvanje i afirmisanje savremene umetničke prakse, sa fokusom na teritoriju Vojvodine započeo je otkup 1966. godine, istovremeno sa osnivanjem Muzeja. Nabavljani su prvo posleratni radovi istaknutih osnivača umetničkih kolonija u Vojvodini kao što su: Jožef Ač, Bogomil Karlavaris i Pal Petrik. Stilski su radovi pripadali većinom posleratnom modernizmu, asocijativnoj apstrakciji i enformelu. Najveći broj eksponata je sakupljen nakon toga, krajem sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka, uglavnom slike, skulpture, grafike i crteži. Regionalni status Muzeja uslovio je da prioritet u nabavci dela, kao i u izložbenoj praksi, bude umetnička scena Vojvodine. Mali deo zbirke su činili radovi iz ostalih delova bivše Jugoslavije i inostranstva. Takva dela su nabavljena kroz saradnju sa drugim organizacijama, npr. sa Grafičkim bijenalom u Ljubljani, kada su otkupljena dela Viktora Vazarelija i Jesusa Rafaela Sota... Nabavka dela u periodu tokom devedesetih godina 20. veka i početkom 21. veka oslanjala se uglavnom na poklone umetnika/ca nakon izložbi organizovanih u Muzeju, a tek dobijanjem novog prostora za rad, tokom prve dekade 21. veka u bivšem Muzeju revolucije, MSUV nastavlja sa sporim razvojem zbirki.

U periodu 2010–2013. formirani su: Centar za dizajn, Centar za film, video i fotografiju, Centar za intermedijisku i digitalnu umetnost i Centar za arhitekturu i urbano planiranje. „U sklopu Centara započeto je kolekcioniranje umetničkih dela i prikupljanje arhive umetničke dokumentacije koja se najviše odnosi na nove medije. Vodi se računa o otkupu i afirmaciji lokalnih stvaralaca, ali i o uspostavljanju relacija između umetničke scene Vojvodine sa pojavama i umetnicima/ama iz Srbije, regiona Jugoiistočne, Srednje Evrope i sveta. Postepeno se uvodi i sve veći broj radova žena umetnica, koje su do sada bile slabo zastupljene otkupnom politikom“ (Kojić Mladenov, 2016a: 4).

„Reproduktivnost određenih umetničkih medija – među kojima su digitalna umetnost, film i video – pokreće pitanje ekskluziviteta svojine i korišćenja ovih sadržaja u institucionalnim i vaninstitucionalnim okvirima. Ovo pitanje se zaoštrava sa Internet revolucijom tokom devedesetih godina i pokretima za slobodni softver i slobodnu kulturu nakon 2000-te, kao i velikom zastupljenošću otvorenih on-line

²²⁷ Manji broj slika se nalazi u *Legatu Marka Ristića – nadrealistički zid* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (1993–94), Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, Savremenoj galeriji u Subotici i dr.

²²⁸ Godine 2001. oformljen je Legat Bogdanke i Dejana Poznanovića pri Centru za nove medije *kuda.org* sa velikim brojem autentičnih knjiga i kataloga, knjiga sa ličnim posvetama, pisama, fotografija, negativa, slajdova, video traka, SVHS, VHSC i audio traka, ploča, fotokopija i originalnih umetničkih radova. Legat obuhvata građu iz perioda nove umetničke prakse šezdesetih i sedamdesetih godina, iz naše zemlje, regiona i Evrope. Pored opšte građe, legat sadrži jedan broj jedinstvenog dokumentarnog sadržaja, kao što je učestvovanje naših konceptualnih umetnika na Bijenalu mladih u Parizu (1971), predavanje Jozefa Bojsa u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, ili fotografije efemernih umetničkih radova, uličnih akcija, performansa i alternativnih formi teatra izvođenih u Novom Sadu. „Od osnivanja Centra *_kuda.org* pokrenuta je inicijativa da se na konceptualnom nivou pokrenu debate, razgovori, istraživački programi i sve ono što je kasnije ušlo u redovni korpus aktivnosti našeg kolektiva, sa nedvosmislenom željom i intencijom da se poveže sa procesima koji su u prošlosti bili prisutni u sličnim prostorima kao što je bio i atelje Dejana i Bogdanke DT20“, navodi Zoran Pantelić.

video arhiva, koji kroz afirmaciju vrednosti umrežavanja, komunikacije i kreativne saradnje, menjaju značenje pojma autorstva i vlasništva nad umetničkim delima". (Lukić, 2012: 46–48) Institucije kulture su neminovno morale da uvedu nove politike otkupa koji ne podrazumevaju ekskluzivnost vlasništva niti jedinstvenost umetničkog dela.

Ja sve radove prodajem u više primjeraka (edicija). Kada prvi put prodam rad i potpišem ugovor, točno naznačim ediciju. U slučaju internet radova, oni jesu dostupni svima, ali ih Muzej nakon što otkupi dobije i za svoje prikazivanje, u slučaju da on jednom u budućnosti više ne može biti na internetu zbog promjene tehnologije, Muzej dobiva sve prpratne materijale, znači sve što je do tog trenutka bilo vezano za projekt koji kupuju: diskusije, kazete, tiskovine, statistike, sve što je izašlo iz tog projekta. Osim toga, svi digitalni radovi su i dalje na internetu. (A.K.)

Tabela 12: Dokumentacioni podaci o umeticama – podaci o zastupljenosti u kolekcijama

Ime i prezime	Mesto života	Umetnički radovi u javnim kolekcijama	Umetnički radovi u privatnim kolekcijama
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Novi Sad	Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Savremena galerija, Subotica; Muzej savremene umjetnosti, Zagreb; <i>Museo d'Arte Contemporanea Multimediale d'Europa (Domus Jani)</i> , Verona (poklon); Biblioteka Matice srpske, Novi Sad (poklon); Biblioteka Učiteljskog fakulteta, Sombor (poklon); Biblioteka OŠ „Veljko Petrović“, Begeč (poklon). <i>Film (Reke) se nalazi u jednom muzeju eksperimentalne umetnosti u Italiji.</i>	Kolekcija Marinka Sudca, Zagreb; Centar za nove medije <i>kuda.org</i> , Novi Sad (poklon).
Marica Radojčić (1943–2018)	Njujork, Krčedin, Beograd	U Galeriji Matice srpske, Novi Sad, osnovan je 2009. njen legat sa 87 odbranih radova koji predstavljaju presek njenog celokupnog stvaralaštva; Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad (otkup i poklon); Šumarski fakultet Univerziteta u Beogradu (<i>Neprestani tok</i> – skulptura, otkup). Matematički institut SANU (poklon); Matematički fakultet Univerziteta u Beogradu (poklon). <i>Sa Sekretarijatom za kulturu grada u završnoj fazi je osnivanje mog beogradskog legata sa ukupno 142 dela koja će se u njemu naći.</i>	Privatne galerije u Njujorku; kolekcija Danijela Mokeja, direktora Arhiva Iva Klajna u Parizu...
Breda Beban (1952–2012)	Skoplje, Zagreb, London	Tate Britain, UK; Speed Art Museum, Louisville, USA; Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, Hrvatska; Muzej moderne i savremene umjetnosti, Rijeka, Hrvatska; Muzej savremene umetnosti, Beograd, Srbija; National Gallery of Canada, Otava, Kanada; Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton, UK; Arts Council of England, UK.	Weltkunst Foundation, CiriH .
Vesna Gerić (1957)	Maroko	/	/

Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Novi Sad	Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad; Rektorat UNS; SANU ogranak u Novom Sadu; Narodni muzej Kikinda (otkupna nagrada); Atelje 61, Novi Sad; zbirka likovne kolonije Deliblatski pesak; zbirka likovne kolonije Ečka, Savremena galerija Zrenjanin.	Privatne kolekcije u Srbiji, Kini, Italiji, Francuskoj, Sloveniji...
Nataša Teofilović (1968)	Pančevo	Muzej <i>Ars Electronica</i> , Linc, Austrija (<i>s.h.e.</i> – 3D karakter animacija); Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad; Kulturni centar Beograda, Beograd; Savremena galerija Zrenjanin (<i>One for tango</i> – 3D karakter animacija); Galerija savremene umetnosti Pančevo; Šumarski fakultet Univerziteta u Beogradu; Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu; Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu. Otkup 3D animaciju <i>S.H.E.</i> 2006. – <i>Rad je bio otkupljen za prikazivanje na godinu dana u Muzeju Ars Electronica u Lincu i nastavio je posle tog perioda dalje da gostuje po muzejima, izložbama i festivalima.</i>	<i>Videomeđeja</i> ; kolekcija Miška Šuvakovića...
Andreja Kulunčić (1968)	Subotica, Beograd, Budimpešta, Zagreb	Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb; Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Moderna galerija, Ljubljana; ZKM - Zentrum fur Kunst & Media, Karlsruhe, Nemačka; C3 - Center for Culture & Communication, Budimpešta.	Neda Young Art Collection, Njujork, SAD; Art Collection Telekom, Nemačka; Zbirka suvremene umjetnosti <i>Filip Trade</i> , Zagreb. <i>Imam sve digitalne radove na net-u.</i>
Vesna Tokin (1969)	Vršac, Beograd	Muzej grada Beograda (video <i>Grad senki</i>).	/
Jelena Jureša (1974)	Novi Sad, Brisel	Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.	/
Lea Vidaković (1983)	Subotica, Zagreb, Oslo, Brisel, Singapur	Savremena galerija (Zbirka novih medija) u Subotici; Casoria Contemporary Art Museum, Italija.	/
Bojana Knežević (1983)	Novi Sad, Beograd	/	/
Isidora Todorović (1984)	Novi Sad	Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad (<i>Meke veze</i> , poklon).	Kolekcija <i>Imago Mundi Beneton</i> .

*U Tabeli 12 dati su podaci o zastupljenosti umetničkih radova umetnica u muzejskim / galerijskim kolekcijama, a tamo gde je bilo moguće i podatak o umetničkom delu koje je u kolekciji. Izostaje podatak o tome da li je umetnica poklonila delo ili je ono otkupljeno, što su podaci koji nisu bili svuda dostupni zbog zadiranja u privatnost.

Umetnice novih medija uglavnom imaju radove u muzejskim zbirkama, najčešće muzeja grada ili regiona u kojem žive i rade. Najviše njih ima rad u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine (7), zatim u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, Savremenoj galeriji u Subotici, Zrenjaninu, Pančevu, Narodnom muzeju u Kikindi, u regionu Jugoslavije: u Muzeju savremene umjetnosti u Zagrebu, Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Modernoj galeriji u Ljubljani i sl. Pojedine umetnice koje imaju razvijenu međunarodnu karijeru imaju radove i u važnim svetskim muzejima, kao što su: Tate Britain i Arts Council of England u Londonu, National Gallery of Canada u Otavi ili važnim zbirkama

medijske prakse: ZKM – Zentrum für Kunst & Media u Karlsruheu, C3 – Center for Culture & Communication, Budimpešta, Muzeju Ars Electronica, Linc, Austrija i dr.

Međutim, umetnice novih medija nemaju česte otkupe radova. U proseku im se radovi nalaze u četiri javne kolekcije i jednoj privatnoj. Gotovo polovina radova u javnim kolekcijama su pokloni umetnica, nastali kao rezultat saradnje ili zajedničke produkcije radova sa institucijama na izložbama, realizovani kroz učešće umetnica u umetničkim kolonijama, kroz otkupne nagrade i sl. što je mali broj otkupa da bi one od toga mogle kontinuirano da se finansiraju i kroz tržišnu verifikaciju razvijaju svoju umetničku praksu. U pitanju su otkupi koji se retko ralizuju i na koje ne mogu da računaju kao stalni izvor prihoda, ali predstavljaju znak kvaliteta rada umetnica. Među radovima u javnim kolekcijama ima novomedij-skih radova, što ukazuje na potvrdu vrednosti ove vrste umetničkog izražavanja i rada umetnica, a sa druge strane to govori i o sve većoj otvorenosti javnih institucija kulture za praćenje inovativnih umetničkih praksi. Vidljivo je takođe, da se malo privatnih kolekcija interesuju za novomedij-ska dela (osim kada je u pitanju konceptualna umetnost 60-ih i 70-ih godina), jer su često u pitanju nematerijalna, digitalna dela koja se uglavnom ne mogu koristiti za opremanje poslovnih prostora, uređenje doma i sl. u klasičnom smislu. To je još jedan od razloga zašto umetnicama osnovni izvor finansiranja nije prodaja umetničkih dela, već sredstva za život i rad obezbeđuju kroz druge vidove bavljenja umetnošću ili drugim poslovima, kao što su edukacija (profesura), usluge dizajna, video montaže, kroz umetničke projekte, saradnje i sl.

2.15 Učešće umetnica u udruženjima građana

Tokom 90-ih godina 20. veka širi se mreža organizacija (udruženja) civilnog (građanskog) društva, među kojima su ona iz umetnosti i kulture u izrazitom porastu u Srbiji i u Vojvodini, a među njima je bilo i više značajnih ženskih organizacija koje su doprinele demokratizaciji društva i poboljšanju položaja žena. U aktivnostima ženskih udruženja su učestvovala i pojedine umetnice koje se bave novim medijima, a koje su kroz svoj profesionalni rad dale doprinos demokratskim procesima i osnaživanju ženskog pokreta.

Tabela 14: Podaci o umetnicama i njihovom angažovanju u udruženjima civilnog organizovanja (NGO)

Ime i prezime	Odnos ka nezavisnim udruženjima
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Udruženju <i>kuda.org</i> je ostavila deo svoje umetničke dokumentacije.
Marica Radojčić (1943–2018)	Osnovala je svoju nezavisnu organizaciju UMNA – Umetnost & Nauka. <i>I onda ja rešim da osnujem nezavisnu organizaciju preko koje bi bilo moguće ostvariti to finansiranje u cilju nekog budućeg rada samostalnog, izvan Univerziteta i bilo koje državne institucije.</i> <i>UMNA je nezavisno udruženje stvaralaca koje se bavi istraživanjima uzajamnih veza umetnosti i nauke.</i> Počelo je sa radom 2004. godine.

Breda Beban (1952–2012)	Ne pominje.
Vesna Gerić (1957)	Sarađivala i saraduje je sa Udruženjem <i>Ženske studije i istraživanja</i> u Novi Sad. <i>... Svenka Savić (me je) pozivala da držim predavanja u alterantivnom interdisciplinarnom programu, što mi je bilo jako drago.</i>
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Ne pominje.
Nataša Teofilović (1968)	Og 1999. do 2006. je aktivno uključena u rad AŽIN-a (Asocijacije za žensku inicijativu) i u ogranaku AŽIN-a – INDOK, gde je radila na umetničkim radionicama, na produkciji feminističke štampe i feminističkih video-radova.
Andreja Kulunčić (1968)	Suosnivačica NGO Multidisciplinarni projekti i akcije (MAPA) za umjetnost, znanosti i tehnologiju osnovane 2001. godine u Zagrebu.
Vesna Tokin (1969)	Suosnovala je NGO – „ <i>Umetničko istraživačku stanicu – NANDI</i> “ koja se bavila promovisanjem prava žena i marginalnih grupa, u okviru koje smo realizovale više dokumentarnih filmova, TV serijala i kampanja, koristeći integrisano svo naše dotad stečeno znanje i iskustvo.
Jelena Jureša (1974)	Ne pominje.
Lea Vidaković (1983)	Ne pominje.
Bojana Knežević (1983)	Opisuje nezavisni projekat <i>Femkanje</i> realizovan kroz podršku Rekonstrukcije ženski fond kao feministička inicijativa (2013. do danas). <i>Bavim se na dnevnom nivou društvenim aktivizmom, npr. kroz Femkanje i feministički diskurs.</i> Aktivna je u nevladinom sektoru.
Isidora Todorović (1984)	Vodila Hibrid medija kamp, nezavisnu radionicu za studente u Begeču. <i>Htela sam da uradim nešto dijametralno suprotno... napraviću radionicu za studente, teorijsko predavanje, prostor gde će mladi ljudi imati mesta da se bave tehnologijom i da se sve to dešava u selu pored Novog Sada. Uprkos tome što je iskorišćen sopstveni resurs i uprkos tome što se ljudima to svidelo, nismo dobili neku širu podršku i opet je bilo sve finansirano iz ličnih para i onda se ispostavilo da u tom obliku to nije izvodljivo.</i>

Iako nije postavljeno pitanje umeticama o njihovom angažovanju u građanskim udruženjima, inicijativama i projektima, većina je tokom razgovora ukazala na takvu saradnju (4) sa nezavisnim organizacijama ili na svoju ulogu suosnivačice (4).

Bojana je svoj nezavisni projekat *Femkanje* realizovala kroz podršku Rekonstrukcije – ženskog fonda kao feminističke inicijative (2013. do danas).

Nataša je bila aktivno uključena u rad ženske feminističke organizacije AŽIN-a i u ogranaku INDOK, gde je radila na umetničkim radionicama, na produkciji feminističke štampe i feminističkih video-radova.

Vesna je sarađivala sa Udruženjem *Ženske studije i istraživanja* u Novom Sadu „jer me je Svenka Savić pozivala da držim predavanja u alterantivnom interdisciplinarnom programu, što mi je bilo jako drago“ (V.G.)²²⁹.

²²⁹ U okviru te saradnje je osmislila i predavala kurs *Ekofeminizam* u školskoj 2007–2008. (prvi takve vrste kod nas), zatim je držala kurs i predavanja o važnosti dizajna za internet prezentacije ženskih nevladinih organizacija i o novim tehnologijama i rodu. Na osnovu njenih predavanja su studentkinje analizirale postojeće internet i *web* stranice ženskih organizacija u Srbiji i zaključile da su nedovoljno informativne, atraktivne i reprezentativne za aktivnosti koje obavljaju, i istovremeno predložile mere za poboljšanje situacije. Na osnovu ovog njenog poticaja nastao je, kasnije, master rad Ivane Inđin (objavljen u knjizi Inđin, Ivana, *Utišani glasovi*, 2012). Jedna od polaznica je tada bila i Dragana Dardić, iz Banja Luke, kojoj je to bio diplomski rad, a kasnije i projekat o internet stranicama ženskih nevladinih organizacija u Republici Srpskoj.

Vesna Tokin je osnovala nevladinu organizaciju sa antropološkinjom Nadom Sekulić. „Umetničko istraživačku stanicu – NANDI“ koja se bavila promovisanjem prava žena i marginalnih grupa, u okviru koje su realizovale više dokumentarnih filmova, TV serijala i ženskih kampanja.

Bogdanka je imala poverenja da udruženju *kuda.org* ostavi deo svoje umetničke dokumentacije (Poznanović, u Savić, 2001: 310):

Najekskluzivniji deo sam sačuvala, a retke publikacije iz zemlje i sveta pokloniću Centru za nove medije – 'kuda.org' – koji se upravo otvara u Novom Sadu i čiji je osnivač grupa Apsolutno (Zoran Pantelić, Dragan Miletić, Dragan Rakić – moji bivši studenti, i Bojana Pejić.

Time je nastavila svoju praksu pomaganja inovativnim mladim stvaraocima čiji se rad razlikovao od konzervativne lokalne sredine, ovoga puta preko udruženja građana, a ne strukovnih udruženja u koja nije imala poverenja u godinama kada je ovu odluku donosila.

Isidora je vodila „Hibrid medija kamp“, nezavisnu radionicu za studente u Begeču:

Htela sam da uradim nešto dijametralno suprotno... napraviću radionicu za studente, teorijsko predavanje, prostor gde će mladi ljudi imati mesta da se bave tehnologijom i da se sve to dešava u selu pored Novog Sada. Uprkos tome što je iskorišćen sopstveni resurs i uprkos tome što se ljudima to svidelo, nismo dobili neku širu podršku i opet je bilo sve finansirano iz ličnih para i onda se ispostavilo da u tom obliku to nije izvodljivo. (I.T)

Usmerenje i razmišljanje o potrebama mladih je takođe uočljivo u njihovim nezavisnim aktivnostima.

Iako je bila članica dva strukovna udruženja (kod nas i u inostranstvu), Marica Radojčić je osnovala svoju nezavisnu organizaciju UMNA – Umetnost & Nauka, kako bi mogla da realizuje projekat „Elektronski rečnik srpskog jezika“, započet 1982. u okviru Seminara za matematičku lingvistiku koji nije mogla da završi zbog odsustva finansijske potpore u okviru institucije svoga Fakulteta i Univerziteta u Beogradu:

I onda ja rešim da osnujem nezavisnu organizaciju preko koje bi bilo moguće ostvariti to finansiranje u cilju nekog budućeg rada samostalnog, izvan Univerziteta i bilo koje državne institucije. (M.R)

Andreja je suosnovala 2001. godine u Zagrebu nevladinu organizaciju „Multidisciplinarni projekti i akcije“ (MAPA) za umetnost, nauku i tehnologiju:

„To je tim s kojim sam radila „Embrio“, „Distributivna pravda“, pa smo napravili udrugu. Tako da sam ja „Embrio“ sama finansirala, za „Distributivnu pravdu“ smo skupa iz udruge. Okupila sam jedan tim ljudi, pozvala sam programera, sociologinju, dva filozofa, moj lvo i tak nas je bilo mislim petoro ili šestoro u projektu. To je bio prvi multidisciplinarni projekt“. (A.K).

Ukoliko rezultate istraživanja umetnica koje se bave novim medijima uporedimo sa drugim profesijama uočavamo da postoje slične tendencije samostalnog udruživanja kroz nevladin sektor, odnosno isključivanja iz strukovnih udruženja u kojima ne vide za sebe dovoljno prostora. Kao što su umetnice novih medija uspešno saradivale u građanskim udruženjima, tako su i muzičarke osnovale svoja (Klem Aksentijević, 2015: 159):

„Kao dobar primer udruživanja, valja pomenuti da su njih četiri samoinicijativno osnovale *Udruženje građana TAJJ* (2015), koje uspešno deluje i van granica Novog Sada i ima sve uslove da zadovolji potrebe svojih članova“.

Savremene umetnice različitih umetničkih grana danas biraju rad kroz samostalnu organizaciju u kojoj imaju punu kontrolu nad načinom na koji se radi, kao i slobodu umetničkog sadržaja. Teže samostalnosti kada su u pitanju udruženja. To nastojanje je vidljivo i u drugim segmentima profesionalnog rada umetnica. Iz tog razloga se okreću nezavisnim organizacijama, uglavnom ženskim, ponekad ih i osnivaju same ili sa bliskim prijateljima i partnerima, kako bi kroz njih mogle da ostvare svoje umetničke potrebe, finansijska sredstva za umetničke projekte i izgrade mrežu saradnika/ca, te na taj način i obezbede sebi podršku za rad u organizacionoj šemi i u multidisciplinarnim timovima. Programi koje na taj način realizuju usmereni su često na društvenoangažovane, feminističke teme i inovativne umetničke medijske projekte koji u konvencionalnim sistemima često ne bi bili prepoznati i podržani.

Vidljivo je usmerenje umetnica ka nevladinim, neprofitnim ženskim organizacijama u okviru kojih (na osnovu finansijske podrške donatora), mogu da ostvare svoje kreativne zamisli. Postoji značajna razlika u radu strukovnih udruženja i udruženja građana ženski profilisanih: strukovna udruženja su hijerarhijski organizovana, dok nevladine ženske organizacije teže da izostave takvu organizacionu strukturu, već insistiraju na ravnopravnoj saradnji po sistemu mreže i slobodnog udruživanja.

2.16 Učešće umetnica u prijateljsko-profesionalnim udruživanjima

Genealogiju kao feministički pristup, razvilo je nekoliko istraživačica (Liz Stenlej, Dženis Rejmond) da dokažu značaj ženskog umrežavanja za profesionalni i lični razvoj (Reinharz, Davidman 1992: 225–227)²³⁰.

„Ono što se pojavilo za mene je bio novi način razumevanja razvoja i uloga koju su žene igrale u međusobnim postignućima”²³¹. Naime, autorka je uočene odnose među ženama prikazala kroz ilustrovane grafikone, pristupila njihovom međusobnom poređenju u traženju sličnosti u različitosti.

Međusobno povezivanje umetnica, različitih generacija i sa različitim teritorija, ukazuje na važnost njihove geneološke povezanosti, pa sam analizirala povezanost pojedinih umetnica novih medija sa drugim ženama, s ciljem da pokažem njihovu (nevidljivu) mrežu povezanosti u privatnom i javnom prostoru, a iz uverenja da su uticale na izgrađivanje komponenti promenljivog identiteta (u Tabeli 11 i Tabeli 12 dajem osnovne empirijske podatke).

Ukupno 12 umetnica novih medija su tokom razgovora pomenule 88 žena u različitim okolnostima tokom njihovog života od detinjstva do trenutka vođenja razgovora. Kada govorimo o intimnom prostoru, najviše njih pominje majke (8), zatim članice uže rodbine: baka (4), sestra (2), ćerka (1), svekrva (1), zaova (1), očeva supruga (1); zatim žene iz njihovog ličnog okruženja: prijateljica van struke (2),

²³⁰ Termin *genealogija* u klasičnim istorijskim naukama označavao nauku o postanku, odnosima i korenima, porodičnom poreklu i vezama, a Dženis Rejmond ga u svom istraživanju uvodi i koristi kao genealogiju ženskog prijateljstva, bitnog u formiranju mreže povezanosti među različitim grupama žena i otkrivanju zajedničkih prethodnica.

²³¹ „What emerged for me was a new way of understanding her development and the role women played in each other's achievements.”

komšinica (1), mamina prijateljica (1) i drugarica iz detinjstva (1). Značajan broj žena su deo njihovog profesionalnog života, što je novi podatak, ako imamo na umu da su u institucijama sistema (kao što su muzeji ili galerije) na visokim položajima moći najčešće muškarci (što znači da su prijateljice i profesionalne saradnice neke koje na tim položajima nisu).

Umetnice govore najčešće o koleginicama umetnicama (16) i istoričarkama umetnosti – kustoskinjama (16), zatim o koleginicama – profesorkama (6), svojim profesorkama (5), šeficama (2), studentkinjama (2), galeristkinjama (1), majkama umetnica (1) i suprugama kustosa (1). Ističu umetnice koje su im bile uzori: glumice (3) i likovne umetnice (2).

Podatak da pominju žene sa kojima su saradivale iz različitih profesija: glumica (1), manekenka (1), kompozitorka (1), pijanistkinja (1), sociološkinja (1), antropološkinja (1), književnica (1), ukazuje na interdisciplinarni pristup umetnosti umetnica koje čine ovo istraživanja, jer su komunikacijom i profesionalnom saradnjom povezane sa drugim umetnostima i oblastima rada.

Umetnice većinu žena pominju u pozitivnom kontekstu, ređe u slučaju lošeg iskustva sa ženom na položaju društvene i akademske moći (jednom sa svojom mentorkom, a drugi put sa šeficom), što samo potvrđuje znani podatak da i pojedinke na funkcijama, mogu preuzeti obrazac ponašanja kojim demonstrira moć (inače povezan sa muškim načinom ponašanja u poziciji moći). Umetnice pominju druge žene da istaknu razne oblike povezanosti i saradnje, kolegijalnosti, što sve smatraju izuzetno važnim, a što je inače u teorijskim tekstovima o prijateljstvu žena već uočeno. Na primer Dražić (2014: 241) konstatuje: „Kako očuvati ili iznova proizvesti zajedništvo i solidarnost kao bitne odlike ženskog delovanja unutar, različitim strukturama moći raspodeljenog, polja društvenog i političkog?“

Značaj solidarnosti među ženama pominju žene u različitim profesijama, prema istraživanjima drugih autorki (Subotički za političarke, 2013; Savić, za profesorka na Univerzitetu u Novom Sadu, 2015; Klem Aksentijević za muzičarke, 2015; Sedlarević za profesorka iz Vojvodine u dijaspori, 2016; Milinkov za novinarka, 2016; Dabižinović za žene u Crnoj Gori, 2017). „Ono što me osnažuje je solidarnost i podrška koju žene u ženskom pokretu međusobno pružaju“ (kaže jedna od dobitnica Godišnjeg priznanja za doprinos ravnopravnosti polova u Vojvodini, Savić, Šijački, Krajnović, 2014: 115).

Umetnice novih medija istovremeno propituju aktuelnu situaciju i ukazuju na značaj međugeneracijske ženske solidarnosti: „Pitanje međugeneracijske saradnje žena: kako žene različitih generacija i iskustava, mogu da prenesu jedna drugoj znanje i pruže jedna drugoj podršku i solidarnost u borbi za ženska prava i ravnopravnost u društvu“ (Marija Gajicki svedoči u Savić, Šijački, Krajnović, 2014: 151–152).

Umetnice svedoče o međusobnoj saradnji, naročito tokom procesa edukacije u koji su bile uključene kao studentkinje ili kasnije, kao profesorka. Uočljive su dve dominante mreže formirane ženskim okupljanjem i saradnjom, jedna u okviru Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, a druga u okviru Digitalne umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Ključne ličnosti u ovim mrežama su Bogdanka Poznanović i Marica Radojčić – dve dominantne umetnice prve generacije. Obe su shvatile da će njihova nova vizuelna umetnost opstati ako obezbede generacijski i kadrovski kontinuitet. Zato su obe okupljale oko sebe najpre talentovane studentkinje, potom su one postajale njihove saradnice i na kraju su preuzele vođenje računa, ali i unošenja inovacija u taj osnovni tok koji zovemo umetnost novih medija nadalje. O tom ogromnom generacijskom povezivanju nigde do sada nema eksplicitne analize niti sistematskih podataka pa su ovde izneti podaci početni za buduća istraživanja u teoriji umetnosti.

Ima i onih umetnica, koje nisu bile deo ovih okupljanja, i koje su tek ovim istraživanjem postale deo zajedničkog korpusa, s jedne strane, a sa druge strane samo istraživanje je uticalo da se one međusobno povezuju i lično i preko svojih radova. Reč je uglavnom o mlađim umetnicama koje se bave novim medijima, a koje nisu do sada imale prilike da se međusobno sretnu, jer su delovanje razvijale u inostranstvu ili drugim naučnim i umetničkim krugovima. Vidimo da istraživanje umetnica koje se bave novim medijima, a koje su svojim rođenjem, obrazovanjem ili profesionalnim radom vezane za teritoriju Vojvodine, doprinosi višestrukom bogaćenju domaće medijske i umetničke prakse, koje traži celovita razmatranja o povezivanju sa drugim ženama u drugim oblastima društva, koje su kao i one zainteresovane za drugačiji umetnički doprinos danas kao deo njihovog identiteta.

Vidimo da je pitanje identiteta umetnica koje istražuju nove medije ne samo slojevito nego je istovremeno primer dekonstrukciju naše (stereotipne) slike o onome šta identitet neke umetnice treba da bude: nacionalna, verska, jezička, profesionalna, obrazovna i druga pripadnost i doslednost. Činjenica je da je umetnicama novih medija izgrađivanje profesionalnog identiteta kao bogatstvo različitosti najvažnije, ali je on uklopljen u mnogostruke ženske mreže, kako bi postao i opstao. Zato su one usmerene na žene sa kojima profesionalno saraduju, kao što su: umetnice, istoričarke umetnosti, profesorka i žene iz drugih oblasti umetnosti i društvenih nauka, čija znanja su im važna u konstruisanju interdisciplinarnih umetničkih radova, ali i izražavanja sopstvenog profesionalnog identiteta. Ne čudi podatak da umetnice pominju veliki broj koleginica umetnica, jer su sa mnogima saradivale na projektima, izlagale i stvarale zajedničke radove. Najviše njih pominju Bogdanku Poznanović (pojedine po više puta) – što ukazuje ne samo na značaj koji je ona imala u stvaranju novih kadrova, nego i da one same sada stvaraju svoju istoriju time što se nadovezuju jedna na drugu, prepliću kroz istoriju i profesionalni rad, te određuju svoj početak. Te karike u lancu jesu nova istorija novih medija umetnica, koje, nažalost, još nisu dovoljno prepoznate u lokalnoj sredini koliko jesu u sredinama izvan Vojvodine i Srbije.

Pored o prethodnicama i koleginicama, umetnice novih medija svedoče o važnosti prijateljstava sa istoričarkama umetnosti – kustoskinjama (kijih, na žalost, nema mnogo na našoj umetničkoj sceni) za njihov profesionalni rad. Najviše njih navodi jednu od začetnica istorije savremene likovne umetnosti kod nas, profesorku i istoričarku umetnosti – Irinu Subotić (5), potom Biljanu Tomić (2) – obe iz Beograda, kao i druge koleginice iz Beograda, Zagreba, Ljubljane i Njujorka. Podržavanje odnosa kustoskinje – umetnice važan je postupak u afirmaciji njihovog zajedničkog rada. Irina Subotić je pre svega u tekstovima, zatim kroz svoj profesionalni rad na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, istovremeno redovno prateći umetnička zbivanja i u Vojvodini, afirmisala i saradivala sa mnogima, te su njenu podršku umetnice koje su učestvovala u razgovorima procenile kao značajnu. Takođe je приметna usmerenost umetnica na Beograd i region nekadašnje Jugoslavije, ka umetničkim centrima Zagrebu i Ljubljani ne samo u jugoslovenskom periodu nego do danas. Umetnice svedoče o stalnom protoku informacija i dobroj saradnji umetničkih scena ovog regiona kao neprekidnoj kontinuiranoj, suprotno onome što je bila (i jeste) dnevna politika u istim tim centrima regiona. To takođe ukazuje i na regionalnu vidljivost i prepoznatljivost umetnica uključenih u istraživanje.

Istovremeno bibliografije umetnica potvrđuju saradnju među ženama na profesionalnom planu. Uvodne tekstove u katalogima izložbi većini umetnica (7) su većinski pisale žene, ukupno 123 teksta. Pojedine istoričarke umetnosti – kustoskinje, kritičarke koje su pisale tekstove se pojavljuju više puta, među njima osim, Sanje Kojić Mladenov (12) su: Gordana Dobrić (3), Svetlana Mladenov (3), Jasna Tijardović (3), Irina Subotić (2), Jelena Vesić (2) iz Srbije, zatim koleginice iz regiona bivše Jugoslavije:

Nataša Ilić (5), Nadežda Elezović (2), Irena Bekić (3), Branka Benčić (2), Ivana Pavković (2), te kolegistica iz Italije Ivana Godnik (2). Najveći broj tekstova dolazi od kritičarki iz područja u kojem umetnice pretežno žive, mada ima i onih koje jasno pokazuju kretanje po svim umetničkim scenama, i lokalnim i regionalnim i internacionalnim (u Tabeli 16 su podaci o povezanosti žena na osnovu tekstova o njima).

Navedeni podaci iz razgovora, tekstova i umetničkih radova govore o prisustvu jake ženske mreže na savremenoj umetničkoj sceni, odvija se preko granica država i povezuje žene regiona u jednu zajedničku, manje vidljivu umetničku scenu uključujući jezičke, nacionalne i druge različitosti, koja je pri tom nadnacionalna. Upadljiva je naročito povezanost umetnica i istoričarki umetnosti iz Srbije, Hrvatske i Slovenije, što ukazuje na istovremeni i blizak obrazac razvoja novih umetničkih medija u ovim sredinama i međusobnu isprepletenost. Ovo ne čudi ukoliko se setimo razvoja konceptualne umetnosti u Jugoslaviji, koja se razvijala i egzistirala u istim koordinatama. Kako novi mediji po svojoj prirodi i jeziku jesu nastavljači konceptualne umetničke prakse, iskustvo bliskosti je prepoznato u istom kulturnom prostoru.

Takođe, treba pomenuti i mnoge umetničke radove koji su nastali kroz saradnju žena. Neki od njih su realizovani tokom prvih istraživanja video umetnosti kao što je *Poemim* (1979/1980), realizovan kroz saradnju Bogdanke Poznanović i Katalin Ladik. Zatim je Lidija Srebotnjak Prišić izvela foto performans *Paralelna priča* (1984) sa kolegisticom Biljanom Golubović. Nataša Teofilović je realizovala seriju performansa (1998–2002) u saradnji sa drugim umetnicama Mimom Orlović, Biljanom Klarić Klarom, Anom Vilenicom i Jelenom Balac. Breda Beban je realizovala video-instalaciju *Beautiful Exile (Prelepo ignanstvo)* (2003) kroz saradnju 5 žena. Marica Radojić je performans *Nizanje* (2006) izvela zajedno sa Selenom Savić. U svojim radovima Jelena Jureša je saradivala sa ženama, naročito u projektima kao što su *What it fels for a girl* (2009) ili *Beleške o PMS-u* (2012). Lea Vidaković je realizovala rad *Crossed sild* (2010) sa Ivanom Bošnjak. Radio emisiju *Femkanje* (od 2013) Bojana Knežević realizuje sa kolegisticom Katarinom Petrović, film *Beograd – život ili smrt* (2014) je realizovala kroz saradnju sa manekenkom Majom Atanasijević. Andreja Kulunčić je u projektu *Vrapčanski jastuc*²³² (2015) imala više saradnica.

Svi ovi radovi ukazuju na potrebu umetnica za međusobnom saradnjom i razmenom iskustava. Kroz njihovo zajedništvo nastali su radovi koji svojim narativima iskreno progovaraju o ženskim potrebama, željama i osobenostima. Njihovi umetnički koncepti usmereni su na jačanje međusobne veze žena, isticanje njihovih vrednosti, povezivanje žene sa prirodom, kroz snažno istupanje ženske slobode i nezavisnosti. Istovremeno ova grupa umetničkih radova se najmanje pominje u literaturi, uglavnom u tekstovima autorki (kustoskinja, istoričarki umetnosti).

Istraživanje prijateljsko-profesionalnih udruživanja (geneologije) pokazalo je da postoji međusobna podrška i poverenje među umetnicama, kao i umetnicama i kustoskinjama i saradnicama, koje često prevazilazi granice lokalnih umetničkih scena i ukazuje na vidljivost umetnica koje se bave novim medijima i u regionalnom, a za pojedine i u internacionalnom kontekstu. Kroz njihovo međusobno udruživanje osećaju pun smisao saradnje, podrške i informacione i druge razmene, kako u ličnom kontaktu, tako i preko interneta i drugih medijskih posredovanja. Umetnički radovi realizovani kroz saradnju umetnica, koji se često bave i tabu temama, uglavnom ostaju nevidljivi za širu javnost.

²³² Projekat je realizovan sa Dubravkom Stijačić, Kunom Zlaticom, Vlatkom Prstačić i pacijentkinjama psihijatrijske bolnice Vrapče u Zagrebu.

Tabela 15: Povezanost žena – Rezultati razgovora

Ime i prezime	Žene koje se pominju	Opis okolnosti u kojima se pominju
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Mlađa sestra Majka Mila Bosnić Milena Pavlović Barili Danica Pavlović Barili Irina Subotić <i>Naša mama</i> – Dejanova majka Judita Šalgo Ksenija Konopek Biljana Čikić Mia Stojanović Jadranka Vinterhalter Marina Abramović Nuša Dragan	Ne pominje odnos. Davala joj je podršku. Njena najbolja drugarica od ranog detinjstva, doktorica etnologije. <i>U mojoj biografiji počasno mesto pripada Mileni Pavlović – Barili.</i> Milenina majka sa kojom je blisko komunicirala tokom istraživanja Mileninog rada. Istoričarka umetnosti, u kontekstu izložbe Milene Pavlović Barili. <i>...a naša mama, rođena u Somboru, nikad nije zaboravila, francuski, nemački i mađarski jezik, naučila ih je u devojačkoj školi u Beču.</i> Urednica Tribine mladih... <i>Judite Šalgo, koja mi je „otišla“ istog meseca, iste godine (1996) kad i moj Dejan! ... Judita Šalgo, autentični stvaralac, ostala je zbog delovanja na takvoj tribini nekoliko godina bez radnog mesta.</i> Prijateljica ... <i>osmislila moje postojanje od kad sam ostala bez mog Dejana</i> (dala joj da boravi u njihovom ateljeu). Mlada kolegica sa kojom je išla na dodelu nagrade (<i>Videomedeja</i>). Studentkinja koja je dobila nagradu „Bogdanka Poznanović“ na <i>Videomedeji</i> . Kustoskinja koja ju je pozvala sa studentima na Bijenale mladih u Parizu 1982. Umetnica koja je sa njom učestvovala na izložbi Contemporanea u Rimu. Umetnica koja se zajedno sa suprugom bavila video-artom u Sloveniji. <i>Otada</i> (od 1990. godine) <i>Nušu više nisam videla, ali nikad nismo prekinule prijateljstvo.</i>
Marica Radojčić (1943–2018)	Baba Marta Majka Dana Komšinicina Gordana Jovanović Milica Čelebonović Bertom Urdang Irina Subotić Jasna Tijardović	Brinula je o njoj i davala joj podršku, zvala je Majka. Napustila je kad je imala 11 meseci. Organizovala susret sa majkom kad je ona imala 11 godina. Očeva (druga) supruga (sa kojom on ima sina). Supruga Alekse Čelebonovića. Posetila je sa njima. Galeristkinja iz Njujorka. Podržavala je i izlagala. Istoričarka umetnosti iz Beograda. Marica joj dala svoje kontakte u Njujorku. Kustoskinja MSUB koja joj je organizovala izložbu u Salonu MSUB.
Breda Beban (1952–2012)	Ajša Kan Džordžija O'Kif Kati	Glumica, iz video-rada (završila filozofiju i sociologiju... Ajšin san je da peva, pa postaje pjevačica...) Američka umetnica koja joj je bila uzor kad je bila mlada. Prijateljica za koju snima sve vreme video tokom posete Beogradu – <i>da joj pustim da stvari vidi.</i>
Vesna Gerić (1957)	Majka Šanja – ćerka Šefica katedre Svenka Savić Šefica Snaja Koleginica Studentkinja	Pružala podršku. Opisuje njihov zajednički život. <i>...rekla razne neprijatne stvari. (Filozofski fakultet Novi Sad)</i> Profesorica, poziva je da drži predavanja u Udruženju „Ženske studije“ i u Centru za rodne studije – ACIMSI Univerziteta u Novom Sadu. Koleginica na fakultetu u Arizoni. Bratova žena. Predaje film u Maroku. <i>Neverovatno moćna mlada žena, mlada devojka.</i>
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Bogdanka Poznanović Marjetica Potrč, Dunja Zupančić, Alenka Pirman Rada Čupić Biljana Golubović Bojana Petrić Olivera Marić Vesna Tokin Biljana Tomić Irina Subotić Aleksandra Vrebalov	Profesorica i kasnije kolegica. Koleginice iz Ljubljane sa kojima studira. Koleginica na Akademiji u Novom Sadu. Koleginica sa istorije umetnosti. Koleginica sa kojom je uradila rad <i>Viribus Unitis</i> (pored Zorana Pantelića i Miroslava Šilića) Koleginica sa kojom je zajedno izlagala. Dobitnica nagrade Bogdanka Poznanović, kad je Lidija bila u žiriju <i>Videomedeje</i> . Istoričarka umetnosti sa kojom je bila u žiriju. Istoričarka umetnosti na čijoj izložbi je izlagala. Kompozitorica koja je radila muziku za njen video.

Nataša Teofilović (1968)	Majka Baka Biljana Tomić Mima Orlović i Tanja Ristovski Biljana Klarić Klara	Podrška i prisnost, lekarka. Podrška. Živela sa njom i dedom kao mala. Istoričarka umetnosti koja ju je pozvala da izlaže u SKC, Beograd – <i>ona je spojila mene i više umetnica, Mimu Orlović i Tanju Ristovski. To su bili početni impulsi da se dalje razvijam i usmerim ka umetnosti.</i> Koleginice, umetnice sa kojima je izlagala. Koleginica, umetnica sa kojom je realizovala više zajedničkih radova.
Andreja Kulunčić (1968)	Majka Ana Kostolska i Almira Osmanović Koleginice Princeza i njena ćerka Mamina prijateljica Galeristkinja Zdenka Badovinec i Bojana Piškur Sociološkinja	Podrška i prisnost. Glumice u predstavi Ljubiše Ristića čije predstave je pratila kao mlada. Prijateljice koje su sa njom otišle na master studije u Mađarsku. U Jordanu su joj pružile podršku. Umrta od raka, neposredni povod za putovanje nje i mame u Jordan. Iz Buenos Airesa, stara Jevrejka koja joj je pomagale. Koleginice iz Moderne galerije u Ljubljani koje su je odbranile i pomogle kada je izlagala u Ljubljani. Učestvovala u timu koji je napravio rad „Embrijo“.
Vesna Tokin (1969)	Bogdanka Poznanović Lidija Srebotnjak Prišić Nada Sekulić	Slikarka i multimedijalna umetnica, bila joj je profesorka na Akademiji kod koje je počela da se bavi videom. Dobila je nagradu na <i>Videomediji</i> koja nosi njeno ime. Slikarka i multimedijalna umetnica, bila joj je profesorka (asistentkinja) na Akademiji. Antropološkinja sa kojom osniva nevladinu organizaciju i realizuje zajedničke dokumentarno filmske, TV serijale i kampanje.
Jelena Jureša (1974)	Majka Baka Ruža Tadić Branka Janković Knežević Irina Subotić	Profesorka, spominje je u kontekstu porodičnih odnosa, babe i dede. Članica AFŽ-a, partizanka. Slikarka i crtačica, bila joj je profesorka na Akademiji i podrška. Istoričarka umetnosti, bila joj je profesorka na Akademiji.
Lea Vidaković (1983)	Lana Lušić Jasmina Jovančić Mentorka Gulsun Karamustafa Ivana Bošnjak	Slikarka koja joj je držala časove crtanja kad je bila dete Išla je kod nje i njenog supruga Miroslava na časove slikanja. Profesorka na Akademiji u Zagrebu sa kojom je imala neslaganja. Umetnica i profesorka letnje akademije u Salzburgu za performans i instalaciju. Koleginica sa kojom realizuje više radova.
Bojana Knežević (1983)	Majka (Branka Janković Knežević) Baka Maja Atanasijević Katarina Petrović Milica Pekić, Marija Ratković, Irina Subotić Milena Dragičević Šešić Švajcarska pesnikinja	Konzervatorica, slikarka i crtačica. Sa njom je 12 godina živela. Manekenka sa kojom je snimila kratki film. Koleginica sa kojom realizuje projekat <i>Femkanje</i> . Kustoskinje koje su vodile kroz njenu izložbu <i>Slatka konceptualna umetnica traži razumevanje</i> , U10, Beograd. Profesorka na Univerzitetu umetnosti u Beogradu gde je Bojana na doktorskim studijama. Sa njom je realizovala <i>sound art</i> rad.
Isidora Todorović (1984)	Majka Sestre (Kata) Andrea Palašti Bogdanka Poznanović	Usmeravanje i podrška. Zajedničko odrastanje. Umetnica, radile su zajedno rad. Dobija nagradu „Bogdanka Poznanović“ 2013. na Festivalu <i>Videomedija</i> u Novom Sadu.

Tabela 16: Povezanost žena – Rezultati tekstova

Ime i prezime	Srbija	Region Jugoslavije	Svet
Bogdanka Poznanović (1930–2013)	Branka Ćurčić Gordana Đilas Katarina Ambrozić Zorica Jevremović Sanja Kojić Mladenović Marina Lauš Svenka Savić Lidija Srebotnjak Prišić	Vera Horvat – Pintarić	/
Marica Radojčić (1943–2018)	Sanja Kojić Mladenović Emilija Milošević Snežana Lukić Jasna Tijardović x2 Mirjana Živković Dragana Popović Petrović Lidija Merenik Irina Subotić	/	Bertha Urdang
Breda Beban (1952–2012)	Gordana Dobrić Svetlana Mladenov Jelena Jureša Snežana Ristić Milena Marjanović	Patricija Kiš Orej Ksenija Nadežda Elezović x2	Skaj Šervin Dubravka Kerubini Irena Revel Sofi Riket Karolin Miliard Seli O' Rajli Louise Back Marša Morison Dajan Heilenmen Elein van der Vliet Leticia Ritatore Helen Holtom x 2 Antonia Karver Tiziana Benedeti Ivana Godnik x2 Šeila Mek Gregor Virdžinija Metjus Šarlot Koton Rosmari Beterton Šeron Kivland Lesli Sanderson Elisabet Gerbert Barbara Basting Muriel Šlup En Donald Mia Jankovic
Vesna Gerić (1957)	/	/	/
Lidija Srebotnjak Prišić (1961)	Sanja Kojić Mladenov Svetlana Jovanović Gordana Dobrić x2 Suzana Vuksanović Soleša	/	/
Nataša Teofilović (1968)	Svetlana Mladenov Irina Subotić Jelena Vesić Ana Simona Zelenović Nevena Đukić Dragana Mladenović Boba Mirjana Stojadinović	/	/

Andreja Kulunčić (1968)	Jelena Vesić	Irena Bekić x 3 Katerina Duda Iva Radmila Janković Ivana Bago Antonia Majača Nataša Ilić x5 Nada Beroš Silva Kalčić Janka Vukmir Petra Novak Tamara Sertić Snježana Pavić Dea Vidović	Amanda De la Garca Alejandra Labastida Sofia Hernandez Cong Kuj Kerol Kino
Vesna Tokin (1969)	Svetlana Mladenov Jasna Tijardović Silvija Čamber	/	/
Jelena Jureša 1974)	Maja Čirić Sanja Kojić Mladenov Una Popović Milanka Todić Adrijana Luburić Cvijanović Nina Popov Aneta Stojnić Činkul Ljiljana	Benčić, Branka x2 Tamara Đorđević Suzana Milevska	Sara Mendelson Kristel Stalpert
Lea Vidaković (1983)	Olga Šram Snežana Rončević	Sunčica Ostoić Ivona Pavković x2 Jasna Jakšić	/
Bojana Knežević (1983)	Sanja Kojić Mladenov x 2	/	/
Isidora Todorović 1984)	Sanja Kojić Mladenov x 6 Gordana Nikolić	Olga Majcen Lin	/

3.0 ZAKLJUČAK

1. Kao rezultat analize tekstova koje su drugi pisali o umetnicama i onih koje su one same pisale možemo konstatovati sledeće: broj tekstova koje su drugi pisali o umetnicama je prilično velik (374), ali su rasuti po različitim publikacijama (ili internetu), štampani na različitim mestima ili neobjavljeni, pisani na različitim jezicima, te je bilo potrebno da se u ovom radu objedine i potvrde kao prisutni. Tekstove pišu i autori (140) i autorke (122). Neznatno je veći broj autora, međutim, ukoliko bismo izuzeli Bogdanku²³³ o kojoj je pisalo ubedljivo više autora od autorki, dobili bismo drugi odnos – autora: 92, autorki: 113. Tekstovi su objavljeni u Srbiji, značajan broj u jugoslovenskom prostoru, ali i u inostranstvu. Uglavnom su tekstovi objavljeni na srpskom jeziku, ali i na drugim jugoslovenskim jezicima, kao i na stranim jezicima (uglavnom na engleskom). Određeni broj tekstova, koje pišu same autorke o svom profesionalnom pristupu, prisutan je na internetu i pisan na stranom jeziku, što doprinosi njihovoj široj vidljivosti, van lokalne vojvođanske sredine. Veći broj tekstova je posvećen nekom umetničkom pravcu ili pojavi ili nekoj grupnoj izložbi gde se umetnice samo pominju bez bliže analize njihovog rada i značaja. U vezi sa pojedinim umetnicama prevlađuju tekstovi koji se odnose na početke njihovog umetničkog istraživanja realizovanog više u domenu klasičnih medija, a izostaju tekstovi iz novomedijske prakse. Ono što predstoji u daljem istraživanju je analiza tekstova o umetničkom radu umetnica koje su drugi pisali, kao i autorskih tekstova umetnica, važnih za njihov profesionalni identitetski okvir. Upravo u objašnjavaњу svojih radova, u tekstovima i tokom usmenog razgovora, primetna je specifičnost njihovog identitetskog izražavanja, nastojanjem da definišu sopstveno profesionalno delovanje i aktivnosti unutar određene umetničke scene i aktuelnih društvenih tokova. Taj postupak smatraju jačim od samih reči standardnog jezika kojima u razgovoru govore o sebi. U tom pogledu se umetnice koje istražuju nove medije ne razlikuju mnogo od umetnica drugih umetnosti i profesionalaca u drugim oblastima.
2. Umetnice koje čine korpus istraživanja ocenile su 90-te godine kao bitan period koji je uticao na njihov privatni i profesionalni život. Tokom njega su imale od 6 do 50 godina. One koje su u to vreme odrastale o tom periodu govore kroz prijatna sećanja na sopstveno detinjstvo. Ostale ukazuju na sve probleme sa kojima su se tada suočavale, ističući teme koje su ignorisane ili prećutkivane u javnosti, kao što je pitanje ratnih zločina, mržnje, stradanja i nacionalizma, te potrebe za pravdom i utvrđivanjem odgovornosti. Od 12 umetnica, njih 5 je od devedesetih do danas otišlo iz Srbije zbog porodičnih razloga, boljeg obrazovanja, razvoja karijere, ali i porasta nacionalističkih ideologija.
3. Detinjstvo većine umetnica je prožeto podrškom roditelja, kao i ostalih članova porodice (babe, dede, stričevi...). U ranom razdoblju odrastanja su većinom istakle sklonost ka umetnosti (likovnoj, glumi, muzici, plesu, književnosti i sl.) i razvoju kreativnosti. Govore o osećaju zaštićenosti

²³³ O konceptualnoj umetnosti i enformelu u Srbiji su uglavnom pisali muškarci i to od 60-tih godina, kada su kustoskinje i likovne kritičarke bile retke.

koje detinjstvo nosi u porodičnom domu, ali i o usamljenosti. Pojedine ukazuju na probleme koje su imale tokom odrastanja izazvane neslaganjem roditelja, njihovim razvodima, iznenadnom smrću ili odlaskom. Većina ih je odrasla u malim porodicama u kojima je pažnja bila usmerena na njihove želje i uspehe. Kako su mnoge bile jedinice (5) ili odrasle u porodicama sa jednim roditeljem i/ili bakom i dedom (4), rano su razvile svest o vlastitoj kreativnosti i samostalnosti, što im je koristilo u daljem profesionalnom umetničkom radu koji zahteva individualni pristup. Tokom odrastanja su bile svesne važnosti rada, učenja i zalaganja, kao i promenljivih društvenih okolnosti, što su bili preduslovi za razvoj njihove specifične umetničke prakse u kojoj je detinjstvo prisutno kod pojedinih povremeno, kroz uvođenje motiva dece, najčešće u fotografiji, videu i video-instalaciji.

4. Umetnice u umetničkim radovima koriste arhivske javne i privatne materijale za analizu društvenih problema koji utiču na odrastanje dece; bez težnje za prikazom stereotipnog srećnog detinjeg doba bave se prisutnim problemima u društvu, kao što su: položaj dece u porodici, prisustvo dečijih trauma, uticaj društvenog konteksta (rata, migracije, prirodnih katastrofa...) na porodicu i decu, uticaj mas-medija i sl. Privatni svet prikriveno iznose u javnost, stavljajući ga u opšti društveni kontekst i dajući mu univerzalna značenja. Radovi koji se bave detinjstvom uglavnom su praćeni od strane kritičara/ki, izlagani su u recentnim prostorima i ponekad otkupljivani za javne, državne kolekcije.
5. Multinacionalna sredina u kojoj su odrastale uticala je na formiranje njihovog tolerantnog i otvorenog pogleda u odnosu na pitanje nacionalne pripadnosti, identiteta o kojem razmišljaju nad-nacionalno ili odbijaju pripadnost ijednom čistom identitetu. Njihovom pogledu na etički identitet odgovaraju stavovi Ivana Čolovića koji predlaže svojevrstni „rastanak s identitetom“ (Čolović, 2014), problematizuje poziciju identiteta u savremenom društvu stavljajući ga pod znake navoda, te ukazuje na njegove fluidnosti. Pitanjima nacionalne pripadnosti kao identitetske politike umetnice se bave u svojim radovima kritikujući dominantnu politiku etičkog identiteta prisutnu u zemljama regiona Jugoslavije, ali i Evrope.
6. Rezultati istraživanja su pokazali da su umetnice uglavnom ateistkinje, nereligiozne ili nezainteresovane za veru. Dve su razvile specifično poimanje duhovnosti koje se razlikuje od dominantnog, istorijsko-religijskog diskursa u Srbiji. Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini religiji ne pristupaju na klasičan način, već razmišljaju o inovacijama i većim mogućnostima povezivanja umetnosti i duhovnosti. Verski identitet ne smatraju neophodnim.
7. Umetnice koje se bave novim tehnologijama svoju eksperimentalnu i inovativnu umetničku praksu usmeravaju i na problematizovanje nacionalizma i fašizma, kroz javno, aktivističko delovanje u spoljnom, mas-medijском i galerijskom prostoru. Detektuju nasilje, traumatska iskustva diskriminiranih grupa, ukazuju na njihov marginalizovani položaj, čine problem javno vidljivim u društvu i pružaju alternativna rešenja svojom interdisciplinarnom umetničkom praksom. Bave se afirmacijom i valorizacijom sećanja na žensku istoriju, prožetu sukobima nacionalnih i verskih politika. Stavljajući u savremeni kontekst, iz zaborava iznose u javnost prehršćansku mitologiju, tradiciju starih civilizacija i politeističkih verovanja kroz koje ističu važnost povezanosti žene, prirode i duhovnosti na način koji je u suprotnosti sa patrijarhalnim viđenjima mesta i uloge žene u društvu.

8. Uočava se da je upotreba jezika, prirodnog i umetničkog, deo promenljivog identiteta umetnica u novim medijima; da umetnice više insistiraju da njihov umetnički jezik bude razumljiv, ne samo u lokalnim okvirima nego u prostoru bez granica; da se oblici prirodnog jezika (maternjeg, profesionalnog, stranog, rodno osetljivog) ne smatraju podjednako važnim kada je u pitanju profesionalni identitet.
9. Umetnice koje se bave novim tehnologijama svoju eksperimentalnu i inovativnu umetničku praksu usmeravaju i na problematizovanje jezika, kroz konceptualnu umetničku praksu, mejl art, knjigu kao umetnički objekat, kroz naučna istraživanja, galerijsku praksu, elektronske i mas-medije komunikacije. Teže demokratičnosti društva, povezivanju i komunikaciji sa internacionalnom umetničkom scenom. Uključuju različite umetničke medije kroz interdisciplinarne projekte (književnost, vizuelna umetnost, film, strip).
10. Većina umetnica koje se bave novim likovnim medijima zadovoljna je uspesima koje su imale tokom procesa obrazovanja, zainteresovane su za učenje i napredovanje. Od početaka obrazovanja ističu sklonost ka različitim umetnostima, vremenom sve više ka vizuelnoj umetnosti, a pojedine i matematici, što je kod nekih dovelo do propitivanja odluke o vrsti studija i mesta obrazovanja ili paralelnog bavljenja različitim oblastima, medijima i pristupima. Zbog obrazovanja odlaze u veće lokalne ili inostrane sredine, ponekad i svakodnevno putuju. Postdiplomske studije završavaju uglavnom van svojih sredina (8), osim jedne (1). Jedna završava dva puta osnovne studije, a jedna dve magistrature. Iskustvo edukacije u drugoj lokalnoj ili inostranoj sredini je za sve bilo značajno u upoznavanju umetnosti i sopstvenoj afirmaciji. Imale su zavidne uspehe tokom osnovnih i postdiplomskih studija, dobijale stipendije, nagrade, postajale asistentkinje i eksperimentisale u inovativnim umetničkim i naučnim oblastima. Tokom studiranja su nailazile na podršku profesora/ki, kolega/nica. Negativna iskustva su prevazilazile daljim radom i zalaganjima. Na njih je uticao društveni kontekst u kojem su se obrazovale, naročito iz perioda 90-ih godina 20. veka.
11. Više od polovine umetnica koje se bave novim likovnim medijima u Vojvodini ima / imalo je iskustvo bračne ili partnerske zajednice. Međutim, institucija braka im nije primarna već se fokus pomera sve više na manje formalizovani, partnerski odnos. Podrška, razumevanje i ravnopravni odnosi sa partnerima su im važni, ukoliko izostanu razvode se i žive samostalno. Bračni partneri su im ponekad i partneri u umetničkom stvaralaštvu, sa njima razmenjuju ideje, obilaze umetničke događaje, druže se sa kolegama i kolegamicama, putuju. Razvijaju ravnopravni odnos. Često su bliskih profesija. Mali broj umetnica uključenih u istraživanje se upustilo u iskustvo majčinstva i kada jesu, imaju po jedno dete.
12. Postoji *institucija* para u istoriji umetnosti i umetničkoj sceni našeg regiona i Srbije, važna i za umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini. Njihovo sadejstvo je nekada značilo razvoj zajedničkih umetničkih koncepata, a u nekim situacijama, istovremenog, ali različitog umetničkog rada. Pojedine umetnice, o kojima je u istraživanju reč, imale su iskustvo suživota i saučesništva u promišljanju sa *drugim* različitim od sebe, kao i stapanja privatnog i javnog odnosa kroz umetnost. Njihova partnerstva je javnost prepoznavala kao delatnost para, kao jedinstvo, ali je svaka od umetnica, uz podršku i ravnopravnost u partnerskom odnosu, ipak razvila svoju specifičnu umetničku praksu kojom je dala doprinos savremenoj umetnosti.
13. Od 12 umetnica koje čine korpus istraživanja čak njih 10 imaju iskustvo profesorskog rada i

prenošenja znanja u okviru javnih i privatnih obrazovnih institucija kod nas i u inostranstvu. Njihov doprinos razvoju edukacije o novomedijskoj umetnosti je izuzetan, naročito u pogledu afirmacije novih medija u Novom Sadu i digitalne umetnosti Beogradu, kao i svuda gde su se kretale po regionu nekadašnje Jugoslavije ili sveta, gde su sticale nova znanja, osnivale nove predmete, odseke i inovirale metodologiju rada, te afirmisale rad svojih studenata/kinja. Takvi pomoci profesorki su nailazili na otpor profesora/ki, kolega i kolegistica, što je blisko iskustvima drugih profesorki koje su isto imale teškoće prilikom uvođenja novina u plan i program nastave. Razloge treba tražiti u ideološkim neslaganjima, nepoznavanju novih likovnih medija i internacionalne umetničke prakse, tradicionalnom i konzervativnom shvatanju umetnosti, ličnoj netrpeljivosti i rodnoj neravnopravnosti. O njihovim doprinosima u polju edukacije mladih, prenošenju znanja i stvaranju novih kadrova ima malo podataka u literaturi, te se njihov rad u ovom polju često zanemaruje, za šta su lična svedočanstva učesnica veoma važna.

14. Model izobilja je važan za sagledavanje društvene vrednosti profesionalnog rada umetnica – profesorki kako bi se izbeglo vrednovanje njihovog rada samo kroz stepen moći, nagrade i funkcije i kako bi se važnost dala vrednovanju mnoštva inovacija, timskog rada, kooperacija, diverziteta saradnika/ca, uključivanja i kreiranja mladih kadrova. Ovaj način procenjivanja znanja omogućava veću vidljivost ženskih resursa, znanja, talenata i sposobnosti. Takođe, on omogućava fleksibilnije karijere koje bi bile korisnije umetnicama – profesorkama koje bi mogle bolje da usklađuju umetnost / profesionalni rad i život, s obzirom na ukazani podatak da većina ima problem i dileme kako da pronađu vreme za sopstvenu umetničku praksu, profesorski rad i privatni život.
15. Kako mogućnost za edukaciju umetnica u medijskoj praksi često nije bila moguća ili adekvatna u periodima njihovog obrazovanja, mnoge su se kroz različite puteve alternativnog obrazovanja informisale o novim umetničkim medijskim praksama, u okviru nevladinog i privatnog sektora, kroz rad sa kolegama/inicama, partnerima ili su učile kroz samostalni rad i informacije sa interneta. Važni su im bili boravci u inostranstvu, stipendije i razmena znanja. Nedovoljna afirmisanost medijske umetnosti je takođe uticala na to da su umetnice kroz proces rada i spoznaje dolazile postepeno do onoga što ih je interesovalo.
16. Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini su nastojale da prate razvoj novih tehničkih uređaja kako bi mogle da razvijaju i dalje inoviraju svoju umetničku praksu. Do tehničke opreme su dolazile na različite načine. Putem saradnje, stipendija, pisanjem projekata i sl. Koristile su je za sopstvene potrebe, ali su istovremeno razmišljale i o nabavci neophodnog savremenog alata za studente/kinje, smatrajući to važnim za proces edukacije i njihova umetnička istraživanja. Pored nabavke opreme, umetnice ukazuju i na važnost savladavanja tehničkih znanja, kako bi mogle samostalno da izvrše čitav proces produkcije video ili kasnije digitalnih radova. Koriste aktivno savremenu tehničku opremu, što im omogućava slobodu kreativnog procesa i bolju kontrolu nad krajnjim proizvodom (umetnički rad, katalog, izložba...). Finansijska sredstva su konstantan problem u realizaciji medijskih radova, strahuju da zato nisu konkurentne umetnosti razvijenih zemalja. Sa druge strane, takvu situaciju smatraju izazovom kroz koji dolaze do specifičnog izraza koji se razlikuje od ostalih na međunarodnoj sceni, što smatraju svojom prednošću. Nezadovoljne su načinom prezentacije sopstvenog rada u izložbenim prostorima, naročito u Srbiji. Primećuju loše funkcionisanje umetničkog sistema, zatvorenost mnogih institucija za izložbe novih medija i njihovu slabu podršku u produkciji, prezentaciji i afirmaciji medijske umetnosti. Svesne su da

je umetnička praksa kojom se bave marginalizovana i da se mnogi okreću drugim vidovima umetnosti i zbog ekonomskih razloga. Problem vide i u nerazumevanja samog medija od strane konzervativne umetničke sredine, kao i u poziciji žene u umetničkom sistemu. I pored toga, umetnice svoj odnos ka novim tehnologijama definišu na različit način, uglavnom kao pozitivan, naglašavajući njegove brze promene, komercijalizaciju i fetišizaciju. Upućuju kritiku pojedinim promenama koje je izazvao tehnološki razvoj. Tehnologiju smatraju sredstvom za umetnički rad koja im može pomoći u proširenju umetničkog jezika i izraza. Takođe se trude da aktivno prate novine u razvoju.

17. Oblast kojom se umetnice bave nema finansijsku moć. Novi umetnički mediji su marginalizovana oblast, kako same naglašavaju, i u umetnosti i u društvu, te su u njemu rodne diskriminacije manje naglašene od ekonomskih, a problemi sa kojima se umetnice suočavaju bliski su i njihovim kolegama, novomedijskim umetnicima što mnoge od njih navodi na promenu svoje umetničke prakse, okretanju ka klasičnim umetničkim medijima ili drugim, finansijski isplativijim profesionalnim profilima ili promenu sredine rada i odlasku u ekonomski razvijenije zemlje.
18. Rezultati istraživanja su ukazali na bliske procese feminizacije koji se odvijaju u nauci i kulturi, ne samo kod nas, već i u drugim sredinama. Rezultati ukazuju na niski status, mali uticaj i nepovoljne finansijske uslove i u nauci i u kulturi. Istovremeno u nauci i kulturi je povećano učešće žena, što znači da muškarci polako napuštaju ove oblasti (zadržavaju se samo u upravljačkim strukturama), a žene sve više „zauzimaju upražnjena mesta”, kao sekundarna radna snaga. Takođe, istraživanja su ukazala na veliki stepen obrazovanja u ovim oblastima, što ukazuje na važnost koja se pridaje obrazovanju žena od strane porodice, ali istovremeno i odsustvo razmišljanja o zaposlenju i zaradi kao benefitu znanja i sposobnosti koju žene imaju.
19. Rezultati istraživanja umetnica koje se bave novim medijima ukazuju na prisustvo rodne diskriminacije koju su pojedine osetile tokom studiranja, zapošljavanja i profesionalnog rada. Pojedine nagoveštavaju da segregacija može biti i dvojak, kao distriminacija žena i kao diskriminacija pripadnica istočnoevropskog konteksta. Umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini uglavnom ne teže postizanju moći i zauzimanju visokih pozicija u nauci i kulturi. Nalazi sličnih istraživanja o rodnim odnosima moći u akademskoj zajednici (Markov, 2006) potvrđuju da je mogućnost postizanja pozicija moći za žene mala i pored kapitala znanja koji imaju. Iako su umetnice odabrane za istraživanje svojim biografijama kompetentne da zauzmu hijerarhijski visoke pozicije, okreću se uglavnom drugim oblastima rada, kao što su briga o novim kadrovima, inoviranje i razvoj obrazovanja i umetnosti, umetnička produkcija i prezentacija, te rad u nezavisnom ženskom sektoru.
20. Feministička perspektiva je dosta kasno uvedena u istraživanja o vizuelnoj umetnosti kod nas, čak je sve do kraja prve decenije 21. veka zapadala u teškoće nedovoljne problematizacije kategorije roda, nejasnih interpretacija ili nije istupala dovoljno kritično prema dotadašnjoj praksi. Razlozi za to su bili u tome što su početna razmatranja roda predvodili oni koji su dominirali umetničkom scenom u teorijskom i institucionalnom smislu, te se samokritika nije mogla ni očekivati, a s druge strane glasovi nezavisnog sektora nisu bili dovoljno jaki kako bi se proizvela opšta kritika prethodnog stanja. Tek poslednjih godina se u teoriji vizuelne umetnosti i izložbenoj praksi pojavljuju pomaci koji su posledica interdisciplinarnog pristupa, te posmatranja vizuelne umetnosti kroz različite sociokulturne fenomene.

21. Umetnički radovi realizovani kroz performantivno iskustvo umetnica zastupali su ideju izdvajanja „ženskog identiteta“ kao vidljivog na umetničkoj sceni, kojom su u vremenu nastanka ovih radova dominirali muški autoriteti. Kroz svoje istupanje u javnosti uvodile su predmete, običaje i simboliku iz sopstvenog života. Većina performansa zastupa suptilno pozicioniranje ženskog identiteta u javnosti, ali ima i primera performativnosti snažnije usmerene ka kritičkoj feminističkoj poziciji, odnosno istupanju ženske „politike tela“ koja teži dekonstrukciji vladajuće patrijarhalne društvene ideologije u umetnosti, kao i predstavljanju mitskog i ritualnog tela, ranjenog tela, ženskog zadovoljstva i seksualnosti. Više radova zastupa ideju saradnje žena i njihovog saučesništva u umetničkim konceptima. Takođe su istraživale bihevioralna i biopolitička tela, povezujući ljudsko telo sa mehaničkim strukturama.
22. Umetnice koje se bave novim medijima ne žele da zanemare važnost arhiviranja lične i ženske arhivske građe koju čine životne priče i izjave žena, njihovi portreti i porodične fotografije. U formi umetničkih radova realizuju interdisciplinarne projekte kojima propituju vrednost sećanja, arhivskog materijala, zaostavštine, vrednost digitalnih baza podataka, te poziciju žene u institucijama kulture i materijala koji se tamo čuva ili ne čuva.
23. Umetnice koje se bave novim medijama u umetnosti koriste elemente tradicionalnih ženskih zanata koje, kroz analogne i digitalne alatke, dekonstruišu u savremene umetničke objekte, crteže i animacije. Logika mašinskog procesuiranja i obrade podataka leži u osnovi i tkanja i kompjutera, smatraju kiberfeministkinje, te su postupci koje umetnice koriste nastavak prakse koju žene razvijaju kroz istoriju.
24. Umetnice su razvijale umetničku praksu *in situ*, istraživale u izložbenim i alternativnim prostorima. U njima osvajale kratkotrajne ambijente i instalacije kojima su analizirale kontekste mesta postavke, menjale prostore i činile ih atraktivnijim za dalje umetničke intervencije, kulturnu industriju i kapital. Umetnički radovi na licu mesta nisu ostavljali materijalna, tržišno isplativa umetnička dela, već dokumentaciju i lično svedočanstvo učesnika/ca. O njihovom doprinosu javnost malo zna. Neophodno je istraživanje i podrška pojedinaca/ki i institucija kulture kako se njihov doprinos ne bi zanemario i ignorisao. U ovom procesu je važna uloga pojedinaca/ki, istraživača/ca, teoretičara/ki, ali i institucija kulture, koje bi u okviru svojih dokumentacionih centara trebalo da obezbede trajno čuvanje ovakve vredne građe i njihovu javnu dostupnost.
25. Uočljivo je interesovanje umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini za osvajanje virtuelnih prostora, za teme virtuelnog identiteta, tela i video-igara, koje svoju početnu inspiraciju crpe u kiberfeminističkim teorijama, teorijama virtuelne realnosti i postkonceptualnoj i savremenoj umetničkoj praksi. Sa druge strane, veći broj istraživanja na ove teme ukazuje na zavidan doprinos koji su umetnice sa „poluperiferije“ (Blagojević) ostvarile, ne samo u lokalnom kontekstu, već i na značajnim međunarodnim izložbama i festivalima novomedijske umetničke prakse gde su dobijale nagrade i stipendije za inovativnost, o kojima lokalna javnost, pa čak i stručna, još uvek malo zna.
26. Umetnice novih medija nemaju česte otkupe radova. U proseku im se radovi nalaze u četiri javne kolekcije i jednoj privatnoj. Gotovo polovina radova u javnim kolekcijama su pokloni umetnica, nastali kao rezultat saradnje ili zajedničke produkcije radova sa institucijama na izložbama, realizovani kroz učešće umetnica u umetničkim kolonijama, kroz otkupne nagrade i sl. što je mali

broj otkupa da bi one od toga mogle kontinuirano da se finansiraju i kroz tržišnu verifikaciju razvijaju svoju umetničku praksu. U pitanju su otkupi koji se retko dešavaju i na koje ne mogu da računaju kao stalni izvor prihoda. Oni se dešavaju retko, kao znak kvaliteta rada umetnica. Među radovima u javnim kolekcijama ima novomedijskih radova, što ukazuje na potvrdu vrednosti ove vrste umetničkog izražavanja i rada umetnica, a sa druge strane to govori i o sve većoj otvorenosti javnih institucija kulture prema inovativnim umetničkim praksama. Vidljivo je, takođe, da se malo privatnih kolekcija interesuje za novomedijska umetnička dela (osim kada je u pitanju konceptualna umetnost 60-ih i 70-ih godina), jer su često u pitanju nematerijalna, digitalna dela koja se uglavnom ne mogu koristiti za opremanje poslovnih prostora, uređenje doma i sl. u klasičnom smislu. To je još jedan od razloga zašto umetnicama osnovni izvor finansiranja nije prodaja umetničkih dela, već sredstva za život i rad obezbeđuju kroz druge vidove bavljenja umetnošću ili drugim poslovima, kao što su edukacija (profesura), usluge dizajna, video montaže, kroz umetničke projekte, saradnje i sl.

27. Iako su većinom članice strukovnih udruženja, umetnice novih medija nisu u njima aktivne, niti od članstva u njima očekuju neku podršku ili benefit. Činjenica da su navedena strukovna udruženja i sama u krizi (etičkoj, finansijskoj i sl.) deluje kao važan razlog zašto umetnice ne očekuju benefite kao njihove članice. Međutim, smatram da se odsustvom i neangažovanjem umetnica/ka koji se bave novim medijima u strukovnim udruženjima, u istim ne čuje njihov glas i odluke u ime njih donosi ostalo članstvo (ili nekolicina članstva), kao i da one/oni ne učestvuju u ostvarivanju benefita koji, i pored krize udruženja, postoji.
28. Umetnice teže samostalnosti kada su u pitanju udruženja. Ta težnja je vidljiva i u drugim segmentima profesionalnog rada umetnica. Iz tog razloga se okreću nezavisnim organizacijama, uglavnom ženskim, ponekad ih osnivaju same ili sa bliskim prijateljima i partnerima, kako bi kroz njih mogle da ostvare svoje umetničke potrebe, finansijska sredstva za umetničke projekte i izgrade mrežu saradnika/ca, te na taj način i obezbede sebi podršku za rad u organizacionoj shemi i u multidisciplinarnim timovima. Programi koje na taj način realizuju usmereni su često na društvenoangažovane, feminističke teme i inovativne umetničke medijske projekte koji u konvencionalnim sistemima često ne bi bili prepoznati i podržani.
29. Vidljivo je usmerenje umetnica ka nevladinim, neprofitnim ženskim organizacijama u okviru kojih (na osnovu finansijske podrške donatora) mogu da ostvare svoje kreativne zamisli. Postoji značajna razlika u radu strukovnih udruženja i ženski profilisanih udruženja građana: strukovna udruženja su hijerarhijski organizovana, dok nevladine ženske organizacije teže da izostave takvu organizacionu strukturu i insistiraju na ravnopravnoj saradnji po sistemu mreže i slobodnog udruživanja.
30. Istraživanje prijateljsko-profesionalnih udruživanja (geneologije) pokazalo je da postoji međusobna podrška i poverenje među umetnicama, kao i umetnicama i kustoskinjama i saradnicama, koje često prevazilazi granice lokalnih umetničkih scena i ukazuje na vidljivost umetnica koje se bave novim medijima i u regionalnom, a za pojedine i u internacionalnom kontekstu. Kroz njihovo međusobno udruživanje osećaju pun smisao saradnje, podrške i informacione i druge razmene, kako u ličnom kontaktu, tako i preko interneta i drugih medijskih posredovanja. Umetnički radovi realizovani kroz saradnju umetnica, koji se često bave i tabu temama, uglavnom ostaju nevidljivi za širu javnost.

31. Postoji ogromno generacijsko povezivanje umetnica za koje, do sada, ne postoji eksplicitna analiza niti sistematski podaci, pa su ovde izneti podaci početak budućih istraživanja u teoriji umetnosti.
32. Čini se da umetnice same stvaraju svoju istoriju time što se nadovezuju jedna na drugu, prepliću kroz istoriju i profesionalni rad, te određuju svoj početak. Te karike u lancu jesu nova istorija novih medija umetnica, koje, nažalost, još uvek nisu dovoljno prepoznate u lokalnoj sredini na način na koji jesu u sredinama izvan Vojvodine i Srbije.

Opšti zaključak

Cilj istraživanja je bio konstrukcija profesionalnog identiteta vizuelnih umetnica koje stvaraju u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka, analiza njihovog umetničkog rada i ukupnog života, ukazivanje na mogućnosti njihovog povoljnijeg položaja.

Prva hipoteza je delimično potvrđena. Naime, relativno je veliki broj napisanih tekstova kritičara/ki o umetnicama i izjava samih umetnica o svom radu (374), ali su tekstovi rasuti po različitim publikacijama (katalozi izložbi, časopisi, internet portali, blogovi...) ili su neobjavljeni. Takođe objavljeni su na različitim jezicima i u različitim sredinama (lokalnoj, regionalnoj i internacionalnoj) što je stvaralo utisak o nedovoljnoj vidljivosti umetnica. Tekstovi su različite dužine i različite namene, a malo je tekstova koji kritički promišljaju o njihovom doprinosu vizuelnoj umetnosti. U mnogobrojnim tekstovima možemo da sagledamo čitav niz različitih tekstualnih informacija: negde se autorke samo pominju uz neke druge umetnice i umetnike, negde se valorizuju samo pojedinačna njihova dela, a ne ukupan umetnički rad, negde se više pažnje poklanja njihovim ranim radovima izvedenim u klasičnijim umetničkim medijima i izostaju novomedijski radovi, a negde se porede sa drugim umetnicama i umetnicima, izvan vojvođanskog prostora, što znači da je u ovom radu objedinjen ukupan broj žanrovski različitih tipova tekstova.

Bili bi korisni oni radovi teoretičarki i teoretičara koji se bave odnosom umetnosti i nauke kako bismo u tom interdisciplinarnom spoju dobili novi kvalitet koji jeste implicitan u radovima umetnica, a takvih tekstova je malo. Umetnice su same ostvarivale povezanost ovih naučnih tema sa umetničkom ekspresijom mnogo češće i bolje nego što su to ukazivali mnogobrojni tekstovi²³⁴.

Pod odrednicom valorizacija umetnica možemo podrazumevati: da je o umetnicama napisana monografija; da se u leksikonima i enciklopedijama nalaze odrednice o njihovom životu i radu; da su imale retrospektivne izložbe; da su dobijale nagrade na lokalnom, državnom i internacionalnom nivou i da su im otkupljivani radovi za prestižne umetničke kolekcije.

Činjenica je da od 12 umetnica monografiju ima samo jedna (o Bogdanki Poznanović videti Šuvaković,

²³⁴ Naravno, postoji nekoliko izuzetaka: Subotić, 2009; Šuvaković, 2013; Kojić Mladenov, 2016; Mladenov, 2016. U pitanju su uglavnom monografske publikacije i katalozi izložbi objavljeni od strane institucija kulture kao što su MSUV i Galerija Matice srpske u Novom Sadu, te ne čudi mogućnost istraživačkog pristupa i reprezentativnije štampe.

2013; Sanja Kojić Mladenov, 2016), kao i da ni jedna nije imala retrospektivnu izložbu²³⁵ u Srbiji²³⁶.

Enciklopedijska odrednica je najčešće dokaz vanvremenske vrednosti doprinosa razvoju društva u domenu nauke, umetnosti i dr. Odsustvo enciklopedijskih jedinica može se smatrati i diskriminatornim postupkom u odnosu na umetnice (samo Bogdanka Poznanović ima odrednicu u *Enciklopediji Novog Sada*).²³⁷

Nagrade koje su umetnice dobijale su uglavnom one koje ne podrazumevaju novčani benefit (filmski/ video festivali, festivali ženskog izraza i sl.) već su nominalne vrednosti. Međutim, većina umetnica je dobila stipendije²³⁸ od uglavnom međunarodnih fondacija za edukaciju u inostranstvu, što ukazuje na vrednost umetnica i njihovog umetničkog rada, ali i na njihova lična zalaganja u apliciranju, revnosnom pisanju projekata i izveštavanju (što svaka stipendija podrazumeva).

Otkupi umetničkih radova su uglavnom izostali u vezi sa većinom umetnica ili nisu kontinuirani, već se njihovo prisustvo u javnim kolekcijama uglavnom svodi na poklone umetničkih dela, što ukazuje na nedovoljnu valorizaciju njihovog umetničkog značaja u institucionalnom smislu.

Sve ovo delimično potvrđuje prvu hipotezu. Valorizacija umetničkog rada i doprinosa je slojevita i zahteva razmatranja iz različitih uglova, te donošenje zaključka na osnovu pojedinih podataka nije dovoljno, jer tek ukazivanjem na nijanse odnosa problem nedovoljne valorizacije umetnica koje se bave novim medijima u Vojvodini krajem 20. i početkom 21 veka postaje vidljiv.

Druga hipoteza je potvrđena, tako da bi ubuduće trebalo da se inoviraju nastavni planovi i programi, s obzirom na činjenicu da su uvedeni novi predmeti i smerovi na master i osnovnim studijama, na likovnim akademijama i fakultetima, kao i na drugim umetničkim studijama.

Treća hipoteza je takođe potvrđena jer je najmanje informacija o umetnicama u odnosu na različite izvore o njima bilo u mas-medijima (dnevne novine, radio, televizija, informativna internet izdanja i sl.)²³⁹. Same umetnice u svojim izjavama nisu pominjale mas-medije u pozitivnom kontekstu, što ukazuje na nedovoljnu povezanost novih umetničkih medija i masovnih medija (i pored njihove leksičke srodnosti), na čemu u budućnosti treba nastojati.

Iz svega izloženog pokazalo se da je reč o umetničkim izrazima i umetničkim praksama koje osvajaju prostor i otuda je prvi važan rezultat analize u ovom radu to što su na jednom mestu pokazane različite prakse i to tako da se sučeljavaju ocene o njihovom radu sa svedočenjem samih umetnica o sopstvenim radovima i dilemama.

Drugi važan podatak je da je metod analize različitog empirijskog materijala mogao da pokaže različite nijanse života i rada ovih umetnica, te različitih pogleda na njihov kompleksni profesionalni identitet.

²³⁵ Veće samostalne izložbe su imale: Breda Beban, MSUV i KCB; 2014; Marica Radojčić, Galerija Matice srpske, 2009; Nataša Teofilović, MSUV, 2016.

²³⁶ Bogdanka Poznanović je imala retrospektivnu izložbu u *Museo d'Arte Contemporanea Multimediale d'Europa (Domus Jani)* u Veroni, 1990.

²³⁷ O Bogdanki postoji odrednica u *Srpski Who is Who 2011–2013*, nalazi se odrednica Poznanović Bogdanka, str. 592, ukupno 30 redaka.

²³⁸ Mnoge su dobile stipendije (uglavnom od međunarodnih fondacija) za edukativne boravke u inostranstvu (Bogdanka Poznanović, Marica Radojčić, Vesna Gerić, Andreja Kulunčić, Nataša Teofilović, Lea Vidaković, Bojana Knežević...).

²³⁹ Izuzetak čine redovni pozitivni tekstovi u *Gardijanu* o Bredi Beban.

Posebno se to vidi u analizi njihove društvene angažovanosti u okviru strukovnih, nevladinih udruživanja, odnosno u prijateljsko – profesionalnim udruživanjima koje su same formirale. U tome se uočava smer budućeg udruživanja umetnica (s obzirom na činjenicu da mnoga strukovna udruženja za sada ne signaliziraju promenu prakse). Povezivanje umetnica je vidljivo u različitim pravcima u okviru iste struke, ali i kroz interdisciplinarnе, regionalne i internacionalne relacije, što ukazuje na postojanje nezavisne ženske mreže formirane generacijskim zalaganjima.

U ovom istraživanju je pitanje identiteta posmatrano kao promenljiva kategorija, najčešće povezana sa nekoliko različitih komponenti: npr. jezički identitet pomera se i funkcioniše kroz umetničku praksu umetnica u lokalnoj zajednici, u regionu i / ili inostranstvu. Vidimo da je pitanje identiteta umetnica koje istražuju nove medije ne samo slojevito nego istovremeno primer dekonstrukcije naše (stereotipne) slike o onome šta bi identitet neke umetnice trebalo da bude: nacionalna, verska, jezička, profesionalna, obrazovna i druga pripadnost i doslednost.

Podaci o drugim identitetima kao što su: verski, nacionalni, etnički, rodni i dr. identiteti uglavnom nisu bili presudni, niti za razgovor umetnica sa istraživačicama, niti u tekstovima o njihovom radu. Umetnice, uglavnom, sebe ne vide u okviru čistih identiteta ili ne žele da se identifikuju ni sa jednim nametnutim i očekivanim zajednicama / identitetima, već se razvijaju u međuprostoru različitih promenljivih identitetskih pozicija. Sa druge strane, kroz umetnost se bave analizom identitetskih okruženja, aktuelnog društvenog stanja i pozicijom žene u njima, kritikujući dominantne diskurse.

Istraživanje je ukazalo da je valorizacija umetničke prakse umetnica koje se u Vojvodini bave novim medijima delimična. O njima je pisan veći broj tekstova, ali su oni rasuti po različitim izvorima, na mnogim jezicima i mestima (lokalno, regionalno, internacionalno). Dominantna kulturna i institucionalna politika im nije omogućila adekvatne monografske publikacije, retrospektivne izložbe, otkupe umetničkih radova i sl. Njihov doprinos nije dovoljno vidljiv u sistemu visokog obrazovanja, a značaj njihovog umetničkog rada ne prepoznaju dovoljno mas-mediji.

Istraživanjem su prvi put umetnice koje se bave novim medijima u Vojvodini krajem 20. i početkom 21. veka okupljene u jednu celinu. Izneti podaci o njihovoj generacijskoj, medijskoj, umetničkoj i drugoj povezanosti predstavljaju samo početak budućih istraživanja u okviru istorije i teorije umetnosti. Za njih je izgrađivanje profesionalnog identiteta kao bogatstva različitosti najvažnije, ali je on uklopljen u mnogostruke ženske mreže i povezanosti jer je to jedan od načina njegovog razvoja i opstanka.

Ukupni podaci o različitim aspektima identiteta umetnicama novih medija mogu doprineti opštoj diskusiji o prirodi identiteta.

Preporuka je da se uspostavi sistem čuvanja, ne samo radova, već arhiviranja dokumentacije o umetnicama novih medija, budući da su podaci rasuti po različitim izvorima i privatnim kolekcijama slabo dostupni javnosti; da se u galerijama i muzejima koji nemaju posebno izdvojena sredstva za mlade umetnike/ce, za produkciju umetničkih radova i sl. uvede slična praksa; da je nedovoljan broj kritičara i kritičarki koji prate nove medije problem koji bi trebalo rešavati. Važno je da kritičari i kritičarke vode računa da vizuelne umetnice novih medija budu zastupljene u leksikonima i enciklopedijama, nagradnim i otkupnim politikama javnih institucija kulture i sl. i da na taj način i one postanu deo vrednosti ukupne umetničke scene.

Istraživanje umetnica koje se bave novim medijima, a koje su svojim rođenjem, obrazovanjem ili pro-

fesionalnim radom vezane za teritoriju Vojvodine, doprinosi višestrukom bogaćenju domaće medijske i umetničke prakse koju je neophodno kompleksno proučavati kroz važno umrežavanje sa drugim ženama i u različitim oblastima društva, uz podsticanje zainteresovanosti za drugačiji doživljaj i valorizovanje vlastitog identiteta.

4.0 LITERATURA I DRUGA GRAĐA

1. Aarseth, Espen. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore.
2. Anđelković, Branislava. (ur.). (2002). *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
3. Antonijević, Jelena. (2003). *Gde su, šta rade? / Obrazovanje u umetnosti i profesionalne šanse 1991–2000*. Novi Sad: NGO „Proma“ – Centar za promociju žene.
4. Antonijević, Zorana. (2013). Strategija kiberfeminizma: feminizam na društvenim mrežama u Srbiji. *Genero*, br. 17, 183–208.
5. Ardenne, Paul. (2007). *Kontekstualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine i Kiša.
6. Armstrong, Carol, Catherine de Zegher. (2006). *Women Artists at the Millennium*. Massachusetts: October Books/MIT.
7. Aschauer, Ann Brady. (1999). Tinkering with Technological Skill: An Examination of the Gendered Uses of Technologies. *Computers and Composition 16*. Sunta Clara University. Santa Clara: Ablex Publishing Corporation, 1–23.
8. Balsamo, Anne. (1996). *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*. Durham: Duke UP.
9. Barthes, Roland. (1968). The Death of the Author, u *Aspen*, no. 5–6, 3–10.
10. Bašaragin, Margareta. (2016). Životne priče univerzitetskih profesorki (prikaz). *Genero*, vol. 20, 181–187.
11. Becker, Barbara. (2000). Cyborg, Agents and Transhumanists: Crossing Traditional Borders of Body and Identity in the Context of New Technology. The MIT Press: *Leonardo*, vol. 33, br. 5. Eighth New York Digital Salon, 361–365.
12. Bekić, Irena. (2013). (Po)etika društvenih promjena, u *Andreja Kulunčić: Art fo Social Changes, Umjetnost za društvene promjene*. Zagreb: MAPA, 6–62.
13. Bekić, Irena. (2015). Andreja Kulunčić: Kreativne strategije. *Triptih* [audio snimak radio emisije]. Treći program Hrvatskog radija, 03.03.2015. <http://www.andreja.org/>, 02.09.2015.
14. Benčić, Branka. (2015). Dvostruka ekspozicija – kolizija prošlosti i sadašnjosti, u *Jelena Jureša: Mira, skica za portret* (2016). Beograd: MSU, 20–35.
15. Benčić, Branka. (2015a). Double Exposure – a Collision of Past and Present, Reading, u Sandro Drochl (ur.) *Jelena Jureša "Mira, Study for a Portrait"*. Graz: Kunsterhaus Halle für Kunst & Medien.

16. Benedikt, Michael. (ur.) (1991). *Cyberspace: First Steps*. Cambridge: Mass.
17. Benedikt, Rut. (2013). Kontinuitet i diskontinuitet pri usvajanju kulturnih obrazaca ponašanja. *Gradac, časopis za književnost, umetnost i kulturu*, Branko Kukić (ur.), br. 191–192–193, god. 40, Čačak, 2013, 89–95.
18. Blagojević, Marina. (1991a). Double-faced marginalisation. Women in science in Yugoslavia, u V. Stolte-Heiskanen (ur.), *Women in science: token women or gender equality*. Oxford: Berg Publishers.
19. Blagojević, Marina. (1991b). *Žene izvan kruga: profesija i porodica (Women out of the circle: profession and family)*. Beograd: ISIFF.
20. Blagojević, Marina. (2007). Gender and Excellence: Hierarchies, Exclusions and Illusions, keynote speech, *5th European Conference on Gender Equality in Higher Education*. Berlin: Humboldt-University Berlin, avgust, 28–31.
21. Blagojević, Marina. (2008). Naučna izvrsnost na poluperiferiji: Hijerarhije, isključivanje i moguća feministička strategije za proizvodnju znanja, u *Rod i nauka: zbornik radova sa Konferencije*. Sarajevo: Centar za interdisciplinarne studije, Univerzitet u Sarajevu, 19–39.
22. Blagojević Hjuson, Marina. (2012). *Rodni barometar u Srbiji: razvoj i svakodnevni život*. Beograd: Program Ujedinjenih nacija za razvoj.
23. Blagojević Hughson, Marina. (2015). *Poluperiferija i rod: pobuna konteksta*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja.
24. Blais, Joline, Jon Ippolito. (2006). *At the Edge of Art*. London: Thames & Hudson, 80–91.
25. Blažić, Miroslav. (2008). *Svadba u Kulpinu*, 27.05.2008, <http://www.kulpin.net/o-kulpine/podujatia/svadba-u-kulpinu>, 03.01.2018.
26. Böhringer, Hannes. (2016). Epilog nakon 35 godina, u *Migranti mentalnih prostora*, u Sanja Kojić Mladenov (ur.). Novi Sad: MSUV, 39–56.
27. Bolton, Matt. (2013). Umetnost i džentrifikacija. Open Democracy (prev. Milica Jovanović). *Peščanik*, 07.09.2013. <https://pescanik.net/umetnost-i-dzentrifikacija/>, 25.02.2018.
28. Bracić, Milica, Milica Mima Ružičić-Novković i Svenka Savić. (2009). Životne priče žena sa invaliditetom. Novi Sad: Centar živeti uspravno – Zavod za ravnopravnost polova – Ženske studije i istraživanja – Futura Publikacije.
29. Buren, Danijel. (1998). «Au sujet de ... » Daniel Buren, Entretien avec Jérôme Sans Flammari- on, <http://www.danielburen.com/>, 12.09.2009.
30. Bugarski, Ranko (2018), *Govorite li zajednički?* Biblioteka XX vek, Beograd.
31. Burio, Nikola (Nicolas Bourriaud). (2001). *Relaciona estetika*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
32. Burio, Nikola. (2003). „Relaciona estetika“. *Košava*. br. 42–43, 3–47.
33. Butler, Judith. (2000). *Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska info-

teka.

34. Chadwick, Whitney, Isabella de Courtivron. (1996). *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*. London: Thames and Hudson.
35. Colner, Miha. (2012). In memoriam (Breda Beban, 1952-2012). *Radio Student*, 9. 5. 2012.
36. Colner, Miha. (2013). *Breda Beban – Musical for the Senses*, [katalog izložbe]. Ljubljana: Photon Gallery.
37. Colner, Miha. (2017). *The Woman with a Photo Camera*. (transkript predavanja). Trieste: Studio Tommaseo, 21. april 2017.
38. Copper, Giloth, Lynn Pocock-Williams. (1990). A selected Chronology of Computer Art: Exhibitions, Publications, and Techology. *Art Jurnal*, Vol. 49, No. 3, Computers and Art: Issues of Content. College Art Association, 283–297.
39. Cotter, Holland. (2007). The Art of Feminism as It First Took Shape. *New York Times*, 9. mart 2007, <http://www.nytimes.com/2007/03/09/arts/design/09wack.html?pagewanted=all>, 21.06.2011.
40. Crenshaw, Kimberlé. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. *University of Chicago Legal Forum*, 139–169.
41. Crenshaw, Kimberlé. (1991). Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43 (6), 1241–1299.
42. Cubitt, Sean, Paul Thomas (ur.). (2013). *Relive: Media Art Histories*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
43. Cvetičanin, Predrag. (2017). *Živeti (i umreti) u civilnom sektoru u kulturi u Srbiji (u 36 slika)*. Centar za empirijske studije kulture jugoistočne Evrope, https://www.researchgate.net/profile/Predrag_Cveticanin/publication/315611804_Ziveti_i_umreti_u_civilnom_sektoru_u_kulturi_u_Srbiji_u_36_slika/links/58d5452c92851c44d44ced6e/Ziveti-i-umreti-u-civilnom-sektoru-u-kulturi-u-Srbiji-u-36-slika.pdf, 23.01.2018.
44. Čamber, Silvija. (1997). Ženska eksperimentalna video poetika. Intervju: Vesna Tokin, likovna i video-art umetnica. *Dnevnik*, 28. maj 1997, 19.
45. Čekić, Jovan, Jelisaveta Blagojević. (ur.). (2012). *Moć/mediji/&*. Beograd: Centar za medije i komunikacije Fakulteta za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
46. Čolović, Ivan. (2014). *Rastanak s identitetom: Ogledi o političkoj antropologiji*, 3, Beograd: Biblioteka XX vek, 204.
47. Čubrilo, Jasmina. (2011). *Zora Petrović*. Beograd: Topy.
48. Ćirić, Maja. (2010). Jelena Jureša – Transfer of (inner and outer) Borders, u *Jelena Jureša – Mozart*, [katalog izložbe]. Beograd: Galerija Zvono.
49. Ćosić, Bora. (1970). *Mixed media*. Beograd: Nezavisno autorsko izdanje.
50. Dabižinović, Ervina. (2017). *Diskursi o ženama Boke Kotorske: rodni identiteti (1815–2015)*,

- (doktorski rad, kod autorke). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, ACIMSI ☒ Centar za rodne studije.
51. Dedić, Aleksandra. (2017). *Femininity and Feminism in Art Practices in Serbia: 1970–2010*, (doktorska teza), Doctorado en Arte: Producción e Investigación Facultad de Belles Arts de Sant Carles Doctor, Universitat Politècnica de València.
 52. Dedić, Nikola. (2008). Performans, u Dragomir Ugren i Miško Šuvaković (ur.), *Evropski konteksti umetnosti 20. veka u Vojvodini*. Novi Sad: MSUV, 609–618.
 53. Dedić, Nikola. (2008a). Umetnost Vojvodine u XX veku i problemi rodnih identiteta, u Dragomir Ugren i Miško Šuvaković (ur.), *Evropski konteksti umetnosti 20. veka u Vojvodini*. Novi Sad: MSUV, 721–727.
 54. DeJli, Meri. (1978). *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston, Massachusetts: Beacon Press.
 55. Denegri, Ješa. (1996). Tehničke slike: „Fotografija, film i video u novoj umetnosti sedamdesetih“, u *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.
 56. Denegri, Ješa. (2005). *Olga Jevrić*. Biblioteka Žene u srpskoj umetnosti. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod.
 57. Denegri, Ješa. (2006). Žan Kler (Jean Klair), Telo i lice u umetnosti 20. veka, u *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*. Novi Sad: Svetovi, 225–233
 58. Denegri, Ješa. (2006a). Iv Mišo (Yves Michaud) i sagledavanje savremene umetnosti „U rasplnutom stanju“, u *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*. Novi Sad: Svetovi, 406–410.
 59. Denegri, Ješa. (2007). *Razlozi za drugu liniju. Za novu umetnost sedamdesetih*. Zagreb: Edicija Sudac.
 60. Denić, Slavica. (2014). *Rodni identiteti i interkulturalnost: kritička analiza afirmativnih mera na visokoškolskim institucijama u Srbiji: 2000–2013. godine* [doktorska teza]. Novi Sad: ACIMSI–Centar za rodne studije.
 61. Derrida, Jacques. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression* (prevod Eric Prenowitz). Chicago: University of Chicago Press.
 62. Dimitrijević, Branislav. (1999). Povremena istorija – kratak pregled video umetnosti u Srbiji, u *Video umetnost u Srbiji*. Beograd: Centar za savremenu umetnost. 22–53.
 63. Dimitrijević, Branislav. (2013). Pogledi na telo u cyber-prostoru. *SF almanah TERRA No.15*– jun 2013. Beograd: SCI&FI, 54–59.
 64. Dragojlov, Vesna. (2007). *Rod i tehnologije-kompjuteri; ukorenjeni stereotipovi; kibernetika i feminizam*. Novi Sad: www.zenskestudije.org.rs/, 21.06.2013.
 65. Dragojlov, Vesna. (2007a). *Kiberfeminizam – Uvod i definicija*. Novi Sad: www.zenskestudije.org.rs/, 21.06.2013.
 66. Dragojlov, Vesna. (2007b). *Biološka etika, AI i kiberfeminizam*. Novi Sad: www.zenskestudije.org.rs/

- org.rs/, 21.06.2013.
67. Dragojlov, Vesna. (2007c). *Kiberfeminističke umetnice*. Novi Sad: www.zenskestudije.org.rs/, 21.06.2013.
 68. Dragojlov, Vesna. (2007d). *Važnije kiberfeministkinje*. Novi Sad: www.zenskestudije.org.rs/, 21.06.2013.
 69. Dragojlov, Vesna. (2007e). *Stvaranje identiteta na internetu, MUDs i igre na internetu*. Novi Sad: www.zenskestudije.org.rs/, 21.06.2013.
 70. Dragojlov, Vesna. (2007g). *Kiborzi: priroda nasuprot kulturi; postmodernistička tela i matrica; a šta je sa virtualnim organizmima?* Novi Sad: www.zenskestudije.org.rs/, 21.06.2013.
 71. Dražić, Sivia. (2012). Judita Šalgo: Identitet i strategija identifikacije, u *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. Knjiga II, 245–157.
 72. Dražić, Sivija. (2013). *Stvarni i imaginarni svetovi Judite Šalgo*, Novi Sad: Futura publikacije.
 73. Dražić, Silvia (2014). Deset godina Godišnjeg priznanja u oblasti ravnopravnosti polova (2003–20013): životne priče nagrađenih, u Savić, Šijački, Krajnović. Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova i „Ženske studije i istraživanja, 241.
 74. Duda, Katerina. (2014). *Učiniti problem vidljivim: o društvenoj praksi u umjetnosti*, Zagreb: „Nepokoreni grad”, br. 2, <http://www.andreja.org/>, 02.09.2015.
 75. Duhaček, Daša. (2011). Rod i identitet, u Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur.), *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije i Mediteran, 359–365.
 76. Đorđević, M. Dragan. (2016). *Ideja konceptualne umetnosti u savremenoj srpskoj književnosti 1960–2010*, (doktorska teza). Beograd: Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu.
 77. Đorđević, Tamara. (2013). *Crte o PMS Beleškama. Jelena Jureša*, [katalog izložbe]. Zagreb: Galerija VN.
 78. Đurić, Dubravka. (1995). Feministička umetnost. *Ženske studije*, br. 2/3. Beograd: Centar za ženske studije. <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zen-ske-studije/zenske-studije-br-2-3/259-feministicka-umetnost>.
 79. Đurić, Dubravka. (2002). *Vojvodanski tekstualizam. u Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000... Granični fenomeni, fenomeni granica*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 84–88.
 80. Elwes, Catherine. (2004). *Video Art: A Guided Tour*. London, New York: I.B. Tauris
 81. Ensmenger, Nathan. (2010). Making Programming Masculine, u Thomas J. Misa (ur.), *Gender Codes: why women are leaving computing*. New Jersey: Wiley, 116.
 82. Ensmenger, Nathan. (2010). *The Computer Boys Take Over: computers, programmers, and the politics of technical expertise*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
 1. Erić, Zoran. (2013). *Umetnost iznova zamišlja zajednicu, Andreja Kulunčić „index.zene”* [katalog izložbe]. Beograd: Muzej savremene umetnosti Beograd.

83. Friedan, Betty. (1963) *The Feminine Mystique*. New York: Penguin Books.
84. Gay, du Pal. (1996). *Consumption and Identity at Work*. London, New Delhi: SAGE Publications.
85. Gay, du Pal. (2007). *Organizing Identity*. London, New Delhi: SAGE Publications.
86. Gavrilović, Ljiljana. (2016). *Stvarnije od stvarnog – Antropologija Azerota*, Etnografski institut, posebna izdanja, knjiga 84. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
87. Goodman, Cynthia. (1987). *Digital Visions: Computers and Art*. New York: Harry N. Abrams, Syracuse, Everson Museum of Art.
88. Goodman, Cynthia. (1987). *Digital Visions: computers and art*. New York: Abrams-Syracuse: Everson Museum of Art.
89. Gordić Petković, Vladislava. (2004). *Virtuelna književnost* (zbirka eseja). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
90. Gordić Petković, Vladislava. (2007). *Virtuelna književnost 2: književnost, tehnologija, ideologija* (zbirka eseja). Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin.
91. Graham, Elaine. (2013). Socijalna i kulturna antropologija. Kiborzi ili boginje? (prev. Lovorka Kozole). *SF almanah TERRA No. 15* – jun 2013. Beograd: SCI&FI, 59–65.
92. Grant, D. Taylor. (2013). "Up for Grabs": Agency, Praxis, and the Politics of Early Digital Art. *Lateral (The Journal for the Cultural Studies Association)*, issue 2, <http://lateral.culturalstudiesassociation.org/issue2/theory/taylor/>, 15.09.2017.
93. Grant, D. Taylor. (2013a). Humanizing the Machine: Women Artists and the Shifting Praxis and Criticism in Computer Art, *Journal of the International Digital Media and Arts Association*, volume 4, br. 2. http://idmaa.org/?post_type=journalarticle&p=2138, 21.08.2015.
94. Grau, Oliver. (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, Massachusetts: MIT-Press/Leonardo Books.
95. Grau, Oliver. (2008). *Virtuelna umetnost*. Beograd: Clio.
96. Grosenick, Uta. (2005). *Women Artists in the 20th and 21st century*. Cologne: Taschen.
97. Gross, G. Charles, Marc H. Bornstein. (1978). Left and Right in Science and Art. *Leonardo*, vol. 11, br. 1, 29–38.
98. Grupa autora. (2013). *Srpski Who is Who 2011–2013*. Beograd: Zavod za udžbenike.
99. Gržinić, Marina. (1997). Cyberbodies or stories about the political netospace, u *Documentation / Reader 'first Cyberfeminist International'*. OBN, <http://www.obn.org/>, 27.06.2013, 19–20.
100. Gržinić, Marina. (2004). Europa, biopolitika, inkarnacije. *Treća*, br. 2, 112–126.
101. Guattari, Félix, Gilles Deleuze. (2011). Rizom, u Čekić, Jovan, Jelisaveta Blagojević (ur.). (2012). *Moć/mediji/&*. Beograd: Centar za medije i komunikacije Fakulteta za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 3–31.
102. Haraway, Donna. (1999). Manifest za kiborge: znanost, tehnologija i socijalistički feminizam u

- 1980-im, u Linda J. Nicholson, *Feminizam i postmodernizam*. Zagreb: Liberata-Centar za ženske studije, 167–204.
103. Haravej, Dona. (2013). Kiborzi: Mit o političkom identitetu (prev. Nataša Milićević). *SF almanah TERRA No. 15* – jun 2013. Beograd: SCI&FI, 43–50.
104. Haravej, Dona. (2013b). Manifest kiborga: nauka, tehnologija, i socijalistički feminizam kasnog 20. veka (iz 1985) (prev. Branka Arsić). *SF almanah TERRA, br. 15* – jun 2013. Beograd: SCI&FI, 25–29.
105. Heartney, Eleonor. (2013), *The Reckoning: Women Artists of the New Millennium*. Munich, London, New York: Prestel.
106. Horvat – Pintarić, Vera, Peter Selem, Katarina Ambrozić. (1986). *Izveštaj komisije za izbor u zvanje Bogdanke Poznanović*, (dokumentacija), br. 02/4/83, 10.09.1986. Novi Sad: Akademija umetnosti.
107. Inđin, Ivana. (2012). *Utišani glasovi*. Novi Sad: Centar za inicijative u kulturi – Ogledalo.
108. Irigaray, Luce. (1985). *This Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell University Press.
109. Iveković, Rada. (1989/90). Politika estetike. Diskontinuiteti i nesumjerljivosti. u *Ženske studije*, br. 7, Beograd: Centar za ženske studije, <http://zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/219-politika-estetike-diskontinuitet-i-nesumjerljivosti>, 12.02.2018.
110. Janković, Olivera. (2001). *Milena Pavlović Barili*. Biblioteka Žene u srpskoj umetnosti. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, Prometej – Požarevac: Fondacija Milenin dom, Galerija Milene Pavlović Barili – Novi Sad: Znamenje.
111. Janković, Olivera. (2013). *Marina Abramović: Early Works – The Belgrade Period*. Novi Sad: Galerija Bel Art.
112. Jarić, Vesna, Nadežda Radović. (2011). *Rečnik rodne ravnopravnosti* (drugo izdanje). Beograd: Uprava za rodnu ravnopravnost Ministarstva rada i socijalne politike R Srbije.
113. Jerončić, M. Milica. (2015). Savremeni koncept detinjstva: institucionalizacija, familizacija i individualizacija. *Sinteze*, br. 8. Kruševac: Visoka škola strukovnih studija za vaspitače, 11–30.
114. Jokić, Biljana. (2011). *Ljudski resursi u kulturi: izazov za menadžment i empirijska istraživanja*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, <http://e-kultura.net/wp-content/uploads/2015/04/LjudskiResursi.pdf>, 23.01.2018.
115. Jovanov, Jasna. (2007). *Danica Jovanović*. Žene u srpskoj umetnosti. Beograd: Topy – Novi Sad: Spomen – zbirka Pavla Beljanskog – Inđija: Narodna biblioteka „dr Đorđe Natošević“.
116. Kahn, Douglas (2001). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.
117. Karanfilović, Nataša. (2011). Postkolonijalna teorija i globalni feminizam. U: Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur.), *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Centar za rodne studije ACIMSI i Mediterranean Publishing, 231–240.

118. Kekeljević, Igor. (2016). *Jeletova Venera*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne digitalne studije (doktorski umetnički projekat).
119. Kelly, Mary. (1998). *Imaging Desire*. Boston: MIT Press.
120. Kember, Sara. (2013). Kiberfeminizam i veštački život (2003). *SF almanah TERRA No.15*– jun 2013. Beograd: SCI&FI.
121. Kittler, A. Friedrich. (1990). *Discourse Networks, 1800–1900*, (originalno nemačko izdanje iz 1985). Stanford: Stanford University press.
122. Klajn, Ivan, Milan Šipka. (2006). *Veliki rečnik stranih reči*. Novi Sad: Prometej.
123. Klem Aksentijević, Ana. (2015). *Rod i profesija u umetnosti: diplomirane izvođačice na gudačkim instrumentima na Akademijama umetnosti u Novo Sadu, Banja Luci i Zagrebu (1990–2014)*, (doktorska disertacija biblioteka NS Univerziteta). Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije.
124. Knežević, S. Bojana. (2009). *Like Hate Sad*, www.bojanasknezevic.com, 05.03.2017.
125. Knežević, S. Bojana. (2013). Selected Arworks (2009–2017). PDF porfolio, (kod autorke).
126. Kojić Mladenov, Sanja. (2007). *Lilhip, telo i konzumacija*, [katalog izložbe]. Novi Sad: MSUV.
127. Kojić Mladenov, Sanja, Gordana Nikolić. (2016). Archive + Power. Performing the Archive in Art, u Dušan Grlja, Aleksandra Sekulić (ur.), *Performing the Museum*. Novi Sad: MSUV, 72–77.
128. Kojić Mladenov, Sanja. (2010). What It Feels Like for a Girl – Jelena Jureša, u Svetlana Mladenov (ur.), *O fotografiji*. Novi Sad: Visart i MSUV, 42–47.
129. Kojić Mladenov, Sanja. (2011). Rod i umetnost, u Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur.), *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije i Mediteran, 425–437.
130. Kojić Mladenov, Sanja. (2013). *Marica Radojčić: Limes*, [katalog izložbe]. Novi Sad: Galerija ogranka SANU.
131. Kojić Mladenov, Sanja. (2015). Interdisciplinarni rodni aspekti umetničke scene Vojvodine, u Svetlana Mladenov (ur.), *Konflikti, provokacije, relacije, izazovi, strepnje, energije, odlučnosti: umetnost u proširenom polju, pogled na umetničku situaciju: Vojvodina 1997/2014*. Novi Sad: MSUV, 24–33.
132. Kojić Mladenov, Sanja. (2015a). *OpenLab_WonderLab. umetnost, priroda, nauka i tehnologija*, [katalog izložbe]. Novi Sad: MSUV.
133. Kojić Mladenov, Sanja. (2015b). *Mind TV: process the new reality*. Lazarevac: Centar za kulturu, str. 10–11.
134. Kojić Mladenov, Sanja. (2016). U ponovnom uspostavljanju odnosa. u *diStruktura. Joint Venture*. Beograd: ProArtOrg, 32–36.
135. Kojić Mladenov, Sanja. (2016a). *Akvizicije: otkupi i pokloni 2012–2015*. [katalog izložbe]. Novi Sad: MSUV.

136. Kojić Mladenov, Sanja. (2016b). Lidija Srebotnjak Prišić: intencija „prisustva“, *Anali ogranka SANU u Novom Sadu*, br. 12. Novi Sad: SANU, 123–125.
137. Kojić Mladenović, Sanja. (2016c). *Bogdanka Poznanović: Contact Art*. Novi Sad: MSUV.
138. Kojić Mladenov, Sanja. (2016). *Feministički pristup temi Poslednja večera: video-performans Vesne Perunović* (2014). *Interkulturalnost*, br. 11. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 78–88.
139. Komarovsky, Mirra. (1985). *Women in College: Shaping New Feminine Identities*. New York: Basic Books.
140. Kopicl, Vera. (2005). *Video bit*. Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije (neobjavljeno, kod autorke).
141. Kopicl, Vera (ur.). (2005a). *VideoMedeja*. Novi Sad: VideoMedeja.
142. Kopicl, Vera. (2005b). *Dekonstrukcija rodni stereotipa u video artu*, (specijalistički rad, biblioteka NS Univerziteta). Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije.
143. Kostadinović, Nataša. (2014). *Rodna analiza tekstova u pisanim medijima o kompozitorkama Srbije krajem 20. i početkom 21. veka*, (doktorska disertacija, biblioteka NS Univerziteta). Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije.
144. Krauss, Rosalind. (1987). Video: The Aesthetics of Narcissism, u John Hanhardt (ur.), *Video Culture*. Rochester: Visual Studies Workshop, 50–64.
145. Krauss, Rosalind. (2001). Notes on the Index, Part 1, u Charles Harrison i Paul Wood, *Art in Theory 1900–2000, An Anthology of Changing Ideas*. London: Blackwell, 994–999.
146. Kristeva, Julia. (1974). La Femme, ce n'est jamais ça. Paris: *Tel Quell*, 59 (Fall), 19–26.
147. Kristeva, Julia. (1981). Woman can never be defined. In E. Marks and I. Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, New York: Schocken Books.
148. Kristeva, Julija. (1990). Žensko vreme. Beograd: *Gledišta*, 1–2, 17–38.
149. Lambić-Fenčev, Sunčica. (2014). *Nove akvizicije*. Zrenjanin: Savremena galerija Zrenjanin.
150. Leavitt, Ruth. (1976). *Artist and Computer*. New York: Harmony Books.
151. Lenz, Melanie. (2014). Cataloguing Change: Women, Art and Technology, *V&A Online Journal, Issue No. 6*, Summer 2014, <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-6-summer-2014/cataloguing-change-women,-art-and-technology>, 20.08.2015.
152. Ležajić, Milica. (2009). *Nauka i rod u tranziciji: položaj naučnica u Srbiji danas*, (magistarski rad). Beograd: Fakultet političkih nauka.
153. Licht, Alan. (2007). *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications.
154. Lippard, Lucy. (1998). *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press.
155. Lippard, Lucy. (1999). The Dematerialization of Art, u *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Ca-

- bridge: The MIT Press, 46–50.
156. Lojanica, Milan (ur.). (2014). *Rečnik pojmova likovnih umetnosti i arhitekture*. Beograd: SANU i Zavod za udžbenike.
157. Lorde, Audre. (1998). An Open Letter to Mary Daly. *Sister Outsider* (66–71). Freedom: Crossing Press.
158. Lovejoy, Margot. (2004). *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. New York: Routledge.
159. Lucie-Smith, Edward. (2001). *Movements in Art Since 1945*. London: Thames & Hudson World of Art.
160. Lukić, Kristijan. (2005). Privremeno (off)online/Umetnost novih medija u Srbiji na kraju 20. i početkom 21. veka, u *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001*. Beograd: MSU, 235–245.
161. Lukić, Kristijan. (2008). Video u Vojvodini, u Dragomir Ugren, Miško Šuvaković (ur.), *Evropski konteksti umetnosti 20. veka u Vojvodini*. Novi Sad: MSUV, 707–720.
162. Lukić, Kristijan. (2010). *Zbirka medijske prakse MSUV*, [katalog izložbe]. Novi Sad: MSUV.
163. Lukić, Kristijan. (2012). Veštačka nestašica i umetnost. u *Primeri nevidljive umetnosti*. Novi Sad: MSUV, 44–65.
164. Majls, Rozalind (Miles, Rosalind, 1988). (2012). *Ko je spremio Tajnu večeru? Ženska istorija sveta (Who Cooked the Last Supper? The Women's History of the World)*. Beograd: Geopoetika (New York: Three Rivers Press).
165. Malloy, Judy (ur.). (2003). *Women, Art and Technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
166. Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
167. Manovič, Lev (2012). Šta su to novi mediji?, u Jovan Čekić, Jelisaveta Blagojević (ur.). *Moć/mediji/&*. Beograd: Centar za medije i komunikacije Fakulteta za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 325–362.
168. Maravić, Manojlo. (?). *Izvođenje ženskog identiteta u konceptualnoj umetnosti*, <http://www.vojvodina.com/art/default.htm>, 23.12.2017.
169. Maravić, M. (2014). Izvođenje ženskog identiteta u video-igramama. *Digitalne medijske tehnologije i društveno-obrazovne promene*, 4, 263–272.
170. Maravić, Manojlo. (2011). *Kritika politike i fenomenologije video-igara*. Novi Sad: Vojvođanska akademija nauka i umetnosti.
171. Maravić, Manojlo. (2011a). Relacije umetnosti i video-igara. *Studije Art+Media*, 93–104.
172. Marjanović, Milena. (2000). Volim kad čovek zapeva (intervju sa Bredom Beban). *Blic*, 12.12.2000, <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/volim-kad-covek-zapeva/r0w8nc9>, 14.01.2018.
173. Markov, Slobodanka. (2005). *Žene u Srbiji – izazovi preduzetništva: intervjui sa preduzeticama*. Novi Sad: Centar za preduzeće, preduzetništvo i menadžment.

174. Markov, Slobodanka. (2006). Gender Inequalities within the Academic Elite. Temišvar: *Gender Studies*, vol 1, no 5, 254–268.
175. Marković, Miodrag (2013). Detinjstvo: jedna istorija. *Gradac, časopis za književnost, umetnost i kulturu*, Branko Kukić (ur.), br. 191–192–193, god. 40, Čačak, 5–6.
176. Maskalan, Ana. (2010). Kiberkultura i kiberfeminizam, u Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Spalšak (ur.), *Kultura, drugi, žene*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada, 233–235.
177. Mason, Catherine. (2004). *A History of Computer Art* (paper presented at the CHArt conference, Birkbek, Univerzitet u Londonu, 11–12. novembar 2004), <http://www.chart.ac.uk/chart2004/papers/mason.html>, 21.08.2015.
178. Meigh-Andrews, Chris. (2006). *A History of Video Art*. London: Bloomsbury Academic.
179. Mendelson, Sara. (2016). Okean, čudo, čudnovato, buntovno, u *Jelena Jureša: Mira, skica za portret*. Beograd: MSU, 92–99.
180. Merenik, Lidija. (2006). *Nadežda Petrović: projekat i sudbina*. Biblioteka Žene u srpskoj umetnosti. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod.
181. Mešević, Zorica i dr. (1999). *Rečnik osnovnih feminističkih pojmova*. Biblioteka *Za unutrašnji džep*, knjiga br. 8. Beograd: IP „Žarko Albulj“.
182. Mevorah, Vera. (2015). *Internet i umetnost na prostoru Srbije 1996–2013 – Odlike umetničkih diskursa na polju Interneta u Srbiji*, (doktorska disertacija). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije, Teorija umetnosti i medija.
183. Meyer, James. (2000). The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity, u Erika Suderburg (ur.) *Space, Site, Intervention*. Mineapolis, London: University of Minnesota Press, 23–37.
184. Michaud, Yves. (2004). *Umetnost u plinovitu stanju – esej o trijumfu estetike*. Zagreb: Naklada Ljevak.
185. Milevska, Suzana. (2009). Becoming Woman as Agency. u *Jelena Jureša: What It Feels Like for a Girl*, [katalog izložbe]. Novi Sad: MSUV.
186. Milinkov, Smiljana. (2016). *Formalno i neformalno obrazovanje i profesionalni status novinarki u Vojvodini – rodna perspektiva* (doktorski rad, NS Univerzitet). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, ACIMSI – Centar za rodne studije.
187. Milojević, Ivana, Slobodanka Markov (ur.). (2011). *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, ACIMSI – Centar za rodne studije i Mediteran Publishing.
188. Milojević, Ivana. (2009). Kakva nam se budućnost predskazuje: odgovor sajberfeminizma na sajberpatrijarhat. *Kultura*, br. 124, 15–40.
189. Milojević, Ivana. (2011). Kiberfeminizam, u Ivana Milojević i Slobodanka Markov (ur.), *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije i Mediteran, 267–277.

190. Miljković, Ljubica. (2008). *Leposava – Bela Pavlović*. Biblioteka Žene u srpskoj umetnosti. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, Narodni muzej.
191. Miljković, Boris. (2006). At Home he is a Tourist, *Jelena Juresa – Tourists*, [katalog izložbe]. Beograd: L'Institut français de Belgrade. <http://www.jelenajuresa.com/tourists/about/>
192. Misa, Thomas J. (2010). Gender Codes: Defining the problem, u Thomas J. Misa (ur.), *Gender Codes: why women are leaving computing*. New Jersey: Wiley, 4–5.
193. Mišo, Iv (Michaud Yves). (2004). *Umjetnost u plinovitu stanju (L'art à l'état gazeux), Esej o trijumfu estetike*. Zagreb: Naklada Ljevak.
194. Mitro, Veronika. (2012). Jedan primer analize teksta: odnos sadržaja o sebi i sadržaja o drugima u životnoj priči. u *Prilozi proučavanju jezika*, br. 43. Novi Sad: Odsek za srpski jezik i lingvistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu, 193–2013.
195. Mladenov, Svetlana, Gordana Dobrić (ur.). (2014). *Let's Call it Love. Nazovimo to ljubav: Breda Beban*, [katalog izložbe]. Novi Sad, MSUV-Beograd: Kulturni centar Beograd, 2–4.
196. Mladenov, Svetlana. (1996). *Slike – crteži. Vesna Tokin*, [katalog izložbe]. Pančevo: Savremena galerija.
197. Molnar, Vera. (1990). *Artist's Statement: Inconceivable Images*. Digital Art Museum, <http://dam.org/artists/phase-one/vera-molnar/artist-s-statement>, 20.08.2015.
198. Monaco, James. (1999). *The Dictionary of New Media*. Harbor Electronic Publishing.
199. Mucko, Bojan. (2010). „O stanju nacije“ Andreje Kulunčić – normalizacija između redaka. *Oris*, br. 64, 160–167.
200. Mucko, Bojan. (2011). „Virus vijesti“ Andreje Kulunčić – reafirmacija s margina. u *Časopis studenata filozofije*, Vol. X, No.20, Zagreb: Filozofski fakultet, Filozofija i etnologija i kulturna antropologije, 8–14.
201. Nedeljković, Vladimir. (2012). *Devojčice i dečaci s Dunava*. <http://www.timemachinemusic.org/k/devojci-ce-i-decaci-s-dunava/>, 13.12.2013.
202. Nelević, Nataša. (2012). Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990–2010. Podgorica: NOVA – Centar za feminističku kulturu.
203. Nikolić, Gordana. (2017). Tehnologija narodu! Filmske i video prakse u Vojvodini, u Nikolić, Gordana i Aleksandar Davić, *Tehnologija narodu! Film i video u Vojvodini*. Novi Sad: MSUV, 51–76.
204. Nochlin, Linda. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists?, u *Women, Art and Power and Other Essays*. Boulder: Westview Press, 147–158.
205. Pankov, Miloš. (2016). *Diskurs analiza medijskog izveštavanja o lokalnim ratnim sukobima u Jugoslaviji od 1991. do 1995. godine*, (doktorska disertacija). Novi Sad: Filozofski fakultet.
206. Parker, Rozsika, Pollock, Griselda. (1981). *Old mistresses: Women, art, and ideology*. London: Routledge.
207. Parker, Rozsika, Pollock, Griselda. (1987). *Framing feminism art and the women's movement*

- 1970–1985. London i New York: Pandora.
208. Paul, Christiane. (2003). *Digital Art*, London: Thames & Hudson.
209. Pavić, Snježana. (2018). Hrvatska umjetnica na crnoj listi Tate galerije 'Pozivam vas da preuzmete osobnu odgovornost!' (intervju: Andreja Kulunčić). Zagreb: *Jutarnji list*, 14.01.2018. <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/hrvatska-umjetnica-na-crnoj-listi-tate-galerije-pozivam-vas-da-preuzmete-osobnu-odgovornost/6927030/>, 15.01.2018.
210. Pejić, Bojana (ur.). (2009). *Gender Check, Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Vienna: MUMOK.
211. Peraica, Ana. (2007). *Žene na raskršću ideologija*. Split: Hrvatska udruga likovnih umjetnika.
212. Perry M., Margoni T. (2010). From music tracks to Google maps: Who owns computer-generated works?, u *Computer Law and Security Review*, vol. 26, 621–629.
213. Petković, L. Jelena. (2017). List koji je vlasti bacio u očaj. *Politika*, 13.04.107. <http://www.politika.rs/scc/clanak/376085/>, 12.01.2018.
214. Petrušić, Nevena. (2002). Žene u organima vlasti na univerzitetima u Srbiji. *Temida, God. 3, br. 4*. Beograd: Viktimološko društvo Srbije, 45–51.
215. Plant, Sejd. (1996). *Zeroes + Ones : Digital Women and the New Technoculture*. London / New York, http://monoskop.org/images/f/fc/Plant_Sadie_Zeros_and_Ones_no_OCR.pdf, 27.06.2013.
216. Plant, Sejd. (2004). Na Matriksu: Sajber – feminističke simulacije (1996). *Kultura*, 119–136, sciencefiction.org.rs/index.php?option=com_docman&task..., 28.06.2013.
217. Pollock, Griselda. (1988). Modernost i prostori ženskosti. Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art. London, New York: Routledge, *Ženske studije*, br. 7. Beograd: Centar za ženske studije, 50–90/ 205–9. [http://zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=214&Itemid=41], 23.08.2017.
218. Popis stanovništva (1931). Prisutno stanovništvo po veroispovesti i maternjem jeziku, <http://pod2.stat.gov.rs/ObjavljenePublikacije/G1931/pdf/G19314001.pdf>, 14.01.2018.
219. Popis stanovništva (1953). <http://pod2.stat.gov.rs/ObjavljenePublikacije/G1953/pdf/G19534001.pdf>, 14.01.2018.
220. Popis stanovništva (2002). <http://www.mtt.org.rs/Srbijapopis2002.pdf>, 14.01.2018.
221. Popis stanovništva (2011). <http://popis2011.stat.rs/>, 14.01.2018.
222. Popović, Una. (2016). Knjiga o projektu – kao „skica za portret“, u *Jelena Jureša: Mira, skica za portret*. Beograd: MSU, 12–17.
223. Radojčić, Marica (2005). Beskonačno u konačnom, u *Karolina Mudrinski: Konačna polja*, Beograd: Dom omladine.
224. Radojčić, Marica. (2012). *Digitalno – Biološko*, (neobjavljen, kod autorke).

225. Radulović, Lidija. (2006). Religija i rod: kritički osvrt na pristupe istraživanju, u *Antropologija 1.*, Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu. str. 74–84.
226. Radulović, Lidija. (2008). Dekonstrukcija diskursa materinstva na osnovu religijsko-magijske prakse. *Etnoantropološki problemi, god. 3, sv. 1*, 159–176.
227. Radulović, Lidija. (2009). *Pol/rod i religija: konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*, Etnološka biblioteka, knj. 42. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
228. Radulović, Lidija. (2010). Feminizacija hodočašća u kontekstu revitalizacije religije u Srbiji. *Antropologija, knj. 10, sv. 3*, 39–48.
229. Radulović, Lidija. (2012). *Religija ovde i sada: revitalizacija religije u Srbiji*, Etnološka biblioteka, knj. 58. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
230. Reena, Jana, Mark Tribe, Uta Grosenick (ur.). (2006). *New Media Art*. Taschen.
231. Reichardt, Jasia. (ur.) (1968). *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*. Special Issue. London: Studio International.
232. Reichardt, Jasia. (1971). *Cybernetics, Art and Ideas*, (katalog izložbe). New York: Graphic Society, 11–17.
233. Reichardt, Jasia. (1971). *The Computer in Art*. London: Studio Vista.
234. Reichardt, Jasia. (1978). *Robots: Fact, Fiction, and Prediction*. Penguin Books.
235. Reinharz, Shulamit, Lynn Davidman. (1992). *Feminist Methods in Social Research*. New York, Oxford: Oxford University Press, 18–46, 225–227.
236. Rush, Michael. (1999). *New Media in Late 20th-Century Art*, London: Thames & Hudson.
237. Ryan, Susan Elizabeth. (2005) / What's, So New About New Media Art?, *New Media History, Considerations of Corporeal*. New York: *Intelligent Agent*, vol. 5, no. 2, http://www.intelligentagent.com/archive/IA5_2newmediaryan.pdf, 05.02.2018.
238. Savić, Svenka. (1993). *Diskurs analiza*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
239. Savić, Svenka. (1996). *Put do Mileve Marić Ajnštajn: privatna pisma*. <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-4/245-put-do-mileve-maric-ajnstajn-privatna-pisma>, 07.04.2018.
240. Savić, Svenka. (ur.). (2001). *Vojvodanke 1917–1931: životne priče*. Novi Sad: Futura publikacije.
241. Savić, Svenka (2002). *Feministička teologija*, drugo izdanje. Novi Sad: Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja.
242. Savić, Svenka i dr. (2009). *Rod i jezik*. Novi Sad: Ženske studije i istraživanja – Futura publikacije.

243. Savić, Svenka, Rebeka Jadranka Anić (pr.). (2009a). *Rodna perspektiva u međureligijskom dijalogu u XXI veku*. Novi Sad: Ženske studije i istraživanja – Futura publikacije.
244. Savić, Svenka. (2015). *Profesorke Univerziteta u Novom Sadu: životne priče*. Novi Sad: Ženske studije i istraživanja i Futura publikacije.
245. Savić, Svenka. (2017). *Doprinos izgradnji mira sveštenica iz protestantskih crkava u Vojvodini*. Novi Sad: Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja.
246. Scheller-Boltz, Dennis. (2017). The Discourse on Gender Identity in Contemporary Russia. u *An Introduction with a Case Study in Russian Gender Linguistics*. (westostpassagen: Slawistische Forschungen und Texte, 25). Hildesheim: Olms, 251.
247. Schleiner, Anne-Marie. (2001). Does Lara Croft Wear Fake Polygons? Gender and Gender-Role Subversion in Computer Adventure Games. *Leonardo*, Vol. 34, No. 3, 221–226.
248. Sedlarević, Maja. (2016). *Diskursi o rodu, identitet i profesija: životne priče žena iz Srbije u akademskoj dijaspori*, (doktorska disertacija, biblioteka NS Univerziteta). Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije.
249. Sherwin, Skye. (2010). Artist of the week 102: Breda Beban. *The Guardian*, 25.08.2010, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/25/artist-of-week-breda-beban>, 21.01.20018.
250. Sikimić, Biljana. (2008). *Krvna žrtva. Transformacije jednog rituala*. Beograd: Balkanološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti.
251. Siksu, Elen. (2005). *Sanjarije divlje žene*. Beograd: Rad.
252. Skenderović, Nela. (2012). *Prestizžno priznanje – nagrada dr. Ferenc Bodrogyári, dodijeljeno Lei Vidaković i Maji Rakočević Cvijanov*. Subotica: Radio Subotica, 25. jun 2012, <http://www.radiosuboticadanas.info/html/index.php?module=Pagesetter&func=viewpub&tid=3&pid=7343>, 13.12.2017.
253. Skutnabb-Kangas, Tove. (1991) [1981/1984]. *Bilingvizam – da ili ne (Bilingualism or not – the education of minorities)*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
254. Spahić-Šiljak, Zilka. (2007). *Žene, religija i politika*. Sarajevo: Internacionalni multireligijski interkulturalni centar Zajedno: Centar za interdisciplinarnu postdiplomske studije: Transkulturalna psihosocijalna obrazovna fondacija TPO.
255. Spahić-Šiljak, Zilka. (2010). Rodna ravnopravnost u monoteističkim religijama kroz feminističku teološku kritiku, u Vera Vasić (ur.) *Zbornik u čast Svenki Savić. Diskurs i diskursi*. Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu – Ženske studije i istraživanja, str. 248 –266.
256. Spalter, Anne Morgan. (1999). *The Computer in the Visual Arts*. Reading, Massachusetts: Addison Wesley Longman.
257. Srebotnjak Prišić, Lidija. (1999). Vizuelni studio, Akademija umetnosti, Novi Sad, u Dejan Sretenović i Branislav Dimitrijević (ur.), *Video umetnost u Srbiji*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 150–152.

258. Stalpert, Kristel. (2016). Pismo, u *Jelena Jureša: Mira, skica za portret* (2016). Beograd: MSU, 60–89.
259. Stanić, Ivan. (2013). *O Nataši Teofilović; Soft Controle*. Beograd: Dom omladine.
260. Stojadinović, Mirjana Boba. (2014). *Umetnik kao publika*. Beograd: Udruženje umetnika Frekvencija.
261. Stojnić, Aneta, Jelena Jureša. (2016). Mira_prepiska, u *Jelena Jureša: Mira, skica za portret*. Beograd: MSU, 38–57.
262. Subotički, Dijana. (2012). Životne priče političarki. Novo Miloševo: Banatski kulturni centar – Kikinda: Postpesimisti.
263. Subotički, Dijana. (2013). *Tiha većina. Životne priče političarki iz Srbije*. Kikinda: Nikasso – NM – Manatski kulturni centar i Postpesimisti Kikinde.
264. Subotić, Irina. (1997). *Olga Jančić*, Beograd: Klio.
265. Subotić, Irina. (2009). Marica Radojčić - stvaralaštvo između umetnosti i nauke, u Kulić, Branika. (2009). Poklon- zbirka Marice Radojčić . Novi Sad: Galerija Matice Srpske, 3-50.
266. Subotić, Irina (2011). *Pasteli Ljubice Cuce Sokić*. Kragujevac: Rima.
267. Suvajdžić, Marko. (2016). *Novi mediji i učenje*, (doktorska disertacija). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije Teorije umetnosti i medija.
268. Švaković, Miško. (2002). Ženski performans. Mapiranje identiteta, u, *Centralnoevropski aspekti vođanskih avangardi 1920–2000...Granični fenomeni, fenomeni granica*. Novi Sad: MSUV, 144–147.
269. Švaković, Miško. (2005). *Pojmovniku suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky
270. Švaković, Miško. (2006). *Studije slučaja*. Pančevo: Mali Nemo.
271. Švaković, Miško (2007), *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.
272. Švaković, Miško. (2007a). Performans: Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik i Milica Mrđa – Kuzmanov, u *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: MSUV, 255–258.
273. Švaković, Miško. (2008). *Ana Bešlić (1912–2008)*. Biblioteka Žene u srpskoj umetnosti. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod.
274. Švaković, Miško. (2010). *Katalin Ladik: moć žene*. Novi Sad: MSUV.
275. Švaković, Miško. (2012). *Bogdanka i Dejan Poznanović*. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde – Novi Sad: MSUV – Beograd: Orion Art.
276. Švaković, Miško. (2014). Platforme bioarta. u *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 2, 9–19.
277. Švaković, Miško. (2015). *Skice za teoriju novih medija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti – katedra za muzikologiju.

278. Tarkka, Minna i dr. (ur.) (1994). *The 5th International Symposium on Electronic Art*. Helsinki: ISEA.
279. Teofilović, Nataša. (2011). *Umetnost pokreta u prostoru praznine (tehnologija i praksa digitalnih karaktera)*. Beograd: Arhitektonski fakultet univerziteta u Beogradu.
280. Terkl, Šeri. (2011). *Sami zajedno*. Beograd: CLIO.
281. Tijardović, Jasna, Zoran Popović. (2006). *Dva video-rada Vesne Tokin*, [katalog izložbe]. Beograd: Kulturni centar Beograda.
282. Todić, Milanka. (2009). Face to Face. u *Jelena Jureša: What It Feels Like for a Girl*, [katalog izložbe]. Novi Sad: MSUV.
283. Todić, Milanka. (2015). *Moderno dete i detinjstvo*. Biblioteka umetnost i kultura. Beograd: Službeni glasnik.
284. Todorović, Isidora. (2009). *Ludilo Ludus Civitas_ Delovanje u prostoru digitalne igre*. Novi Sad: Akademija umetnosti (master rad).
285. Todorović, Isidora. (2013). Umetnost protiv umetnosti, umetnost kao institucionalna praksa i kao kritika institucija. u *Zbornik teoretskih tekstova Akademije umetnosti*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 32–42.
286. Todorović, Isidora. (2014). Internet u Srbiji: internet kao komunikacioni mediji u Srbiji, u *Digitalne medijske tehnologije i socijalne i obrazovne promene*, 4. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za studije medija, 334–342.
287. Tomić, Irina. (2011). *Rada Selaković*. Biblioteka Žene u srpskoj umetnosti. Beograd: Topy – Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog.
288. U Šibeniku predstavljene aktivnosti Zavoda za kulturu vojnovođanskih Hrvata (Lea Vidaković). *Uredništvo*, 14. mart 2011, <http://www.radiosuboticadanas.info/html/index.php?module=Page-setter&func=viewpub&tid=3&pid=5888&arc=5888>, (arhivirana vijest), 13.12.2017.
289. Van Dijk, A. Teun. (2008). *Discourse and Power*. Houndsmills: Palgrave MacMillan.
290. Vasić, Slobodan. (2016). *Rodni identiteti u intersekciji sa etničkim i religijskim: na primeru istraživanja Banatskih Bugarki u Srbiji, Rumuniji i Bugarskoj* [doktorska teza]. Novi Sad: ACIMSI – Centar za rodne studije.
291. Vidanović, Ivan. (2006). *Rečnik socijalnog rada*. Beograd: Društvo socijalnih radnika Srbije ☐ Asocijacija centra za socijalni rad Srbije – Unija Studenata socijalnog rada.
292. Vilenica, Ana. (ur.) (2013). *Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma*. Beograd: Uzbuna.
293. Vujadinović, Danica, Vojislav Stanimirović. (2017). Rodni odnosi u Srbiji u doba tranzicije – između emancipacije i retraditionalizacije, u Dragica Vujadinović, Vojislav Stanimirović (ur.) *Studije roda*. Beograd: Pravni fakultet, 189–215.
294. Wajcman, Judy. (2000). Reflections on Gender and Technology, What State is the Art?. *Social*

- Studies of Science*, vol. 30, br. 3. (jun 2000), 447–464. http://www.uni-klu.ac.at/gender/downloads/Wajcman_2000.pdf, 21.08.2015.
295. Wark, Jayne. (2001). Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson. *Woman's Art Journal*, Vol. 22, No. 1 (proleće ☐ leto, 2001), 44–50.
296. Warr, Tracey, Amelia Jones (2002). *The Artist's Body*. London: Praidon Press Limited.
297. Weibel, Peter and atc. (ur.) (1995). *Mythos Information: Welcome to the Wired World*, [katalog izložbe]. Vienna i New York: Ars Electronica.
298. Wilshire, Donna. (1999). Upotreba mita, slike i ženskog tijela u novom sagledavanju znanja, *Treća*, br. 2/vol. 1. Zagreb: Centar za ženske studije, 85–97.
299. Wodak, R., F. Menz, B. Lutz, H. Gruber. (1985). *Die Sprache der 'Mächtigen' und 'Ohnmächtigen'. Der Fall Hainburg*. Vienna: Arbeitsgemeinschaft für staatsbürgerliche Erziehung und politische Bildung.
300. Wodak, R., atc. (1990). *'Wir sind alle unschuldige Täter'*. *Diskurshistorische Studien zum Nachkriegsantisemitismus*. Frankfurt: Suhrkamp.
301. Wodak, R. (1996). *Disorders of Discourse*. London: Longman.
302. Wodak, R. And atc. (1999). *The Discursive Construction of National Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
303. Wodak, R. (2007). Pragmatics and Critical Discourse Analysis. *Pragmatics and Cognition*, 15:1, 203–225.
304. Zylinska, Joanna. (2013). *Biološka etika, AI i kiberfeminizam*, u *The Ethics of Cultural Studies* (2005). *SF almanah TERRA No. 15* – jun 2013. Beograd: SCL&FI, 36–42.
305. Živković, Milica. (2011). *Motivacija zaposlenih u javnim institucijama kulture: studija slučaja Kulturni centar Indija*, (master teza). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beograd, Interdisciplinarna studije, Uneskova katedra za kulturnu politiku i menadžment.
306. Hall, Stuart, Paul du Gay. (ed.) (2011). *Questions of Cultural Identity*. Los Angeles, London, New Delhi: SAGE Publishing.
307. Ostojić, Nenad. (2008). Uvodne i usputne napomene, u Ostojić, Nenad *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974–2004*, 19–319.
308. *The Ada Project, Pioneering Women in Computing Technology*, <http://women.cs.cmu.edu/ada/Resources/Women/>, 23.02.2017.
309. <http://nidacolony.lt/en/278-can-you-feel-the-spill-project-by-nac-serbian-a-i-r-s>, 19.09.2017.
310. <http://sweetconceptualartist.com/>
311. <http://vdragojlov.net/>, 12.09.2017.
312. http://www.academia.edu/25591022/Seriousness_of_Play_Video_game_Art_in_Serbia, 19.09.2017.

313. <http://www.cpn.rs/artandscience/national-winners/isidora-todorovic/>, 19.09.2017.
314. http://www.danielburen.com/__db1/3_oeuvres/liste_oeuvres_permanentes_espace_public1.htm
315. http://www.e-ultura.net/Media/Document/ljudski_resursi_u_kulturi_srbije.pdf,
316. <http://www.imagomundiart.com/collections/serbia-reconsidered>, 20.09.2017.
317. <http://www.jelenajuresa.com/>, 11.02.2018.
318. <http://www.mc.rs/upload/documents/istrazivanje/2014/09-25-14-Rodna-ravnopravnost.pdf>, 17.11.2017.
319. <http://www.msuv.org/program/breda-beban-nazovimo-to-ljubav.php>, 22.01.2018.
320. <http://www.obn.org/>, 27.06.2013.
321. <http://www.radiosuboticadanas.info/html/index.php?module=Pagesetter&func=viewpub&tid=3&pid=3970&arc=3970>, 13.12.2017.
322. <http://www.radiosuboticadanas.info/html/index.php?module=Pagesetter&func=viewpub&tid=3&pid=3970&arc=3970>, 21.01.2018.
323. <http://www.radiosuboticadanas.info/html/index.php?module=Pagesetter&func=viewpub&tid=3&pid=7343>, Nela Skenderović: Prestižno priznanje - nagrada dr. Ferenc Boddrovári, dodijeljeno Lei Vidaković i Maji Rakočević Cvijanov, 25. juna 2012., 21.01.2018.
324. <http://www.seecult.org/vest/decenija-muzeja-detinjstva>, 02.03.2018.
325. <http://www.tattonparkbiennial.org/2010/artists/breda-beban.aspx...>, 22.01.2018.
326. <http://www.ulus.rs/srpski/istorijat>
327. <http://www.zaprokul.org.rs/ArticleDetails.aspx?ID=220> (jul 2011.).
328. <http://www.zkvh.org.rs/index.php/vijesti/aktivnosti-zavoda/581-u-matici-hrvatskoj-u-zagrebu-postavljena-izloba-paralelni-procesi>, 13.12.2017.
329. <http://www.zkvh.org.rs/index.php/vijesti/aktivnosti-zavoda/581-u-matici-hrvatskoj-u-zagrebu-postavljena-izloba-paralelni-procesi>, 21.01.2018.
330. https://hr.wikipedia.org/wiki/Lea_Vidakovic, 21.01.2018.
331. https://hr.wikipedia.org/wiki/Lea_Vidakovic, 22.01.2018.
332. <https://roboutopia.blogspot.rs/>, 19.09.2017.
333. <https://vimeo.com/3437562>; <http://www.imilleocchi.com/?q=node/53>, 22.01.2018.
334. <https://www.aec.at/ai/en/fis/>, 19.09.2017.
335. <https://www.flickr.com/photos/54735892@N08/>, 19.09.2017.
336. <https://www.mixcloud.com/femkanje/64-femkanje-go%C5%A1%C4%87a-isidora-todorigo%C4%87-23062014/>, 19.09.2017.

337. <https://www.portalnovosti.com/olga-majcen-linn-od-regionalne-izlozbe-do-medjunarodnog-projekta>, 19.09.2017.
338. <http://www.arts.bg.ac.rs/studije/interdisciplinarne-studije/>, 12.03.2018.
339. <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=src5>, 13.02.2018.

LEAP AND DIVE

DISCOURSES ON GENDER IN ART: CONSTRUCTION OF PROFESSIONAL IDENTITY OF WOMEN ARTISTS IN THE FIELD OF NEW MEDIA ART IN VOJVODINA AT THE END OF 20th AND THE BEGINING OF 21st CENTURY

The starting point of the research in the paper entitled *Discourses on Gender in Art: Construction of Professional Identity of Women Artists in the Field of New Media Art in Vojvodina at the end of 20th and beginning of 21st Century* is the definition of identity (Klajn and Šipka, 2006: 483) that says "the identity is a set of characteristics that distinguishes one person from all others" in a specific social, political and other contexts. The list of components in the set of identity can be long, but in gender studies the research deals most often with national, religious, race, gender, sexual, age, professional, language and, depending on contextual circumstances, political characteristics – such as wars which cause migration processes and similar consequences. Therefore it is not possible to analyse individual components of female artists' identities without taking into account in what kind of political and social circumstances the women artists that this paper deals with live.

At the same time the research objective is a critical review of the data published so far in literature, when it comes to understanding the importance of individual identity components, but also of the other data (such as census or other statistics) that show the identity variability of the entire community. Therefore the second important component of the identity analysis in this paper is variability (flexibility), the topic talked about by feminism theorists, local authors, but also the empirical data on the professions of women in Serbia. And, when it comes to the identities of other artists (musicians, composers) in Serbia, the data from earlier research show that the artists consider the professional identity to be the most important one and they wish it to be the most visible one in public.

The professional identity of the artists is variable and largely depends on social circumstances. The research will show the ways in which women artists who create and develop the contemporary visual art in Serbia, build their professional identity in the field between education and creativity, that is, between the transfer of knowledge and their own, artistic practice, and of mutual association and public action.

The question of identity – the phenomenon that has throughout history had and still has today, various meanings, is one of the important issues within the discourse on gender and art. Building a professional identity of women artists as an abundance of diversity, contains within itself multiple layers of socially construed identities, tied to education, continuous learning and developing, mastering the technical knowledges, contemporary artistic practice, its presentation, collaboration in the art scene, associating, etc. in the frame of which it is simultaneously constructed and deconstructed, developing the specifics of a variable identity.

The aim of the research

The aim of the research is to construct the professional identity of the female visual artists who create in Vojvodina in the late 20th and early 21st century, to analyse their artistic work and overall life and to point out the possibilities of their more favourable position.

Hypotheses

The first hypothesis of the research concerns the insufficient valorisation of the female visual artists of Vojvodina, especially those dealing with new technologies.

The second hypothesis relates to the invisibility of their contribution important for the development of current artistic practice, especially in the higher education system.

The third hypothesis is that the importance of the artistic work of these visual artists is not recognized by the mass media, which further contributes to their invisibility in public.

Research methods

I applied the following methods in the research:

- analysis of the author's conversations (interviews) with the artists;
 - analysis of texts about female artists;
 - analysis of art works.
1. Conversation as a verbal exchange between the interlocutors, in this case the author and the artist, about the agreed topics, forms the basis for the study of the identity of women artists. During the analysis process, the conversation is segmented into specific sections: questions and answers; and within the answers into individual smaller parts - paragraphs (larger linguistic units that are unified by one topic).
 2. The second part of the empirical material consists of texts about women artists written by different authors, most often published in Serbian, but some also in foreign languages: in exhibitions catalogues, monographs or brochures, then in encyclopaedias, magazines, print and electronic media (in Internet portals, blogs, etc.). These texts have a certain structure such as a biographical determinant in encyclopaedias and lexicons: basic personal information (surname, first name, place and year of birth); basic information about the profession; education, professional careers and the most important works of art, participation in solo and/or group exhibitions in the country and in the world. When analysing professional identity, data from written texts will be compared with data provided by the artists themselves during the interviews, in order to explore the relation between them and their visibility in public social life.

This group of texts also includes various documentation on female artists that exists in art associations or in public institutions (for example, papers for (re) election to professorial and/or academic titles at the Academy of Arts or individual faculties; biographies and bibliographies).

Author texts written by the women artists themselves about their work or other artistic phenomena and/or personalities constitute another heterogeneous group of texts that can be analysed in various

ways and serve as comparative material.

3. The third part of the corpus includes artwork of women artists performed in new media and through the use of new technologies (video, film, photo and video-installation, *in situ* installation, media installation and ambience, audio art, digital art, web and net art, 3D animation, animated film, video-games, performance, action, etc.).

The method of analysis of these art works was chosen depending on the medium (audio/video) in which the work was done.

Intermedia sources were used in parallel to enable the positioning of different viewing angles of the construction of the female artists professional identity in the field of new media in Vojvodina in late 20th and early 21st century, through a “process format” characteristic of multiple-method research.

The time span covered by the research is from the 1970s to the present.

The corpus (sample) of empirical data

The basic corpus consists of interviews with women artists, 12 in total, related to Vojvodina in different ways: by birth, education and / or their professional work accomplished in that geographical area: all artists were born during the 20th century; deal with new media in art; teach or exhibit, or used to teach at faculties and exhibit works at exhibitions, festivals and other artistic events, thereby confirming their significant contribution to the development of visual art, of which, unfortunately, there is no systematically published data so far (basic data on women artists are given in chronological order of their birth dates)²⁴⁰.

Table 1: Total documentation data on the women artists and their art works (1965–2017)²⁴¹

Name	Year of birth	Place of birth	Place of living	Title / Employment	Media of artistic work	Texts on women artists	Texts by women artists / Interviews
Bogdanka Poznanović	1930–2013.	Begeč – Novi Sad	Novi Sad	Professor at Akademija umetnosti UNS (the Academy of Arts, Novi Sad University)	painting, actions, video, books of artists, mail art, intermedia art	57	16

²⁴⁰The list of women artists is longer, but 12 were selected for the purpose of this research

²⁴¹1. The column ‘employment’ lists the last institution where the artist worked and the title she had at the time of the interview.

2. Texts about artists include texts by various authors (including unsigned, anonymous texts), written (published) by someone else about the women artists in Serbian or in foreign languages, on the Internet, or existing in the manuscript (kept in the documentation for doctoral dissertation). Determinants from encyclopaedias and lexicons, as well as many other short texts of just a few lines are included.

3. The sum of the women artists’ texts includes those written by themselves (including the published interviews with them), whether published in the daily press, in scientific or professional publications, in catalogues for solo or group exhibitions, on Internet, or in another textual form provided that the artist’s authorship and her “voice” are evident in the text.

Marica Radojčić	1943–2018.	Novi Karlovci	New York, Krčedin – Belgrade	Professor at Matematičkog fakulteta, UBG (the Mathematics Faculty, Belgrade University)	digital photography and video, 3D animation, performance, video-installation, ambience	28	30
Breda Beban	1952–2012.	Novi Sad - London	Skoplje, Zagreb, London	Professor at the Sheffield Hallam University, London	painting, video, film, photography, curatorial work	63	4
Vesna Gerić	1957.	Novi Sad	Denver, Morocco	Professor at the Faculty of Al Akhawayn University in Morocco	digital applications, algorithms, hyper textualism	/	15 + 1 web
Lidija Srebotnjak Prišić	1961.	Novi Sad	Novi Sad	Professor at Akademija umetnosti UNS (the Academy of Arts, Novi Sad University)	painting, drawing, video, photography, installation	19	4
Nataša Teofilović	1968.	Niš	Pančevo	Professor at Univerzitet medija i komunikacije, Beograd (the University of Media and Communication, Belgrade)	3D animation, installation, performance, video	12	5
Andreja Kulunčić	1968.	Subotica	Subotica, Belgrade, Budapest, Zagreb	Professor at Akademija likovnih umetnosti, Univerzitet u Zagreb (the Academy of Fine Arts, Zagreb University)	action, net art, public space art, intermedia art	34	11 + 1 web
Vesna Tokin	1969.	Vršac	Vršac, Belgrade	Freelance artist	painting, video, film, strip	9	1
Jelena Jureša	1974	Novi Sad	Novi Sad, Gent	Researcher at KASK School of Arts in Gentu	photography, video, video-installation	16	3 + 1 web
Lea Vidaković	1983	Subotica	Subotica, Zagreb, Oslo, Gent, Singapore	Assistant lecturer at Nanyang Technological University, School of Art, Design and Media in Singapore	animation, animated film, video, video-installation, photography	8	4
Bojana Knežević	1983	Novi Sad	Novi Sad, Belgrade	Freelance artist	media installations, video and audio art of neo-conceptual interventions	6	10
Isidora Todorović	1984	Novi Sad	Novi Sad	Assistant Professor at Akademija umetnosti UNS (the Academy of Arts, Novi Sad University)	Video-games, web art, media installations, hybrid art	8	6 + 1 blog

From the data given in Table 1 it can be seen that the artists were born in the time-span of half a century: from 1930 to 1984 - the total age range is 54; in different places of Vojvodina; and today

they live (or used to live) in different places in Yugoslavia and the world (Novi Sad, Belgrade, Subotica, Pančevo, Vršac, Krčedin, Zagreb, Skopje, Budapest, London, Ghent, Oslo, New York, Denver, Morocco, Singapore), which demonstrates their spatial mobility; most of them are employed (or were employed) with university degrees at art academies or faculties of universities in the country and around the world (Croatia, Belgium, United Kingdom, Morocco, Singapore), thus also proving their professional and academic power, because by the time of the interviews with them, most of them had already been high-ranked professionals (7 professors, 1 assistant professor, 1 researcher and 1 assistant). It should be noted that three artists (Marica Radojčić, Vesna Gerić and Bojana Knežević) wrote more scientific, theoretical and artistic texts than other authors have written about them.

Table 2: **Total documentation data on interviews with women artist**

Name	Year of birth	Interview	Place and date of the interview	Duration of interview	Transcription	Redaction	Number of pages
Bogdanka Poznanović	1930–2013	Zorana Šijački	Novi Sad, 2001	130 min	Marija Vojvodić	Svenka Savić	19
Marica Radojčić	1943–2018	Sanja Kojić Mladenov	Skype, e-mail correspondence, 28th June 2017	105 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	20
Breda Beban	1952–2012	Radonja Leposavić and Snežana Ristić	Belgrade, 2001	29 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	7
Vesna Gerić	1957	Svenka Savić	Novi Sad, 28th August 2012 Novi Sad, 21st December 2017	125 min	Marija Vojvodić / Sanja Kojić Mladenov	Svenka Savić	25
Lidija Srebotnjak Prišić	1961	Sanja Kojić Mladenov	09th October 2017	105 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	16
Nataša Teofilović	1968	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad, 03rd September 2016	40 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	5
Andreja Kulunčić	1968	Sanja Kojić Mladenov	Zagreb, 04th November.2015	104 min	Marija Vojvodić	Sanja Kojić Mladenov	21
Vesna Tokin	1969	Sanja Kojić Mladenov	Belgrade, 22nd September 2017 and e-mail correspondence 05th October 2017	48 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	5
Jelena Jureša	1974	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad – Gent (Skype), 05th July 2017	73 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	11
Lea Vidaković	1983	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad – Singapore, Skype + e-mail correspondence, 28th September 2017	42 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	7

Bojana Knežević	1983	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad, 17th June 2017	55 min	Sanja Kojić Mladenov	Sanja Kojić Mladenov	9
Isidora Todorović	1984	Sanja Kojić Mladenov	Novi Sad, 30th June 2016	45 min	Marija Vojvodić	Sanja Kojić Mladenov	9

The book by Reinharz and Davidman (1992, 18-46) describes in detail the various methods of collecting and analysing empirical material used in feminist research in the world. The basis of the feminist approach is to believe the woman for what she is saying, that the woman is an actor of her position, and that she has the right at all times to prevent the use of interviews and other materials that she has made available to the female researcher²⁴². The feminist researchers count on the degree of familiarity with the persons involved in the conversation and on the emphasized egalitarianism of the conversation. In the selected corpus, the level of familiarity is different between the author of the research and the women artists. In addition to the non-hierarchical approach, the feminist interview is also characterized by the researcher's self-disclosure - it is a genuine dialogue, not questioning.

The preparation of materials for analysis is, in itself, a lengthy process and represents the specificity of the method used. It consists of 4 phases in total (details - Savić, 2015: 504-511): recording of the interviews (audio recording); transcripts of the interviews (written text); text editing; text authorization (process data are listed in Table 2 attached).

In my approach to the research corpus, I had a close, friendly and advisory relationship with the artists whom I interviewed, because through my many-years-long surveying of contemporary art scene, working in the private, non-governmental sector and in several cultural institutions, I had had the opportunity to collaborate with most of them earlier. I had included many of them in my author exhibition projects (international, historic, problem, thematic exhibitions, events and festivals) or had already written texts about their works and had presented them at lectures in the country and abroad. Already at the very beginning of the interviews, there was mutual trust, which established further interconnectedness during the research. The new perspective this research has given me is a closer understanding of their private lives and their more intimate attitudes and feelings in relation to professional work, the art scene, social circumstances, etc.

Conversations/interviews with the 12 women artists make the first segment of the corpus of the research of the construction of the professional identity of female visual artists who create in Vojvodina in the late 20th and early 21st century. They were realised during two years of research (2015-2017) as evidenced by audio recordings and published life stories / interviews (necessary in the case of female artists who had passed away). In the case of Bogdanka Poznanović the material used came from Svenka Savić (2001) *Vojvodanke 1917–1931: životne priče* (life stories), and in the case of Breda Beban from the interview realised in a radio show *Grad* (City), Radio Belgrade, done by the authors Radonja Leposavić and Snežana Ristić²⁴³. The interviews were conducted on the basis of a semi-structured questionnaire (Savić, 2010), live or via internet communication, in a relaxed, confidential and

²⁴² More in detail in the publications of the Association for Women's Studies and Research (under the direction of Savić), in Novi Sad (founded in 1997) on the Internet site <http://www.zenskestudije.org.rs>.

²⁴³ Quotations from the cited transcribed sources in the paper are marked by the initials of the artist.

friendly atmosphere, without the presence of other persons. The first question asked was related to childhood²⁴⁴, after which the artists spontaneously continued to talk about topics that were important to them, leaving out topics that they judged to be irrelevant for them at that moment, and some questions, despite being asked, they did not answer. The specificity of this methodological approach, evident in this work, is that the end result of the interview is a form of construction during which the artist shapes the data according to the interlocutor and the time.

The interviews were transcribed as written text - a total of 157 pages of redacted text prepared for analysis (with a total of 15.01 hours of recorded audio - an average of 75 minutes per artist); and redacted and authorized by the artists. Each artist was subsequently provided with supporting documentation: a biogram (chronologically edited information on life and professional work), a protocol (a description of making contact and the flow of the interview itself) and a summary (a brief description of the interview), with an audio recording. These three documents were used in the analysis of the talks, texts and art works of the artists. All this forms part of the sample analysed in the paper (the overall data is given in Table 2), but may also serve as an important source for future researchers²⁴⁵.

For further research, it is important to introduce another method of feminist methodology – method of genealogy and networking (Reinharz, Davidman: 1992, 225–227), which deals with relationships among female artists and allows forming of diagrams that illustrate a network of women's relationships and friendships throughout history. Liz Stanley and Janice Raymond (Reinharz, Davidman: 1992, 226) use it to discover common antecedents and to form a collective female experience that would otherwise be hidden. It provides a better understanding of women's relationships and the role women have played in each other's achievements. In addition to biograms, it emphasizes the importance of forming a genealogical diagram that would indicate the importance of networking for women, the usefulness of working together and acting in society. The results obtained using the genealogical method, as an innovation introduced by feminists, can be applied in many other fields of research where interactions and relations are important.

The second segment of the corpus consists of a sum of 374 texts about women artists (an average of 31.1 texts per artist) written by theorists, art critics, art historians, artists, journalists, etc. about their artistic work, and texts written by the artists themselves about their work or other artistic phenomena, problems and personalities, published in catalogues of exhibitions, monographs, encyclopaedias, magazines, print and electronic media (on internet portals, blogs, etc.). Part of the texts is the documentation of public institutions, art and other associations²⁴⁶.

The third segment of the analysis corpus is their artwork that has marked their careers, especially the art work that belongs to new media and which uses new technology in the realization and / or

²⁴⁴ Other issues (education, relationships with members of the family, religion, material status in the family through life, present family situation, schooling, professional work, exhibitions, challenges, (un) successes, key works of art, relation to new technology, professional limitations, professional plans, public and political life, attitude towards the 1990s in Serbia, membership in professional associations, presence of works of art in collections and leisure).

²⁴⁵ The following topics were highlighted: childhood, education, family and partnership(s), education - knowledge transfer, relation to new technology, context of the 1990s, relation to gender / sex, real and virtual spaces, artistic institutions, membership in professional associations, membership in citizen associations, genealogy - connecting with other women.

²⁴⁶ Names of authors in foreign languages are given in the transcribed form in the Serbian language, while at the beginning of the work the list contains data in the original, original form. For quotations, I use their original data as listed in the literature editions.

final setting of the work. This includes: video, film, photo and video-installation, in situ installation, media installation and ambience, audio art, digital art, web and net art, 3D animation, animated film, video-games, performance, action, etc.). It is a total of 64 works, averaging 5.3 per artist.

Artistic practices are very heterogeneous and not easy to consolidate. However, the listing of their forms creates an attempt to more easily define the directions in their future development and to notice the protagonists, contemporaries and continuers of the artistic work of the artists presented in this research corpus. Some of these women artists are the pioneers of new artistic approaches and methods, developing and elaborating them, or focusing their interests on improving the professionals and working with students.

RESEARCH RESULTS

The results of the analysis of texts about women artists

There is a corpus of texts about women artists' artistic practice written about them by others, as well as texts that they have written themselves, or which are the result of conversations about art work (most often in the form of interviews). What makes them less visible is the fact that the texts are scattered across different publications, most often printed in a small number of copies²⁴⁷, in different languages and in different places, so the first task in the research was to collect and consolidate the texts into corpus.

The author texts were written by critics from Serbia, from the Yugoslav region and the wider international context, and they testify to the development path of the women artists, as well as to the specifics of their artistic work. Therefore, on the one hand, these texts are a document of the development of women artists and of all of the art of this orientation, and on the other hand, they are good empirical material for exploring the extent to which these texts reveal the professional identities of women artists, as perceived by others, i.e. by those who engage in art critique.

Thus, we have the opportunity to compare what other artists say about the women artists with what they themselves testify. From these two perspectives there also emerges what the artists do not explicitly say about themselves and their work. That is why this type of text analysis was chosen. An overview of a number of texts on women artists is given in chronological order based on their date of birth (with the remark that the texts are covered as until 2017, which means that the corpus of texts I am writing about is still open), and, also, there are more texts on artistic topics in which they are mentioned, but without a deeper analysis of their artwork.

General Conclusion

The aim of the research was to construct the professional identity of the female visual artists that create in Vojvodina at the end of the 20th and the beginning of the 21st century, to analyse their artistic

²⁴⁷ The texts are most often in catalogues accompanying exhibitions, festivals and other events. They are printed in a limited number of copies (from 50 to 500), and are usually distributed already at the opening of the exhibition, that is, during the public event. Although there is an obligation to store several copies of the catalogue in the documentation of the Matica Srpska Library, museums and galleries comply with this practice sporadically.

work and overall life, to point out the possibilities of their more favourable position.

The first hypothesis is partially confirmed. Namely, there is a relatively large number of texts written by critics about women artists and statements by artists themselves about their work (368), but the texts are scattered throughout various publications (exhibition catalogues, magazines, internet portals, blogs ...) or are unpublished. Also, they are published in different languages and in different environments (local, regional and international), which gives the impression of insufficient visibility of the artists. The texts are of different lengths and different purposes, and there are few texts that reflect critically on their contribution to the visual arts. In numerous texts we can see a whole lot of different textual information: in some, the authors are only mentioned with some other artists, in others only one of their works is evaluated, not all of the artwork, somewhere more attention is paid to their early works performed in more classical art media and the new media works are missing and in some texts they are compared with other artists outside the Vojvodina space, which means that this paper consolidates the total number of different genre types of texts.

It would be useful to have the works of theorists dealing with the relation between art and science, in order to obtain, in this interdisciplinary compound, a new quality that is implicit in the works of women artists, but there are few such texts. The artists themselves have linked these scientific topics to artistic expression much more often and better than many texts have indicated²⁴⁸.

Under the term valorisation of female artists we can understand: that a monograph has been written about female artists; that the lexicons and encyclopaedias contain determinants of their life and work; that they had retrospective exhibitions; that they have received awards locally, nationally and internationally, and that their works have been purchased for prestigious art collections.

The fact is that of the 12 women artists there is only one monograph (Bogdanka Poznanović, see Šuvaković, 2013; Sanja Kojić Mladenov, 2016), and not one has ever had a retrospective exhibition²⁴⁹ in Serbia²⁵⁰.

The encyclopaedic determinant is most often the proof of the timeless value of the contribution to the development of society in the domain of science, art, etc. The absence of encyclopaedic units can also be considered a discriminatory act against women artists (only Bogdanka Poznanović has a designation in the *Enciklopedija Novog Sada* (Novi Sad Encyclopaedia))²⁵¹.

The awards the women artists received were mostly those that do not entail monetary benefits (film / video festivals, festivals of female expression, etc.), but are of nominal value. However, most artists

²⁴⁸ Of course, there are a few exceptions: Subotić, 2009; Šuvaković, 2013; Kojić Mladenov, 2016; Mladenov, 2016. These are mostly monographic publications and exhibition catalogues published by cultural institutions such as MSUV and Gallery Matica Srpske in Novi Sad, hence the possibility of the research and access to the more representative press are not surprising.

²⁴⁹ Only these artists have had major solo exhibitions: Breda Beban, MSUV and KCB; 2014; Marica Radojčić, Gallery of Matica Srpska, 2009; Nataša Teofilović, MSUV, 2016

²⁵⁰ Bogdanka Poznanović had a retrospective exhibition at the Museo d'Arte Contemporanea Multimediale d'Europa (Domus Jani) in Verona, 1990.

²⁵¹ There is an entry about Bogdanka in Serbian 'Who is Who' 2011–2013 and there is the determinant Bogdanka Poznanović, p. 592, 30 lines in total.

received scholarships ²⁵² from mostly international foundations for the education abroad, indicating the value of the artists and their artistic work, as well as their personal commitment in applying, zealously writing projects and reporting (which each scholarship entails).

Purchases of art works have generally been absent in relation to most female artists or are not continuous, but their presence in public collections is mostly reduced to gifts of art works, which indicates insufficient valorisation of their artistic significance in institutional terms.

All this partially confirms the first hypothesis. The valorisation of art work and contribution is multifaceted and requires consideration from different angles, hence, drawing conclusions based on individual data is not enough, since it is only by pointing out the nuances of relations, the problem of insufficient valorisation of women artists dealing with new media in Vojvodina in the late 20th and early 21st centuries that it becomes visible.

The second hypothesis is confirmed, so curricula should be innovated in the future given the fact that new subjects and courses have been introduced in master and undergraduate studies, at the art academies and colleges, as well as at other art studies.

The third hypothesis was also confirmed since, compared to various sources, the least amount of information about female artists was found in the mass-media (daily newspapers, radio, television, informative internet editions, etc.)²⁵³. In their statements, the women artists themselves did not mention the mass media in a positive context, which indicates that the new art media and the mass media (despite their lexical kinship) are insufficiently linked, which should be pursued in the future.

From all the above we have shown that we are dealing with the artistic expressions and art practices which are conquering the space and therefore the first important result of the analysis in this work is the fact that different art practices have been shown in one place, and in the way that the evaluations of their work by others are facing the evidence of their works and dilemmas by the artists themselves.

Another important piece of information is that the method of analysis of different empirical material could show different nuances of the life and work of these artists, as well as of different views of their complex professional identity.

This is especially evident in the analysis of their social engagement within professional, non - governmental associations, that is, in the friendly - professional associations that they formed. This indicates the direction of future association of women artists (given the fact that many professional associations do not signal a change of practice for the time being). Connecting women artists is evident in different directions within the same profession, but also through interdisciplinary, regional and international relations, which indicates the existence of an independent women's network formed by generational efforts.

In this research, the issue of identity was viewed as a variable category most commonly associated with several different components: e.g. linguistic identity is shifting and functioning through the artistic practice of female artists in the local community, in the region and/or abroad. We see that the question

²⁵² Many received scholarships (mostly from international foundations) for educational stays abroad (Bogdanka Poznanović, Marica Radojčić, Vesna Gerić, Andreja Kulunčić, Nataša Teofilović, Lea Vidaković, Bojana Knežević ...).

²⁵³ The exception are the regular positive texts in the Guardian about Brada Beban.

of the identity of female artists who explore new media is not only multifaceted but, at the same time, it is an example of deconstruction of our (stereotypical) image of what an artist's identity should be: national, religious, linguistic, professional, educational and other affiliation and consistency.

Information on other identities such as: religious, national, ethnic, gender, etc. identities were generally not crucial either for the artists' conversation with the researchers or in the texts about their work. For the most part, women artists do not see themselves within pure identities or do not want to identify with any imposed and expected communities / identities, but develop themselves in the mid-space of different changing identity positions. On the other hand, through art, they deal with the analysis of identity environments, current social status and the position of women in them, criticizing dominant discourses.

The research has shown that the valorisation of the artistic practice of the women artists engaged in new media in Vojvodina is partial. Many texts have been written about them, but the texts are scattered across different sources, in many languages and places (local, regional, international). The dominant cultural and institutional policies did not allow them adequate monographic publications, retrospective exhibitions, purchases of works of art and the like. Their contribution is not visible enough in the higher education system, and the importance of their artistic work is not recognized enough by the mas-media.

This research is the first time that women artists dealing with new media in Vojvodina in the late 20th and early 21st century are brought together into one corpus. The presented data about their generational, media, artistic and other connections represent only the beginning of future research within the history and theory of art. For them, building a professional identity as an abundance of diversity is the most important issue, but it is embedded in multiple women's networks and connections since it is one of the ways for their identity to develop and survive.

Overall data on different aspects of identity of the new media women artists can contribute to a general discussion of the nature of identity.

It is recommended that a system be established of not only keeping the works, but archiving documentation on new media women artists, since data is scattered across various sources and private collections poorly available to the public; that in galleries and museums that do not have specially allocated funds for young artists, for the production of works of art, etc. similar practices be introduced; that the insufficient number of critics surveying the new media is a problem that needs to be addressed. It is important for critics to make sure that new media female visual artists are represented in lexicons and encyclopaedias, reward and purchase policies of public cultural institutions so that, in that way, they become part of the value of the art scene as a whole.

The research of women artists dealing with new media, related to the territory of Vojvodina by their birth, education or professional work, contributes to the multiple enrichment of domestic media and artistic practice which needs to be studied complexly through significant networking with other women and in various areas of society, with the encouragement of interest for different experience and valorisation of one's own identity.

O autorki

Dr Sanja Kojić Mladenov, viša kustoskinja i istoričarka umetnosti, usmerena je ka istraživanju savremene umetničke prakse, medija i roda od 1995. godine. Završila je istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, master i doktorske rodne studije na interdisciplinarnim studijama Univerziteta u Novom Sadu – ACIMSI. Direktorka Muzeja savremene umetnosti Vojvodine od 2013. do 2016. godine. Kustoskinja tog muzeja od 2006. godine, Odeljenja za izložbe aktuelne umetnosti, te Centra za intermedijску i digitalnu umetnost. Dobitnica nagrade „Lazar Trifunović“ za 2016. godinu, kao i priznanja Društva istoričara umetnosti Srbije (DIUS) za najbolju autorsku izložbu u 2013. godini. Kustoskinja Paviljona Srbije na 54. Venecijanskom bijenalu savremene umetnosti (2011), izložbe *Svetlost i tama simbola*, Dragoljuba Raše Todosijevića, nagrađene internacionalnim priznanjem – UniCredit Venice Award. Članica je međunarodnih udruženja: AICA, ICOM i CIMAM – čija je stipendistkinja bila 2011. godine. Autorka je, kustoskinja i selektorka mnogih internacionalnih izložbi i projekata u zemlji i inostranstvu. Urednica je i autorka više od 100 kritičkih eseja, recenzija izložbi i naučnih tekstova u katalozima izložbi, stručnim časopisima, knjigama i elektronskim medijima.

<https://sanjakm.blogspot.com>

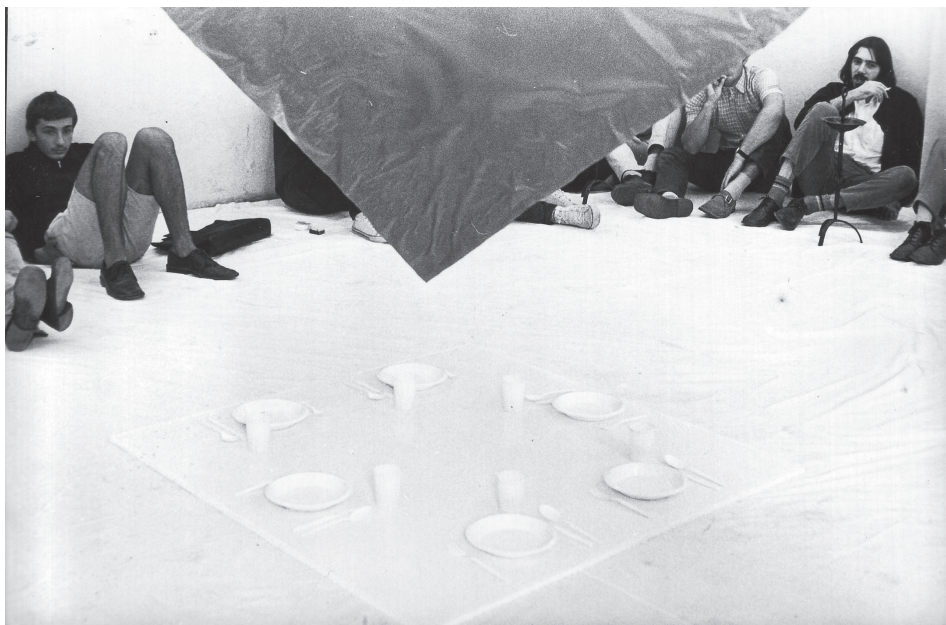
About the Author

Sanja Kojić Mladenov PhD, senior curator, art historian and researcher in the field of recent artistic practice, media and gender, since 1995. Graduated from History of Art department at the Faculty of Philosophy in Belgrade, and completed postgraduate master and PhD Interdisciplinary Gender Studies at the University of Novi Sad (ACIMSI). Director (2013-2016) and Senior Curator at the Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad since 2006, where run the Department of Current Art Exhibitions and Center for Intermedia and Digital Art. Winner of the “Lazar Trifunović” 2016, as well as the award of the Society of Art Historians of Serbia for the best author exhibition in 2013. Curator of Serbian Pavilion on 54th Venice Biennale of Contemporary Art in 2011 and exhibition *Light and Darkness of Symbols*, Dragoljub Raša Todosijević, winner of the the UniCredit Venice Award. She is a member of the international associations AICA, ICOM and CIMAM – whose grantee she was in 2011. Also, she is the author, curator and selector of many international exhibitions and projects in the country and abroad. She has written and published over 100 critique essays, exhibition reviews, and scientific texts in exhibition catalogues, professional magazines, books, and electronic media.

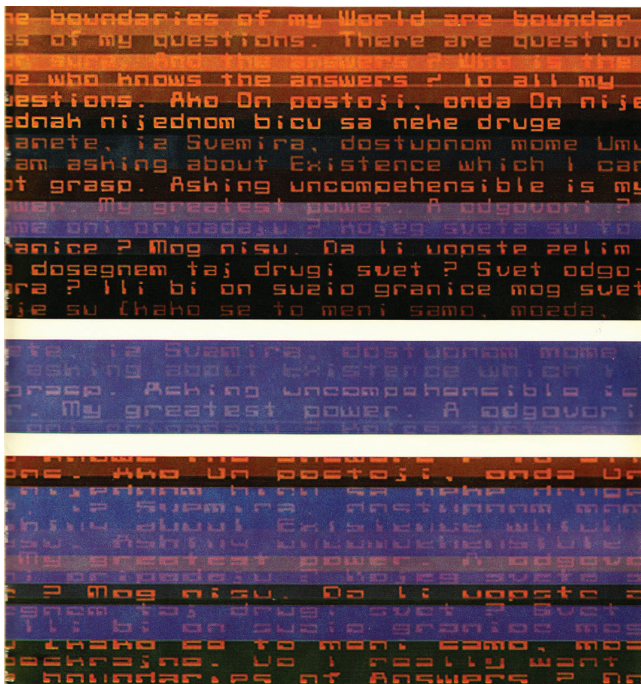
<https://sanjakm.blogspot.com>

Fotografije

SKOK I ZARON_Identitet umetnica u (novo)medijskoj praksi
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad
novembar 2019–januar 2020.



BOGDANKA POZNANOVIĆ, SRCE | HEART, 1970. akcija / video | action / video, 02'33"



MARICA RADOJČIĆ, TEKST-TEKST-TEKST | TEXT – TEXT – TEXT, 1992/1993

komputerska animacija | computer animation, loop 0'07"

Iz kolekcije MSUV | From the collection MCAV



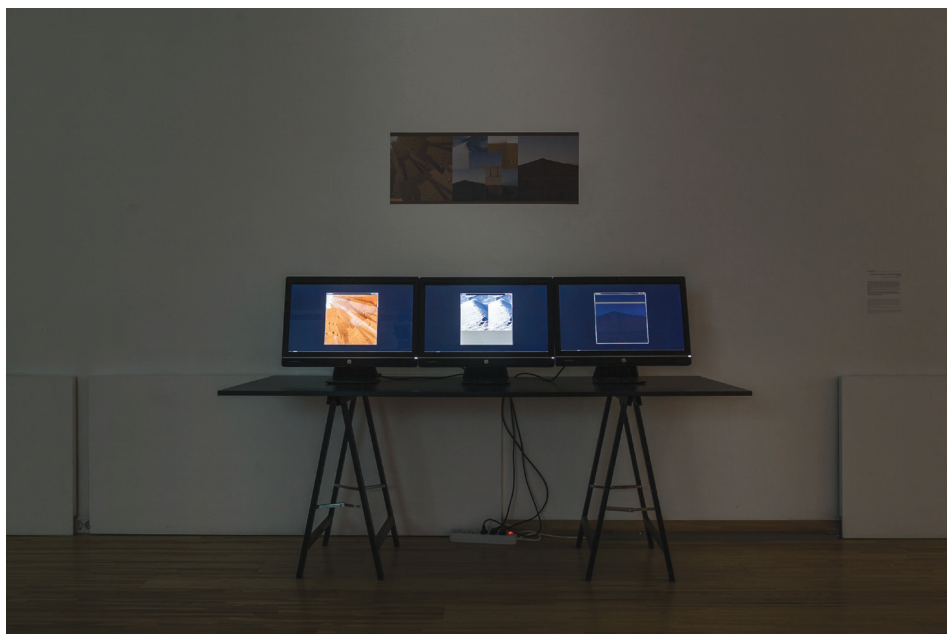
MARICA RADOJČIĆ, CRNI HORIZONTALNI LIMES | BLACK HORIZONTAL LIMES, 1986/87. poliptih,

akrilik na platnu/panelu | polyptich, acrylic on canvas/panel

160x120cm, 160x95cm, 160x67cm, 160x41cm, 160x26cm, 160x12cm,
160x6cm



BREDA BEBAN, HOD TRI STOLICE | WALK OF THREE CHAIRS, 2003. video, 8'27"



VESNA GERIĆ, UZORAK JEDNOG UNUTRAŠNJEG MIRA | THE SAMPLE OF ONE INTERNAL PEACE, 2019. animacije, digitalni print | animations, digital print



LIDIJA SREBOTNJAK-PRIŠIĆ, IZDALEKA IZBLIZA | CLOSE UP FROM AFAR, 2004

instalacija | installation:

IZA POGLEDA ZATVORENO digitalni print, peskirano staklo

CLOSED BEHIND THE VIEW, digital print, sandblasted glass



NATAŠA TEOFILOVIĆ, AUTOBIOGRAFIJA I TIŠINA
AUTOBIOGRAPHY | SILENCE, 2019
3D animacija | 3D animation, 02'28"



ANDREJA KULUNČIĆ, INDEX.ŽENE | INDEX.WOMEN, 2007-
interaktivni projekt | interactive project



VESNA TOKIN, KALI, 2003/4. video, 08'09"



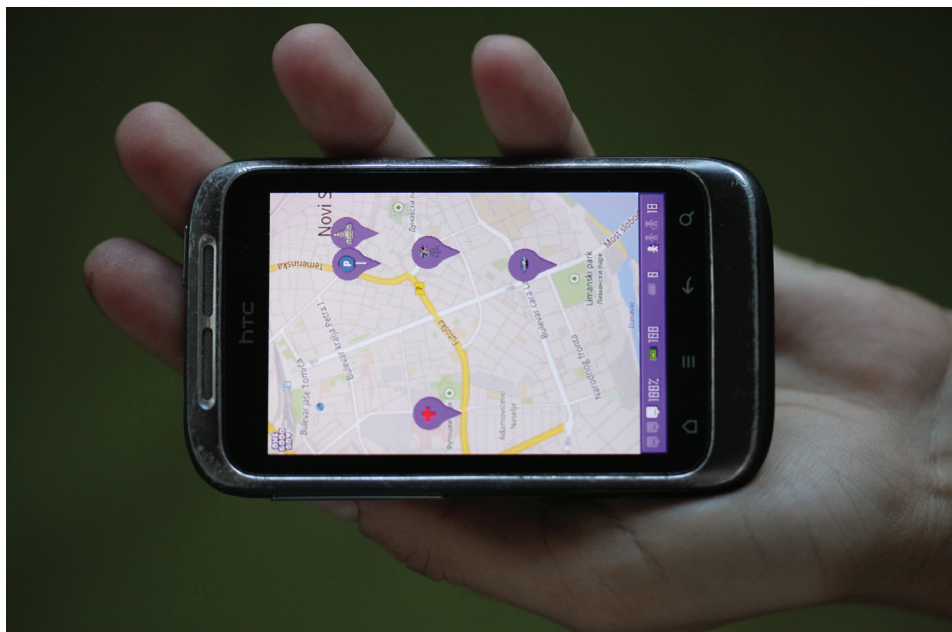
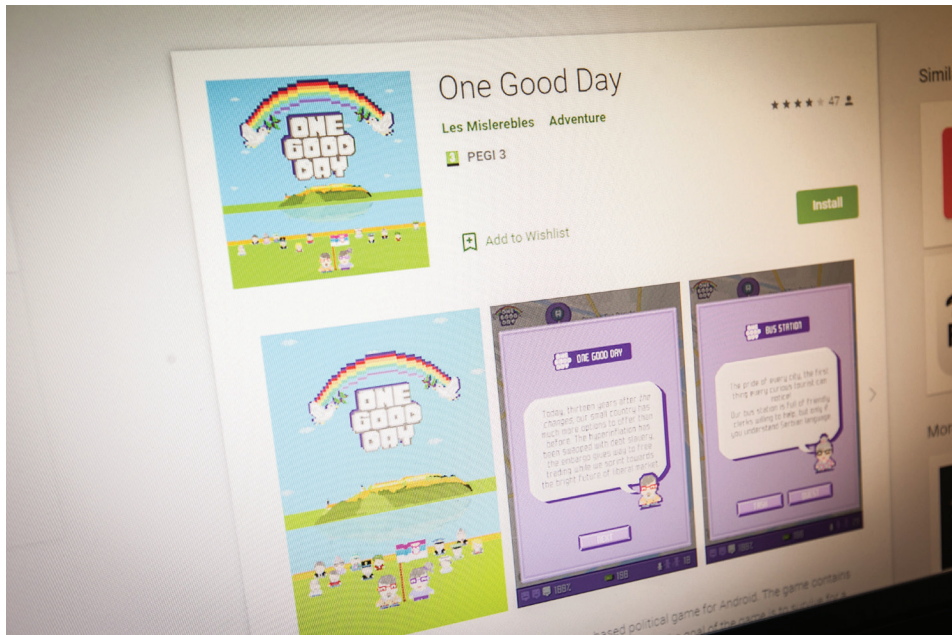
JELENA JUREŠA, SONG, 2018. video, 27'55"



BOJANA S. KNEŽEVIĆ, A QUEEN OF MONTENEGRO / NE POSTOJIM, DAKLE NE MISLIM
A QUEEN OF MONTENEGRO / I AM NOT, THEREFORE I DON'T THINK,
2018. video, 5'53"



LEA VIDA KOVIĆ, SISTERS, 2012. Animirani triptih | Animated triptych, 7' 48"
Objekat, kombinovana tehnika | Object, mixed media, 60x50x50cm
<https://vimeo.com/59157123>



ISIDORA TODORVIĆ, JEDAN DOBAR DAN | ONE GOOD DAY, 2013

lokativna igra napravljena za Android platforme koja se igra u Novom Sadu.

Aplikacija se besplatno može skinuti na sledećoj adresi: | location game created for Android platform and is played in Novi Sad.

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.hmc.onegoodday&hl=en>







