

Pionirski časi

Osebni spomini na prvi festival Mesto žensk

Abstract

Pioneer Times: The Memoirs of the First City of Women Festival

The *City of Women* was conceived in 1995 as a high-budget thematic international festival, specialized in the promotion of women's contemporary art. It was organized by the Office for Women's Politics of the Republic of Slovenia. This institutional framework structurally marked the festival with a reliance on the Western culture, a move away from the local history of socialism, and the moderation of the radical nature of feminism. The festival unfolded as a product of cultural industries: leading events were highlighted in a complex program, contemporary art was promoted with populist phrasing, and the festival took on the catchy slogan "Let's be hysterical!", which de-stigmatized hysteria as an immanent feature of women as well as deconstructing the negative role of mothers and wives present in the then-popular treatment of alcoholics and non-self-realized people, as carried out by the psychiatrist Janez Rugelj. The festival tried to establish the levers for the construction of new national collective myths of which women would be a part, but was unsuccessful. Even though more women did enter the world of art and remain in it, the festival could not draw on the local feminist art production as this was either too weak or too radical. Within the then-conservative climate of the independent state of Slovenia, which questioned rights already gained by women and was well characterized by the promotional campaign "Each [Woman] Has Her Own [Sun Protection] Factor", the festival positioned itself as a promoter of progressive social thought. As it believed in art as an agent of social change, the Office for Women's Politics played an exceptional avant-garde social role in all this.

Keywords: City of Women, cultural industries, feminism, women's art, contemporary art

Lilijana Stepančič is an economist and historian of art. (lilijana.stepanic@gmail.com)

Povzetek

Mesto žensk je bilo leta 1995 koncipirano kot visokoproračunski tematski mednarodni festival, specializiran na promocijo ženske sodobne umetnosti. Organiziral ga je Urad RS za žensko politiko. Institucionalni državni okvir je strukturno zaznamoval dogodek predvsem z naslonitvijo na kulturo Zahoda, odmikom od lokalne zgodovine socializma in moderiranjem radikalnosti feminizma. Festival je bil izveden kot produkt kulturnih industrij: v kompleksnem sporedu je izpostavil nosilne dogodke, sodobno umetnost je predstavil s populističnimi frazami in nadel si je odmevni slogan »Bodimo histerične!«, ki je destigmatiziral stigmo o histeriji kot o domnevno imanentni lastnosti žensk ter dekonstruiral negativno vlogo mater in žena v takratnem popularnem zdravljenju alkoholikov in nerealiziranih ljudi psihiatra Janeza Ruglja. Poskušal je vzpostaviti vzvode za konstruiranje novih nacionalnih kolektivnih mitov, v katere bi bile vključene ženske, a mu to ni uspelo. Čeprav je takrat vse več žensk vstopilo v umetnost in v njej tudi ostalo, se festival ni mogel nasloniti na lokalno feministično umetniško produkcijo, saj je bila prešibka ali preveč radikalna. V takratnem konservativnem kontekstu nove države, ki je odpirala vprašanja o že pridobljenih ženskih pravicah, in ki ga odlično ponazarja reklamna akcija *Vsaka ima svoj faktor*, se je pozicioniral kot zagovornik napredne družbene misli. Pri tem je urad odigral izjemno avantgardno družbeno vlogo, saj je verjel v umetnost kot agens družbenih sprememb.

Ključne besede: Mesto žensk, kulturne industrije, feminizem, žensko ustvarjanje, sodobna umetnost

Lilijana Stepančič je po izobrazbi ekonomistka in profesorica sociologije in umetnostne zgodovine. (lilijana.stepanic@gmail.com)

Kako zgrabiti vola za roge

Spomini na prvi festival Mesto žensk leta 1995,¹ ki je promoviral žensko ustvarjanje kot družbeni agens, so povezani z močnimi čustvi. Festival je namreč postal z nadaljnimi izvedbami eden prepoznavnejših ljubljanskih kulturnih dogodkov in se je tudi mednarodno uveljavil. Pripomogel je k premiku v kulturni paradigmi, saj je zdaj marsikatera takrat trdovratno mačistična kulturna institucija bolj senzibilna za družbeni koncept ženske ustvarjalke. Vse to daje človeku, ki je sodeloval pri prvih korakih v pionirskem času prireditve, dober občutek, da delo ni bilo zaman. A pri spominjanju, ki naj bi podalo tudi kulturne značilnosti festivala glede na takratno družbo nastopita dve težavi. Prva je immanentna vsakemu opisu osebnih spominov in zgodovinski vedi *per se*. Ali je lahko osebna izkušnja odraz tistega, kar velja v širši skupnosti? In v kolikšni meri je avtobiografija prikaz splošne zgodovine? Na to lahko odgovorim s sociološkim argumentom, da biografija postane zgodovina, ko osebna izkušnja vsebuje strukturne značilnosti časa in prostora, torej ko je zabeleženih več enakih ali podobnih osebnih zgodb.

Druga težava pa je povezana s skepsjo. Ženske in feminizem so prešli različne faze in boje, s katerimi so si prizadevali uresničiti enakopravnost, osvoboditev, zahteve do priznanja drugačnosti in pričakovanje, da je mogoče družbeno spolne razlike povsem odpraviti. Razširjene in razvejene ženske študije so spodbudile nastanek moških študij. Vse to je v družbi povzročilo vidne premike. Na mikroravni je opaziti manj razlikovanja v delitvi gospodinjanskega dela med ženske in moške, kar ni zanemarljivo, saj je glede na feministično teorijo odnos do te neplačane ekonomije, tradicionalno dodeljene ženskam, lakmusov test pravičnega odnosa med spoloma, ki je osnova enakopravnosti v družbi. Na makroravni pa je več žensk na položajih z veliko družbeno močjo. Umetnic je v umetnostnem sistemu in kulturnih ustanovah zdaj več. To so dejstva, ki kažejo na manjšo družbeno zapostavljenost žensk. A današnji položaj večine žensk (in večine ljudi) v družbi je težji, kot je bil na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. Zato se postavljajo vprašanja, ali je pristop do žensk v okvirih manjšinske identitetne politike, kot jo je institucionaliziral prvi festival, pravilen. Ali imajo identitetni boji celostne družbene učinke? Ali bo pravična družba dosežena z odpravo zapostavljenosti žensk (in drugih manjšin), če te ne bodo zagovornice pravic in pravičnosti za vse?

Glede na to bom v tem spominskem eseju o prvem festivalu Mesto žensk, za katerega smo s Heleno Pivec in Evo Mario Stadler pripravile mednarodno skupinsko razstavo sodobne umetnosti *Stereo-tip*, pustila ob strani znanstveni aparat zgodovinske vede, ki bolj ali manj pripelje do konstrukcije »suhe« preteklosti. Oprla se bom le na del njene poddiscipline, mikrozdgovino, kot jo je pred dobrim desetletjem definirala Jill Lepore (2001: 132), ki dopušča, da se zapisovalka ali zapisovalec preteklih dogodkov zaljubi v predmet svoje raziskave, zaradi česar se razkrijejo stvari, ki se drugače ne bi.

Institucionalni temelji

Najprej pogledjmo kratko zgodovino Urada Republike Slovenije za žensko politiko (v nadaljevanju Urad), ki je bil prireditelj in organizator prvega festivala Mesta žensk. Institucionalni okvir (delovni prostor, oprema, kadri, pravni status, vir sredstev) je namreč pomemben element v produkciji kulturnih in umetniških dogodkov in vpliva na njihove značilnosti. Urad je bil ustanovljen leta 1992 kot nov državni organ v novi državi, v kateri feminizem ni bil več družbeno neprimerna misel in dejavnost, razumljena kot konkurenca in kritika državne socialistične ženske politike, t. i. državnega feminizma. Na državni ravni je urad predstavljal družbena

¹ Zahvaljujem se Koenu Van Daelu, Nikolaju Jeffsu, Leli B. Njatin, Majdi Širca in Mari Vujić za pogovore o festivalu, ženskah in ženski ustvarjalnosti in zaposlenim na dokumentacijskem oddelku časnika *Delo* za iskanje podatkov v morju medijskega poročanja.

vprašanja žensk, ki so se urejala po konceptu manjšinskih identitetnih politik (ne glede na to, da so ženske predstavljale več kot polovico prebivalstva), ki so jih na Zahodu vodili do žensk, gejev, lezbijk, etničnih in raznobarvnih manjšin, priseljencev itd. Ustanovitev urada je bila v Sloveniji uspeh, saj je bilo tovrstno dodeljevanje državne moči ženskim vprašanjem v novih kapitalističnih državah bolj izjema kot pravilo. Države, ki so izšle iz socializma, so se v veliki večini odmaknile od socialističnih politik. Jugoslavija je veliko ženskih vprašanj na institucionalni in zakonski ravni uredila učinkovito in uspešno. Uvedla je zakonsko enakost med spoloma v družini, dedovanju, izobraževanju, zdravstvu in socialnem skrbstvu ter zgradila podporne socialne in skrbstvene sisteme od vrtcev, počitniških domov do ljudskih kuhinj.

Leta 2001 je naloge Urada RS za žensko politiko prevzel na novo ustanovljeni Urad RS za enake možnosti, medtem ko se je leta 2012 Urad RS za enake možnosti transformiral v Sektor za enake možnosti pri Ministrstvu za delo, družino, socialne zadeve in enake možnosti. Tako danes nimamo samostojne državne institucije, ki bi se ukvarjala z žensko politiko. Odras tega je sprememba v pokojninski zakonodaji, ki je odpravila pozitivno diskriminacijo žensk. Videti je, kot da je žensko vprašanje rešeno, tako kot naj bi bilo leta 1953 ob razpustitvi Antifašistične fronte žensk.

Če pomislimo, da je leta 1990 prišla v javnost pobuda, da bi ženska vprašanja urejalo posebno ministrstvo, je današnja državna institucionaliziranost tega področja degradirana. Res je, da je bil nekdanji Urad posvetovalno telo vlade in je bil podrejen interesom vsakokratne koalicijske sestave političnih strank, vendar se nobena, tudi sedanja sestava državnih organov ne more rešiti političnega vpliva. Poleg tega pa ima manjši učinek družbene manifestativnosti, kar je v današnji spektakelski realnosti še dodaten hendikep. Predstavljajmo si, da bi sedanja državna ureditev ženskega vprašanja veljala že leta 1992 in bi Sektor za enake možnosti predlagal vodstvu ministrstva za delo, naj organizira ženski festival. Verjetno bi predlog šel na Ministrstvo za kulturo, od tod nazaj pobudniku, in se nazadnje izgubil v medresornem usklajevanju.

Kakor koli gledamo na pomen državnih organov, je leta 2012 državna politika do ženskih vprašanj doživela enak poraz kakor leta 1953, ko je bila razpuščena Antifašistična fronta žensk (AFŽ), ženska množična organizacija, ki je bila ustanovljena v partizanskem gibanju leta 1942 in bila po vojni podobno organizirana kot takratne družbenopolitične organizacije.² Kot piše Mateja Jeraj (2003: 161), je bila sprva naloga AFŽ pritegnitev žensk k sodelovanju v narodnoosvobodilnem boju, po vojni pa je pomagala pri obnovi države in pri reševanju socialnih vprašanj, spodbujala je zaposlovanje in izobraževanje žensk ter njihovo vključevanje v oblastne in politične organe, ukvarjala se je z materinsko in otroško problematiko, njena glavna naloga pa je bila, da ženske, predvsem tiste s podeželja, vzgoji v duhu socializma in jih odtegne vplivu njegovih nasprotnikov.

Komunistična partija Jugoslavije je na začetku dvomila, da je posebno politično združevanje žensk sploh potrebno. AFŽ je sicer podprla. Paradoks, da je leta 1942 podprla ustanovitev AFŽ, lahko pojasnimo s kritično ugotovitvijo Aleksandre Mihajlovne Kollontaj (1982),³ ki jo je zapisala za neko drugo priložnost in ki pravi, da je partija ženske potrebovala v revoluciji, ne pa za to, da bi jih revolucionarizirala. Tako se je z razpustitvijo AFŽ utrdila paradigma komunističnih realnih politik, po kateri je urejanje ženskih vprašanj del skupnih prizadevanj delavskega razreda. Pravice in položaj žensk v družbi bojo povsem uresničeni z dokončanjem proletarske revolucije. Hkrati je razpustitev AFŽ – ob dejstvu, da so bila po 2. svetovni vojni

² To so bili Komunistična partija, sindikati, Socialistična zveza delovnega ljudstva in Ljudska mladina.

³ Morda je kritika razlog za to, da je bila socialistka in komunistka Aleksandra Mihajlovna Kollontaj pozabljena ženska v povojnem socializmu doma in v Jugoslaviji. Njeno aktualnost je v Sloveniji obudil šele novi feminizem v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Mojca Dobnikar je prispevala uvodno študijo za knjigo *Ženska v socializmu*, ki je izšla leta 1982 v izjemni ediciji Knjižnica revolucionarne teorije Krt z izdajateljema Univerzitetno konferenco Zveze socialistične mladine Slovenije in Republiško konferenco Zveze socialistične mladine Slovenije.

na pobudo Komunistične partije razpuščena vsa ženska društva (kot tudi vsa druga društva) in ni bilo drugih ženskih organizacij, v okviru katerih bi ženske urejale svoja vprašanja – odpravila pomemben institucionalni vzvod, ki bi se lahko spopadel s skupnimi problemi družbe. Institucionalnega vpliva AFŽ namreč ni mogla nadomestiti Zveza ženskih društev Jugoslavije, ki je bila na hierarhični lestvici državnih institucij umeščena nižje kot AFŽ in je nastala kot njena »zamenjava«. Predvideva se, da se tudi zato ni bilo mogoče zoperstaviti kulturnemu falocentrizmu in patriarhatu v socializmu, ki ga je socializem podedoval iz prejšnje države in se je prenesel v novo državo Slovenijo. Zato verjetno tudi ukinitvev samostojne državne institucije za ženska vprašaja v poosamosvojitveni Sloveniji ne napoveduje nič dobrega.

Kako je institucionalni okvir zaznamoval prvi festival

Kot je bilo rečeno, institucionalni okviri, v katerih nastajajo kulturni in umetnostni dogodki, vplivajo na značilnosti teh dogodkov. Tudi pri prvem festivalu Mestu žensk je mogoče opaziti, da ga je organiziral državni organ, ne pa katera od takratnih ženskih ali feminističnih skupin. Pri tem bi bilo napačno sklepati, da je Urad denimo pri pripravi razstave na kakršen koli način vplival na njen koncept ali da smo delali razstavo z mislijo, da mora predstavljati državo, neko uradno (žensko) slovenstvo. Vplivi so bili bolj subtilno strukturni. Brez Urada festival ne bi dobil velike finančne podpore javnih sredstev, saj se lahko nova akcija podpre tako rekoč čez noč z visoko finančno postavko v javnem proračunu le, če zanjo obstaja politični konsenz. Festival tudi ne bi imel veliko sponzorjev. Če ne bi bilo Urada, verjetno festival ne bi ob prvih kritikah omilil svojih radikalnih izhodišč o ženski ustvarjalnosti, temveč bi jih zastopal do konca. Prav tako bi bilo morda manj politično korektno navezave na Zahod in manj pozabe neposredne lokalne zgodovine. In ne nazadnje, vprašanje je, ali bi pri pripravi in v dogodkih sodelovali moški. Njihova izključitev, o čemer smo med pripravo razstave veliko govorili, je bila neizvedljiva tudi zaradi takratnega družbenega nazadnjaštva. Ponovitev ekskluzivnosti žensk kot reprezentativne socializacijske geste, ki jo pooseblja ženski večer leta 1985 v klubu K4 v organizaciji Lilit, na katerega je bil vstop dovoljen samo ženskam, preprosto ni bila mogoča. A kljub temu je bila tovrstna gesta pričakovana, ker si drugače ne moremo razlagati pripomb na račun sodelujočih moških, kot na primer, Zdravca Dušo, odličnega založniškega urednika, ki je za Urad pripravil antologijo v angleščino prevedenih slovenskih ženskih literarnih besedil 19. in 20. stoletja *Zastrta krajina* (1995). Umetniku Rudiju Molacku ni pomagala niti pogospodinjena podoba s kango vode, s katero je vsak dan zalival rože, ki ga je predstavljala v katalogu razstave *Stereo-tip*.

Nazadnjaštvo začetka devetdesetih let

Splošno nazadnjaštvo tistega časa odlično odseva izbor pomembnih Slovencev na novem denarju, tolarju. Oblikovalec Miljenko Licul, eden takrat najbolj uveljavljenih mož oblikovalske stroke v Sloveniji, je na bankovce v vrednosti od 10 do 1000 tolarjev uvrstil le moške s tem, da je postavil na najvrednejši bankovec Franceta Prešerna, torej simbolno nacionalno najpomembnejšega človeka, kakor je ustaljeno v tem poslu. Morda so kritike odprto mislečih ljudi, da na denarju Slovenije ni niti ene ženske, pripomogle k vključitvi Ivane Kobilce na bankovec za 5000 tolarjev. Nastal je paradoks, saj je Ivana Kobilca prekosila Franceta Prešerna.⁴

⁴ S potrebo po bankovcu za 10.000 tolarjev je simbolno mesto najpomembnejše osebe v Sloveniji dobil Ivan Cankar. Vse skupaj kaže, da serija bankovcev ni bila od samega začetka celostno zamišljena ne pri izdajatelju ne pri oblikovalcu.

Dejstvo je, kot piše Milica Gaber Antič (1998: 170), da »so bile ženske poraženke prvih večstrankarskih volitev. Njihov delež se je s 24 odstotkov v skupščini Socialistične republike Slovenije znižal na 11,25 odstotka in se več kot prepolovil. Če pri tem upoštevamo še pričakovanja nekaterih, da bo politična pluralizacija pripomogla k večji politični enakosti žensk, vidimo, da so volitve v tem pogledu prinesle razočaranje.« V naslednjih letih je zastopanost žensk v parlamentu upadla in bila najnižja v sklicu med letoma 1996 in 2000, ko jih je bilo 7, 8 odstotka.

Ena prvih zadev v novi državi, za katero je bilo treba povzdigniti glas, je bilo osebno občutljivo in politično-ideološko izpostavljeno vprašanje o svobodnem odločanju žensk o rojstvu otrok. V Jugoslaviji so pravico do abortusa celotno zakonsko uredili leta 1977, ko so uzakonili še brezplačno umetno prekinitev nosečnosti na željo ženske. Pri pripravi Ustave Republike Slovenije leta 1991 pa je bila ta pravica postavljena v negotovost, čeprav so se vse politične stranke zavezale, da ne bodo zmanjševale obsega pridobljenih ustavnih pravic v socialistični Sloveniji. Pravico do abortusa na željo ženske so vnesli v ustavo šele na pritiske raznih družbenih skupin, ki so kulminirali v demonstracijah pred Državnim zborom v Ljubljani pozimi leta 1991.

Ko so naslednje leto v slovenski skupščini sprejemali zakon o pokojninskem in invalidskem zavarovanju, se je odprlo nevarno vprašanje o povezavi materinstva in nacionalnega interesa. Poslanec Ervin A. Schwarzbartl je predlog o izenačitvi delovne dobe žensk in moških in dodelitvi posebnih ugodnosti pri upokojitvi materam, ki imajo več kot enega otroka, obrazložil, »da so ženske in moški enakovredni, niso pa enakovredne vse ženske. Tiste, ki so matere in s tem nosilke slovenstva in nadaljnjega obstoja naroda, morajo imeti določne privilegije v času pokojninskega zavarovanja.« (Mernik in dr., 1992) Na to se je odzval poslanec Jaša L. Zlobec, ki je zavpil: »Fašist!« Zlobec se je dogodka spominjal takole:

Takrat sem sedel zadaj v dvorani in si pisal neke povsem druge stvari. Kar naenkrat zaslišim, da nekdo [...] govori o ženskah. »Ženske, ja, ženske ... niso vse enakovredne. Matere ...« Takrat pa, kot da bi se mi nekaj zgodilo, zavpijem tistega »fašista«. Nastala je popolna tišina in jaz sem bil povsem zgrožen nad svojim krikom. Vso zadevo je rešil človek banana Vitomir Gros. Vse poslanke so namreč pritekale na konec dvorane, kjer sem bil, in začele bentiti nad Schwarzbartlom. Nato je prišel zraven Gros in začel: »Ko-ko-ko-dak, ko-ko-ko-dak, kure, kure, kure ...« Tisti trenutek so se skoraj vse Demosove ženske odločile, da bodo glasovale proti Schwarzbartlu [...]. (Roglič, 2001)

Sredi devetdesetih let je Urad poročal, da so ženske pri zaposlovanju diskriminirane in da je diskriminacijo težko dokazati. Zaposljivost žensk je namreč eden temeljnih družbenih konceptov tako feministične kot socialistične paradigme. Odstotek ljudi, ki so iskali delo, se je v novi državi v začetku devetdesetih let občutno povečal. Brezposelnost so v primerjavi s socializmom predstavljali kot normalno družbeno realnost. Leta 1995 je »bila stopnja registrirane brezposelnosti 13,6-odstotna. Stopnja brezposelnosti žensk, ki je bila med letoma 1992 in 1994 nižja od brezposelnosti moških, se je jeseni 1995 izenačila s stopnjo brezposelnosti moških in jo je leta 1996 že preseгла. V naslednjem letu se je razlika še povečala.« (Vlada Republike Slovenije, 1999: 7) Stanje je v primerjavi s socializmom postajalo čedalje bolj ponižujoče, saj brezposelnost ni samo ekonomska kategorija, temveč zadeva osebno dostojanstvo.

Vsaka ima svoj faktor

Novi konservativizem nas je na začetku poletja 1994 presenetil z reklamno akcijo za kolekcijo za sončenje Sun mix pomembnega farmacevtskega podjetja Krka Kozmetika, ki se je oglaševala s sloganom *Vsaka ima svoj faktor*. V tistem času je postalo oglaševanje še donosnejši

posel kot v Jugoslaviji in ugled oglaševalcev in marketingarjev se je dvignil na družbeni lestvici. Razcvet novih priložnosti je prinesel veliko nestrokovnih izdelkov, pri tem pa je bil Sun mix nekaj posebnega. Televizija in veliki plakatni panoji po Sloveniji, ki so bili novost takrat implementiranega tržnega gospodarstva, so namreč oglaševali kolekcijo za sončenje s petimi ženskimi zadnjicami v ravni vrsti v takrat še ne tako razširjenih tangicah, ki so bile od leve proti desni čedalje bolj zagorele. Reklama je bila zmazek. Odražala je nekritičnost do vsega, kar je prihajalo s kapitalizmom. Urad, ki je že pripravljal festival, se je na reklamo odločno odzval z javnim pismom, kar v zadnjih letih ni več praksa državnih organov. Direktorica Urada Vera Kozmik je napisala, da tisto, kar je bilo v reklamah žaljivo in šovinistično, ne zadeva toliko uporabe ženskega telesa in s tem ženske spolnosti v propagandne namene, temveč se nanaša na redukcijo ženske na njene spolne znake (Kozmik, 1994). Komentarji v medijih javnega obveščanja, ki so sledili opozorilu Urada, so se sklicevali na svobodo in demokratične nove čase. Nihče od zagovornikov kapitala ni slišal besede dostojanstvo, na kar je pravzaprav meril Urad. Prav nasprotno, potrjevali so, da je njegova degradacija pogoj za uspeh.

Opozorilo Vere Kozmik je bilo izjemno dejanje še zaradi nečesa. Bila je ena redkih, ki so se postavili po robu močnim gospodarskim gigantom, kakršne je slovenska država v tistih letih skoraj malikovala, saj je morala napolniti prazno državno blagajno. Z odzivom na kampanjo Krke Kozmetika pa se je Urad pozicioniral kot nasprotnik konservativnih družbenih teženj. S tem je tudi festival dobil enak pomen. Bil je zagovornik naprednega. Dojemali so ga kot nosilca odprte misli, katerih izhodišča so bila v nazadnjaški družbeni realnosti postavljena pod prag tistih, ki so bila pridobljena v prejšnji državi.

Festival pod državnim pokroviteljstvom kot pomiritev nasprotij

Producent prvega festivala Mesto žensk je bil torej državni organ, Urad vlade Republike Slovenije za žensko politiko. Takratna njegova direktorica Vera Kozmik je bila tudi direktorica festivala. Urad je za potrebe festivala »odstopil« del svojih skromnih prostorov na Tomšičevi 4, pravzaprav eno pisarno, ki je postala produkcijsko stičišče festivala. Tu so imeli delovne mize nekateri članice in član ožje programske ekipe, in sicer Uršula Cetinski (umetniška direktorica festivala, voditeljica projekta, selektorica za gledališče in glasbo in koordinatorica *Norih žensk*), Melita Gabrič (glavna koordinatorica, koordinatorica simpozija *Duhovi v mestu* in urednica prispevkov v ČKZ), Koen Van Daele (selektor za gledališče, glasbo in *Mesto žensk* na internetu ter koordinator programa *Ženske, znanost in tehnologija*) in Vanda Straka (koordinatorica odnosov z javnostmi), ki so tesneje sodelovali pri programskih vsebinah.

Okoli tega jedra smo v pisarno občasno prihajali selektorice in selektor za posamezne zvrsti umetnosti: Nataša Hrastnik (literatura), Nerina Kocjančič (video in film), Aldo Milohnič (gledališče) in Helena Pivec, Eva Maria Stadler in avtorica tega prispevka (likovna umetnost). Eva Maria Stadler, takratna umetniška direktorica Grazer Kunstvereina, je bila edina članica v strokovni ekipi iz tujine, saj smo oba moška, Koena Van Daela in Alda Milohnića, ki sta prišla v Ljubljano ne dolgo pred festivalom, dojemali kot lokalca, kakor smo bili drugi. Ne spomnim se, da bi se programska ekipa sestala in skupaj razmislila o dogodku kot celoti. Zato je ta delovala bolj kot kalejdoskop, ne kot pa *puzzle*. Slika je bila abstraktna, ni imela zgodbe, kot je v zadnjih letih priljubljeno reči. Prvo srečanje, na katerem smo se zbrali vsi, je bila pravzaprav tiskovna konferenca pred začetkom festivala v oktobru v Cankarjevem domu.

Ambicija Urada je bila, da temo ženske ustvarjalnosti predstavi velikopotezno. Zato je pripravil obsežen mednarodni program, ki je v podaljšanem vikendu od petka, 13. oktobra, do torka, 17. oktobra, ponudil obilico dogodkov: štiri gledališka dela, pet koncertov, pet filmov s ponovitvami, sedem videov, dva performansa, dve knjigi, razstavo sodobne umetnosti, pet okroglih miz, plesno in gledališko delavnico, tri priloge v revijah in štiri branja. V spremljevalnem programu so bili še razstava Nataše Pičman v Galeriji Eqrna, predstavitev plesa butoh Japonke

Carlotte Ikeda v Mestni galeriji, feministični kolokvij Eve Bahovec in Elizabeth Cowie v Cankarjevem domu in serija predavanj mednarodnih strokovnjakinj na temo žensk v umetnosti in družbi, ki jo je pripravila Svetlana Slapšak na Fakulteti za podiplomski humanistični študij ISH. Razstave *Stereo-tip* nismo mogli odpreti v festivalskih dneh, ker je bila Mestna galerija zasedena in bi trajala premalo časa. Odprli smo jo en teden prej z izgovorom, da napoveduje prihajajoče festivalsko rajanje.

Kakor se od tematskega festivala pričakuje, je programsko združil razne zvrsti in žanre umetnosti in pestro različne tematike ženske umetnosti. Pri tem je pogumno zakorakal v predstavljanje sodobne umetnosti. Na to je opozoril s podnaslovom *Festival sodobnih umetnosti*, ki so ga v Uradu dodali Mestu žensk povsem upravičeno. Tako je festival Mesto žensk vzpostavil pomembno distanco do svojih neposrednih konkurentov, večjih in velikih festivalov, kot sta bila na primer tradicionalni Ljubljanski festival ali na novo nastali Lent.

Festival kot oblika kulturnega dogodka dovoljuje, da ljudje v nikoli harmonični skupnosti z verskimi, razrednimi, kulturnimi in nacionalnimi razlikami zaživijo v skupnostnem rajanju kot nekakšnem transcendentnem stanju družbe. Festivali začasno pomirijo nasprotja, ki konstituirajo družbo. Kakor pravi Barbara Ehrenreich (2007), je zahodna družba potlačila željo oziroma potrebo ljudi po sproščanju kolektivnega oziroma skupnostnega veselja, kakršno se je ohranilo pri festivalih, plesanju in karnevalih, zato je tudi malo tovrstnih priložnosti. To vlogo je Mesto žensk odigralo v dobri meri. Razdvojena in nasprotujoča si feministična in za ženska vprašanja občutljiva skupnost in tista, ki do feminizma ni gojila posebnih afinitet, a je bila odprta do drugačnega, se je v času festivala povezala. Skupni imenovalac je našla v misli, da je zapostavljenost žensk (in vseh drugih ljudi) nedopustna v kateri koli družbi. Spominjam se, da so prireditelji spremenjali posebni občutki, nekakšna vznesenost in veliko pričakovanje. Za festival so nastala tudi mala umetniška darila. Tako smo na odprtju razstave v Mestni galeriji vrteli nov komad. Ustvarili so ga stari znanci: besedilo je napisal Milan Kleč, glasbo Mitja Vrhovnik-Smrekar, pela pa je diva slovenske popevke Marjana Deržaj.

Mreža institucij

Pri izvedbi programa se je Urad oprl na obstoječo kulturno infrastrukturo in se povezal s številnimi kulturnimi institucijami, kar je bilo nujno, saj ni imel svojih izvedbenih prostorov, programa pa seveda ni mogel stlačiti v vladne in parlamentarne prostore. Tovrstna gostovanja so bila sicer v navadi, pri čemer so institucije na različne načine ekonomsko tržile svoje prostore, od brezplačnih odstopov do plačila uporabe. Pri tovrstnem povezovanju pa je pomemben dodaten učinek, in sicer da vpleteni akterji postanejo bolj ali manj »zavezniki«
gostujoče prireditve. Tako se ustvari neformalna mreža podpornikov in zagovornikov, ki nikakor ni nezanemarljiva sestavina kulture nekega prostora.

Festivalski dogodki so se odvijali v Cankarjevem domu, Slovenskem mladinskem gledališču, SNG Drami, KUD France Prešeren, Mestni galeriji, Klubu K4 in Kinoteki. Dogodki so bili tudi v neumetnostnih prostorih. Ema Kugler je izvedla performans *Tajga* v industrijskih objektih Metalke Commerce v Vižmarjah, Bobby Baker pa duhovite predstave *V kuhinji* v promocijskem centru gospodinjstva Domus na Slovenski cesti, ki ga zdaj ni več. V Študentskem naselju v Rožni dolini so potekale plesno-gledališke delavnice, ki jih je strokovno vodila Carlotta Ikeda. Umetnost v neumetnostnih institucijah je opozarjala na vlogo, ki jo imajo institucije pri konstruiranju umetnosti in bila je kritika obstoječega stanja.

Kompleksna povezava je nastala tudi na publicističnem področju. Vključevala je širok razpon feminističnih, specializirano ženskih in intelektualno levičarskih revij, od *ČKZ*, *Delte*, *Maske* do *Naše žene*, s čimer je festival potrjeval svojo politično usmerjenost s pripadnostjo napredni misli in levičarski družbeni refleksiji. S sodelovanjem s časnikom *Dnevnik* je festival dobil prostor v dnevnem poročanju. V knjižni založbi Krtina je objavil zbornik besedil *Nore*

ženske (1995), medtem ko je Urad izdal prvo antologijo slovenske literature 19. in 20. stoletja v angleščini *Zastrta krajina* (1995).

Zgovorno je, da je od ženskih revij sodelovala *Naša žena*, ne pa *Jana*. Obe sta izhajali že v socializmu (*Naša žena* je bila ustanovljena v partizanskem gibanju med narodnoosvobodilno vojno), vendar sta imeli povsem različna uredniška koncepta. *Jana* z veliko večjim bralstvom obeh spolov je nastopila v šestdesetih letih prejšnjega stoletja kot populističen in »lahkoten« antipod *Naši ženi*, ta je veljala za »resnejšo« in analitično publikacijo, ki naj bi reprezentirala politiko komunistk in komunistov do ženskih vprašanj. Obe pa sta utrjevali svoje stereotype o ženskah.

Med institucijami, s katerimi je festival sodeloval, ga je najbolj zaznamoval Cankarjev dom. V tistem času je treba na Cankarjev dom gledati skozi Metelkovo. Tam je po zasedbi leta 1993 nastal nov kulturni center alternativne umetnosti in družbenih praks, o nujnosti katerega so alternativni krogi govorili več let. Metelkova je postavila Ljubljano na zemljevid velikih mest in hkrati potisnila njene takratne kulturne institucije proti »desni«, v konservativno smer. Cankarjev dom ni veljal za alternativno institucijo, čeprav je v program vključeval alternativne umetniške produkte,⁵ in je generiral elitno kulturo, zato je bil v levičarskih očeh postavljen še bolj desno. Spomnim se, da nekateri ljudje iz alternativnih krogov niso prestopili njegovega praga. Z Mestom žensk pa je govoril nasprotno, in sicer, da so robne umetniške prakse,⁶ kakor se je takrat dojemalo žensko ustvarjanje, njegova »naravna danost«. S tem je nevtraliziral kritiko na njegov račun. Na drugi strani je Mesto žensk dobilo s Cankarjevim domom podporo najstabilnejše nacionalne kulturne ustanove in s tem potrebno institucionalno, finančno in medijsko podporo, ki jo je kot nov kulturni dogodek potrebovalo. Brez Cankarjevega doma tudi ni bilo mogoče izvesti velikopoteznosti festivala.

Vendar je to povezovanje ustvarilo kulturno zagato. Urad je vnesel zmedo med svoje primarno občinstvo, saj je na splošno veljalo, da zapostavljena in na rob potisnjena tema ženske ustvarjalnosti pripada alternativni, ne pa *mainstream* kulturi, torej alternativnim, ne pa elitnim prostorom. Zato je imel del alternative sodelovanje Mesta žensk s Cankarjevim domom za politični utilitarizem in festival za hipokrizijo. Morda bi lahko na to sodelovanje gledali kot na diplomatsko spravo v tem smislu, ki jo je že naredila Metelkova. V prvih dneh zasedbe sta jo na povabilo Mihe Zadnikarja obiskala Mitja Rotovnik in Zoran Kržišnik in tam pustila dve buteljki vina. Gesta je govorila, da instituciji nista konkurenčni, temveč dopolnjujoči se.

Subverzivna umetnost

Mesto žensk je vstopilo v mrežo festivalov in se pridružilo trendu nastajajočih festivalov, ki so jih ustanovljali večinoma zasebni organizatorji. Z novo državo so se namreč sprostile zasebne pobude. Leta 1993 je izjemen uspeh dosegel festival Lent. Mediji so ga pozdravili že zato, ker ni bil v Ljubljani. Trnifest iz leta 1992 se je umestil kot urbana poletna alternativa nasproti elitističnemu Ljubljanskemu festivalu. Še bolj alternativen je bil festival na Metelkovi, ki so ga organizirali od septembra 1994 kot obletnico zasedbe nekdanje vojašnice in njene preobrazbe v kulturno in družbeno središče. Gledališke festivale sta obogatila

⁵ Tu je treba opozoriti na razliko med alternativnimi institucijami in alternativno umetniško prakso. Alternativne institucije zaznamuje samosvoja notranja organizacijska in produkcijska struktura, ki je drugačna od velikih državnih institucij, kakršen je Cankarjev dom. Na to kažejo tudi nešteti nesporazumi, ki so nastali med Cankarjevim domom in alternativnimi institucijami, ki so tam gostovale ali imele produkcije. Medtem ko so alternativne umetniške prakse tiste, ki največkrat z metodama eksperimenta in inovacije predručaju utečene umetnostne kanone, ki konstituirajo elitno kulturo, in niso izključni proizvod alternativnih institucij.

⁶ Robne umetniške prakse so tu mišljene kot alternativne umetniške prakse.

mednarodna Ex-ponto leta 1993 in Exodus leta 1994.

V tej mreži festivalov je imelo Mesto žensk pomembno prednost. Njegova specializiranost na izbrano družbeno temo, to je na žensko ustvarjanje, je zagotavljala vnaprejšnje zanimanje. Namreč, v Sloveniji ni ženske ustvarjalnosti sistematično, dolgotrajno in načrtovano promovirala nobena institucija ali forum, kar pa ni pomenilo, da je bila neznana njenemu feminističnemu, teoretskemu in izvedbenemu umetnostnemu krogu. Vendar zapolnitev praznega kulturnega prostora ni pomenila za Mesto žensk nič manj zahtevnega dela. Ženska ustvarjalnost namreč ni bila družbeno, ideološko ali politično nevtralna. Podobne težave je imel Ex-ponto, ki se je osredinil na ustvarjanje iz držav nekdanje Jugoslavije. Na začetku mu je pri premagovanju zagat pomagala specifična nostalgija po Balkanu v alternativno opozicijskem krogu, ki se je v popkulturi kazala s številnimi t. i. balkan žuri in ki je pravzaprav pomenila nostalgijo po Jugoslaviji, medtem ko je bilo treba za žensko ustvarjalnost šele zgraditi povezovalno družbeno tkivo.

Dodatna zahtevna stvar je bila, da se je festival osredinil na dela sodobne umetnosti, ki so imela formalno in vsebinsko subverzivni značaj in niso bila populistična in spektakulska, kar pomeni, da so računala na izobraženo občinstvo. Subverzivnost se je nanašala na to, da so dela dekonstruirala tradicionalne oblike umetnosti in predstavljala vsebine, ki so razgaljale zablode sodobne družbe in zgodovine, povezane z ženskami. Tako je newyorška novinarka in umetnica Darci Picoult v pretresljivi in hkrati smešni monodrami govorila o osebni tragični izkušnji. Bila je ena številnih žrtev zgrešene zdravstvene politike v ZDA, ki je predpisovala zdravlilo dietilstilbestrol ali DES, ki naj bi preprečevalo spontani splav. Izkazalo se je, da je povsem neučinkovito. Še več, povzročalo je raka in druge reproduktivne sistemske aberacije. V zborniku Nemk Sibylle Duda in Luise F. Pusch *Nore ženske* je bilo zbranih enajst biografij karizmatičnih, izjemnih in izstopajočih žensk iz različnih obdobij zahodne zgodovine, ki jih je družba stigmatizirala kot blazne in škodljive ter jih institucionalizirala, torej umaknila v norišnice. Video Romunke Marilene Prede Sanc na razstavi *Stereo-tip* je predstavil na družbeni rob potisnjeno življenje stark z bednimi finančnimi prejemi, od katerih je postsocialistična oziroma kapitalistična država dvignila roke.

Ta subverzivna narava del je dajala festivalu avantgardni predznak. Avantgardnost pa je festival izražal tudi z vključitvijo tehnologije in znanosti med festivalske discipline, s katerimi je poleg gledališča, likovne umetnosti, literature, filma in glasbe predstavljal žensko ustvarjanje. Za tisti čas je to bila izjemno sodobna poteza.

V Ljubljani se je vzpostavila senzibilnost do novih tehnologij že na začetku osemdesetih let, ko je v Cankarjevem domu potekal mednarodni videobienale Video CD. Ena od bizarnosti je bila, da je Radio Študent na koncu oddajanja puščal v eter zvočne zapise računalniških programov, ki se jih je dalo prenesti na takratne računalnike Spectrum in Commodore. Na začetku devetdesetih letih je ta dojemljivost dobila mnogovrstne javne izraze. Kot me je spomnil Koen Van Daele, je bila takrat zelo popularna Donna Haraway, in sicer *Manifest o kiborgih*⁷ iz leta 1985 in knjiga *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* iz leta 1991.⁸ Jurij Krpan je takrat v galeriji Kapelica postavil več razstav, s katerimi se je galerija tematsko profilirala. Leta 1994 je o kiberkulturi pisal *ČKZ* in prinesel, med drugimi, članke Marjana Kokota, Marka Košnika in Janeza Strehovca. Zavod za odprto družbo – Slovenija je vodil program Ljudmila, ki ga je koordiniral Mitja Doma in ki je postal eno svetovnih središč tovrstne aktivnosti. Iz brezplačnega javno dostopnega namiznega založništva je prerasel v internetno

⁷ Izvirni naslov je *A Cyborg Manifesto*. Njegovo drugo verzijo iz knjige *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* iz leta 1991 je leta 1994 objavil *Razpol: glasilo Freudovskega polja: une publication du Champ freudien*.

⁸ Prevod z naslovom *Opice, kiborgi in ženske: reinvencija narave* je v slovenščini izšel leta 1999 v knjižni zbirki *Koda* pri Študentski založbi, ki jo je urejal Marjan Kokot.

aktivistično in umetnostno središče. Tudi do nje so prišli zahodni ponudniki računalniške opreme, ki so takrat hodili naokoli in prodajali na Zahodu že odpisano tehnologijo. Ljudmila se je držala načela: »Give us the best and leave the rest.«

Opiranje na Zahod

Mesto žensk je bilo odsev podobnih festivalov v tujini, konkretno, nastalo je na pobudo, ki je prišla iz Velike Britanije. Na Zahod se je Urad oprl zato, ker je bilo to v tistem času odraz politične korektnosti. Zahod je pomenil pravo politično usmeritev in kulturni cilj, ki ga je bilo treba doseči. Bil je ideal za tranzicijske poti nove države Slovenije. Tako kakor v Jugoslaviji je imelo zgledovanje po Zahodu ideološki pomen. Razlika je bila v tem, da je prej pomenilo subverzivnost in opozicijo do oblasti. Tako je oblast v Jugoslaviji označila feminizem za zgrešeno gibanje meščanskih žensk in v Sloveniji še v osemdesetih letih novi feminizem, ki je povzegal pomembne študije in politike zahodnega feminizma, za uvoz zahodnega reakcionarnega desnega meščanstva. Prav nasprotno pa je bil Zahod v novi državi sinonim za napredek, modernost in razvoj. Predstavljali so ga kot rešitev z zmedenega in neurejenega Balkana.

Zahod je postal nova mitologija, s katero se je razveljavljala mitologija prejšnje države in pozabila neposredna preteklost, Jugoslavija in socializem. Pri tem se je novi feminizem, ki je bil v osemdesetih letih opozicija »državnemu feminizmu«, v novi državi soočil tudi s paradoksalnimi situacijami kot leta 1991, ko je bilo treba pri sprejemanju ustave ubraniti pravico svobodnega odločanja o rojstvu otrok. Novi feminizem se je znašel pred dejstvom, da brani pridobitve subjekta lastne kritike, ki so se v minulem opozicijskem času kazale kot samoumevne.

Z Zahoda je Mesto žensk »uvozilo« tudi zanimanje za globalni jug, saj se je na prehodu sedemdesetih v osemdeseta leta prejšnjega stoletja zahodna družba bolj odprla kulturam zunaj svojega kanoničnega kroga. Tako je program festivala odražal policentričnost kultur. Vključil je Indijo in Južno Ameriko. Zgovorno je, da se pri tem ni oprl na tradicijo jugoslovanske politike neuvrščenosti, ki je med drugim omogočila, da so bili od petdesetih do devetdesetih let prejšnjega stoletja na Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani predstavljeni umetniki z globalnega juga, kar ni bila navada takratnih svetovno uveljavljenih razstav, kot sta Beneški bienale in Documenta v Kasslu. Gibanje neuvrščenih je nova država izrinila iz svojega političnega fokusa.

Oprijemljive značilnosti »zahodne« kulturne prireditve je festival dobil potem, ko je v prvi polovici leta 1995 Evropska akademija za kulturo in management v Salzburgu organizacijsko, marketinško in finančno obdelala sinopsis festivala kot študijski primer. Festival je »oblekla« v oblačila kulturnih industrij, čeprav Slovenija za kaj takega ni imela dovolj velikega trga. Izšlo bi se le, če bi postal svetovni dogodek, za kar so bili izpolnjeni vsi znotraj festivalski pogoji, le kulturna mestna in državna politika nista imeli poguma, kakor sta ga imela Nemčija in Kassel, ki sta Documenta postavila za svetovno razstavo sodobne umetnosti. Kakor koli, iz Salzburga se je festival vrnil v Slovenijo s sloganom *Bodimo histerične!* oziroma *Let's go hysterical!*. V tem času je postalo modno, da so se kovali provokativni, včasih tudi žaljivi slogani. Pomembno je bilo, da so družbo naelektrili s posebno napetostjo, ki je poganjala dinamiko razdvojene skupnosti na tiste, ki so se s sporočilom strinjali, in one, ki so ga zavračali. Naslednja značilnost je bila, da je festival dobil v kompleksnem programu osrednje dogodke, ki so postali označevalci festivala kot celote. To sta bila nova monodrama *Alma* Uršule Cetinski o življenju takrat pozabljene Alme Karlin in solokonzert vsestranske umetnice Meredith Monk, ki je na alternativni newyorški glasbeni sceni začela delovati v šestdesetih letih. S takšno izpostavitvijo je festival »rehabilitiral« v slovenski kulturi zahodno avantgardo umetnost in ženske v zgodovini Slovenije, ki jih prejšnja država postavila na rob družbenega in kulturnega zanimanja in jih izrinila iz družbene prezenca. Poleg tega je bila Alma Karlin z »ekstravagantnim«, od običajnega odstopajočim življenjem nadvse primerna za novi feminizem. Prav tako so bili dogodki

festivala opremljeni z uredniškimi »oznakami« oziroma priporočili občinstvu, včasih tudi bizarnimi, ki so v svet visoke kulture vnašala gesla iz popularnega sveta, kot »prvič v Ljubljani«, »zamuditi jih pomeni pravi greh«, »neponovljivo doživetje« itn. Vse to je bila nekoč posebnost potujočih gledaliških skupin in cirkusov. Zdi se, da so organizatorji hoteli s tem približati zahtevno sodobno umetnost širšemu krogu ljudi in z nje splakniti stigmo zamorjene in težavne umetnosti. In ne nazadnje, na pobudo Uršule Cetinski smo uvedli za tisti čas povsem nov tip vodstev. Po razstavi *Stereo-tip* so namesto poznavalcev sodobne umetnosti vodili vplivni ljudje iz medijskega in kulturnega sveta, kot sta bila Mitja Rotovnik ali Miša Molk, kar je bilo na eni strani marketinško seksipilno in popi, na drugi pa avantgardno, saj je sodobno umetnost spustil iz slonokoščene stola poznavalcev.

Pozaba socializma

Logična posledica opiranja na Zahod je bila pozaba polpretekle ali neposredne lokalne zgodovine. V tistih časih je bilo nepojmljivo, da bi se festival oprl na tradicijo kulturnih prireditvev, ki so konstituirale politično ideologijo socializma, kot na primer mednarodni dan žena, 8. marec. V Jugoslaviji je praznik posebej kolektivni spomin, ki je mitologiziral izjemno vlogo žensk v narodnoosvobodilni vojni, razredni revoluciji in povojni graditvi države od urbanizacije, industrializacije, izobraževanja do zdravstvene oskrbe. Slovenija kot nova država se je morala distancirati od Jugoslavije in narediti nov prostor za konstrukcijo svojih nacionalnih mitov in kolektivnega spomina. Alma Karlin je bila eden od poskusov, a nisem prepričana, da je mitologizacija obrodila sadove.

Prav tako je bilo nepojmljivo, da bi Mesto žensk v tistem času ovekovečilo aktivne ženske v socialistični Sloveniji, kot je bila Vida Tomšič, ki je kot vidna članica Komunistične partije oziroma Zveze komunistov posebej kompleksnost socialistične družbe. Bila je jugoslovanska predsednica AFŽ in med ustanoviteljicami Mednarodne demokratske zveze žena. Zaslužna je bila za to, da so ženske v Jugoslaviji dobile volilno pravico. Vendar je ves čas zavračala feminizem kot mrtvoudno in nevarno razmišljanje in delovanje. Tu so bile tudi druge ženske, ki so imele izjemno in morda politično manj izpostavljeno življenjsko pot, kot na primer partizanska zdravnica Franja Bojc Bidovec.

Žensko ustvarjanje – pozitivna diskriminacija – pravice za vse

Kakor sinopsis programa, predstavljen jeseni 1994 s še delovnim naslovom *Ženske v umetnosti*,⁹ povzema Zenja Leiler v časniku *Delo* (1994), je festival temeljil na predstavljanju »ženske umetnosti kot vitalni in izjemno izzivalni kulturi v devetdesetih«, ki ima »značilnosti, lastnosti, attribute, manj prisotne pri ustvarjanju moških umetnikov«. Festival je poudaril, da »ženska ustvarjalnost obstaja, da je iz leta v leto močnejša« in da »vsebuje svoje specifične znotrajumetnostne lastnosti, ki jih velikokrat najdemo na področju optimističnega, manj obremenjenega z zgodovino in velikimi temami, zato pa bolj intimnega, čeprav tudi to ni splošno pravilo.« Zato je namen festivala, da bi poskušal »nove principe in pristope v sodobni umetnosti, za katero verjamemo, da jo v veliki meri v umetnost vnašajo ženske, obravnavati s kategorijami znotraj umetnosti in to umetnost čim manj opredeljevati s primerjavo ali distinkcijo do umetniški praks, katerih avtorji so moški.« (ibid.)

⁹ Tukaj velja omeniti, da Sektor za enake možnosti pri Ministrstvu za delo, družino, socialne zadeve in enake možnosti nima arhiviranih dokumentov o prvem festivalu Mesto žensk.

Karakterizacija umetniških del kot izraz ženskega ustvarjanja je rezultat novega feminizma na Zahodu v drugi polovici prejšnjega stoletja. V času festivala je bila tovrstna umetnostna teorija v Sloveniji subverzivna, saj ni bila kulturno uveljavljena. Za prispevke feminizma h kulturi je obstajal posamični interes. Poznali smo, če naštejemo le nekatere, Simone de Beauvoir, Julio Kristevo, Luce Irigaray, Donno Haraway, Toril Moi in Griseldo Pollock. Sredi osemdesetih let, ko je nova generacija kulturnih akterjev rehabilitirala v socializmu potlačeno in zapostavljeno popularno ustvarjanje, so v *Problemih* (Pelko, 1986: 22–26) nekoliko zmedeno predstavili žanr ženska literatura. S tem terminom so predstavili zahodne *bestsellerje* ženskih avtoric iz sedemdesetih letih, ki so bili napisani tako, kot jih moški ne bi mogli, pri čemer niso omenjali termina ženske pisave, ki ga je kot termin feministične misli opredelila Julia Kristeva. Vendar so pisci mačistično psihoanalitično dvomili o imanentnosti ženske pisave, kot bi rekla Julia Kristeva. Določen skupinski interes, ki bi lahko generiral kulturno spremembo v tej smeri, je bil na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta pri skupini mlajših literarnih teoretikov, ki je začela proučevati ameriške primere. Vendar se to ni zgodilo. Za popolnejšo sliko moram dodati, da so nekatere predavateljice takrat na ljubljanski univerzi uvedle feministične teme v predmetnike, predvsem sociologije in filozofije, vendar so bili šolski izdelki, ki so se osredinili na feminizem ali lezbijke, označeni kot ekstravaganca.

Dejstvo je, da se je novi feminizem v Sloveniji težko uveljavljal v javnem prostoru. Primer za to je Radio Študent, ki je sicer veljal za odprto liberalno in alternativno radijsko postajo. Na začetku devetdesetih let so pobudo za ustanovitev nove, tako imenovane ženske redakcije kot izraz pozitivne diskriminacije, ki jo je dal takratni urednik aktualno-politične redakcije Nikolai Jeffs, zavrnili odgovorni urednik Radia študent Igor Medjugorac in dve radijski sivi eminenci, Uršula Cetinski in Vesna Teržan. Medjugorac je tudi zavrnil ustanovitev t. i. roza redakcije, osredinjene na LGBT-problematiko. Zagovarjal je načelo, da bi redakcija zaprla tovrstne vsebine v oddaje in jih getoizirala. Menil je, da je za njihovo javno prezentnost boljša razpršenost po vseh oddajah, kar se pa ni zgodilo.

Teoretična opredelitev ženskega ustvarjanja v programskih izhodiščih festivala je bila fuzija različnih teorij feminizma na Zahodu. Bila je nastavek, ki je vodil v različne smeri. Čeprav so pri festivalu vidneje sodelovale Eva Bahovec, Svetlana Slapšak in Renata Šribar, ne moremo trditi, da so avtorice teoretičnega programskega opisa ženske ustvarjalnosti. Tudi strokovne sodelavke (z izjemo Nataše Hrastnik) in sodelavci festivala nismo bili poznavalci feminizma. Lahko bi rekla, da je programska direktorica Uršula Cetinski v njem videla modnost, drugi pa izziv, ki si zasluži javno prisotnost.

Feministično heterogenost sva s Heleno Pivec vzeli kot odprtost, do katere sva imeli poseben odnos, saj je prežemala najino takratno delo na Zavodu za odprto družbo – Slovenija. Karakteristike ženskega ustvarjanja smo še z Evo Mario Stadler pri razstavi obrnile v raziskavo o tem, kako družba konstituira značilnosti ženske. Od tod smo prišle na vprašanje, kaj so stereotipi o ženskah v družbi. Zagrizle smo v enega najbolj zakoreninjenih dejavnikov v družbenem tkivu. Razmišljale smo, da bi dale razstavi dolg, zelo dolg naslov kot govorjenje ženske, ki se ne ustavi, nima smisla ali je samoreferenčno, torej nekaj takega, kar se je percipiralo, da je tipično žensko. Nato je prišla Helena Pivec z rešitvijo *Stereo-tip*, v katerem se je odlično izrazil tip kot tipično, ki odmeva, se širi in pusti posledice. Razstava ni demonstrirala »ženske pisave«, temveč družbeno konstruirane podobe o ženskah. Tako so se odprla vrata moškim ustvarjalcem, ki ne le ustvarjajo dela s tovrstno tematiko, temveč stereotipi o moških definirajo nasprotni družbeni spol. Razstava je na trenutke preseгла spolno določenost. O tem je govoril računalniško obdelan triptih fotografije Janine Antoni *Mami in oči*. Andrew Renton (1995:30) je zapisal:

Čez nekaj časa si mami in oči začneta postajati podobna. Vrasteta se drug v drugega. Potem lahko gledamo na mamo in očeta samo še kot na mami-in-očija. Drug brez drugega nimata pravega smisla ...

Kajti identitete so konstruirane. Telo je negiben znak, toda identiteta priraste. Telo je v nenehnem gibanju in prav tako je v gibanju naše prepoznavanje telesa. Spreminjamo svoj odnos do telesa, čeprav ne moremo zaznati spremembe v njegovem videzu. Telo prepoznavamo – kot svoje, kot tuje –, toda v tem ali onem primeru je določajoči dejavnik proces prepoznavanja.

Kot je bilo rečeno, širše okolje v Sloveniji ni sprejelo festivalskega predstavljanja ženske umetnosti kot specifično ustvarjanje, niti kot podobe o njenem družbenem spolu. Bilo ni niti pripravljeno, da bi o tem intelektualno razpravljalo. Medijskih refleksij sicer ni manjkalo z izjemo razstave, ki je ni analiziral nihče. Urad ni računal na tovrstno zavrnitev. Da bi omilil politično škodo, je zmanjšal radikalnost izhodišč. Sprva jih je poskusil razložiti s konceptom pozitivne diskriminacije, nato pa s pojasnili, da se festival zavzema za pravice vseh.

Zavračanje festivala je bilo v skladu s stanjem takratne družbe ne glede na izjemno tradicijo feminističnega, lezbičnega in gejevskega gibanja iz osemdesetih let, ki je bila na začetku devetdesetih sicer manj skupnostno povezana, a dokaj družbeno aktivna. V tistem času so v Sloveniji delovale podedovane značilnosti jugoslovanske kulture, ki jo je obvladovala izrazito moška združba. Recimo, Anton Ocvirk, siva eminenca literarne teorije, je med letoma 1964 in 1977 uvrstil v kanonično zbirko svetovne literature Cankarjeve založbe *100 romanov* samo pet pisateljic. Tisti čas tako pri nas ne bi zmanjkalo dela za Guerrilla Girls, aktivistično umetniško skupino, katerih akcije so bile odraz institucionalne kritike in dekonstrukcije vladajočih kulturnih obrazcev. Dekleta so v osemdesetih letih v ZDA začela nepričakovano »upadati« na pomembne skupinske razstave, na katerih so šteje, koliko žensk vključujejo. Rezultati so bili vedno v prid moškim. Pri nas štetja ni bilo, čeprav je uspeh Metke Krašovec, Adriane Maraž ali Dube Sambolec spremljal sicer nikoli izrečeni, a zato toliko bolj trdovratni prizvok, da so ženske.

Brez baze v lokalni umetniški produkciji

Umetniških del, ki bi jim lahko v tistem času v Sloveniji pripisali oznako feminističnega in ženskega ustvarjanja, je bilo malo. Tudi feministična umetnostna scena, ki bi vključevala akterke, od ustvarjalk do teoretičark, in družbena zavest, ki bi se borila proti zapostavljenosti manjšinske ženske nasproti kanonizirani, večinski kulturi, nista bili tako močni kot na Zahodu, da bi lahko bili relevantno umetnostno gibanje in odločilen družbeni dejavnik.

Tovrstno ustvarjanje je obstajalo samo v posamičnih in redkih primerih. Na začetku osemdesetih let je v krogu alternativne kulture nastalo nekaj del Zemire Alajbegović, Mirele Miklavčič in Nerine Kocjančič v okviru FV in njene *queer* scene, ki bi lahko bili primeri protoaktivističnega feminizma. Med ženskimi bendi tistega časa so izjemne Tožibabe. Prav tako je imela Borgesias nastavke feminizma oziroma *queer* teorije in prakse. V takratni umetnosti glavnega toka najdemo drobce feministične misli in takratni vidnejši *coming out* homoseksualne populacije v risbah Metke Krašovec, ki jih je leta 1981 prvič razstavila v galeriji Labirint.

V lezbičnem gibanju osemdesetih let je bila med likovnicami izjema Aprilija Lužar (takrat Majda Lužar). Ko smo razmišljale o razstavi, njenega dela nismo poznale, kar ni bilo tako nenavadno, saj je živela v prostorih, v katerih so se družile bolj ali manj enako misleče ženske, in je le izjemoma prišlo v *mainstream* medije. Njeno delo tudi ni dvignilo javnega prahu, ki bi pritegnilo pozornost širšega kroga ljudi, kot ga je, na primer, leta 1990 roman Berte Bojetu *Filijo ni doma*. Leta 2003 je Aprilija Lužar v nekem intervjuju povedala naslednje:

Aktivistka sem že od leta 1988, sodelujem s ŠKUC-LL in ženskimi centri, F-IKSom, Kasandro, Ženskim centrom Metelkova, Društvom SOS telefon v Ljubljani, v tujini z lezbično skupino Kontra in ženskimi centri v Zagrebu.

Na začetku sem bila kot aktivistka osredotočena na preživetje in pravico biti lezbijka v obstoječi družbi. Sem soustanoviteljica LL, kjer smo na začetku organizirale lezbične in gej večere, sodelovala sem s poezijo *Barva lezbijke* in že leta 1988 z javnimi nastopi na radiu Val 202, predavala sem v Roza klubu, Slovenijo sem predstavila na ILGA konferenci v Avstriji in na prvem shodu ILGA-e za Vzhodno Evropo v Budimpešti. Leta 1988 sem organizirala Jugoslovanski lezbični tabor na Rabu, leta 1991 sem organizirala umetniški program s pisateljico in igralko Berto Bojetu-Boeto na Jugoslovanskem feminističnem srečanju v Ljubljani. Istega leta sem v Zagrebu sodelovala z radikalno feministično skupino Karet, ki je izdala istoimenski časopis. Svoj atelje na Metelkovi, na katerega sem zelo dolgo čakala, sem priključila Ženskemu centru. V Ženskem centru sem sodelovala z umetniškimi delavnicami, razstavami, performansi itd. Še vedno sodelujem z ženskimi skupinami v Sloveniji in Jugoslaviji. (Mastnak, 2003: 56)

Če bi poznale njen cikel *Masturbacija*, bi ga brezpogojno vključile v razstavo. Nastajati je začel leta 1987 med študijem na Akademiji likovnih umetnosti v Sarajevu »na pisemskih ovojnica mednarodnega aktivističnega dopisovanja z namenom političnega vrednotenja užitka bivanja, od čutenja ženskega telesa do nadgradnje z risbami, performansom, videom. To je trajalo več let, vse do postavitve vagine na piedestal.« (ibid.: 58)

Na začetku devetdesetih let je na sceno stopilo in se na njej obdržalo več ustvarjalk kot v prejšnjih desetletjih. Med njimi so bile redke umetnice, ki so se deklarirale za ženske ustvarjalke, kot na primer Nataša Pičman ali Ema Kugler, ki je bila tudi vključena v festivalski videoprogram. Ustvarjanje se je kot tako deklariralo, če so dela govorila o bioloških in družbenih ženskih temah. Večje število v umetnostnem svetu aktivnih umetnic je sprožilo strukturni proces, ki je vplival na spremembo nacionalnega kulturnega kanona, kar pomeni, da je vanj odločneje vstopilo ustvarjanje žensk. Drugo spremembo v kulturnem kanonu tistega časa pa je prinesla javna rehabilitacija za socializem politično nesprejemljivih ustvarjalcev, med katerimi so nekateri delovali v nacionalnih diasporah v tujini, največ v Argentini.

Torej festival pravzaprav ni imel širokega slovenskega občinstva, ki bi ga konstituirale umetnice, ki bi svoje ustvarjanje angažirano, koncipirano in aktivistično postavljale kot žensko ustvarjanje v paradigmi manjšinske ali identitetne kulture. Razlika med sceno v tujini in v Sloveniji je prišla najbolj do izraza na festivalskem pogovoru o filmu, namenjenem predstavitvi režiserk. Nastop Majde Širca na festivalski okrogli mizi o filmu v Cankarjevem domu je streznil vse. Prispevek je začela z ugotovitvijo, da v zgodovini slovenskega filma ni režiserk, zato o njih ne more govoriti. Glede na to je predstavila antologijske ženske filmske like.

Majhno število ustvarjalk ali ustvarjalcev na področju ženske ustvarjalnosti in tematik tudi ni moglo konstituirati relevantne družbene skupine, ki bi bila samoumevna podpora festivala. Po drugi strani jih je zaobšel tudi festival. Paradoks je bil, da je na področju socialnih vprašanj in akademskega proučevanja, izhajajoč iz novega feminizma, v Sloveniji delovalo kar nekaj žensk in ženskih skupin z vidnimi rezultati. Navsezadnje bi lahko imeli ustanovitev Urada za žensko politiko za enega od njih. Vendar je festival, ki je na široko, z velikim zamahom in brez zadržkov odprl vrata problemskemu obravnavanju vloge in položaja žensk v umetnosti, pustil ob strani delo ženskih skupin, ki so se ukvarjale z družbenim, socialnim in političnim položajem ženske v družbi. S tem ni pridobil avtomatične podpore takrat pomembnih feminističnih in lezbičnih družbenih skupin, s čimer je zmanjšal možnosti, da bi občinstvo novosti sprejelo in bi jih širša skupnost ponotranjila.

Bodimo histerične ali priznajmo drugačnost

Slogan *Bodimo histerične!* je bil namenjen potrebam oglaševanja festivala, ki ima v kreativnih industrijah posebno vlogo, saj mora zgraditi prepoznavnost dogodka in pritegniti pozornost v množici drugih dogodkov. Kot vsak dober slogan se je navezal na razmere v družbi ali skupnosti, ki jo je nagovarjal in ki jo je tako ali drugače posvojil. Mesto žensk je pri tem uporabilo uveljavljeno tehniko. Poseglo je po družbeni stigmi in jo obrnilo v pozitivno lastnost. Histerija je veljala za tradicionalno žensko nedopustno obnašanje, zaradi katerega so ženske zapirali v norišnice. Percipirana je bila za specifično žensko bolezen glede na psihoanalitično teorijo Sigmunda Freuda. Biti histerična ni bilo družbeno zaželeno.

S tem ko je slogan stigmo predstavljal kot pozitivno lastnost, je sprožil določene družbene procese. Subverzivna dekonstrukcija je histerijo afirmirala kot drugačno stanje, ki ga je treba priznati brez vrednotnih oznak. Tako se je slogan festivala vpel v druge trende in gibanja, ki so si v novem družbenem sistemu naprej prizadevala za uveljavitev pravic do drugačnosti. V tem smislu so leta 1991 lezbijke in geji izdali deklaracijo *Pravica do drugačnosti* (Revolver, 1991). Leta 1995 je Svet Evrope ob proslavi petdesete obletnice konca 2. svetovne vojne pognal obsežno akcijo *Vsi drugačni – vsi enakopravni*, ki je pozivala k ustavitvi rasizma, antisemitizma, ksenofobije in nestrpnosti.

Histerijo so dekonstruirale tudi feministične študije, ki so na različne načine zavračale, razgrajevale in poskušale razvrednotiti izhodiščne falocentristične pristope v njeni obravnavi. Do Freudove psihoanalize in njegove lacanovske izpeljave so vzpostavile kritično distanco. Tudi če je slogan *Bodimo histerične!* izrasel iz feministične kritike histerije, je v ušesih večine ljudi v Sloveniji odzvanjal kot destigmatizacija tiste histerije, ki je bila povezana s takrat izjemno popularnim psihiatrom Janezom Rugljem in njegovim zdravljenjem alkoholizma in nerealiziranih ljudi. Rugelj je za alkoholizem moških okrivil njihove posesivne in histerične matere in žene. Tako je slogan pomenil za večino ljudi upor proti tovrstnim psihiatričnim posplošitvam.

Česa ni bilo

Popolnejšo kontekstualno družbeno sliko o pomenu festivala dobimo, če naštejemo tisto, česar na festivalu ni bilo. Čeprav je Mesto žensk odprlo veliko relevantnih tem in vprašanj, so mi ljudje govorili: »Fino, ta festival, škoda, da niste vključili še ...« Tovrstnih pobud ne moremo imeti za kritiko festivala, temveč govorijo o tem, da je festival dobro opravil svojo nalogo. Odprl je kompleksno in perspektivno temo, ki je bila za delovanje družbe nujna kakor dež v puščavi in s katero so se ljudje poistovetili. In ljudje se radi »družijo« s pomembnimi stvarmi.

Kot smo že zapisali, se je festival povsem distanciral od socializma. Za stanje stvari bi bila stimulaturna primerjava položaja žensk in ženskega ustvarjanja med socializmom in kapitalizmom, med »državnim« in novim feminizmom, med celostno in identitetno politiko. Morda bi sodobni feminizem našel rešitve za današnji brezupen čas v kanoničnih besedilih Aleksandre Mihajlovne Kollontaj ali programskih izhodiščih Vide Tomšič, pa tudi – zakaj pa ne – Emme Goldman ali Angele Vode.

Ker je obšel socializem, je logično, da je skoraj obšel tudi sodobno umetniško ustvarjanje iz nekdanjih socialističnih držav v Evropi, ki so na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja šle skozi podobne družbene spremembe kot Slovenija. Nekaj več del je vključevala razstava *Stereo-tip*, ki se je oprla na mrežo Sorosevih centrov za sodobno umetnost v državah srednje in vzhodne Evrope, Balkana, Baltika in Srednje Azije. Kot je bilo že rečeno, vnema, da bi se predstavili in sodelovali z zahodnim svetom, je preusmerila pozornost na druge vsebine z manj skupnimi točkami.

Manjkal je tudi odziv na vojno, ki je takrat prizadela nekdanje jugoslovanske republike. Prva javna predstavitev festivala decembra 1994 je sicer napovedala okroglo mizo o vojni, a se napoved ni uresničila. V tem času je slovenska država vodila problematično politiko do beguncev iz

predelov nekdanje skupne države. Napihovala je število beguncev in si prizadevala, da jih čim manj ostane v Sloveniji. Skrbelo jo je finančno breme, pri čemer je pozabila, da so bili ti ljudje ali njihove družine nepogrešljivi delavci gospodarskega razcveta Slovenije v zadnjem obdobju Jugoslavije. Slabo sliko o beguncih so ustvarjali tudi mediji z nekritičnim in populističnim pisanjem, s katerim so nekatera dejstva prikazovali povsem napačno. Na primer, šole so se tudi s pomočjo podpore Zavoda za odprto družbo hitro odzvale in begunske otoke vključile v šolski sistem. Čeprav so ti dosegali prav take učne rezultate kot lokalni otroci, je bilo v medijih polno drugačnih poročil. Okrogla miza o vojni bi lahko odprla aktualno in žgočo temo. Njen izpad iz programa je bil izgubljena priložnost.

In ne nazadnje, festival je zaobšel lezbično temo, ki je nekakšen kazalec svobode družbe. Monodrama *Alma*, ki sta jo za festival pripravili Uršula Cetinski in Polona Vetric, ni bila razumljena v tem smislu. V ekstravagantnem življenju Alme Karlin sta prihajala v ospredje njeno popotništvo in ustvarjanje. Domnevni lezbični odnos s Theo Schreiber Gamelin je bil podan kot nepreklicno prijateljstvo med dvema ženskama in brezspolna večna ljubezen. Morda je le gugalnica aludirala na morebitno lezbično zavezo.

Umetnost kot avantgardni agens

Gledano nazaj se postavlja vprašanje, kako je bilo mogoče, da se je Urad z naklonjenostjo in podporo v tako velikem obsegu, ki je na trenutke preglasilo drugo njegovo delo, vključil v program festivala sodobne umetnosti, s katerim je hotel senzibilizirati družbo za ženska vprašanja. Danes se zdi tudi neverjetno, da je Urad videl v umetnosti in njeni teoriji moč, ki lahko dekonstruira stereotipe in stigme o ženskah in s tem spreminja družbo. Pri tem je treba upoštevati, da je festival izbral za tovrstno nalogo tisto sodobno umetnost, ki je odpirala zahtevne družbene teme in ni bila populistična.

Del odgovora najdemo v poročilu Urada, v katerem piše, da »Urad za žensko politiko kot osrednje vladno telo [...] proučuje različne ukrepe, predvsem na področju delovnih razmerij in zaposlovanja, spodbujanja aktivnejše vloge moških v družinah in neplačanem delu z namenom usklajevanja družinskih in poklicnih obveznosti in zastopanosti žensk v političnih strukturah in odločanju na vseh področjih.« (Vlada Republike Slovenije, 1995: 23) Pri tem Urad ugotavlja, »da dejanske (*de facto*) enakosti žensk in moških ni mogoče doseči zgolj z ustreznimi zakonodajo, temveč da so za odpravo posledic obstoječih stereotipnih vlog žensk in moških v slovenski družbi potrebne pozitivne akcije in posebni začasni ukrepi.« (ibid.)

Zaupanje Urada v družbeno moč umetnosti je podobno tistemu v Sovjetski zvezi, ki je vključila avantgardne umetnike in umetnice v procese družbene preobrazbe, da bi z avantgardno umetnostjo spreminjali družbeno zavest (enako velja za socrealistično umetnost). Morda je bilo to možno ponoviti v Sloveniji samo na začetku devetdesetih let, ko državni organi še niso delovali tako zaprto kot danes in je bilo kar nekaj prostora za eksperiment. Verjetje Urada v moč umetnosti je, kot rečeno na začetku tega besedila, obrodilo sadove. Prispevalo je k spremembi paradigme umetnosti oziroma konkretno, kanona, kaj umetnost je. Ali je to dovolj in naj pri tem ostanemo?

Literatura

DEKLARACIJA PRAVICA DO DRUGAČNOSTI (1991). *Revolver* (2), marec.

DUDA, SIBYLLE IN LUISE F. PUSCH (1995): *Nore ženske*. Ljubljana: Krtina

DUŠA, ZDRAVKO (UR.) (1995): *The Veiled Landscape – Slovenian women writing*. Ljubljana: Urad RS za žensko politiko.

EHRENREICH, BARBARA (2007): *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*. New York: Henry Holt

- and Company.
- HARAWAY, DONNA (1991): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- HARAWAY, DONNA (1994): Manifest o kiborgih. *Razpol* (8) [*Problemi* (2)]: 235–248.
- HARAWAY, DONNA (1999): *Opice, kiborgi in ženske: reinvencija narave*. Ljubljana: Študentska založba.
- GABER ANTIČ, MILICA (1998): *Ženske v parlamentu*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- JERAJ, MATEJA (2003): Komunistična partija, Antifašistična fronta žensk in uresničevanje ženske enakopravnosti v Sloveniji (1943–1953). *Arhivi* 26 (1): 161–178.
- KOLLONTAJ, ALEKSANDRA MIHAJLOVNA (1982): *Ženske v socializmu*. Ljubljana: Krt.
- KOZMIK, VERA (1994): Vsaka ima svoje meje. *Republika*, 9. julij.
- LEILER, ŽENJA (1994): Dokler se ne vmešajo ženske. *Delo*, 23. december.
- LEPORE, JILL (2001): Historians Who Love Too Much: Reflections on Microhistory and Biography. *The Journal of American History* 88(1): 129–144.
- MASTNAK, TANJA (2003): Aprilija Lužar. *Sektor* 1/2 : 56–59.
- MERNIK, IRENA, GORDANA PIPAN, TANJA SLOKAR IN MAJDA VUKELIČ (1992): Dvoboj zaradi materinstva. *Delo*, 6. marec.
- PELKO, STOJAN (1986): Ženska literatura. *Problemi* XXIV(272): 22–26.
- RENTON, ANDREW (1995): *Stereo-tip*. Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana.
- ROGLIČ, META (2001): Človek ustvari mesto, če je pravi človek. Če si majhen človek, mesto ustvari tebe. *Dnevnik, Zelena pika*, 8. december.
- URAD VLADE RS ZA ŽENSKO POLITIKO (1994): *Ženske v umetnosti* [Sinopsis programa s še delovnim naslovom *Ženske v umetnosti*]. Ljubljana: Urad RS za žensko politiko.
- VLADA REPUBLIKE SLOVENIJE (1999): *Drugo poročilo Republike Slovenije o uresničevanju določil Konvencije Združenih narodov o odpravljanju vseh oblik diskriminacije žensk*. Ljubljana.