

Društveni angažman u umjetnosti između individualnog rada i kolektivnih praksi: feministički principi



48 JELENA
PETROVIĆ

Social engagement in art between individual work and collective practices: Feminist principles

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

PREDAN: 10.7.2015.

PRIHVACEN: 16.7.2015.

UDK: 7.01:141.72

SAŽETAK: Rad se bavi analizom individualnih i kolektivnih praksi unutar politički angažirane umjetnosti iz feminističke perspektive. Ukazujući na nužnost postavljanja feminističkih principa djelovanja i organizacije, rad istovremeno ukazuje na nužnost političke artikulacije i nove društvene utopije koja bi međusobno uvjetovan odnos revolucija-umjetnost / umjetnost-revolucija permanentno mijenjala, izazivala, oblikovala u sferi svakodnevnih životnih potreba i praksi, ljudskih odnosa i osjećaja. Pritom teoretizira društveno i političko angažiranje umjetnosti, ukazujući na feminizam kao politiku koja uspostavlja polje mišljenja i djelovanja, vraća nas na osnovna i univerzalna pitanja političko-ekonomske i šire društvene emancipacije. Kroz (lažno) antagonizirane ideološke binarne opozicije: individualno vs. kolektivno, estetičko vs. političko (koje se izjednačava s etičkim), materijalno vs. diskurzivno, racionalno vs. afektivno – ukazuje na različite zaokrete u polju umjetnosti od 90-tih nadalje, analizirajući posebno „nevolje” s feminističkom festivalizacijom i angažiranjem umjetnosti. Također, rad uvodi politiku afekta kao moguću strategiju za međusobno povezivanje i djelovanje (novih) revolucionarnih i umjetničkih praksi.

KLJUČNE RIJEČI: individualni rad vs. kolektivne prakse, feminizam, politika afekta, festivalizacija umjetnosti

U retoričkoj praksi angažirane umjetnosti posljednjih se godina susrećemo s vremenski i prostorno dekontekstualiziranim pojmovima kolektivnog, zajedničkog, kolaborativnog ili participativog djelovanja koji se postavljaju nasuprot pojmu individualnog rada, vrlo često bez jasne konceptualne, a i društveno djelujuće prakse. Ako uzmemo u obzir da se relacija vrijeme–prostor kontekstualizira društvenim obrascima koji imaju političku, ekonomsku i ideološku moć, osnova ovoga nesporazuma individualno vs. kolektivno leži u već davno postavljenom sukobu na jugoslavenskoj ljevici 30-ih godina prošlog stoljeća oko toga što je zapravo sinteza umjetnosti i revolucije, kome i čemu ona služi. Pitanje estetike, autonomije i angažmana umjetnosti, onoga što revolucionarne i avangardne prakse znače, na sličan je način prisutno i danas. Razlika je u tome da su institucionalni prostori i politike kroz postideološke i poshtistorijske naracije u međuvremenu napravili lažni antagonizam između individualnog i kolektivnog, estetskog i društvenog, isto tako međusobnu uvjetovanost etičke norme i političkog angažmana. Zato je nužno vratiti se na značenje onoga što individualni rad i kolektivne prakse znače i kako se za ideje umjetničkog i revolucionarnog povezuju i angažiraju u određenom kontekstu.¹ Prostor je koji podliježe ovoj analizi (post)jugoslavenski, a vrijeme dijagnostička *povijest sadašnjosti* (i to u feminističkom smislu), s teozom da se uzajamna

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

RECEIVED: JULY 10TH 2015ACCEPTED: JULY 16TH 2015

UDC: 7.01:141.72

SUMMARY: The article analyses individual and collective practices in politically engaged art, as viewed from a feminist perspective. By highlighting the need for feminist principles of action and organisation, the text also stresses the necessity of political articulation and a new social utopia through which the relation revolution-art/art-revolution can be continually changed, provoked and shaped in accordance with the everyday life needs and practices, human relations and emotions. The author theorizes the social and political engagement of art (pointing to feminism as an example of politics that establishes a field of thought and action) and brings us back to fundamental and universal questions of political economic and wider social emancipation. Through (falsely) antagonised ideological binary oppositions – individual vs. collective, aesthetic vs. political (equalized with ethical), material vs. discursive, rational vs. affective – the author indicates different turns that have occurred in art since the 1990s, paying particular attention to “difficulties” in regard to the festivalisation of feminism and art engagement. Finally, the article introduces the politics of affect as a possible strategy through which (new) revolutionary and artistic practices could interconnect and operate.

KEYWORDS: individual work vs. collective practices, feminism, politics of affect, festivalisation of art

In recent rhetorical practice of socially engaged art we encounter temporally and spatially decontextualized notions of collective, collaborative and participative work. They are in contrast to the notion of individual work, very often without any clear conceptual and socially engaged practice. If we take into account that the relation of time and space is contextualised through social patterns with political, economic and ideological power, the roots of this discord between the *individual* and the *collective* lead to the old conflict that occurred on the Yugoslavian left in 1930s over what the synthesis of art and revolution really was, as well as to what and to whom it served. The question of aesthetics, autonomy and art engagement in what revolutionary and avant-garde practices mean in the present-day is in a similar way still relevant. The difference is that in the interim the institutional spaces and politics used post-ideological and post-historical narratives to cause a false antagonism between the individual and collective, aesthetic and social, as well as to create a mutual conditionality of ethical norm and political engagement. Therefore it is necessary to go back to the meaning of collective practices and individual work, and to how they connect and engage in revolutionary and artistic ideas.¹ This analysis applies to the (post)Yugoslavian territory and the *history of present*, (in feminist sense). It argues that the interconnection of art and

povezanost umjetnosti i revolucije danas mora uspostaviti kroz značenje *umjetnosti kao permanentne revolucije* kroz koju se individualne i kolektivne prakse naizmjenično smjenjuju, prelazeći jedna u drugu preko zajedničkog ruba – kao u slučaju Möbiusove vrpce.² Drugo je pitanje kojim se rad bavi: kako umjetnost intervenira u političku, ekonomsku i ideološku moć društvenih struktura i kako ih uopće radikalno mijenja ako se u kratkoj povijesti međusobne povezanosti umjetnosti i revolucije uvijek i iznova brišu njezine feminističke prakse?³ U pojednostavljenoj povijesnoj slici ženskih i/ili feminističkih pokreta (post)jugoslavenskog prostora možemo prepoznati tri revizionistička zahvata, manipulativna preispisivanja i aproprijacije različitih feminističkih praksi te njihova svođenja na jednoznačni pojam (s napomenom da je sam pojam kontekstualno kompleksan u svojim praksama i učincima). Prvi revizionistički zahvat događa se nakon prvog vala jugoslavenskog feminizma, na početku Drugog svjetskog rata, a

**UZAJAMNA POVEZANOST UMJETNOSTI I
REVOLUCIJE DANAS MORA USPOSTAVITI KROZ
ZNAČENJE UMJETNOSTI KAO PERMANENTNE
REVOLUCIJE KROZ KOJU SE INDIVIDUALNE I
KOLEKTIVNE PRAKSE NAIZMJENIČNO SMJENJUJU,
PRELAZEĆI JEDNA U DRUGU PREKO ZAJEDNIČKOG
RUBA – KAO U SLUČAJU MÖBIUSOVE VRPCE.**

**THE INTERCONNECTION OF ART AND
REVOLUTION MUST RETURN TO ITS ORIGINAL
PURPOSE: OF ART AS A PERMANENT
REVOLUTION, IN WHICH THE COLLECTIVE AND
INDIVIDUAL PRACTICES ALTERNATE ONE AFTER
ANOTHER, AS IN MÖBIUS BAND.**

revolution must return to its original purpose: *of art as a permanent revolution*, in which the collective and individual practices alternate one after another, as in Möbius band.² The important question here is how does art intervene in the political, economic and ideological power of social structures and how can art even radically change them if the emerging feminist practices are constantly and repeatedly being erased in the short history of interconnection between art and revolution?³ Through a simplified historical illustration of women's and/or feminist movements on the (post)Yugoslavian territory, we can define three temporally relevant revisionist interventions, manipulative copying and appropriations of different feminist practices, as well as their reduction to an unambiguous term (it should be noted that the term itself is contextually complex in its practises and effects). The first revisionist intervention occurred after the first wave of feminism in Yugoslavia, at the beginning and particularly after WW2, when equal rights were formally recognised for all citizens in SFRY. All pre-war women's

posebno poslije njega, kada su u SFRJ svi narodi i narodnosti, državljani i državljanke formalno dobili jednaka prava. Sva predratna ženska društva i udruženja, formirana bilo po nacionalnoj bilo po vjerskoj, ili s druge strane, po kulturnoj, umjetničkoj ili profesionalnoj liniji, bila su podjednako opredijeljena kao građanska, a socijalni, prosvjetni i stvaralački rad progresivnih feminističkih i/ili ženskih udruženja, grupa ili pojedinki u tom polju, ocijenjen je kroz prizmu „pogrešne” buržoaske ideologije, što na kraju dovodi i do (samo)ukidanja AFŽ-a i birokratizacije ženskih tijela unutar partijskih struktura organizacije države (prva, socijalistička revizija). Početkom 90-ih godina, u vrijeme ratnog raskrajanja Jugoslavije propatrijarhalno žensko djelovanje ponovno je zaživjelo u okviru dominantnoga nacionalističkog diskursa i njegove izmišljene tradicije. Iz starih je arhiva tako izvučen i revaloriziran rad propatrijarhalnih ženskih zadruga, ali i pojedinih pripadnica građanskog sloja čija su nacionalna opredjeljenja s početka 20. stoljeća manipulativno interpretirana u cilju ispisivanja prigodnoga povijesnog teksta za potrebe stvaranja etnonacionalističkih država. Revolucionarna ženska udruženja zajedno sa socijalističkim idejama bila su pritom u potpunosti sporedna (druga, etnonacionalistička revizija). Nakon ponovnog oživljavanja etnonacionalističkih politika i u ime njih vođenih ratova tijekom 90-ih, u periodu tranzicije iz arhiva se izvlače i

associations were equally defined as civic, regardless of whether they were formed on national, religious, political, cultural, artistic or professional grounds. The social, educational and creative work of progressive feminist and/or women's organisations, groups and individuals was judged through the prism of the “wrong” bourgeois ideology, which eventually resulted in the (self)abolition of Women's Antifascist Front and in the bureaucratisation of women's associations (the first, socialist revision). In early 1990s, during the wars that followed after the split of Yugoslavia, the pro-patriarchal women's activity resurfaced within the dominating nationalistic discourse and its fabricated folklore tradition. At the same time the work of pro-patriarchal women's cooperatives as well as of some female members of the bourgeois class, was dug from the archives and revalorised. Their national orientations from the beginning of the 20th century were manipulatively interpreted so as to produce an appropriate historical narrative for the needs of creating ethno-nationalist states. The revolutionary women's associations and socialist ideas were at the same time completely side-lined (the second, ethno-nationalist revision). In the transition period that followed after the revival of ethno-nationalist politics and the 1990s wars, the representatives of the “salon” feminism and their so-called bourgeois organisations were also brought from the archives. In accordance with the introduction of liberal-

predstavnice „salonskog” feminizma i njihove građanske organizacije. U skladu s uvođenjem liberalno-demokratskih manira u cilju pridruživanja rodno osviještenoj velikoj europskoj obitelji, postaju velike žene ispred svojega vremena, a njihovi pokreti daleki vjesnici građanske jednakosti i raznolikosti suvremenog društva, koji su tijekom socijalizma bili zabranjeni ili jednostavno besmisleni (treća, tranzicijska, liberalno-demokratska revizija). Ako na ovom mjestu feminizam shvatimo kao heterogeni pojam koji podliježe različitim ideološkim opcijama, politika feminističkog djelovanja koja ukazuje na nevolje s lažnim univerzalizmom revolucionarnih ideja, da bi ih učinila neprekidnima i uistinu zajedničkim, s vremenom postaje instrumentalizirana ili jednostavno prilagođena dominantnim diskursima. Ako se osvrnemo na period koji je u povijesti (post)jugoslavenskog prostora bio revolucionaran i oslobađajući po više različitih osnova, uviđamo da se u proces označavanja radničke klase u periodu socijalizma prešutno upisala obiteljska podjela rada i reprodukcija onoga što se tradicionalno smatralo prirodnim muško-ženskim ulogama (dobrobit žene uključena je u blagostanje muškarca, tako da su rađanje djece, kućanske i potrošačke aktivnosti ostali primarni ženski zadaci). Posljedično je plaćeni rad muškarca zadržao drugačiji (povlašten) status, tako da se socijalističkom politikom rodne jednakosti bitno nije promijenio patrijarhalni status žena

(prije svega, nije se riješio problem neplaćenoga kućanskog i reproduktivnog rada, usprkos jednakom društvenom, ekonomskom i političkom statusu žene). Politička ekonomija koja je bila izgrađena na podrazumijevajućim, „prirodnim” muško-ženskim obvezama (vrijednostima), kao i na moralnim kategorijama obiteljske i javne (zaposlene) žene, osigurala je uvjete s pomoću kojih se patrijarhalni odnos između proizvodnje i rodne raspodjele rada vremenom retradicionalizirao, onemogućavajući da se postojeća značenja rada i proizvodnje materijaliziraju u smjeru rodnih, bitno jednakopravnih politika. Povijest (post)jugoslavenskog prostora zato predstavlja složeno i nestabilno tlo za kritičko promišljanje dosadašnjih revolucionarnih, posebno feminističkih praksi, jer se nakon socijalističke revolucije eksploatacija nastavlja kroz socijalizmu prilagođen patrijarhat. U tome se jasno prepoznaju i uzroci kontrarevolucionarnog djelovanja⁴ i temelja kasnijega tranzicijskog povratka na fatalni spoj kapitalizma i patrijarhata, zbog čega feministički principi i feministička perspektiva

**KAKO UMJETNOST INTERVENIRA U POLITIČKU,
EKONOMSKU I IDEOLOŠKU MOĆ DRUŠTVENIH
STRUKTURA I KAKO IH UOPĆE RADIKALNO MIJENJA
AKO SE U KRATKOJ POVIJESTI MEĐUSOBNE
POVEZANOSTI UMJETNOSTI I REVOLUCIJE UVIJEK I
IZNOVA BRIŠU NJEZINE FEMINISTIČKE PRAKSE?**

51

democratic etiquette with the aim to join the big, gender-aware European family, they became to be considered as great women of their time. Their movements were regarded as distant heralds of civic equality and the diversity of contemporary society, which under socialism were forbidden or considered as meaningless (the third, transitional, liberal-democratic revision). If we take into account the fact that feminism is a heterogenic notion that can be subjected to different ideological options, the politics of feminist activity that indicates difficulties with the revolution's false universalism (so as to make it continuous and truly mutual), over time always becomes instrumentalized or simply attuned to the dominating discourses. If we observe the socialist period in Yugoslavia (which was revolutionary and liberating on many levels in the history of the (post)Yugoslavian territory), we can notice that family work distribution and the reproduction of what was traditionally considered as "natural" were tacitly included to the process of marking the socialist working class. The well-being of a woman was included in the well-being of a man, hence childbearing, housework and consumer activities remained to be women's primary tasks. Consequently, the man's paid work kept a different (privileged) status, reflecting the fact that the new politics of gender equality did not change the patriarchal status of women and, most notably, did not solve the problem of their

**HOW DOES ART INTERVENE IN THE POLITICAL,
ECONOMIC AND IDEOLOGICAL POWER OF SOCIAL
STRUCTURES AND HOW CAN ART EVEN RADICALLY
CHANGE THEM IF THE EMERGING FEMINIST PRACTICES
ARE CONSTANTLY AND REPEATEDLY BEING ERASED IN
THE SHORT HISTORY OF INTERCONNECTION BETWEEN
ART AND REVOLUTION?**

unpaid household and reproductive work (despite of women's equal social, economic and political status). This political economy, built on the foundation of "natural" male-female duties (values) and moral categories of the family woman and the public (employed) woman, set the conditions that over time helped to re-traditionalise the patriarchal relation between production and gender work distribution. At the same time, it made it impossible for the notions of work and production to materialise towards gender, essentially equal, politics. The history of (post) Yugoslavian territory in that sense represents a complex and unstable ground for critical thinking of past revolutionary (particularly feminist) practices, because the exploitation was continued after the socialist revolution, through a patriarchal system that was simply adjusted to the socialist regime. In this we can clearly recognise the causes of counter-revolutionary activity⁴, as well as the basis of the later transitional return to the fatal combination of capitalism and patriarchy. Feminist principles

postaju nužni u procesu reangažiranja uzajamnog odnosa revolucije i umjetnosti. (Do)sadašnje se feminističke politike u suvremenoj simbiozi kapitalizma i patrijarhata zato istovremeno mogu sagledati kao simptom i posljedica, ali i kao i sredstvo, odnosno polazna točka za političku artikulaciju onih emergentnih praksi koje urušavaju tu simbiozu i njezina uporišta. *Povijest sadašnjosti* u značenju Foucaultove dijagnoze povijesti feminističkih politika, njihovih kontinuiteta i diskontinuiteta, u značenju osnovne paradigme za građenje feminističke platforme koja uspostavlja polje mišljenja i djelovanja, vraća nas na osnovna i univerzalna pitanja političko-ekonomske i šire društvene emancipacije. Dijagnoza kritičkog promišljanja prošlosti omogućava stvaranje autonomnog prostora u kojem se o društveno-političkoj emancipaciji, reprodukciji svakodnevnog života i politici zajedničkog govori i djeluje s feminističke pozicije. Polazeći od toga da feminizam jest osnova društvene emancipacije, pogotovo u fazi akutne

**(DO)SADAŠNJE SE FEMINISTIČKE POLITIKE U
SUVREMENOJ SIMBIOZI KAPITALIZMA I PATRIJARHATA
ZATO ISTOVREMENO MOGU SAGLEDATI KAO SIMPTOM
I POSLJEDICA, ALI I KAO I SREDSTVO, ODNOSNO
POLAZNA TOČKA ZA POLITIČKU ARTIKULACIJU ONIH
EMERGENTNIH PRAKSI KOJE URUŠAVAJU TU SIMBIOZU
I NJEZINA UPORIŠTA.**

**IN THE CONTEMPORARY SYMBIOSIS OF CAPITALISM
AND PATRIARCHY, THE PAST AND CURRENT FEMINIST
POLITICS CAN HENCE BE REFLECTED ON AS A SYMPTOM
AND A CONSEQUENCE. HOWEVER, THEY CAN ALSO
BE CONSIDERED AS A MEANS (OR A STARTING POINT)
OF POLITICAL ARTICULATION FOR THOSE EMERGING
PRACTICES WHICH ABOLISH THIS SYMBIOSIS, AS WELL
AS ITS FOUNDING PRINCIPLES.**

and feminist perspective are therefore essential in the process of re-engaging the mutual relation of revolution and art. In the contemporary symbiosis of capitalism and patriarchy, the past and current feminist politics can hence be reflected on as a symptom and a consequence. However, they can also be considered as a means (or a starting point) of political articulation for those emerging practices which abolish this symbiosis, as well as its founding principles. *The history of present* as the Foucault's diagnosis of the past refers here to the history of feminist politics and to their continuity and discontinuity. It refers to the fundamental paradigm for creating a feminist platform that can establish a field of thought and action, as well as address the fundamental issue of political economic and wider social emancipation. It's a diagnosis of critical thinking of the past that allows an autonomous space in which socio-political emancipation, reproduction of the everyday life and politics of the commons can be discussed and addressed from a feminist

krize suvremenog kapitalizma i njegova raspada u kojem su žene masovno i višestruko ugrožene, zahtjev je za nove političke inicijative i današnju ljevicu u tome da ona mora biti feministička. Posljedično rekonstrukcija i pozicioniranje feminističke politike danas je i pitanje iskustva i prošlosti, pitanje diskontinuiteta lijevo orijentiranih ženskih i feminističkih praksi koje se unutar društvene povijesti pojavljuju kao kolektivno organizirane samo u izvanrednim okolnostima, nakon čega se transformiraju, nestaju ili se jednostavno ukidaju kao suvišne (primjer AFŽ-a).⁵ S obzirom na današnje izvanredne okolnosti u kojima feminizam i ljevica konvergiraju, povijesno nam iskustvo govori da privremenost ženskog pokreta u procesu društvenih promjena nije opcija. U postojećim društvenim i materijalnim okolnostima, u revolucionarnom smislu: „žene (su) te koje moraju izgraditi bazu zajedničkog, kao osnovu za nove oblike društvene reprodukcije, koja ne bi dozvolila da otvaranje prostora bude samo privremena autonomna zona”.⁶ Pritom moramo biti svjesni da feminizam i feminističke povijesti nisu sveobuhvatne, homogene ni linearne, ali da bi u svojoj budućnosti to mogle biti. Feminizam koji se bavi politikom svakodnevice, rada i života danas (ponovno) artikulira pitanja što feminizam znači u svijetlu suvremenoga globalnog kapitalizma, u društvu koje je i dalje patrijarhalno. Posljednjih se godina više puta postavilo pitanje: kakvu ulogu feminizam i žensko pitanje imaju u održivoj krizi kapitalizma i

position. Drawing from the fact that feminism is the basis of social emancipation (particularly in the moment when contemporary capitalism is in acute crisis and falling apart, and where women are massively and multiply endangered), it is necessary for the left-wing politics and new political initiatives to be feminist. Consequently, the reconstruction and positioning of the present-day feminist politics is also a question of experience and the past. A question of discontinuity of leftist women's and feminist practices which in social history appeared to be collectively organised only in extraordinary circumstances after which they would transform, disappear or simply become abolished as redundant (e.g. Women's Antifascist Front).⁵ Considering the extraordinary conditions of the present-day, in which feminism and the left-wing politics are converging, the historical experience suggests that women's movement in the process of social changes cannot be temporary. In such social and material circumstances: “this time, however, it is women who must build the new commons so that they do not remain transient spaces, temporary autonomous zones, but become the foundation of new forms of social reproduction.”⁶ At the same time, we must be aware that feminism and feminist histories are not comprehensive, homogeneous nor linear, although they could be in the future. The present-day feminism that deals with politics of the everyday life articulates (again) questions on what feminism

permanentnog rata? Odnosno što feminizam predstavlja u procesu osiromašenja većine (npr. putem mjera štednje) u procesu privatizacije i neokolonizacije kroz koji se neprestano proizvode nove marginalizirane grupe / manjine putem regulativnih mehanizama multikulturalnosti i politika identiteta? Ili drugim riječima, problematizira se što sve predstavljaju ženske borbe, protesti, pokreti, inicijative, škole i festivali te kako je i zbog čega većina (ne)vladinih feminističkih ili ženskih organizacija postala dio neoliberalnih struktura moći u periodu tranzicije. U potrazi za emancipacijskim ili angažiranim politikama feminizma danas, vrlo se često pribjegava novim oblicima lova na vještice, ovog puta drugim sredstvima, onima koja depolitiziraju i administriraju feminizam u cjelini. Tranzicijski *remix* postideoloških i postpolitičkih fragmenata zaglavljenih u nacionalističkim, klasnim, seksističkim i geografski prisilnim kategorijama jugoistočne multi-trans-međuidentifikacije postavio je tako feminizam ambivalentno u ralje velikog i svjetskog ljudskog kapitala. Mjesto koje danas određuje i naš kontekst i naše

**S OBZIROM NA DANAŠNJE IZVANREDNE
OKOLNOSTI U KOJIMA FEMINIZAM I LJEVICA
KONVERGIRAJU, POVIJESNO NAM ISKUSTVO
GOVORI DA PRIVREMENOST ŽENSKOG
POKRETA U PROCESU DRUŠTVENIH
PROMJENA NIJE OPCIIJA.**

**CONSIDERING THE EXTRAORDINARY
CONDITIONS OF THE PRESENT-DAY,
IN WHICH FEMINISM AND THE LEFT-
WING POLITICS ARE CONVERGING, THE
HISTORICAL EXPERIENCE SUGGESTS THAT
WOMEN'S MOVEMENT IN THE PROCESS
OF SOCIAL CHANGES CANNOT BE
TEMPORARY.**

represents in contemporary global capitalism, in a still patriarchal society. In recent years, the role of feminism and women's issues in the constant crisis of capitalism and permanent war has been a reoccurring question. That is to say, what does feminism represent in the process of the impoverishment of the majority (e.g. through austerity measures)? Where does feminism stand in the present-day process of privatisation and neo-colonisation where regulating mechanisms of multiculturalism and identity politics serve to constantly create new marginalised groups/ majorities? What do women's struggles, protests, movements, initiatives, schools and festivals represent, and how and why the majority of (non)-governmental feminist and women's organisations have become a part of neoliberal power structures in the period of transition? The quest for emancipatory politics of the present-day feminism often leads to new forms of witch-hunt but with different means, through which feminism can be entirely depoliticized and administrated. The transitional remix of post-

revolucionarne zahtjeve kada govorimo o feminističkim principima organiziranja i promjene. S tim u vezi, u ovom bih se radu dalje osvrnula na dvije političke paradigme angažmana u umjetnosti, i to na:

- odnos između individualnog rada i kolektivnih praksi, čija uzajamna povezanost, tj. rubni (Möbiusovi) prijelazi u revolucionarne politike angažmana u umjetnosti ovise o aktualnom kontekstu u kojem se pojavljuju i nisu ideološki odvojene;
- feminističke principe djelovanja i organizacije kao na simptome postojećega društvenog sustava i okidače buduće društvene utopije, odnosno političke imaginacije koja bi međusobno uvjetovan odnos revolucija-umjetnost / umjetnost-revolucija permanentno mijenjala, izazivala, oblikovala u sferi svakodnevnih životnih potreba i praksi, ljudskih odnosa i osjećaja.

ideological and post-political fragments (which are stuck in nationalist, social class, sexist and geographically enforced categories of the south-east multi-trans-inter identification) has pushed feminism in the jaws of global human capital. A position that continues to determine both our context and our revolutionary demands in regard to feminist principles of organisation and change. In that regard, I would like to reflect on two political paradigms of engagement in art:

- the relation between individual work and collective practices, whose interconnectedness (that is to say, their Möbius crossings into revolutionary politics of engagement in art) depends on the current context in which they manifest and in which they are not ideologically separated.
- feminist principles of operating and organisation as symptoms of the existing social system and triggers of the future social utopia. Such social utopia represents a political imagination that could continually change the relation revolution-art/art-revolution and shape it in accordance with the everyday life needs and practices, human relations and emotions.

Između individualnog i kolektivnog

Društveni i politički angažman u umjetnosti, kroz koji se jugoslavensko društvo pa i nasljeđe posljednjih nekoliko desetljeća (u tzv. postsocijalističkom periodu) transformiralo s katastrofalnim posljedicama, gotovo je nezamislivo i neodvojivo od kolektivnih i participativnih praksi u čijem su fokusu upravo njegova ratna destrukcija i političko-ekonomska transformacija, a posljedično i pozicija, uloga i učinkovitost onih koji se bave umjetnošću ili radom u kulturi. Takvo shvaćanje umjetničkih praksi, izvan konteksta i struktura u kojima nastaju i djeluju, postavilo je nove binarne opozicije kao što su: individualno vs. kolektivno, estetičko vs. političko (izjednačeno s etičkim), materijalno vs. diskurzivno, racionalno vs. afektivno – da se zadržimo za sada na ovim (lažno) ideološki antagoniziranim

DRŽAVNI PROGRAM ZA UMJETNIČKE I KULTURNE DJELATNOSTI SVODI SE NA DRŽAVNI BUDŽET I NAČINE NJEGOVE RASPODJELE, POSLJEDIČNO I NA „BORBU” OKO FINANCIRANJA RAZLIČITIH UMJETNIČKIH I KULTURNIH SADRŽAJA. KULTURNA POLITIKA DRŽAVE SVODI SE NA TRŽIŠNU LOGIKU IZA KOJE STOJI „POSTIDEOLOŠKA” PASIVIZACIJSKA DEMAGOGIJA OBLIKOVANJA SIMBOLIČKOG KAPITALA (KOJI U OSNOVI SADRŽI MITOTVORNU NACIONALNU TRADICIJU I ESTETSKI KONZERVATIZAM Tzv. PRAVIH VRIJEDNOSTI).

odrednicama koje se na neki način generiraju iz prve opozicije individualno vs. kolektivno. Danas se od angažiranih umjetničkih praksi zahtijeva očuvanje javnih institucija, „zajedničkog” dobra i autonomnog prostora umjetnosti, po principima prethodnog, socijalističkog društvenog uređenja. Međutim, državni program koji ne zagovara emancipacijske i revolucionarne umjetničke pojavne oblike (ovdje ne ulazim u nekadašnje *real* prakse tog programa u socijalizmu, već govorim isključivo o ideji i strukturi) više nije poželjan, odnosno zahtijeva se da se realna politika države isključi iz procesa državnog financiranja kulture i umjetnosti. Državni program za umjetničke i kulturne djelatnosti svodi se na državni budžet i načine njegove raspodjele, posljedično i na „borbu” oko financiranja različitih umjetničkih i kulturnih sadržaja. Kulturna politika države svodi se na tržišnu logiku iza koje stoji „postideološka” pasivizacijska demagogija oblikovanja simboličkog kapitala (koji u osnovi sadrži mitotvornu nacionalnu tradiciju i estetski konzervatizam tzv. pravih vrijednosti). Administriranje i vođenje, kao i *fundraising* umjetničkih i kulturnih „alternativnih” sadržaja preuzimaju uglavnom nevladine organizacije (ili još preciznije, festivali ili slični nestalni, nesigurni i nestabilni oblici organiziranja i rada unutar umjetničkih vremenski ograničenih događaja), pa tako svi „manjinski” sadržaji koji se temelje prvobitno na politici identiteta i ljudskih prava postaju, u

THE STATE PROGRAM FOR ART AND CULTURE IS REDUCED TO STATE BUDGET AND ITS DISTRIBUTION, CONSEQUENTLY LEADING TO A “FIGHT” OVER FINANCING VARIOUS ARTISTIC AND CULTURAL PROJECTS. THE STATE’S CULTURAL POLITICS IS THUS REDUCED TO A MARKET LOGIC THAT IS BACKED BY “POST-IDEOLOGICAL” PASSIVIZING DEMAGOGY OF CREATING SYMBOLIC CAPITAL (WHICH IS BASED ON THE MYTH-CREATING TRADITION AND AESTHETIC CONSERVATISM OF THE SO-CALLED REAL VALUES).

Between the individual and the collective

The social and political engagement in art, through which over the past decades (in the so-called post-socialist period) the Yugoslavian society and heritage have transformed themselves through catastrophic consequences, is practically inseparable from the collective and participative practices that focus precisely on its war destruction and its political and economic transformation. Consequently, these practices also focus on the position, role and efficiency of those who engage in art or culture work. Such an understanding of art practices, outside of the context and structures in which they are created and operate, has set new binary oppositions: individual vs. collective, aesthetic vs. political (equalized with ethical), material vs. discursive, rational vs. affective. We will hold our attention on

(falsely) ideologically antagonised guidelines that are in a certain way a result of the first opposition of individual vs. collective. The present-day engaged art practices are required to preserve public institutions, the “common” good and the autonomous sphere of art through principles of the former, socialist social system. However, a state program that does not promote emancipatory and revolutionary art practices (here I refer only to the idea and structure, and not to its former real practices in socialism) is no longer desirable. The demand is for the state politics to withdraw from the process of state funding of art and culture. The state program for art and culture is reduced to state budget and its distribution, consequently leading to a “fight” over financing various artistic and cultural projects. The state’s cultural politics is thus reduced to a market logic that is backed by “post-ideological” passivizing demagoguery of creating symbolic capital (which is based on the myth-creating tradition and aesthetic conservatism of the so-called real values). The tasks of administrating and management, as well as of fundraising “alternative” or “minority” cultural and artistic projects, are mostly taken on by non-governmental organisations (more precisely, by festivals and other inconstant and unstable forms of organisation and work within time-limited art events). Therefore, all “minority” projects that were originally based on the politics of identity and human rights, transform, in

najbanalnijem smislu, aktivističke „oaze” tranzicijskih država ili politička „egzotika” angažirane umjetnosti (onako kako je suvremena umjetnička scena sa slobodnog Zapada vidi odmah poslije pada Berlinskog zida). Tijekom (post)tranzicijskog perioda u novonastalim postjugoslavenskim državama u posljednjih desetak godina započinje i proces uključivanja određenih „alternativnih” ili „manjinskih” sadržaja u državne budžete, ali s istim uvjetima i oblicima rada, drugim riječima privremeno, fleksibilno i nesigurno, nakon čega vrlo brzo nestaju, rijetko se uspješno komercijaliziraju i transformiraju se u jednu od niša neoliberalnih kulturnih politika. U ovom sad već višedesetljetnom procesu veza između društvenog, političkog i ekonomskog u sferi umjetnosti i kulturne politike tako postaje disfunkcionalna, zamagljena i instrumentalizirana, što uglavnom rezultira svođenjem na navedene binarne opozicije i pojednostavljivanjem njihovih uzajamnih antagonističkih značenja u potrazi za promjenom aktualnog stanja u kulturi odnosno funkcioniranja umjetničkog sustava. Ako uzmemo u obzir geopolitičke i ekonomske transformacije ovog prostora koji nazivamo postjugoslavenskim, pogotovo kada govorimo o zajedničkim neuralgičnim ili urgentnim točkama promjena i posljedica, a u ovom slučaju posebno institucionalnih modela međusobno uvjetovanog funkcioniranja kulturnog, umjetničkog i političkog prostora, ipak ne možemo izostaviti činjenicu da ne govorimo

više o *društvenom* prostoru i institucijama u socijalističkom društvenom uređenju, već neoliberalnom, perifernom, suvremenom kapitalističkom. Govorimo dakle o *javnom* prostoru koji nema istu funkciju kao prethodni ni političko-ekonomsku strukturu i koji eventualno daje nostalglični privid postojanja „društvenog” da bi se sadašnja struktura održala arbitriranjem onoga što javni prostor označava.⁷ Shodno tome, revolucionarna točka prekida nije u zahtjevu za očuvanjem javnih institucija u sadašnjem sustavu, već u zahtjevu za promjenom sustava i transformativnim oblicima zagovaranja emancipacijskih ideja, politika i umjetnosti koje bi ponovno izgradile takav sustav društvenog i zajedničkog prostora. Ako se vratimo na zahtjev za održanjem „javnih” u značenju „društvenih” institucija i dobara i njihovim oslobađanjem od realpolitičkog, bilo tzv. programskog („režimskog”) bilo budžetskog („liberalnog”), jasno

**REVOLUCIONARNA TOČKA PREKIDA NIJE
U ZAHTJEVU ZA OČUVANJEM JAVNIH
INSTITUCIJA U SADAŠNJEM SUSTAVU,
VEĆ U ZAHTJEVU ZA PROMJENOM
SUSTAVA I TRANSFORMATIVNIM OBLICIMA
ZAGOVARANJA EMANCIPACIJSKIH IDEJA,
POLITIKA I UMJETNOSTI KOJE BI PONOVO
IZGRADILE TAKAV SUSTAV DRUŠTVENOG I
ZAJEDNIČKOG PROSTORA.**

55

the most banal sense, into an activist “oasis” of transition countries or into a political “exoticism” of engaged art (as the contemporary Western art scene perceived it immediately after the fall of the Berlin Wall). Over the past decade, during the (post) transition period in newly formed ex-Yugoslavian states, certain “alternative” and “minority” projects started to be included in the countries’ budgets. However, the work conditions remained the same – temporary, flexible and unstable. Consequently, these projects often disappear or rarely successfully commercialize and develop into one of niches of neoliberal cultural politics. In such a process, the connection between the social, political and economic in domains of art and cultural politics has become dysfunctional, vague and instrumentalized. This mostly results in reduction of the aforementioned binary oppositions, whose mutual antagonistic meanings are being simplified in the search to change the current conditions in the culture domain and art system. In regard to geopolitical and economic transformations of the post-Yugoslavian territory (particularly in terms of mutual neuralgic points of changes and consequences – or, in this specific case, institutionalised models in which political, cultural and art domains are mutually conditioned), we must highlight the fact that we no longer refer to the *social* sphere and institutions of the socialist social system. They have transitioned to a neoliberal, peripheral, contemporary capitalist system.

**THE REVOLUTIONARY BREAK POINT DOES NOT
CONSIST IN DEMAND TO PRESERVE PUBLIC
INSTITUTIONS IN THE CURRENT SYSTEM. WE
NEED TO DEMAND A CHANGE OF SYSTEM AS WELL
AS AN IMPLEMENTATION OF TRANSFORMATIVE
FORMS OF PROMOTING EMANCIPATORY IDEAS,
POLITICS AND ART PRACTICES ON WHICH SUCH A
SYSTEM OF THE SOCIAL AND THE COMMON CAN
BE REBUILT.**

We refer to a *public* space that has no longer the same function nor the same political and economic structure as its precedent. It is also a space that can possibly give a nostalgic illusion of the “social” in order to maintain the present structure, by arbitrating the meaning of public space.⁷ Accordingly, the revolutionary break point does not consist in demand to preserve public institutions in the current system. We need to demand a change of system as well as an implementation of transformative forms of promoting emancipatory ideas, politics and art practices on which such a system of the social and the common can be rebuilt. We notice clear differences as we analyse the demand to preserve the “public” (that is to say, “social”) institutions and the common good, as well as to liberate them from the *Realpolitik*. During socialism, such a demand consisted of the so-called subversive, mostly individual interventions,

je da je u socijalizmu riječ o tzv. subverzivnim, uglavnom individualnim, a u sadašnjem kapitalizmu aktivističkim, uglavnom kolektivnim intervencijama, što ukazuje na razlike u kontekstima i umjetničkim sustavima u kojima se jedne ili druge prakse politiziraju, ali i (ne) razumiju. Danas se u umjetnosti s jedne strane *kolektivno* izjednačava s društveno angažiranim i javnim djelovanjem, procesom i politikom, dok se s druge strane individualno izjednačava s proizvodom, formatiranjem ljudskog kapitala, onim što se u aktualnim kapitalističkim razmjerima naziva civilnim subjektom neoliberalnog društva. Međutim ova ideološka distinkcija nije tako jednoznačna. Npr. rodne ili druge identitarno usmjerene agende – individualne ili kolektivne – možda su vidljivije, ali u krajnjoj instanciji neefikasne, jer su u oba slučaja povezane s pojmom civilnog/građanskog subjekta. U takvom se društvu sve dimenzije ljudskog života svode na tržišnu racionalnost kroz društvene odnose koji se formiraju putem kategorija profitabilnosti, normativnosti i kompetitivnosti. Tako napravljen društveni sustav, koji u svojoj osnovi operira pojmom građanskog/civilnog subjekta, zapravo građanina/građanku, odnosno njegova/njezina znanja, karakteristike i sposobnosti pretvara u ljudski kapital, inicijalne investicije tog sustava. Ove investicije ovise o predodređenim uvjetima kao što su rod, klasa, porijeklo, ali i određenim osobinama kao što su talent, izgled, snalažljivost,

kreativnost itd. koje se mogu poboljšati samo ako imamo poduzetničke sposobnosti čije mjesto u svakoj sferi svakodnevnog života postaje primarno. Tu su još strateško planiranje, organiziranje i administriranje vlastitog života; takozvani individualni izbor koji znači kalkuliranje prema indikatorima: profitabilnog, korisnog, uspješnog. To sve dalje podrazumijeva individualnu odgovornost i brigu (*self-care*) koje su usko povezane s moralnom autonomijom s jedne strane i diskursom tranzicijskih ljudskih prava s druge. Važno mjesto civilnog/građanskog subjektiviziranja zauzimaju i kulturne razlike i društvene paradigme koje uspostavljaju binarne opozicije kao što su: manjina/većina, centar/periferija, privatno/javno, univerzalno/partikularno. Proizvod kulturaliziranih sistemskih razlika (uspostavljenih na tradicionalno određenim kategorijama etničke, rodne i klasne pripadnosti) predstavlja multikulturalno društvo koje ove sistemske društvene razlike – ekonomske i političke – fragmentira i neutralizira politikom raznovrsnosti i ideologijom pomirenja i tolerancije. Na taj način kulturni (etnički, rodni, klasni) identitet (su)djeluje u proizvodnji neoliberalnoga građanskog subjekta i svakako je kolektivan, participativan i zajednički koliko i pojedinačan ili individualan. Zajednički je nazivnik tih različitih zajednica civilnih subjekata zapravo *homo oeconomicus* – poduzetnik koji proizvodi samog sebe.⁸ Veza između koncepta individualnog i kapitalizma

whereas in the present-day capitalism they have become activist and collective. This indicates a contrast in regard to different contexts and art systems in which these practices are being politicized, as well as (mis)understood. The present-day art practice equalizes the notion of *collective* with socially engaged public activity, process and politics. On the other hand, the individual is perceived as a product, a formation of the human capital and a civil subject of the neoliberal society. However, this ideological distinction is not so unambiguous. For instance, gender and other identity-oriented agendas (both individual and collective) are perhaps visible, but ultimately they are ineffective as they are connected to the notion of civil/civic subject. In such a society all dimensions of the everyday life are reduced to market rationality, by means of social relations which are formed through profitability, normativity and competition. Such a social system manages the notion of civic/civil subject and transforms the citizens, their knowledge and abilities into a human capital – its initial investments. These investments depend on the predetermined conditions such as gender, social class and lineage, as well as on certain qualities (talent, appearance, adroitness, creativity etc.) which can be altered only if we have the entrepreneurial abilities (which became primary in the everyday life). It also includes one's ability to strategically plan and organise his own

life – his individual choice to estimate what is profitable, useful and successful. This additionally implies individual responsibility and self-care, which are closely associated with moral autonomy and transitional human rights. Cultural differences and social paradigms that create binary oppositions such as minority/majority, centre/periphery, private/public and universal/particular also hold an important place in civil/civic subjectivation. Culturalized systemic differences (established on traditional categories of ethnicity, gender and class) produce a multicultural society in which these economic and political differences are fragmented and neutralised through the politics of diversity and the ideology of reconciliation and tolerance. In such a way, the cultural identity (co)participates in the creation of the neoliberal civic subject, who is both collective and individual. The common signifier of those diverse identitarian communities – consisting of such civil subjects, is *homo oeconomicus*: an entrepreneur of himself.⁸ The connection between capitalism and the concept of individual is not necessary nor permanent. It changes accordingly to various ideological contexts, social systems and politics. This is also applicable to collective and participative aspects of art practice, which are not necessarily, as Claire Bishop stresses, “politically progressive and emancipatory in effect.”⁹ Bishop continues to point out that the participatory art produced under socialism does not engage

svakako nije nužna ni trajna, već promjenjiva ovisno o različitim ideološkim kontekstima, društvenim sustavima i politikama, što isto vrijedi i za kolektivno ili participativno u umjetnosti koje nije nužno „politički progresivno i emancipacijsko u svojim učincima”, kako to kaže Claire Bishop.⁹ Pritom navodi da participativna umjetnost nastala tijekom socijalizma nije angažirana idejom javnog prostora ili „marginalnih” zajednica kao što je to danas slučaj, već: „umjesto toga djelovanjem uske ili povjerljive grupe prijatelja” koji ne artikuliraju svoje umjetničke prakse „kao političke (iako ih danas želimo čitati u tom ključu), jer je ‚političko’ u to vrijeme sinonim za državne interese, koji su previše sveprisutni i prenaplašeni. Ono što je bilo važno za umjetnike više je egzistencijalno nego političko, želja za živopisnijim, individualnijim životom”. U postsocijalističkim okvirima relacija individualno-kolektivno drugačije se percipira: „jer živimo u ‚postpolitičkim’ vremenima koja umjetnika potiču da bude političan što je više moguće. Individualni se egzistencijalizam u tome prepoznaje kao privatno zadovoljstvo”.¹⁰ Takvo općeprihvaćeno kolektivno, participativno ili kolaborativno „mi” postaje temom mnogih umjetničkih, angažiranih praksi od 90-ih nadalje koje se politički temelje na relaciji umjetnost-teorija-škola i sve više izmještaju u polje diskurzivnog, etičkog pa i didaktičkog. Kolektivne umjetničke, kustoske i slične prakse tako se formiraju oko participativnog

djelovanja i generiranja izložbenog prostora iz njih samih, u kojem se estetsko transformira i dematerijalizira u društvene odnose i međuljudski prostor, oko procesa koji Nicolas Bourriaud krajem 90-ih naziva relacijskom estetikom.¹¹ Ako se osvrnemo na 2000-te, možemo sagledati i one kolektivne umjetničke, kustoske, intersekcijske prakse koje se događaju ili generiraju u izložbenom prostoru kao mjestu „zajedničkog” i „javnog” djelovanja. Irit Rogoff naziva ih performativnim praksama, odnosno sam koncept *performativna kolektivnost* definira kao čin: „zajedničkog bivanja u istom prostoru oko sličnih proklamacija koje nas upozorava na oblik uzajamnosti drugačiji od onog koji se može prepoznati kroz normativne modele zajedničkih uvjerenja, interesa ili srodstva”.¹² Ako istupimo iz uloga koje nam je „kultura dodijelila” u tom prostoru izloženosti, Rogoff smatra da se suočavamo s novim mogućnostima, na prvom mjestu s kolektivnošću koja znači denaturalizaciju zajednice odnosno njezinih duboko usađenih esencijalizirajućih struktura određenih mjestom, rasom, srođnošću itd. Performativnost u tom smislu predstavlja politički čin angažiranja u izložbenom prostoru koji ne „prevodi” političko u svijet estetike i jezika te ne izvodi i ne upućuje na etičke vježbe i usmjerenja kroz umjetničku izložbu, već artikulira i proizvodi aktualan politički prostor i moguće političke strukture kroz naše „bivanje” i uzajamno priznavanje zajedništva i preklapanja u tom

with an idea of public space or “marginal” communities. Instead, “actions are undertaken with a close and trusted group of friends” who do not articulate their art practice “as political (even though we wish to read them as such in retrospect), since the “political” was at that time perceived as synonymous with state interests, too omnipresent and overdetermined. What was at stake for artists was existential rather than political, the desire to live a more vivid, individual life.” The relation individual-collective is perceived differently in the post-socialist context as “we live in “post-political” times and so artists compete to be as political as possible. Individual existentialism is seen as a private indulgence.”¹⁰ In the 1990s, this generally accepted collective, participative or collaborative notion of “us” has become a subject of many engaged art practices. Such practices are politically based on the relation art-theory-school and gradually shift to discursive, ethical and didactic framings. Collective artistic, curatorial and other similar practices are thus formed around participatory activities and the creation of exhibition space, in which the aesthetic is transformed and dematerialised into social relations and interpersonal space. In late 1990s, Nicolas Bourriaud defined this process as “relational aesthetics.”¹¹ As we reflect on the 2000s, our focus is drawn on those collective artistic, curatorial, interdisciplinary practices which are produced in the exhibition space as a place of

“common” and “public” action. Irit Rogoff defined them as “performative practices” and described the concept of *performative collectivity* as an act: “of being together in the same space and compelled by similar edicts, might just alert us to a form of mutuality which cannot be recognised in the normative modes of shared beliefs, interests or kinship.”¹² Rogoff argues that if we abandon the roles that culture assigned to us, we will face new possibilities – primarily the possibility of collectiveness. Collectiveness implies a process of denaturalisation of the community, or more precisely, of its deeply rooted essential structures that were defined by place, race and similarity. Performativity in that sense represents a political act of engaging in an exhibition space. Such an act does not translate the political into the world of aesthetics and language nor is it a form of ethical exercise through art exhibitions. Instead, through our mutual recognition of togetherness, it articulates and produces a contemporary political space, as well as possible political structures.¹³ In that sense, the shift in regard to relational aesthetics is a shift towards social excess and disruption of existing norms – not by means of politically articulated and mediated interventions in systemic and relational structures of the social, but through problem structures in which the politics is participatively articulated by way of immediate democracy, outside of ethical

prostoru kao areni političkog angažiranja.¹³ Pomicanje u odnosu na relacijsku estetiku u tom je smislu pomicanje ka društvenom ekscesu, narušavanju postojećih normativa, ne putem već politički artikuliranih i posredovanih intervencija u sustavne i relacijske strukture društvenog, već putem problemskih struktura u kojima se politika participativno artikulira kroz neposrednu demokraciju, ostajući izvan kategorije etičke navigacije. Kritički osvrt na društveni i etički zaokret u umjetnosti te na odsutnost estetike u korist relacijskog i diskurzivnog ukazuje na to da suvremene umjetničke odnosno kolektivne prakse ipak ne angažiraju u dovoljnoj (djelujućoj) mjeri relaciju umjetnost-revolucija / revolucija-umjetnost. Ako se vratimo na Claire Bishop, ona u svojem tekstu ukazuje na to da je nužno ponovno usmjeriti pažnju na konceptualnu i afektivnu kompleksnost društveno angažiranih umjetničkih projekata, kako bi se ponovno preispitao odnos društvenog i umjetničkog iskustva i njihova zajedničkog generiranja te da bi se dekontekstualizirana i depolitizirana estetika (shvaćena najčešće kao sinonim za *art market* i konzervativnu kulturnu hijerarhiju) ponovno razmotrila u svojem izvornom smislu *aisthesis*a kao: „autonomnog iskustvenog režima koji se ne može svesti na logiku, razum ili moral.“¹⁴ Diskurzivni se kriteriji participacijske i društveno angažirane umjetnosti tako, prema njoj, izvlače iz prešutne analogije između antikapitalizma i kršćanske „dobre

duše” tako da predstavljaju „etičko rezoniranje koje ne uspijeva prilagoditi estetičko niti ga razumjeti kao autonomnu sferu iskustva. U toj perspektivi zapravo nema mjesta za perversiju, paradoks ili negaciju, operacije koje su ključne za *aesthesis*, isto koliko je i neslaganje ključno za političko“.¹⁵

Nevolje s feminističkom festivalizacijom i angažiranom umjetnosti

Veza između društvenog i umjetničkog tako funkcionira na različitim razinama, individualnim i kolektivnim, i zapravo se može sagledati kroz različite oblike stvaranja (kreativnosti), rada, pobune i, u krajnjoj instanciji, svakodnevnog života. Kako je to u jednom od feminističkih foruma 54. oktobarskog salona u Beogradu prije nekoliko godina naglašeno,¹⁶ uvijek se iznova dovodi u pitanje što je umjetnička akcija, a što je predmet umjetnosti u okviru društveno i politički angažiranih umjetničkih praksi koje imaju za cilj konstituiranje društveno osviještenih i odgovornih političkih subjekata, interveniranje u politiku svakodnevnog života i oblikovanje njegove društvenosti. Tu je neizostavno i pitanje predstavlja li kolektivni/kolaborativni rad umjetnika/umjetnica i kulturnih radnika/radnica nužno inherentni oblik otpora logici kapitala i patrijarhata ili je kolektivnost jednostavno danas isto tako način umrežavanja koji podrazumijeva više podrške i manje otuđivanja.¹⁷

navigation. A critical reflection on the social and ethical turn in art, as well as on the absence of aesthetics in favour of the relational and the discursive, suggests that contemporary artistic and collective practices do not engage enough in the relation art-revolution/revolution-art. Claire Bishop stresses the need to redirect the focus on the conceptual and affective complexity of socially engaged art projects. This is necessary in order to reassess the relation between the social and artistic experience and their collective generation, as well as to reconsider the decontextualized and depoliticized aesthetics (most often perceived as a synonym for art-market and conservative cultural hierarchy) in the sense of *aesthesis* as: “an autonomous regime of experience that is not reducible to logic, reason or morality.”¹⁴ According to Bishop, the discursive criteria of participatory and socially engaged art is “is drawn from a tacit analogy between anti-capitalism and the Christian “good soul”; it is an ethical reasoning that fails to accommodate the aesthetic or to understand it as an autonomous realm of experience. In this perspective, there is no space for perversity, paradox and negation, operations as crucial to *aesthesis* as dissensus is to the political.”¹⁵

Difficulties in regard to the festivalisation of feminism and engagement in art

The connection between the social and the artistic operates on different levels, both individual and collective, and can be analysed through various forms of creativity, work, rebellion and, ultimately, the everyday life. As emphasized on one of the feminist forums that were held at the 54th *October Salon* in Belgrade several years ago¹⁶: again and again the question arises as to what artistic action means and what is the subject of art within socially and politically engaged art practices whose aim is to establish socially aware and responsible political subjects, as well as to intervene in the politics of the everyday life and shape its sociality. We also must ask ourselves, is collective/collaborative work of artists and cultural workers a necessarily inherent form of resistance to logic of capital and patriarchy? Or is collectivity in the present-day simply a means of networking that implies more support and less alienation?¹⁷ Artist Roza El Hassan used the above mentioned discussion (which included female artists, artist collectives and audience) to produce a text on collectivity.¹⁸ In her text, El Hassan reflects on fundamental feminist principles as a method to establish a complex field of interpersonal relations in art. She divided the feminist principles of work and the transitions between individual and collective work to:

Na temelju ovog razgovora u kojem su sudjelovale umjetnice, kolektivi i publika, umjetnica Roza El Hassan napisala je tekst o kolektivnosti.¹⁸ El Hassan se osvrnula na osnovne feminističke principe za uspostavljanje složenog polja međuljudskih odnosa unutar umjetničkog prostora. Pritom je prijelaze između individualnog i kolektivnog rada te feminističke principe rada podijelila na:

- postupak odbacivanja društvenih konvencija i normi, tabua unutar autonomnih mikroprostora koji kroz samoorganizirane događaje privlače pažnju i publiku (festivalne forme)¹⁹
- javne društvene i političke intervencije, individualne i/ili kolektivne (aktivističke forme)²⁰;
- apsolutnu nužnost i solidarnost, intimnu podršku i bliskost (politike prijateljstva)²¹;
- političku imaginaciju stvaranja novih, nekapitalističkih i nepatrijarhalnih društvenih modela u budućnosti (politika utopije)²² itd.

U idejnom i performativnom djelovanju navedenih principa, kako dalje El Hassan objašnjava, javljaju se mnogi problemi koji u odnosu na (izvan)institucionalne modele funkcioniranja *art* sustava te načine financiranja i pojavljivanja, vrlo često i promjene smjerova, dovode mnoge od ovih principa u pitanje,

- rejection of social customs and norms as well as taboos within autonomous micro-spaces that attract attention and audience through self-organised events (festival forms)¹⁹
- public social and political interventions, individual and/or collective (activist forms)²⁰
- absolute necessity and solidarity, close support and familiarity (the politics of friendship)²¹
- political imagination in creating new, non-capitalist and non-patriarchal social models (the politics of utopia)²² etc.

The conceptual and performative aspects of the aforementioned principles, as El Hassan continues to argue, encounter many difficulties. These difficulties bring many of these principles into question in regard to (non-)institutional models of art systems, means of financing and manifesting, as well as in regard to direction changes. This particularly occurs through compromises (both individual and collective) that are made in order to shift the boundaries of the existing condition. Therefore the mentioned methods of organisation and action at the same time also represent symptoms of the existing context and a means of struggle and change. On the occasion of the 20th anniversary of the international festival of contemporary art *City of Women* in Ljubljana (2015), Tea Hvala took the example of engaged festivals (such as queer,

posebno kroz kompromise koji se čine (individualno i kolektivno) kako bi se pomaknule granice postojećeg. Zato navedeni načini organizacije i djelovanja predstavljaju istovremeno i simptome postojećeg stanja (konteksta) i sredstvo borbe i promjene. Povodom 20. godišnjice Međunarodnog festivala suvremene umjetnosti Grad žena u Ljubljani (2015.), Tea Hvala na primjeru angažiranih festivala, bez obzira na to nazivaju li se u skladu sa svojim promjenama i politikama ženskima, feminističkima, *queer* i sl., suočava nas s ovim „privremenim prizorima” te uglavnom kroz intervju s njihovim sudionicama, organizatoricama i suradnicama ukazuje na potrebu da se ova mjesta politički pozicioniraju i shvate kao prostori „upornog nadanja”.²³ Pozivajući se na definiciju festivala Hirokazuja Miyazakija koji festival prepoznaje kao periodičnu djelatnost orijentiranu ka budućnosti, anticipirajuću transformaciju

NEVOLJE S FEMINISTIČKOM FESTIVALIZACIJOM I ANGAŽMANOM U UMJETNOSTI KROZ POIMANJE KOLEKTIVNOSTI, DRUŠTVENOSTI I NJIHOVE MATERIJALNOSTI U KLJUČU MARKSISTIČKOG ILI LIJEVO POZICIONIRANOG FEMINIZMA ILI PAK LIJEVIH POLITIKA UOPĆE, UČINKOVITE SU SAMO U TRENUTKU KAD OVE I OVAKVE „KARNEVALSKE” PRAKSE AKTUALIZIRAJU I ANGAŽIRAJU, NE KAD IH ETIKETIRAJU, NEGIRAJU ILI ISKLJUČUJU.

DIFFICULTIES WITH THE FESTIVALISATION OF FEMINISM AND ENGAGED ART (THROUGH THE NOTION OF COLLECTIVITY, SOCIALITY AND THEIR MATERIALITY AS BASED ON MARXISM AND LEFT-ORIENTED FEMINISM) BECOME EFFICIENT ONLY WHEN THEY ACTUALISE AND ENGAGE SUCH “CARNIVALESQUE” PRACTICES, INSTEAD OF LABELLING, DENYING OR EXCLUDING THEM.

feminist or women’s festivals) to face us with these “temporary scenes.” Through interviews with the festival’s participants, organisers and collaborators, Hvala stressed the need for such places to take a political stance and to be seen as a space of “persistent hope.”²³ In order to demonstrate that festivals are indeed possible, she referred to Hirokazu Miyazaki who defined festival as a periodic activity oriented towards the future and as an anticipating transformation of local conditions, even though their “true” transformation may be only temporary.²⁴ Drawing from the Miyazaki’s definition and the two exemplar festivals (*Wild Women* and *Lesbian neighbourhood*), Hvala highlights two essential functions of festivals: interior (creating own space and community) and exterior function (promoting female artists and their work to general public). The reason for it can be found in nurturing of one’s own space as well as in transgressing the limitations which this space produces

lokalnih uvjeta „istinski“ promijenjenih makar privremeno,²⁴ da bi pokazala da je njihovo postojanje izvedivo i moguće, ona ističe dvije nužne festivalske funkcije (na osnovi festivala *Divlje žene / Deuje babe* i *Lezbijska četvrt / Lezbična četrt*): unutrašnju (stvaranje vlastitih prostora i zajednice) i vanjsku (promocija umjetnica, odnosno njihova rada u široj javnosti). Dalje ističe da je razlog za to u isto vrijeme i njegovanje vlastitog prostora i transgresija njegovih ograničenja da bi se festivali, ovog puta izmješteni iz centra u lokalne subalterne okvire uprli „u definiciju javnosti odnosno ‚kontrajavnosti‘ za koju Nancy Fraser (1990.) kaže da ne može biti sama u sebe zatvorena ili, kako to još uvijek u Sloveniji prigovaraju feminističkim i lezbijskim grupama, ‚separatistička‘“.²⁵ Ovo opažanje može se prenijeti i na širi postjugoslavenski prostor u kojem su festivali sličnog feminističkog, ženskog, *queer* angažmana zauzeli „kontrajavne“ prostore, da bi se s jedne strane u nekom trenutku razvodnili, odvojili, komercijalizirali ili pak fetišizirajući vlastitu (radikalnu) marginu gasili iz mnogih razloga. S druge strane, neki su se od njih transformirali u skladu s aktualnim kontekstom i ostajali u polju političke artikulacije u aktualnom kontekstu kroz (samo) kritičko preispitivanje uporišnih točaka i nužnih polja djelovanja unutar navedenih praksi (Tea Hvala navodi primjere i intervjue povezane s dugogodišnjim festivalima *Grada žena* i *Crvene zore* kao indikativne). Bez ulaženja u dublje analize, festivalska

je diversifikacija, ne samo u općem značenju pojma nego i u umjetnički angažiranoj i feminističkoj formi, postala očigledna. Često očitavanje festivalizacije umjetnosti, pa i separatizacija ili partikularizacija zajedničkih interesa i identitarnih politika posebno u okvirima postjugoslavenskih promjena u smislu i institucionalizacije i onoga što *angažirano* zapravo u tim svim razvojnim ili „revolucionarnim“ fazama suvremene umjetnosti znači, postaje nepromišljen (iskustveno i isto tako teorijski) i pojednostavljen (politički) *statement* kojim se ponovno i uglavnom feminizam izjednačava s liberalnim zahtjevima, osobito ako je u njegovu fokusu primarno patrijarhat kako u postojećem kapitalističkom tako i u prethodnom ili nekom imaginarnom socijalističkom sistemu. Ideološki, društveni i politički učinci feminizma na taj način postaju zamagljeni i unaprijed „liberalno“ opredeljeni, što u određenim situacijama jest slučaj, ali nikako nije dosljedno pravilo ili, točnije, etiketa koja se unaprijed dodjeljuje odrednici „feminističko“. Angažirani se festivali zalažu, prema Mihi Kozorogu,²⁶ za društvene promjene i one prostore koji predstavljaju alternativu kapitalizmu kroz druženje koje pretpostavlja politički osviještene ljude i stoje nasuprot onima koji obećavaju samo zabavu i uživanje, „participativno samopotvrđivanje“ *statusa quo*. To ne znači da su ovakvi angažirani festivali u potpunosti isključeni iz procesa „estetizacije razlike i komodifikacije kulturnih oblika“, ali ne znači

through festivals. Through the aforementioned examples, the festivals perform a shift from central towards local subaltern frameworks. In such a way they fit in the “definition of public, that is to say the ‘counter-public,’ which, as Nancy Fraser (1990) suggests, cannot be closed in itself, or ‘separatist’ – for which the feminist and lesbian groups in Slovenia are still being reproached.”²⁵ This observation is also applicable to the wider post-Yugoslavian territory, where similar festivals occupied “contra-public” spaces. Over time, some of them at one point became diluted, separated and commercialized or discontinued their activity for many different reasons. Others, on the other hand, transformed in accordance with the prevailing context and continued their political articulation through (self-)critical reassessment of reference points and essential fields of action in the mentioned practices (Tea Hvala cites the long-standing festivals *City of Women* and *Red Dawns* as two emblematic examples). Without going into any further analyses, we can state that festival diversification, not only in its general meaning but also in its feminist and artistically engaged form, has become obvious. The meaning of “engaged” is determined by the frequent critique of art festivalisation and separation, the critique of the particularization of common interests and the critique of the politics of identity in regard

to the post-Yugoslavian art practice and the means of its institutionalisation. In every emerging or revolutionary phases of the contemporary art, the notion of “engaged” has become a reckless (both empirically and theoretically) and politically simplified statement, so as to discredit certain art practices. Feminist demands are, thus, being equalized with liberal demands, particularly if patriarchy is in its primary focus, whether in regard to the existing capitalist system, socialist past or some imaginary socialist system. Ideological, social and political effects of feminism thus become blurred and “liberally” oriented. This is true for certain situations, however it cannot be perceived as a constant rule nor is it a “label” that can be in advance assigned to the notion of “feminism”. As Miha Kozorog argues²⁶, engaged festivals promote social changes and spaces that represent an alternative to capitalism. Such alternatives gather politically conscious individuals, as opposed to gatherings that offer nothing but entertainment and enjoyment (that is to say, a “participative self-affirmation” of the status quo). This does not imply that such engaged festivals are entirely excluded from the process of “aestheticization of differences and commodification of cultural forms.” However, it also does not mean that these festivals shape the mentioned process nor that they benefit from it. The global popularity of festivals is “largely due to

ni to da taj proces oblikuju i u njemu profitiraju. Za globalnu je popularnost festivala „u velikoj mjeri odgovorna njihova marketinška privlačnost i profit, tako da ekonomski vidik ne može dati odgovor na pitanje zašto su organizatorice *Grada žena*, *Crvenih zora* i srodnih festivala zapravo ustrajne kad je njihov rad u pitanju”.²⁷ Oslanjajući se na tezu po kojoj festival predstavlja vremensku dimenziju („vrijeme izvan vremena”) u kojoj se organizatoricama, sudionicama i prisutnima temeljna promjena u određenom prostoru u određeno vrijeme čini uistinu mogućom, Tea Hvala zaključuje da festival nije samo puki događaj poslije kojeg se sve vraća na staro već ima i daje nadu da se stvari mogu promijeniti. Te točke prekida tijekom festivala zaustavljaju uobičajene i aktualne formate svakodnevnog, ukidaju aktualni prostor i aktualno vrijeme te umjesto postojećeg čine vidljivim ono što je moguće. Na taj način ovakve prakse stvaraju zajedničko (festivalsko) iskustvo koje može donijeti dugoročne društvene učinke.²⁸ Festival se

**MOŽEMO LI ZAMISLITI IDEOLOGIJU
EMANCIPACIJSKIH POLITIKA, NE KAO REPETICIJU
PRETHODNIH FEMINISTIČKIH I LJEVIČARSKIH RETORIKA
I NJIHOVIH STALNIH MEĐUSOBNIH PREGOVARANJA, VEĆ
KAO OSNOVU ZA STVARANJE NOVIH REVOLUCIONARNIH
SADRŽAJA I ZA NJIHOVO POVEZIVANJE S UMJETNIČKIM
DJELOVANJEM DANAS.**

**THIS APPROACH EXPLORES OUR POSSIBILITY
TO IMAGINE AN IDEOLOGY OF EMANCIPATORY POLITICS.
SUCH EMANCIPATORY POLITICS WOULD NOT BE A
REPETITION OF PRECEDENT FEMINIST AND LEFT-
ORIENTED RHETORIC: IT WOULD SERVE AS A FOUNDATION
TO CREATE NEW REVOLUTIONARY CONTENT AND TO
CONNECT IT WITH THE CONTEMPORARY ART PRACTICE.**

their marketing appeal and profit; therefore, the economic aspect cannot explain why are organisers of the *City of Women*, *Red Dawns* and other similar festivals so persistent in their work.²⁷ Tea Hvala draws from the idea that festivals represent a temporal dimension – “a time beyond time” (in which the participants are aware that a fundamental change can occur in a certain time and a certain place) and concludes that festivals are not mere events after which everything remains the same, but quite the opposite: they offer hope that things can change. Such break points bring common and current formats to a halt, discontinue the current time and space and make possibilities become visible. In such a way these practices form a common (festival) experience that can result in long-term social effects.²⁸ Festivals serve as a means for the politics of hope and the feminist orientation to conquer and create public space in a solidary post-capitalist society. Difficulties with the festivalisation of feminism

tu pojavljuje kao sredstvo u kojem politika nade i feminističko opredjeljenje osvajaju i proizvode javni prostor u zajedničkom i solidarnom postkapitalističkom društvu. Nevolje s feminističkom festivalizacijom i angažmanom u umjetnosti kroz poimanje kolektivnosti, društvenosti i njihove materijalnosti u ključu marksističkog ili lijevo pozicioniranog feminizma ili pak lijevih politika uopće, učinkovite su samo u trenutku kad ove i ovakve „karnevalske” prakse aktualiziraju i angažiraju, ne kad ih etiketiraju, negiraju ili isključuju. U tom višestrukom presjeku društvene imaginacije i političke artikulacije nastaje mogući zajednički prostor *budućnosti sadašnjosti kao sve-u-jednom*: „stanje i *statement*, poziv i provokacija, afirmativan i subverzivan čin koji parodira i razotkriva, a istovremeno ponovno rađa stvarnost, kao bahtinovski karneval”.²⁹ To je zapravo trenutak u kojem je sve dozvoljeno i koji se tiče svih, zajedničke stvarnosti na granici između umjetnosti i života, kako bi se prikazala relativna priroda svega što postoji kroz prikaze ekscenog i grotesknog³⁰ te kroz moguće zajedničke principe društvenosti i zajedništva. U tom je smislu feministička borba neizbježna, a formati u kojima ima „karnevalski” učinak nužni, kao i borba za njihovo značenje, odnosno suprotstavljanje kooptivnim i zajedničkim mehanizmima patrijarhata i suvremenog kapitalizma koji je uvijek iznova otuđuju.

and engaged art (through the notion of collectivity, sociality and their materiality as based on Marxism and left-oriented feminism) become efficient only when they actualise and engage such “carnavalesque” practices, instead of labelling, denying or excluding them. Such a multiple intersection of social imagination and political articulation creates a possible common space of *the future and the present* as all-in-one: “state and statement, invitation and provocation, an affirmative and subversive act that, as in Bakhtin’s carnival, simultaneously parodies, reveals and recreates reality.”²⁹ This is actually a moment that concerns everyone and where everything is allowed. A moment of joint reality on the border between art and life, so as to depict the relative nature of everything that exists – through depictions of the excessive and the grotesque,³⁰ as well as through possible common principles of sociality and commonness. In that sense, feminist struggle is inevitable and formats in which it carries “carnavalesque” effects are indispensable. In the same vein, a continuous fight against patriarchy’s common and co-opted mechanisms that never cease to alienate feminist struggle is equally essential.

I na kraju, nužnost afektivnog zaokreta

Mnogi su zaokreti u umjetnosti (društveni, etički, edukativni, diskurzivni) od 90-ih nadalje postavili nove zahtjeve u načinima oblikovanja umjetničkog sustava, prostora i međusobnih društvenih odnosa koji su ideološki redefinirali pojmove individualnog-kolektivnog, estetskog-političkog, diskurzivnog-materijalnog, često izvan vremenskog i prostornog odnosno povijesno određenog konteksta. U toj rekonceptualizaciji umjetničkih pojmova i njihovih odnosa, kao i samog pojma „kreativnosti“, afektivni zaokret koji se pojavio sredinom 90-ih u društvenim i humanističkim sferama ostao je u umjetnosti uglavnom neiskorišten. Afektivni zaokret koji se pojavljuje kao otpor konvencionalnim opozicijama između razuma i emocija ukazuje na nužnost rekonfiguracije „političkog i etičkog (ne) prisvajanja emocija; kompleksnog odnosa moći, subjektivnosti i emocije; mjesta emocije; afekta, sentimenta i sentimentalnosti unutar političkog i unutar političkog teoretiziranja; afektivne dimenzije normativnog; afektivnog kao uvjeta mogućnosti za subjektivnost; kao i emotivno i afektivno ulaganje u društvene norme kao konstitutivni modus subjektivizacije”.³¹ Patricia Ticineto Clough³² kaže da je ovakav zaokret izraz „novog konfiguriranja tijela, tehnologije i materije koji potiče zaokret u mišljenju u kritičkoj teoriji”³³ nastao uslijed transformacije na ekonomskom, političkom i kulturnom planu, što ga čini

primjenjivim i na polju umjetničkog djelovanja. Osobito ako uzmemo u obzir to da takav zaokret posljedično podrazumijeva političku artikulaciju koja ima moć mijenjati društvenu percepciju zajednice, kao i prevladati afektivna ograničenja u konstruiranju novih oblika društvenosti i zajedničkog. Ovakav pristup ne daje potpune odgovore ni konačna ideološka rešenja, već istražuje možemo li zamisliti ideologiju emancipacijskih politika, ne kao repeticiju prethodnih feminističkih i ljevičarskih retorika i njihovih stalnih međusobnih pregovaranja, već kao osnovu za stvaranje novih revolucionarnih sadržaja i za njihovo povezivanje s umjetničkim djelovanjem danas. Afektivni je zaokret na ovom mjestu artikuliran kao radikalna društvena imaginacija uspostavljena na „logici političke želje imanentne egzistenciji”.³⁴ Otvara prostor za učinkovite političke odgovore načinima sadašnje organizacije rada i djelovanja pod postfordizmom. Također, otvara i mogućnost proizvodnje novih društveno-ekonomskih uvjeta i okolnosti svakodnevnog života žena kroz društvenu imaginaciju (ne)rada i (ne)obitelji³⁵ u zajedničkom i solidarnom postkapitalističkom društvu.

**POLITIKA AFEKTA ČINI MOGUĆOM DRUŠTVENU
IMAGINACIJU NEMOGUĆIH ZAHTJEVA KOJI
MOŽDA JESU UTOPIJSKI, ALI SVAKAKO
I POKRETAČKI, I U KRAJNJOJ INSTANCI
REVOLUCIONARNI.**

The necessity of the affective turn

Starting in the 1990s onwards, many turns in art (such as social, ethical, educational or discursive turns) have set new demands in regard to the forming of the art system, space and social relations that ideologically redefined the notions of individual-collective, aesthetic-political and discursive-material, often outside of the temporal and spatial (historically determined) context. In the mid-90s, this reconceptualization of artistic notions and their relations, as well as of the notion of “creativity,” resulted in an affective turn in social and humanistic field, which, however, remained mostly unemployed in art. The affective turn manifested as a form of resistance to conventional oppositions of reason and sentiments and suggests the necessity to re-configure “political and ethical (mis-)appropriations of emotions; the complex relation between power, subjectivity and emotion; the place of emotion, affect, sentiments and sentimentality within political and political theorising; the affective dimension of the normative; the affective as a condition of possibility for subjectivity; and the emotive and affective investment in social norms as a constitutive mode of subjectivation.”³¹ Patricia Ticineto Clough³² stresses that such a turn represents a “new configuration of body, technology and matter instigating a shift in thought in critical theory.”³³ It resulted from the economic, political

**THE POLITICS OF AFFECT ALLOWS A SOCIAL
IMAGINATION OF IMPOSSIBLE DEMANDS: THESE
DEMANDS MIGHT BE UTOPIAN, BUT THEY
ARE ALSO MOTIVATIONAL AND, ULTIMATELY,
REVOLUTIONARY.**

and cultural transformation, which also makes it applicable in art practice. Even more so, considering that such a turn consequently implies a political articulation that can change the social perception of the community, as well as overcome the affective boundaries in constructing new forms of sociality and the common. This approach does not give complete answers nor final ideological solutions, but rather explores our possibility to imagine an ideology of emancipatory politics. Such emancipatory politics would not be a repetition of precedent feminist and left-oriented rhetoric: it would serve as a foundation to create new revolutionary content and to connect it with the contemporary art practice. The affective turn is articulated here as a radical social imagination, established “in a logic of political desire immanent to existence.”³⁴ It creates a space for an efficient political response to the current means of organising work and activity in the post-Fordist system. It also offers the possibility to produce new socio-economic conditions in women’s everyday life, through social imagination of (non)work and (non) family³⁵ in the common and solidary post-capitalist society.

..... Afektivni se zaokret samim time pojavljuje kao nužno političko današnjice, kao sila egzistencije i istovremeno polje emancipacije za transformiranje kolektivnog „tijela”, društveno akumuliranog u želji, ljubavi, navici, sjećanju, drugim vrstama emocija, kao i mišljenju. Drugim riječima, politika afekta čini mogućom društvenu imaginaciju nemogućih zahtjeva koji možda jesu utopijski, ali svakako i pokretački, i u krajnjoj instanci revolucionarni. Takve su afektivne intervencije, prema Jasmini Husanović: „svijetli, ali istovremeno i tegobni primjeri pobune koji otvaraju prostor za nove kolektivitete...” čija „bit leži u umijeću i revoluciji, gdje je prekarijat *Arbeitskraft*, ogoljen život, dok rad također postaje mjesto za emancipacijski zaokret – subjekta koji ustaje protiv eksploatacije budućnosti”.³⁶ Afekt kao strukturna pukotina omogućava: „nove načine konstruiranja pripadnosti, društvenih modela rada i života, dovoljno jakih da nas interpoliraju kao političke subjekte u zajedničku povijest sadašnjosti, kako bi nas pogurali naprijed ka mogućoj jednakoj i emancipiranoj budućnosti na ovom planetu. Na kraju krajeva, to je mjesto kojem svi podjednako pripadamo”.³⁷ Politika afekta time se razotkriva i djeluje u različitim slojevima društvene stvarnosti koju današnja umjetnost može prikazati, zamisliti, dovesti u pitanje, izazvati, osjetiti, mobilizirati i angažirati kroz svoje prakse i prostore stvaranja. Rekoncipiranjem pojma kreativnosti izvan kapitalističkog i patrijarhalnog sustava,

stvaranjem politički angažiranog odnosa između individualne i kolektivne društvene imaginacije, vraćamo se na uzajamnu povezanost revolucije i umjetnosti, na revoluciju koja zahtijeva nove sadržaje koji, kako to Marx kaže, moraju doći, ne kao glas iz prošlosti, već kao poezija iz budućnosti.³⁸

¹ Ovaj se sukob i dalje nastavlja u nešto izmijenjenim pojavnim oblicima, s tim da je njegov današnji medij više prostor suvremene umjetnosti, a manje književnosti ili drugih umjetničkih ili kulturnih formata. *Sukob* na ljevici krajem 20-ih i početkom 30-ih bio je povezan s književnošću i dvjema književnim politikama, socijalnom i nadrealističkom, odnosno socijalističkim realizmom i avangardnim pokretima. Početkom 50-ih dolazi do raskida s poetikom socijalnog realizma, a kao vremenski graničnik uzima se 3. kongres Saveza književnika Jugoslavije, na kojem je Miroslav Krleža, kao jedan od glavnih aktera tok sukoba, održao govor u kojem je dosljedno zastupao umjetničku autonomiju i estetičku funkciju u umjetnosti (u svojem osnovnom značenju doživljava svijeta), suprotstavljajući se njezinim partijskim okvirima i zahtjevima.

² Analogija s Möbiusovom vrpcom predstavlja način razgrađivanja binarnih opozicija pojmova, pogotovo onih koji djeluju zajedljivo i koji se smjenjuju ovisno o kontekstu u kojem se pojavljuju kao normativne politike. Ovdje bih ukazala na dvije reference koje su relevantne u kontekstu poimanja feminizma i revolucionarnih praksi, prva za poimanje roda kao univerzalne kategorije – ukidanje binarnosti duh/tijelo (Elizabeth Grosz), a druga za poimanje nasilja i njegove funkcije unutar revolucionarnih praksi, s jedne strane ultrasubjektivnog (koje proizvodi opsesija identitetom) i ultraobjektivnog nasilja (kao rezultat svođenja ljudi na prekobrojne ili suviše stvari), međusobno povezanih, a pritom heterogenih (Étienne Balibar). V. Elizabeth Grosz, *Neulovljiva telesa: h*

..... The affective turn is therefore a political urgency of the present-day. It operates as an existential force and at the same time as a field of emancipation to transform the collective “body,” socially accumulated in desire, love, habit, remembrance and other emotions as well as in thought. In other words, the politics of affect allows a social imagination of impossible demands: these demands might be utopian, but they are also motivational and, ultimately, revolutionary. As Jasmina Husanović stresses, such affective interventions are “bright, yet difficult examples of rebellion that open space to new collectivities.” Their essence, Husanović continues, “lays in art and revolution, where precariat is *Arbeitskraft*, a life stripped bare, while work also transforms into a place for an emancipative shift – of a subject who confronts the exploitation of the future.”³⁶ The notion of affect as a structural fissure allows: “new ways to construct belonging and social models of life and work. These models would be strong enough to interpolate us as political subjects into a common history of the present; to propel us towards a possible equal and emancipated future. In the end, it is a place where everyone equally belongs to.”³⁷ The politics of affect thus reveals itself and acts in various layers of social reality, which the today’s art can represent, imagine, question, provoke, feel, mobilise and engage. The reconceptualization of the notion of creativity outside of the

capitalist and patriarchal system and the creation of a politically engaged relation between individual and collective social imagination bring us back to the mutual connection of revolution and art. They bring us back to a social revolution that demands new contents, which, as Marx put it, cannot take its poetry from the past, but only from the future.³⁸

¹ This discord is still present, although in slightly different forms. Today, it mostly takes place in contemporary art and less in literature and other artistic formats. The conflict on the Left in late 1920s and early 1930s concerned literature and two literary politics (social and surrealist). In other words, it was a conflict between the socialist realism and avant-garde movements. The poetics of socialist realism was abandoned in early 1950s: at the 3rd congress of Yugoslav Writers’ Union, which is considered as a turning point, Miroslav Krleža held an important speech, advocating artistic autonomy and aesthetic role in art and confronting its Party frameworks and demands.

² The Möbius band analogy refers to disintegration of binary oppositions. This applies in particular to those binary oppositions which interact and alternate in regard to the context in which they manifest as normative politics. Here I want to point out two references which are relevant to the notion of feminism and revolutionary practices. The first refers to the notion of gender as a universal category - abolition of the binarity spirit/body (Elizabeth Grosz). The second reference relates to the notion of violence and of its function in revolutionary practices: in terms of ultra-subjective violence (which results from obsession with identity) and ultra-objective violence (a result of defining people as redundant or unnecessary), which are interconnected, yet different (Étienne Balibar). Cf. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*,

korporealnemu feminizmu, prijevod: Tanja Velagić, Ljubljana: Zavod Emanat (zbirka Prehodi), 2008, str. 258; Étienne Balibar, *Nasilje i civilnost. Wellekova predavanja*. 1996. Prijevod: Tomislav Medak, Centar za medije i komunikacije, Beograd, Multimedijalni institut, Zagreb, 2011, str. 104-105. V. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana UP, 1994, p. 116-117; Étienne Balibar, *Violence and Civility: On the Limits of Political Philosophy*, New York: Columbia University Press, 2015, p. 73-74.

³ Feminizam se kroz povijest ne pojavljuje kao homogeni sustav angažiranog djelovanja, već kao kompleksna struktura unutar koje se prepliću i suočavaju emergentne, dominantne i rezidualne prakse. Ova podjela koju Raymond Williams uvodi kao dinamički okvir za tumačenje odnosa između ideologije i kulture primjenjiva je i na društveno-povijesne tendencije i procese, posebno na feminističke prakse i vrijednosti koje izmiču ideološkoj koherenciji, statičnosti i pravocrtnom kretanju na taj način što međusobno utječu jedna na drugu, ponekad koezistiraju, a ponekad se osporavaju, transformiraju i u krajnjoj instanciji smjenjuju. V. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977, str. 121-127.

⁴ Prema Branimiru Stojanoviću, ukidanje AFŽ-a i SKOJ-a početak je kontrarevolucije ili rata koji još uvijek traje, trenutak u kome se socioekonomsko odvajanje od građansko-političkog djelovanja (iz razgovora s Branimirom Stojanovićem, 2009).

⁵ V. Jelena Petrović, „What is Left of the Feminist Left?“, u: B. Kašić, J. Petrović, S. Prlenda i S. Slapšak (ur.), *Critical Feminist Interventions – Thinking Heritage, Decolonising, Crossing*, Red Athena University Press RAUP, Zagreb, 2013, str. 83-93.

⁶ Silvia Federici, „Feminizam i politika zajedničkog“, prijevod: Ana Vilenica, *www.uzbuna* (zadnji pregled: 1. lipnja 2015.). Silvia Federici, „Feminism and the Politics of the Commons“, *The Commoner* 14, 2011, <http://www.commoner.org.uk/wp-content/uploads/2011/01/federici-feminism-and-the-politics-of-commons.pdf>

⁷ Dihotomija javno/privatno još je jedna vrlo politički arbitrarna binarna opozicija nastala u kapitalističkom društvu i njegovim temeljnim regulacijskim mehanizmima. Izjednačavanje „društvenog“ u značenju socijalističkih

institucionalnih okvira s „javnim“ danas predstavlja pogrešnu pretpostavku na kojoj se gradi bilo kakva revolucionarna društvena praksa, jer zbog zamjena značenja ovih pojmova takva društvena praksa zapravo nema i ne može imati trajni učinak, već samo privid „društvenosti“.

⁸ Prema Michelu Foucaultu: „*Homo Economicus* is an entrepreneur, an entrepreneur of himself.“ Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics*, Palgrave Macmillan, 2008, str. 226. Prema Wendy Brown: građanski subjekt (*citizen-subject*) kao neoliberalni poduzimač u svakom aspektu života u neoliberalnom društvu. Wendy Brown, „Neoliberalism and End of Liberal Democracy“ u: *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton University Press, 2005, str. 42-44. Prema Jasonu Readu: neoliberalizam kroz prizmu partikularne proizvodnje subjektivnosti i načine na koji se individue konstituiraju kao subjekti ljudskog kapitala. Jason Read, „A Genealogy of Homo Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity“, *Foucault Studies, Special Issue on The Birth of Biopolitics*, No. 6, February 2009, str. 25-36.

⁹ „On participatory art, interview with Claire Bishop“, intervjuirao: Dušan Barok, u okviru: A2 cultural bi-weekly, Prag, 2009, str. 4 (zadnji pregled: 1. lipnja 2015.: <http://scribd.com/doc/56968733/>, prevela autorica teksta)

¹⁰ Isto. (prevela autorica teksta)

¹¹ V. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du réel, Paris, 2002.

¹² Irit Rogoff, „We – Collectivities, Mutualities, Participations“, u: Dorothea von Hantelmann and Marjorie Jongbloed (ur.), *I Promise It's Political – Performativity in Art*, Museum Ludwig, Köln, 2002, str. 129 (prevela autorica teksta)

¹³ Isto.

¹⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012, London and New York, str. 18.

¹⁵ Isto, str. 39-40.

¹⁶ Forum u okviru izložbe 54. oktobarskog salona: *Niko ne pripada tu viš nego ti* (s feminističkim kolektivima h.arta (Maria Crista, Anca Gyemant, Rodica Tache), ff (Antje Majewski, Charlotte Cullinan, Juliane Solmsdorf), a7.außeneinsatz (Margret Schütz, Greta Hoheisel) i umjetnicama Gözde Ilkin i Margaretom Kern, 13. listopada 2013., Beograd.

¹⁷ Na ovom mjestu treba imati u vidu da su kolaboracija, kolektivnost i

Bloomington: Indiana UP, 1994, pp. 116-117; Étienne Balibar, *Violence and Civility: On the Limits of Political Philosophy*, New York: Columbia University Press, 2015, pp. 73-74.

³ Feminism throughout history does not manifest as a homogenous system of engaged action, but rather as a complex structure in which emerging, dominant and residual practices entwine and confront each other. This classification was introduced by Raymond Williams as a dynamic framework to interpret the relation between ideology and culture. It is also applicable to social and historical tendencies and processes, particularly to feminist practices and values that evade the ideological coherence, immobility and linear motion (through their mutual interaction, coexisting, contesting and transformation, as well as through their mutual alternation). Cf. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977, pp. 121-127.

⁴ Branimir Stojanović considers the abolition of the *Women's Antifascist Front* and of the *League of Communist Youth of Yugoslavia* to symbolize the beginning of the counter-revolution or of a still ongoing war. He defines it as a moment in which the socio-economic aspect was excluded from civic and political activity. (From the interview with Branimir Stojanović, 2009).

⁵ Cf. Jelena Petrović, *What is Left of the Feminist Left?*, B. Kašić, J. Petrović, S. Prlenda, S. Slapšak (ed.), *Critical Feminist Interventions – Thinking Heritage, Decolonising, Crossing*, Red Athena University Press RAUP, Zagreb, 2013, pp. 83-93.

⁶ Silvia Federici, *Feminism and the Politics of the Commons, The Commoner* 14, 2011, <http://www.commoner.co.uk/wp-content/uploads/2011/01/federici-feminism-and-the-politics-of-commons.pdf>

⁷ In political context, the public/private dichotomy is yet another very arbitrary opposition that emerged in the capitalist society and its fundamental regulative mechanisms. In the present-day, the equalisation of the “social” (in terms of socialist institutional framework) with the “public” is a wrong premise for any revolutionary social practice. Due to the notions’ replaced meanings, such a social practice cannot produce a long-term effect, but only an illusion of “sociality”.

⁸ From Michel Foucault: “*Homo Economicus* is an entrepreneur, an entrepreneur of himself.” Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics*, Palgrave Macmillan, 2008, p. 226. From Wendy Brown: citizen-subject as neoliberal entrepreneur in every aspect of the life in neoliberal society. Wendy Brown, “Neoliberalism and End of Liberal Democracy” in: *Edgework: Critical Essay on Knowledge and Politics*, Princeton University Press, 2005, pp. 42-44. From Jason Read: neoliberalism through the prism of particular production of subjectivity as well as through the ways in which individuals are constructed as subjects of human capital. Jason Read, “A Genealogy of Homo Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity”, *Foucault Studies, Special Issue on The Birth of Biopolitics*, No. 6, February 2009, pp. 25-36.

⁹ “On participatory art, interview with Claire Bishop”, interview conducted by Dušan Barok as part of: A2 cultural bi-weekly, Prague, 2009, p. 4 (last viewed on June 1st 2015: <http://scribd.com/doc/56968733/>, translation is mine)

¹⁰ Ibid. (translated by the author)

¹¹ Cf. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du reel, Paris, 2002

¹² Irit Rogoff, “We – Collectivities, Mutualities, Participations” in: Dorothea von Hantelmann and Marjorie Jongbloed (ed.), *I Promise It's Political – Performativity in Art*, Museum Ludwig, Cologne, 2002, p. 129. (translated by the author)

¹³ Ibid.

¹⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012, London and New York, p. 18.

¹⁵ Ibid, pp. 39-40.

¹⁶ Forum as a part of 54th *October Salon: Nobody Belongs Here More Than You*, with feminist collectives *h.art* (Maria Crista, Anca Gyemant, Rodica Tache), *ff* (Antje Majewski, Charlotte Cullinan, Julian Solmsdorf), *a7.außeneinsatz* (Margret Schütz, Greta Hoheisel) and artists Gözde Ilkin and Margareta Kern, October 13th 2013, Belgrade.

¹⁷ It should be noted that collaboration, collectivity and cooperative also form the basis of capitalist work relations, where the notion of alienation transforms and

korporative isto tako u osnovi kapitalističkih radnih odnosa, gdje se i pojam otuđenja i alijenacije transformira u novo značenje koje je potrebno ponovno postaviti u skladu s ovim novim načinima rada i eksploatacije u neoliberalnom društvu.

¹⁸ Roza El Hassan: „O kolektivnosti“, u: Jelena Vesić i Red Min(e)d (ur.), *54ti Oktobarski salon: Niko ne pripada tu više nego ti. Živi arhiv: kuriranje feminističkog znanja*, Cicero, Kulturni centar Beograd, 2014.

¹⁹ „Antje, Juliane i Charlotte-Šaša iz umjetničke mreže ff pričaju nam o svojem kolektivu u kojem se osjećaju oslobođenima od društvenih konvencija i pritisaka, gdje stvaraju glazbu, prekoračuju rodne tabue, organiziraju demonstracije i dobro se zabavljaju. Većina ih ima samostalne umjetničke karijere (kao i prihode). Njihov je kolektivni prostor poseban prostor nekomercijalne umjetničke slobode. Njihovi događaji odvijaju se uglavnom u Berlinu ili Beču. Za mene je ovo postdadaistička situacija ukorijenjena u konceptu slobode i odbacivanju svih naših konvencija. Antje i Šaša (Charlotte) opisuju grupu kao anarhističku i situacionističku. Njih dvije nadaju se da će izgraditi jezgru koja će imati širi utjecaj.“ Isto, str. 194.

²⁰ „Sljedeća je govornica Gozde Ilkin iz Istanbula. Poput članica umjetničke mreže ff, i ona ima individualnu karijeru kao umjetnica i stvara slike na tekstu, kolaže i patchworke. Uz svoj individualni rad, sudjelovala je i u mnogim grupnim događajima poput stambenih projekata: ‚Oda projesi‘ i ‚Atikult‘ (kolektiv sastavljen od tri žene koji je bio aktivan od 2006. do 2013.), umjetničkim akcijama, grafiti-intervencijama, izradi naljepnica i odjeće, ženske odjeće kod koje se (anti)moda pojavljuje kao pozornica za predstavljanje poruka. Ove se poruke vide, nose i dijele na ulicama Istanbula (...). Dizajn se javlja kao oblik otpora u ovoj metropoli čija privreda raste nevjerojatno velikom brzinom, dok gradovi prolaze kroz ubrzan proces ‚gentrifikacije‘.“ Isto.

²¹ „Ove tri žene dolaze iz Temišvara, grada iz dijela Rumunjske koji graniči s Mađarskom. Zamišljam kako njihov kolektiv sigurno ima oblik intimne privatne podrške i solidarnosti. Nije toliko važno jesu li zajedno skuhalo i podijelile lonac hrane, stvorile umjetničko djelo, diskutirale o nečemu ili zasadile urbani vrt. ‚Obično se ništa posebno ne događa na mjestima kao što je moj rodni grad Budimpešta ili Temišvar, pa su među najzanimljivijim ‚događajima‘ naše

siromaštvo i naše granice. Umjetnički kolektiv uzima oblik apsolutne nužnosti i solidarnosti. Ovdje, u mojem gradu, ima dana kada jedna od članica grupe ili umjetnica, prijateljica ima prihode, a ima dana kada ih ima neka druga. Pozivamo i majke na večeru‘, kažu nam članice grupe h.arta.“ Isto, 195.

²² „Na moje pitanje namjerava li njihov kolektiv promijeniti svijet nabolje i vjeruje li u promjenu sistema, jedna od članica h.arte, Anca Gyemant, odgovara: ‚Mi stvaramo prostor za političku imaginaciju‘. Umjetnice i umjetnici imaju moć da u mračnim ili beznadnim vremenima zamisle pozitivnu budućnost.“ Isto.

²³ Povodom 20. godišnjice Međunarodnog festivala suvremene umjetnosti i kulture Grad žena u listopadu 2015. Izlazi poseban rad o ovom festivalu koji se (samo)kritički osvrće na svoju povijest i kroz tekstove raznih autorica koji su činile ili još uvijek čine dio ovog zajedničkog pothvata. O značaju i značenju festivala piše Tea Hvala i uvodi politiku nade u rekonceptualizaciju samog pojma festivalizacije, ističući važnost njegove angažirane (karnevalske) privremene forme. Tea Hvala: „Začasni prizorišči vztrajnega upanja: Mesto žensk in Rdeče zore“, *Časopis za kritiko znanosti*, Ljubljana, 2015. (u pripremi)

²⁴ Isto. (prevela autorica teksta)

²⁵ Isto. (prevela autorica teksta)

²⁶ Miha Kozorog u Tea Hvala, isto.

²⁷ Isto.

²⁸ Tea Hvala, isto.

²⁹ Red Min(e)d, „Budućnost sadašnjosti: od društvene imaginacije do političke artikulacije“, Jelena Vesić i Red Min(e)d (ur.), isto, str. 72

³⁰ V. Andrew Robinson o Bahtinovoju teoriji protumačenju kao sredstvo politike otpora i društvenih pokreta danas: *In Theory Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power*. <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/> (zadnji pregled: 1. lipnja 2015.)

³¹ Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula i Kostas Yannakopoulos, „Towards a New Epistemology: The ‚Affective Turn‘“, u: *Performing Emotions. Historical & Anthropological Sites of Affect, Historein*, vol. 8, 2008, str. 5.

³² Patricia Clough teorijsko je angažiranje emocija i afektivnosti, koje se pojavljuju sredinom 90-ih godina u humanističkim i društvenim znanostima, identificirala kao *afektivni zaokret*, skrećući pažnju na nova i produktivna teorijska i

gains a new meaning that should be reset in accordance with these new ways of working and exploitation in the neoliberal society.

¹⁸ Roza el Hassan: „On Collectivity“ in: Jelena Vesić i Red Min(e)d (ed.), *54th October Salon: Nobody Belongs Here More Than You. The Living Archive: Curating Feminist Knowledge*, Cicero, Culture centre Belgrade, 2014.

¹⁹ „Members of the art network ff, Antje, Julijana and Šarlota-Šaša, describe their collective in which they feel liberated from social conventions and pressure. There they create music, overstep gender taboos, organise demonstrations and have a good time. Most of them pursue their own individual art career (and gain their own income). Their collective is a unique space of non-commercial artistic freedom. Their events mostly take place in Berlin and Vienna. To me this represents a post-Dadaist situation, rooted in the concept of liberty and rejection of all our conventions. Antje and Šaša (Charlotte) describe their group as anarchist and situationist. They hope to establish a basis that could create a bigger impact.“ Ibid, p. 194

²⁰ Gözde Ilkin from Istanbul is our next speaker. She is also pursuing her own individual career as artist and creates textile paintings, collages and patchworks. Alongside her individual artistic work, she has participated in numerous collective events such as housing projects *Oda projesi* and *Atikult*, artistic actions, graffiti interventions, creating stickers and women's clothes, where (anti) fashion serves as a stage to present messages. These messages can be seen, worn and shared on the streets of Istanbul (...). Design manifests as a form of resilience in this metropolis whose economy is growing at full speed while the cities are being rapidly gentrified.“ Ibid.

²¹ „These three women come from Timișoara, a Romanian city near the Romanian-Hungarian border. I imagine their collective as a form of intimate support and solidarity. It is not so important what they do together: prepare and share a meal, create a work of art, discuss a certain topic or grow an urban garden. ‚Usually, nothing in particular takes place in cities such as my hometown Budapest or Timișoara, hence our poverty and our borders make the most interesting ‚events‘. The art collective takes the form of absolute necessity and

solidarity. Here in my city, on some days one of the members of the collective or an artist gains some income, on other days it is some other member. We also invite mothers to dinner, tell us the members of the *h.art* collective.“ Ibid, p. 195.

²² „To my question whether the collective plans to change the world for the better and do they believe in the change of system, one of the members of *h.art*, Anca Dămant, replies: „We create a space for political imagination.“ In dark and hopeless times, artists have the power to imagine a positive future.“ Ibid.

²³ A special publication was issued in October 2015, on the occasion of the 20th anniversary of *The City of Women – International Festival of Contemporary Arts*, as a (self)-critical reflection on the festival's history, comprised of texts written by different female authors who were or still are included in the project. In her text on the festival's importance, Tea Hvala introduces a politics of hope to the reconceptualization of the notion of festivalisation and stresses the importance of the festival's engaged (carnavalesque) temporary form. Tea Hvala: „Začasni prizorišči vztrajnega upanja: Mesto žensk in Rdeče zore“, *Časopis za kritiko znanosti*, Ljubljana, 2015 (in preparation).

²⁴ Ibid. (translated by the author)

²⁵ Ibid. (translated by the author)

²⁶ Miha Kozorog in Tea Hvala, *ibid*.

²⁷ Ibid.

²⁸ Tea Hvala, *ibid*.

²⁹ Red Min(e)d, „Future of the present-day: from social imagination to political articulation“, Jelena Vesić and Red Min(e)d (ed.), *ibid*, p. 72.

³⁰ Cf. Andrew Robinson on Bakhtin's theory interpreted as a means of politics of resistance and social movements in the present-day: *In Theory Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power*. <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/> (last viewed on June 1st 2015).

³¹ Athena Athanasiou, Pothiti Hantzaroula and Kostas Yannakopoulos, „Towards a New Epistemology: The ‚Affective Turn‘“ in: *Performing Emotions. Historical & Anthropological Sites of Affect, Historein*, vol. 8, 2008, p. 5.

³² Patricia Clough defined the theoretical engagement of emotions and affectivity

epistemološka kretanja krajem 20. stoljeća. Ona dolaze prije svega iz polja: psihoanalitički informirane teorije o subjektivnosti i subjektivizaciji, teorije tijela i utjelovljenja (*embodiment*), poststrukturalističke feminističke teorije, diskusije između lakanovske psihoanalitičke teorije, političke teorije i kritičke analize, *queer* teoretizacije melankolije i traume. Na tragu navedenih polja istraživanja, Clough je ukazala na sve prisutnije zanimanje za načine na koje se diskursi o emocijama/afektima javljaju, cirkuliraju, referiraju, angažiraju i performiraju. Athena Athanasiou et al, *isto*.

³³ Patricia Ticineto Clough i Jean O'Malley Halley (ur.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke UP, Durham, 2007, p. 2.

³⁴ Kathi Weeks, „Life Within and Against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics”, *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, Vol. 7, broj 1, veljača 2007, str. 248.

³⁵ Isto tako, Weeks smatra da je danas društvena imaginacija nerada i neobitelji teža od same kritike društva rada, jer smo još uvijek povezani s ovim osnovnim institucijama koje počivaju na radnoj etici i obiteljskim vrijednostima pa nam je teško zamisliti što bismo bili ako ne bismo bili radnice i radnici: „O ne-radu i ne-obitelji trebamo promišljati kao o novim prilikama koje bi mogle bitno utjecati na bogatstvo novih oblika i potreba za užitkom, njegovanjem naših aktivnosti, emocija, strasti i želja koje nas oslobadaju zastarjelih institucija – poput obitelji i rada – čije nam tradicionalne i nevažeće vrijednosti, napose uslijed mjera štednje, spomenute užitke više ne mogu pružiti.” *Feministička politika, socijalna reprodukcija i život nakon rada*, intervju Vedrane Bibić i Ankice Čakardić s Kathi Weeks u Zarezu, 15. listopada 2013. www.zarez.hr/clanci/feministička-politika-socijalna-reprodukcija-i-zivot-nakon-rada (zadnji pregled: 2. lipnja 2015.)

³⁶ Jasmina Husanović, „Feminističke ekskurzije, transverzalnosti, traverzije: o punoljetnim iskustvima solidarnosti i zajedništva u proizvodnji znanja i emancipativnoj politici”, Jelena Petrović, Damir Arsenijević (ur.) *Feminizam politika jednakosti za sve*, ProFemina, specijalni broj, 2011.

³⁷ Red Min(e)d, *isto*, str. 73

³⁸ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, 1852, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm> (Zadnji pregled: 2. lipnja 2015.)

(which emerged in humanistic in social sciences in the mid-90s) as the *affective turn*, pointing out new and productive theoretical and epistemological tendencies at the end of the 20th century. These tendencies primarily arose from the field of: psychoanalytically informed theory on subjectivity and subjectivation, theory of the body and embodiment, post-structuralist feminist theory, discussion between the Lacanian psychoanalytic theory, political theory and critical analysis, queer theorization of melancholy and trauma. Along the lines of the above-mentioned fields of research, Clough pointed out the rising interest in the ways in which discourses on emotion/affects manifest, circulate, refer, engage and operate. Athena Athanasiou et al, *Ibid*.

³³ Patricia Ticineto Clough and Jean O'Malley Halley (ed.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke UP, Durham, 2007, p. 2.

³⁴ Kathi Weeks, „Life Within and Against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics”, *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, vol. 7, issue 1, February 2007, p. 248.

³⁵ Weeks also believes that the present-day social imagination of non-work and non-family is more difficult than the critique of the working society, due to our attachment to these fundamental institutions that rest on working ethic and family values. Therefore, we have difficulties to imagine what we would do if we were not workers: “We need to observe the notions of non-work and non-family as new opportunities that could greatly influence the abundance of new forms of pleasure – through our activities, emotions, passions and desires that liberate us from outdated institutions (such as family and work) – whose traditional values (especially due to austerity measures) can no longer offer us the mentioned pleasures.” *Feminist politics, Social reproduction and life after work*, interview with Kathi Weeks, conducted by Vedrana Bibić and Ankica Čakardić in *Zarez*, 15/10/2013, www.zarez.hr/clanci/feministička-politika-socijalna-reprodukcija-i-zivot-nakon-rada (last viewed on June 2nd 2015).

³⁶ Jasmina Husanović, “Feminist excursions, transversalities, traversions: on adult experiences of solidarity and the common in knowledge production and emancipatory politics”, Jelena Petrović, Damir Arsenijević (ed.) *The feminism of politics of equality for everyone*, ProFemina, special edition, 2011.

³⁷ Red Min(e)d, *ibid*, p. 73.

³⁸ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, 1852, <https://www.marxist.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm> (last viewed on June 2nd 2015).

Croatian to English translation: Ivana Bertić