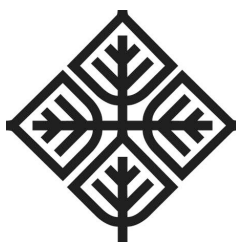


УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Сликаpски одсек

Докторски уметнички рад  
МОГУЋНОСТ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ РЕАЛНОСТИ:  
ДОКУМЕНТАРНИ ВЕЗ У ИСТОРИЈСКОЈ ЧЕТВРТИ МЕКСИКО СИТИЈА

кандидат:

Вахида Рамујкић

ментор:

др Зоран Тодоровић, ред. проф.

Београд, новембар, 2018.

Овај рад не би био могућ без заједничког учења, вишегодишње сарадње, бројних подухвата, дугих разговора и пријатељства са Лајом Садурни (Laia Sadurní) у колективу 'Ротор', Хитом Бантингом (Heath Bunting) и Кејт Рич (Kate Rich) у окриљу колектива 'Irrational', проицљивих наука моје баке Бојане Јеленић, конструктивних 'свађа' са Небојшом Миликићем и Ноом Трајстер (Noa Treister), заједничког развијања праксе документарног веза са Авивом Кругланским (Aviv Kruglanski) и каснијом подршком Дејана Дошљака са којим је практични део докторског рада реализован у Мексико Ситију, рада бројних мислиоца на чије текстове сам се могла надовезати и цитирати их у овом тексту, затим Душана Ђорђевића-Милеуснића који је у завршном моменту помогао да се овај текст уобличи у читљивију форму по академским стандардима, али и многих других који су на различите начине били (и остали) укључени у развијање идеја и пракси којима се у њему бавим, као и формирању увида које износим.

## САДРЖАЈ:

*Апстракт* 5

*Abstract* 6

*Увод* 7

### **I. Пре-документарни вез**

***Између активизма и институција културе*** 9

*I.1. Ротор* 9

*I.2. 'Assimil'* 19

*I.3. Историје у расправи* 21

### **II. Документарни вез** 24

*II.1. Организација и припреме за рад* 26

*II.2. Материјал* 28

*II.3. Утврђивање радног времена канцеларије и упућивање позива* 29

*II.4. Радно место – канцеларија* 31

*II.5. Процес рада канцеларије* 33

*II.6. Протокол – од индивидуалног до колективног* 35

*II.7. Цртеж – кодирање/декодирање* 38

*II.8. 'Традиција' – репетиција и варијација* 40

*II.9. Кодирање/декодирање, увезивање/развезивање Артефакт уроњен у друштвени контекст* 45

*II.10. Економизација и концепт вредности у документарном везу* 46

*II.11. Споразум о власништву и коришћењу заједничког рада* 47

*II.12. Борба за слободно време и друштвено заступање* 48

*II.13. Род, рад и знање* 52

*II.14. Локације и друштвени контексти* 57

*II.15. Спајање таписерије, наслов и завршни догађај* 59

*II.16. Метода документарног веза у контексту друштвених динамика* 65

II.17.	<i>Примена методе/технике документарног веза у другим контекстима</i>	66
II.18.	<i>Утицаји</i>	69
III.	<b><i>Документарност и питање репрезентације реалности</i></b>	71
III.1.	<i>Документарност – регистровање/снимање</i>	73
III.2.	<i>Репрезентација реалности као производни процес: Између друштвене репродукције и производње профита</i>	77
IV.	<b><i>Уметничка пракса у идеолошком контексту</i></b>	84
IV.1.	<i>Транзиције друштвених парадигми у модерној епохи – Историјски оквир</i>	84
IV.2.	<i>(Не)репрезентативност уметничких пракси?</i>	94
IV.3.	<i>Скала 1:1</i>	96
IV.4.	<i>Практични проблеми и замке друштвено оријентисаних уметничких пракси: уметност као професија и као позив</i>	99
IV.5.	<i>Тектологија (Александар Богданов)</i>	103
IV.6.	<i>Не-репрезентацијске уметничке праксе</i>	112
V.	<b><i>Дневник документарног веза у Мексико Ситију</i></b>	116
V.1.	<i>Контекст рада</i>	116
V.2.	<i>У Мексико Ситију (материјал из дневничких записа допуњен објашњењима, коментарима и фотографском документацијом)</i>	118
	<b><i>Библиографија</i></b>	183
	<b><i>Биографски подаци</i></b>	185

Интернет страница практичног дела докторског рада  
"Друштвене борбе у Историјској четврти Мексико Ситија":  
[www.bbva.irational.org/documentary\\_embroidery/CDMX/](http://www.bbva.irational.org/documentary_embroidery/CDMX/)

*Апстракт:*

Централана тема докторског рада заснована је на тези да уметничка пракса, схваћена превасходно као процес који се одвија у контексту одређеном другим друштвеним и природним процесима, а не као изоловано дело са фиксним и непроменљивим вредностима, суштински има не-репрезентацијски карактер, што је супротно доминантним разумевањима уметности у савремености. Не-репрезентацијски статус уметничке праксе, при томе, од кључног је значаја за њено укључивање у остале друштвене сфере и процесе, и управо може бити носилац еманципаторских друштвених промена. Ова теза поткрепљена је личним и дељеним искуствима која произилазе из развијања метода за поизводњу нових увида, знања и вредности кроз заједнички и креативни рад, док главни предложак за њено разматрање чини управо метод документарног веза за који се, иако за своју главну преокупацију има репрезентовање реалности, суштински може рећи да не поседује репрезентацијски карактер.

Кључне речи: *не-репрезентативност, уметничка пракса, документарност, вез, репрезентација реалности*

*Abstract:*

The central subject of the doctoral thesis is based on the idea that art practice, primarily understood as a process which takes place in the context of other social and natural processes, rather than comprised as an isolated piece with fixed and invariable values, essentially has a non-representational character, that is contrary to the dominant comprehensions of artistic practice in contemporainety. Non-representational status of art practice is, therefore, of crucial importance for its inclusion in other social spheres and processes, and has a potential of becoming a bearer of emancipatory social changes. This thesis is backed up by the personal and shared experiences which come from developing methods for producing new insights, knowledge and values through joint and creative work, while the case study for its consideration precisely is the method of documentary embroidery which, although for its main concern has a representation of reality, in essence does not hold any representative character.

*Key-words: art practice, non-representation, documentary, embroidery, representation of reality*

## **Увод**

Појам и процес производње репрезентације има многострука и веома детерминисана значења и примене у различитим доменима људских делатности – од природних и друштвених наука, математике и хемије до политике, медија, права и уметности. На најнижем нивоу људске активности сâм језик, па и мишљење, подразумевају својеврсне процесе репрезентације. Људско друштво кроз историју развијало се путем оперисања различитим врстама репрезентација, које су путем успостављања доминације једних над другима имале тенденцију конституисања у апсолутне вредности (истине), да би затим путем борбе оне биле замењиване новим репрезентацијама. У том смислу, репрезентације можемо схватити као својеврсне производе људског искуства и активности који произилазе из међусобних односа и односа са окружењем који су суштински променљиви, али чије стављање у погон (под утицајем доминантних идеологија) може произвести друштвену стагнацију успостављањем једне врсте, или скупа репрезентација као доминантних.

Уметничка пракса као облик друштвене делатности која у свој производни процес укључује оперисање репрезентацијама, сâма не поседује репрезентацијски статус. Штавише, услов за испуњење њене друштвене функције јесте да континуирано омогућава производњу (нових) реалности. И у томе се састоји њена потенцијална еманципаторска улога, која подразумева и одређену борбу, која међутим не може бити спроведена из доминантних сфера уметности, већ се за то мора повезати управо са другим еманципаторским друштвеним праксама и покретима који се лоцирају изван доминантних сфера.

У тексту који следи ове тезе ће, пре свега, бити разматране из искуственог домена развоја личне уметничке праксе, док ће увиди који следе бити стављени у контекст и продубљени увидима који долазе из других теоретских

разматрања. Сам рад који служи као предлог овог разматрања, “Друштвене борбе у Историјској четврти Мексико Ситија”, биће изложен тек у завршном делу текста, путем излагања допуњеног и коментарисаног дневничког записа који је вођен током два месеца његове реализације. Разлог за овакав третман у конципирању текста – са дужим уводом и практично без закључка – дошао је из потребе да се креира контекст и постави оквир – искуствени и теоријски – у коме се сам изложени процес рада (кроз дневнички запис) може оцењивати.

Будући да је рад “Друштвене борбе у Историјској четврти Мексико Ситија” реализован као део развијања технике и методе *документарног веза* који се одвија кроз деловање на различитим локацијама и у различитим контекстима у периоду од последњих десет година (2008–2018), у уводном делу текста усредсређује се на изношење главних тема, карактеристика и аспеката који произилазе из искуства овог рада. Такође, имајући на уму да и идеје и праксе које се развијају у оквиру *документарног веза* произилазе из оних које су им искуствено претходиле, и чине континуитет с њима, у уводно разматрање ући ће се излагањем њиховог прегледа из субјективне перспективе. При томе, такође треба имати у виду да је *документарни вез* техника и метода која се развија као резултат сарадничког рада – пре свега са колегом Авивом Кругланским, са којим сам се заједно упустила у овај подухват од његове иницијације 2008. године, а затим и Дејаном Дошљаком који се прикључио 2012., али и стотинама људи чија се имена овде не могу набројати, а који су уложили време и на различите начине, кроз идеје, приче, цртеже, вез, или нешто друго, допринели њеном развоју и усавршавању; свако од њих могао би испричати сасвим другачију причу о документарном везу.



## I. *Пре-документарни вез* *Између активизма и институција културе*

### I.1. *Ротор*

Из различитих разлога могли би тврдити да је почетак 2000-их био период одређеног друштвеног прелома који се концентрише око догађаја рушења ‘Светског Тговинског Центра’ и увезује масовне демонстрације против рата у Ираку, протесте поводом заседања ММФ-а – *Reclaim the Streets*, јачање и удруживање антиглобализацијских покрета. У Европском контексту 2000-те су отпочеле увођењем заједничке валуте на нивоу Европске уније и њеним проширењем са земљама бившег Источног блока, али и неуспехом доношења заједничког устава, што је одредило да и карактер ове уније буде више економски него политички. Под налетом нове мигрантске кризе то је значило и увођење нових система контроле у *слободној економској зони* Шенгена. С друге стране, под неолибералним захтевима одвијала се планска трансформација градова, која је требала да обезбеди прелаз на нове видове економског оперисања, за чије спровођење је управо културна сфера постала један од главних инструмената.

Долazeћи из искуства преврата који се у југословенском контексту одвијао током 1990-их, које је обележило године мојих основних студија (1991–97), дешавања с почетка 2000-их у Барселони, где сам се тада налазила, дали су нов замајац за одређивање правца у коме ће се моја даља интересовања и праксе, како у друштвеном тако и у уметничком погледу, развијати. То је у практичном смислу значило пролажење кроз још један круг (само)едукације, у коме је тежиште сада било стављено на директан *рад на улици са људима*. База за овакве праксе постао је колектив ‘Ротор’, који почиње са јавним деловањем септембра 2001. године, када смо моја колегиница Лаја Садурни и ја одлучиле да серије акција које смо спроводиле у деловима града отворимо за шире учешће.

То је такође било време у коме се дефинишу групе мањих формата које развијају серије интервенција оперишући на граници уметности и активизма: *Agencias*, *Yo Mango*, *Riereta*, *Straddle3*, *Platoniq*, *Conservas*, *Telenoika*, *Ariadna Pi* у Барселони, или *Hackitectura* у Севиљи, *Laboratory of Insurrectionary Imagination* у Лондону, *Bureau d'Etudes* у Паризу, *Chain Workers* у Италији, да напоменем само неке од оних са којима смо били у више-мање директном контакту. За све ове групе могло би се рећи да осим карактера својих тренутних напора и организационих форми деле и (освешћену или не) заједничку информисаност о претходним искуствима историјских авангарди, ситуационистичких и других пракси у уметности са револуционарним предзнаком.

Током седам година различитих фаза и трансформација кроз које је 'Ротор' у континуитету пролазио у својој еволуцији, додајући нове чланове и мењајући форме и називе, он се све више установљавао као платформа која је омогућавала дугорочна истраживања кроз практичне интервенције – различите авантуристичке походе, подухвате и експериментисања у јавном простору, производећи догађаје, фестивале, разнородне графичке материјале и документацију, од мапа, памфлета, књига, до филмова и архива. За сво то време наш 'уметнички студио' био је измештен у јавни простор – на улице, кровове, градилишта, приобаље, итд., као и на простор (тадашње генерације<sup>1</sup>) Интернета који је у том моменту још увек био отворен за грађење нових и независнијих друштвених окружења. Из данашње перспективе, прокламације 'Ротора' могу деловати донекле наивно, ипак оне сликовито приближавају карактер садржаних намера: "Остављајући по страни све досад познате моделе уметничког изражаја и изложбене просторе, Ротор базира своје праксе и методе на непосредном искуству и оперисању са сировим, непроцесираним материјалом добијеним из прве руке у циљу да омогући трансформацију на

---

<sup>1</sup> Имајући у виду да почетком 2000-их Интернет још увек није био доминиран друштвеним мрежама (као што су *Facebook*, *Instagram*, *Tweeter*, итд.) путем којих је спроведена приватизација јавног Интернет простора.

индивидуалном и колективном плану и прошири је на своје окружење”<sup>2</sup>. Један од главних примера овакве праксе спроводи се кроз дугорочно истраживање уоквирено називом *Poble NOW*, које се развија у периоду од четири године (2001–04) отварањем за јавност серије авантуристичких тура усмерених на исцртавање темпоралне картографије за оријентацију у неолибералним транзицијама, које су се путем урбанистичких пројеката спроводиле у градској четврти Побленоу, као и низа спонтано организованих догађаја од стране прикључених учесника.

“Одлучили смо се да истражитимо наше непосредно окружење – град – у намери да га разумемо и интегришемо у наше виталне процесе. Намера нам је да успоставимо односе са спољном комплексношћу, страном нашим телима и нашим интерним процесима. Територије у својој трансформацији нас привлаче јер оне више нису оно што су биле, и још нису постале нова ствар. Ови привремено недефинисани простори – попришта битака између глобалних интереса и локалних стварности – постају места на којима се можемо слободно кретати, играти, именовати ствари на свој начин и означавати их. Походећи ову авантуру сопствена тела постају наш посредник за истраживање. На темељу сопственог искуства учимо о себи и свом окружењу. Израђујемо привремене мапе да бисмо утврдили оно што смо научили, бележећи места где уклоњене инфраструктуре омогућавају нове пролазе и пречице или препреке које наступају постављањем нових. Лоцирањем тачака приступа забрањеним подручјима означавамо места одакле је могуће спустити се испод нивоа земље или доспети до других нивоа где се можемо пењати, скакати, висити, пузати...”<sup>3</sup>

Ове туре *урбаних сафарија* (како смо их назвали наглашавајући постојећу дезоријентацију у резумевању процеса који су се одвијали у срцу града), уз разне друге подухвате и интервенције који су се одвијали у истом периоду, у каснијем ретроспективном прегледу развоја ‘Роторових’ пракси подвели смо под *Први период* који се конституише као *период Земље*<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Из текста о ‘Ротору’, првобитно објављеног 2002. на веб страници [www.rotorrr.org](http://www.rotorrr.org), која више не постоји (актуелно материјал је делимично рекуперирани на страници [www.irational.org/rotorrr](http://www.irational.org/rotorrr)).

<sup>3</sup> Из Роторовог ‘Мануала за Земљу, Воду и Ваздух’, Ротор, Ређо Емилија, 2008. Оригинал на шпанском језику.

<sup>4</sup> Земље, као копнене територије у војној доктрини (копно, вода, ваздух) али и као једног од четири основна елемента (земља, вода, ваздух, ватра).



Слика 1. Деталј из авантуристичких похода *Safari Poble NOW, Safari al futuro* (Сафари у будућност), Барселона, 2003.



Слика 2. Темпорална мапа за ориентацију у зони која пролази кроз трансформације, *Vol. 2: Safari PobleNOW*, настала као један од резултата авантуристичких похода, Барселона, 2003, (на слици је приказана предња страна мапе).

Друга фаза означена је преласком на водену територију и конституише *период Воде*, који своју окосницу има у серији активности обједињених под именом *Gira la barrera*<sup>5</sup> које се одвијају у барселонском приобаљу током 2003. и 2004. године. У налету таласа миграција, као и репресивних политика према њима, појачаних граничних контрола (установљење Европола, европске граничне полиције, система за надзор спољних граница *SIVE*<sup>6</sup>, итд.) и, са друге стране, имплементације серије регулација и санкција у вези коришћења јавног простора на нивоу града (*Normas Civicas*), праћено новим савезима између приватног и јавног сектора, који су сви заједно били усмерени на узурпацију друштвених простора, иницијатива и пракси организовања, зарад њиховог кооптирања и приватизације, итд., тежиште активности ‘Ротора’ пребацује се на сâм обод града, са једне стране делимитираног реком Бесос и са друге морем. Ту се лоцирају радне акције са идејом дизајнирања прототипа за пловне објекате, користећи као конструктивне елементе материјале који се прикупљају са бројних оближњих градилишта (Побленоу). Примењујући исти принцип ове *патере*<sup>7</sup> израђиване су за пловидбу и у разним другим Европским градовима који су симултано пролазили кроз сличне неолибералне трансформације, или је за њих терен тек био припреман.

---

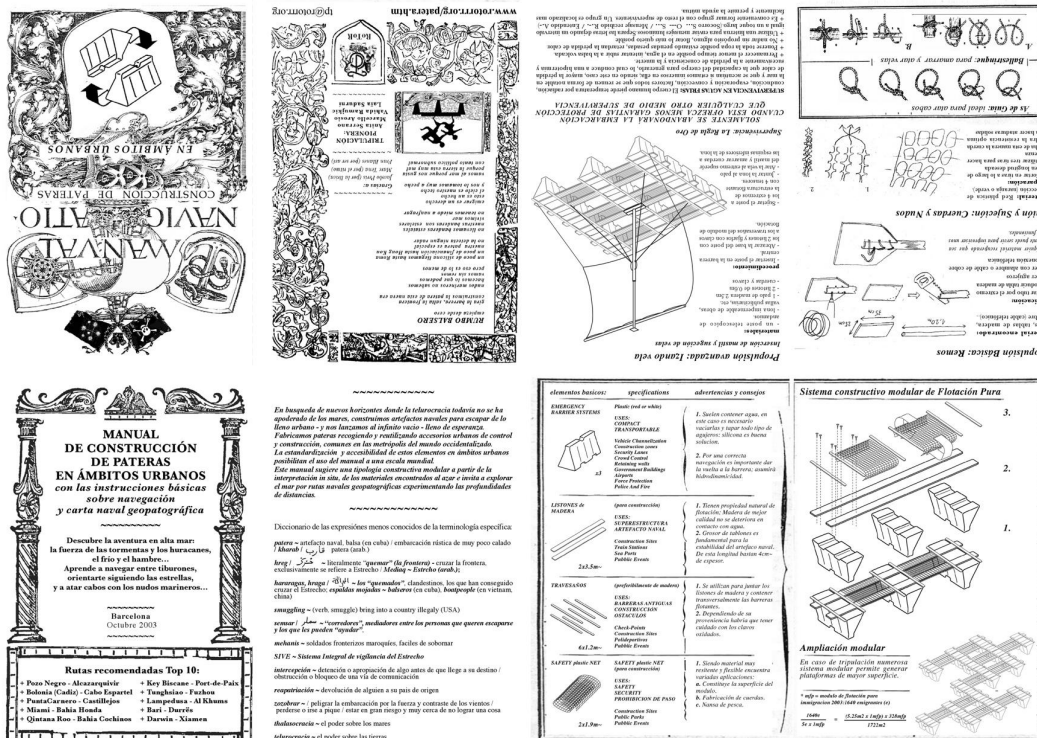
<sup>5</sup> Наслов *Gira la barrera*, у преводу са каталонског *изврни баријеру*, проистиче из стиха насталог у току активности – “*Gira la barrera, monta la patera...*”, у коме се резимира процес коришћења урбаних баријера као основног елемента за изградњу модуларних пловних објеката, симболички названих *патерас*.

<sup>6</sup> *Sistema Integrado de Vigilancia Exterior* – Интегрисани спољни систем надзора, високо је технолошки систем контроле илегалних миграција који се од стране цивиле заштите Шпаније имплементира у водама Медитерана. Пројекат је приватна иницијатива компанија Ампер и Индра Системс за који је између 2000. и 2008. године утрошен износ од 232 милиона еура. Ова технологија примењује се и у другим земљама Европске уније.

<sup>7</sup> *Патера* је популарни назив за чамаце коришћене од стране избеглица из Магреба и суб-сахарских области за прелазак у Европу преко Медитерана.



Слика 3. Момент са самог почетка организовања акција *Gira la Barera* на ушћу реке Бесос, административне границе Барселоне, 2003.



Слика 4. Страница приручника за израду пловних објеката – *patera* – од приручног материјала који се може наћи на бројним градилиштима градова који пролазе кроз неолибералну транзицију. Верзије овог приручника на различитим језицима биле су у то време, 2003. и 2004. године, дистрибуиране на различитим локацијама широм Европе.

Кулминација ових активности наступа са организацијом масовног ‘протеста на води’ (*La manifestación acuática*<sup>8</sup>) као реакције на јавно-приватни пројекат позамашних размера – Форум 2004<sup>9</sup> – који је укључивао изградњу изложбеног и конференцијског комплекса на вештачки проширеном приобаљу, зарад смештања истоименог културног догађаја – Форум Култура. Том приликом метода изградње *patera* била је прихваћена и примењена од стране мреже активистичких организација, које су укључивале покрете који су се бавили становањем, заштитом права миграната, прекарног рада, итд., тако да је читав протест реализован на води уз помоћ *patera* изграђених у властитом аранжману укључених колектива. Упркос адреналинском ентузијазму у датом моменту, стварни исходи овог догађаја, међутим, били су разочаравајући. Укратко, владајуће структуре су, путем медијске репрезентације, успеле су да наметну своју верзију овог догађаја.



Слика 5. Детаљ са протестне акције *Paterem el Forum*, Барселона, 2004.

<sup>8</sup> У каталонском жаргону има дословно значење: ‘водени протест’.

<sup>9</sup> Пун назив *Forum de las Culturas 2004*.

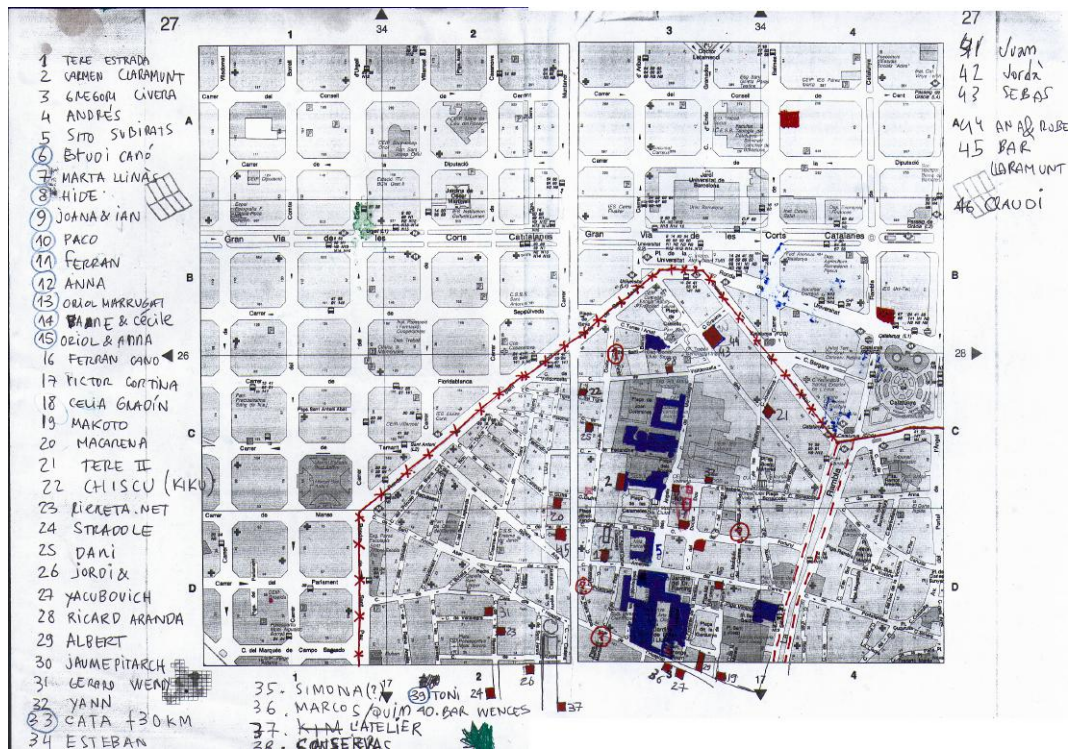
Увиди проистекли из претходног искуства, уз констатацију да је у јавном простору битка за сад изгубљена, условили су да се истраживачки походи и активности ‘Ротора’ премештају на нове, још неокупиране територије, у висинама сáмог центра града – кровове четврти Сиутат Веља. У наредном периоду од две године (2004–05), који се накнадно дефинише као *период Ваздуха*, организују се серије истраживачких тура, разноврсних скупова и догађаја, те дискусије везане за самоорганизовање, самоодрживост, и сл., под јединственим називом *alTTerats*<sup>10</sup>. Довођењем у контакт и повезивањем ‘домаћина’, тј. станара зграда и ‘посетилаца’, различити удаљени висински пунктови се повезују отварањем повезних путања, тако трасирајући нову ‘заједничку’ територију у висинама<sup>11</sup>. Серија ових активности кулминира самоорганизованим фестивалом *AutonomiAereA* (Фестивал Ваздушне аутономије) који је у току десет дана одржан лета 2005. године. Иако фестивал није био део никаквог званичног програма, нити је рачунао са било каквом финансијском подршком, кроз њега је прошло на стотине људи који су се укључили у експериментисање различитих форми генерисања аутономних и одрживих окружења и пракси у градским висинама. Тоје укључивало разматрање и стављање у функцију свих основних организационих и практичних знања, пракси и система неопходних за живот, независно од доминатних структура: прозводња хране путем кровних башти, прозводња енергије из алтернативних извора (сунца, ветра), изградња независних (комуналних) комуникацијских канала (радио, ТВ и Интернет), питања везана за друштвену организацију и администраирање ових простора, као и архитектонске адаптацијеза боље физичко повезивање и успостављање просторног континуитета, итд. Али и више од подмиривања основних потреба, фестивал је укључивао догађаје везане за астрономију, грнчарство, израду летећих објеката (нпр. балона са топлим ваздухом, змајева, и сл.), пројекције филмова, инсталације, турнире, итд.

---

<sup>10</sup> *alTTerats*, је кованица која се на каталонском језику може читати двојачко: као имератив ‘на кровове’, или високи кровови, док са друге стране сугерише стање алтерације. Такође *terrat*, на каталонском не значи дословно кров у континенталном смислу речи косих кровова на две или више вода, већ се специфично односи на равне кровне површине које су у функцији станара зграде.

<sup>11</sup> Нпр. у то време функционисала је интернет страница путем које су станари Сиутат Веље могли да дају приступ на кров своје зграде, чему би затим уследила заједничка организација догађаја, који би укључивао трасирање терена из те тачке, уз пропратне дискусије, или нешто сасвим треће.



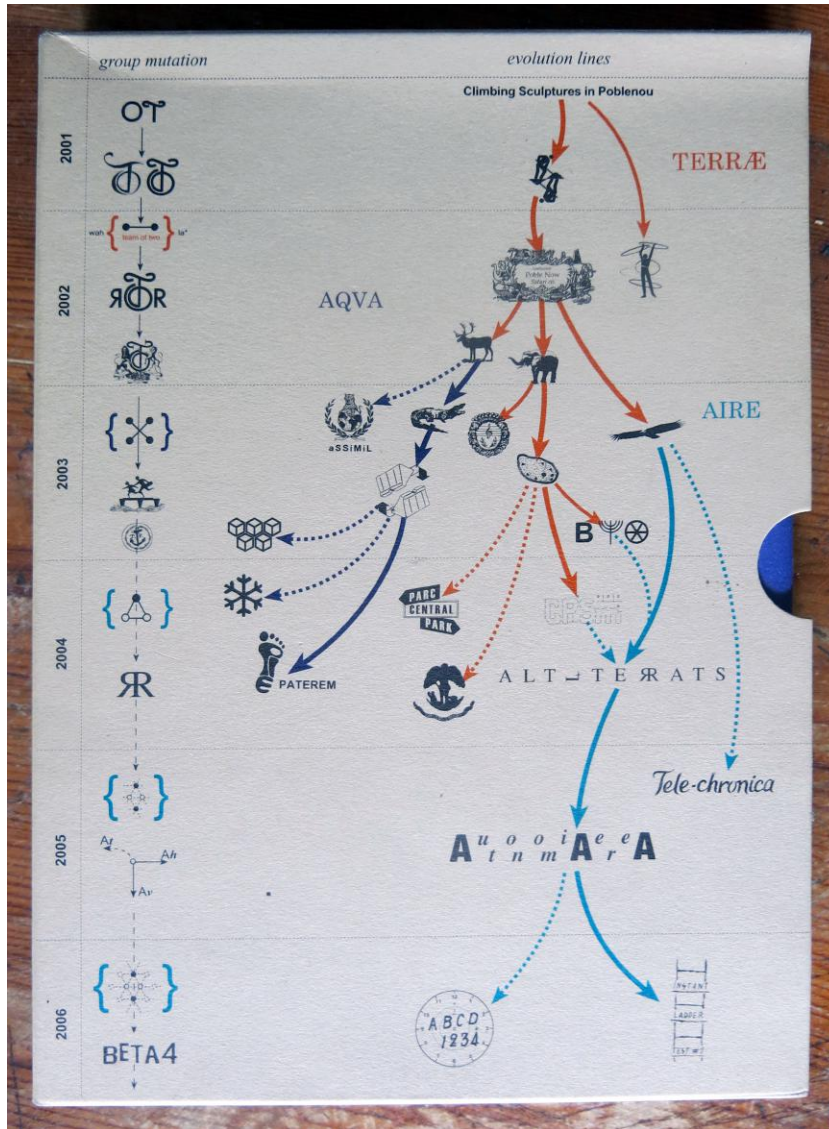


Слика 6. Радна мапа за утврђивање приступа крововима путем лоцирања познаника, потенцијалних 'домаћина', који би могли дати приступ кровним површинама.



Слика 7. 'Circuito Real', повезивање различитих кровних површина у периметру Пласе Реал, Барселона, 2003.

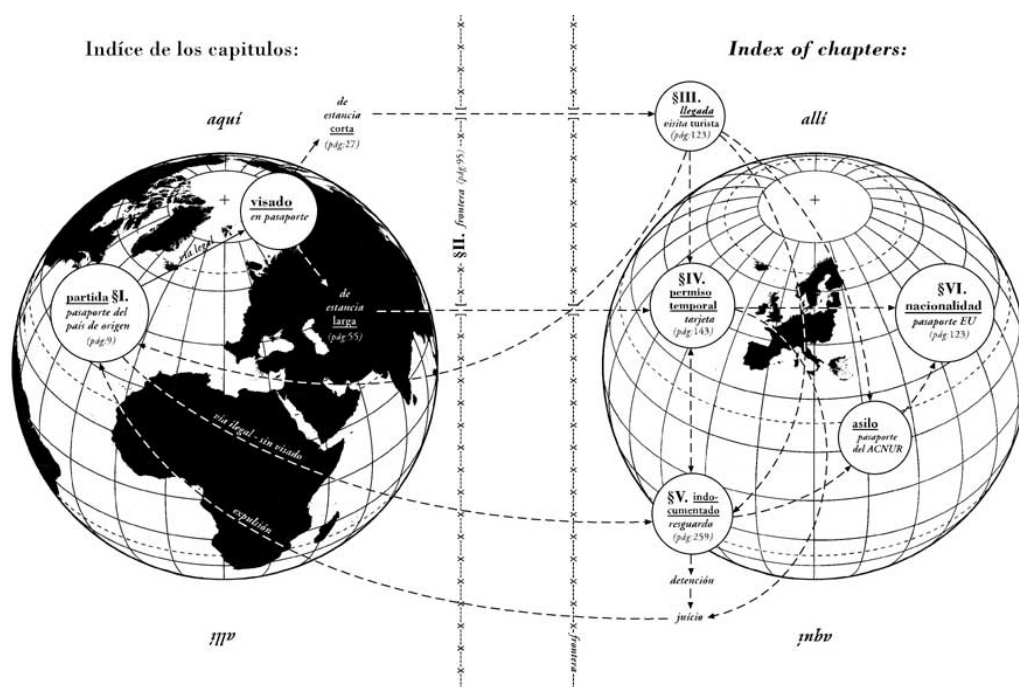
Три поменуте развојне фазе кроз које пролази група ‘Ротор’, назване *Периодима Земље, Воде и Ваздуха*, међутим, нису консекутивне нити међусобно раздвојене, оне се међусобно преклапају и еволуирају једна из друге.



Слика 8. Графичка периодизација активности ‘Ротора’, укључујући различите форме кроз које сама организација пролази. Приказ са корица *Роторовог приручника за Земљу, Воду и Ваздух*, Ређо Емилиа, 2008.

## I. 2. Assimil

У истом периоду, упоредо са деловањем кроз групу ‘Ротор’, налазећи се у ситуацији континуираног бављења разрешавањем административних проблема ради регулације легалног статуса у Шпанији, путем личног искуства али и сарадњу са другим особама у сличној ситуацији, спроводим истраживање везано за проблеме легализације статуса странаца на територији Европске Уније. Бројна документација, која се гомила током година овакве наметнуте праксе (о стварним и фиктивним студијама, афилијацијама, запослењима, браку, итд.), мало по мало почиње да задобија контуре једне комплексне (ауто)биографске хронике. Посредно, путем легалних докумената, признаница, формулара, у њој су забележени најбитнији животни моменти, који су истовремено условљени повезаним законским регулативама. Сакупљање и организовање сопствене документације после извесног времена почињем да проширујем и искуствима других људи путем прикупљања њихових прича о томе како су са различитим законским проблемима излазили на крај, као и прикупљањем њихових личних документација.



Слика 9. Страница из књиге *Assimil, Šengen bez muke (Schengen sin esfuerzo)*, Београд, Барселона, Брисел, 2006.

Резултат овог рада који се протеже кроз шест година (2000–2006) јесте књига *Ассимил: Шенген без муке*, у којој се кроз личне примере двадесет и пет различитих протагониста лоцирају кључни проблеми уласка, боравка и регулације статуса странаца на територији ЕУ, и даје приказ најразличитијих стратегија које су ови појединци развили да би успели да задовоље законске норме и остваре статус *грађанина*.

Барселонским искуством, које је трајало до 2007. године, поставиле су се извесне основе које ће бити одлучујуће за даљи развој рада који ћу наставити кроз индивидуалне и колективне праксе. Резимирала бих то на следећи начин:

- уметнички рад подразумева **процес** у коме су сви његови елементи узети у обзир и међусобно треба да успоставе кохерентну целину;
- овакав рад има тенденцију да се развија током **дужег временског периода**, пролазећи кроз различите фазе које засебно могу поседовати одређени интегритет (пројекти, под-пројекти који се материјализују у различитим формама – догађај, књига, филм, итд. – и носити различите називе);
- рад је усмерен ка **креирању услова** у којима се нешто може догодити, пре него ка производњи (завршних) резултата;
- **дељено управљање процесом рада** – на који начин ће се нешто одиграти – отворено је за учеснике у пропорцији њиховог укључивања и посвећености заједничком раду; то се односи и на коришћење и расподелу резултата заједничког рада;
- **сарадња и ауторство** – простор за концептуализацију отворен је за различите врсте учешћа; ово подразумева процес при коме уметници као иницијатори активности у једном тренутку треба да предају контролу над правцем у којем ће се процес развијати, што укључује и само ауторство над радом;
- овакви процеси усмерени су ка омогућавању **протока идеја** и генерисању нових знања које се гради кроз сучељавање различитих перспектива, становишта и начина рада;
- ово доприноси **креирању простора** за заједничку рефлексiju и анализу комплексних реалности садржаних у свакодневном животу, као и

окружења у коме је могуће успоставити другачије односе.

Са овако постављених основа које су се развијале у ‘Роторовом’ окружењу, уметност је почињала да се прожима и поистовећује са сáмим животом. Уколико би желели да ситуирамо деловање ‘Ротора’ у шири друштвени контекст, његово место могло би бити континуираних преговарача на размеђи између законског, регулативног, формалног и свакодневног, профаног, неформалног. Између теоретског, професионалног, научно-методолошког, академског и практичног, лаичког, аматерског и здраворазумског. Између (уметничке) институције и активизма.

### *1.3. Историје у расправи*

Са повратком у Београд, 2007. године, започиње нови циклус самостално и колективно иницираних радова и истраживања. За потребе овог текста осврнућу се само на два – ‘Историје у расправи’ и ‘Документарни вез’, који се симултано развијају током читавог овог периода до данас, и релевантни су за тему овог текста. Практични део докторског рада “Друштвене борбе у Историјском центру Мексико Ситија”, део је дугорочног рада на пројекту и методи *Документарног веза*.

Оба дугорочна пројекта иницирани су у сличном периоду (2007. и 2008. године), и потакнути су сличним проблемима и преокупацијама. Међутим, у њиховој реализацији развијају се и примењују различити приступи и методологије. У том смислу, у контексту личног искуства, могло би се рећи да они функционишу као узајамно комплементарни, имајући на уму да се њихове мотивације и циљеви у великој мери преклапају.

**Историје у расправи**, рад је чију основу чини библиотека уџбеника који су у различитим временским периодима кроз наставне планове различитих политичких и административних формација били у оптицају на територији бивше Југославије, као и развој методолошког приступа за колективну анализу контрадикторних историјских наратива садржаних у овим уџбеницима путем

сукцесивних радионица. Методолошка основа за радионице заснована је на мануаланом и креативном приступу који долази из уметничких пракси, при чему се селектирани текстуални и визуелни материјали из уџбеника колажно асемблирају и коментаришу (уз коришћење машине за фотокопирање и једноставног канцеларијског материјала), резултирајући новим публикацијама фанзинског типа. На начин да у склопу саме радионице публикације могу бити спремне за умножавање и дистрибуирање.

У току протекле деценије радионице које су се бавиле различитим темама из заједничке историје *југословенских народа* одржаване су у различитим географским контекстима: Београд, Берлин, Бања Лука, Мостар, Ријека, Шабац, Косовска Митровица, Загреб, Приједор, итд.

Може се рећи да је ова метода усредсређена на развијање једног *не-експертског* приступа у процесу креирања и производње знања, које би могло чинити основу за даље успостављање нових друштвених и политичких односа.

“Као и у званичним медијским репрезентацијама зна се ко може бити позван да говори, анализира и даје своје мишљење о стварима које се догађају, и генерално о свету око нас. То су углавном експерти различитих дисциплина који дају своје стручно мишљење које је базирано на теоретском знању, а мање на практичном искуству и учешћу у конкретним животним ситуацијама. Правно-политичке структуре кроз акредитоване институције и под ударом тржишних захтева установљују критеријуме по којима се управљају ови механизми. Слично се дешава и са конституисањем знања о историји (...) Међутим, Историјама у расправи намера је поставити ствари на други начин. Управо на основу личног животног искуства учесници су позвани да се укључе у промишљање и конципирање заједничких историјских наратива, јер је свако (само)схваћен као субјект заједничке историје. Званичним историјским наративима, чија пролиферација се нарочито дешава од почетка 1990-их кроз бројне ревизије уџбеничких штива, нама су различите форме идентификација наметане са стране, и стога развијање ове методе представља део борбе за друштвену субјективизацију.”<sup>12</sup>

Централна тема истраживачког рада колективизованог кроз радионице до данас наставља да буде: *ко* може имати право да пише званичне верзије историје и у *чије* име, што нас у коначници доводи до питања како је конституисано наше заједништво – наш колективни субјективитет. Док актуелне званичне верзије

---

<sup>12</sup> В. Рамујкић, из интервјуа за часопис *Непокорени град*, МАЗ, Загреб, 2016.

историје тврде да тај процес мора бити контролисан одозго, искуства са радионица потврђују да постоји огроман потенцијал за грађење заједничкости одоздо, у не-експертском, не-ауторитарном и не-институционалном окружењу, користећи се креативним методологијама за колективни рад<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Прерађено из текста: Вахида Рамујкић, “Disputed Histories: Art and Design Methodologies Tackling Contradictory Narratives in Historical Textbooks”, *The Design Journal: Visual Communication Design in Balcans*, Vol. 18, Issue 4, str. 595-606, London, 2015.

## II. Документарни вез

Други дугорочни пројекат, **Документарни вез**, развија се као *техника* за колективно документовање друштвене реалности, док упоредо функционише и као агент друштвене кохезије – друштвеног *увезивања*. Упошљавањем традиционалне технике веза у савременом контексту омогућава се време потребно за одвијање спонтаних дискусија и колективну рефлексiju о појавама и дешавањима из свакодневнице за које иначе не постоји довољно формирана представа у јавности. У том смислу, техника документарног веза представља покушај креирања веродостојније представе реалности у чије креирање би били укључени њени актери, тако да ова представа, са друге стране, не буде превише хаотична и несагледива, већ што јасније артикулисана ради даље комуникације. *Документарни вез* почиње да се практикује 2008. године у Каиру, у сарадњи са Авивом Кругланским<sup>14</sup>, и од тада *Везна канцеларија* гостовала је на преко петнаест локација широм света – градских или приградских четврти, насеља, села на подручју Западне, Централне Европе, Балкана, Блиског Истока, Латинске Америке<sup>15</sup>, и др. – делујући у контекстима који су обележени неком врстом друштвене или урбане трансформације или конфликта, за које је постојала потреба да се боље објасне и разумеју изнутра. На свакој од локација, таписерије великих димензија израђене су у сарадњи са локалним житељима који у процесу учествују као саговорници, коментатори, инспиратори, критичари, цртачи или везиоци.

Континуирано присуство на истом месту током дужег времена омогућава успостављање односа који чине стварну основу овог рада. Стога је време проведено у овом процесу рада битан чинилац и подразумева одређене фазе у процесу интегрисања у локални контекст. Током првих дана људи нас често гледају са дистанце – ко смо, шта радимо – међутим, мало по мало, како дани

---

<sup>14</sup> Од 2012. раду се прикључио Дејан Дошљак.

<sup>15</sup> Каиро, Стоукс Крофт (Бристол), Бон Пастор и Барио Готико (Барселона), Прага (Варшава), Ксиежи Млин (Лођ), Калуђерица (Београд), Џеси Коен (Холон), Тел Авив, Мусрара (Јерусалим), Мостар, Битољ, Штој, итд.



пролазе, навикавају се на наше присуство и све чешће нам се придружују, укључујући се у дискусије, па и у сâм вез.

С друге стране, у смислу перформативног чина вез такође представља фамилијарну активност која је данас прилично заборављена и девалвирана. Због тога практиковање веза у јавном простору буди радозналост, позива људе да се приближе да би видели како и зашто то радимо. Ова непретенциозност уписана у сâму технику веза омогућава нам да ступимо у конверзацију са најразличитијим људима који се обично не крећу у оквирима званичне културне сфере. То су обично људи који у доминирајућем систему вредности (где је поље културе позиционирано као специјалистичко и елитно), себе не доживљавају као битне и само-креативне друштвене чиниоце, нити су навикнути да се експонирају у јавности. С друге стране, вез представља технику која је веома лака за савладавање и због тога је доступна свима као начин само-изражавања. И најједноставнији графички или текстуални приказ израђен у везу добија сасвим нову вредност – и естетску и когнитивну – када је стављен у контекст других везених записа, док *гарант* ове вредности чине новоуспостављени односи.

Док је полазиште *Историја у расправи* деконструкција званичних наратива (учбеничких штива) и њихова ре-артикулација у односу на лично искуство са не-експертских позиција, у *Документарном везу* полази се од веома личних доживљаја и искустава који се стављањем у дијалог, спорим процесом веза претачу у комплексни и јединствени наратив. И у једном и у другом приступу временски екстензитет у коме се процес реализује веома је битан (док је у *Историјама* то више дана, у везу је више недеља), јер он дозвољава да се сâми методолошки приступи испробају у пракси, коригују и усавршавају као резултат дељеног искуства заједничког рада. Односно, из заједничког практичног рада гради се методологија, а не како је то обротно обично практиковано, нпр. у научним методологијама, где се претходно конципирани план рада механички спроводи у реализацију.

## II.1. Организација и припреме за рад

У већини случајева у којима смо имали прилике да радимо, претходно је постојао контакт са локалном организацијом, која нас позива да рад реализујемо и стога обезбеђује материјалне услове за реализацију рада, или ако се ради о нашој иницијативи средства бисмо обезбеђивали сами из других извора. Најчешћа стратегија коју смо примењивали, нарочито с почетка развоја методе, која би нам омогућавала континуитет у њеном развијању, састојала се у томе што бисмо, ако би нас неки музеј или галерија позвали да прикажемо неку од таписерија, а пошто нам у интересу није било само њено приказивање, ове прилике користили да испреговарамо услове за продукцију новог рада. У другим случајевима, када се ради о обезбеђивању услова за рад, ситуације су биле другачије. Тако на пример у *Турнеји документарног веза* – двогодишњем пројекту<sup>16</sup> који се одвијао у четири различита контекста бивше Југославије: Штоју, Арадцу, Битољу и Мостару током 2013. и 2014. године – локације и партнерске организације бирали смо сами<sup>17</sup>. Будући да су средства потребна за реализацију оваквог рада прилично велика, ако се рачуна пут, смештај, храна и материјал за рад, за две до три особе током више недеља, треба напоменути да су и финансијска средства која би успевали да испреговарамо, већином била таман довољна да задовоље ове основне потребе. Са друге стране, када би позив за сарадњу дошао од колектива који оперишу на волонтерској бази са малим или без икаквих средстава, улазили би у ове подухвате без икаквог финансијског посредовања, колико би нам то тренутна ситуација дозвољавала. Већи подухват овог типа био је сарадња са групом суседа *Круилес* (Cruilles) који су на недељној бази окупљали у подножју својих зграда у засенку Готичке четврти (Барио Готико) у центру Барселоне, или у другом случају малог центра ТРА.ФО који у Каселском парку ради са овисницима и бескућницима, или разним колективима који су у документарном везу видели могућност уређења и

---

<sup>16</sup> Пројекат *Турнеја Документарног веза* (*Documentary Embroidery Circuit*) подржан је од фондације ЕЦФ, 2013. године.

<sup>17</sup> У Штоју, на пример, није постојала никаква организација која би могла преузети улогу домаћина (локалног партнера), па су се из тог разлога динамике рада тамо другачије развијале. Ослањали смо се више на личне контакте који су се успостављали *in situ*.

усаглашавања колективних динамика у групи или разрешења неке тренутне кризе или текућег проблема, нпр. колектив *Мини-пимер*, итд.

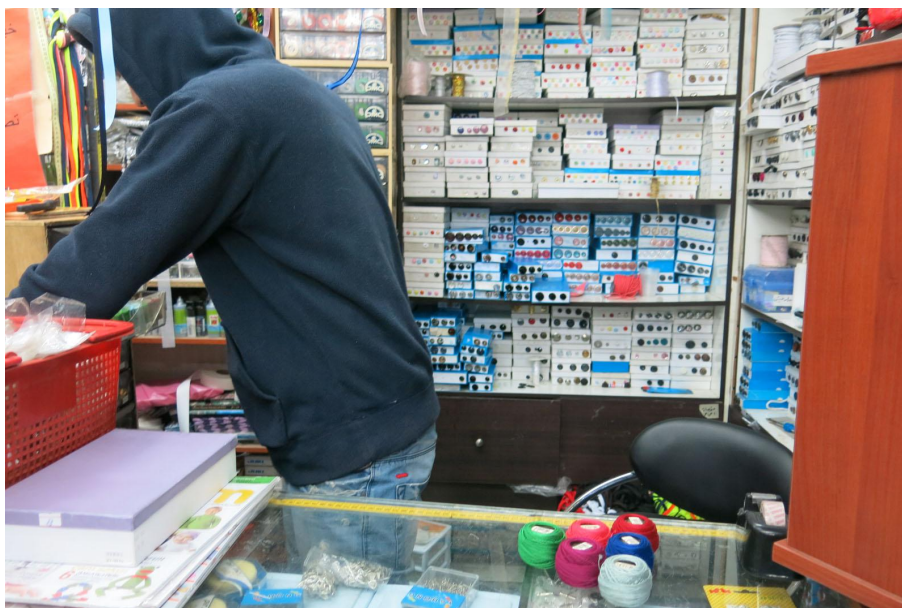
Припремни рад пре доласка на локацију укључује истраживање при коме се трудимо да добијемо што више информација о локалним специфичностима које се тичу, нпр. доминантних облика друштвене производње, економске и политичке ситуације, културних обележја, традиција, различитих проблема, динамика, актера, неуралгичних тачака окупљања у граду, итд. За добијање ближе слике о локалној ситуацији, од помоћи су нам информације које добијамо у разговору са локалним сарадницима, из приче са људима који су тамо већ били или радили, што затим упоређујемо и допуњујемо информацијама из литературе, штампе, са интернета, итд. По доласку на саму локацију, обично су нам потребна два-три дана за ситуирање, упознавање људи, набавку материјала за рад, одлучивање места за постављање везне канцеларије. То време такође користимо за припрему и дистрибуцију комуникационог материјала – флајера и плаката којим ће се људи позивати на учешће.

Критеријум за избор локације на којој ће у наредном периоду оперисати *канцеларија* јесте да она буде јавна и прометна, и да је фреквентирана од стране што различитијих група људи. На пример прометни улични ћошак, место насред пешачке зоне, тераса градског кафеа, плато испред локалне административне установе, школе, библиотеке или слично. У неким случајевима одлучујемо се да радимо и на више од једне локације. У случају приградског насеља Калуђерица (август 2010.) у коме нема културних и трговинских центара, нити других друштвених инфраструктура, стратешки избор је пао да канцеларију лоцирамо испред зграде у којој се концентрисао читав низ локалних администрација, од станице комуналне полиције, банке, амбуланте, зубарског диспанзера, до матичног уреда, поште, комуналног, итд. Позиционирајући се на сáмом улазу у зграду, људи који би долазили различитим поводима могли су, док чекају свој ред, да предахну у нашој ‘канцеларији’, тако скраћујући време чекања занимљивом причом уз неко послужење. Неки од њих појавили би се и наредног дана, сада долазећи баш нас да посете. Слична стратегија примењена је нпр. и у Арадцу (село у близини Зрењанина, октобра, 2012.), где смо канцеларију сместили на улазу у Месну

заједницу, тик до сеоске поште, испред које се одређених дана формирао дугачак ред за чекање. Другачији занимљив пример избора локације био је у Мостару, пролећа 2013., током трајања генералних протеста. Ту смо се сместили насред пешачке зоне (улица коју источна страна града још увек назива старим именом – Владимира Илича Лењина, док је западна прихватила нови назив – Николе Шубашића Зринског), на потезу између свакодневних протестних окупљања на Шпанском тргу и кордона полиције који је за сво то време бранио да протестанти не крену дубље у Западни део. Године 2011. у Муслали, централном јерусалимском кварту, у окружењу старог градског утврђења, који је издељен на израелску, палестинску и зону у којој живе ортодоксни јевреји, из очитих разлога морали смо да установимо три радна седишта. До пред крај читавог процеса нисмо смели ни спомињати да симултано радимо у суседним зонама, а тек како спојити извезене делове представљало је тему за себе.

## *II.2. Материјал*

Када се ради о материјалима које ћемо у наредном периоду користити за рад – а то су пре свега платно и конци – настојимо да они буду из локалне производње, па се у том правцу распитујемо о локалној текстилној производњи, дистрибуцији, као и њиховим локалним корисницима. Тако ступамо у контакти са особама или групама које се окупљају око практиковања ручних радова, у својству хобија или извора прихода. Са њима се консултујемо у вези набавке материјала, упознајемо са њиховим радом, са модификацијама и варијацијама локалних ‘традиција’, те користимо ту прилику да научимо нове бојеве које би касније могли интегрисати у наш рад. При избору боја водимо рачуна да ли су оне на неки начин већ локано кодификоване. Нпр., у словачкој кутури, са којом смо се могли сусрести у Арадцу, за вез се користи готово само плава боја. То је уједно и боја одеће коју носе удате жене, док је црвена и ружичаста резервисана за неудате. Одређене боје локално могу бити везане и за национална обележја, политичке партије, итд., те стога у том смислу морамо бити обазриви.



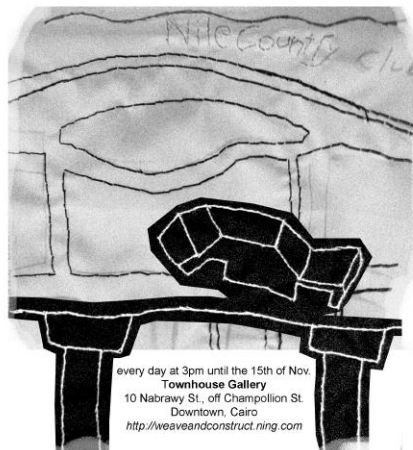
Слика 10. Бирање конаца у позамантерији у Јерусалиму.

### *II.3. Утврђивање радног времена канцеларије и упућивање позива*

У овом периоду одлучује се и комуницира времска динамика у којој ће се рад канцеларије током наредног периода одвијати. Динамика рада углавном је дефинисана у правилним интервалима фиксног радног времена, како би се створила одређена рутина, која ће олакшати наше интегрисање у уличну свакодневицу путем континуираног присуства. С друге стране, утврђивање регуларног радног времена, које се при том јасно комуницира путем плаката, флајера, емаила, итд., омогућиће да нас заинтересовани људи лако могу наћи и прикључити нам се у било којој накнадној фази процеса. У зависности од екстензитета периода на располагању за реализацију читавог рада утврђује се и интензитет и карактер радног времена. Из нашег досадашњег искуства најчешће би овај период био лимитиран на 10 до 15 дана, у ком случају је и динамика рада бивала интензивнија и радно време стриктније – рецимо шест дана у недељи током 5 до 6 сати.

## عمارة و تطريز

توثيق معاصر بالتطريز ورشة عمل  
تعلم التطريز والكروشية اثناء استكشاف ابعاد مجهوله للمدينة  
يوميًا من الثالثة مساءً  
سوف تغادر التاون هاوس جاليري في مغامرة لمعرفة الحقائق الاجتماعية  
والمعمارية للقاهرة اكتشافاتنا سوف توثق بحرص علي القماش من خلال تطريز  
متانلخريطة المدينة  
يوميًا حتي 15 نوفمبر من 3 مساءً  
العنوان التاون هاوس جاليري 10 النبراوي متفرع من شمليون وسط البلد



!!obavestenje!!

za sve mostarke i mostarce  
od 19/05 do 02/06

**KANCELARIJA  
DOKUMENTARNOG VEZA**

instalira se na ulicama Mostara

pridružite nam se u redakcijskom timu  
beležeći i diskutujući goruće teme iz lokalne  
svakodnevnice

svaki dan od 17 do 18h.  
ispred stare univerzitetske biblioteke na  
**Lenjinovom Setalištu**  
NIKOLE SUBIĆA ZRINSKOG  
(u slučaju kiše selimo se u Abrašević)

\*nije potrebno imati predznanje u vezu - to brzo uči, a ukoliko ste  
iskusni u tom zanatu, dođite da podijelite vaše vještine sa drugima.

kontakt: 065 260 613  
www.bbva.irational.org/documentary\_embroidery/

**BORDADO DOCUMENTAL**

13 a 23 de Mayo  
en el barrio de Bon Pastor

la tecnica más eficaz  
para documentar la  
realidad social.

**Calendario:**  
Martes, 11 de Mayo / 18h - 20h / Hangar  
la tecnica base: **bordado a lo punky**  
Jueves, 13 de Mayo, 18h - 20h / Hangar  
sumando puntos: **bordado colectivo**  
Viernes, 14 de Mayo  
18h / **Merienda** / Fiestas de Bon Pastor  
20h / **Inauguración L'un i el múltiple** /  
La Capella  
Sabado, 15 de Mayo  
15-17h / inicio **taller en Bon Pastor**  
18h / Presentación del taller en La Capella  
desde el Lunes 16, hasta el Sabado 22 de Mayo  
**Talleres en Bon Pastor**  
cada día 17 - 19h

**Abordando  
Bon Pastor**

se puede dar información  
en el Centro cultural de Bon Pastor  
**HANGAR.ORG**

Domingo, 23 de Mayo  
Inauguración de bordados documentales  
en Bon Pastor  
Martes, 25 de Mayo, La Capella  
18h **Presentación** de los resultados del taller  
"Bordado Documental"

+info: [www.documentaryembroidery.irational.org](http://www.documentaryembroidery.irational.org)  
contactos: [web@rotatorr.org](mailto:web@rotatorr.org) / [opensourcepaint@gmail.com](mailto:opensourcepaint@gmail.com)  
direcciones: Hangar, Pça. del Marqués de Santa Isabel 40, Cua Riera  
La Capella, Hospital, 56, Barcelona

Слика 11/14. Различити постери и огласи коришћени за најављивање отварања Канцеларије документарног веза (Каиро – 2008; Стоукс Крофт, Бристол – 2009; Мостар – 2014; Бон Пастор, Барселона – 2010).

Уколико би овај период трајао дуже – нпр., месец и по дана (у Мусрари у Јерусалиму, 2012) или два месеца (у историјској четврти Мексико Ситија)<sup>18</sup> – то би омогућавало да и динамике рада буду дефинисане са нешто већом флексибилношћу, тако омогућавајући њихово постепено адаптирање околностима које би наступале. Изнимни случај представља искуство из Мусраре (Јерусалим) где се због специфичности ситуације – рад у три друштвено и политички одељена друштвена реалитета – показало излишним и оглашавање и утврђивање фиксног радног времена, те су динамике рада овде биле нешто импровизованије и флексибилније, ослањајући се више на директне контакте са појединцима са локала. Други случај представља рад у Мексико Ситију где су се нова седишта канцеларије са једнонедељном фреквенцијом радног времена сукцесивно придодавале у мери у којој су се успостављали нови значајни контакти и сарадње са локалним организацијама<sup>19</sup>. Динамика рада у том смислу одређена је материјалним условима продукције и она имплицира интензитет у коме ће се рад планирати и реализовати.

#### II.4. Радно место – канцеларија

У физичком смислу канцеларија се састоји од стола и више столица које сваки дан наново постављамо, делимично користећи већ постојећи градски имобилијар, уколико такав постоји на располагању. Из потребе за свакодневном доступношћу овог имобилијара често улазимо у преговоре са, нпр., локалним кафеима или установама које би нам у овом смислу изашле у сусрет позајмљујући нам сто и столице, при томе, такође, имајући на уму шта ми њима можемо понудити и какве би повратно користи они могли имати од чињења ове услуге нама. Чест је био случај да баш ови локали или установе постају наши сурогат *хостови*<sup>20</sup> који ће се с временом показати веома укључени у процес рада, и да ће завршна таписерија можда баш бити јавно презентована у њиховим

---

<sup>18</sup> Такође, с друге стране, треба имати на уму да су ове средине подразумевале већу комплексност у односу на друге у којима смо имали прилике да радимо.

<sup>19</sup> О овоме ће касније бити више речи у завршном делу текста који се односи на рад у Мексико Ситију.

<sup>20</sup> *Host* - домаћин.

просторијама. Ван дефинисаног радног времена обилазимо и друге локације где се, нпр., окупљају људи које је из одређених разлога теже срести на оној коју смо изабрали за канцеларију. Тако се може догодити да током времена установимо и неке додатне пунктове за рад. Или обилазимо друга места од интереса на које смо били упућени током конверзација, и тамо такође настављамо бележење везом (у својству *слободних репортера*), јер предност веза јесте да се може радити у свакој прилици и веома је компатибилан са другим активностима.



Слике 15/16. Канцеларије документарног веза у Мусрари (Јерусалим) и Арадцу.





Слика 17. Канцеларија документарног веза у Мостару.

### *II.5. Процес рада канцеларије*

У практичном смислу процес рада у канцеларији често изгледа овако. Иницијална група која је обично веома редуцирана (нас двоје или троје иницијатора и можда још нека особа која се прикључила путем позива) почиње са везењем својих првих импресија уз релаксирану конверзацију. Наша активност као и континуирано присуство, које се наставља из дана у дан, мало по мало почиње да привлачи пажњу пролазника са којима се улази у различите дискусије. Разговори који нису временски лимитирани оријентисани су на детектовање неких од кључних локалних проблема или специфичних феномена, те контрастирање сазнања, искустава и мишљења која постоје у вези са њима, као уједно и проналажење начина за њихову визуелну и текстуалну репрезентацију – путем текста и цртежа – који морају бити толико сведени и резимирани да би могли бити извезени без превише тешкоћа. Неко већ без великог објашњавања нацрта на платну или директно крене да везе нешто што је по њему/њој најважније комуницирати, препуштајући даље напредовање везене композиције да се развије додавањем нових информација које надлазе кроз разговор, или се рад наставља интервенцијом неке друге особе која ће се појавити у каснијем тренутку да настави рад. Дешава се да неки појединци понесу свој вез кући да га заврше, док други настављају да долазе и

везу у радним терминима. Код трећих, са којима смо успоставили неку врсту пријатељстава, ми одлазимо у посету. Они нас угошћују код себе кући да би нам показали своје рукотворине, продубили своје приче, или нас воде да нам покажу нека места и ситуације које би се по њиховом мишљењу такође требале забележити на таписерији. Неке коментаре сакупљамо и успут на улици када се за то створи прилика. Углавном, један индивидуални вез често је дело више ‘аутора’ који су на различите начине у њему учествовали – инспиришући темом и идејом, коментаришући, цртајући, везући по туђем или свом цртежу, итд. – тако произведећи врсту дијалога на само једном комаду платна. У овим везовима такође се бележе и збирају моменти проживљени током сáмог процеса њихове израде, постајући на тај начин својеврсни документи сáмог процеса своје израде.

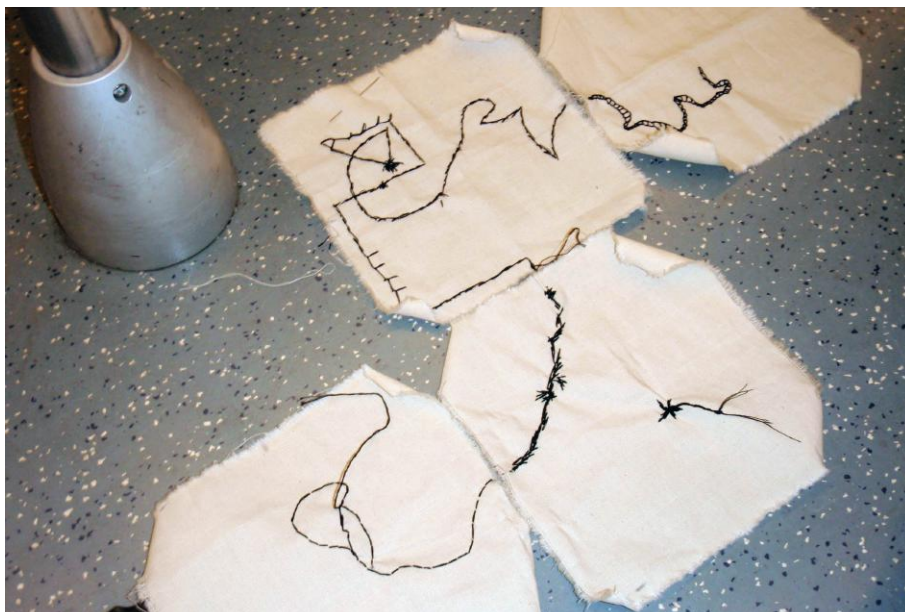


Слика 18. Пролазница бележи свој коментар на везу који се тиче БИХ протеста, Биоград на Неретви, Мостар, БИХ, 2013.

Одмицањем времена гради се поверење при чему престајемо да будемо виђени као *странци* или ‘*уметници*’ који су ту дошли да ураде нешто своје и оду. Ефекат овог процеса је и креирање привременог режима у коме се кроз размену идеја, искустава и пракси креира не само нова представа реалности, већ се реалности сáма рекреира, симултано бивајући присвајана и дељена од стране свих укључених у процес рада.

## II.6. Протокол – од индивидуалног до колективног

У раној фази процеса обично се кроз консултације дефинише оно што зовемо *заједнички протокол*. Он се може састојати од формалних правила или концепата који ће омогућити да се индивидуални везови свих учесника повежу у јединствену целину. У базичном смислу овај протокол може се односити на детерминисање димензија и боја тканина или конаца који ће се користити за различите намене, или постављањем неке генералне регулативе, теме или питања. На тај начин индивидуално (или заједнички) елаборирани везени прикази, лакше ће се надовезати једни на друге и са њима повезивати у једну кохерентну, органску целину, која ће уз то на много комплекснији и садржајнији начин комуницирати дату тему него што би то могао бити иједан од изолованих појединачних радова. На пример, када смо први пут кренули да примењујемо технику документарног веза у Каиру 2008., било нам је јако тешко да тражимо од учесника да дају своје радове да се споје са осталима у једну таписерију јер смо увидели колико су им ти радови постали лично важни услед количине уложених напора и рада који су утрошили у њихову израду.



Слика 19. Пример примене једног једноставног протокола у коме је сваки од укључених учесника везом трасирао доживљај своје путање при заједничкој шетњи. Једини услов у протоколу био је да линија споји најмање две средишње излазне тачке на квадрату платна, што је касније омогућавало да се ови комади споје формирајући јединствен цртеж.



Слика 20. Вежба за сараднички рад рађена са студентима *Becalela* (Факултета уметности и дизајна у Јерусалиму), Јерусалим, 2011.

Овај пут читав процес завршио се тако што је сваки од учесника од својих везова направио асемблаж који су на крају и индивидуално задржали. Међутим, како нам је главна преокупација била да направимо корак у повезивању радова, испитујући како се гради заједништво, кренули смо да експериментишемо са различитим врстама *протокола*, односно (по могућству заједнички установљених) регулатива које би овај процес могле олакшати.

Један од протокола који смо користили у више прилика односио се на састављање алфабета, при чему је сваки комад платна одговарао по једном слову из локалног *алфабета* – и за његову израду се тражио појам, феномен или ситуација која на најбољи начин одражава локалну реалност. Ова метода уведена је у Калуђерици, а затим примењивана у Варшавском кварту Прага, и затим у Холону (израелском граду на домак Тел Авива). На последње две локације, које су по саставу становништва биле више мултикултурне, овај протокол је унапређен у правцу креирања сасвим нових *локаних алфабета*, којим су се увезивали кључни појмови често веома отуђених локалних заједница различитог културног порекла и говора. Језик и писмо коришћени у комуникацији различитих доминантних и маргинализованих група, уз локални сленг, или нарочиту инсигнију постојећих субкултурних група, мешали би се установљавајући јединствену локалну семантику. При овом, имајући на уму да смо мој колега Авив и ја и сáми потицали из сасвим различитих културних

средина<sup>21</sup>, дешавало се да се нађемо радећи у срединама које су биле далеко ближе и разумљивије само једном од нас, или напротив онима које су нам обома биле потпуно стране.



Слика 21. *Калуђерица од А до Ш*, постављена у канцеларији матичара, 2010., Калуђерица.



Слика 22. *Прашки Алфавет*, постављен да виси са зграде Галерије Низио, која је била сарадник и домаћин у реализацији овог рада, 2009., Варшава.

<sup>21</sup> Авив је одрастао у Тел Авиву, али је већину живота провео у Америци и Шпанији, док сам ја одрасла у Београду и дужи период провела у Шпанији где смо се и упознали.



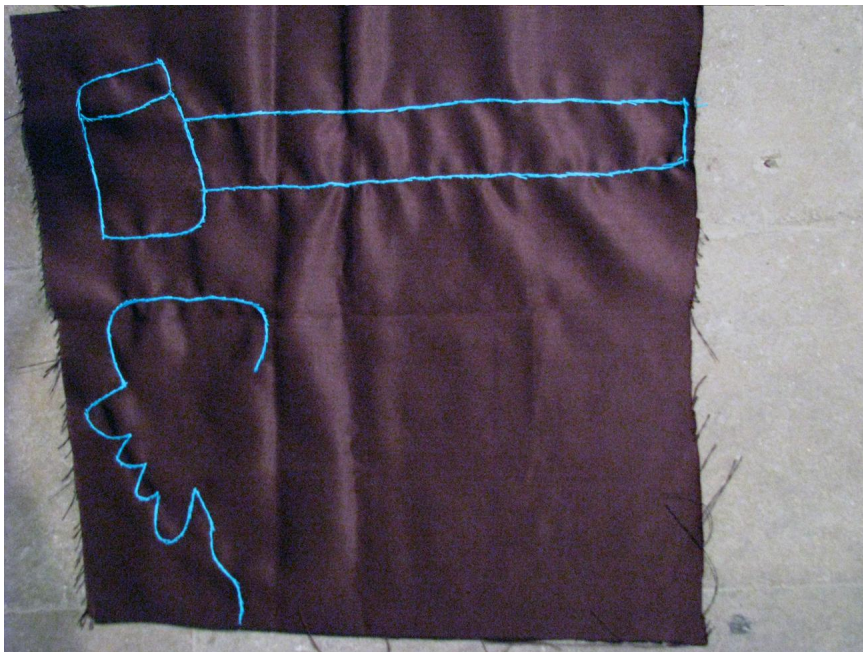
Слика 23. *Alef-Bet of Jessie Cohen*, хибридни алфабет холонске четврти Цеси Коен, настао као резултат процеса документарног веза. Таписерија окачена на малом тргу старог комерцијалног центра где је била инсталирана везна канцеларија, Холон, Израел, 2010.

Протокол алфабета, у оваквим ситуацијама где је наша комуникација са локалним становништвом била отежана услед непознавања језика и културног контекста, али где је она била отежана или сасвим недостајала и међу сáмим културно и лингвистички одељеним локалним групама, омогућавао је успостављање елементарне комуникације, интензивно усвајање нових знања и прављења сасвим нових увида.

## II.7. Цртеж – кодирање/декодирање

Примењивање веза у слободном стилу, без претходних скица и планирања, као ни потребе за претходним знањем и вештинама у владању овом техником представља изазов и у домену цртежа. Бод иглом и концем који оставља видљиви траг на платну лако се савладава и основни је *гестуални* елемент ликовног израза, и као такав има вредност аутентичности. Из ове перспективе постаје свеједно да ли изради веза приступа вични експерт/киња који/а већ доминира разним врстама бодова или неко ко по први пут узима иглу и конач у руке. Лимитације одређене степеном доминирања техником као и спорост у грађењу линије – бод по бод – наводи на економизацију графичких елемената и

апстраховање визуелне представе оног што се репрезентује. Елиминацијом сувишних елемената и декорација иде се у сáму срж проблема који се репрезентује. За разлику од других техника, уколико не задовољава критеријуме свог креатора, везена линија се може у потпуности уклонити парањем не остављајући никаквог трага. Међутим, рад и време уложени у израду (као и у парање) чине да овај поступак добија много већу (психолошку) тежину за појединца. Брисање трагова свог рада захтева одређену одлуку и упорност у настојањима – да се представа изведе приближније само задатим критеријумима – и подразумева увид да утрошено време и рад нису били узалудни.



Слика 24. Посета занатским радионицама сувенира на каирској пијаци Кхан-Ал-Кхалили, један од учесника Албино Јеј представио је овај мукотрпни рад занатлија једноставним графичким приказом директно везеним на платну. Радникова глава представљена као наковањ под чекићем, речима свог креатора, симболизује ситуацију у којој се под спољном пресијом за преживљавањем, рад, односно производни процес, окреће против сáмог радника, умањујући његове интелектуалне способности.

Такође, са друге стране, у документарном везу кажемо и да је *свака грешка инвенција новог бода*. На тај начин омогућава се проходност изражавању и материјализацији спектра индивидуалних импулса, који измичу ‘опште утврђеним начинима рада’, и конституишу основне елементе креативног израза.



Слика 25. Други пример једноставног али веома поетског графичког приказа долази од старије жене еритрејског порекла из насеља Цеси Коен у Холону (Израел). На врху извијене стабљике биљке, вијори се застава чије су инсигније замењене основним цртама лица експресивног изражаја. У простору лебди птица (голуб или јаребица), која би по генералној симболији требала да репрезентује идеју мира. Међутим, ова птица својим обликом подсећа на глинене фигуре препознатљиве из северноафричког и блискоисточног културног подручја, које је утиснуто у креаторкину представу птице. Статична уоченост њене форме сугерише да птица можда не лети већ да пада, што је појачано експресијом лица са заставе које прати овај приказ.

### *II.8. 'Традиција' – репетиција и варијација*

Речите ситуације у овом смислу наступале су када би по позиву долазили да одржимо радионицу документарног веза групама већ искусних везиља. Оне би нам прво показивале своје рукотворине, које су углавном варирале различите врсте више-мање препознатљивих мустри. Када би им, као део вежбе о колаборативном раду, задали да на комадићу платна 10 x10 цм извезу нешто слободном линијом придржавајући се протокола који ће касније омогућити спајање ових комада у једну целину (нпр. да линија треба бар једним својим крајем да додирује једну од обележених кардиналних тачака на ивици платна),



већина њих би се у првом моменту потпуно заблокирала – већ сама помисао да могу радити нешто мимо задате шеме била им је немогућа. Беспомоћно би тражиле да им неко од колегиница исцрта линију по којој би везле. Мало по мало у току једне сесије све би успеле да самостално реализују по барем један квадратић, који би онда сви заједно били укомпоновани у једну целину. Откровење које једна тако једноставна вежба успева да омогући учесницама има огромне размере у разумевању властитих способности и групних капацитета.

Овакве ситуације до којих је долазило у више наврата говоре нам можда и о везу као пракси која је имала свог удела у дисциплиновању и субординацији женског дела популације, који се пре свега одиграо у периоду развоја Европског грађанства (крај XIX и почетак XX века) када је примена ове технике, бивајући део модних трендова, добила свој замајац, а везне шеме се прештамповале и преносиле у разне делове света, уједно проносећи и популаризујући вредности Западне културе далеко од њеног центра. Заправо, начин на који се технике и мотиви веза развијају и преносе кроз историју, И улазе у корпус партикуларних културних обележја, тј. ‘локалних традиција’, с једне стране условљени су формалним карактеристикама самог материјала и алата – преплетаја платна, конца и игле, и са друге стране, скупом процесираних утицаја који долазе из интеракције људи са локалним окружењем, што све заједно зовемо ‘култура’. Није чудно, на пример, што се крстасти бод или сличне регуларне геометријске шаре, симултано појављују и развијају као основни елементи веза у веома различитим културним срединама – у Африци, Јужној Америци, на Далеком истоку – јер је ова врста бода условљена самом технологијом израде платна – његовом регуларном структуром које се гради правилним управним преплетајима. Како антрополог Дејвид Грејбер (David Graeber) показује у својој студији, симултани процват великих цивилизација током ‘Аксијалног доба’ (између IV и III века пре нове ере), у Кини, Индији и на Медитерану, значио је и симултани почетак фабриковања и коришћења платна на ове три у то време неповезане географске локације<sup>22</sup>. Начин на који се информација додавала на платно практично се прилагођавала његовој структури, комбинујући,

---

<sup>22</sup> David Graeber, *Debt: The First 5000 Years*, Melville House, 2011.

варирајући и понављајући основне елементе (бодове) у оквиру ограничених могућности. Ради препознавања и дистинкције, ови репетитивни сегменти, или интервали, добијали су своје називе реферишући се на догађаје, ситуације и појаве из свакодневног животног искуства. Познато је да су у различитим културним срединама елементи ових ‘записа’ на одећи и другим текстилним артефактима имали своје нарочито значење и функцију. “Ове тунике могу се читати као књиге”, пише Маргарита Скинер (Margarita Skinner), ауторка студије о палестинским везним мотивима<sup>23</sup>. Сличне увиде дају нам аутори студије која се бави променама и континуитетом нативних организација везиља у Мексику<sup>24</sup>. Иако је ефекат ових везова (нарочито из данашње перспективе) изражено естетски, њихова естетска (декоративна) функција била је од секундарне важности. Креативност и вештина овде су иницијално имали јасну (друштвену) функцију и намеру коју су требали да произведу. На бројним примерима то се види из споменутих студија, нпр. где су везени мотиви код пре-хиспанских заједница били у функцији успостављања контроле над природним метеоролошким појавама (ветар, киша, вулканске ерупције, итд.) везаним за агрикултурне циклусе, као и повезаним биљним и животињским светом. На сличан начин то показују и различите декоративне форме народних ношњи из Јужне Македоније, у чије значење нас је увела етнологиња Музеја у Битољу, Наде Геневска Брачић. Мотив *гране* (гранка) – симболисао је просперитет и плодност, мотив *оцила* (или сунца) штитио је против урока, али симболисао и репродукцију живота. Овакви и слични везени елементи могли би се у различитим комбинацијама и варијацијама наћи, нпр. на младеначкој одори. С друге стране, генеза ових мотива се, кроз различите варијације које се односе како на њихову форму тако и на функцију коју су имали, може, не случајно, пратити или препознати у онима који су практиковани у другим удаљеним срединама као што је палестинска, словачка, па чак и мексичка. Посматрајући развој културе кроз историју из ове визуре, као природно и друштвено условљену репетицију и варијацију форми и елемената који су се преносили с

---

<sup>23</sup> Margarita Skinner (& Widad Kamel Kawar), *Palestinian Embroidery Motifs, Treasury of Stitches 1850–1950*, Melisende Publishing, London & Rimal Publications, Nicosia, 2007.

<sup>24</sup> Alejandro Gonzalez Villaruel (Coord.), *Cambio y continuidad en las organizaciones indígenas textiles femininas, Del Capital Social a la Tradición Textil*, Consejo Nacional para la Cultura y Artes, Instituto nacional para de Antropología e Historia, Dirección general de Culturas Populares, Ciudad de México, 2014.

једне на другу географску локацију и друштвени контекст, можемо добити шире увиде у то које су културне основе наше цивилизације и са којих позиција их треба бранити. Баш као и у музичком стваралаштву или сáмом говорном језику, чије се праксе интринсично налазе у отпору свим врстама присвајања и приватизација (националних, ауторских, итд). Форме мануелног ручног рада, као и музика и језик, помажу нам да разумемо културу у њеном географском и временском континуитету.



Слика 26. Мотив тврђаве израђен палестинским крстастим бодом, историјски се повезивао са зидинама утврђења, док је током времена његово значење транзитирало ка зиду као граници/размеђи, из очигледних друштвено-политичких разлога који су у савремености постали саставни део живота палестинске заједнице.

Међутим, у савременом друштву са продором капиталистичких производних односа, кроз израду туристичких сувенира, итд., овим везеним елементима укинута је друштвена функција, као и њихова веза са друштвеним и природним процесима – тако да су они остали сведени само на естетски ниво форме без садржаја. О нешто другачијим искуствима, где се кроз организовано практиковање веза у женским групама нативних заједница у Мексику управо формира отпор доминантном систему говори нам раније поменути студија *Промена и континитет код нативних женских организација* (Види напомену 23).

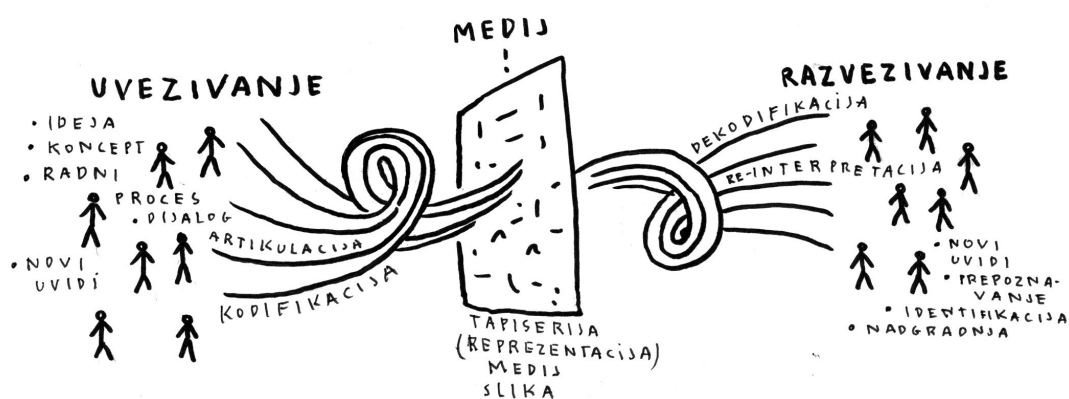


Слике 27/28. Слике показују исти мотив на столњаку у Арадцу (Србија) и на пијаци у Јерусалиму, фотографисане 2012. и 2013. године. Следи исечак из књиге *Увезивање*, у којој се прати развој *Турнеје документарног веза* кроз типологизоване ликове *Посетиоца*, *Локалца*, *Повратника* и *Експерта* (Београд, 2014). Одломак у прилогу односи се на изјаву Повратника: “Неколико састанака је било уговорено са локалним женским организацијама (“Хармонија” и “Ружа”) које су се окупљале око заједничког бављења ручним радовима и израдом колача. И једна и друга делатност за њих су значиле неки додатни извор прихода, али и дружење. Оне су нам, такође, приредиле ретроспекцију својих ручних радова, везова, хеклања и штрикања, које су доносиле у коферима и путним торбама. Доста смо нових техника научили од њих, нарочито када се ради о словачком крстастом боду, али и о неким мање познатим техникама као што су тоledo и ришеље. У начину на који су слагале један преко другог безбројна дела својих руку могла се осетити извесна усиљеност. Толико времена и пажње било је ту уткано, а садашње генерације те радове више нису налазиле ни лепим нити функционалним. Оне су, можда, потајно гајиле наду да би се неки од тих радова могао уновчити (услед присуства Посетиоца као потенцијалног купца), али како установити реалну цену овога рада? Неке су на крају и поклањале. Приметили смо да се један мотив који није био из словачког репертоара, али је био рађен словачким крстастим бодом, појављивао у више варијанти и код радова више жена. “То је *аустралијски* мотив”, објасниле би оне додајући како је столњак са овом мустром постао обавезан део мираза и служио као централна декорација на свадбама. Такође, испричале су невероватну причу како је ова мустра уведена у локалну традицију. Донела га је једна Арадчанка по повратку из Аустралије и то репродукованог на пластичној мушеми. Једна вична сељанка преточила је штампани дезен у мустру за крстасти бод, и од тад је бод доживео неслућену популарност, поставши за кратко време део локалне традиције. Занимљиво, неколико месеци касније, када сам са Посетиоцем путовала у Јерусалим, наишли смо на идентичан мотив у једној радњи специјализованој за палестински вез. Иначе, палестински традиционални вез је исто рађен крстастим бодом. Сећам се да сам питала да ли је то палестински вез, док ми је продавац уверено одговарао: “Па наравно, радиле су га Палестинке.”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Вахида Рамујкић, Авив Круглански, Дејан Дошљак, *Увезивање, Турнеја документарног веза*.

II.9. Кодирање/декодирање, увезивање/развезивање  
Артефакт уроњен у друштвени контекст

Свођењем, односно апстраховањем појавних и садржајних елемената, при чему се врши селекција оних најзначајнијих тако идући директно у срж проблема/феномена/ситуације која се приказује, у везу долази се до нових, аутентичних графичких решења која увек имају одређену ликовну и информативну вредност. У том смислу процес веза подразумева и својеврсно *кодирање* информација: графички сведене представе (некад и семиотички симболи) увезују се на исту подлогу у различитим слојевима попут *палимсеста* – згуснутог носиоца информација које ће касније ради ишчитавања захтевати одређено *декодирање* (развезивање). Када је завршена и постављена на јавно, опште доступно место, ово *декодирање* информација одвија се од стране појединаца који су директно повезани (пошто су учествовали у изради таписерије) или посредно упућени (пошто им је било испричано или су препознали мотив) у представљене теме и догађаје и који *развезују*, преносе и надаље препричавају и допуњују информације. На тај начин креира се динамичан друштвени простор у коме производ заједничког рада, као материјализација односа стављених у погон егзистира у контексту који се рекреира као и сâм рад у њему.



Слика 29. 'Рад уроњен у контекст'.

У том смислу завршни рад – таписерија – функционише попут флексибилне мембране динамички постављене на размеђи између два активна процеса: са једне стране одређени друштвени процес претходи њеној изради – *увезивање* – и са друге, изложена је другом друштвеном процесу који је потребан за њено *развезивање*. Они сви заједно чине сâм рад дубоко усађеним у друштвене процесе, где он на тај начин превазилази своју пуко репрезентацијску функцију.

#### *II.10. Економизација и концепт вредности у документарном везу*

Чињеница да је вез техника која узима времена, и тиме упућује на пажљиву селекцију елемената који ће бити представљени чини да процес регистровања већ укључује и процес едитовања. Контрарно, нпр. процесу реализације документарног филма, где се снима велика количина материјала који тек тек треба селектовати и монтирати, у економији веза не производи се ништа сувишно, у њему се ништа не одбацује – јер у везу се процес регистровања и едитовања/монтаже одвија симултано. Таписерија акумулира све забележене елементе при чему се ниједан од њих не може сматрати сувишним, нити погрешним. Она чини материјализацију свих односа и процеса који су укључени у њену производњу. Стога за документарни вези кажемо да је “најефикаснија техника за репрезентовање реалности јер се њоме производи мање информација током дужег времена”.

С друге стране, објекат који се производи такође комуницира количину утошеног рада, те информација која се њиме преноси задобија већу тежину, већу него нпр. друге врсте представа прозведених са више лакоће. Објекат – и као производ одређеног времена проведеног заједно са групом људи, и материјализација односа који су успостављени кроз заједнички рад и у њега уписани – генерише извесну дозу поноса и задобија нарочиту вредност за оне који су сарађивали на његовој изради или је пратили. На њој су представљени суптилни детаљи, анегдоте, један веома локални хумор, што све скупа на истовремено комплексан, али и једноставан, читљив начин комуницира локалне динамике и свакодневне борбе. То чини да једна заједница буде схваћена као јединствена у својој комплексности, док јој са друге стране омогућава лакше

повезивање са многим другим јединственим комплексностима (другим заједницама). И у томе се састоји њена вредност која никако не може бити изражена у финансијским параметрима, нити је подударна критеријумима капиталистичке производње профита и вишка вредности.

### *II.11. Споразум о власништву и коришћењу заједничког рада*

Међутим, имајући на уму да је наше окружење доминирано капиталистичким односима производње, који су усмерени ка непрекидној експлоатацији и приватизацијисвих облика друштвености, током развоја овог подухвата наметнула се потреба да се на неки начин загарантује не-профитна вредност и функција таписерије као производа заједничког рада, који је као такав неутуђив и недељив. За те потребе уведена је пракса склапања споразума којим се уређује статус таписерије у терминима заједничког ауторства и власништва, а чији ће титулар бити *Канцеларија документарног веза*, где су наведена имена свих учесника њене израде. Овим документом уређују се и корисничка права и обавезе, при чему сви наведени контрибутори у сопственој организацији могу располагати таписеријом и јавно је излагати, када год за то постоји основана потреба. Тј. заједнички рад се не може користити за промовисање трећих страна – физичких или правних лица, нарочито фондација, корпорација, итд. – које од овога могу имати профитни интерес, било да се ради о финансијском или симболичном капиталу. Овим споразумом корисник у тренутном поседу таписерије обавезује се на њено чување примерено специфичностима материјала. Документ садржи имена и контакт податке свих учесника процеса.

Међутим, такође треба напоменути да сама примена овог споразума наилази на различите потешкоће и подразумева одређену борбу и преговоре, нарочито када се ради о сарадњи са ентитетима званичне културно-уметничке сфере, чији је начин функционисања заснован на принципима ауторства (тј. привате својине) и свега што из тога произилази. Услед ових уврежених механизма функционисања не само уметничке сфере већ и комплетних друштвених односа, већином се дешава да је комуникација везана за таписерију усмерена на нашу иницијалну групу (Авива Кругланског, Дејана Дошљака или мене), где смо ми

по овом конвенционалном приступу аутоматски препознати као ‘аутори’, или смо стављени у улогу ‘медијатора’ између институција и учесника. Излагање из ове наметнуте улоге често захтева доста напора, инсистирања и преговарања како би се рад представио као заједнички, и како би служио заједници. Ова борба и преговори, међутим, углавном остају невидљиви за стручну и ширу јавност<sup>26</sup>.

## II.12. Борба за слободно време и друштвено заступање

Спорост у перформацији која је имплицирана сáмом техником овде се показује као предност – јер управо креира *време* преко потребно за дубљу рефлексију, сусрете и разговоре, којег је услед општег убрзања и количине информација

---

<sup>26</sup> Да метода документарног веза сáма по себи не гарантује производњу и успостављање друштвених вредности, већ се овај друштвени ‘капитал’ у оквиру конвенционалних механизма културно-уметничког поља може и корумпирати, говори у овом смислу искуство сарадње са уметницом Тањом Остојић у раду *Везени лексикон Тања Остојић*. У свом вишегодишњем раду насловљеном Лексикон Тања Остојић уметница примењује серију метода за рад са групом особа женског пола које носе исто име и презиме као и она. У процесуалном смислу, кулминацију овог рада, који између осталог укључује уметнично вођење исцрпних интервјуа са свим учесницама, израду мале пластике, заједничко састављање куvara, чинила је израда таписерије применом методе документарног веза. Полазећи од нормативне одреднице садржане у властитом имену и презимену, циљ читавог уметничког подухвата састојао се у превазилажењу индивидуалних партикуларности да би се дошло до ‘општих универзалних вредности’. Међутим, ефекат читавог процеса, што због уметничког личног приступа и начина рада, што због културно-уметничког инситуционалног оквира у који је рад био смештен, био је потпуно контраран. По овом концепту, група жена са истим именом и презименом била је измештене из својих уобичајених средина у ‘неутралне’ просторе репрезентативних културних институција (Гете Институт у Београду, Музеј Савремене уметности у Загребу, Музеј савремене уметности Републике Српске у Бања Луци и Музеј савремене уметности у Риједи) где су се кроз четири сесије окупљале у вишедневним радним сесијама документарног веза. Поставка и начин управљања овим процесом, супротно од прокламованих намера, резултирао је успостављањем динамика ексклузивне групе доминираних механизмима и вредностима инхерентним уметничким институцијама, као и већ устаљеним механизмима деловања сáме уметнице, што у оваквој поставци без додира са спољним светом није било могуће ни довести у питање нити превазићи. На тај начин, може се рећи да је ефекат сáмог рада било репродуковање средњокласних вредности путем “прудруштвљавања”, производећи обратни ефекат од оног који је у основној идеји документарног веза – а то је акумулација симболичког капитала у имену аутора (као брeнда).



којима смо свакодневно изложени све мање. Могло би се рећи да се кроз овакву праксу успоставља нови режим времена који се налази у већем складу са човековим потребама и могућностима као и динамикама условљеним природним циклусима. Са друге стране, данашња ситуација опште упослености и генералног недостатка времена услед прекарнизације рада (продужетка радних сати, прековременог рада, итд.), при чему је време такође подлегло генералној комодификацији, поставши роба, утиче и на чињеницу да се нашим активностима много лакше прикључују људи који се налазе изван радне категорије – незапослени, пензионери, деца, или припадници различитих маргинализованих група. Екстремни пример за ово је случај из Касела где смо имали прилике да радимо са бескућницима и овисницима који се окупљају у једном парку у центру града. Ова могућност указала се посредством минијатурног центра ТРА.ФО који је већ дуже времена истраживао у бављењу овим проблемом са ентузијастичном али и прекаризованом конзистенцијом, тако да је имао развијену динамику рада у коју смо се могли уклопити. У контексту нашег рада постало је индикативно и то да су скупине са којима смо обичавали да долазимо у контакт и радимо, управо представљале онај део популације који *није позван* да учествује у процесима креирања званичних репрезентација, односно није поседовао моћ заступања<sup>27</sup>. То нам је указало да су и људи који би лакше могли наћи времена за рефлексiju над текућим дешавањима управо они који не поседују моћ друштвеног заступања, док, с друге стране, они којима недостаје времена јер су непрекидно упослени, а имају ту моћ, једноставно немају могућности да се упусте у темељнију и *независнију* рефлексiju над текућим дешавањима. Можда се управо из тог разлога наше знање о свету у коме живимо и креће у правцу све веће површности и поједностављивања, оперисања информацијама, а не сагледавања света у комплексности њихових односа и процеса. Стога, можемо рећи да се добар део отпора према овим тенденцијама води у домену успостављања контроле над временом и његовом организацијом, што је можда један од најбитнијих облика борбе који се данас води. Документарни вез својом методологијом свакако се налази на том фронту. Али са друге стране овако направљени увиди упућују и

---

<sup>27</sup> У смислу енглеске речи *agency*.

на придавање значаја учествовању у радним процесима и организацији рада усмерених на репродукцију друштва као целине и генерисање знања о њему.



Слика 30. Радници који се окупљају око киоска на малом тргу у оквиру бившег комерцијалног центра у насељу Цеси Коен (Холон, Израел, 2011), да играју шах, бекгамон и пију кафу и пиво. Везано за њихово већ постојеће разумевање и афинитете, наиме, да је бекгамон игра за коју је кључна срећна околност, док је за шах пресудна интелигенција, потегла се 'филозофска' дискусија о томе да ли је у животу важније имати среће или памети, што је на крају један од укључених представио шематским приказом табле за игру која комбинује и супротставља ова два начела (односно табле за игру).



Слика 31. Канцеларија у школском дворишту где је смештен центар *Israeli Digital Art Center* у Холону.



Слика 32. Најстарија мешкарка из Арадца. Мешкарке су жене које окупљене свирају нарочиту врсту мале хармонике, док истовремено певају.



Слика 33. “У Месној заједници смо упознали и Живу, који је тврдио да је најстарији мештанин Арадца, мада је једна старица, алудиравши да то можда баш и није истина, рекла – ‘Да, може бити међу мушкима’. У Месну заједницу је долазио у функцији председника Удружења пензионера, у то време вршећи већ трећи мандат. Он нам је нашироко причао своје анегдоте о томе како је пре више од пола века као агент Контраобавештајне службе, озлоглашеног КОС-а, пресретао и хапсио неке познате и непознате људе, а како су и њега, при том, шпијунирали и контролисали. Причао нам је како му није било лако да у тим смутним временима, по завршетку Другог светског рата, одржи пријатељства, па му је чак и његов најбољи пријатељ рекао: “Ал’ те љубим, ал’ те се бојим”, што му се силно урезало у сећање”. Из књиге: *Увезивање, Турнеја документарног веза* (Београд, 2014).



Слика 34. Канцеларија у Арадцу. На фотографији је једна од учесница, Нада. Цитат из књиге *Увезивање* односи се на њу: “Нада, као што јој и само име говори, уистину је жена која своју животну филозофију заснива на нади. Она нам је често правила друштво у Канцеларији документарног веза, присела би ту да предахне који минут, или да се каткад и дуже задржи, правећи паузе у достављању рачуна за струју што је био њен посао који је добила преко студентске задруге на име свога сина. Са сином и ћерком доселила се у Арадац са Косова 1999. године, као избеглица. Нарочит утисак оставила је на нас када нам је показала свој никад завршени столњак који је био рађен специјално елаборираном техником која је носила назив ‘поентлес’, што је била врста невидљивог бода, али смо приметили да је за њен рад имало значаја и друго значење ове речи, а то је ‘без разлога’. По њеним речима, овај веома захтеван и деликатан рад служио јој је да одагна тмурне мисли током најтежих година свог живота, док се није и сáм претворио у својеврстан психолошки проблем због чега никако није могла да натера себе да га приведе крају. Она је, ипак, показала Посетиоцу како се хекла гајтан, који чини основни елемент овог столњака. Тај гајтан смо касније искористили да испишемо наслов таписерије. Нада је, такође, изразила жељу да да свој допринос таписерији, извезавши на једном платну свој животни мото: “НИЈЕ ПОЕНТА ТО ШТО СИ БИО, ВЕЋ ДА ИДЕШ ДАЉЕ”.

### *II.13 Род, рад и знање*

Одређени осврт свакако би требало направити на родну димензију веза с обзиром да је ова делатност, барем у нашој култури, готово ексклузивно додељена женама. У то смо се могли уверити у разним ситуацијама, где су локалне рукотворачке групе углавном биле састављене од чланица женског

пола (*Хармонија* и *Ружа* у Арадцу, *Златна јесен* у Мостару, *Рукотворци* у Битољу, итд). Међутим било је и другачијих случајева, као на пример у Каиру или Холону, где се нашој активности прикључило више мушкараца суб-сахарског порекла. Спонтаност са којом су се прихватили овог посла као и каснија прича, указали су нам да се у централно афричким културама одакле су долазили (Судан, Еритреја, итд.) вез, поред других заната, који захтевају одређену доминацију техником, заправо сврстава међу мушке послове, или да га једнако практикују и жене и мушкарци.



Слика 35. Група мушкараца из Еритреје, *Matnas* (локални дом културе), Цеси Коен, Израел.

Поред ових драстичнијих примера, у спектру других искустава такође смо могли пратити варијације у погледу постојећих културних кодова када је реч о родној припадности ове делатности. Будући да је наша иницијална група родно мешовита<sup>28</sup>, већ сама поставка ситуације у којој особа мушког пола везе у јавном простору функционише као *лакмус папир* за дијагностиковање доминантног културног кода, и генерално важећих назора, када се ради о родним односима и родној подели рада у датој средини. Можда најекстремнији пример стриктне одељености женских и мушких послова долази из искуства у београдском насељу Калуђерица, где је највише стереотипних коментара долазило управо од стране женског дела популације (“мушкарац па везе”, или

<sup>28</sup> Обојица мојих колега, Авив Круглански и Дејан Дошљак су мушког пола.

сл.), до оних у духу сексистичког хумора од стране мушкараца. Међутим када смо људе питали зашто сматрају овај рад женским они једноставно нису имали одговора на то, осим давања неодређених увида да је вез мање битан посао од неких других, па је стога женски – разбигра, испуњавање времена, попут трачарења и испијање кафе.



Слика 36. Документарни вез у Битољу, *Турнеја документарног веза*, 2013.

Са друге стране, чињеница да у нашој иницијалној групи мушкарци везу омогућавала нам је да генеришемо ситуацију у којој се одмах на почетку разбијају могући културни стереотипи и предрасуде које би могле постојати у погледу поделе на *женске* и *мушке* послове. То је давало подстрекa многим мушкарцима да се прикључе, што је било праћено и одређеним субјективним осећајем трансгресије доминантних културних кодова.

О томе који би могли бити узроци родне поделе рада као и њене функције и могућа исходишта, занимљив увид даје нам антрополог Дејвид Грејбер у студији о историји робовласништва на Мадагаскару: «...Узмите у обзир разлике између онога што је у различитим културама сматрано мушким и женским радом. То безгранично варира широм света, али ту можемо наћи и неке изненађујуће конзистентне обрасце. Главни од њих је да су релативно интензивни послови, нарочито они који укључују моменте опасности, скоро

увек додељени мушкарцима; док су најрепетитивније и најмонотоније врсте послова додељене женама... Један од начина да се ово објасни је следећи: мушкарци имају тенденцију да монополизују врсте послова уоквирене терминима имплицитно драматичне структуре. (...) Мушкарци имају тенденцију за добијањем оних послова о којима се после могу причати приче, а жене оних послова у којима се прича *за време*, да прође време.(...) Чему оваква подела рада доприноси, могло би се рећи, јесте да припише мушкарцима врсте активности дефинисане као вредне памћења, оне о којима се може причати; да дефинише мушкарце као 'оне-који-делају', и жене као 'оне-које-не-делају'... Ова матрица, међутим, није лимитирана на род. Она се наставља у мањем или већем интензитету у свакој друштвеној хијерархији: што је реч о вишој друштвеној групи или статусу, то њихове типичне активности имају више тенденцију драматичних форми, онаквих које се после могу препричавати као приче. Поље политике је обично најдраматичније од свих."<sup>29</sup>

Много детаљније увиде о томе како је кроз историју западне цивилизације субординација женског дела популације, и 'женских' сфера делатности, заправо служила као претекст за успостављање генералних односа потчињавања и експлоатације на свим нивоима хијерархијског система који се формирао као носилац капиталистичког друштва, даје нам Силвија Федеричи у својој студији *Калибан и Вештица*<sup>30</sup>, као и бројне теоретичарке и теоретичари који трасирају пут сагледавању друштвених односа из феминистичке и еколошке перспективе (нпр. Ненси Фрејзер / Nensy Fraiser /, Тити Батачарија / Tithi Batthacharya /, итд), и у њима траже излаз из данашње ситуације. Овакви и слични увиди који долазе из ових праваца имају своју потврду и у праксама и принципима који се примењују и развијају у оквиру документарног веза (али и других пројеката у чији сам развој укључена, *Историје у расправи*, *Микрокултуре*, *Минипогон*, да наведем само неке од њих).

---

<sup>29</sup> David Graeber, *Lost People: Magic and the legacy of slavery in Madagascar*, Indiana University Press, pp. 131-132, 2007.

<sup>30</sup> Silvia Federicci, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Tachenbuch, 2004.

Централно питање овде заправо није толико род, већ перципирање рада и његове организације, која је схваћена као главни фактор уређења друштвених односа (као и односа између друштва и природе). Рад је такође посредник у производњи знања, прављењу увида о свету у коме живимо и радимо да би остварили своју физичку и духовну егзистенцију. При овоме треба узети у обзир различите врсте искустава која се стичу у процесу мануелног и интелектуалног рада, који су са развојем савременог друштва (капиталистичких односа производње) стављени у крајње неравноправни положај. У данашњем вредносном систему мануелни рад инфериоран је интелектуалном, при чему је други већином додељен мушкарцима (у шта се можемо уверити само ако погледамо уџбенике историје, где је велика већина догађаја протагонисана мушкарцима), док је мануелни већином везан за женски пол (о томе говоре бројне студије о кућевном репродуктивном раду који постаје невидљив, и стога је потцењен јер не доприноси производњи профита). У овај процес успостављања односа доминације интелектуалног над мануелним радом укључени су системи школовања у којима се развија теоретско знање које се испоставља као неупотребљиво за оперисање са реалношћу (нпр. Латоур<sup>31</sup>), менаџерство и експертизација у организацији радних колектива, као и правац у коме се оријентише развој и примена савремених технологија. Ова тема биће подробније обрађена у каснијем делу текста, за сада овде је важно задржати се на увиду да у данашњим генералним назорима свако настојање да се произведе било какво релевантно знање, које би могло допринети бољем и комплекснијем разумевању света, живота и друштвених процеса, кроз врсту рада који је, с једне стране, као мануелни, и са друге стране као ‘женски’, двоструко инфериоризован, може изгледати незамисливо и управо подложно подругливим коментарима, итд. Међутим, многи су разлози из којих ова намера постаје веома изазовна и битна за даље развијање, било да се ради о везу, асемблирању колажа (*Историје у расправи*), прављењу зимнице (Микрокултуре<sup>32</sup>), самоизградњи

---

<sup>31</sup> Видети: Bruno Latour, “One More Turn after the Social Turn: Easing Science Studies into the Non-Modern World”, у: Ernan McMullin (ed.) *The Social Dimensions of Science*, Notre Dame University Press: Notre Dame, 1992, pp. 272-292.

<sup>32</sup> Пројекат Микрокултуре у сарадњи са микроорганизмима, Вахида Рамујкић, Моше Робес, Авив Круглански, 2011/2012 <http://bbva.irational.org/microcultures/>.



машина за рециклажу пластике (Минипогон<sup>33</sup>). Чињеница да друштвено и политичко заступање, као и снаге односа моћи у данашњем свету несумњиво стоје на страни нематеријалног и интелектуалног рада, узрокује да је наше знање о свету све више теоретско, академско, експертско и апстрактно, да је мање резултат индивидуалног и колективног искуства практичног рада, и сходно томе мање применљиво на материјалну реалност, и отуђено од ње. Успостављање окружења у коме знање произилази из искуства мануелног рада (конкретних, опипљивих односа), и чини базу интелектуалном раду, креира много динамичније и виталније односе, у којима је знање утемељено у друштвеној реалности. Само-организовањем рада и знања кроз заједничко искуство, такође се креирају одрживе, егалитарне, не-ауторитарне средине у којима је степен 'експертизе' мерен креативним решењима и вештинама стеченим кроз искуство, и где се наративи/приче/историје/репрезентације конструишу у функцији репродукције вредности од општеживотног значаја, а не зарад репродукције позиција моћи или капитала, што је принцип, нпр., патријархалног конципирања историје.

Искуство показује да постављање ових изазова пред девалвирану мануелну рад којим се он ставља у чврсту везу са интелектуалним ангажманом, производи ефекат у коме је омогућено његово перципирање са много више дигнитета – (мануелног) рада као таквог.

О овој теми биће више речи касније у контексту Богдановљеве *тектолошке науке*.

#### *II.14. Локације и друштвени контексти*

Документарни вез, као што је већ на почетку речено, налази своју примену у срединама о којима у широј јавности постоји недовољно развијена или површна идеја о конфликту или комплексности, а које при том могу бити и толико

---

<sup>33</sup> Минипогон за производњу друштвености, Вахида Рамујкић, Данило Прњат, Тијана Цветковић, Чоу Синг Таи (Chow Sing Thai), 2017/2018, [www.irational.org/minipogon](http://www.irational.org/minipogon).

маргинализоване да и међу самим њиховим становништвом влада мишљење да се тамо не догађа ништа вредно пажње. Такав је, на пример, био случај приградских насеља Калуђерице, надомак Београда или барселонског предграђа Бон Пастор. О оба приградска насеља, практично без инфраструктуре основних сервиса, а камоли културних садржаја, одакле људи због посла или другим поводима свакодневно комутирају у центар града, у јавности из различитих разлога влада лоша фама (о Калуђерици – због проблема легализације стамбених објеката, док о Бон Пастору – због криминала и присуства ромске популације). Овој групи маргинализованих локација могла би се прикључити и мала места попут села Арадац (у близини Зрењањина) или Доњег Штоја (у близини Улциња) која услед гашења великих индустријских погона доживљавају друштвену и економску деградацију на структуралном нивоу. У ниско буџетном летовалишту Доњи Штој, нпр., потенцијално конфликтна ситуација услед концентрације мешовитог (црногорско-албанско-српског) становништва, суспендирана темпоралном хармонијом летњих ферија, има сасвим друге видове од онога што би могло бити очекивано репродуковање националних конфликта. Гашење главних индустријских и угоститељских капацитета (из бивше СФРЈ, нпр., солане “Јосип Бепо Бенковић”, или великих хотела као што је “Галеб” у Улцињу), у којима је био запослен већи део локалног становништва, умногоме је утицало на промену привредне структуре, где сад становништво скоро у потпуности зависи од приватне туристичке делатности током сезоне. Слична ситуација, везана за ретроградну промену привредне структуре могла се уочити и у Битољу, Арадцу и Мостару.

Друге врсте локација где би документарни вез налазио примену биле су, напротив, централне зоне већих урбаних целина, о којима у јавности постоји недовољно јасна представа о конфликту да би се у целости могле објаснити комплексности локалних динамика и односа, које би се тек требале и могле разјаснити изнутра. Такав је нпр. био случај у Мостару, имајући на уму подељеност града на западни и источни део, или у Мусрари, централној административној јединици Јерусалима која је подељена на палестински, израелски и ортодоксни (хасидски) део.

Трећа врста локација односила би се на градске четврти које се налазе на директном удару неолибералних транзиција, јер се у њима припремају или већ спроводе велики урбанистички планови који подразумевају и центрификацију становништва (као што је био случај у Стоукс Крофту у Бристолу, варшавској четврти Прага, Ксијежи Млин у Лођу, или историјској четврти Мексико Ситија, где се неолиберална транзиција одвија у етапним урбанистичким пројектима, итд).

### *II.15. Спајање таписерије, наслов и завршни догађај*



Слика 37. Консултације везане за завршно спајање таписерије са групом Еритрејаца окупљених око баштенских радова у дворишту Израелског центра за дигиталну уметност, Холон, 2010.

Када су сви индивидуални везови приведени крају, приступа се њиховом спајању у једну целину, што такође представља део процеса заједничког рада. Путем дискусије и испробавања различитих варијанти долази се до решења у каквом ће се распореду везови у таписерији наћи, садржајно и тематски надовезати један на други, тако формирајући један генерални наратив. Такође одлучује се и на који ће се начин у техничком смислу индивидуални везови спојити. На пример, машинско спајање је, када се ради о ефикасности много

брже и једноставније од неке друге врсте мануелне технике, али при том њен одабир повлачи то да се овај део посла централизује на једну до две особе, било да се ради о неком из радне групе или неком са стране ко би се понудио, или би пак био за то ангажован. У зависности од времена на располагању и новоформираних групних динамика, избор би пао на то да се процес спајања реализује мануелно. Пошто оно подразумева доста исцрпнији и временски захтевнији посао, ово би опет чинило прилику за пролонгирање заједничког рада, сада у интимнијој атмосфери ентеријера нечијег дома (као нпр. у Мостару, Битољу, или у Холону).



Слика 38. Спајање таписерије у Битољу са чланицама групе ‘Рукотворци’, 2013.

Некада се на предлог прикључених чланова донесе одлука да се спајање ради на неки мање уобичајен начин, као што је то био случај када је у Мостару најстарија чланица *Златне јесени* – Фата – предложила да везене комаде спајамо хекланим бодом. То је био далеко најелабориранији начин спајања везова у досадашњој историји овог подухвата, и за то смо провели најмање четири дана као Фатини гости, која би нам притом кувала и давала нам поуке из живота које проистичу из њеног искуства са ручним радом, али и причала њена искуства из младости, последњег рата, и послератног искуства.



Слике 39/40. Спајање таписерије са Фатом у Мостару, 2013.

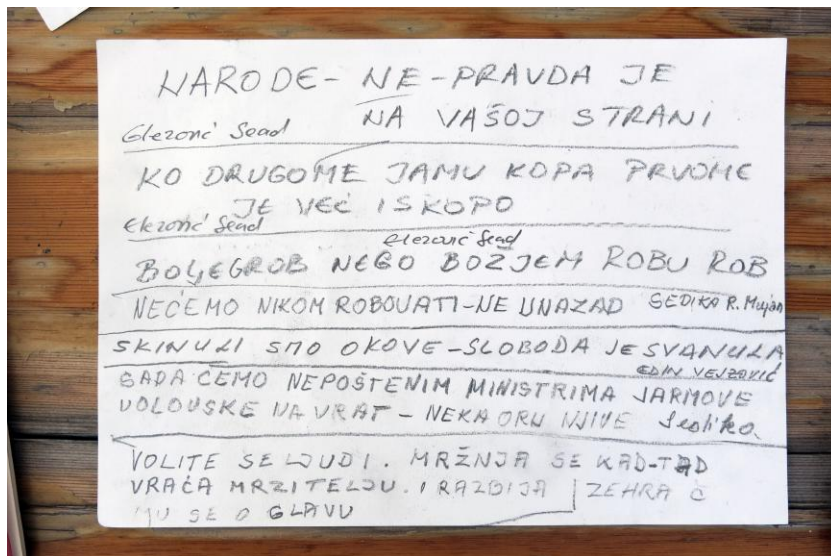
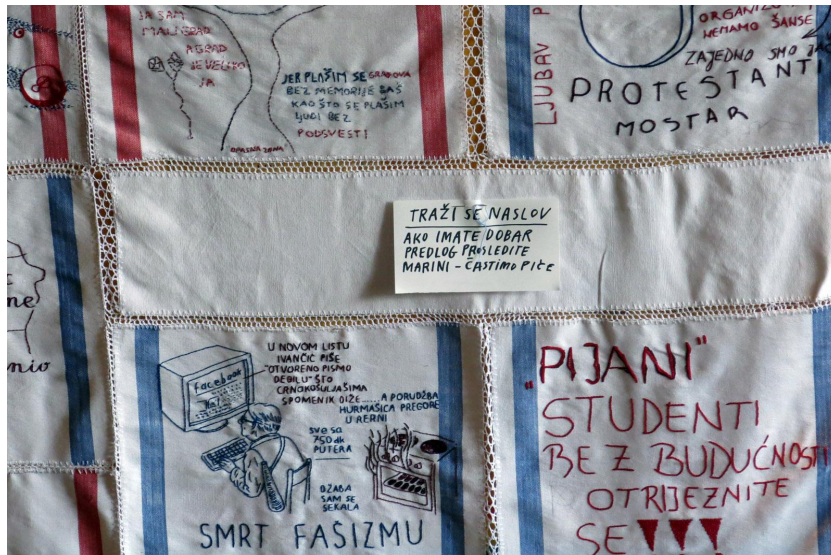
Некада би направили договор са локалном шивачком радионицом, где би нам допустили да користимо њихову опрему и при том нам помогли у раду, што је био случај у Ксијежи Млину у Лођу.



Слика 41. Спајање таписерије на граници између палестинског, израелског и ортодоксног дела града у Мусрари (Јерусалим), 2011.

Чин спајања таписерије представљао је тему за себе у Мусрари (Јерусалим), где смо у свакој од три јасно демаркиране зоне ове градске четврти – палестинској, израелској и ортодоксној – у претходне три недеље радили на три одвојене платнене подлоге. Повезивање ова три платна, представљао је веома деликатан моменат, за који смо се одлучили да буде изведен насред улице, на граничном простору ових зона.

Завршно уобличавање таписерије подразумева и њено именовање – давање назива – који би требало да проишаје као резултат процеса заједничког рада и на неки начин обједини све теме које су ту биле третиране. У Мостару смо, на пример, приредили завршни догађај на коме је изложена таписерија са упражњеним местом за наслов за чије конципирање је истом приликом био отворен конкурс. На лицу места посетиоци су сами организовали сакупљање предлога, који су у овим данима протестне атмосфере били обилати, да би на крају био изабран предлог Газда Језде – *Биоград на Неретви*. Газда Језда је иначе намћораста власник малог бирцуза на Лењиновом шеталишту, који одолева стешњен уз велелепну палату седишта ХДЗ-а саграђене после рата.



Слике 42/44. Изложена таписерија са упражњеним местом за наслов; прикупљање предлога за наслов таписерије; део прикупљених предлога за наслов у Мостару, КУД Абрашевић, 2013.

Завршни догађај, када се готова таписерија презентује јавности представља моменат кулминације у читавом процесу заједничког рада јер представља прилику да се сви људи који су на било који начин учествовали у различитим фазама њене израде окупе на једном месту и доведу своје пријатеље и рођаке. Ово је и прилика да се људи који, иако потичу из исте средине а немају темељније изграђену комуникацију због карактеристика свог рада или статуса, повежу на другачији начин, сада дајући коментаре за оно што је урађено или оно што је евентуално остало недоречено. Овде такође долази до сусрета уобичајене публице културних догађаја са групама који тим круговима не припадају. Ове ситуације од нас захтевају посебну предострожност и обазривост, које се састоје у томе да не дозволимо да прва, *културна публика*, која се у оваквим ситуацијама налази више на 'свом терену' надвлада ситуацијом диктирајући општи тоналитет догађаја, и при том проузрукује да се преостала *не-уобичајено културна публика* осећа инфериорно, или прибегне преузимању уврежених културних шаблона да би се уклопила у доминантни 'културни миље'. Овакве ситуације у нашем искуству често смо могли детектовати као критичне моменте нарочите тензије.

После кулминирајућег момента славља обично остаје још неколико дана за различите врсте дорада на таписерији, при чему се додају коментари настали увидом у читаву таписерију, пропуштена имена учесника, и сл. Током дужег периода таписерија ће, затим, остати изложена на истој локацији или, у зависности од локалне организације, транзитирати различите локације на којима се радило, где се остварио неки значајнији контакт или које се на неки начин повезују са обрађеним темама (нпр., излог радње за тапацирање намештаја у Праги (Варшава) одакле смо набављали рестлове материјала који су коришћени за израду таписерије; приземни прозор стана комшинице у Ксијежи Млину (Лођ) која нам је давала материјале и причама допринела изради веза; излог еритрејске месаре у Цеси Коену, где смо правили паузу за ручак, итд).

Уобичајена пракса је да се таписерија током одређеног периода оставља на старатељство локалној организацији која је током њене израде имала и функцију домаћина, или некој другој организацији са којом се контакт развио током процеса рада (као нпр. у Мексику). Ређи случај је да се рад, у недостатку



контакта са стабилнијом организацијом на локалу оставља у рукама појединаца, мада се и то дешавало. Ради гаранције заједничког власништва и права на располагање и употребу таписерије учесницима њене израде, уведена је пракса састављања нарочитог споразума са страном којој се она оставља у старатељство, о чему је у претходном делу текста већ било речи. После истека договореног рока, који је у досадашњој пракси углавном био одређен на две године, рок се продужава новим споразумом или се наново одлучује о будућности таписерије.

#### *II.16. Метода документарног веза у контексту друштвених динамика*

По нашој идеји, документарни вез могао би послужити као добра метода за почетно опипавање терена – испитивање и дијагностицирање динамика једне друштвене средине, где се увезивањем тема и људи може креирати добра база за дугорочнији заједнички рад који би тек требао да наступи, а који би на свим нивоима био одржив и консеквентан. Међутим, што због општих услова прекарности рада, немогућности организације средстава и времена, итд., ми готово никад нисмо били у могућности да учествујемо у наставку развоја оваквих динамика. И једна критика упућена овој методи могла би се засигурно састојати у овоме.

Такође, с разних страна са ових локација добијали бисмо информације о томе шта се надаље дешавало с таписеријом, јер је она на неки начин и почињала да функционише као изванредан фактор друштвене организације и да у том смислу концентрише одређену друштвену вредност. Из “Израелског центра за дигиталну уметност” (Цеси Коен, Холон), на пример, информисали су нас да су деца из краја престала да им разбијају прозоре каменицама откад су поставили таписерију на улазу, што је за њих био важан индикатор прихватања од стране локалног окружења. У другим случајевима, нпр. у Метелковој (Љубљана, 2009) где се рад изводио у оквиру феминистичког фестивал *Рдече зоре*, девојка која је радила у галерији где је таписерија остала изложена самоиницијативно је координирала наставак рада на таписерији, итд.

За нас, наставак живота таписерије састоји се и у томе што их после извесног времена односимо и приказујемо на другим локацијама, у којима можда отпочињемо израду нових, што такође доприноси омогућавању увида у то како су неке од појава и тема за које су људи били у уверењу да постоје само на локалном нивоу, заправо карактеристичне на регионалним или интернационалним разинама. Тим путем успоставља се трансверзално увезивање при чему локалне заједнице и појединци могу увидети да нису усамљени у својим проблемима и борбама, већ да се оне одвијају на једном много ширем плану. Такав је рецимо био случај у *Турнеји документарног веза* (2012–2014) где се путем приказивања таписерија у свим местима на којима су биле израђиване – у Штоју, Арадцу, Битољу и Мостару, могао идентификовати један шири друштвени и културни простор који је, у постјугословенском контексту постао сасвим фрагментиран и исцепкан.

#### *II.17. Примена методе/технике документарног веза у другим контекстима*

Документарни вез развија се и као техника за документовање друштвених динамика и ситуација која налази примену у оквиру других независних иницијатива као и оних које смо сами развијали. Тако на пример, када током 2011–12 са Авивом Кругланским и Мошеом Робесом (Moshe Robes), развијамо пројекат *Микрокултуре: у сарадњи са микроорганизмима*, где на различитим локацијама (фарма Културхаза, Виљарубија, у близини Кодобе; Каленић пијаца, Београд; Зелена пијаца, Врање; Центар за савремену културу из суседства / *Centro de culturas contemporaneas del barrio*!, Барселона) експериментишемо у домену локалних традиција ферментисања хране, као подлогу на којој се обављају све етапе процесирања намирница користимо платно на коме се истодобно од стране учесника у везу документују детаљи процеса који се управо одвијају. Селећи активности са једног на друго место и из једне ситуације у другу, и на сваком новом месту уносећи нову боју конца, овај стољњак заједно са мрљама различитих колорита вегеталног порекла постаје аутентични документ, својеврсни дневник, који сабира искуства проистекла из читавог процеса рада и из различитих углова својих учесника.

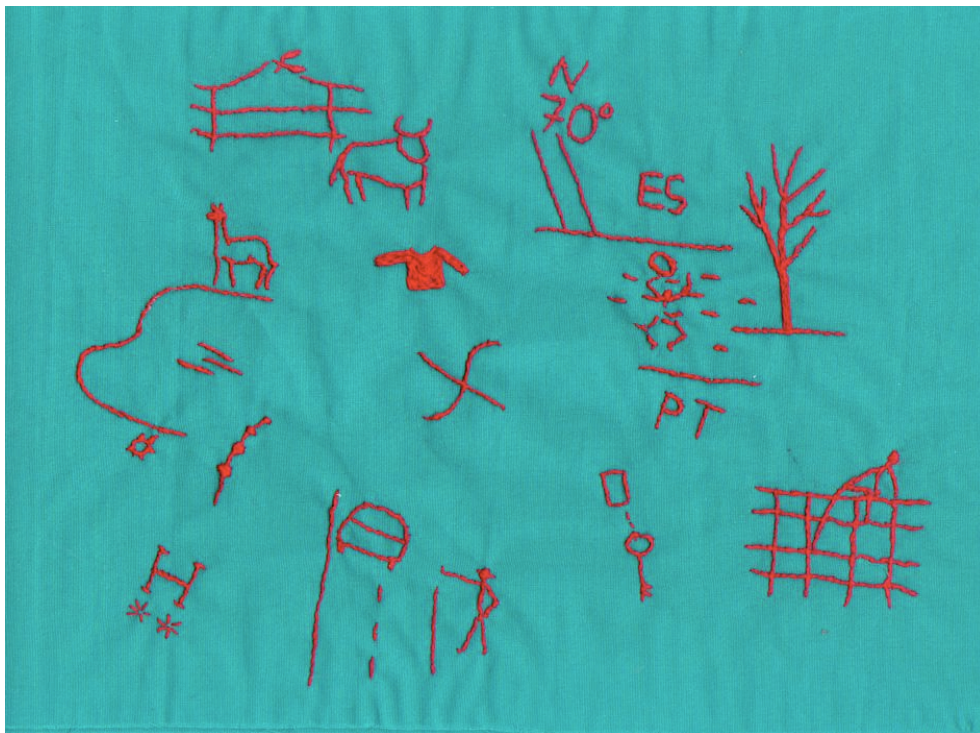


Слике 45/46. Столњак коришћен у раду Микрокултуре који је уједно имао и функцију дневника, *Микрокултуре*, 2011/12.

Документарни вез користио се и као метода за конципирање заједничког рада, пројекта или дијагностицирање динамика у оквиру постојећих група. Тако, на пример, послужио је за утврђивања заједничке годишње теме рада студентима

уметничког факултета у Јерусалиму, или за усаглашавање динамика рада по позиву одређених колектива (као рецимо *Минитимер* или *Круиљес* у Барселони). Ову технику су усвојили и наставили да практикују и неки од бивших учесника везних канцеларија за стручно истраживање кроз организовање активности у својим радним окружењима, као на пример етнографкиња Музеја у Битољу, Наде Геновска, која је организовала серију догађаја који истражује везу ручног рада и кулинарства као део музејског програма.

Ова метода упражњавала се и кроз индивидуалну праксу дневничких записа – одакле је заправо иницијално и била развилијена – као део истраживања и експериментисања у само-разумевању и апстраховању искушеног кроз кодификавање проживљених догађаја. И у том облику наставља да се примењује до данашњих дана.



Слика 47. Из серије *Везени дневник*, лето 2007, В. Рамујкић.





Слика 49. Текст са веза: Под-командант Маркос поново се појављује у Лакандонској џунгли да би започео дијалог, ЕЗЛН (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, Запатистичка армија националног ослобођења).

Конципирању технике документарног веза допринели су запатистички везови које смо имали прилике да видимо код пријатеља који су их кришом донели из Чапаса. У овоме је од нарочитог значаја било представљање ситуације креирања медијске слике где репортери долазе да узму изјаву од под-команданта Маркоса у Лакандонској џунгли. Сâм чин документовања традиционалном, и у Латинској Америци још увек живом, техником веза, сцене документовања коју спроводе репортери званичних медијских канала, представља својеврсни симболични начин отпора при коме се доминантним медијским каналима надређују они аутохтони, изграђени у сопственој заједници.

Ова листа утицаја, може се надаље низати, међутим треба имати на уму да су пресудни утицај на развој методе документарног веза имали њени учесници дељењем свог искуства рада, одношењем према сагледавању и решавању практичних проблема, и филозофијом која је из тога произашла.

### III. Документарност и питање репрезентације реалности

Акумулирано искуство ангажмана у развијању друштвено оријентисаних методологија кроз практични рад, као и могућност упоређивања и евалуације различитих искустава указује да се опипљиви ефекти ових настојања у пракси, не увек, шта више ретко, поклапају са иницијалним амбицијама постављеним уметничким радом. Разлог за ово, с једне стране, може лежати у чињеници да уметничка сфера генерално (као и остале сфере економије, политике, културе) оперише у терминима репрезентације која је и сама, подлегавши доминатним друштвеним односима, комодификована, и као таква не може имати суштински учинак на друштвене праксе и чињенице. И ово је заиста терен по коме се уметници укључени у друштвене праксе требају кретати с опрезношћу, као да се радио *минском пољу*.

Долазећи из искуства активистичке борбе која се одвијала у Барселони почетком 2000-тих<sup>34</sup>, мој колега Авив и ја смо већ имали прилике да стекнемо извесне увиде у проблем репрезентовања ових борби у широј јавности, али и борбе које су настављале да се одвијају баш на овом широко постављеном пољу репрезентације. Штавише, међу друштвено ангажованим и активистичким праксама могла се увидети тенденција преношења ових борби чак искључиво само на ниво репрезентације (што, ако се погледа у широј перспективи постаје

---

<sup>34</sup> Авив Круглански, са којим заједно започињем развијање технике документарног веза 2008, претходно је био члан групе *Yomango, Agencias и Miles de Viviendas*. **Yomango** (на шпанском, *yo mango* – ја крадем) је покрет који је промовисао праксу крађе у великим продавницама, као нпр. Манго, на који се реферише име колектива, и антиконзумерског стила живота, формиран 2002. у Барселони. Врста крађе промовисана од стране *Yomanga* зпавро представља тактике директне ре-апропријације и редистрибуције благостања. Са друге стране *Yomango* био је део Европског покрета против социјалне и радне нестабилности. У оквиру ове групе Авив је водио кројачку радионицу где су се дизајнирале и шиле нарочите торбе, и одећа са дуплим дном погодне за различите врсте крађа у радњама, и сл. Милес де Вивиендас (Хиљаде станова), алудирајући на шпекулације у домену некретнина у Шпанији, при чему је велика количина стамбених јединица била изван употребе, док су ренте вртоглаво расле, био је покрет који се организовано борио за доступност становања, кроз сопствену праксу (окупацијама/либерацијама) или правном подршком. Нпр. ПАХ (*Plataforma de afectados por la hipoteca*, платформа оштећених хипотеком), чији је потпарол била садашња градоначелница Барселоне Ада Колау (Ada Colau), континуитет је овог покрета.

чешће изабрана стратегија активистичког деловања у многим срединама, између осталог и у домаћој). Овакве тактике концентрисања друштвених борби у сфери репрезентације, ма колико биле оправдане потребном производњом брзог ефекта, постају симптоматичне и имају своје наличје, где треба бити опрезан у проценама шта се при опредељењу за њих губи<sup>35</sup>. Да би се упустили у ово разматрање покушајмо пре свега да сагледамо процес производње медијске репрезентације у његовој комплексности, разлучујући га на различите фазе:

1. **друштвено заступање** – ко говори и у чије име? – о овоме је претходно већ било речи – који друштвени актери и на основу којих критеријума репрезентују интересе одређене друштвене групе, тим путем акумулирајући моћ друштвеног заступања?
2. **регистровање** – ко снима/регистује, шта и за које потребе? – сâм чин регистровања подразумева процес при коме се врши одређени одабир и селекција према субјективним критеријумима, или критеријумима којима је субјективни избор условљен;
3. **едитовање/монтажа** – по којим критеријумима се врши селекција елемената, у какав се однос они стављају да би формирали наратив (секундарну репрезентацију) и каква се порука (идеолошки садржај) овим наративом одашиље?
4. **генерална уређивачка политика** – по којим (идеолошким) принципима је организована и у корист којих/чијих интереса генерална уредничка политика ради?
5. **(медијски) контекст** – каква функција може бити придодата овим репрезентацијама у зависности од контекста у коме је презентована?

---

<sup>35</sup> Ради илустрације могу поменути рецентна искуства сарадње са организацијама у домаћем контексту у које сам била укључена: група “Не рехабилитацији”, “Савез Антифашиста”, итд., али и друге левичарске праксе, као нпр. портал “Машина”, “Леви Самит”, “Не давимо Београд”, међу многим другима. Без обзира на апарентна идеолошка размимоилажења може се рећи да су све ове борбе фокусиране претежно на деловање у репрезентативном, симболичком простору (креирање јавног дискурса путем интернета, медија, јавних догађаја и комеморативних пракси). Сасвим другачије искуство представља сарадња са нпр. неформалном волонтерском организацијом “No Name Kitchen”, где удружени рад чини основу за генерисање политичких становишта која одатле и проистичу.

Овде су само приближно наведени главни нивои укључени у производњу репрезентација и они се свакако могу рашчлањивати у ситније ставке, који зацело постају предмет велике пажње бројних медијских кућа и агенција за информисање.



6. **дифузија** – који је власнички статус, као и политика корисништва, дифузних канала, тј. колико су они приступачни, односно контролисани?
7. **рецепција** – како главне тенденције технолошког развоја пријемника информација условљавају обликовање и проток информативних садржаја? – узимајући у обзир тенденције технолошког развоја носача информација у смислу економске и продуктне дематеријализације, где се велики број кабастих уређаја сажима у компактне апарате, нпр. телефон, музички уређај, телевизор, компјутер, дигитрон, итд. у мобилни телефон;
8. **обрада информација** – како су изграђени друштвени и индивидуални механизми за рецепцију и процесирање ових информација – каквим алаткама су људи опскрбљени за обраду и инкорпорацију ових информација у своје искуство?

Сви ови, у грубим цртама, постављени нивои заједно сачињавају један широк протор који укључује различите врсте надлежности и односа који се успостављају и уређују у сагласности са политичким и економским интересима датих организација (политичко-идеолошког контекста), тако репродукујући одговарајуће идеолошке матрице кроз производњу репрезентација, односно слика реалности у јавности. При том, процес производње репрезентација реалности без значајних упоришта у пракси (као знања које је њоме генерисано) постаје моћна алатка у рукама доминантних структура друштва, не само за стварање слика о свету него и за управљања њиме. Стога, сваки друштвени покрет или борба требало би да има своје јако утемељење у практичном и сарадничком раду који би могао произвести облике организације и доследне репрезентације.

### *III.1. Документарност – регистровање/снимање*

Када се ради о чину документовања (снимања, фотографисања) у јавном простору, можда нам је већ свима познато, из свакодневног искуства, како присуство фото-апарата или камере у одређеној ситуацији (нарочито ако се ради о новој и/или из одређених разлога деликатној ситуацији) тренутно доводи до једног новог позиционирања између оног ко снима и оног ко је сниман, који ће

се наћи у новом *неравноправном* односу, често без могућности преговарања. Сниматељ ‘узима’ слику, чија ће даља судбина, од тог тренутка даље, бити у његовим рукама, док ће снимљеном остати веома сужене могућности да утиче на њено даље коришћење. Слика потенцијално постаје документ нечега што сниматељ (или ако је упослен, њему надређене инстанце), може у њу уписати, док снимљеном неће преостати ништа више до поверење у *добре намере* сниматеља. Зато ситуације у којима се неко или нешто снима захтевају да буду кодирани врстама формалних или неформалних споразума између *сниматеља* и *сниманог* (односно оног ко се налази у надлежности оног што је снимано), у коме и једној и другој страни треба бити недвосмислено јасно за које сврхе се снимак прави, каква ће му бити даља функција и крајња намена.

Узевши чак и баналан пример породичних фотографија, направљених у интимној атмосфери породичног дома са пријатељима и рођацима, често можемо уочити како ове слике мањкају спонтаност јер су оптерећене производњом жељене реалности која је кодирана поменутиим споразумом (уколико се не ради о веома малој деци или кућним љубимцима који немају изграђену свест о друштвеним и културним конвенцијама). Оно чега овакви албуми постају документ, више се може перципирати у светлу креирања *пожељне слике реалности*, него као пуки запис из стварности који би требао остати као подсетник или информација за будуће генерације. У другим сложенијим контекстима, нпр., институционалним, индустријским, радним колективима, предузећима, различито регулисаним јавним просторима, итд., у зависности од броја актера и различитих интереса између којих се треба (или може) успоставити споразум, само се још више могу усложњавати односи који се успостављају у овом процесу, а чији ће крајњи резултат бити установљење одређеног *режима* производње нове или жељене реалности – репрезентације. Једна пажљива и проницљива анализа слике, могла би, додуше, имати капацитета за темељније дијагностиковање дате ситуације, као и добијање много више информација које превазилазе оквир задат режимом у коме је слика настала. За то би нам, међутим, било потребно много веће знање, увиди и разумевање механизма производње слике у данашњем контексту, за које смо све мање опремљени и имамо све мање структуралних могућности и капацитета. С друге стране, уколико споразум између *сниматеља* и *сниманог*

изостане, постоји опасност да ситуација тензије прерасте у подозрење, неповерење (чак и где је пре појаве камере некакво поверење било успостављено), па и конфликт са исходом немогућности или забране снимања.

Описани однос неравноправности између *сниматеља* и *сниманог*, којим се успостављају одређене хијерархије и омогућава експлоатација, међутим, не би био толико наглашен, па можда уопште не би ни постојао, да не живимо у друштву уређеном својинским односима у коме је приватна својина њихов доминантни облик. Код Ђ. Лукача можемо наћи с претходним повезану опсервацију: “У свести људи свет изгледа сасвим другачије него што је у ствари, изобличен у својој структури, истргнут из својих истинских спона. Потребан је сасвим нарочит мисаони рад да би човек капитализма прозрео те фетише, да би иза *попредмећених* категорија (роба, новац, цена, итд.) које одређују свакидашњи живот људи схватио њихову истинску суштину: друштвене односе међу људима.”<sup>36</sup>

Да би се регулисала репрезентација у односу на права приватног власништва, данашњи законски систем уређује низ правних норми везаних за заштиту приватности и приватног поседа који се односе на производњу и дифундирање њихове представе (слике). Будући да је законски оквир базиран на заштити приватне својине и интереса, његова примена неумитно производи одређене унутрашње контрадикције: њиме се требају заштитити интереси власника (идеје, лика, дела, креације, физичког поседа, итд.) да би се, са једне стране, власницима, тј. ауторима, загарантовало коришћење, тј. остваривање профита симболичног или финансијског, на основу њиховог поседа, својства или креације, док је, с друге стране, потребно предупредити могућу експлоатацију истих од трећих страна, које за њихово коришћење (тј. креирање профита на основу производње њихове представе) не поседују потребне акредитације. Из перспективе својинских односа производња слике нечега – документовање, односно репрезентација – виђени су у својству *коришћења* које је мерено приватним интересима репродукције профита. Иако се и у правном домену актуелно воде борбе којима се покушава предупредити инструментализација,

---

<sup>36</sup> Ђерђ Лукач, *Прилози историји естетике*, Култура, 1959, Београд, с. 163.

као и ескалација неравноправних односа између оног ко снима и онога ко је сниман, или чије нешто је снимано, увођењем и применом различитих врста ограничења и цензура који су базирани на заштити приватности (као у случају регулација везаних за снимања деце, маргиналних, осетљивих група, итд.), ови параметри ипак остају да се крећу у веома суженом интервалу одређеном приватним власништвом као нормализованим обликом својине, при чему општи, друштвени и заједнички интереси остају у потпуности изван видокруга и разматрања. Са друге стране, спровођење ових регулатива у пракси резултира екстензивном бирократизацијом процеса производње представе о друштвеној реалности, при чему он, вишеструко медијатизован и овако условљен, не само да губи на свом спонтанитету и веродостојности, већ и сâм постаје инструмент за репродуковање доминантних идеолошких потки.

Из перспективе доминантних својинских односа и сâм лик, на пример, потпашиће у домен приватног власништва, и сходно томе биће потребно да сет правних норми регулише његову репродукцију – лик такође постаје *бренд* којим се може трговати увећавајући симболични али и реалан капитал у јавности, пошто је у капитализму и сâма јавност доминирана тржишним односима.

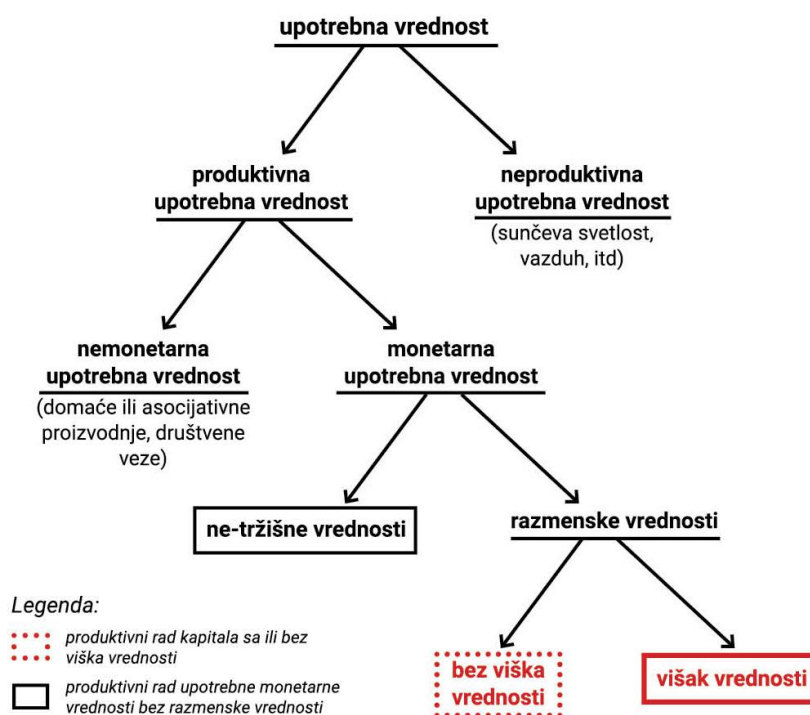
У том смислу позиције документатора као и документованог у данашњем контексту доминантних односа тржишног капитализма далеко су од неутралних. Ове позиције осетно су условљене сâмим законима тржишта са становишта својинских односа, па чак и када се ради о симболичном капиталу а не о директном профитном интересу. У тако усложњеном процесу репрезентације реалности оптерећеном сложеностју описаних односа, она сâма (репрезентација реалности) резултира као њихов производ, док уједно постаје и инструмент креирања реалности, који служи репродукцији приватних (капиталистичких) интереса.

### III.3. Репрезентација реалности као производни процес:

#### Између друштвене репродукције и производње профита

Међутим, наравно да нису сви друштвени односи вођени приватним интересима, нити су својински и капиталистички, нити је тржиште зашло у све поре друштва. Да је тако, људска цивилизација већ би одавно изумрла. Људске заједнице се још увек одржавају захваљујући односима *друштвене репродукције* који стоје наспрам, и одупиру се интересима репродукције капитала.

Анализирајући концепт вредности у функцији њене друштвене употребе, француски економиста Жан-Мари Арибе (Jean-Marie Harribey), на пример, показује како се у маси употребних вредности које разлаже по различитим параметрима, тек један мањи део односи на производњу вишка вредности, тј. профита (Фиг. 1).

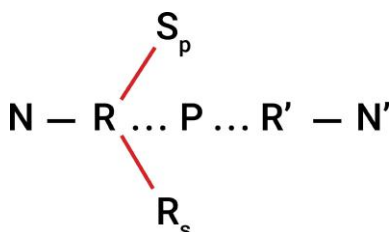


Фиг. 1. Jean-Marie Harribey, Производни рад у не-тржишним услугама: теориски и политички изазов, Примењена економија LVII, n° 4, децембар 2004 (“Le travail productif dans les services non marchands: un enjeu théorique et politique”, *Economie appliquée*, LVII, n° 4, децембар 2004).

По Арибеу, рад који се обавља у не-тржишној сфери (нарочито у образовању, здравству, култури) има такође продуктивну вредност, која се додаје ономе што се производи у комерцијалној сфери, тј. не одузима се од ње. У том контексту Арибе анализира кризу глобализованог капитализма као кризу производње и креирања вредности, која је обележена двоструком неспособношћу капитала да пређе одређени праг искоришћавања радне снаге и одређени праг искоришћавања природе, тако означавајући крај илузијама бескрајне робне размене и акумулације.

Овакво постављање једног ширег оквира који у разматрање производних односа, односно вредности рада, интегрише и еколошка питања које у свом раду развија Арибе, налази се на линији истраживачких радова везаних за *теорију друштвене репродукције* која се током последњих деценија развија у окриљу феминистичко-марксистичко-еколошке теорије и праксе. Међу овим теоретичарима/кама могу се поменути Тити Батачарија, Ненси Фрејзер, Лис Фогел (Lise Vogel), Силвија Федеричи, итд. Базирајући се на марксистичким теоријама капитала, они је допуњују тако што у њу укључују репродуктивни рад (кућни рад, брига за децу, старије, болесне, па и систем здравства, школства, јавних сервиса, итд.) – који је потребан за репродукцију радне снаге која се експлоатише у капиталистичком ланцу продукције зарад производње профита. Рад који се непрекидно улаже зарад репродукције радне снаге, односно одржања живота, који је што биолошким предиспозицијама, а што развојем историјских трендова додељен претежно женском делу популације, из капиталистичке визуре систематски је потцењен и учињен невидљивим из разлога што се при његовој изведби не производи вишак вредности који је у интересу присвајања капиталисте, то стога из капиталистичке визуре није ни узет у разматрање. Теорије друштвене репродукције граде један сасвим нови оквир за сагледавање и разумевање реалности, у светлу *свих* друштвених односа производње и креирања *вредности*, са критеријумима који су мерени одржањем целокупног друштвеног и природног система, и примењују их на различите области друштвеног живота – рад, становање, едукацију, историју, итд. У том смислу теорију друштвене репродукције могли би применити и на производњу представе, тј. репрезентације реалности, схваћене у свој комплексности односа како и између људи, тако и људи, који су медијатизовани, тј. уређени

производним односима при којима се креирају различите врсте вредности. Ради даљег разматрања подсетићемо се Марксове формуле којом се дефинише ланац производње вишка вредности и увести формулу обнављања радне снаге којим теорије друштвене репродукције надопуњују Маркса.



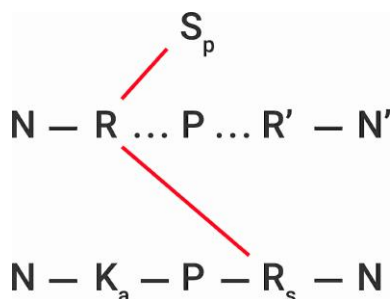
Фиг. 2. **Ланац циркулације/производње капитала**: капиталиста се појављује на тржишту као купац и мења свој новчани капитал (N) за робу (R), која је нарочитог материјалног облика – он купује средства за производњу (Sp) и радну снагу (Rs). Процес циркулације капитала (-) се прекида и наступа процес производње (...) у коме учествују средства за производњу и радна снага као главни фактори продуктивног капитала (R). Резултат капиталистичког процеса производње је нова количина робе – робни капитал (R'), који се не састоји само од квалитативно или квантитативно другачије врсте робе него што је изворна (R) (средства за производњу и радна снага), већ на тржишту она мора остварити већу вредност од R. Циркулација се наставља пошто капиталиста ступа на тржиште, сада у својству продавца, продајући нову количину робе R' за увећан износ новца N', тј. робни капитал поново претвара у новчани капитал који је сада оплођен, тј. увећан вишком вредности. (...) Да би произвео вишак вредности, власник новца на тржишту мора наћи неку робу чија употребна вредност поседује својство да буде извор вредности, тако да потршња те робе ствара вредност, и то више вредности него што она сама кошта. Та нарочита врста робе је радна снага.<sup>37</sup>

$$N - K_a - P - R_s - N$$

Фиг. 3. **Ланац радничке наднице** (друштвене репродукције): Новац (N), у радничким рукама, замењен је за конзументске артикле (Ka), који су онда конзумирани у процесу који би одговарао продукцији (P). Међутим, оно што је у овом “производном процесу” произведено јесте нарочита врста робе – радна снага радника (Rs). Пошто је радна снага произведена (или репродукована), она је продата капиталисти у замену за наднице (N). Производња (или репродукција) радне снаге одвија се изван непосредног ланца капитала али остаје есенцијална за њега. У оквиру капиталистичког ланца

<sup>37</sup> Michael Heinrich, *Uvod u Marksovu kritiku političke ekonomije*, CRS, Zagreb, 2015, s. 130-131.

производње радна снага појављује се као средство за репродукцију или валоризацију капитала, док унутар ланца радничке наднице, радник конзумира робу као употребну вредност (храна, одећа, становање, едукација) зарад репродуковања саме/ог себе. Стога овај други ланац представља процес (ре)продукције себе за радницу/ка, или процес само-трансформације.<sup>38</sup>

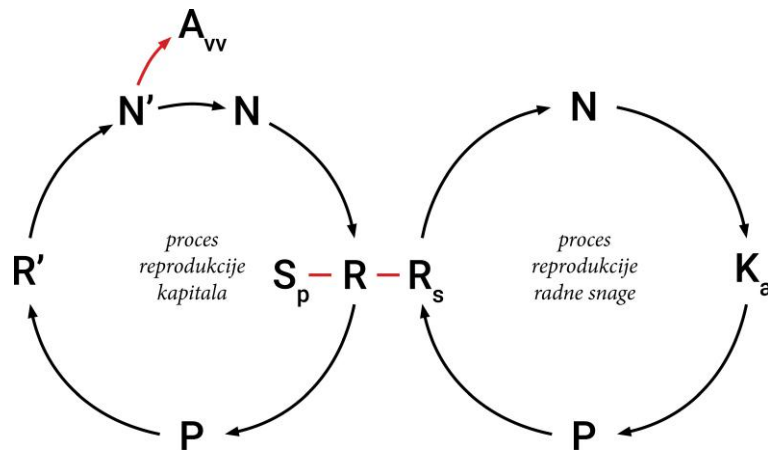


Фиг. 3.

У горњем графикону (Фиг. 4.) претходно уведена два ланца – капиталистичког профита и радничке наднице доведени су у везу путем радне снаге ( $R_s$ ), да би у наредном кораку (Фиг.5.) они били постављени као два затворена ланца у кружном кретању. Да би се први процес капиталистичке циркулације/производње приказао у затвореном репродуктивном ланцу било је потребно увести нови елемент апропријације вишка вредности – Авв, који капиталиста делом присваја за себе а делом улаже у проширење и унапређење производног процеса (нове машине, запошљавање више радника, итд.). Оно што овде постаје важно јесте разликовање две врсте валоризације које се овде очитују: док у процесу репродукције радне снаге, новац и роба, тј. конзументски артикли, служећи регенерацији радне снаге (одржавању виталне животне енергије) преваходно имају *употребну вредност*, у ланцу капиталистичког профита новац и роба имају вредност која је условљена *могућношћу увећања сопствене вредности*. Ту вредност постаје *циљ за себе*.

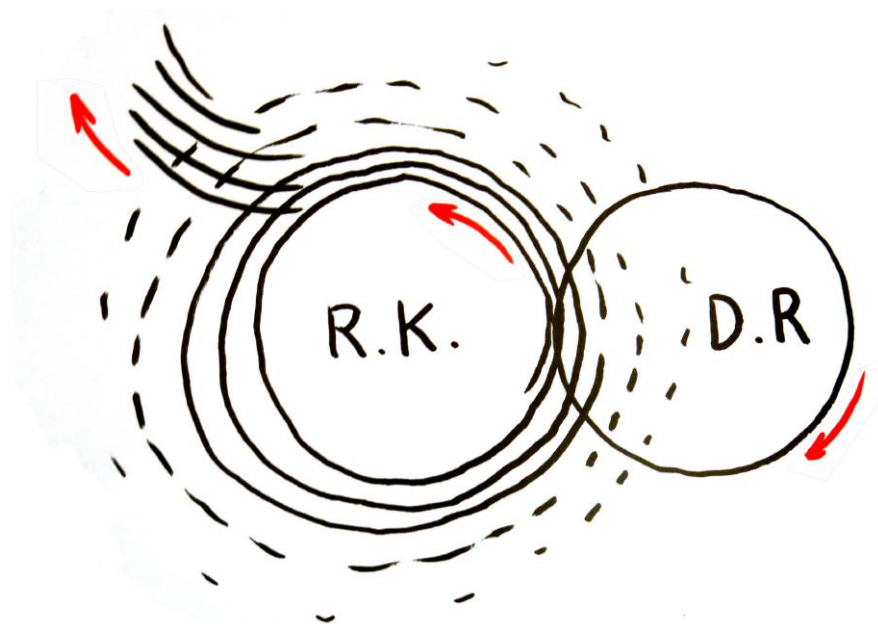
<sup>38</sup> Из текста Tithi Bhattacharya, "How Not to Skip Class: Social Reproduction of Labor and the Global Working Class", у: *Mapping Social Reproduction Theory, Remapping Class, Recentering Oppression*, Pluto Press, London, 2017, p. 80.





Фиг. 5. Повезани ланци репродукције капитала и репродукције радне снаге.

Из овог призилази да се ланац друштвене репродукције одвија у функцији задовољења елементарних животних потреба, док се на њега наслоњени ланац репродукције капитала, који из њега црпи вредности (у претходном случају радну снагу радника која није плаћена надницом), одвија зарад сталне потребе увећања профита у корист увећања капитала (тј. приватних интереса капиталисте који овај профит присваја). Док се ланац наднице (друштвене репродукције) одвија у стабилном току, ланац репродукције капитала развија се са прогресивном тенденцијом сталног ширења и инвазиван је у односу на претходни.



Фиг. 6. Динамична мапа флукутирања вредности у повезаним ланцима (ре)продукције вредности – репродукције капитала (RK) и друштвене репродукције (DR).

Другим речима, ланац репродукције капитала паразитски егзистира на ланцу друштвене репродукције исцрпљујући све више његове вредности зарад задовољења партикуларних (приватних) интереса. Он такође функционише као доминантни идеолошки процес у односу на основни процес обнављања општих потреба одржавања живота (*Фиг. 6.*).

Ову шему можемо применити на све друштвене делатности разматрајући их са становишта производних односа које подразумевају, при томе имајући на уму да оно што је овде означено као почетна вредност  $N$  – новац, може бити замењено другом симболичком вредношћу (нпр. друштвеног признања, части, престижа, итд.). Међутим, док је ова симболичка вредност у профитном ланцу еквивалентна или постаје заменљива са новцем и сврха њене репродукције је увећање саме себе (само-оплођивање), у ланцу друштвене репродукције исказана вредност следи сасвим другу логику – она је у функцији одржања виталности друштва, односно друштвеног поретка које при том није подељено од природе (о овоме ће бити речи касније), и не производи никакав вишак вредности. Дакле, приватни интереси остварују се путем генерисања и увећања профита који, са једне стране, може бити финансијски и, са друге, изражен у симболичком капиталу (друштвеном престижу, признању, итд.). Одатле није тешко замислити на који се начин нпр. само ауторство у процесу производње знања или разни облици друштвеног или политичког заступања у доминантном контексту односа производње, очитују као присвајање *профита*, што подразумева експлоатацију одређених вредности које иницијално треба да имају општу (друштвену) функцију.

Међутим, да би приступили разматрању производње репрезентације реалности, треба имати на уму да она по себи већ подразумева одређену медијацију између друштвених чињеница и процеса, и јавности одређене сетом идеолошких кодова. Утолико ова анализа постаје комплекснија, и у наставку текста проширићемо оквир њеног разматрања.

Такође, у досадашњем тексту бавили смо се углавном репрезентацијом реалности у јавности путем документовања, међутим, треба имати у виду да репрезентација обухвата један много шири спектар друштвених феномена и процеса, који, само на индивидуалном плану укључује и производњу сáмих идеја, говора, креирања наратива, затим има своје значење у праву, медицини, политици, егзактним наукама, математици, хемији, итд. Можда чак разматрање ове операције постаје најзбудљивије уколико погледамо како се она спроводи баш на најинтимнијем плану једне индивидуе. Односно, уколико покушамо да детерминишемо моменат или границу у којој догађај који смо искусили, производњом његове репрезентације у виду исказа, наратива, говора, па чак и мишљења, по аутоматизму (условљеном доминантним производним односима) присвајамо, на тај начин приватизујући и одређено опште друштвено искуство (друштвени капитал). Док је с једне стране производња ових репрезентација или рефлексива (у било ком свом облику) мотивисана само-сазнајним мотивима (разумевањем себе и света), са друге она у контексту доминантне идеологије (тржишног капитализма, индивидуализма) подлеже комодификацији, читавајући се као вредност која се може експлоатисати и увећавати, а то је омогућено тиме што се нешто што нам је *својствено* изједначава са нашом *својином*. И то место управо чини разделну границу између два претходно споменута принципа производње вредности која се спушта у дубоку интиму сваког од учесника савременог друштва, и која при том егзистира као поље перманентне борбе између ова два контрадикторна принципа репродукције вредности – општих и приватизујућих.

#### IV. Уметничка пракса у идеолошком контексту

##### IV.1. Транзиције друштвених парадигми у модерној епохи

###### – Историјски оквир

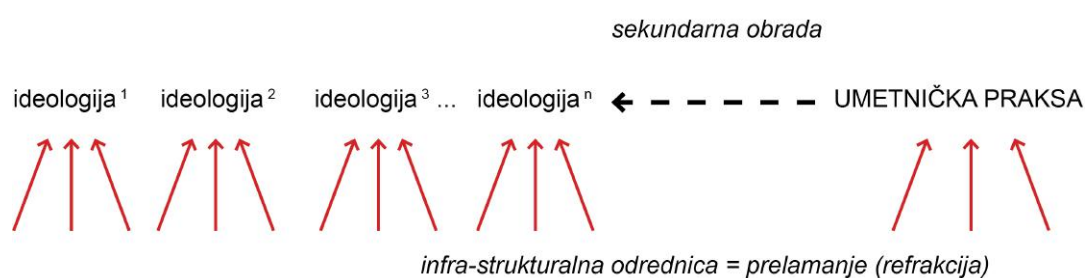
Ради постављања оквира у коме би могли боље сагледати однос производње репрезентација и уметничке праксе у идеолошком контексту, у следећем кораку послужимо се шематским прегледом транспозиција друштвених парадигми који бележи кључне моменте из периода развоја модерности до данашњих дана, а које Растко Мочник излаже у својој студији “Eastwest”<sup>39</sup>. Мада је централни повод ове студије било показати како је дихотомија *Запада* и *Истока* превазиђена јединственим доминирајућим поретком (вредносним референтом), којег имамо данас на глобалном нивоу, овај опсежан и прецизан преглед структуралних транзиција друштвених процеса типичних за различите фазе капитализма, направће важан увид за даља разматрања у овом тексту, а који се састоји у томе да је савремени друштвени контекст резултат динамичних процеса и односа условљених детерминисаним друштвеним чиниоцима, и да стога он није нешто дато већ је подложен променама. Пре него што пређемо на преглед историјских секвенционалних приказа потребно је увести дефиниције којима Мочник одређује идеологије у односу на уметничке праксе (Фиг. 6).

Ситуирајући уметничку праксу у домен идеологија, Мочник (ослањајући се на теоретичаре из прве декаде Совјетског Савеза<sup>40</sup>) идеологије дефинише као системе *рефрактираних знакова*, тј. “постварења различито оријентисаних друштвених интереса – *арене класне борбе*”. По овој дефиницији, уметничка пракса преузима идеолошку рефракцију (преламање) као сопствени материјал и над њом оперише, тако вршећи *секундарну елаборацију* над већ идеолошки *рефрактираним* материјалом. Током секундарне елаборације над материјалом произашлим из различитих идеолошких подручја, који прелама различите друштвене интересе и делује као њихова инфраструктура, уметничке праксе се

<sup>39</sup> Растко Мочник, “Eastwest”, *Маска*, 19. 3–4 (2004) : 5.

<sup>40</sup> Волошинов, Валентин Н., Медведев, Павел Н., Бахтин Михаил М.

такође налазе под притиском инфраструктурних одредница. У том смислу уметничке праксе не само да се баве обрадом идеолошких рефракција омогућених од стране идеологија, већ и саме, као компоненте идеолошког подручја, директно врше преламање (рефракцију) својих инфраструктуралних одредница (различитих *друштвених интереса*).



Фиг. 7. На Мочниковом графикону приказан је динамичан однос у коме се ситуирају уметничке праксе. Оне “постају дупло артикулисане: хоризонтално – са идеолошким формацијама над којим оперишу, и вертикално – инфраструктурним одредницама које рефрактирају на исти начин као и у било којој другој компоненти идеолошког подручја”<sup>41</sup>.

Оваквим ситуирањем уметничких пракси измиче се ‘класичном’ марксистичком схватању инфраструктуре као аутономне и фундаменталне ‘економске сфере’, управо имајући у виду процес *аутономизације сфера* – како економске, тако политичке, па и културне – која се одиграла као историјски резултат класних борби епохе капитализма.

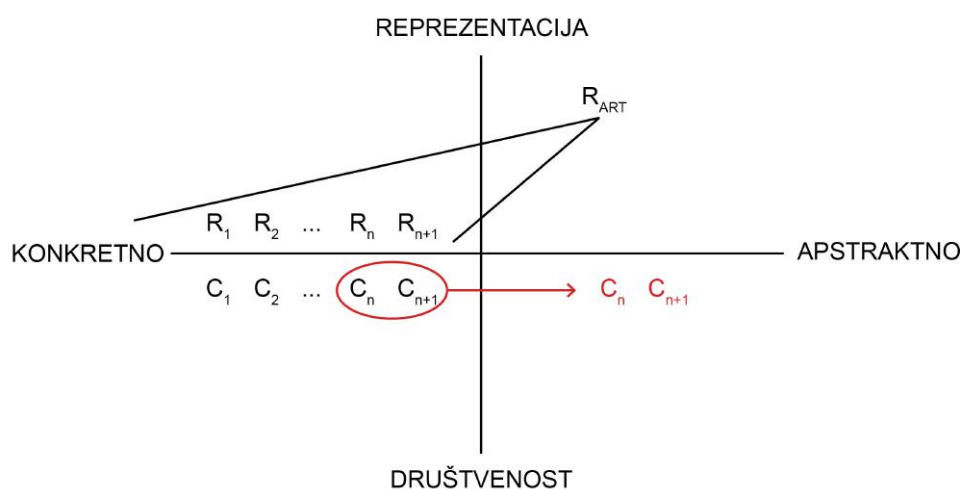
Да би нам приказао историјску сукцесију развоја ових односа у ‘друштвеном тоталитету’ од увођења капиталистичких односа до данас, Мочник конципира поље деловања у управним координатама: при чему вертикална одговара опозицији репрезентације (Rx) и ‘друштвених ствари’ или ‘друштвености’<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Растко Мочник, “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4 (2004): 5.

<sup>42</sup> Базирајући се на Леви-Стросовом (Claude Lévi-Strauss) схватању посебности друштвених наука услед интринзичног разумевања свог објекта посматрања као ‘објекта’ и ‘субјекта’ или ‘ствари’ и ‘репрезентације’, и могућности схватања друштвене чињенице у потпуности, тј., “од споља као једне ствари, али и као ствари која укључује као свој интегрални део субјективно схватање ... којим би се неко забавио уколико ... је искусио ову чињеницу као нативни урођеник ...”. Claude Lévi-

(C<sub>x</sub>), док хоризонталну изводи из претходно дефинисане формуле, и поставља је у опозицији ‘конкретно/астрактно’.

Првим двама шемама<sup>43</sup> објашњава се прелаз из пре-модерне у модерну ситуацију што суштински подразумева конструисање идеолошког подручја које одговара култури коју имамо до данашњих дана.



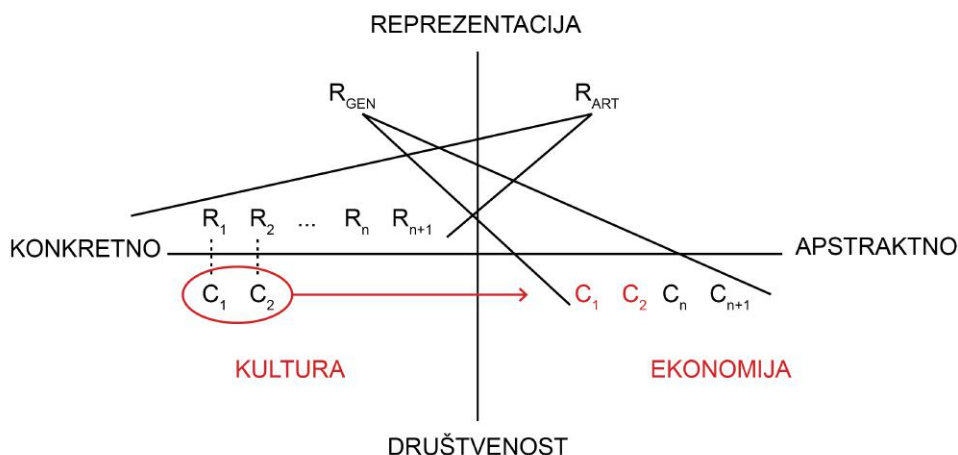
**Фиг. 8. Премодерна ситуација и прелаз ка модерној:** у премодерној ситуацији уметничка пракса (РАРТ) оперише над конкретним идеолошким репрезентацијама ( $R_1, R_2, \dots$  итд.), које су уједно репрезентације конкретних друштвених чињеница ( $C_1, C_2, \dots$  итд.), и заједно са њима чине тоталне друштвене чињенице ( $C_1 + R_1, C_2 + R_2$ ), итд. Ефекат уметничке праксе је секундарна репрезентација, тј. репрезентација репрезентације – “репрезентација са унутрашњом дистанцом, која презентује механизме репрезентовања”, чиме је репрезентација, губећи директну корелацију са иједном друштвеном чињеницом ( $C_x$ ), одведена у апстрактност. Претпоставка за прелаз у модерн доба је да су још у ‘примитивном’ друштву морали бити успостављени одређени услови који су омогућили процес уметничке секундарне елаборације, чиме је дошло до одвајања репрезентације ( $R$ ) од друштвених чињеница ( $C$ ) – “урођеници истовремено бивајући укључени у друштвене процесе, праксе, односе ( $C_x$ ), имали су потребу да се баве И примитивном репрезентацијом  $R_x$ , како би се упоште могли укључити у  $C_x$ . (...) Спонтани тоталитет ‘тоталне друштвене чињенице’ морао је бити раскинут, уколико су урођеници имали било какву врсту идеје о ‘репрезентацији’ као (релативно) независној од друштвених чињеница којима посредују и припадају. Овим процесом раскинула се спонтана и непосредна веза друштвених односа, показавши да

---

Strauss, “Introduction a l’œuvre de Marcel Mauss”, u: Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1985 [1950], p. XXVII.

<sup>43</sup> Ради концизности, две прве Мочникове шеме које се односе на пре-модерни и прелаз у модерни период овде су спојене у једну.

увиди нису по себи очигледни, нити аутомтски и да се ствари могу радити на различите начине, јер могу бити репрезентоване и виђене на различите начине.”<sup>44</sup>



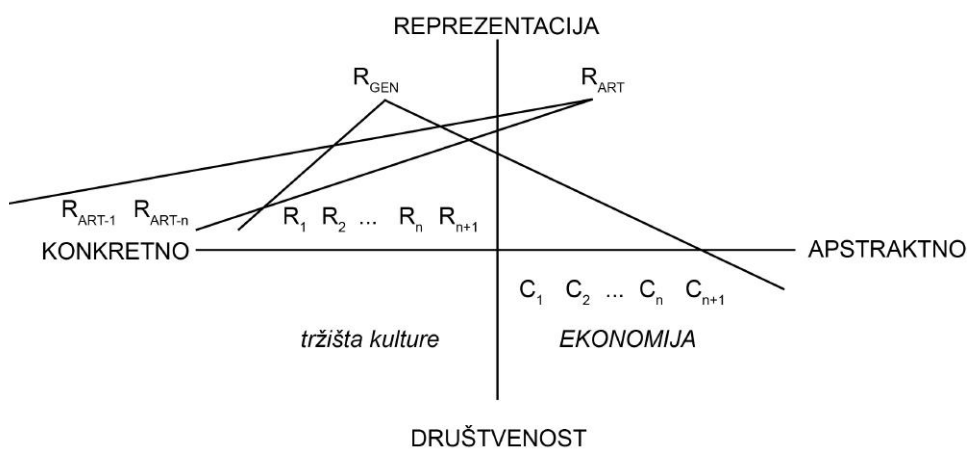
**Фиг. 9. Модерна ситуација:** Одвајање репрезентације од друштвених чињеница типично је модерни процес у коме се конституише и поље културе које је одвојено од својих изворишта, каквим га и данас имамо. У овом процесу део друштвених чињеница развезаних од своје директне репрезентације преузима и утеловљује симболичну функцију у *поствареном*<sup>45</sup> облику, и прелази из конкретног у апстрактно поље. Преузимајући на себе функцију својих пређашњих репрезентација, као апстрактне постварене друштвене чињенице, ове ‘ствари’ траже да буду друштвено признате и прихваћене. Њихово друштвено признање, односно њихово подруштвљавање, одвија се путем њихове валоризације, тј. комодификације – репрезентацијом у генерализованом еквиваленту ( $R_{GEN}$ ), тј. новцу, који представља конкретизацију апстрактних вредности садржаних у њима. У овом процесу дефинише се сфера економије и сфера културе које су међусобно искључујуће.

*Еманципација репрезентација од друштвених чињеница*, која се догодила на прелазу између *Фиг. 7* и *8*, специфично је модеран процес и односи се на процес *постварења* друштвених пракси и односа, које се у марксистичкој

<sup>44</sup> Растко Мочник, “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4 (2004): 7.

<sup>45</sup> У марксистичкој теорији постварење се разуме као “чин (или последица чина) трансформације људских својстава, односа и дјеловања у својства, односе и деловање човека при коме се стварају ствари које постају независне (и замишљају се као оригинално независне) од човека и управљају његовим животом (пример за ово нпр. може бити ‘рад’). у: *A Dictionary of Marxist Thought*, (Ed. by Tom Bottomore), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983, pp. 411–413. “Постварење је најрадикалнији и најрастпрострањенији облик *отуђења*, карактеристичан за модерно капиталистичко друштво.” Мочник, “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4 (2004): 8.

интерпретацији (нпр. Ђерђ Лукач) разуме као њихова *генерална комодификација*. Заправо, читаву историју модерности можемо пратити као прогресивно анексирање једне за другом друштвене сфере у генерализовану робну економију. Резултат овог процеса је и аутономизација економије као доминантне сфере у друштвеном поретку, која је такође пропраћена и аутономизацијом других друштвених сфера – нпр. правно-политичке, културне, итд. У процесу развоја модерног капиталистичког друштва, реартикулишу се нови односи који су сада одређени у економским терминима робне размене и робног фетишизма. По Мочниковом увиду, све новоустановљене аутономне сфере подлежу ‘економској рачуници’, осим правно-политичке која апсорбира део институционалног оквира и конституише се у савремени легални систем. Претходна шема (Фиг. 8) представља моменат сатурације у коме су сфере *културе* и *економије* комплетирале конституисање своје аутономије и у коме се појављује *уметност* у облику у коме ће се практиковати до савременог момента.



Фиг. 10. Развијена модерност/капиталистичко друштво: У директној спреси са развојем капитализма, главне тенденције у овом моменту усмерене су ка прогресивној комодификацији свих друштвених сфера – *безграничној акумулацији* – последица чега је и *комодификација саме репрезентације*. У овој фази долази до формирања различитих специфичних тржишта – тржишта масовне културе, индустрије забаве, итд., што се завршава комодификацијом саме уметности. Као одговор на ову ситуацију долази до сукцесивног појављивања различитих праваца у уметности – почевши са л’арт пор л’арт-ом, на који се надовезује низ историјских авангарди – у којима се она остварује путем перформирања своје аутономије. Сви ови правци један за другим покушавају измаћи прогресивној комодификацији под коју сукцесивно потпадају све претходне форме уметничких пракси. При томе, у сваком историјском моменту овог



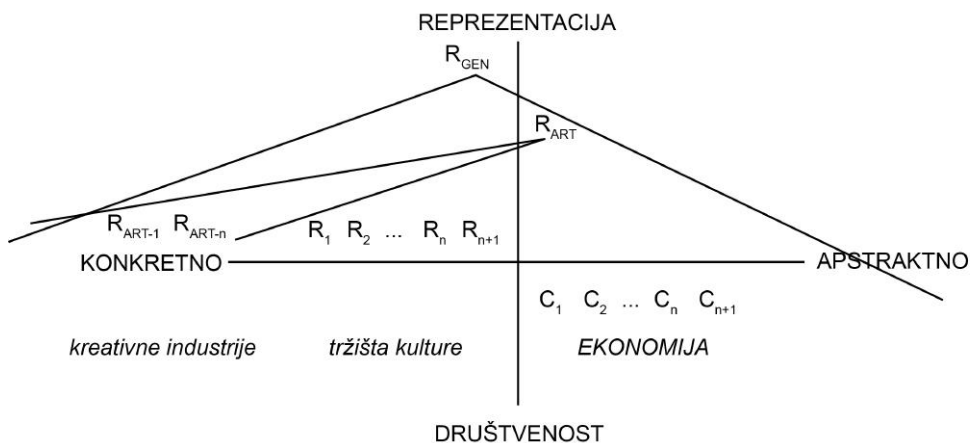
периода – развијеног капитализма XIX И XX века – само једна форма авангардне уметности која још није обухваћена комодификацијом сматра се истинском, изворном, непатвореном уметношћу R<sub>ART</sub>, док су сви претходни стилови виђени као идеолошки. Овде уметност као свој материјал више не користи само друге идеолошке материјале, већ и своје *идеолошке* уметничке формулације (стилове који су јој претходили) и обрађује их у естетском кључу<sup>46</sup>.

Оваква неуморна производња уметничких авангарди може се видети и као низ бесомучних покушаја да се изађе из замке контрадикција модерности: да би задржале свој статус слободних естетских пракси изван идеологије, уметничке праксе с једне стране су присиљене да се боре за *идеолошки статус уметности* изван комодификације, док са друге стране, да би задржале статус ‘изузетности уметности и културе’ оне су приморане на борбу за задобијање друштвеног признања, при чему једини начин за његово постизање у капиталистичком друштву иде кроз комодификацију.

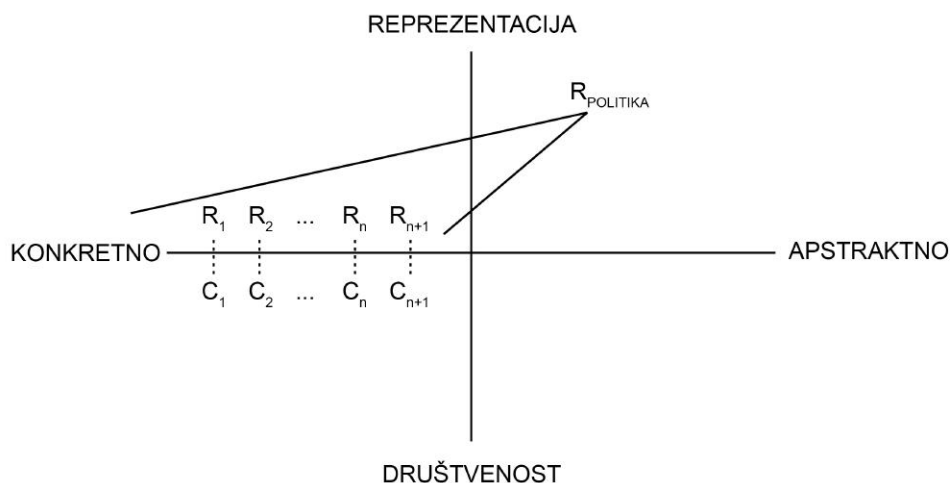
Стратегије за превазилажење ове контрадикторне ситуације развијеног капитализма разликују две опције које се од тог момента упоредо примењују кроз револуционарно-социјалистички друштвени преврат и дешавања на *Истоку*, и као наставак развоја тржишног капитализма до неолиберализма у земљама *Запада*, и одговарају биполарној подели света коју ћемо имати већим делом XX века. Наставак развоја капитализма на Западу одражава се у одржавању немогуће ситуације и непрекидној потреби за изналажење нових уметничких форми и стилова, Мочниковим речима – “убрзаном кретању да би се остало на истом месту” – док на Истоку то било “уништење само замке”, нешто што уметничка пракса није у стању сама да спроведе из своје позиције, већ то постиже путем повезивање са другим (револуционарним) друштвеним снагама које се конфронтирају доминантним историјским условима. (*Фиг. 10 и 11*)

---

<sup>46</sup> Прерађен текст из Мочник, “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4 (2004): 9-10.



Фиг. 11. **Западна шема:** У западним капиталистичким друштвима комодификација коначно захвата све друштвене сфере укључујући и културни гето који јој је раније измицао. У облику културних ниша са декларативном аутономијом, уметничка пракса наставља да се одвија по наслеђеној, авангардној логици, међутим, сада читав овај процес, захваћен логиком комодификације, битно мења свој карактер. Уметничке праксе не односе се више према уметничком материјалу из прошлости као идеолошком, на који су примењивале естетску елаборацију, већ сада директно експлоатишу њихову историјску (идеолошку моћ) – ауру, и на одређени начин је комодификују. Ове позиције већ оцртавају типичну постмодерну ситуацију.



Фиг. 12. **Источна шема:** На Истоку, револуционарним трансформацијама уводи се општа декомодификација свих друштвених сфера. То подразумева повратак друштвених чињеница у поље конкретног, установљавајући нову сферу тотализујуће репрезентације – сферу политике ( $R_{POL}$ ), којом све остале сфере бивају обухваћене. Политичка репрезентација заузима некадашњу позицију уметничке репрезентације, али за разлику од ње она више није закупањена узмицањем од идеологија, већ управо ради над идеолошким репрезентацијама, као медијаторима конкретних друштвених чињеница, које је сада потребно интегрисати у друштвени тоталитет. Уметничке

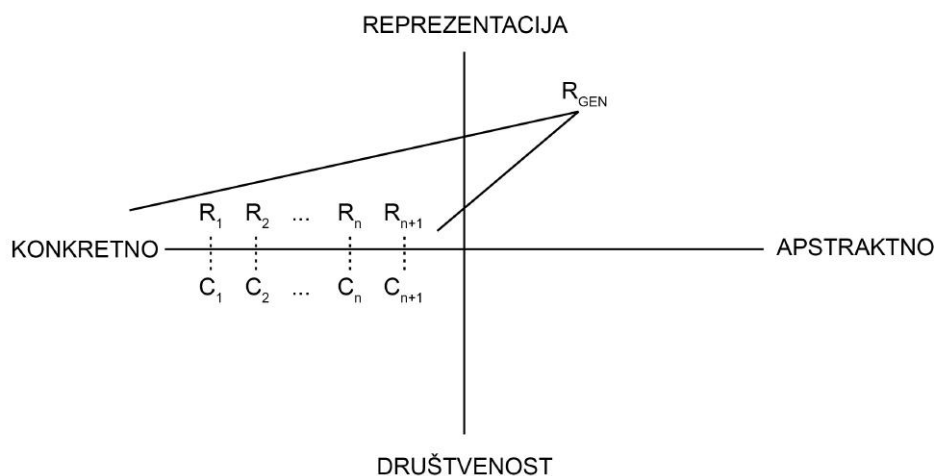
операције бивају потиснуте из ове структуре (оне су стављене на ниво конкретних репрезентација конкретних друштвених чињеница), и сада су стављене у ситуацију да се такмиче са политиком. У распону овако постављених односа може се разумети спектар различитих уметничких пракси од соц-реализма до супрематизма.

У клими која је у свету наступила укидањем блокова и крајем биполарне политике, долази и до транспозиције структуралних елемената у обема ситуацијама у којима се претходне позиције реконфигуришу ка јединственој шеми. Карактеристично за ову транзицију је пре свега да технолошки развој и његова оперативизација условљавају да праксе све више зависе од своје социјализације, чиме се креира парадоксална ситуација у којој се *производи рада ре-комодификују*<sup>47</sup>. У ситуацији где је са једне стране производња условљена својом друштвеношћу, која је непрекидно изложена притиску *ре-комодификације*, новац као *екстра-економски* генерални вредносни еквивалент ( $R_{GEN}$ ) прелази у апстракцију, јер он сада има више везе са политиком, па и културом, него са економијом. “Оличен у *површној секундарној социјализацији*, он више не репрезентује ништа, осим *постајања вредности* будућих производа људских настојања и друштвених односа које чине њихов контекст – односно,

---

<sup>47</sup> Одређене праксе све више постају условљене својом социјализацијом, за шта им више нису потребни додатни механизми социјализације, било да је реч о тржишту или о политици. Ослањајући се на Марксову дефиницију фундаменталне контрадикције капитализма, која га неминовно води у његово укидање *изнутра*, по којој је индустријска производња суштински друштвена, док је са друге стране (у капитализму) присвајање производа приватно, Мочник поставља питање: “Ако је претходна друштвеност материјализована у машинерији, док је актуелна друштвена артикулација, структура, одлучујућа компонента процеса производње, каквог смисла има довести производ, који је овим процесом већ подруштвљен на тржиште да би се опет социјализовао? Каквог смисла има, пре свега, репродуковати приватну контролу над факторима производње, имајући на уму да су они ништа више већ сáми друштвеност. Ако је у Марксово време ово била тенденција која је теоретски могла бити дедуцирана, у нашем времену, то је реалност коју можемо осетити на својој кожи. Што је названо пост-фордизмом или пост-индустријализмом је управо ово свеобухватно подруштвљавање производних и других процеса, подруштвљавање које пробија границе приватног власништва и присвајања у сваком моменту, на сваком месту. То можемо сáми увести на томе како је постало тешко за законе који штите приватно присвајање да се ухвате у коштац са развојем електронских технологија.” Растко Мочник, “Eastwest”, I, 19.3–4 (2004): 19.

“само насиље које одржава у животу превазиђени начин производње и друштвености”<sup>48</sup>.



**Фиг 12. Постблоковска (актуелна) шема:** Одговара данашњој ситуацији која се транзицијом извлачи из шема бившег Истока и Запада, и обележава укидање ових подела. Генерални еквивалент сада оличен у површној секундарној социјализацији, постаје апстрактан. “Овим се робни фетишизам коначно приказује у свом стварном идеолошком карактеру, коме су, као и у свакој другој идеологији, да би одржала своју позицију, неопходне све врсте ригорозних образаца, укључујући и организовано насиље. Као један од феномена који се дешава у овом процесу јесте и да робни фетишизам постаје објектом уметничке елаборације.”<sup>49,50</sup>

У закључку Мочник детектује четири врсте уметничких стратегија од којих само четврта нуди излаз из заробљености актуелне ситуације. Само укратко навешћу све четири и нешто већу пажњу посветити последњој. Прва, насловљена: “неуспјех у препознавању новитета актуелне ситуације», односи се на уметничке праксе које још увек раде по матрицама из доба блоковске поделе, не увиђајући да се ситуација у међувремену променила. Друга – «конформистичка адаптација у новим условима», где се под велом универзалних вредности игноришу и релативизују историјске трансформације, уображавајући да уметност још увек има аутономни статус (у односу на идеологију), функционише као естетски предлог «не-конфликтне транзиције према либералном идеалу изједначавања мултикултуралне друштвености», (као

<sup>48</sup> Растко Мочник, “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4 (2004): 19.

<sup>49</sup> Растко Мочник, “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4 (2004): 20.

<sup>50</sup> Све шеме у претходном одељку (Фиг. 6-11) као и пратећи текстови су деривати текста Растка Мочника “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4 (2004).

у, нпр., културним индустријама, итд). Трећа је “нова адаптација стратегија бивше источне алтернативе”, при чему се преузимају појавни, формални елементи ових историјских пракси док суштински у практичном смислу начин оперисања репродукује доминантне друштвене односе. Четврту стратегију, коју тенденциозно магловито означава као: «потрага за новим структурама уметничке праксе у новонасталим условима» Мочник нам приказује тек у назнакама, уједно указујући на њен еманципаторски потенцијал за структуралну реконфигурацију друштвених односа, која би омогућила излаз из постојеће ситуације: “Коначно, нове праксе радикално размрскавају савремену утвару тотализације. Оне се ситуирају изван савремене шеме, осигуравајући услове транспозиције заједно са чином сáмог трансфера. У њиховом гесту, којим се конструише *нова локација заједно с оним што је тамо лоцирано*, оне наликују политикама нових покрета, који се ситуирају изван традиционалних политичких установа и њихове политичке сфере, док истовремено оне су можда једини начин политичке акције који је још увек отворен савременом човечанству.”<sup>51</sup>

Док нам претходно изложеним увидима Мочник даје један сложен историјски преглед транзиције основних парадигми модерног света који нам увелико може користити не само да ситуирамо уметничку праксу у односу на идеологију, него да упоредо разумемо и кретање друштвених тенденција и контекст у коме се савремене друштвене сфере (политика, економија и култура) конституишу, оно што у контексту нашег разматрања постаје важно јесте да он уметничкој пракси приписује много већу *потенцијалну* делотворност за производњу друштвене промене, него што би се то из данашње позиционираниости званичне уметничке сфере могло уопште очекивати. Базирајући се на историјској анализи он добро аргументује зашто у савременој ситуацији није могуће произвести структуралну (друштвено-политичко-културну) промену посредством пракси лоцираних унутар окошталних званичних друштвених сфера, већ тај потенцијал види у уметничким праксама ситуираним изван њих, које граде нова окружења и успостављају нове другачије односе. У том смислу он, пре него да нам даје неке чврсте одреднице, тек зацртава трасу којом се даље може кретати, не дајући ни превише информација о томе шта то битно функционално разликује ове праксе

---

<sup>51</sup> Растко Мочник, “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4 (2004): 24, курзив В. Р.

од осталих, и како се могу препознати – оне су безбројне и егзистирају свуда око нас, само што њихово препознавање захтева примену једне сасвим нове апаратуре за перципирање реалности, и на крају захтева *укључивање*. Стога се може рећи да је Мочникова неодређеност у дефинисању ових уметничких пракси заправо прорачуната – она позива читаоца да изађе из пасивне комотности, изгради сасвим другачије механизме за перципирање друштвених односа (за шта га опскрбљује алаткама кроз историјску анализу) и укључи се у препознате еманципаторске праксе и тенденције.

Са друге стране ситуирање концепта *аутономије уметничке сфере* у историјски контекст, за којом се данас често посеже из званичних културних сфера, критички нам показује да је она данас не само неоснована и немогућа, већ да је и историјски била упитна и неодржива. У том смислу, уместо захтева за аутономијом уметности (односно уметничке сфере у односу на друге, нпр. сфере економије и политике) можда би било занимљивије бавити се питањем како уметничка пракса заправо може бити смисленије и консеквентније *увезана* са другим друштвеним праксама, на који начин оне могу бити боље међусобно условљене, и како се може радити на овим односима користећи их као свој материјал. Такође, захтев за аутономизацијом уметности као естетске обраде (на трагу ларпурлартизма), и када би био могућ, имплицирао би њену отуђеност, не само од других друштвених сфера, него и од друштвених процеса који нису обухваћени овим сферама, и тиме њену нерелевантност, неучинковитост за шире друштвене процесе и интересе.

#### *IV. 2. (Не)репрезентативност уметничких пракси?*

Теза коју бих желела да поставим у наставку јесте да управо због *репрезентацијске функције* која је уметничкој пракси историјски додељена и утврђена њеним позиционирањем у оквиру (званичне) уметничке сфере, она остаје онемогућена за уплив у шире друштвене процесе. На трагу тих размишљања, као и личне уметничке праксе, покушала бих да размотрим могућност изласка уметности из поља репрезентације, зарад могућности (ре)успостављања њене друштвене функционалности.

Враћајући се на пример документарног веза и других повезаних искустава уметничких пракси (нпр. *Историје у расправи*), важно је обратити пажњу да, иако су ове праксе формално усмерене на производњу репрезентација реалности, процес у коме се ова репрезентација производи, као и процес у коме се она користи, узима превагу у важности над сáмом репрезентацијом као објектом који се контемплира и процењује. Овде би се морали вратити неколико корака уназад и размотрити статус репрезентације и пре свега статус реалности.

Реалност није нешто пасивно што егзистира независно од нас, и свако од нас производи свој доживљај реалности. Овај доживљај, међутим, не може бити објективан, нити се реалност може спознати објективно – свака цивилизација развијала је своје методе досезања објективног знања, који су се као резултат процеса друштвених борби стално и кориговали (укључујући и научни објективизам). С друге стране, доживљај произведен на индивидуалном плану је утолико субјективан (или објективан) уколико је произведен као резултат више или мање активног односа између сопственог искуства и тренутно доминантних форми знања и друштвених односа. У том смислу реалност је динамична ствар и (ре)креира се управо путем усклађивања различитих субјективних доживљаја који се у међусобној интеракцији приближавају објективности – производећи опште знање о свету. Овај процес производње реалности, као и знања о њој кроз интеракцију субјективних доживљаја, условљен је начином на који су производни односи у друштву организовани – што нас упућује и на важност тога у каквом режиму је репрезентација реалности, као знање о њој произведено – нпр. идеолошком, хијерархијском, медијатизованом експертима, итд. У том смислу окружење које се покушава успоставити кроз процес документарног веза подразумева један други режим односа производње који је хоризонталан (није медијатизован експертизмом, нити у том смислу препродукује хијерархије), и на тај начин се може валоризовати и као покушај апроксимације ка *објективној* реалности, који настаје као резултат спонтане (ре)организације различитих субјективних доживљаја. Оно што је такође важно нагласити, сáма репрезентација овде престаје да буде циљ сáма по себи, јер се путем (само)организације процеса њене производње заправо (ре)креира и нова стварност. Тј. успостављање другачијих производних односа омогућава, не само доживљај стварности на други начин (другачију перцепцију стварности), већ и

њену суштинску измену. У том смислу могли би рећи да документарни вез суштински није репрезентативна техника већ *презентативна*.

#### IV.3. Скала 1:1

Потпору за ову тезу можемо наћи и упокушају Стивена Рајта (Stephen Wright) да дефинише нове концепте око феномена корисништва<sup>52</sup> (*Ка речнику корисништва*, 2014<sup>53</sup>), увиђајући да су се у току протекле две деценије под утицајем развоја културе умрежавања и у уметности развиле праксе везане за корисништво које битно урушавају модернистичке концепте, на пример, ауторства и експертизе, док са друге стране још увек није изграђена нова терминологија за њихово означавање. Један од кључних емергентних феномена у оваквим уметничким праксама, које нису усмерене ка публици већ ка корисницима а да притом не представљају редуковане моделе нити прототипе потенцијално корисних направа или сервиса, “који би могли бити корисни ако би икад били извучени из уштројеног оквира уметничке аутономије и била им допуштена тракција у стварном свету”<sup>54</sup>, јесте скала 1:1. Овакве праксе Рајт дефинише као по скали подударним ономе с чиме се оне хватају у коштац, при чему, иако се у свом поступку могу служити разноврсним репрезентацијама, оне саме по себи не представљају репрезентацију ничега. Оне су једноставно оно што јесу и истовремено предлог тога што јесу. Оперисањем у скали реалног, прекида се континуитет са модернисичком традицијом у којој уметност функционише или као нешто друго или у скали умањеној у односу на реалност која се мапира. Да би ово сликовито приказао Рајт се користи метафором из приче Луиса Керола (Lewis Carroll), *Силвија и Бруно*<sup>55</sup>, која произилази из спонтане конверзације између наратора и другог, типично керововски бизарног лика (Мајн Хер /Mein Herr/), а тиче се највеће мапе икад “која би заиста могла бити корисна”:

---

<sup>52</sup>Оригинални термин који се користи на енглеском је *usership*, који нема еквивалент на српском језику. Будући да се ради о термину коју изводи сам аутор, по сопственој процени преводим га као *корисништво*.

<sup>53</sup>Stepen Wright, *Towards the Lexicon of Usership*, Van Abbemuseum, Eindhoven 2014.

<sup>54</sup>Stepen Wright, *Towards the Lexicon of Usership*, Van Abbemuseum, Eindhoven 2014, p. 3.

<sup>55</sup> Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded*, 1893.



“Ускоро смо дошли до шест метара према миљи. Онда смо покушали стотину метара према миљи. А онда је дошла највећа од свих идеја! Направили смо мапу провинције, на скали од миље према миљи! (...) Никад није била ни распростра, и већ (...) сељаци су приговорили: рекли су да ће покрити целу територију и заклонити сунчеву свјетлост! Зато сада користимо територију, као своју мапу, и уверавам вас да то готово да функционише.”

Жеља да се стварност учини *видљивом*, као својеврсни идеал епохе модернизма (нпр.: “Уметност не репродукује видљиви свет, она га чини видљивим”, Паул Кле /Paul Klee/) у овој алегорији путем скалирања производи парадокс – репрезентација реалности прети да заклони сáму реалност, па можда и суштински угрози њено постојање. Репрезентација као сурогат реалности, њен апстрактни статус и употреба као конвенције која реферише на стварност којој је подређена, неке су од темељних претпоставки (*дескалиране*) репрезентације реалности коју Керол својом проницљивошћу овде успева да подрије. Па чак и производња репрезентације у природној величини овде се испоставља бескорисном – на шта нас Рајт упућује увидом да је то “управо замка у коју упадају толике политички мотивисане уметничке иницијативе данас: оне недвосмислено остају унутар парадигме *гледалишта*”.

Међутим у својој алегорији Керол отвара и питање шта се дешава са репрезентацијом када суочена са својим лимитима почиње толико да наликује субјекату на који се реферише да се креира конфузија око тога шта је реално а шта не – где 'ствар' служи као сáма своја мапа – “*Зато сада користимо територију, као своју карту, и уверавам вас да то готово да функционише.*”. Иако је сáм чин мапирања изостављен, тј. територија се никако не процесира нити трансформише, ипак је све трансформисано. Аналогно пренесен на уметност и било који део реалности на који се она односи, овај онтолошки дисконтинуитет између мапе и територије нестаје чим је територија учињена да функционише на скали 1:1 као своја *само-стилизована* картографија, односно део реалности као сопствено уметничко дело. Питајући се каква може бити могућност и функционалност оваквих уметничких пракси Рајт каже:

“Па оне не изгледају никако другачије него као што су и оне сáме; нити су нешто што треба гледати и засигурно не изгледају као уметност. Неко би добро описао ове праксе као позитивно 'редундантне', из разлога њиховог вршења функција већ испуњених нечим другим – другим речима због њихове 'двоструке онтологије'. Ипак, у многим случајевима, оптерећеност онтологијом (а камоли

двоструком!) изгледа да је управо оно из чега оне траже бекство. У сваком случају, њихова намера је избећи идеолошку и институционалну стегу, и врсту онемоћале репрезентације којој она води; али то не описује у потпуности смисао ових пракси. Оне, изгледа као да настоје избећи перформативно и онтолошко одређење уметности уопште. У сваком случају могуће је описати их као двоструко онтолошке; али то може бити уско везано с њиховим само-разумевањем при чему би тврдили да то уопште није онтолошки проблем, већ питање мере у којој су информисане одређеним коефицијентом уметности. Информисане уметничким само-разумевањем, не уоквирене као умјетност.” (Stephen Wright, *Towards the Lexicon of Usership*, Van Abbemuseum, Eindhoven 2014, p. 3, 4.)

Термин *двоструке онтологије* који такође изводи Рајт, значајна је одредница за праксе које описује. Она је садржана у чињеници да ове праксе уједно *и јесу и нису* уметност. Са једне стране, оне функционишу у свакодневном животу и у њему праве интервенцију, а са друге, уз своје само-разумевање као уметности оне то и јесу. Овакве уметничке праксе не конципирају се као пројекти, нити се раде за изложбе, оне се генеришу и граде као део свакодневне животне праксе; да би биле уметност оне не чекају да буду признате од стране званичне уметничке сфере (музеја, кустоса, уметничке критике, итд., како би то била уобичајена пракса), већ се њоме *сáме проглашавају*, наиме, када и како то одговара њиховим интерним потребама и динамикама. Њихова стратегија, пре него креирање делá која се могу једносмерно контемплirati, састоји се у интервенисању у сáмој реалности, где се, кроз грађење и успостављање нових односа, генеришу нова окружења. На том трагу могу се препознавати и контуре четврте Мочникове стратегије уметничких пракси којима он приписује потенцијал за излазак из заглављености данашње хегемоније којој су подређене све друштвене сфере. Ове праксе, међутим, нећемо лако наћи на ревијалним уметничким изложбама, репрезентативним порталима савремене уметности, у капиталним уметничким монографијама, итд. Такође, критичари и историчари уметности школовани у модернистичкој (или пост-модернистичкој) традицији, који нису учинили никакав корак ка изградњи апаратуре за перципирање и процену другачијих пракси (нити производних односа), нису у стању ни произвести релевантно знаје о њима. Ове праксе, напротив, као што и Мочник сугерише, треба тражити у свом непосредном окружењу, тамо где их се најмање очекује, и *некако* их препознати. Да ове тврдње не би одвеле у претерану идеализацију нити мистификацију, у следећем кораку ћемо покушати да

сагледамо и детектујемо проблеме и замке са којима се овако оријентисане праксе могу суочавати у својој оперативизацији.

#### *IV.4. Практични проблеми и замке друштвено оријентисаних уметничких пракси: Уметност као професија и као позив*

Овде се пре свега ради о могућностима и вољи за превазилажењем контрадикција уписаних у сâм приступ бављењу уметношћу, по коме је она (данас, као и претходних неколико векова) одређена својом средњокласном припадношћу<sup>56</sup> – а то је бављење уметношћу као *професијом* и као *позивом*. Уметност схваћена као позив подразумева процес само-изражавања који подразумева и одређене слободе, и чиме би условно она могла имати потенцијала за друштвено-политичку трансформацију. Међутим, у уметности схваћеној као професији, због индивидуализованог начина производње који подразумева, као и фетишизације уметности као робе, доводи се у директну везу професионално признање од стране званичне уметничке сфере (ауторства), са финансијским капиталом (новцем), који постају разменљиви. Уметничка делатност, као и све друге, требало би да буде у стању да обезбеди основна средства за живот и рад сâмим уметницима, међутим, у данашњим условима ситуација је таква да је вредност уметничког рада апстрахована и варира у зависности од режима доминирајућих производних односа. Када је реч о тржишном контексту, валоризација уметничког рада може варирати у екстремно широком распону и генерално има тенденцију прецењивања, чиме се у симболичном или економском смислу обезбеђује нарочити класни статус изабраним уметницима. Док се, с друге стране, у контексту културних индустрија, путем *пролетаризације* уметничке делатности, њеног свођења на извршавање радних задатака, и фиксирања цене рада, догађа инструментализација сâмог садржаја и суштине уметничког дела зарад репродукције доминантних идеологија. Сличну ситуацију можемо пратити и у

---

<sup>56</sup> Изнимку овоме чинили би покушаји револуционарне уметности да изађе из свог средњекласног карактера – ‘Пролеткулт’, у непосредним годинама после Октобарске револуције 1917., или у југословенском контексту уметност у НОБ-у, поред других примера са револуционарним предзнаком.

случају других експертских делатности у оквиру осталих друштвених сфера, с тим што је у уметности распон у коме се рад валоризује можда доведен до екстрема. Једноставно речено, у првом случају, уметници, да би обезбедили супсистенцију кроз свој позив, условљени су да се професионализују – да буду признати од света уметности, да би заузврат добили финансијка средства неопходна за своју егзистенцију, и у том процесу они, с једне стране, постају условљени прилагођавањем свог рада захтевима тржишта или идеолошким матрицама институција, док су, с друге стране, приморани или увучени у прављење своје индивидуалне (ауторске) каријере, чиме се путем овог облика приватизације отуђују и изјаловљују праксе које би иначе могле имати општег друштвеног ефекта. Док се у другом случају културних индустрија где се путем позиције 'културног радника' уметнички рад 'пролетеризује', односно депрофесионализује и деауторизује у смислу индивидуализоване делатности која је иначе била обавијена ауром, дешава да се уметност овде више не производи као израз индивидуалности, већ као задатак, који је као и у другим индустријама дефинисан профитом капиталисте, у овом случају институционалног или приватног налогодавца<sup>57</sup>. У првом случају је, за рачун професионализације, уметнички рад у смислу испуњења позива 'запречен', док је у другом случају, где је професија неутрализована, позив инструментализован. Као резултат, бављење уметношћу као позивом доживљава препреке од стране различитих друштвених чинилаца, и уметничке стратегије којима се бавимо у овом тексту укључују и проналажење другачијих оперативизација у којима је (уметнички) рад валоризован у односу на потребе уметника-произвођача (зарад омогућавања сопственог живота и рада) и у односу на опште друштвене потребе (зарад одржања јединствене и функционалне заједнице), где се професија и позив не би налазили у расколу.

Како је онда могуће усавршавати се у уметничкој пракси која би требала да задовољи и сопствене потребе уметника и опште друштвене потребе, при том избегавајући професионализацију, у капиталистичком контексту – поделу рада,

---

<sup>57</sup> О овој теми опширније у: Ben Davis, *9.5 Theses on Art and Class*, Haymarket Books, 2013.

и са друге стране ауторство – у истом контексту схваћену као приватизацију, по којима се управља званична уметничку сфера? Уступање ауторства, одустајање од *ауре* уметности и признања од стране уметничког света, које је у њему увезано са финансијским капиталом, и доминантним идеологијама, не би представљало толики проблем по себи да ова признања не повлаче за собом и друштвено признање, односно могућност да ове праксе имају већег друштвеног ефекта, буду *коришћене* од већег броја појединаца. С друге стране, деловање у оквиру званичне уметничке сфере односи се и на обезбеђивање продукционих могућности, које су потребне да би се одређени рад уопште могао реализовати. И на крају, када се ради о обезбеђивању основног преживљавања за саме уметнике (и евентуално њихове породице), одлука о излазаку из званичне уметничке сфере и напуштање професионалног приступа, условило би их да се прихвате неких других послова ради обезбеђивања основних животних потреба, док би уметношћу могли да наставе да се баве у слободно време уколико им је њега преостало (уколико нису богати наследници, и сходно томе не учествују равноправно у производним односима са већином друштва). У практичним ситуацијама то све значи да се уметници могу наћи пред прављењем великог броја компромиса, и део уметничке вештине представља и како ће ове контрадикције разрешити.

Излаз из свих ових контрадикција свакако није могуће пронаћи у оквиру постојећих друштвених шема, већ као што и Мочник сугерише, кроз креирање нових локација *заједно с оним што је тамо лоцирано* – тј. нових оквира за разумевање и функционисање друштвеног тоталитета.

Изузимајући случај пролетаризације уметничке праксе у културним индустријама, у досадашњем тексту нисмо се ни дотакли проблема отуђености уметничке сфере у односу на радничку класу – што може послужити као један од важних индикатора суштински буржоаског карактера доминантних културних матрица (репродуковање интереса средње и више класе), и њихове опште друштвене нефункционалности. Не само успостављање везе са радничком класом, него и креирање оквира у коме би уметност суштински припадала радничкој класи био би показатељ стварних друштвених промена и виталности друштвеног система. Значајне путоказе у овом правцу можемо наћи

у раду Александра Богданова<sup>58</sup>, теорије система и теорије сложености, а нарочито *тектолошкој* науци коју је развијао у покушају утврђивања пута изградње пролетерске културе и новог друштва у ковитлацу револуционарних превирања с почетка 20. века<sup>59</sup>, које су тада можда историјски биле најближе својој реализацији. Међутим, повезивање креативних, уметничких процеса са процесима производње из перспективе радничке класе, захтевало би потпуну реконфигурацију друштвених односа и оквира друштвеног функционисања, у којима би између осталог и уметност и креативност суштински припадале свим чиниоцима друштва.

Процес који предлажу ове стратегије, заправо је веома спор. Када их Мочник наводи као уметничку стратегију која може послужити излазу из заглављености тренутне ситуације, или када Рајт поставља основе за терминологију корисништва, они заправо имају на уму нешто много шире и обимније него што то могу бити уметничке праксе, које у познатом кључу производе непосредне друштвене ефекте. Овде се ради о спором процесу не само производње уметничких пракси већ и услова да се оне догоде – симултаном и међусобно информисаној изградњи микро-средина међусобно подржавајућих иницијатива које граде своја дислоцирана упоришта изван радара званичних друштвених сфера, у којима се изграђују односи који почивају на другачијим вредносним критеријумима, различитим од актуелно доминантних.

---

<sup>58</sup> Руски филозоф и револуционар Александар Богданов, оснивач московског огранка 'Пролеткулта', у својим напорима да постави основе новој пост-капиталистичкој култури и науци антиципирао је каснији развој теорије сложености и теорије система. Та наука превазишла би поделу на природне и хуманистичке (друштвене) науке и омогућила радницима да се само-организују у својим производним активностима. Она би била централна култура друштва у коме су класне и родне поделе превазиђене. Истовремено она би ослободила људе од деформисаног мишљења класних друштава, омогућавајући им да процењују, с једне стране, лимитације и, са друге, значај својих окружења и других облика живота.

<sup>59</sup> Такође и примери из новије историје говоре нам о потешкоћама недостатка оквира у којима се ове идеје могу спровести. Нпр. *Artist Placement Group*, у Великој Британији, или различите програмске иницијативе које су се спроводиле у развоју југословенског самоуправљања, као нпр. колонија у Железари у Сиску (1971–1990), која је у новије време реактивирана ангажовањем уметника Марјана Црталића. Такође, ту су у домаћем контексту искуства колектива *Учитель незналица*, са Пројектом правне помоћи радницима из предузаћа у процесу приватизације и стечаја.

#### IV.5. Тектологија (Александар Богданов)

Историјске основе за овакве стратегије можемо наћи у уметничким праксама револуционарних искуства којима је пошло за руком да се вежу за ванкултурне друштвене покрете и тако превазиђу своју естетску димензију и средњекласни карактер. Пре свега, пример за овакве праксе је уметност 'Пролеткулта', која се развијала у периоду око Октобарске револуције: док се његови зачеци лоцирају у првим годинама почетка XX века, као званични културни програм Совјетског Савеза развијао се током само три године – од 1917. до свог укидања 1920. Може се рећи да су се кроз 'Пролеткулт' развијали принципи који су били усмерени ка изградњи нове пролетерске културе и друштва, који су, међутим, били у супротности са даљим исходиштима развоја социјалистичких државних система, како у Совјетском савезу тако и другде<sup>60</sup>. Да би се боље разумеле суштинске новине 'Пролеткулта' и њихов друштвени потенцијал, у наставку ћу покушати да разложим неке од главних идеја једног од његових главних идеолога Александра Богданова.

Док су у револуционарној Русији као и у другим револуционарним ситуацијама доминантне преокупације биле усмерене на преузимање власти већине над мањином, становиште Богданова било је да се кроз деловање са позиција моћи само репродукују претходни друштвени односи засновани на ауторитету, што се и обистинило са државним структурама реал-социјализма и доласком Стаљина на власт. По њему изградња нове пролетерске културе у којој би био превазиђен однос између организатора и организованих, свих врста потчињавања укључујући класну, родну, расну, националну, те дистинкција између природних и хуманистичких наука, итд., подразумевала је много дужи процес<sup>61</sup>, који би захтевао промену когнитивних парадигми на којима су се дотадашње

---

<sup>60</sup> Изнимке можемо тражити само у краткорочним непосредним револуционарним искуствима II Републике и Шпанског грађанског рата, искуству НОБ-а у Југославији, итд.

<sup>61</sup> За то су потребне и деценије, као што се показало и на примеру Социјалистичке Југославије, где су принципи проистекли из НОБ-а, убрзо после послератног периода, почели да јењавају и коначно да се напуштају. Као резултат, изградња пролетерске културе престала је да буде идеал, и за узврат се кренуло путем друштвеног раслојавања и формирања нове средње класе која је диктирала доминантну средњекласну културу, која је у суштини репродуковала буржоаске вредности.

науке заснивале.

Настављајући развој Марксових идеја, он је одбацио класичну марксистичку поделу друштвене реалности на базу и надградњу (слично Мочнику) и одлучујућу улогу производних снага, међутим, пеузео је и засновао свој рад на Марксовој примарности друштвених пракси. Започињући своје истраживање у пољу економије Богданов је економски живот сматрао интегралним делом друштвеног бића, док је само друштвено биће по њему било исто што и друштвена свест. Знање, као срж друштвене свести, сматрао је покретачком снагом историје и основом друштвеног прогреса. Узимајући знање више као социолошки него као епистемолошки феномен, тврдио је да су студије унутрашњих динамика друштвених односа упоредне студијама развоја знања. У том смислу разликовао је два нивоа на којима оперишу друштвена бића, које одговарају два врста искуства знања – техничком и организационом. Организација активности на техничком нивоу генерише технологију, која се разуме као организација и коришћење знања у односу на спољну природу. Како је кроз историју технички ниво постајао сложенији, људско друштво захтевало је и комплексније форме организације, тј. идеологије, у најширем смислу значења те речи као скупа концепата, мишљења, норми. Базирајући се такође на раду емпирио-критичара<sup>62</sup> (Мах /Ernst Mach/ и Авенаријус /Richard Avenarius/) Богданов узима као фундаменталну претпоставку да оно што је реално јесте *искуство*, и да је циљ знања да људима пружи оријентацију у том смислу – у *формирању и организовању искуства реалности*. Из перспективе (колективног) рада, за Богданова је искуство тотална сума свих људских напора и истовремено отпор према тим напорима. У складу са потребама производње одвија се селекција елемената искуства. Такође, оваква активност прво је физичка а затим ментална – “Неко прво направи циглу као физички елемент а затим формира идеју о цигли”<sup>63</sup>. Физичко и психичко за Богданова чине различите нивое организације искуства. Док је физичко искуство производ друштвене организације, психичко је индивидуално организовано искуство које се одвија у

---

<sup>62</sup> Тип критичког становишта чији је циљ редукција знања у опис чистог искуства и елиминисање аспеката као што је метафизика.

<sup>63</sup> Видети: Arran Gare, “Aleksandr Bogdanov and Systems Theory”, *Democracy & Nature*, Vol. 6, No. 3, 2000, pp. 344.



лимитима персоналног живота. Објективност психичког нема базу у епистемологији, већ у социологији, будући да је производ рефлексивне организације друштвеног рада. Он и физичко и психичко знање сматра производом дугог историјског развоја, градуалне експанзије друштвеног искуства, које је узроковало растућу комплексност, темељност и прецизност људске организације искуства.

Друго његово начело исказано је у тези да се сав напредак у знању одвија путем *супституције*, пошто је знање организовано у когнитивним моделима који замењују један други. Супституција започиње са језиком, при чему људи елементе свог искуства замењују речима ради разумевања и комуницирања смисла својих акција. Са овог елементарног нивоа, она се преноси на све искуствене нивое, разумевања и објашњавања различитих појава, као и да би се у коначници омогућила контрола над природом. Процес супституције подразумева узимање предмета и његово мењање у нешто друго док се истовремено прихвата есенцијална разлика. Генерално, напредак у разумевању има тенденцију редукције ка више симплификованим елементима, (нпр. ка математичким моделима), са којима се мало шта у пракси може урадити. Тенденција методе супституције је и свођење свог искуства у јединствену целину (што би на друштвеном нивоу одговарало различитим хегемоним системима). Богданов се напротив залагао, не за њено укидање, већ за спремност ка бескрајној супституцији као свесној и практичној активности укљученој у такву организацију искуства. Да би објаснио како до супституције долази Богданов је развио дијалектику друштвеног рада: “радници који иницијално равијају своје одвојене перцепције кроз рад, улазе у конфликт који се интензивира потребом да се рад обави; конфликт је решен или када једна перспектива надвлада остале или када се кроз договор генерише трећа перспектива.” Когнитивни модели, односно супститути, формиран на овако елементарном нивоу друштвеног искуства кроз веома једноставне праксе рада, (техничких метода или економских односа), затим могу бити примењени на другим феноменолошким, друштвеним и екстра-друштвеним нивоима, на тај начин учвршћујући начин на који је свет организован. Када су конкретни супститути узети као апсолутни, долази до њихове фетишизације (као нпр. институције власништва у капиталистичком друштву):

“...дивљак који живи у комуни која је организована на бази ауторитарног лидерства и пасивне субмисије, мисли, тј. организује у својој свести, о читавом универзуму на сличан начин: он мисли о све-владајућем богу и људима и стварима које су му подређене; и он их организује у својим мислима у владајућу, водећу душу и пасивно тело.”

Будући да се овај модел непосредног друштвеног искуства преноси на све нивое перципирања и сазнања (од телесног до искуства читавог универзума), који подупиру једни друге, он чини веома тешким уношење било какве друге супституције, односно другачијег модела перцепције света, и могућности за успостављање другачијих друштвених односа<sup>64</sup>. Стављајући у чврсту узрочну везу науку, као организацију знања и друштвене форме организовања, Богданов је не само поставио систем за перципирање дотадашњих (као и тадашњих) наука као фетишизованих форми супституција које су лимитирале успостављање нових облика друштвених односа, већ је и утврдио пут ка креирању нове науке која би могла да одговара актуелним друштвеним потребама. Пошто је друштвени рад базиран на организацији искуства, оно што је потребно да би се променио начин на који је производња организована јесте креирање и развој нових начина организације искуства, борба против фетишизма и идола који су онемогућили људима да увиде да организација производње и сви други друштвени односи могу бити другачији. И за узимање оваквог приступа кључна је улога свесне креативности, за замишљање и изумевање нових метода унификујућих снага, и нових метода мишљења. По Богданову уметност, литература, филозофија и наука имају важност као идеолошки рад, пошто је њихов предмет промена начина на који људи организују своје искуство да би успоставили заједничко разумевање света. “Уметност... је најснажније оружје за организацију заједничких снага, и у класном друштву за организацију класних снага”. Крајњи циљ идеолошког рада

---

<sup>64</sup> Ову теорију Богданов користи да објасни контекст и консеквенце увођења концепта *атомизам* у класично грчкој и латинској мисли (*атомос* – гр. недељив; лат. индивидуални), када се идеја индивидуализма и зачала у друштву издвајајући човека од остатка природног света. Људи су тада кренули да доживљавају себе као издвојене чиниоце и то су пренели на све остале феномене. Фетишизација атомизма послужила је легитимацији индивидуализма коју Богданов прати у развоју материјалистичке филозофије од Пресократоваца до 19. века, при том показујући како је дуализам између активне мисли и пасивне твари заправо друштвена рефлексивност, која раздваја интелектуални од мануелног рада, као и организаторе од организованих.

је превазилажење подељености између људи и креације креативних индивидуалаца са заједничком жељом која се онда може уочити као таква од стране сваког индивидуалног члана тог колектива. Ово је повезано са превазилажењем отуђења између људи и само-потвђивањем њихове колективне моћи. Са превазилажењем класних и других подела, психологија неповезаности и отуђења требала би да буде замењена само-прихватањем сваког појединца као интегралног дела велике целине.

Наука би по Богданову била најзначајнија компонента нове културе јер би само њоме могла да се премости дистинкција између идеолошког и технолошког знања. Развој науке овде је схваћен као манифестација промена у односима рада, који представља неодвојиви део технолошког развоја. Машинска производња, што се може применити и у данашњем контексту савремених технологија, мења свет преводећи физичке, хемијске и електричне силе једне у друге, на исти начин као што су природне силе преведене у механичке силе производње. Машинска продукција суштински је виђена овде као “системско превођење напора, или у научном и прецизном смислу, трансформација ‘енергије’”. Богданов је одбацује фетишистички концепт енергије као засебног феномена у односу на радну активност, и разматра је као саставни део те активности. Концепт енергије овде произилази из употребе радне условљености као супститута, и треба је разматрати као такву. Енергија представља практични однос друштва према природи, човекове активности према ономе што јој се одупире. Трансформација енергије учинак је дугорочних човечанских напора да се одупре природи: “... да би се видела енергија у природном процесу значи да се на те процесе гледа из перспективе њихове могуће радне експлоатације од стране човека. Пошто су и напор и енергија, нешто што се нити може креирати нити уништити при процесу производње, већ они само задобијају друге облике и намене, узрок и последица моделовани на трансформацији енергије морају фигурирати као једнаки, једноставно као *различите фазе у континуираним серијама промена и променљивих феномена*”. Рад схваћен из овакве перспективе подразумевао би организацију серија различитих смењујућих и променљивих феномена. У Богдановљевој прогнози, како би мануелни рад постајао све организационији и интелектуалнији, радници би се прво сјединили са техничком интелигенцијом постајући радници инжењери, да би на крају

постали радници-научници. Овим би биле не само превазиђене специјализације које су производ односа капиталистичке размене, већ би радници били способни да вреднују и организују све аспекте производње, друштвене и природне динамике. Као резултат овог процеса појавила би се нова наука која би се бавила основним особинама свих постојећих форми организације и тако систематизовала сво сазнајно искуство из прошлости укључујући искуство друштвених односа. Ову науку о ‘формама и законима организовања свих елемената природе, праксе и мисли’ чије је темеље поставио, Богданов је назвао Тектологија: универзална организациона наука (*тектон* – гр. градитељ). По њему, ми људи смо организатори природе, себе и свог искуства, и сходно томе испитивао је нашу ‘праксу, когницију и креативност из организационе перспективе’. Веровао је такође да наше организационо искуство може бити коришћено као замена за разумевање остатка природе, и тврдио да ово може бити база монистичкој слици света, омогућавајући нам да видимо себе као само-организоване делове само-организоване природе, сматрајући природу првим великим организатором.

“На тај начин, искуство и идеје савремене науке воде нас једином интегралу, једином монистичком разумевању универзума. Он нам се приказује као бесконачно развијајуће платно, свих типова форми и нивоа организације, од непознатих елемената етра до друштвених заједница и звезданих система. Све ове форме, у свом преплитању и међусобној борби, у својим константним променама, творе универзални организациони процес, бесконачно подељен у делове, али континуиран и непрекинут као целина.”<sup>65</sup>

Тектологија не само да би омогућила радницима да постану само-организовани, већ би омогућила и дубље разумевање свих претходних наука и свих претходних друштвених форми. Она би такође омогућила перспективу из које би не само друштвена, већ и природна историја постала разумљива. Онда када би биле укинуте поделе између мануелног и интелектуалног рада, организатора и организованих, и људи могли почети себе да доживљавају као *само-организујуће активности*, они би постали спремни и да се ослободе старих фетиша и повезаних дуализама и уоче да је сва природа сачињена од само-организујућих активности. Сама наука схватала би се као развој унутар природе и о природи, што се уклапа и са Марксовим увидима:

---

<sup>65</sup> Bogdanov, *Essays in Tektology*, Intersystems Publications, Seaside, Ca., p. 6.

“Комунизам је решење загонетке историје (...) [П]риродне науке ће изгубити своју апстрактно материјалну – или пре, идеалистичку – тенденцију, и постаће основа хумане науке. ... Природне науке ће (...) инкорпорисати у себе науку о човеку, исто као што ће наука о човеку инкорпорисати у себе природну науку: оне ће бити једна наука”.<sup>66</sup>

Ерен Гере (Arran Gare), у свом тексту о Богдановљевој *тектолошкој* теорији, на којем се претходни увиди превасходно и ослањају, даје нам концизну карактеризацију ове науке у једном пасусу:

“Богданов је био истински револуционар. Његов рад био је усмерен ка креирању друштва у коме би људи престали да буду инструменти других и преузели би контролу над својим судбинама. Да би људи успоставили контролу над својим судбинама оно што им је пре свега потребно јесу средства за сопствену индивидуалну и колективну оријентацију, како би могли да схвате своју позицију у физичком и друштвеном свету, а која су им потребна за конципирање пројеката, доношење одлука и деловање. Потребна су им средства да би разумели динамике природе за производњу добара и своју супсистенцију, да би разумели себе и своје сопствене потенцијале, да увиде чему реалистично могу тежити, и да разумеју природу и динамику друштва. Само на тај начин они ће бити у могућности да процене које друштвене форме иду на штету њиховим интересима, каквим моћима ове форме располажу и какве су могућности за креирање нових друштвених форми. Ове нове форме налажу оквире идеја које могу служити као основа за разматрања и расправе о томе које пројекте следити. Још важније, ако би људи требало колективно да верују да могу креирати друштвене форме засноване на увиду о значају и способности људи да буду креативни, потребно је оправдати концепцију људи као креативних агената. То је једино могуће показивањем да је природа таква да је у стању да генерише бића која су само-креативна, и то захтева концепцију природе која је сачињена од само-креативних бића, што за узврат води увиду у њихов интринзични значај. И још, ово води увиђању да је сва креативност зависна од деструкције, преживљавања и развијања других форми, и да економски напредак вођен непримерено може водити деструкцији природних форми које су услови за континуирано ‘бујање’ човечанства”<sup>67</sup>.

Заокупљен даљим развојем и употребом Богдановљевих идеја у различитим доменама научних дисциплина и пракси, Гере примећује да нико од каснијих теоретичара који су се бавили теоријом система и комплексности није учинио наредни корак у смислу како наука може бити реформисана – “како наука слободна од форми мишљења генерисаног хијерархијски организованим

---

<sup>66</sup> Karl Marx, *Economic and philosophic manuscripts of 1844*, International Publishers, New York, 1964, p. 135 & 143.

<sup>67</sup> Arran Gare, “Aleksandr Bogdanov and Systems Theory”, *Democracy & Nature*, Vol. 6, No. 3, 2000, pp. 354-355.

капиталистичким друштвом може бити развијена и какво место може имати у креацији нових друштвено-економских и политичких форми, такође бивајући његова компонента”<sup>68</sup>. Наравно, Богдановљеве теорије припадају сасвим другачијем историјском контексту него што је то онај који је уследио и који данас имамо. Тако да не чуди да су његове идеје у великој мери биле апроприсане за потребе управо развијања системских форми управљања и менаџерства у функцији репродуковања капитала. Оваквом употребом оне су биле редуковане и деформисане у односу на своју иницијалну логику и функцију. Модификације у контексту ових теорија углавном су се редуковале на свођење *процеса на фиксне елементе*.

Оно што се чини најважнијим за наше разматрање у Богдановљевој теорији тектологије управо је његов предлог за перципирање света, односно реалности, у својству процеса а не фиксних позиција – ствари или супстанци, што је принцип којим се руководе данашња доминантна научна становишта и, сходно томе, све форме данашњих друштвених организовања. У то се можемо уверити само ако отворимо уџбенике из историје, географије, биологије, или погледамо парламентарне националне политичке системе репрезентативне демократије или начин на који се регулишу и спроводе заштите ауторских права. Раније је већ било речи о томе како је Маркс већ одавно утврдио да се кроз капиталистичку економију дешава *постварење* процеса рада и производа рада, као предуслов за његову експлоатацију. Али, за контекст данашње ситуације ово је само један од момената у коме можемо препознати третитање било какве појаве, природне или друштвене, као нечега што може бити експлоатисано. Ово се може илустровати ако узмемо пример природних појава, нпр. реке, сунца, минерала, који се у владајућој терминологији доживљавају као ресурси, пошто су виђени као фиксни елементи – ствари – који могу бити експлоатисани. Виђење ових појава као *процеса* који су у садејству са другим исто тако комплексним процесима могло би омогућити један сасвим други, активан

---

<sup>68</sup> Можда би код Бруна Латура могли пронаћи нешто од ових настојања, међутим, у овом тренутку упуштање у ово подручје одвело би нас изван оквира актуелних разматрања. Видети: Bruno Latour, “One More Turn after the Social Turn: Easing Science Studies into the Non-Modern World”, u: Ernan McMullin (ed.), *The Social Dimensions of Science*, Notre Dame University Press: Notre Dame, 1992, pp. 272-292.

приступ и учешће у сталном ре-креирању себе и света. Са друге стране, схватити процес рада и производе рада као процесе који су зависни од других креативних процеса, показује да је ауторство у данашњем смислу речи веома релативна и упитна ствар. Оваква поставка претпоставља такође креативни потенцијал свих учесника друштва (тј. природе) да креирају динамичну културу (науку, друштво, економију, политику) која је стално подложна променама, односно бескрајним супституцијама.

Историјски подаци показују да је за време 'Пролеткулта', формално установљеног 1918., мада је незванично постојао још од пре Октобарске револуције, до његовог укидања Лењиновим декретом 1921., широм Совјетског Савеза функционисало на десетине хиљада малих театарских трупа<sup>69</sup>, које су чиниле његову носећу форму. Ове театарске поставе, које су често биле организоване од стране са́мих радника и сељака, претпостављале су ширу друштвену укљученост у процес своје производње – у режију, глуму, израду костима, сценографије, итд., били су укључени људи 'из народа' који нису били професионалци. Оваквим позоришним поставама брисала се граница између публике и извођача – долазак на представу подразумевао је разне врсте укључивања и, са друге стране, дистинкцију између позорнице као репрезентације стварности и са́ме стварности, односно реалног окружења, тако што су често само неки приручни елементи коришћени да би означили сценски простор, а често су за њега коришћени и само већ постојећи простори без интервенције. При том, посетиоци су били слободни да дођу и оду у било ком тренутку извођења. Међутим, упркос броју писаних података о распрострањености оваквих пракси током кратког периода живота 'Пролеткулта', визуелна докуметација о њима веома је незнатна. Из ове перспективе занимљиво је приметити да су можда управо из овог разлога недостатка докуметације или репрезентације, неке друге уметничке форме, као можда сликарство, скулптура, плакат и филм, узете у обзир као референтније за

---

<sup>69</sup> У периоду свог врхунца 1920., 'Пролеткулт' имао укупно око 84.000 чланова у око 300 локалних организација, уз додатних преко 500.000 следбеника. Видети: Lewis H. Siegelbaum, *Soviet State and Society Between Revolutions, 1918–1929*, Cambridge UP, Cambridge & New York, 1992, pp. 55-56.

изучавање овог периода у званичним студијама историје уметности. Да ли се разлог овоме можда може тражити у претпоставци да су ове културно-уметничко-друштвене активности стављале тежиште свог остварења на креативно-трансформативни чин који је своју реализацију имао у реалности датог момента, и чији је циљ био производња што више искустава учествовања, а не пасивног контемплирања? На тај начин сужавајући до максимума медијацијску улогу уметности – из по дефиницији репрезентацијског формата (као што је театар) изопштавајући превасходно репрезентацијску функцију (као што би то био запис, документ о њој)? Док су, с друге стране, за касније доминантне оквире постале релевантније друге форме уметничког изражаја (филм, плакат, фотографија, итд.), можда због репрезентацијске функције уписане у саму технологију, или због могућности њихове деконтекстуализације и естетизације (односно фетишизације)? Или једноставније: уметничке праксе које подразумевају не-репрезентативност усмерене су ка деловању у датим друштвеним оквирима и због тога их је теже и историјски контекстуализовати и разумети из сасвим других доминантних оквира. О њима се не може ни превише сазнати из посредних извора јер оне се *морају непосредно искусити*. Морају постојати услови за њихово разумевање. Са друге стране, уметничка пракса, ако се разуме само кроз своју репрезентацијску функцију, неминовно ће путем укључивања различитих врста посредовања претпостављати и могућност за успостављање различитих врста хијерархија, доминација и неравноправних односа. То никако не значи да се уметничке праксе не требају бавити различитим врстама репрезентација као својим елементима, али ако су њихови циљеви стављени у поље друштвене функционалности, оне суштински требају бити *не-репрезентацијске*. Односно, ништа више од онога што јесу.

#### IV.6. *Не-репрезентацијске уметничке праксе*

У својој студији којом покушава да успостави континуитет партиципативних уметничких пракси, Клер Бишоп (Claire Bishop)<sup>70</sup> лоцира њихов историјски зачетак управо са друштвеним превратом и збивањима концентрисаним око

---

<sup>70</sup> Видети: Claire Bishop, *Artificial Hells*, Verso, 2012.



Октобарске револуције, где значајно место има ‘Пролеткулт’. Иако је феномен партиципативне уметности какву данас познајемо новијег датума (почиње да се користи од ’90-их година 20. века), и обухвата ширу проблематику него што је предмет овог разматрања, периодизација коју ретроактивно прави Бишоп, чију окосницу чине три периода лоцирана око преломних политичких догађаја, *друштвених преврата*, директно везаних за историју комунизма – *Тријумф* (1917, Октобарска револуција и појава историјске Авангарде), *Последња херојска линија одбране* (1968, студентске демонстрације и појава ‘Нео’ Авангарде) и *Коначни слом* (1989, пад Берлинског зида, колапс колективистичке визије света и препород колективних уметничких пракси) – од користи је за сагледавање извесног континуитета пракси које су свој замајац добиле управо појавом ‘Пролеткулта’ и повезаних пракси из истог периода.

У наставку, укратко ћу навести само неке од пракси које Бишоп уврштава у овај преглед, имајући на уму непоклапање критеријума, за које сматрам да се налазе у чвршћем континуитету са стратегијама ‘Пролеткулта’ и које су од интереса за предмет овог текста, и допунити их својим примерима. У прво од историјских поглавља, које је посвећено појави историјске Авангарде у контексту разбуктавања комунизма и фашизма (односно слома грађанске Европе), поред већ споменутих театарских форми ‘Пролеткулта’, ту су и *Масовно Позориште* или музичке форме у *Персимфансима* и *Сиренским симфонијама* (*Hoover Symphonies* или *Гудковоя симфония*) које се такође развијају у непосредном постреволуционарном периоду Совјетског Савеза. За први друштвени преврат она везује и дадаистичке и надреалистичке подухвате, нарочиту пажњу поклањајући *Сезони Даде* из 1921 и преломном моменту у коме Андре Бретон (André Breton) и његове колеге праве оштар заокрет у односу на дотадашњи курс активности Даде, показујући да их разлуче од пуког скандала који је само усмерен на демонтирање постојећих друштвених поредака, и понуде темељенији и конструктивнији политички правац.

Други сегмент, који се центрира око Студентских протеста 1968., сабира праксе из четири различита идеолошка контекста. Ту је свакако вредно пажње поменути *Ситуационистички покрет* који има битно учешће у распламсавању револуционарних дешавања у Паризу 1960-их. Формирајући се од

интернационалних група (*Internacional Letrista, Internationalist Movement for an Imaginist Bauhaus*, групе *CoBrA* и *Лондонског психогеографског комитета, Интернационал Ситуациониста*) у своју праксу (психогеографских *дерива*<sup>71</sup> и ‘креирања ситуација’), и анти-капиталистички дискурс (друштво спектакла, итд.) увезује искуства различитих историјских револуционарних покрета. У другом контексту бруталних војних диктатура у Јужној Америци могу се издвојити примери уметничких пракси из Аргентине: Оскар Масота (*Oscar Massota*), *Tucumán Arde, Ciclo de arte experimental* и нарочито Аугусто Боал својим радом у оквиру *Театра Потлаченог*. У трећем идеолошком контексту који Бишоп лоцира у социјалистичким земљама, издвојила бих ‘Групу Колективне Акције’ из Москве. Овде би се из домаћег контекста могао уврстити и рад групе ОХО. Такође у овај сегмент уврштен је и идеолошки контекст 1970-их и увођења неолибералне политике у Великој Британији. Ту се могу поменути *Покрет уметности заједнице (Community Arts Movement)* и свакако рад *Artist Placement* групе, која чини доследан напор у ситуирању уметничке праксе у раднички контекст производних процеса.

Трећи историјски сегмент она обједињује у савременом периоду који се конструише у односу на догађаје око пада Берлинског зида и укидања Источног блока, 1989. године. Међутим, њени примери уметничких пракси су овде мање асертивни и мање занимљиви за ову анализу, можда тек неки од њих, које она карактерише као више ‘едукативне’, где сврстава рад Паула Фреиреа (*Paulo Freire*) или *Free International University*, Јозефа Бојса (*Joseph Beuys*). Од масе других друштвено-уметничких пракси из савремености које нису уврштене у избор који прави Бишоп, а позиционирају се у пољу не-репрезентативне уметности, навела бих тек неколико њих које долазе из мојих увида: *Feraltrade* (*Kate Rich*), многи радови Хита Бантинга, као *Status Project, Border XING*, итд, иницијативе *Futurefarmers* (Ејми Франческини /*Amy Franceschini*/), *16 Beaver* (Рене Габри /*Rene Gabry*/ и Ајрин Анастас /*Ayreen Anastas*/), *Access Space, Space Hijackers*, да наведем само неке од њих. У сваком случају, праксе које граде своје упориште у ванинституционалној сфери уметности највише ћемо наћи међу анонимним праксама друштвених покрета и активистичких група

---

<sup>71</sup> Техника брзог проласка кроз урбане амбијенте (СИ).

које нису превасходно условљене институционалним, 'НГО'-логикама деловања. На овој линији развијају се и праксе које сам градила са другим сарадницима у свом досадашњем раду (кроз групу *Ротор*, *Документарни вез*, *Микрокултуре*, *Историје у расправи*, актуелно *Минипогон*, итд.).

## V. *Дневник документарног веза у Мексико Ситију*

Пошто је у претходном делу дат шири оквир у коме можемо позиционирати и процењивати принципе примењене у оквиру технике документатног веза, у делу текста који следи усредредићу се на излагање самог процеса производње таписерије у Мексико Ситију који се одиграо у току септембра и октобра 2016. године. Основу за ово излагање чине дневнички записи вођени у периоду реализације самог рада који су за ове потребе надопуњени информацијама везаним за појашњења контекста, актера, специфичних појмова, локација, или додатним коментарима који су настали као накнадна рефлексивна на тадашња дешавања.

### V.1. *Контекст рада*

Извођењу документарног веза у Мексико Ситију, у јесен 2016., претходила је једна кратка посета годину дана раније, приликом које се отворила могућност за гостовање *канцеларије документарног веза* и израду нове таписерије. За десетак дана колико је ова посета трајала, успела сам тек да ухватим нешто од динамика овог двадесетомилионског града, укључујући ту и централни празник *Día de muertos* (Дан мртвих), који у тродневним уличним акцијама мобилизује све његове житеље. Углавном, атмосфера уличног живота и пре свега *рада* на улици, огромних економских и културних контраста, замршених историјских и актуелних односа, лакоћа уласка у комуникацију са људима, итд., све заједно одавало је утисак идеалног места за примену методе документарног веза. Убрзо сам ступила у контакт са неколико организација које су се показале заинтересоване за сарадњу, неке од њих нудећи и неку врсту продукционе подршке. Међу њима је био центар Екс-Тереса (*Ex-Tereza*), вођен од стране групе уметника који је смештен у бившој цркви у самом центру, затим *R.A.T.*, независни резиденциони програм за уметнике са мање институционалних веза и ресурса, али већом друштвеном импликацијом и Каса Весина (*Casa Vecina*), нови уметнички центар основан као део Фондације Историјске четврти, који је окупљао уметничке праксе оријентисане на рад са локалним заједницама. У

пешачкој улици Рехина, где је смештена и Каса Весина, упознала сам групу жена које су се три пута недељно ту окупљале практикујући нарочиту врсту веза, који су звале ‘Југословенски’. Такође, имала сам прилику да спонтано будем гост *Радио Агилите*, нарочите врсте уличног радија (*радио босина*) на пијаци Ла Мерсед која је у том моменту била на удару центрификацијских планова. Обе ове праксе потенцијално су чиниле врсту инфраструктуре која би могла дати потпору будућој реализацији документарног веза. Присуство веза у култури протеста – масовног покрета везења марамица са информацијама о *несталим*, или запатистичког веза са којим сам имала прилику да се упознам путем радионице у независном центру *Martires del '68*, али такође и распрострањеност везених артикала, као на специјализованој пијаци Ла Сиутадела, где се могао направити преглед различитих врста стилова по регионима, али и увидети њихове модификације под захтевом тржишта, чиниле су добре основе и материјал за потенцијални будући рад.

Случај је хтео да су се углавном због недостатка средстава сви планови са споменутиим организацијама изјаловили, осим последњег са Каса Весином, у који смо, заправо, најмање полагали наде. Путем њиховог регуларног конкурса, предлог колективног мапирања друштвених борби у центру града (Историјској четврти) у техници веза, био је изабран за реализацију. Одобрена средства била су довољна да покрију тек део трошкова пута, боравка и рада за три члана нашег иницијалног тима (пored мене Авива Кругланског и Дејана Дошљака). У међувремену Авив се морао искључити услед обавеза на тек уписаним докторским студијама, тако да је Дејану и мени остало да набавимо нешто мање недостајућих средстава потребних за предстојећи рад. И то се некако завршило Дејановим конкурисањем код *Мексичке агенције за кооперацију и развој* (AMEXCID), која је касније каснила са исплатом, па се догодило да је Дејан у Мексико стигао скоро месец дана после мене. Такође имали смо на уму да рад са залеђином центра као што је то Каса Весина, с обзиром на њену не-очигледну функцију у центрификацијском процесу, неће ићи баш тако глатко, нити лако. Предлог за Историјску четврт Мексико Ситија није се умногоме разликовао од претходних подухвата Документарног веза, изузев тога што се овде као циљ поставило – ‘увезивање’ различитих актуелних и историјских борби са локала, представљених од стране људи који су у њих били укључени.

Припреме за долазак у Мексико, поред решавања административних потешкоћа, укључивале су и истраживање везано за историјски контекст, који се протеже од прехиспанског периода, периода цонквисте, мексичких револуција до данашњих дана, затим истраживање везано за историјат технологије текстила и нарочито веза, укључујући и бојење природним пигментима. За ово последње нарочиту инспирацију дао је рад Таније Кандијани (Tanie Candiani), *Cromatica*, који се базира на три пигмента основних боја који воде порекло од три врсте органског порекла: жути – минералног, плави – биљног (добија од нарочите врсте биљке *ањил /añil/*) и црвени – животињског (пошто се добија процесирањем инсеката гране цоћиниље */grana cochinilla/*, који паразитски расту на нарочитој врсти кактуса – *нонал*). Ово је такође период у коме се контактирају неки од људи са којима је већ раније био направљен контакт, што је у том тренутку било отежано пошто је и у Мексику као и овде то био период летњих ферија. У међувремену из техничких разлога наш боравак је такође смањен са три месеца на два месеца, што ће за Дејана, мог колегу, због кашњења администрације, бити само нешто више од месец дана.

## V.2. У Мексико Ситију

*(материјал из дневничких записа надопуњен објашњењима, коментарима и фотографском документацијом)*

*Четвртак, 8. септембар*

Централни догађај о коме се прича јесте генерални протест наставника против универзитетске реформе, који се одвија већ три претходна месеца и има свој јавни карактер путем запоседања централног градског парка Сиутадела (у мексичком жаргону – *плантон*). Приликом посете увиђам да је кулминација протеста већ усахнула, али се наставља рад у различитим дислоцираним комисијама.



Слика 50. *Плантон*<sup>72</sup> наставника у парку Сиутадеља.

Са друге стране цео град је урођен у припреме *Дана независности* који се прославља 15. септембра, а где је све већ декорисано у националним бојама мексичке заставе.



Слика 51. Припреме за *Дан независности*.

Проналазим информацију да у Уахаки постоји Живи музеј гране цођиниље, у коме је изложен и демонстриран цео процес производње црвеног пигмента који се добија од овог инсекта. Испитујем могућност организације радионице тамо или фарбања материјала за потребе нашег рада.

---

<sup>72</sup> *Planton* – протест који се реализује кроз окупирање градског трга, који може трајати више месеци.

Посећујем групу жена које се предвођене Маестра Алехандром окупљају да везу *југословенски бод* (*punto yugoslavo*) насред пешачке зоне улице Рехина: средом, четвртком и петком. Показне мустре *југословенског бода* једва да имају нешто заједничко са оним што познајем из региона, па разговор са Маестра Алехандром о пореклу овог бода добија занимљив ток. Информација коју добијам јесте да је југословенски бод био раније популаран у целој Латинској Америци. У каснијем истраживању налазим да се овај бод установио као мода у Шпанији и Португалу 1950-их година и одатле вероватно пренео у Латинску Америку, трпећи на путу разне модификације.



Слика 52. Једна од многих варијанти показних мустри *Југословенског веза* којима су се руководиле везиље из улице Рехина.

Излажем им идеју документарног веза и питам да ли би биле вољне да се укључе у овај рад као *експеримент*. Оне углавном везу по геометријским шемама, користећи варијацију крстастог бода, који има искључиво декоративну функцију, без икаквог садржаја. Предлажем да пробамо у једном термину следеће недеље да применимо њихову технику на приказивање неких елемената из свакодневног окружења које сматрају важним. Са извесном несигурношћу са њихове стране, договарамо да пробамо, па ћемо видети шта ће испасти. Термин прве пробне радионице заказан је за среду 14. октобра. Ја ћу донети све материјале припремљене за рад.



Једна од присутних везиља Сара Кос, предлаже да свратим касније по подне до Центра који се налази мало ниже у истој улици – *Museo Casa de la Memoria Indomita* (Музеј неукроћеног сећања). Центар је основан од стране родбине особа које су од краја 1960-их до данас нестале из различитих политичких разлога, и чија је централна мисија одржавање борбе за разјашњење ових догађаја. У истом простору, група *Circulo de lectores Central*, сваке среде организује програм презентација и дебата везаних за ове и сличне борбе. Када долазимо у Центар, наилазимо на једну од чланица Летицију Искиердо која предлаже да им се придружим на прослави следећег дана, где ћу моћи да упознам све чланова њихове групе. Од Летиције такође сазнајем да су и они били укључени у израду везених марамица са подацима о несталим.

У наставку обилазим поставку музеја на спрату чији се експонати састоје од предмета и материјала приватно донираних од стране родбине и пријатеља *несталих*. Директор музеја, што уопште не изгледа неуобичајено, нуди се да ме проведе кроз поставку и да објашњења о Центру, што се на крају претвара у дугу конверзацију из које добијам огромну количину нових информација којима се догађаји из историје и актуелности повезују на нови начин, они из периода пре *conquiste* до данашњих дана. Такође од њега сазнајем интригантне детаље о Карлосу Слиму (Carlos Slim), директору и власнику Фондације Историјског центра под чијим окриљем се налази и Каса Весина, у чијем се поседу налази још пола града. Рекавши да сам тренутно у резиденцији у Каса Весине он се упиње да ми да још више података о Сливовим малверзацијама и умешаности у ток политичких догађаја како би ме боље оријентисао у каквом сам се окружењу наша.

*Петак, 9. септембар*

По мојој жељи Валерија из Каса Весина организује састанак у другом уметничком центру *Ла Каса дел Ихо де Ауизоте*, који се налази са друге стране главног трга Зокало, исто у Историјској четврти. Дијего Флорес Мањон (Diego Flores Magnon), оснивач овог центра, унук је чувеног анархисте из предреволуционарног периода Мексика, Рикарда Флореса Мањона (Ricardo Flores Magnon /1874 –1922/), чије практично и теоретско учење задужује покрет

познат под називом *мањонистас*. Центар носи назив по сатиричном часопису који је Рикардо издавао са своја два брата и осталим саборцима. Док је на једном спрату здања изложена историјска архива везану за издавање овог часописа, на другом се налази оперативни део Центра који је отворен за различите уметничке пројекте, радионице чији се рад подржава штампарском инфраструктуром – две *ризографске*<sup>73</sup> машине са плавим и црним тонером. Са Дијегом је комуникација ишла једноставно, и на лицу места смо договорили да се један од пунктова канцеларије документарног веза једанпут недељно одржава у пролазном холу у подножју Центра, који иначе такође служи као пролаз за пијациу смештену у ентеријеру зграде. Ово је и моменат у коме се кристалише идеја да се канцеларија документарног веза дислоцираја на различите пунктове, на којима би свака од њих функционисала у једном недељном термину, који ће трајати током читавог перода нашег боравка. Канцеларија у *Auizoteu* ће се отварати сваке среде од 16 до 19 часова. Треба што пре припремити постер за први термин следеће среде. Постер ће бити штампан на ризографу.



Слика 53. Призор из улице Колумбија.

<sup>73</sup> Ризографија је мање примењена технологија штампе која се ситуира између фотокопије и офсета.

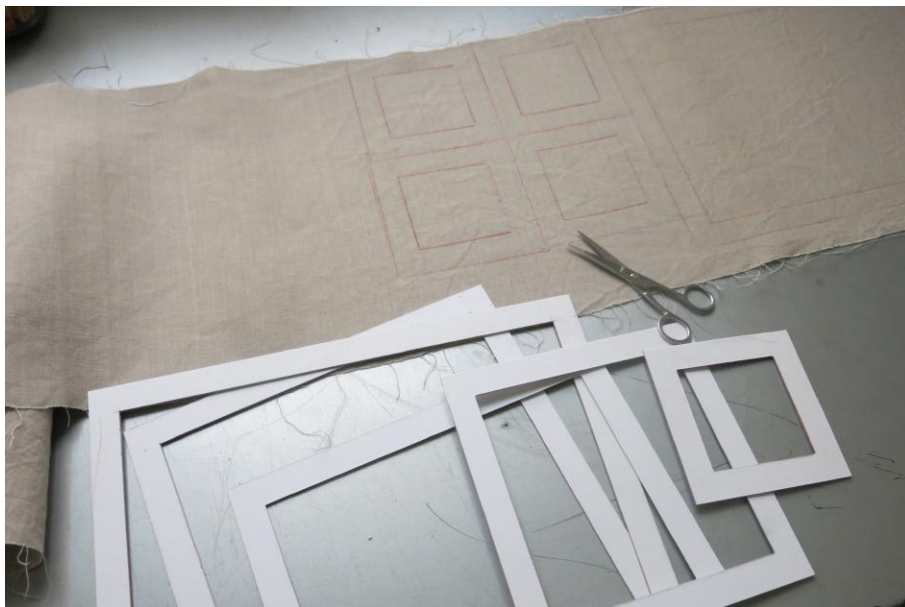
Затворене пијаце (*plazas interiores*), рецентна су појава у Историјској четврти и настају као резултат спровођења урбанистичког плана започетог 2008. године, а који се односи на регулисање (односно уклањање) уличне продаје (*venta ambulante*) са улица. Овај план, међутим, само је делимично успешно спроведен, из разлога што су “људи навикли да купују на улици и не желе да улазе у затворене просторије”, по речима неких од купаца. Тако да у случају затворене пијаце у улици Боливар где се налази Ауизоте, продавци из унутрашњих пијаца већином држе изложене производе на импровизованим структурама којима оптачу спољне фасаде зграде које су испарцелисане по унутрашњим тезгама ипored којих такође морају стајати продавци.

Дијего је предложио да у ове разговоре и планирања укључимо и Хенесис Рохас, која је ћерка продавачице плишаних играчака из затворене пијаце, где проводи доста времена помажући мајци док упоредо припрема мастер тезу на социологији, која се управо бави друштвеним динамикама у улици Боливар (у којој су и центар и пијаца смештени).

*Уторак, 13. септембар*

Уметница Миреја Саларес (Mireia Sallarès), коју познајем од пре и која је већ радила у Мексику, одвела ме је до стамбеног блока у близини Каса Весине где живи заједница *масауа*, нативних индијанаца, аутохтоних становника континента, и упознала са Доњом Хосе, коју је представила као њихову матрону (поглаварку). Они су кроз борбу, у којој је Д. Хосе имала истакнуту улогу, успели да добију земљиште и изграде стамбене јединице за преко сто породица, које су до тада већином биле без крова над главом. Представљам Доњи Хосе идеју како би својим мотивима припадници њене заједнице могли да учествују у мапирању пунктова борбе у центру града које ће сабирати велика таписерија. Д. Хосе, која се показује као изузетно проницљива жена, упркос недостатку формалног образовања (Миреја каже да не зна ни да пише), и очигледним искуством са разним типовима организација, од државних институција до невладиног сектора и тржишта, с неповерењем приступа овом разговору, одмах га okreћући на директна питања везана за економску позадину предлога – Ви сигурно имате неки буџет за тај рад? Одмах схватам да се од мене очекује да

направим неку новчану понуду за људе који би се укључили у рад. До сада се у документарном везу није упражњавало да се људима плаћа за учешће, јер су средства којим смо располагали увек била веома лимитирана, а ни радови никад нису били намењени продаји. Али пошто су нам у Каса Весина смањили буџет из тобожњих техничких разлога и за све исплате намењене за материјале тражили рачуне, долазим на идеју да их убедим како би било фер платити људе који учествују у изради таписерије и тако избећи експлоатацију локалних заједница која би им се могла пребацити, имајући на уму да је сама оријентација Центра фокусирана на “консеквантан и одговоран друштвени рад”. Овај захтев ми се стога чинио сасвим основаним, а са друге стране улазак у преговоре са Каса Весином представљао је изазов. На крају, учинило ми се да би то заиста и било праведно према овим људима, који су углавном радили по цео дан продајући школски прибор на улици, а где би им рад на везу одузимао време за које би иначе могли зарадити неки новац. Договориле смо се да се видимо следећег уторка ради даљих договора. Д. Хосе је такође из свог стана изнела да ми поносно покаже узорке својих ручних радова у везу, који су доста неспретно рађени на синтетичким материјалима лошег квалитета.



Слика 54. Кројење платна по модуларном принципу, за шта су направљени посебни шаблони.

Купујем прве узорке платна, и одређујем и правим шаблоне за сечење платана. Идеја је да постоје модули различитих величина везне површине платна, базираних на квадрату 8x8cm као најмањој јединици (8x8, 8x16, 16x16, 24x24, 32x32, итд.) који би се тако касније при спајању лако могли уклапати једни са другима. На тај начин у зависности од својих амбиција учесници ће моћи бирати величину комада за своју интервенцију, која ће такође бити различито ренумерисана у случају да се рад плаћа. Такође, као део протокола било би да се на свакој од локација на којима се буде радило користе различите врсте платна, као и конаца, које ће група моћи сама да изабере што би при каснијем спајању омогућило да се радови произведени у истом контексту/локацији групишу у дистинктивне кластере који ће на таписерији одговарати реалним географским локацијама места где су били израђени. Ову идеју излажем у Каса Весини који располажу фондовима, и притиснути од администрације Фондације мере сваки песос који се троши на материјале.

Поподне свраћам у *Ауизоте* и Дијегу излажем план за модуларно учешће у изради везова ренумерисано различитим квотама... Дијего такође није имао искуства са плаћањем рада учесницима и испрва делује мало збуњено, али идеју брзо прихвата и предлаже цену за модуле. Ту је и неколико његових пријатеља. Један од њих је песник који се јада о свом тренутном ангажману, наиме, треба да саставља поетичне СМС поруке за једног млађег муштерију који се удвара старијој дами, па нам те поруке и чита. У публикацији о Рикарду Флорес Мањону која се налази на столу наилазим на илустрацију која приказује посебну алфабетску кодификацију коју су он и његови саборци са почетка прошлог века користили за шифровање порука. Из забаве кодифијемо СМС стихове песника. Употребљено, ово знаковно писмо одаје веома естетски утисак, а при том носи и значење – можда би се некако могло применити у везу за информације које се из неког разлога не могу директно представити?

*Среда, 14. септембар*

Са везиљама из улице Рехина имамо прву пробну радионицу. Припремила сам више врста платна исечених на величину најмањег модула (са радном површином од 8x8cm). Предлажем да за почетак ураде неку једноставану

декоративну шару из свог асортимана, са условом да она повезује кардиналне тачке које су обележене на срединама ивица радне површине платна (основни протокол). Оне су одмах изабрале бело платно типа 'панама' које је због своје структуре дефинисаног преплетаја погодна за крстасти бод, као и три нијансе плаве боје конца. Поделила сам дванаест комадића платна и због касније евиденције записала имена свих жена. За два сата, колико смо били заједно, неке од жена су успеле да заврше своје везове а друге су их однеле кући. Договор је да се завршени везови донесу следеће среде. Такође, сугерисала сам да у решење слободним стилем укључе и неки други мотив који би за њих из неког разлога био битан, а не уклапа се у шему.



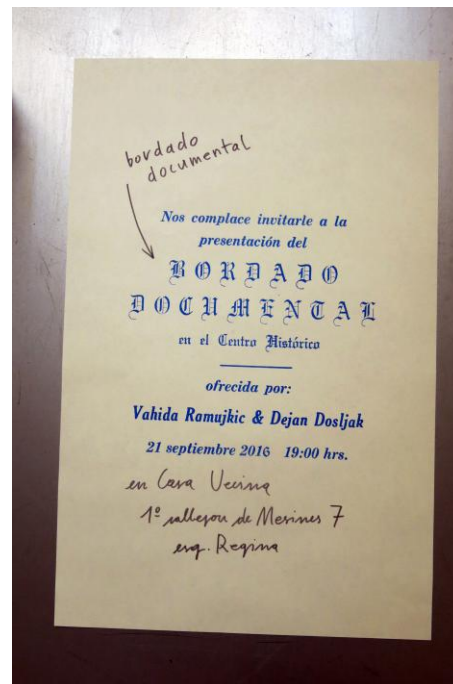
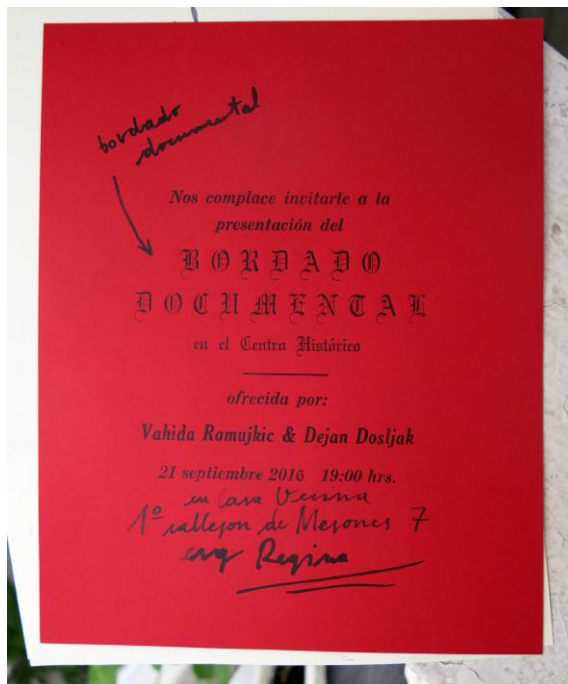
Слика 55. Сусрет са везиљама из улице Рехина.

Каса Весина ради по веома стриктној подели посла и надлежностима, нарочито када се ради о информацијама које одатле стижу у јавност. Тако је њихов дизајнер направио постер за јавну презентацију о документарном везу заказану за 21. септембар, којим ја, међутим, нисам задовољна. Преко једне од архивских фотографија пројекта, ставио је наслов у неком романтизованом фонту пастелне боје, јер је вероватно мислио да документарни вез треба да комуницира извесну носталгију и нека лепа осећања из прошлих времена. Кажем да ћу сама да припремим постер који је више у духу наше идеје, али за то имам само једно поподне. Одлазим до трга Санто Доминго у близини *Ауизотеа*, где сам видела да на улици има штампара који на лицу места слажу матрице од оловних слова

и са малим пресамa (вероватно с почетка претходног века) штампају различите врсте свечаних позивница, честитки и диплома. Ја и један штампар слажемо заједно текст плаката у којем се провлачи и неколико грешака, али и досетки, у недостатку свих карактера коришћених фонтова и неколико одштампаних примерака брзо носим у *Ауизоте* где један од њих са Дијегом увећавамо на ризографу, у величину постера Каса Весине и штампамо малу серију.



Слика 56. Штампање позивнице на тргу Санто Доминго.



Слика 57. Оригинална позивница; Слика 58. Копија на ризографу.

Валерија, из Каса Весине, не делује баш одушевљена резултатом. Главни део текста је у готичким словима, која су се у Мексику традиционално користила за веома свечане прилике, вероватно представљајући и неку заоставштину из времена колонијализма. И тешко се читају – каже она. Међутим, већи проблем за њу, по мени, јесте тај да ту нема логоа Каса Весина и Фондације Карлос Слим. Потакнута овим, као и разговором са директором Индомите истражујем више о Карлосу Слиму и његовој Фондацији. Ово је резиме пронађених информација:

Карлос Слим, најбогатији човек Мексика, на Форбсовој листи светских богаташа од 2010. до 2013. држао је прво место. Његов конгломерат укључује едукацију, здравство, индустријску производњу, транспорт, некретнине, медије, енергију, хотелијерство, забаву, високу технологију, малопродају, спортове, и финансијске сервисе. Он учествује са 40% удела на Мексичкој берзи, док његово богатство износи око 6% домаћег бруто производа Мексика. 1990. приватизовао је Мексичку компанију за телекомуникације купивши је од државе. У својим рукама држи производњу папира, ланац хотела, Санбонс маркета, велики део непокретности у историјском центру Мексико Ситија, итд. 2000., са председником Мексика оснива Фондацију историјског центра Мексико Ситија, у чијем борду председава. Фондација је основана ради ревитализације историјског центра, у оквиру које је спроведено уређење јавног простора који је очишћен од уличних продаваца, извршена реформа улица и тргова, отворени нови културни уметнички центри, ланци ресторана и локала за забаву, док је по питању власништва некретнина извршена спекулација тиме што су блокови купљени јефтино и инверзијом капитала претворени у луксузне локације што је имплицирало процес централизације. Претпоставља се да Карлос Слим поседује већи део некретнина у историјском центру Мексико Ситија.

Састанак са Летицијом и групом *Circulo de Lectores Central*, у *Indomitoy*.

Летиција је извукла прегршт наслаганих марамица од танког белог платна. Све су биле извезене текстовима који су описивали околности у којима су од 1970-их до данас различити људи у Мексику нестали из различитих политичких разлога. Свака од марамица имала је извезену информацију о околностима у којим је особа нестала, или била убијена уколико је то утврђено, и била је извежена од стране њихових рођака, пријатеља, познаника, или људи који су се прикључили акцији. Док прелиставам везове као какву архивску књигу, јер она то уистину и јесте, појављује се једна другачија, много хумануја врста вођења друштвене администрације која је изостала, или чак тенденциозно уклоњена из државних архива; Летиција ми указује и на то да постоји одређена



кодификација у коришћењу боја коначно – црвено се користи за мртве, зелено за нестале, љубичаста за за *фемциде*. Они су заинтересовани да се прикључе изради таписерије и предлажу да се везна канцеларија одвија у термину непосредно пред њихов догађај средом и са њиме преклапа, тако да људи могу наставити да везу за време говорних програма. Први радни састанак заказан је за следећу среду у 18 часова.

*Четвртак, 15. септембар – “Дан независности”*

Најавила сам посету уметничкој кооперативи *Crater Invertido* (Изврнути кратер) и долазим у предложено време. То је иначе њихов дан *отворених врата* који организују једном месечно и који је резервисан за дружење уз храну која се заједнички припрема. Од Алберта и Јазе са којима сам била у контакту преко емаила сазнајем како су организовани, како се финансирају и какве услуге пружају. Међутим, на моје разочарење, сазнајем да употреба речи ‘кооператива’ нема никакву правну основу, већ да су регистровани као НВО који се одржава кроз вишегодишње финансирање од стране фондације из Холандије. Пошто сам објаснила метод документарног веза, распитују се да ли бих била расположена да применимо ову методу као групни експеримент на једној од њихових недељних пленума. Наслућујем да се ради о некој кризи колектива. Ја сам заинтересована (али се они више нису јавили).

У поподневним часовима долазим са Маурицијом (уметник који се бави ботаником) на *комилону* (дневно дружење са великом количином хране) коју приређују Мигуел и Фернанда у свом дому, иначе уметнички пар који води једну врсту уметничке фондације. Међу уметницима и кустосима наилазим на мексичког уметника швајцарског порекла Виктора Сулсера (Victor Sulser), кога сам на истом месту упознала прошле године, и који ми је тада причао невероватну причу о томе како је његов деда пре једног века као кријумчар стигао у Мексико прекоокеанским бродом тачно у време увођења текстилне индустрије од које је као белац-европљањин веома профитирао. Викторов деда који је потицао из веома сиромашне породице у Швајцарској зарађивао је од кријумчарења преносећи робу преко граница. У Мексико је стигао тако што је са још једним колегом уговорио посао да пренесе огроман карго (контејнер)

чији садржај им није био познат, до адресе у Мексику, прекоокеанским бродом, за шта је имао само папирић са инструкцијама шта треба да ради и ко ће му платити посао. При искрцавању видео је где полиција хапси његовог колегу, на шта се окренуо и полако умешао у гомилу путника и људи који су их чекали, бацивши папирић који је био једини доказ његове везе са контејнером. Пошто није имао новца за повратак, силом прилика одлучио је да ту и остане. У том периоду у Мексику се дешавао процват индустријализације и веома брзо, као Европљанин и белац, Викторов деда, иако без икаквог знања о технологији ткачких машина, добија послове и задужења која му омогућавају брзо напредовање. Викторова породица умногоме је профитирала током индустријске револуције отварајући велике фабрике текстила, које су такође у току протеклих деценија увођењем нових технологија и *аутсорсовањем* ове индустрије у Кину и Индију постале опсолетне.

Прича се шири и Виктор даје своје објашњење *Дана независности* који се управо на данашњи дан слави великом прославом у центру града и централним догађајем на главном тргу Зокало. Објашњава да су борбу за независност од колонијалне Шпаније управо повели наследници шпанске аристократије – *criollos* – који будући да нису рођени на шпанском тлу нису се сматрали ‘чистокрвнима’ те су се тако уврштавали у инфериорнији слој од својих очева и нису могли уживати сва права као они. То је, по Викторовим речима, била *класна борба између синова и очева*.

*Петак, 16. и субота, 17. септембар*

- писање, припремање материјала, дани за предак, уговарање наредних састанака...

*Недеља, 18. септембар*

Од 2012. године у централном парку (*Jardin Sentenario*) у делу града под називом Којоакан, сваке недеље од 12 до 15 часова наставља се иницијатива под називом *Bordado por la paz* (Вез за мир), где се везу управо исте онакве марамице са подацима несталих које сам видела у *Индомитој*. Док веземо,

Елија и Танија, које имају функцију неке врсте координаторки, са много жара ми причају о историји и развоју покрета и о преломном моменту за ову иницијативу који се одиграо 1. децембра 2012. године. Тада су се у оквиру великих демонстрација поводом несталих окупиле различите групе које су до тада на децентрализован начин везле њихове историје. На хиљаде извезених марамица произведених од стране разних колектива из целог Мексика али и других земаља, па чак и Европе, биле су изложене на решеткастој огради *Музеја Меморије и Толеранције* (који је државни пројекат, за разлику од *Индомите /Музеја неукроћене меморије/*) на главној улици Мексико Ситија, *Пасео де ла Реформа*. Када је полиција, примењујући велику силу, кордоном кренула да растерује демонстранте, наступила је огромна пометња у којој су се везови покидали и помешали. Пошто су демонстранти у журби морали да напусте локацију, везови су скупљани како је ко стигао. Недостатак комуникације који је након тога наступио између различитих колектива који су морали да се врате у своје градове, и немогућност рекулпације сопствених везова у чију израду су били утрошени велико време и рад, као и симболички капитал који је у њих био уписан, утицали су да су се овим догађајем, који је уједно био и кулминација заједничких напора, у наредном периоду *покидали конци* који су чинили мрежу ових организација, и које су после тога, више-мање наставиле да делују независно...

*Понедељак, 19. септембар*

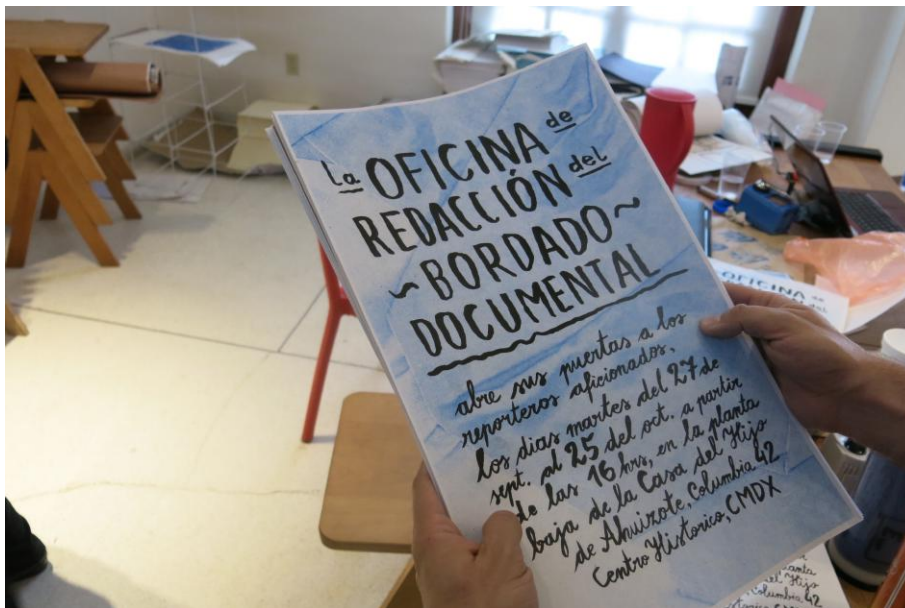
- припремање постера за радионицу у *Ауизотеу* –

*Уторак, 20. септембар*

Миреја ми прича о Тепиту, озлоглашеном кварту града који лежи на северном ободу Историјске четврти и о такмичењу у *албуру* који се тамо одржава. *Албур* је нарочита врста комуникације која се развија као део локалне уличне културе у Тепита; подразумева надметање у домишљатим фразима које имају двоструко значење и нарочито опцену, сексуалну конотацију, а за циљ имају унижавање и исмевање саговорника. Прича ми о извесном Алфонсу Хернандезу коме је пре неколико година пошло за руком да оснује *Центар за Тепитске студије*, који је

сад смештен усред пијачне гунгуле, као и да уведе изучавање ‘албура’ као изборни предмет на државном факултету УНАМ. Миреја предлаже да сутра рано ујутро кренемо у Тепито да би ме упознала са Лурдес, шампионком ‘албура’ која сваки дан ради на једној од тезги продајући доњи веш, изузев дана када хонорарно предаје на факултету, као и да обиђемо *Центар за Тепитске студије* (Centro de estudios Tepiteños).

- у 16ч имам договор са Дијегом у *Ауизотеу* да би на ризографу припремили постер за Везну канцеларију. Доносим избор материјала за шивење – платно, маказице, конце, између осталог, малу кесицу из радње шивачког материјала *El Nuevo Mundo* (Нови свет) која за лого има три стилизоване Колумбове каравеле. Идеја је да директно копирајући ове предмете у плавој боји направимо подлогу преко које би дошао други прелаз у црној боји са текстом.



Слика 59. Постер за отварање прве канцеларије израђен на ризографу у Ауизотеу.

Након *Ауизотеа*, свраћам до Минерве (уметница Minerva Cuevas), која ми прича о протесту наставника који траје већ месецима и води меу једну од зграда Министарства Едукације под називом *Sección Novena* (Девета Секција), која се тренутно налази под штрајкачком опсадом и једно је од главних седишта штрајкачког одбора. Она ме оставља тамо, те користим прилику да сакупим штампане материјале и информисем се о току штрајка.

*Среда, 21. септембар*

Са Мирејом идем у Тепито. Провлачимо се кроз гужву и монтажне киоске који су потпуно узурпирали улице. Једва налазимо улаз у унутрашњи хол где је уз аутомеханичара и шивачку радионицу смештен *Центар за Тепитске студије*. Алфонсо није ту али зато нам Росарио, млада жена која држи импровизовану кухињу у истом холу даје неке информације. Једва да смо се и упознале, а Росарио се већ понудила да ме један дан проведе кроз Тепито. Каже – има две опције: уторак или недеља – уторак је дан без штандова јер тад сви морају да се уклоне да би градска чистоћа опрала улице, док је недеља најактивнији пијачни дан када је све закрчено штандовима.

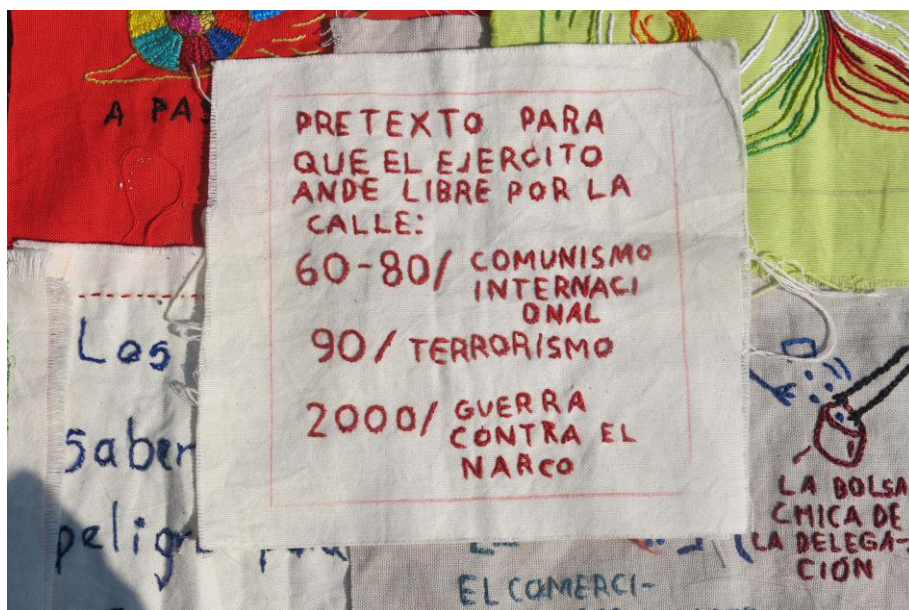
Налазимо Лурдес на свом радном месту на великом штанду посвљеном по средини улице *Азтекас*, која је потпуно непрепознатљива као улица. Лурдес ми већ набацује неке фразе у стилу ‘албура’, углавном договарамо се о могућности да поставимо везну канцеларију када дође и Дејан код ње на штанду.

Презадовољна је што ће бити ту и мој колега који не говори ни речи шпанског тако да може да се шали с њим до миле воље. Такође наредна три уторка од 10 до 12ч одржава се предавање о ‘албуру’ за студенте факултета у оближњој, иначе јединој галерији у Тепиту. Треба да контактирам Алфонса Хернандеза који води курс заједно са Лурдес да би нам дозволио, мени и Дејану, да се прикључимо.

У 14ч по договору долазим на састанак са везиљама које се окупљају у улици Рехина са Маестром Алехандром. Више њих донело је урађене квадратиће, и децидно одбијају да им се за то плати. Констанза каже да ће да уради још један вез, Марта је извезла један знак из мајанске симбологије по сугестији свог сина. Каже да тај знак симболише хармонију и међу младима је популаран нарочити начин поздрављања који Марта и демонстрира, а који је повезан са овим знаком. Утисак је да се ради о некој врсти поноса који се односи на нативно порекло, које је популарно међу младима као врста бунта против доминантне културе.

Од 18ч састанак и прва сесија документарног веза у Музеју непокорене историје (*Индомитој*). Распитујем се за оснивање покрета и Музеја, испоставља се да је

жена која је основала центар, Росарио Ибара мајка садашњег директора Хорхеа Ибаре. Уз причу, сви се прихватају посла и крећу да везу.



Слика 60. Разговор са Хорхеом Ибаром: Изговор да се војска креће слободно улицама: '60-'80 / интернационални комунизам; '90 / тероризам; 2000 / рат против наркотрафиканата.

20ч – презентација у Каса Весини. У оквиру резиденције у Каса Весини у обавези смо да одржимо презентацију о документарном везу за ширу публику. На почетку презентације посетиоцима сам понудила материјал за вез да док слушају могу да направе забелешку или запис који се тичу неких локалних проблема, конфликтних момената или слично. Међутим, ситуација је прилично уштогљена и нико се не прихвата игле и конца... Уосталом, био је то само тест, материјал који сам припремила био је намењен запосленима из Каса Весина, где ће се у наредном периоду отворити један од пунктова Канцеларије документарног веза. Међу публиком било је и више девојака које су се заинтересоване да се укључе на неки начин. Једна ради у оближњем Клаустру *Сорхуана* где је асистенткиња у Музеју текстила, друга, Гите, води програм радионица које између осталог укључују и рад са текстилом у оквиру оближње пијаце Ла Мерсед, која је погођена пројектом урбанистичке 'ревитализације' историјског кварта. Трећа, Кармен, фотографкиња која је изразила интерес за другачију методу документовања, итд.

*Четвртак, 22. септембар*

Са Росарио (која држи импровизовану кухињу у холу где је и Центар за Тепитске студије) ипак договарамо обилазак за данашњи дан јер су сви други заузети. Росарио ми прича своју причу док ме провлачи кроз ћошкове Тепита, где се налазе неки од знаменитих мурала из 1970-их. Говори које су зоне опасне и куда можемо да се крећемо. Када дођемо до цркве она каже како је ту преко црквене организације прихватила за испомоћ на штанду млади пар избеглица из Салвадора, који су се припремали да пешице пређу у Сједињене Државе. Из њеног држања и коментара, док смо још увек пролазили поред цркве, закључујем да је дубоко побожна, што је вероватно било последица веома тешког животног искуства, рекла ми је да је млада остала са двоје деце без мужа и икакве породице, али и да је на њу другим делом кивна због њене лицемерне улоге у колонизацији Мексика – “Vinieron, hicieron su cosa, saquearon, violaron y se quedaron. Lo que venció no fueron las armas, la tecnología o el progreso, sino las enfermedades – viruela y sarampión que exterminaron 80% de la población.” (Дошли су урадили своју ствар – опљачкали, силовали – и ту остали. Оно чиме су победили није било оружје, технологија или прогрес, већ болести – богиње и шарлах који су покосили 80% становништва).

У кафеима и на улици се често могу видети улични чистачи ципела. Ова сцена указује на колонијални однос и на то да је он још увек на снази. Углавном, дрвене кутије у којима свој прибор носе чистачи изгледају управо идеално за покретну канцеларију документарног веза. У повратку из шетње са Росарио, обилазим продавнице које су специјализоване за обућарски материјал и бирам једну од кутија. Додатно купујем кожни ремен.

*Петак, 23. септембар*

По договору са Гите стижем на радионицу у новији али опустели тржни центар, који заправо никад није ни профункционисао, недалеко од градске пијаце Ла Мерсед. То је био још један од неуспелих покушаја да се урбанистичким планом регулише улична продаја која је окруживала пијацу. Улични продавци никад нису пристали да се ту преселе, плашећи се да би изгубили муштерије и још

увек су на старом месту. Наилазим на Гите која са две жене плете, показују ми неке производе, капе и рукавице, које покушавају да произведу за продају. Очигледно је да обе жене то раде из економске потребе.

Са неким приручним материјалом из Каса Весине мало модификујем кутију за чишћење ципела и фиксирам кожни ремен тако да се може носити преко рамена.

Долазим на договорени састанак станара у стамбеној заједници Масауа. Ту је само Доња Хосе са још једним човеком, време пролази и ништа се не дешава. Делује ми да су динамике у стамбеној заједници Масауа прилично лење и нејасне, изгледа да је тешко људе окупити, и мада већина њих ради у истој улици. Чекамо добрих пола сата да се група окупи. Д. Хосе ми каже да могу да представим свој предлог одмах на почетку јер ће они у наставку имати доста својих тема. Када се прикупи нешто људи, крећем да објашњавам основну идеју – да се у техници веза представе специфични проблеми са којима се они као заједница или појединци сусрећу, или нека специфична обележја из њихове културе, језика, мотива, као и да ће се то наћи заједно са другим различитим борбама везеним од стране других људи на једној великој таписерији. Објашњавам да може да се учествује на различите начине, дајући идеју за поруку на њиховом језику, масауа – али онда схватам да скоро нико од њих заправо не говори мазахуа, а баш нико не зна да га пише, и изгледа да су људи махом неписмени, па не знају да пишу ни шпански – или са неким декоративним мотивима из своје традиције – такође схватам да нико не зна да везе традиционални Масауа вез. У сваком случају договарамо се за први радни термин наредне недеље, па ћемо видети на лицу места како ће то већ ићи. Такође, напомињем да се ради о раду који рачуна са одређеним продукцијским фондом и да би се сваки израђени вез могао плаћати одређеном квотом, пошто разумем да би ово ангажовање њима могло одузимати време у коме би могли зарадити на други начин.



Субота, 24. септембар

Са Маурицијом идемо на туру препознавања градског дрвећа у крај града који се зове Рибера. Курс је организован у оквиру програма *Каса Гаљина* (једног доста нетранспарентног и неприступачног уметничког центра где се изричито по позиву ангажују уметници) и воде га два биолога, који су иначе брачни пар. Веома је занимљива прича о томе како се дрвеће бори са архитектонским и инфраструктурним лимитацијама и развија специфичне, често агресивном стратегијом у тој борбиза опстанак. Значи, агресија урбане инфраструктуре, бетона, асфалта и челичних арматура, проузрукује контрареакцију очитовану у агресивном расту корења дрвећа, који се боре за свој простор и траже пролаз према води. Ово је такође један ниво на коме се одвијају градске борбе, мислим, и та шетња биће инспирација за један од везова на таписерији.

Посећујемо и Маурицијеве пријатеље који држе мали независни уметнички центар и графичку радионицу *Ла Буена Естреља*. За Дане мртвих у Уахаки се одржава 'Салон политичке графике' на коме и они учествују тако да се распитујем око могућности одласка да и ја одем тамо. Сесар каже да наставничке штрајкачке комисије имају организовану веома јефтину аутобуску линију до Уахаке која је друго штрајкачко упориште – агенција се зове *Пантера Роса* (Ружичасти пантер).

У Ла Каса де ла Онда, одржава се сајам феминистичких фанзина. Ту је и Хелен, са својим фанзинима рађеним са затвореницама из једног женског затвора.

У Кинотеци, у Којоакану, поводом приближавајуће годишњице нестанка 43 студента приказује се филм *Ayuzinapa en mí* (Ајуцинапа у мени), придружујем се групи која везе лица несталих студената...

Увече, коначно стиже Дејан из Београда и у наредних месец дана делићемо све главне послове у Канцеларији документарног веза.

Недеља, 25. септембар

Носимо кутију за чишћење ципела која је сад преиначена у мобилну канцеларију документарног веза на улични штанд у околини трга Сиутадела, где се на лицу места ради украсна пирографија у дрвету. Питамо дечка који ту ради да ли би било могуће да нешто сáми испишемо на нашој кутији. Пошто нам дозвољава, за сада стављамо име канцеларије, тако да је остало простора да се накнадно допише још података како рад буде напредовао.



Слика 61. Мобилна канцеларија документарног веза.

Журимо да стигнемо до Академије уметности, испред које се управо одржава други дан протестног скупа за нестале студенте. Међу групицом окупљеном око наставка вежења лица несталих, препознајемо Уга, дечка кога сам прошле године упознала на курсу Запатистичког веза. У кафеу *Zapata Vive* дознајемо да *La sexta (Шеста)*, организација формирана око припремања VI Запатистичког конгреса имају састанке сваког уторка од 17ч, док је забава за прикупљање фондова за конгрес у петак 30. септембра. У уторак нећемо моћи да дођемо због преклапања са канцеларијом документарног веза у Ауизотеу, али би могли доћи на забаву.

Понедељак, 26. септембар

Цело пре подне бавимо се припремањем материјала за рад за наредне дане (прање, пеглање, сечење, итд.), и генералним планирањем активности.



Слика 62. Сви материјали пре сечења морају се због скупљања поквасити и осушити, а затим и опеглати.

Од 16ч одржава се велики марш поводом треће годишњице од нестанка 43 студента, налазимо се са групом из *Индомите*. Летиција каже да ће из неких разлога бити боље ако одложимо скуп следеће среде тамо, уз објашњење да би било боље да прво одржимо једну јавну презентацију о документарном везу, па тек онда да кренемо са радом. Она има и припремљен датум – то ће бити 5.октобра у 17ч. Овај изненадни заокрет у плановима оставља ме под утиском да су они на неки начин желели да се ограде од Каса Весине – на претходном састанку већ је било споменуто да не сарађују са приватним фондацијама, као на пример, Фондацијом Историског центра (односно оснивачем Каса Весине, чији је власник Карлос Слим), тако да сам предлог за презентацију у њиховом простору, пре започињања било какве сарадње, схватила као начин да присвоје овај радни процес, што ми се управо учинило и као најбоље решење.

Уторак, 27. септембар

Долазимо на прву сесију предавања о 'албуру' која се одржава у јединој галерији у Тепиту. Ту су Алфонсо Хернандез, Лурдес и Росарио. Користимо прилику да и групи студената најавимо отварање канцеларије документарног веза која ће се сваког четвртка одвијати на тезги Лурдес и позивамо их да нам се придруже.

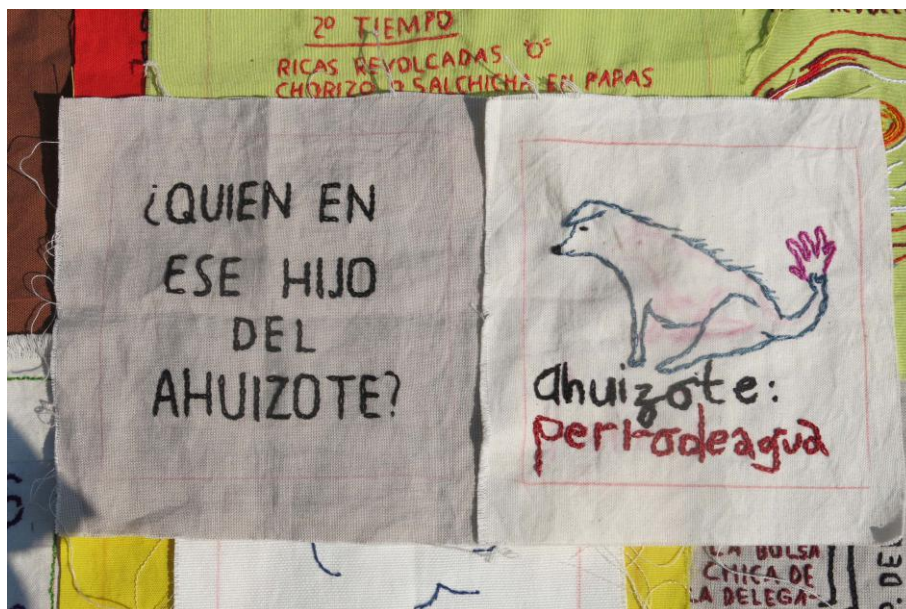
На повратку идемо са Росарио до Центра за Тепитске студије, успут нам се придружује и њена ћерка и заједно се пешице спуштамо до улице Колумбија да би им показали *Ауизоте* где ћемо у континуитету имати прву сесију везне канцеларије.



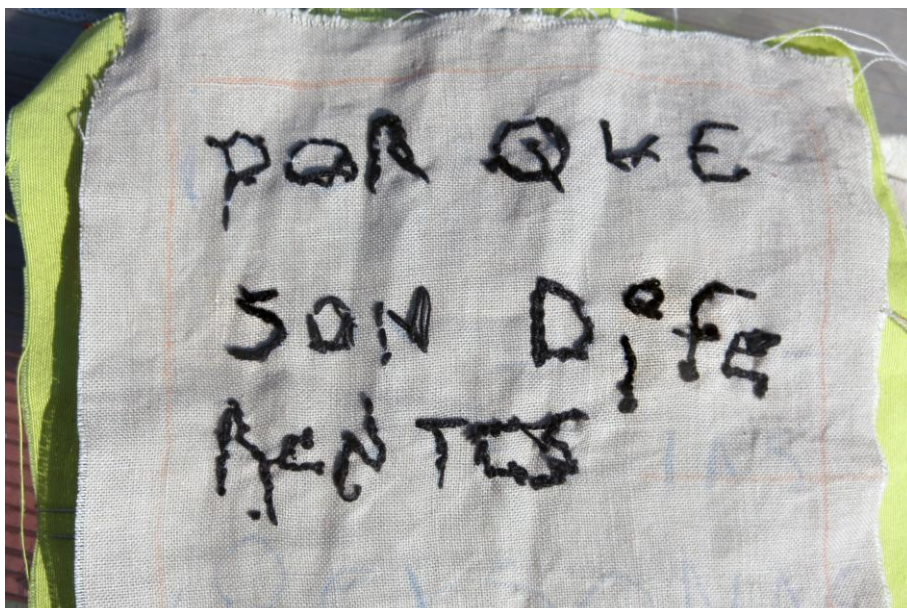
Слика 63. Везови које су радиле Хенесис (лево) и Луси, продавачица (десно) везано за уличну продају: Чему боје сунцобрана на улицама? и Влада организује продају у *пласама* (унутрашњим комерцијалним центрима), али *пласа* не продаје, улица да.

У 14ч инсталирамо први званични пункт Канцеларије документарног веза у *Ауизотеу*. Треба се одлучити између различитих опција када је у питању локација: прво се смештамо у приземни хол који служи као пролаз за пијацу у ентеријеру, али када се појављује више људи, износимо столице и клупе и измештамо се на улицу. Ту је Хенесис, социолошкиња, ћерка продавачице из унутрашње пијаце, долазе разни људи који су видели оглас. Пошто уочавамо да један део уличних штандова има плаве сунцобране а други зелене, док покретни киосци на точковима чак црвене, распитујемо се да ли то има неко нарочито

значење? Хенесис објашњава да свака боја сунцобрана упућује на везу са другим лидером, односно посредником између продаваца и државне администрације који путем нагодбе, уз одређену новчану надокнаду, и обећање да ће купац гласати за одређену политичку странку успева да му загарантује дозволу за рад на датој локацији. Лидер у принципу може постати било ко, ко успе да се наметне као успешан у прављењу преговора. А цео овај процес представља неку врсту корупције која одржава ситуацију релативног социјалног мира, на нивоу улице.



Слике 64/65. Везови са сесије документарног веза у *Ауизотеу*. Како се врши друштвена организација на улици?; Ко је Ауисотеов син (Нијо де Ахуизоте, из назива Центра); *Ahuizotee: perro de agua* (водени пас).



Слика 66. Започети вез једне од продавачица из тржног центра: Зашто су (људи) различити?

*Среда, 28. септембар*

Сазнајемо да је Маестра Алехандра отказала све сесије веза у улици Рехина за ову недељу, јер држи часове на другој локацији, тако да ништа од њих за ову недељу.

По претходном договору, у 15ч пристижемо у стамбену заједницу Масауа али тамо се опет нико није појавио. На путу срећемо Доња Хулију и Доња Росалину, које кажу да у ово време жене обично иду да покупе децу из школе. Али, питам се, зашто су ми онда заказале састанак у то време? Одаје се утисак да овде није превише обичај планирати ствари више дана у напред, и да би било боље фокусирати се на рад у тренутку када се оне дешавају. С друге стране, заједнице нативаца као да имају неки веома дубоко усађени отпор према свему што може долазити споља, који је вероватно и веома оправдан.

Од 17 часова у Каса Талабери одвија се трибина која тематизује ремоделације градских пијаца у свету као превасходно неолибералне центрафикацијске пројекте, а све у контексту предложеног плана ревитализације зоне пијаце Ла

Мерсед. Разговор организује Хоакин Агилар Камачо (Joaquín Aguilar Camacho), који иначе води Радио Агилиту (у чијем програму, баш на пијаци Ла Мерсед, сам имала прилике да учествујем претходне године). Ту је и Гите. Упознајем закупце тезги са Ла Мерседа који су веома ангажовани у борби против пројекта ремоделације, јер им је сасвим јасно да им нови план неће ићи у корист. Договарам састанак са Сињором Хуаном, једном од најразборитијих жена из групе, за среду, где би испитали могућност отварања још једног пункта везне канцеларије. Укратко сам објаснила овим људима да желимо да документујемо у везу различита упоришта борбе у граду, и поред својих обавеза веома су заинтересовани да нам помогну што могу.

*Четвртак, 29. септембар*

Дејан са Валеријом иде до канцеларије АМЕХСИД-а, где дознају да ће исплата његове стипендије бити тек крајем октобра кад преда извештај, што је доста неповољно јер ће то бити већ крај нашег боравка у Мексику. Са друге стране, у *Весини* нам опет смањују дотацију и касне са исплатом.



Слика 66. На жутој површини, два прва веза рађена на Тепиту везана за *албур*.

12–14ч, – отварање другог пункта документарног веза у Тепиту (пијаца *Лагуниља*). Инсталирамо се у средишњем делу штанда Лурдес, где смо заклоњени од околне гунгуле. Лурдес, која је непрестано заузета узвикивањем намереним потицању продаје, једва да нам посвећује нешто пажње. Када се ради о избору текстила и конаца она без дилеме каже – што живље. Дејан, иако не говори шпански, одмах је ухватио ‘албурску’ жицу и са Лурдес саставља јеловник у овом стилу, док ја везем прву од реченица коју сам од ‘албура’ икада чула, и чији двоструки смисао и од локалаца ретко ко може да наслути.

14ч – идемо да једемо у холу Центра за Тепитске студије код Росарио, што ће се касније установити као обичај. Она инсистира да нас части храном, пошто смо ми прошли пут платили за њу и њену ћерку, и шаље нас да видимо Олтар Свете Смрти (Алтар де Санта Муерте) у улици Алфилерија, која се завлачи дубоко у унутрашњост Тепита. Човек који ту исто једе каже да кретање по том крају за нас може донети само проблеме, с обзиром да смо странци. Ми се ипак одлучујемо да кренемо. Иначе Тепито је чувен по култу Свете Смрти, заштитнице криминалаца, проститутки, препродаваца дроге и других коју су *скренули с правог пута*, и у себе увезује врсту специфичне мешавине између нативних веровања, сујевеља и хришћанске доктрине.

Пролазимо поред *Ауизотеа* да покупимо заборављени кључ од студија, али Дијега није ту. Затичемо Бенита Салазара који припрема серију догађаја са *Сонидеросима*<sup>74</sup> и каже да би могли да контактирамо његову пријатељицу Сонију, која је локална *лидерка*. Она долази из фамилије лидера из претходне генерације, који су се још увек сматрали ‘добрим лидерима’, наглашава Бенито.

Налазимо се са Марилу, младом уметницом коју сам упознала приликом претходне посете, а која је између осталог посвећена истраживању биљних врста које имају своју примену као природни пигменти за фарбање текстила или у медицинске сврхе. У кафеу *Dialogo con los angeles*, где смо се састали, она нам прича о својим истраживањима, али и искуству сарадње са Каса Весина и

---

<sup>74</sup> Сонидерос су нека врста традиционалних уличних дицејева који имају мобилну опрему са гласним звучницима, и углавном пуштају музику за плес, типа кумбиа, итд.



бескућницима који живе у њеном окружењу. Највећи проблем је медицинска помоћ, јер ти људи углавном веома много пију, и када се обезнане од алкохола изложени су разним врстама повреда и обољења.

Марилу нас води до оближњег департмана Универзитета уметности где управо треба да се одржи час са Маестром Летицијом која предаје обраду текстила, израду фарби и папира од природних материјала. Ту се задржавамо доста времена јер Маестра Летиција, која је у почетку деловала веома строго, почиње да закупа нашу пажњу, дарујући нам једно опсежно предавање о биљкама које се користе за израду папира, платна и фарби. Следеће суботе организује се посета ботаничком врту ради идентификације биљака које се користе за израду фарби; она нас позива да се придружимо.

*Петак, 30. септембар*

Посећујемо *GYb-bYG* (тако се зове пројекат који води Гите) у напуштеном тржном центру код пијаце Ла Мерсед, где Гите сваког последњег петка у месецу организује радионицу за децу школског узраста, јер тим данима у школи нема наставе, док су њихови родитељи, баке и деке упослени радом на пијаци. Дајемо деци комаде платна да праве цртеже који би се односили на неке проблеме које познају. Неки само цртају, а други крећу и да везу.

Забава за прикупљање фондова за организацију VI конгреса *CNI* у кафеу Запаата Виве. Одмах се прикључујемо столу где се одвија наставак везења лица несталих из Ајутцинапе од претходна два дана. Сада су неки други људи ту, али су везови исти. Занимљиво је како на сваком од платана где је индиго била пренесена основна контура лица и имена несталих студената, свака нова особа додаје неке иновације и свој специфични 'везни рукопис'. Упознајемо Деметиу која се бави природном медицином и каже да се следећег дана одржава разменска пијаца (*mercado de trueque*), ради се о иницијативи која се зове *Мишука (Mishuca)*, која се сад одржава на Тлателолку, месту студентских демонстрација '68.

Касно стижемо у *Martires del'68*, где је увелико одмакла радионица коричења књига, и више нам не дозвољавају да се прикључимо.

*Субота, 1. октобар*

Дуг пут до Универзитетске зоне где је смештена Ботаничка башта. Маестра Летиција проводи велику групу студената по врту, који је непрегледан и подељен по климатским зонама. Праве се дуге станице око изабраних биљака, при чему она даје прегршт информација. Када смо се заситили информацијама одлазимо.

Упућујемо се ка Тлателолку, да би посетили фестивал робне размене Мишука. На тргу *Три културе (Plaza de las tres culturas)*, испред споменика догађајима из '68, људи су се окупили око једног човека, који свира, пева и објашњава присутнима шта се заправо догодило тог дана на овом месту... Он каже да је цела операција заправо била смишљена као геноцид усмерен према нативном становништву (*indigenas*), који су чинили највећу сметњу режиму, а који притом већином нису били ни регистровани у администрацији, па их је стога и лако било затрти без икаквог трага, а не према студентима како каже званична верзија. “Била је то све једна ‘димна завеса’ која је прикрила оно што се заиста одиграло”.

На повратку возач аутобуса нас истерује са свим осталим путницима далеко од наше дестинације – центра града – каже да је прилаз Зокалу затворен због вечерашњег концерта.

Некако стижемо пешице до пред Зокала, где наилазимо на непроходне масе људи који су дошли да виде концерт Роџера Вотерса (Rodger Waters) – велики догађај на централном тргу програмиран управо на дан између два велика протеста, *Ајуџинапе* који је био јуче и *Тлателолка*, који ће се такође масовним протестом комеморисати сутрадан. Нема начина да прођемо и морамо да правимо велики круг да би стигли у наш крај са друге стране Зокала, док на све то креће пљусак који овде редовно наступа око 7 сати, тако да људи већ на време могу планирати да се негде заклоне.

*Недеља, 2. октобар*

Долазимо на договор са Сињором Хуаном која ће нас спровести до тезги накупаца укључених у борбу против спровођења урбанистичког плана на пијаци Ла Мерсед. Неке од њих препознајем из претходног сусрета у Каса Талабери од пре неки дан. Сињора Хуана нас представља и накупцима чији су локали погођени пожаром од пре неколико година, када су се морали преселити на провизорно додељене локације, и чија ситуација до данас није решена – С. Хосе, С. Паола, С. Рејна, између осталих. Договарамо се да следећег петка кренемо са радом канцеларије на једној од тезги Сињоре Хосе, а која тренутно није у употреби и користи се као складиште.



Слика 67. Сињора Паула на свом штанду, у позадини се види забарикадирани део дела пијаце оштећеног пожаром – *Наве Синестрада*; Слика 68. Канцеларија документарног веза на пијаци Ла Мерсед.

- треба контактирати Серхиа за наредне догађаје. Сергио, који је претходне године водио резиденцију за уметнике Р.А.Т., у ствари је веома добар извор информација везаних за локалне активистичке борбе, будући да је у многима укључен (*Fuerza Vezina, No al Heliopuerto de Copilco*, итд).

*Понедељак, 3. октобар*

Набавка материјала за рад. У околини Каса Весине налази се више већих и мањих радњи са материјалима. Обилазимо све и бирамо материјале који су једнобојни и дебљином погодни за вез. Са свим групама смо углавном направили консултације у вези избора материјала који ће се користити на њиховој локацији или групи. Рецимо, везиље из улице Рехина су изабрале да раде на белом платну на коме је изражен преплетај, па је тако згодан за крстасти бод којим се оне доста користе. У *Индомитој* су изабрали једноставан бели памук, у Каса Весини – браон кепер, на *Мерседу* – жути. За Тепито смо по сугестији Лурдес изабрали рестлове у флуоресцентним бојама, жутој, зеленој и ружичастој, док је за *Ауизоте* изабран један материјал нарочитог квалитета – ради се о тешком сировом лану нарочите обраде који се продаје под називом *Толедо*. Већином бирамо материјале из рестлова, али неке купујемо и по метражи, углавном важно је да из комада може да се извуче довољно парчића за све везове који би могли бити извезени, тако да случајно не недостаје материјала у пола посла, и ту треба направити добру процену. Такође купујемо разнобојне конце по слободном нахођењу, они ће бити понуђени групама да направе свој избор. Намера нам је да успоставимо нека основна правила у кодификацији коришћених боја, која после могу бити модификована.

Наново одлазимо до заједнице Масауа у улици Месонес, и тамо у близини у једној од радњи школског прибора наилазимо на једну од жена, Сињору Росалиту. Са њом договарамо још један покушај окупљања у среду између 15 и 16ч.

Одлазимо у Копилко где се од 17ч одржава скуп на који нас је упутио Серхио. Овај догађај окупља више платформи са територије града које су ангажоване у различитим видовима борби.

*Уторак, 4. октобар*

После предавања о ‘албуру’ (Тепито) спуштамо се ка *Ауизотеу* и успут купујемо две пластичне столице на расклапање које сада употпуњују нашу мобилну везну канцеларију чинећи је још покретнијом и независнијом.

Сиску, мој познаник од раније, који се појавио на свом путу за Тапас води нас у Либански кафе близу Зокала. Постоји занимљива историја либанаца у Мексику. На зиду кафеа стоји фотографијавласника са Карлосом Слимом, који је такође либанског порекла. Имају одличну топлу чоколаду на бази воде и домаће израђен колач од урми.

Од 14ч отварамо канцеларију документарног веза на улици испред *Ауизотеа*. Ту су Сиску, Дијего, Чак Си, Бјанка, Луси (продавачица), Кармен (фотографкиња), итд.

Од 19ч је концерт у Каса Весини, где се окупљају још неки пријатељи, Педро, Цихаин, итд. Од кад је Дејан стигао усталио се обичај да сваки дан завршавамо вечером на истом месту, у ресторану *Егзилио*, на пола пута између Каса Весине и старог хотела у коме смо били смештени, а где су за јефтине новце служили одличне *такосе* са нопалом<sup>75</sup> и тиквиним цветом. Тај обичај који се створио као да је чинио испуњење потребе за одржавањем једне константне одреднице у гомили нових надолазећих ситуација.

---

<sup>75</sup> Нопал је врста кактуса који се користи у исхрани.

*Среда, 5. октобар*

У 12ч смо код Маестре Алехандре у улици Рехина. Све жене диве се Дејановом везу на коме он крстастим бодом везе комбиноване елементе три репрезентативне историјске грађевине са Зокала. Астечки храм, католичка катедрала и модернистичка зграда, настављају се једна на другу као да се ради о седиментима или слојевима. Трг Зокало је у симболичком смислу центар и града и читаве мексичке државе, што је појачано стубом од педесет метара у његовом сáмом средишту уз кога се сваког дана диже и спушта државна застава такође гигантских димензија. За Астеке, то је био центар света, јер се ту налазио комплекс њихових најзначајнијих храмова и светилишта. Конкистадори су на тим рушевинама изградили главну католичку катедралу, а модерни период донео је нова здања финансијске и административне управе.

У 16ч идемо до заједнице Масауа, и опет нема никога. Међутим, овај пут одлучујемо да се са нашим новим столицама инсталирамо у прометној улици Месонес. И функционише... Са столицама на расклапање можемо да радимо на било ком месту, када се за њега изборимо. Чини нам се да се полако интегришемо у локалне динамике града где се све дешава на улици и на лицу места.

Од 18ч до 20ч – имамо презентацију документарног веза у *Индомитој*. Ту су, поред остале публике, и сви чланови *Сиркула*, који су том приликом већ донели везове које су радили код куће. Доста питања из публике везано је за Југославију, рат, послератни период, социјализам. Предложили су да се организује један посебан разговор на ову тему.

*Четвртак, 6. октобар*

Од 11ч до 13.30ч одвија се регуларна везна канцеларија у Тепиту, на штанду Лурдес. Ту нам се придружује и Сиску, који, одушевљен пијацом Лагуниља, користи прилику да накупује гомилу пиратских дискова.

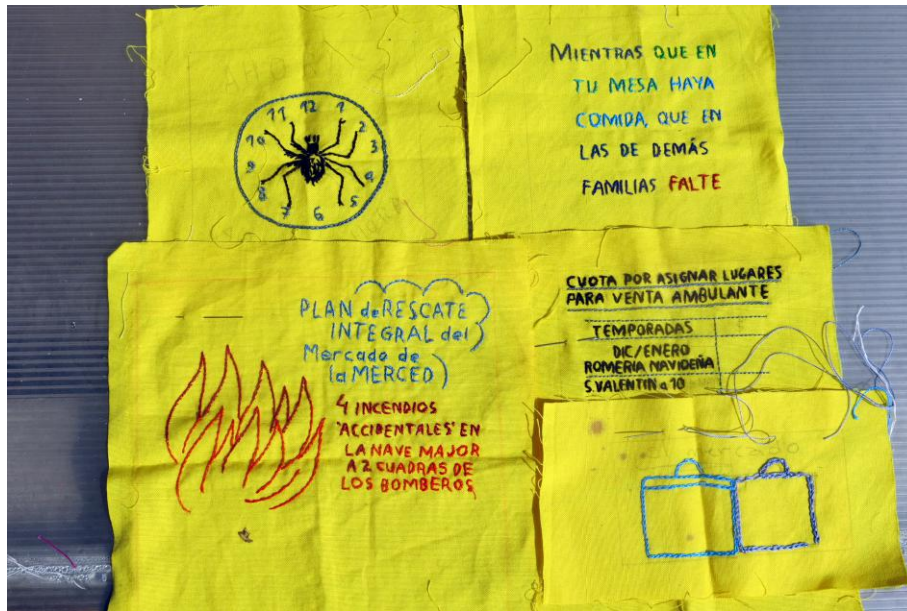
По већ устаљеном обичају једемо код Росарио, коју наговарамо да и она направи један вез о својој баки која је побегавши од Шпанског грађанског рата dospела у Салвадор, где ју је онда затекао други грађански рат, па је одатле опет морала да бежи за Мексико.

Имамо састанак документарног веза на крову Каса Весине на који се, од свих тамо запослених а којима смо пре неки дан упутили генерални позив, појављују само они који су били ангажовани на спољним програмима (Али, Бето, Аиса и Валерија), нико из администрације нити из руководства, односно Фондације. Од њих покушавамо да добијемо некакву рефлексiju на потенцијално центрифугацијску функцију центра и тога како они виде своју улогу у том контексту. Причају нам о историји Историјске четврти, како је пре десет година, када се Каса Весина уселила, то још увек био доста сиромашан и озлоглашен крај у који је ретко ко залазио, иако се налази у сáмом центру града. И како су онда мало по мало уметници кренули да долазе и да се организује гомила занимљивог програма, филмских пројекција, забава, изложби, итд. И како је то све утицало да се мало по мало крену отворати кафеи и ресторани, сређивати улице, док су у међувремену цене некретнина кренуле вртаоглаво расти. Валерија везе реченицу: “Захваљујући центрифугацији моја породица је имала прилике да се врати у свој родни крај”, алудирајући на локално порекло своје породице која се у неком тренутку услед деградације зоне морала иселити одатле. Али креће да везе једну биљку у саксији коју је спасао када је Каса Весина из виших инстанци добила инструкцију да уклони све биљке којим су били декорисали прилаз згради. Аиса везе један приказ на коме кроз различите симболе изражава све што је научила радећи програме у Каса Весини. Бето је ту, прича, али не везе.

*Петак, 7. октобар*

Пијаца Ла Мерсед. Отварамо канцеларију на тезги Сењор Карлоса који тог дана није ту јер има састанак у Градској влади поводом захтева групе оштећених купаца. Причамо са Сењора Паулом, Сењора Рејном, сином Сењор Карлоса. У неком моменту придружује нам се и Кармен, фотографкиња. Накупци овај део пијаце зову *Nave Siniestrada* (Злокобна хала), пошто је последњи пожар,

којим су они били директно погођени, био већ трећи у низу од којих се ни за један никада није утврдио прави узрок. Нагађа се да су пожари били подментнути како би се сломио отпор накупаца и лакше спровеле урбанистичке реформе.



Слика 69. Везови са пијаце Ла Мерсед у процесу израде.

Некако смо једва извукли од Валерије да нам да 5.000 песоса, како би могли да имамо неких средстава и за живот и за рад.

Те вечери је забава у локалном хаклабу *Rancho electronico*, поводом VI Запатистичког конгреса.

*Субота, 8. октобар*

На пијаци егзотичног меса (*Mercado de las carnes exóticas*) што је мала пијаца локалних специјалитета на којој између осталог продају разне врсте љутих усољених грицкалица од скакаваца и зрикаваца, такође смештеној у зони Историјске четврти, наилазимо на Педра Ортиза из Екс Тересе и са њим уговарамо састанак за уторак. Успут коментаришемо идеју о отварању још једног везног пункта испред Екс Тересе, која нам је занимљива пошто се ради о централној зони са нарочитим динамикама, а која се налази на корак од Зокала.



Пролазимо поред седишта наставничких синдиката (*Sección Novena*) и причамо са једним од синдикалиста који нам у детаље разлаже проблеме везане за Реформу едукације, што ће касније такође бити забележено у везу. Такође, изненађени смо информацијом да наставнички комитет темељно ради на програму паралелног образовања, за шта постоје сасвим други уџбеници, нпр. из друштвених наука, као што су историја, језик, итд.

Идемо у Музеј жене (*Museo de la mujer*) да видимо програм са женским сонидерасима. Међутим, затичемо предавање које је у току, ми смо очекивали наступ – и покушавамо да стигнемо на договор са Терезом да преузмемо машину за шивење која нам је потребна за обраду и крајње спајање везова. Неспоразум у комуникацији и застој у саобраћају натерали су нас да променимо план.

Идемо у Каса Весину и након тога на наступ сонидероса на Трг Сантисима пролазећи поред радње са материјалима за додатне набавке.

Повратак у Каса Весину и Егзилио.

*Недеља, 9. октобар*

Екскурзија у Толуку, где се одржава *Kozmisa*, фестивал који организује Педро Солер, стари пријатељ из Барселоне.

У *Егзилију* нема места, и невољно се одлучујемо да седнемо у конкурентски ресторан *Ла Боту*. Дејан сво време склања поглед од 'нашег' конобара.

*Понедељак, 10. октобар*

Каса Весина: Валерија још увек нема новца да нас исплати, изгледа да је администрација у Фондацији веома крута, што чини да су сви запослени веома дисциплиновани и обављају свој посао по утврђеном аутоматизму. Такође делује да су веома уплашени да могу изгубити радно место уколико направе неки погрешан потез.

Имамо слободно поподне и одлучујемо да одемо до трга Сиутадеља са везном канцеларијом. Тамо више нема наставника, остали су само бескућници, који су се населили у шаторе преостале од протеста. Ту веземо неко време завршавајући неке од заосталих радова. Око нас има неколико група које вежбају различите врсте плесова. Различите музике се мешају.

- Каса Весина, Егзилио.

*Уторак, 11. октобар*

Имамо завршни час 'албура' где сви полазници представљају свој рад, кроз песму или текст и добијају дипломе. Дејан и ја свој рад у 'албуру' представљамо везовима које смо радили на штанду код Лурдес. Сви заједно идемо да доручкујемо *мољкахете* (мољкахете, локални специјалитет који се служи у још врелом каменом авану).

Имамо састанак са Педром из Екс Тересе на ком уговарамо детаље око отварања везне канцеларије на улици испред центра, први термин је већ овог викенда.



Слика 70. Канцеларија документарног веза у улици Колумбија испред *Auiscotea*.

Од 16 часова одвија се редовна канцеларија у *Ауизотеу*, где се појављују Сиску, Уго, Луси, која одлази и долази пошто је то њено радно време на пијаци; скупља се пуно деце која сва желе нешто да везу. Срећом имамо припремљене мале комадиће платна за њих. Прикључује се једна пролазница која ради технику *десиладо*<sup>76</sup>.

*Среда, 12. октобар*

Каса Весина – Валерија нам коначно плаћа остатак новца за продукцију и дневнице.

Идемо до везиља у Рехини, где настављамо да радимо са њима.

Припремамо постере за оглашавање отварања наредних седишта канцеларије документарног веза – једног испред Екс Тересе, у току предстојећа два викенда И другог испред Каса Весине током три узастопна преподнева (понедељак, уторак и среда) у току следеће недеље. За израду постера користимо дечије печате са словима, које сам у пролазу купила у комшилуку заједнице Масауа у улици Месонес.

Навече, канцеларија се отвара у *Индомитој*. Неки људи су већ донели своје израђене везове, и док дискутујемо о Прљавом рату<sup>77</sup> и историји њиховог покрета опет нас помало испитују како се финансирамо. Када се термин ближи крају, неки остављају везове док их други враћају назад у своје торбе... Лети због тога делује мало забринута, и жели да одмах кажемо како ће завршни рад бити презентован. Она изгледа као да је преузела на себе одговорност да таписерија успе и то сад гура. Схватајући намеру њеног захтева, на пречац уговарамо завршну презентацију за суботу 5. новембра, али и правимо план да се читава завршна презентација одвија у два дана (4. и 5. новембра), како бисмо на сваком од места где је канцеларија гостовала уприличили по један догађај, јер схватамо да би било немогуће окупити све људе на једном месту, нарочито

---

<sup>76</sup> *Десиладо*, техника у којој се уз вез извлаче конци са платна остављајући рупице.

<sup>77</sup> *Guerra sucia*, унутрашњи сукоб између владе САД и левичарских студентских и герилских група у Мексику.

оне стално запослене. Овај дводневни догађај највероватније би завршио у *Индомитој*. Такође, нудимо им да по завршетку, и ако им се учини згодно, таписерија остане изложена код њих током периода који би они одредили.

Од пола 9 почиње презентација часописа чија је тема протест наставника и након тога отварање изложбе фотографија рађених у склоништима миграната који пролазе кроз Мексико на путу за Северну Америку.

- Завршавамо постере у Каса Весини.

*Четвртак, 13. октобар*

Канцеларија у Тепиту. Лурдес и њени рођаци са којима дели тезгу сада се више укључују у наш рад. Из дискусије излазе нове идеје за вез. Једну од њих, којом се из 'филозофије' бокса извлачи морални код за младиће овог краја, конципира и црта њен братанац. Позивају нас да заједно ручамо, а Дејан поклања Лурдес вез који је радио за дипломски курс 'албура'. Са Лурдес такође уговарамо време и начин одвијања завршне презентације.



Слика 71. Канцеларија у Тепиту, пијаца Лагуниља, са Лурдес и њеним рођацима.

Иако смо већ јели, долазимо по обичају код Росарио. Тамнопути дечко који разноси храну коју она спрема и његова млада девојка која увек ту седи на истом месту припремају се да илегално пређу америчку границу. Тарифа коју

наплаћује кријумчар, који ће их 8 до 10 дана водити пешице кроз пустињу је 3.000 долара по особи. Питамо их да ли су спремни за пут – Не, одмахује она, то је ништа. Главна преокупација им је само да успеју да зараде потребан новац. Росарио је на платну које смо јој дали исписала причу о својој баки која је бежала из једног па другог грађанског рата (Шпанског па Салвадорског). Инсинуирам да би се ова прича о избеглиштву могла некако повезати са овом другом која се тренутно одвија, младог пара који су баш из Салвадора, али не инсистирам превише јер примећујем да ово двоје нису превише расположени по том питању...

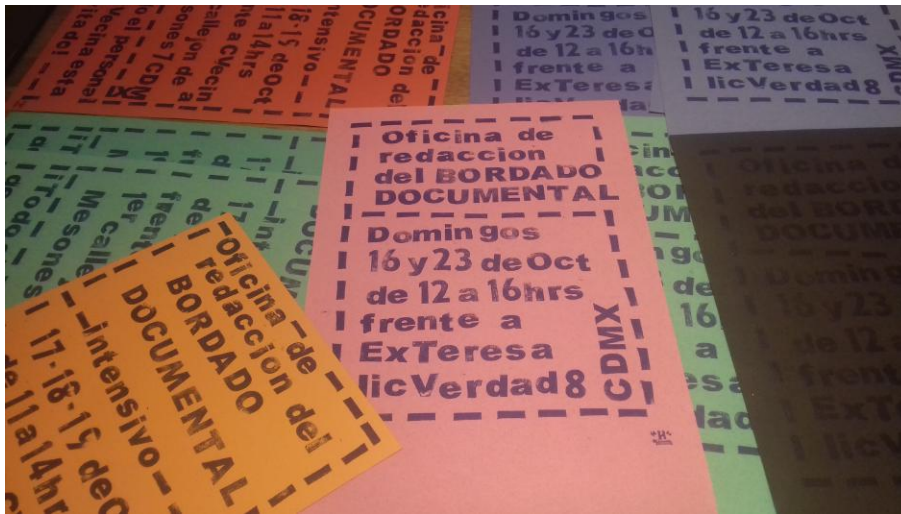


Слика 72. Пауза за ручак на штанду код Росарио, пијаца Лагуниља, Тепито.

Састајемо се са Алијем, ПР-ом из Каса Весине, на тргу Санто Доминго, који се понудио да нас упозна са својим другом Исаиасом, који ту држи киоск са лутријом. Са нашим столицама на расклапање инсталирамо се ту на дуже време везући и чаврљајући са Исаисовим муштеријама док он у наставцима развезује причу о Монтезуминој ћерци и Кортесу (Cortés).

Идемо до Дијега у Ахизоте, да би на ризографу одштампали постере, који испадају веома добро и Дијега напрасно постаје ентузијастичан – вади разнобојне папире јер би хтео да испроба како ће испасти у различитим варијантама.

Идемо до Екс Тересе, пошто смо се најавили Педру да ћемо проћи да оставимо плакате. Он делује помало конфузан, нешто није у реду са логоом. Такође наговештава нам да он у недељу неће бити ту. Не разумемо зашто нам је онда предложио да радимо у недељу. Углавном, у Екс Тереси имају доста текућих програма и видимо да не можемо очекивати да ће се нешто посебно бавити нама. Бићемо задовољни да нам уступе сто и столице, и што је наш постер на њиховој огласној табле за догађаје.



Слика 73. Постери за најаву отварања пунктова канцеларије документарног веза испред Екс-Тересе и испред Каса Весине, штампани на разнобојним папирима.

*Петак, 14. октобар*

Алма, чистачица у Каса Весини каже да данас може да нам посвети нешто времена и да би могли да је питамо све што нас занима. Повод њеној расположивости је тај што ће Сињора Аида, њена надређена, цео дан бити одсутна са посла. Ми, међутим, управо журимо да отворимо канцеларију на *Мерседу*, и кажемо јој да ћемо се вратити касније.

Канцеларија на пијаци Ла Мерсед. Сињора Паола нам с времена на време дотура по неку воћку са своје тезге. Она се специјализовала за прављење воћних аранжмана за свечане прилике – то су велике корпе које су обично и више пута вишље од своје ширине, аранжиране егзотичним воћем са сјајним уфрћаним

тракама. Везови напредују, и ту је и Кармен. На пијаци, оно што недостаје је пре свега време, у то нас уверава син Сињора Карлоса који често навраћа да узме нешто из приручног магацина на нашем штанду. На питање да ли ће наставити позив својих родитеља, он каже да од силног посла нема времена ни да размишља о томе. Један од везова са Ла Мерседа бавиће се и овом темом. Када се ради о завршној презентацији Сињора Паола каже да ће бити најбоље да то договоримо са Сињором Хуаном, која има више времена јер је у пензији и познаје све накупце.

По повратку у Каса Весину налазимо се са Алмом, чистачицом, која нам објашњава динамике између Сињоре Аиде и њој надређене *Lisensiade* Кристине (*Licenciada*<sup>78</sup> Cristina) из Фондације Карлоса Слива. Аида је неколико пута била укорена и последњи пут замало да није добила отказ, тако да је препуна страха. Узима један комадић платна и разнобојне конце и каже да већ зна шта ће извести – нешто што ће на *веома фин* начин изразити њен положај у центру.

Идемо на јавну расправу у парку Сан Фернандо где представници Градске управе и архитектонског бироа износе план о ремоделацији парка окупљеним суседима. То је још једно од места на које нас је упутио Серхио. Сан Фернандо је запуштени градски парк са два упоредна реда фонтана које су одавно стављене ван функције, и некада велелепном улазном капијом, који је, међутим, последњих деценија постао један од главних пунктова окупљања бескућника и пре свега наркомана. Суседи који се боре против ремоделације, која би за собом повлачила и његову приватизацију развили су стратегију деловања која укључује рад управо са овим групама у постепеном санирања парка. Дискусија постаје изузетно занимљива и напета, суседи постављају проницљива питања док представници администрације и приватног инвеститора упорно говоре да не знају или нису у надлежности да на њих дају одговоре. Сви отприлике знају да иза овога стоји нико други до Карлос Слим. Парк Сан Фернандо налази се тачно на граници зоне Историјске четврти, и са жаљењем констатујемо да немамо више ни времена ни капацитета да укључимо ову локацију као везни пункт. Ипак један вез биће посвећен и овој теми.

---

<sup>78</sup> Титула 'licenciado' указије да је неко завршио основне студије – Дипломирани.



Слика 74. Презентација урбанистичког пројекта суседима парка С. Фернандо.

*Субота, 15. октобар*

Ово је први слободан дан откад је Дејан дошао у Мексико. Идем у посету Музеју Троцког у Којоакану са Марселином Рамиресом (Marcelino Ramírez) из *Сиркула*.

*Недеља, 16. октобар*

Од 12ч отварамо везну канцеларију испред Екс Тересе, улица Лисенсиадо Вердад (Licenciado Verdad<sup>79</sup>). Улица је пуна *уличних* продаваца, коредероса (*los correderos*<sup>80</sup>), који обично на поду развијају платно и на њему излажу производе. Свако мало они се дају у трчање, брзо обухватајући све производе платном које је служило као њихова подлога, да би се затим појавили полицајци који нешто мирнијим кораком пролазе сад испражњеном улицом. Полицајци понекад ухвате неког од *коредероса* и онда га задржавају неко време узимајући му податке. Сазнајемо да нарочиту функцију у овој малој уличној представи имају агуадореси (*агуадорес*) – они представљају неку врсту извиднице која је у дослуху са *коредеросима*, а можда и са полицијом. Када угледају да долазе полицајци они трче испред и јављају коредеросима да се брзо склоне. Прећутни

---

<sup>79</sup> Вердад, у овом случају презиме, на шпанском има значење истина.

<sup>80</sup> *Los correderos*, дословно на шпанском – ‘они који трче’.



договор између ове три стране који омогућава опстанак илегалне уличне продаје и неки бакшиш или значку полицији је да увек неко од *коредероса* буде ‘ухваћен’ и чију казну онда плаћају његове колеге удруженим снагама. Дејан везе ову сцену под називом Улично позориште - *Teatro callejero*. Придружује нам се Кармен, Цихаин, још неки успутни пролазници – из Екс Тересе нема никог осим чистачица.



Слика 75. Инсталирање канцеларије документарног веза у улици Лисенсиадо Вердад, испред Екс Тересе.

*Понедељак, 17. октобар*

Од 11ч отварамо везну канцеларију у улици испред Каса Весине. Алма, чистачица, је сада скроз у свом елементу, јер изгледа да је Сињора Аида опет одсутна. Она познаје све у крају –локалне раднике, чистаче улица, бескућнике који ту живе – како ко прође она их зове да нам се придруже и извезу нешто везано за њихову ситуацију. Она зна тачно како да постави питање и делује да је од свих у Каса Весини, али и шире, најбоље продрла у суштину документарног веза. Ту је и жена баштована Каса Весине из Соћимилка која креће да везе рад који се бави проблемом напајања града водом, а која управо баш сва долази из њеног краја. Соћимилко је део града на крајњем југу који је сачуван у свом првобитном облику и испарцелисан каналима. Заправо, читав град Мексико Ситија је пре много година и настао тако што су се сукцесивно изграђивала

острвца плодног земљишта на огромном језеру од кога данас више скоро да нема ни трага. Током дуго времена систем водених канала служио је за сву комуникацију, а затим је он мало по мало био насипан цементом и асфалтиран. Она каже да се Великим каналом (Canal Grande) доносило воће и поврће из Соћимилка директно до Ла Мерседа.



Слика 76. Први дан канцеларије испред Каса Весине.

*Уторак, 18. октобар*



Слика 77. Алма, чистачица у Каса Весини ‘менторише’ рад човеку који је запослен на неким физичким пословима у крају.

Од 11 сати, други дан везна канцеларије испред Каса Весине. Алма, на клупи прекопута нас са једним локалним радником дефинише скицу за његов вез који објашњава филозофију живота путем фудбала. Долазе Пахарито (Pajarito<sup>81</sup>) и други бескућници са својим идејама за вез. Она такође наговара портира Каса Весине да и он дâ неки допринос рефлектујући ситуацију у центру из свог угла. Он је иначе у више наврата у току ноћне смене био изложен томе да решава различите ситуације напада који су се вршили на Каса Весину, и на то се веома жалио.

Од 13 часова идемо на трг *Агилита* (Plaza Aguilita<sup>82</sup>) где се одржава сесија *радио босине* – Радио Агилита. Тамо качимо везове на конопцу разапетом између два дрвета, и у неком тренутку Хоакин нас позива да се укључимо у програм објашњавајући нешто о документарнон везу. У наставку следи разговор са представницом партије Подемос из Мадрида.



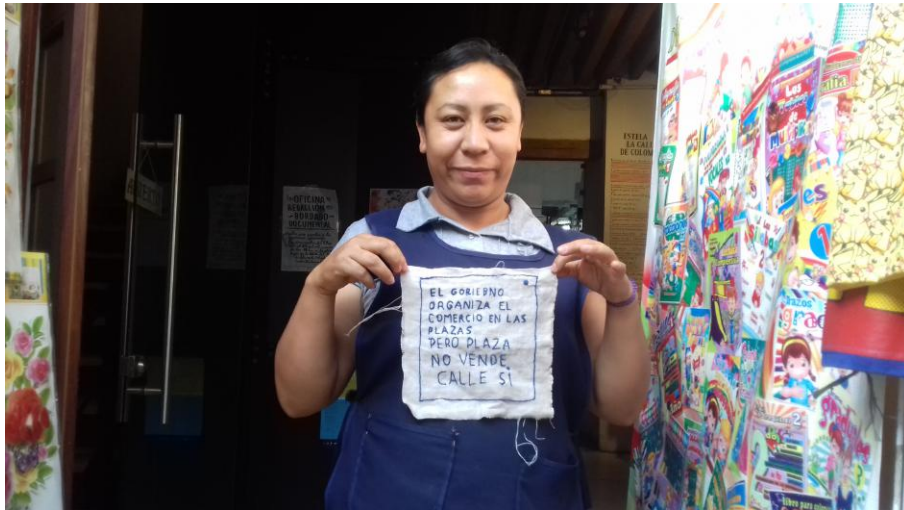
Слика 78. Радио Агилита на тргу Агилита.

Од 16ч је редовна канцеларија веза у Ауизотеу. Луси је завршила свој рад.

---

<sup>81</sup> *Pajarito* - птичица, на шпанском.

<sup>82</sup> *Aguilita* – на шпанском ‘мали орао’, ‘орлић’. Међутим, овде се то односи на хералдику мексичке заставе и грба на којој је приказан орао на нопалу (врсти кактуса), који у кљуну држи змију.



Слике 79/80. Луси, радница затворене пијаце у улици Колумбија са својим везом, и приказ из рада канцеларије истог дана.

*Среда, 19. октобар*

Од 11ч одржава се трећи дан канцеларије испред Каса Весине, остајемо ту дуго времена док доста људи пролази и прикључује се.

После подне са Сискуом идемо на *Трг Револуције* где се одржава велики протест против фемицида. Ту су и неке девојке из *Индомите* које уместо банера носе везове које су израдиле на претходним сесијама документарног веза.

У наставку од 18ч имамо везну канцеларију у *Индомитој*, где сад пристижу сви са протеста, и окупља се више људи. Има доста израђених везова које нам остављају, и других које тек почињу убрзано да раде јер су напрасно схватили да време брзо истиче и да ћемо ускоро морати да кренемо да их спајамо у таписерију.



Слика 81. Рад канцеларије у Музеју непокорене меморије са Летисијом Искјердо.

*Четвртак, 20. октобар*



Слика 82. Рад канцеларије на штанду код Лурдес, Тепито.

Утаначујемо детаље за завршну презентацију приликом последњег отварања везне канцеларије у Тепиту са Лурдес, као и са Росарио, у холу Центра за тепитске студије. На траку коју смо припремили сестричина Лурдес уписује имена свих који су ту учествовали на неки начин у протеклом раду. Ове траке са именима свих учесника чиниће бордуру таписерије при крајњем спајању.

*Петак, 21. октобар*

Последња канцеларија отвара се и у *Злокобној хали* пијаце Ла Мерсед. Овде такође сакупљамо имена свих укључених које ћерка Сињоре Рејне уписује на будућој бордури.



Слика 83. Изложени везови на штанду пијаце Ла Мерсед.

Свраћамо и до везиља у Рехини. Има још неких нових везова који се појављују, а неки тек најављују да ће нешто урадити.

*Субота, 22. октобар*

Под хитно морамо набавити машину за шивење да би кренули са обрубљивањима ивица везова. Цихаин нас повезује са Мауром из локала Обрера Сентро (*Obrera Centro*), каже да од њих можемо да је позајмимо. Обрера Сентро је други простор вођен од групе уметника, који функционише и као библиотека алата. Тамо видим да имају и пирограф који би могли користити за дописивање

остатка информација на дрвеној кутији која нам служи као покретна канцеларија. Хелена, програмска директорка Каса Весине, такође доноси другу машину од своје пријатељице.

Лети је инсистирала да у *Индомитој* имамо додатни састанак јер се забринула да неће успети да се заврше сви радови. Магда и Лети су поделиле траку са именима учесника на пола, где ће свака радити на једној од њих. Из *Индомите* потиче свакако највише учесника, тако да и само вежење њихових имена представља доста посла.



Слика 84. Завршна планирања са групом *Сиркуло* у *Индомитој* (Музеју непокорене меморије).

*Недеља, 23. октобар*

Са закашњењем стижемо да отворимо канцеларију испред Екс Тересе. Врућина је несносна и тражимо неку сенку где да поставимо сто и столице, а једино такво место у целој улици, која се затвара задњим излазом из *Великог Храма* (*Templo Mayor*) је уски појас уз фасаду куда непрестано пролазе људи који из њега управо излазе. Срећна околност је и да су нам у Екс Тереси овај пут дали један сто који је превише мали да би на њега могли комотно да ставимо све материјале потребне за рад, али таман да се углави тик уз колону посетилаца. Појављује се и Гите са идејом да направи један рад о заштитној боји новог

градоначелника која је сада розе (тако да све што има везе са градском владом, па чак и таксији, морају бити офарбани у њу). Редари који раде на излазу из храма нам кажу да морамо да се склонимо одатле, и премештамо се на локацију преко пута уз фасаду тачно између две продавнице где се сада појавило мало хлада. Наједном нас окружује група малишана, вероватно деца уличних продаваца, којима је досадно и траже неку забаву. Сви хоће да везу. Ми имамо мале комадиће платна припремљене за овакве прилике, тако да се убрзо крећу удубљивати у своје мале везове са срцима и цвећем.



Слика 85. Последња канцеларија у улици Лисенсиадо Вердад.

*Понедељак, 24. октобар*

Машине за шивење су спремне и данас крећемо са планирањем спајања везова у таписерију. За то је прво потребно припремити све појединачне комаде, обележити кредом шавове за шивење, ивице за опсецање, опсећи их и порубити ивице. После краће дискусије са Дејаном, да ли да радимо унутра или напољу – он је сматрао да овај рад који је више ‘технички’ и за који су потребни одређени услови и концентрација, радимо унутра, док сам ја била за опцију да треба искористити прилику да управо и овај део посла радимо напољу – превагне друга опција и износимо столове испред Каса Весине. Постављамо два стола и на једном инсталирамо машину на којој ради Дејан, он порубљује везове док их



ја обележевам и сечем на другом столу. У неком тренутку нам се придружује Гите која је дошла да заврши свој вез.

После ручка се пресељавамо на кров заједно са машином на којој Дејан наставља са обрубљивањем. Прво имамо проблема са ветром, а затим креће и уобичајена киша, што означава крај радног дана.

*Уторак, 25. октобар*

Пошто су сви делови обрубљени, данас би требало да кренемо да их спајамо. То није лак задатак јер треба углавити све делове различитих величина тако да се уклапају, и са друге стране пратити логику локација где су везови израђени, тако да завршна композиција функционише и као мапа Историјске четврти. Наш студио, који нам је додељен за рад је превише мали за овако нешто, напољу или на крову дува ветар, тако да тражимо дозволу од Каса Весине да нам допусте да користимо један од излагачких простора где би могли распрострти све везове на под.



Слика 86. Компоновање везова у завршну таписерију.

Тог поподнева отварамо последњу везну канцеларију у *Ауизотеу*, појављује се доста људи, Чак Си, Кармен, Валерија, Али, мали Хорхе, који је син од неких продаваца из унутрашњег маркета, и који је сад донео свој минијатурни прибор, са тупим маказицама и папирним метром да би наставио вез од претходне недеље. Износимо Дијегову писаћу машину ‘Олимпија’, и Дијего нам помаже да на њој припремимо позивницу за завршни догађај, док сви учествују у формулисању текста позива. По завршетку рада у уличној канцеларији пењемо се горе у *Ауизоте* да одмах одштампамо постер на ризографу.



Слика 87. Последња канцеларија у улици Колумбија.

Одлазимо до *Индомите* где је току презентација стрипа Андалусије, новинарке и уметнице која је посвећена нестанку 43 студента из Ајуцинапе. Преузимамо још неколико везова које су нам донели људи из наше групе и настављамо да веземо док траје презентација.

*Среда, 26. октобар*

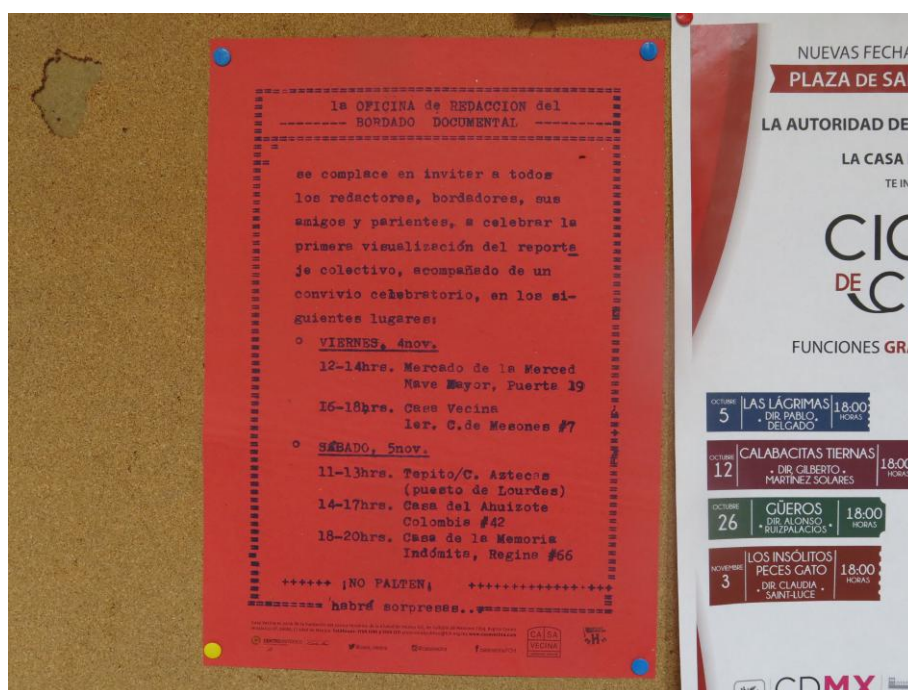
Настављамо са радом на спајању везова у изложбеној сали Каса Весине. Свраћамо до везиља у улици Рехина да би их позвали да дођу и виде како напредује спајање и такође им остављамо траке на којима им тражимо да извезу имена свих учесница из њихове групе. Када се после неколико сати Маестра Алехандра појављује у Каса Весини у пратњи још неколико жена да виде како

напредујемо са радом, оне изјављују да и оне желе да се прикључе са својим везовима које ће тек направити. Дејан колута очима.

После подне отварамо последњу канцеларију у *Индомитој* – Данијела доноси свој вез, Летиција је направила још један, Алехандро доноси један, и други ради на лицу места...

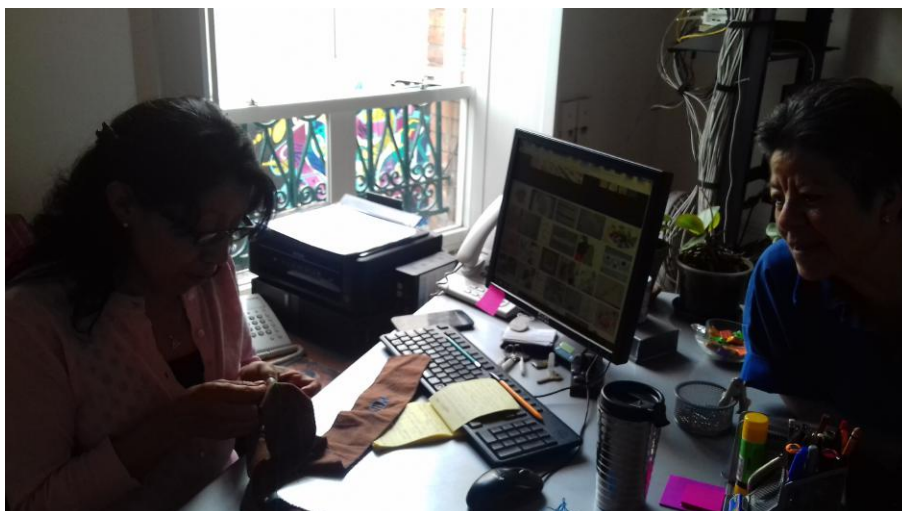
*Четвртак, 27. октобар*

Дејан наставља да спаја везове, док ја одлазим да штампам флајере за завршну презентацију и дистрибуирам их на различитим местима – Каса Талавера, Кафе Багдад (Рикардо не може да нађе свој вез), Екс Тереса, *Ауизоте*.



Слика 88. Постер завршне активности поставља се на различите пунктове.

И у Каса Весини су се сви прихватили посла и завршавају везове на својим радним местима. Па чак се и Сињорита Аида, иначе задужена за вођење финансија, која се до сад према нама држала доста круто, прихватила везења имена на бордури.



Слика 89. Аида, задужена за финансије у Каса Весини везе имена учесника, док Алма, чистачица ‘надзире’ њен рад.

*Петак, 28. октобар*

Налазим се са Магдом да ми преда траку са извезеним именима учесника из *Сиркула* и враћам машину у *Обреру Сентро*.

Такође, морамо решити најважније од свих питања: код кога ће остати таписерија када дан после завршног догађаја напустимо Мексико? Хол у подножју *Ауисотеа*, због његове везе са уличним продавцима, као и начин рада и историја саме организације изгледа нам као најпогодније место за њу. Наговештавамо ту идеју Дијегу, на шта он позитивно реагује и коментаришемо да би се то могло уредити врстом споразума.

Дејан и ја идемо да ухватимо аутобус за Уахаку, где ћемо провести три дана док траје Семана Санта. Не носимо ништа од материјала за рад, идеја је да се направи предах. Требаће нам 11 сати да стигнемо до тамо пошто је пут блокиран демонстрантима... После сазнајем од Сезара, који је путовао у исто време *Пантера Росом*, да су они стигли за 6 сати пошто је ово компанија коју држе демонстранти, и мало трљам Дејану нос јер није хтео да идемо са њима, који су уједно били и дупло јефтинији.

*Субота, 29. октобар*

У Уахаки се одржава Фестивал графике (између осталог, у занимљивом центру за политичку графику) и скуп независног радија и филма, у простору Хикара.

Већ први дан наступа стресна ситуација проузрокована тиме што је Валерија на Фејсбук страници Каса Весине објавила најаву завршног догађаја без икакве консултације са нама. При том је само прекопирала стари текст из иницијалне најаве, где нема ни помена о свим организацијама и људима који су учествовали у изради таписерије. Дејана то ни не дотиче толико јер он ни нема фејсбук профил. Ја прво покушавам да контактирам Валерију, која се не јавља. Њен обичај је да после радног времена и викендом никад не одговара на питања која су везана за радно место. Такође, ни Али нити Хелена одговарају на поруке и позиве. А онда, у недостатку других опција, стављам коментар на њену најаву с примедбом да је информација неисправна и да је треба кориговати и чекам шта ће се следеће догодити.

*Недеља, 30. октобар*

Идемо у обилазак околине Уахаке у Сан Аугусти Етла, где се налази велики културни центар КАСА, који изгледа више као дворцац. Пошто је он затворен, користимо прилику да се прошетамо по околини и ту у неком шумарку затичемо сајам домаћих производа где ручамо. У повратку свраћамо у центар који ми је Маурицио препоручио да видим, *Ла патриа нуева*, који се налази у предграђу Уахаке.

*Понедељак, 31. октобар*

Долазимо у заказану посету Музеју Гране кођиниле (*Museo vivo de la grana cochinitilla*). Мајка и ћерка воде овај музеј где постоји и фарма нопала, кактуса на коме паразитира овај инсект.

Преко Фејсбука добијам нотификацију да је са профила Каса Весине поништен догађај – *Завршна презентација Документарног веза* – без икаквог додатног објашњења.

- повратак у Мексико Сити.

*Уторак, 1. новембар*

Рад у Каса Весини се наставља. Са Хеленом, програмском директорком имамо разговор у вези завршног догађаја, који иде прилично затегуто. Она се дистанцира, делује увређено и препушта нам да се сами бавимо најавом завршног догађаја. Валерија нас не удостојава ни разговора.

Лети сад долази са својим братом да му покаже напредовање таписерије и да нам каже да има још везова који би требало да се уврсте у таписерију, ту се сусреће са Маестра Алехандром која је дошла са неколико жена које су донеле још три веза.

Жена баштована Каса Весине из Соћимилка је такође оставила свој рад за нас на портирници.

Дијегу смо послали нацрт споразума о статусу и терминима коришћења таписерије, којим се базично утврђује да је она производ рада између група, организација и појединаца који се у тексту наводе, и да је стога сматрана заједничком својином којом наведени могу расплагати на захтев *Ауизотеу*, односно Дијегу, коме се она оставља на чување у иницијалном периоду од две године. Дијего шаље неке мале корекције, и касније с њим у *Ауизотеу* утврђујемо детаље око завршне презентације и споменутог споразума. Дијего делује нарочито задовољан тиме што читава ова неформална сарадња, не само са *Ауизотеом*, већ и са другим групама и појединцима на крају добија једну самопрокламовану формално-правну форму којом се уређују односи свих укључених.

Среда, 2. новембар

Настављамо са спајањем таписерије, сад назад у студију који је превише мали да би се у њему она цела могла раширити.

Сада кад је рад канцеларије приведен крају идем до *Обрере* да пирографом додам још података на нашој мобилној канцеларији, док за то време Дејан наставља са спајањем.

И Моника из *Сиркула* долази да остави свој рад, који је рађен нарочито за протест везан за *фемциде*. Вез је веома леп, али се по величини не уклапа и морамо да га смањимо, избацујући један део текста. Коначно све је уклопљено, као чудом сви везови су се углавили у квадратни оквир.



Слика 90. Радови спајања таписерије полако напредују.

Одлазимо на презентацију фанзине групе *Кратер инвертидо* у Соми. Алфонсо Ернандес, иницијатор *Центра за тепитске студије (ТЕПИС)*, потврђује да ће се завршна презентација таписерије у суботу у Тепиту преклопити са туром коју он тамо организује под називом *Тепитоур*. Договор је да планирамо део презентације у холу ТЕПИС-а у 11 часова.

*Четвртак, 3. новембар*

Налазимо се са Хуаном Рамирез, која нас је иницијално упознала са накупцима на пијаци Ла Мерсед, да бисмо с њом видели како да организујемо завршну презентацију. Хуана делује одушевљена таписеријом и има идеју да би требало да се изложи у згради пијачне администрације, и желела бида организује презентацију у Каса Талавери, али ми кажемо да нећемо бити ту да помогнемо у организацији свега тога. Информишемо је о намери да таписерију оставимо у Ауизотеу, са којим припремамо неку врсту споразума по коме ће она бити доступна за коришћење свима који су учествовали у њеној изради. Она такође напомиње да би накупци са Ла Мерседа групно могли да се потпишу као *Заборањени са Мерседа (Los olvidados de la Merced)*. Такође се испоставља да је Хуана још пре много година била међу оснивачима *Сиркула*.

Одлазимо до Тепита где једемо код Росарио и показујемо јој завршену таписерију, договарамо где и како ћемо је поставити у суботу, и затим одлазимо до Лурдес, на њен штанд. Она, као да се ништа мисмо договарали, сад каже да је субота лоша за презентацију јер је то главни продајни дан, али шта је ту је, наћи ће се начина.



Слика 91. Проба за качење таписерије на штанду Лурдес, Тепито.

У 15ч имамо састанак у *Индомитој*, пошто су нам тамо тражили да се провери на који ће се тачно начин окачити таписерија на дан презентације. Делује да у



центру велику пажњу иначе посвећују моменту јавних наступа и сада се појављује једна потпуно нова особа која је нарочито задужена да води бригу о овоме. Имају припремљене преградне зидове за ове сврхе и гледају да све буде уредно и професионално. Ту су Лети и Сара које прате шта се дешава, остајемо неко време са њима да узмемо имена која недостају..

Враћамо се у Каса Весину да завршавамо рад на таписерији. Дејан, који углавном ради на спајању делова, има још доста посла да споји све бордуре са именима које окружују везове.

*Петак, 04. новембар*

Презентација на пијаци Ла Мерсед, људи са околних тезги помажу нам да поставимо таписерију на једној од слободних тезги. Припремили су нам два велика бокала свежег сока од лубенице. Хуана је тако организовала да се овај догађај повеже са скупом купаца погођених ремоделацијом пијаце, који се окупљају на нашој тезги да би се од 12ч упутили на обилазак нових радова у оквиру пијаце који су организовани од стране представника државне администрације. Остављамо таписерију под надзор околних купаца да би им се на кратко придружили у обиласку.



Слика 92. Завршна презентација на пијаци Ла Мерсед.

Истог поподнева од 16ч почиње друга презентација испред Каса Весине. Таписерија се по договору инсталира у излогу доње просторије у партеру, која је, иначе намењена радионицама, сада очишћена, и у њој се у лупу пројектује више стотина фотографија које смо сакупили од разних учесника процеса.

Дејан још увек завршава неке детаље на таписерији.



Слика 93. Завршна презентација у Каса Весини. Таписерија је постављена у излогу, док је испред излога Пахарито, један од житеља улице Пример каљехон де Месонес.

*Субота, 05. новембар*

Тачно у 11ч долазимо у хол ТЕПИС-а где нас чека Росарио која припрема храну за тај дан. Постављамо таписерију на таблу. Тачно по плану наилази Алфонсо са групом људи коју проводи кроз Тепито; иако није пропратио ништа од нашег процеса рада, даје вешт увод и предаје нам реч да укратко објасним своје искуство.

Од 12ч треба да смо на штанду код Лурдес, заједно проналазимо најбоље место да закачимо таписерију што уопште није лако. Суботом на Тепиту цена сваког

педља простора доживљава своју инфлацију, јер сви гледају како да изложе што више робе за продају. Лурдес преговара да нам на неколико сати, колико траје презентација, уступе цираду штанда испред њеног, и ту качимо таписерију. У једном тренутку наилази опет *Тепитоур* предвођен Алфонсом. Тамнопути дечко из Салвадора нам доноси храну коју смо наручили од Росарио. Поклањамо столице на расклапање Лурдес, пакујемо се и идемо даље...



Слика 94. Завршна презентација на Тепиту, Алфонсо Ернандес са групом *Тепитура*.



Слика 95. Завршна презентација на штанду код Лурдес, Тепито.

Провлачимо се сада препуним улицама до Ауизотеа где стижемо са закашњењем и одмах крећемо да монтирамо таписерију у доњем улазном холу. Дијего такође касни, неки људи навраћају, али и ми смо већ преуморни да им пружамо превише пажње. Треба нам предах и пењемо се на кров да у уском кругу прославимо завршетак рада уз пиво.

Тачно на време стижемо у *Индомиту* где нас сви из *Сиркула* чекају свечано обучени, са музичарима, играчима и послужењем које су организовали. Хуанхо приређује један уводни говор, и од нас траже да нешто кажемо. Следи забава са музиком и плесом која се продужава до касно. То је био заиста прави начин да се заврши прослава завршетка рада на таписерији.



Слика 96. Завршна презентација у *Индомитој* (Музеју непокорене историје), приређена од стране чланова групе 'Сиркуло де лекторес Централ'.

*Недеља, 06. новембар*

Други слободан дан који имамо од како смо дошли у Мексико Сити – коначно можемо да идемо на туру по каналима Соћимилка. Придружује се Минерва са пријатељем, а са њом се приликом вожње бродом консултујемо око сертификата на коме радимо са Дијегом. Њу ћемо убацили у споразум као особу од

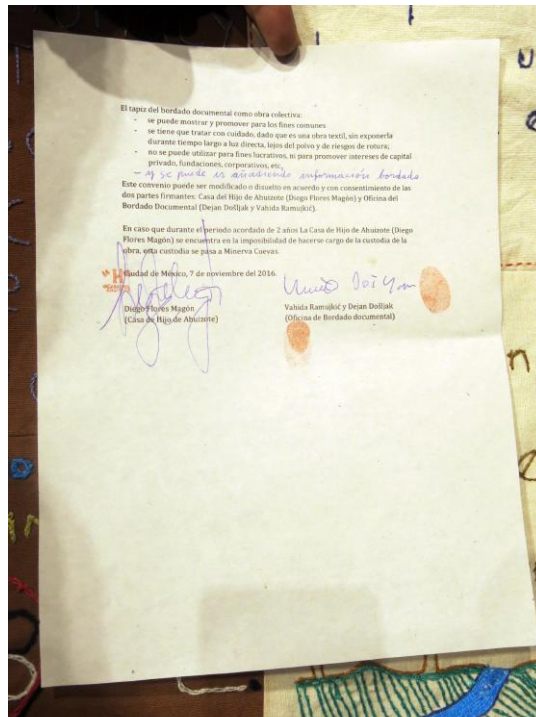
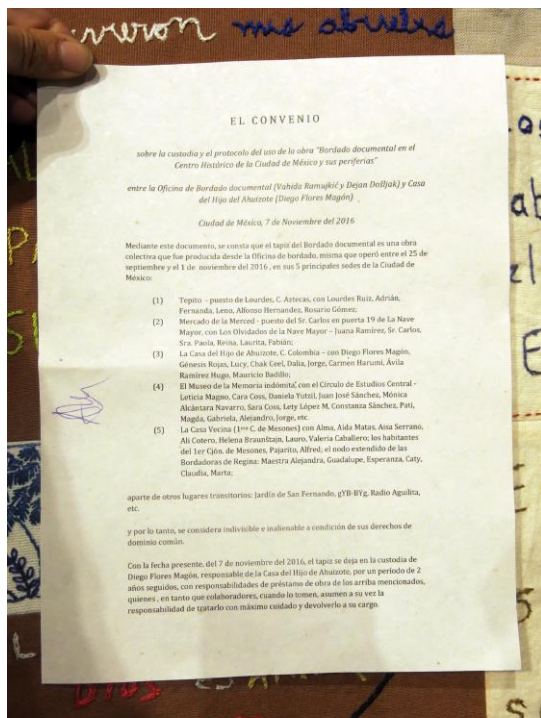
поверења, која би, у случају да Ауизоте, односно Дијего, не буде у могућности да настави испуњавање договорених обавеза, могла преузети бригу над таписеријом.

*Понедељак, 07. новембар*

Још увек завршавамо преостале детаље на везовима на крову Каса Весине, Дејан иде да врати машину Елисабети, Хелениној пријатељици.

Иако је Дејан рекао Алију да нећемо дати интервју за *Канал 22* који тог дана долази да направи репортажу о Каса Весини, ипак пристајем да дам кратку изјаву, тражећи да снимају само крупне планове таписерије. Учинило ми се да би била штета пропустити прилику да се јавност информише о овом раду и да би, са друге стране, неучествовањем још више затегли односе са Каса Весином.

После подне одлазимо у Ауизоте да поставимо таписерију на место где ће од тада перманентно бити постављена и да потпишемо Споразум са Дијегом. Ту су Кармен и Марилу као сведокиње.



Слике 97/98. Споразум о статусу таписерије и терминима њеног коришћења.



Слика 99. Завршена таписерија остављена да виси у пролазном холу до унутрашње пијаци у подножју центра Каса дел Ихо де Ауизоте.

Уторак, 08. новембар

Путујемо назад за Београд.

## Библиографија

- A Dictionary of Marxist Thought*, (Ed. by Tom Bottomore), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983
- Bhattacharya, Tithi, (ed.), *Mapping Social Reproduction Theory, Remapping Class, Recentering Oppression*, Pluto Press, London, 2017.
- Bogdanov, A., *Essays in Tektology*, Intersystems Publications, Seaside, Ca., 1980
- Bishop, Claire, *Artificial Hells*, Verso, Brooklyn & London, 2012.
- Davis, Ben, *9.5 Theses on Art and Class*, Haymarket Books, Chicago, 2013.
- Federicci, Silvia, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, Williamsburg & Brooklyn & New York, 2004.
- Garre, Arran, “Aleksandr Bogdanov and Systems Theory”, *Democracy & Nature*, Vol. 6, No. 3, 2000.
- Graeber, David, *Lost People: Magic and the legacy of slavery in Madagascar*, Indiana University Press, Bloomington, 2007.
- Graeber, David, *Debt: The First 5000 Years*, Melville House, Brooklyn & New York, 2011.
- Harribey, Jean-Marie, “Le travail productif dans les services non marchands: un enjeu théorique et politique”, *Economie appliquée*, LVII, n° 4, december 2004).
- Heinrich, Michael, *Uvod u Marksovu kritiku političke ekonomije*, CRS, Zagreb, 2015.
- Latour, Bruno, *One More Turn after the Social Turn: Easing Science Studies into the Non-Modern World*, u: Ernan McMullin (ed.) *The Social Dimensions of Science*, Notre Dame University Press, Notre Dame, 1992, pp.272-292.
- Лукач, Ђерђ, *Прилози историји естетике*, Култура, Београд, 1959.
- Мочник, Растко, “Eastwest”, *Маска*, 19.3–4, 2004.
- Рамујкић, Вахида, “Disputed Histories: Art and Design Methodologies Tackling Contradictory Narratives in Historical Textbooks”, *The Design Journal: Visual Communication Design in Balcans*, Vol. 18, Issue 4, pp. 595-606, London, 2015.
- Skinner, Margarita & Kawar, Widad Kamel, *Palestinian Embroidery Motifs, Treasury of Stitches 1850–1950*, Melisende Publishing, London & Rimal Publications, Nicosia, 2007.

Villaruel, Alejandro Gonzalez (coord.), *Cambio y continuidad en las organizaciones indígenas textiles femininas, Del Capital Social a la Tradicion Textil*, Consejo Nacional para la Cultura y Artes, Instituto nacional para de Antropologia e Historia, Direccion general de Culturas Populares, Ciudad de México, 2014.



## **Биографски подаци**

Вахида Рамуџић, рођена у Београду 1973. Године, где је завршила основне и постипломске студије на Факултету ликовних уметности у класи Проф. Чедомира Васића.

Од 2001. године са Лајом Садурни у Барселони покреће 'Ротор', колектив са којим се до 2008. предузимају серије истраживачких подухвата лоцираних на општини Побленоу, у то време попришту урбаних и друштвених трансформација и борби. Побленоу постаје Роторов полигон за вежбу, игру, експериментисање и заједничко учење где се путем различитих врста учешћа генеришу властите методологије базиране на искуству, интуицији и импровизацији. Радови као што су *Safari Poble NOW*, *Патерем*, *Скулпторска олимпијада БЦН'02*, *alTTeRaTs*, *GPSm*, итд., представљени су на изложбама: *Després de la noticia* у Центру за Савремену уметност Барселоне, СССРВ, 2003; *Cartografías Contemporaneas* у Фондацији *La Caixa*, 2012; *Exploraciones* (2003) и *Quorum* (2004) у *La Capella del Antic Hospital* у Барселони; *Aire Incondicional* у *Schedhalle Zurich* у Цириху, 2004; *Mira cómo se mueven* у Фондацији *Telefonica* и *Generación 2004* на ARCO-у, *Caja Madrid* у Мадриду 2004; затим на фестивалу *Conflux* у Њујорку, 2006, као и на самосталној ретроспективној изложби *ROTORRETRO* у галерији *Dispari e Dispari* у Ређо Емилији, 2007, итд.

Вишегодишње самостално истраживање на тему регулације статуса за странце у Европској Унији, уз подршку Фондације *Marcel Hicter* (Брисел) и стипендију Владе Каталоније 2006. године, уобличава у књигу Шенген без мукe.

Са повратком у Београд (2008) пребацује тежиште свог рада на бављење механизмима генерисања (колективних) идентитета путем нарације заједничких историја као средстава за политичку и друштвену субјективизацију, док са друге стране развија пројекте који се баве непосредним односом са материјалном реалношћу кроз мануелни рад. У том периоду иницира дугорочне пројекте као што су *Документарни вез* (са Авивом Кругланским) 2008. и *Историје у расправи* 2007, али и краткорочне, нпр. *Олуја и повратак кући* (2007/2010). Документарни вез, метода за колективно репрезентовање реалности реализује се на више од 15 различитих локација (*Townhouse* – Каиро; *La Capella* – Барселона; Галерија *Nizio* – Варшава, *Israeli Digital Art Center* – Холон, *Spike Island* – Бристол, *Access Space* – Шефилд, *Каса Весина* – Сиудад де Мексико, Галерија *Нова* – Загреб, итд.). Историје у расправи, пројекат који своју базу има у библиотеци уџбеника историје, реализује се путем радионица и презентација у Галерији *НГВК* у Берлину, 2011 (*Raumschiff Yugoslavia*); Бијеналу граница у Тамаулипасу, Мексико, 2016; на СпаПорт фестивалу у Бања Луци, 2010, итд. Овај рад награђен је првом наградом 52. Октобарског салона у Београду 2011. године.

Истраживања везана за однос са материјалним окружењем као и материјалну културу из истог периода укључују серије радионица рециклаже пластичних кеса (Блатобран 2009, ЦЗКД 2009), серију истраживања у бристољској шуми Leigh Woods, *Living outside* (2009), радионицу са рестловима фабрика намештаја у Монци – *Design Avanzato*, 2009; пројекат *Микрокултуре*: у сарадњи са микроорганизмима (са Авивом Кругланским и Мошеом Робесом), који се спроводи кроз више фаза: у оквиру пројекта *Campo Adentro* (Culturhaza, Виљарубија у Шпанији), привремено закупљене тезге на Каленић пијаци у Београду и Зеленој пијаци у Лесковцу и једномесечне лабораторије Микрокултура у Центру за уметност из суседства, *СССBarrio* у Барселони. Део радова на овој линији су и сесије Крпежа, крпљења ствари и недостајућих знања (приватни простор, Београд 2015/16), серије радионица обједињених насловом *Позориште објеката* (2012/2017) те *Нестајући Архив*, рад који се реализује у оквиру резиденције у Мусеум Квартури у Бечу 2018. год.

Као део колектива *Irational.org* приказује свој рад у Центру СТУК у Лувену, 2012 (Друштвени уговор), у *Post Media Lab*-у Лунебуршког универзитета, 2012 (Анархеологија уметничког сервера), итд.

У оквиру *Савеза антифашиста Србије* координира пројекат Школа антифашизма (2014/2015) и у оквиру удружења *РеЕХ*, заједно са Небојшом Миликићем Разоквиравање историје, 2016/17.

Део је волонтерске организације 'HNo Name Kitchen, која је ангажована у пружању елементарне помоћи избеглицама са Блиског истока, од њеног настанка 2017. године.

Од 2017., заједно са колегама (Тијана Цветковић, Данило Прњат и Чоу Синг Таи) покреће групу 'Минипогон', експериментални радни колектив у коме се, кроз само-изградњу машина за рециклажу пластике и рад са друштвеним групама на маргини (избеглицама), истражује могућност успостављања производних односа базираних на економској једнакости као и могућност економске самоодрживости. 'Минипогон' наступа на фестивалу *Wienwoche* у Бечу 2018, док своје радионице има привремено инсталиране у дневном центру *Миксалиште* и избегличком кампу *Крњача*.

[www.irational.org/vahida/](http://www.irational.org/vahida/)

## Изјава о ауторству

Потписани-а           **Вахида Рамујкић**

број индекса           **4605/14**

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**МОГУЋНОСТ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ РЕАЛНОСТИ: ДОКУМЕНТАРНИ  
ВЕЗ У ИСТОРИЈСКОЈ ЧЕТВРТИ МЕКСИКО СИТИЈА**

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 07.11.2018.



---

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора **Вахида Рамујкић**

Број индекса **4605/14**

Докторски студијски програм **Вишемедијска уметност**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**МОГУЋНОСТ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ РЕАЛНОСТИ: ДОКУМЕНТАРНИ ВЕЗ У ИСТОРИЈСКОЈ ЧЕТВРТИ МЕКСИКО СИТИЈА**

Ментор **др Зоран Тодоровић, ред. проф.**

Потписани **Вахида Рамујкић**

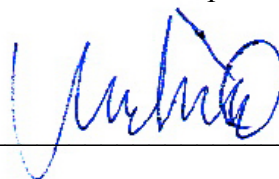
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 07.11.2018.

Потпис докторанда



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

### **МОГУЋНОСТ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ РЕАЛНОСТИ: ДОКУМЕНТАРНИ ВЕЗ У ИСТОРИЈСКОЈ ЧЕТВРТИ МЕКСИКО СИТИЈА**

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 07.11.2018.

Потпис докторанда

