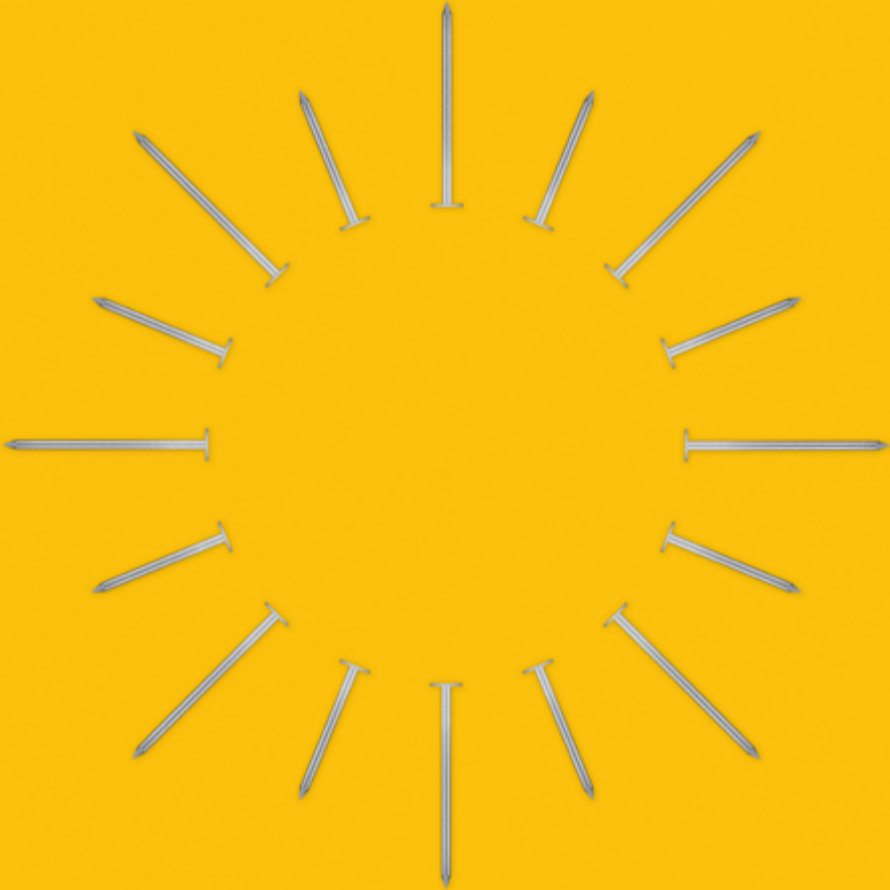


суров ОПТИМИЗАМ



Skopje Pride
Weekend 2020

Викендот на гордоста Скопје годинава се одржува по осми пат, а неговата цел е да создаде простор за презентирање и промовирање на ненормативните форми на светообразување или, со други зборови, односите, афектите, идентитетските позиции, телесните стилови и сензибилитети обележани од хетеронормативниот, националистички и неолиберален капиталистички контекст, како квир, ексцентрични и неуспешни.

Доколку тргнеме од претпоставката дека интерсекционалноста е клучната парадигма преку која се конструираат и перформираат сите идентитетски позиции, вклучително и родовите и сексуалните идентети, со програмата сакаме да понудиме повеќеслојна критика на бинарниот родов систем, хетеронормативноста и националистичката хомофобија, како и на пресечните точки на опресивните, дисциплински режими на моќ со класата, етничката припадност, расата и здравјето. Квир особеноста, или настраноста, како почетна идеја на Фестивалот, означува начин на живот, уметност на стилизација на сопствениот и колективниот живот, политичка алатка и став преку кој се дава отпор против доминантните модели на моќ/знаење со кои одредени сексуални и родови идентитети се оркестрираат и регулираат како „нормални“, додека други пак како „настрани“ и „изопачени“. Квир политичката и културна ориентација се занимава со критичко истражување и проблематизирање на нашите желби и копнежи за конформизам и нормалност, вклучително и хегемонските претпоставки и вредности за љубовта, интимноста, сродството, отелотворувањето, капиталистичката конкурентност и еготизам, комодитетскиот фетишизам, како и современите дискурзивно-материјални перформативи на нацијата-држава.

Фокусот на програмата на Викендот на гордоста е насочен кон културните и уметнички перформативни практики, вклучително и визуелни и современи уметнички практики преку кои се обработуваат теми како

што се отелотворувањето, афектот и субјективитетот со посредство на различни медиуми. Изборот се заснова врз нашата посветеност на идејата дека „естетското“ е суштинско вкоренето во телесното искуство, и како такво се наоѓа во основата на општествените, културните и политичките искуства. Одовде, доколку политичката идеологија и хегемонските културни модели ги пренесуваат сопствените наредби врз телата на граѓаните, при што ги оформуваат нивните емоционални ориентации и сензибилитети (естетскиот домен), телото и афектните и емоционални односи стануваат клучно место за обмислување и создавање на отпорот и алтернативните животни форми. Со други зборови, хетеронормативната идеологија и маскулинистичкиот културен поредок функционира преку перформансите и ритуалите со кои се мобилизираат и кореографираат нашите движења, енергии, желби, афекти и телесни потенцијали и со кои се регулираат односите меѓу телата во социјалните простори. Преку уметноста на перформанси и телесната уметност се мобилизираат токму ваквите притисоци на моќ врежани врз нашите тела, и субверзивно се пренасочуваат во алтернативни и ненормативни насоки. Телото, во критичките феминистички и квир перформативни практики, претставува бојно поле на кое се актуализираат и оспоруваат односите на моќ.

Во изминатите четири години во рамките на Фестивалот беа прикажани изложби, инсталации, перформанси, претстави, предавања и дискусии на: Ваџинал Дејвис, Борјана Роса, Касилс, Хелен Барие и Виктор Марзук, Доминик Џонсон, Аереа Негро, Ефемерни исповеди, Дел ЛаГрејс Волкено, Дејвид Хојл и Липсинкерс, Иво Димчев, Травис Алабанца, Рон Ејти, Бојчајлд, Рејчел Јанг, ПЕНСИ, Дејвид М. Халперин и многу други.

Основниот кураторски субјект на овогодешното издание на Фестивалот е Суров оптимизам, со што им оддаваме почит на продуктивните начини на обмислување, естетиката и политичката критика воведени преку делото на Лорен

Берлан за суров оптимизам (2011), од една страна, и да ги истражаме и проблематизираме современите општествени, културни и политички состојби преку овој концепт како критичка алатка, од друга страна. Суровиот оптимизам ги означува тековните приврзаности и афектниот и либидинален влог кон/во објекти, места, идеали, норми, институции, светови и форми на живот како грст ветувања и извори на истрајност, како блискост што не ги прават подостижни ветените нешта и фантазијата за добар живот туку, напротив, се спротивставуваат на нашиот процут, индивидуален и колективен. Особено сурово во овие форми на односи на „приврзаност кон компромитирани состојби на можноста, чија реализација е или невозможна, обична фантазија или премногу возможна, и токсична“ (Берлан 2011) е тоа што субјектите не успеваат да ја истражат можната загуба, прекин, трансформација, криза или исчезнување на овие објекти и места на желба и приврзаност, и покрај искуството на абење на субјективната и колективна благосостојба.

Загубата на овие места, норми, институции и форми на живот воведуваат афектна дезориентација, прекин или криза во прилично познатите жанрови на живеење, интуиции и афектни мапи за самореализација и закотвување, и вреднување и интерпретација на светот. Овие загуби се прекин во „континуитетот на чувството на субјектот да знае што, всушност, значи да продолжи да живее ... и го надвлдуваат капацитетот и способноста на субјектот да негува надеж за нешто“. Во современите социо-политички и културни услови, објектите на сурова оптимистичка приврзаност можат да се препознаат во тековните инвестирања, надеж и близина до национализмот, хетеронормативност, мажественост и родова бинарност, привилегијата на белата раса, разни идентитетски политики и неолибералната рационалност, и покрај тоа што тие се проблематични објекти на желба преку кои се поткопуваат условите на колективниот живот и добриот живот за

кои копнеат субјектите. Но освен тоа, во поширок историски и западен контекст, би можеле да ги разгледаме политички фиксирани значења и надежи вложени во нормативните форми на субјективитет, индивидуализам, автономија, идентитет, интенционалност, љубов, сопственост, нормалност и обичност, заедница, нацијата-држава, суверенитет, политиката на границите и „метафизиката на присуството/сегашноста“ воопшто.

Во рамките на Фестивалот целиме да ги анализираме пукнатините, отворите, прекините, недоследностите и дезориентираноста кои: 1) се конститутивен дел на нормативите на суровите оптимистички приврзаности и ветувањата за добар живот и фантазиите дека ќе се исполнат, и покрај тоа што се градат врз сликата на полнотија, целовитост и хомогеност; 2) се искусуваат и се почувствуваани како кор-сокак и криза на искршени материјални светови на афектно и сензорно ниво, како тековни структури на чувствувањето, опипливи а сепак неподатливи за дефинирање; 3) се произведени од практики на угнетување, експлоатација и нееднаквости во рамките на хетеронормативните, националистички и неолиберални капиталистички политички режими; или 4) се предизвикани од колективните и индивидуални практики на отпор или одбивање на нормативните рамки на инвестирање, приврзаност и релационост.

Од особен интерес за нас е истражувањето и презентирањето на уметнички и културни стратегии и практики за откривање на нови и алтернативни инвентари на чувства, објекти и места на желби, релационост, отелотворување, навики, светови и заедници, токму од и преку кор-сокаците и искуствата на скршеност во рамките на распарчените нормативни, насилни и хегемонски социо-политички режими (особено режими на родот, сексуалноста, националноста и капиталот), и на тој начин да се одвојат и прекинат односите на приврзаност кон суровиот оптимизам

Славчо Димитров
Курастор на Фестивалот

Групна изложба: Скршено

Уметници:

Феликс Гонзалез-Торес
(Felix Gonzalez-Torres),

Полин Бодри и Ренате Лоренц
(Pauline Boudry / Renate Lorenz),

Христина Иваноска
(Hristina Ivanoska),

Карин Мичалски
(Karin Michalski),

Федерика Даури и Хермес Питакос
(Federica Dauri / Hermes Pittakos),

и Велимир Жерновски
(Velimir Zernovski)

Во услови на сè поголемата закана од неолиберализмот, како и националистичките, хетеронормативни и маскулинистички/фалоцентрични идеали на единство, чистота, целосност, едноликост, успех и совршенство, СКРШЕНО се обидува да понуди квир перспектива втемелена врз претставата дека сме скршени на фундаментален и специфичен начин, и дека токму таа скршеност нуди можност за алтернативни политички хоризонти.

Со изложбата сакаме да го истражиме концептот на скршеноста како одлучувачка позиција во рамките на поширокиот кураторски субјект за суровиот оптимизам на Фестивалот од четири клучни перспективи: 1) Скршеноста како конститутивна социо-политичка онтологија на отелотворениот субјект; 2) Скршеноста како рефлексивна на нееднаквата дистрибуција на искуството и социјалното условување да се биде скршен од страна на разни апарати на нееднаквост, експлоатација и угнетување, каде што ваквиот примарен онтолошки и конститутивен човеков услов различно влијае врз разни популации, како што се квир, жените, расните малцинства

и прекаријатните општествени класи, додека притоа се одржува фантазијата за добриот живот и оптимизмот во хегемонските, нормативни и насилни институции и политичката рационалност; 3) Скршеноста како формите на полусуверени и колективни чинови и практики на прекин со вложувањето и односите на приврзаност обележани како суров оптимизам, вклучувајќи ги и алтернативните стратегии за навирање на кор-сокаците во кои живееме и смислувањето на нови објекти и места на желби, нови релационости, отелотворувања, афективно вложување и светообразувачки проекти; и 4) Скршеноста како концепт преку кој се негуваат нови инвентари за обмислување и практики на воспоставување на заедницата и политичкото.

(“Untitled”)

1989/1990

Отпечатено на хартија, бесконечен број на копии,
66 цм идеална висина x 74 цм x 142 цм
(Оригинална големина на хартија: 74 x 58 цм)

© Felix Gonzalez-Torres

Сопственост на Felix Gonzalez-Torres Foundation
Колекција на Rosa and Carlos de la Cruz, Key
Biscayne, FL

Инсталација: XENOS. Contemporary Art Museum of
Estonia (EKKM), Tallinn, Estonia.

13 јули – 25 август 2019.

Куратор: Anders Härm.

Фотографија: Paul Kuimet

Сопственост на фотографијата: Contemporary Art
Museum of Estonia (EKKM)

© Felix Gonzalez-Torres



Мојот последен американски долар My Last American Dollar

Кијун Томас (Keijaun Thomas)

Во фасцинантното соло дело „Мојот последен американски долар: Прва рунда. Фрлање и превртување на парички: Удирање на доларите, Втора рунда. Црни ангели во полето: Педерска пот, Трета рунда. Што ќе правиш: Чудесен како чудо“ (“My Last American Dollar: Round 1. Tricking and Flipping Coins: Making Dollars Hit, Round 2. Black Angels in the Infield: Dripping Faggot Sweat, Round 3. Whatchu Gonna Do: Marvelous like Marva”), Томас го истражува и отелотворува отпорот со прашањето: „Како да му одолееме на искушението, како да го забавиме темпото, како да играме, како да преживееме?“ Томас поставува мултимедијална инсталација со комбинација на структурални фрагменти на средини што се поврзуваат со труд, ритуал и гостопримство како што се машини соблекувални, стриптиз клубови, чекалници, црковни клупи. Истражувајќи ги формите преку кои луѓето со црна и кафеава боја на кожата го зафаќаат просторот еден за друг, Томас прашува: како да се носиш со сложената ситуација кога си млад, надарен и црн?

Во „Мојот последен американски долар“ Томас гради „чекалница“ во една соба. Црквените клупи се трансформираат во место од кое публиката ја гледа и неа и себеси. „Понекогаш јас сум таа, јас сум вашата танчарка. Потта што ми тече по грбот е вашата света вода, нашата соблекувална. Говорот ми е сличен на оној во спортска соблекувална“.

Преку моќната обработка на испреплетените истории на трудот, покорувањето и отпорот, Томас нагласува колку е сложено да се носат толку многу страни.



Snatched n' Tucked, Red Duct Tape, Dressed, Party Streamers (Cheerleading), PAUSE & AFFECT, [performancespace] во соработка со, фотографија на Andrea Abbatangelo, 2019

Во извадок од „Втора рунда.
Црни ангели во полето: Педерска пот“,
таа изјавува:

„Комплицирано е. Нејасно. Втемелено и оттемелено во историјата на мојот народ. Мојот народ е црнечкиот народ. Тешко е, споено за 'рбетот, поврзано за трансатлантската трговија со робови, во крвта ми е, бојата на моето гомно во тоалетната школка, мирисот на гомната на моите предци гниени со недели, се распаѓаат на нивните оковани тела. Сосема е јасно. Сино како водата, тешко како 1.000 црнечки тела фрлени во океанот. Темно е. Толку карактеристично. Се чувствува единствено како фантомски болки, исчезнати алки, изложени пиедестали. Вредноста на трупецот за аукција, цената на кафето што го пиете, шеќерот и листовите чај. Кафето, шеќерот и листовите чај. Непростено е, не се зборува тоа. Неверојатно и замисливо. Силно жолто, црвена коска, карамела, чоколадо. Толку црно, сино е. Толку црно, сино е. Толку ебено настрано, јасно е, толку настрано, одвоено и оставено за

педерите кои никогаш не можат да бидат црнци. Одвоено и оставено за педерите кои никогаш не можат да бидат црнци. Кршливо, нежно како памук и плетенки коса. Отворено како раните на грбот на робовите. Грбот на моите предци. Сè што сум знаела и на што сум се противела. Сè што сум знаела и на што сум се противела. Секое парче ткаенина и хартија во различна боја со нумеричка вредност. Моите дланки, рацете на татко ми, рацете на брат ми, рацете на сестра ми, рацете на тетка ми, рацете на братучедите, рацете на моите деца. Толку е... комплицирано“.



Drop Me In The Sea, Fish (REALNESS) Shopping Basket, Auction Block, Stripper Stage, Bricky (Femme-hood), Folkestone, UK, PAUSE & AFFECT,]performancespace[во соработка со, фотографија на Andrea Abbatangelo, 2019

Кијун Томас е уметничка која живее и работи во Њујорк. Таа е добитничка на Фондот „Френклин Франс“ за 2018 година. Во својата работа со перформансот, мултимедијалните инсталации и поезијата го истражува трудот на црните фемки во разни околности, како што е домашната работа, фризерство до атлетско тренирање и егзотични танци. Во своите перформанси комбинира рапсодични слоеви на глас снимен во живо, а посветите на песните се различни и во нив го истражува задоволството и притисокот од зависноста, грижата и поддршката. Томас ја истакнува истрајноста и интимноста на нејата од оние што се очекува да ја овозможат – претежно црни жени, црни фемки и луѓе со обоена кожа. Цели кон тоа да изгради мостови на разбирање, заедница и грижа преку своите дела. Нејзините дела се насочени кон себе/заедничка грижа во реално време и создавање на побезбедни простори кои ќе ги преобмислат, преработат и отсликуваат црните и луѓето со обоена кожа.

Дипломира на Школата за визуелни уметности, а се стекнува со магистерска титула на Школата на Уметничкиот институт во Чикаго. Своите дела ги претставува национално и меѓународно во Музејот „Брод“, Стејшн музејот за современа уметност, Новиот музеј за современа уметност, Перформанс простор во Њујорк, Перформанс простор во ОК, МАИ (Монтреал, интеркултурна уметност), Вригвуд 659, Арнолфини ОК, Човекови ресурси во Лос Анџелес, Уметничкиот центар „Хајд Парк“, Центарот „Нокдаун“, Центарот за современа култура на Мексико, Универзитетот Станфорд,

Универзитетот Харвард и Театарот „Де ла Вил“, како и Меѓународниот фестивал за перформанси „Рапид палс“, Патувачкиот фестивал за уметноста на перформансот, Квир уметничкиот фестивал, Уметничкиот фестивал „Тајм бејзд“, Фестивалот „Рубарб“, Фестивалот „Фирс“, Перформаторум 5, Енкуентро – Хемисферичен институт за перформанс и политики и АНТИ – Современ уметнички фестивал на кој била номинирана за Меѓународната награда за жива уметност. Томас гостува како уметник-резидент во Студијата СПЕЈС, Школата за уметност „Окс Бау“, Уметничката резиденција „Пауза и афект“, Перформанс просторот во ОК, Резиденцијата АКРЕ и Уметничката резиденција „Лабораторија за креативна размена“.

Да се застрани или не: ненормативен пристап кон кураторството

Онлајн предавање на д-р Горан Павлиќ
(Академија за драмски уметности, Универзитет во Загреб)

Во мојата презентација ќе се обидам да истакнам дел од проблемите со кои се среќаваме при обидот да се курираат лиминални области, односно сфери што се противат на прецизни академски категории. Поточно, што сакаме да кажеме кога ќе речеме „квир“? Дали поимот означува само сексуален или родов идентитет, или може да се сфати и како алатка во политичката борба? Дали оваа алтернатива е воопшто остварлива или погрешно ги претставува секогаш флуидните категории на капацитетот на субјектот и неговите структурни ограничувања. Ќе се послужам со теоретска алатка од квир-марксистичката политичка теорија за да предложам материјален пристап кон проблемот на курирање на „маргиналните“ културни практики. Со други зборови, го истражуваме начинот на кој академскиот апарат, со неговите воспоставени категории, ги инхибира обидите да им пристапиме на квир искуствата. На крај, ќе предложиме алтернативни епистемолошки ставови при теми поврзани со заедниците што застрануваат од нормативните општествени стандарди.

Д-р Горан Павлиќ е доцент на Академијата за драмски уметности во Загреб. Во неговите истражувачки интереси се вбројуваат политичката теорија, теоријата на перформансот, политичката економија на уметност. Во 2019 година издава дело на тема политичката економија кај Крлежа насловено како „Глембаеви: двојно читање“, коуредник е на две изданија (со С. Петлевски): „Театрум мунди: интердисциплинарни перспективи“ во 2015 година и „Простори на идентитет во сферата на перформансот“ (Spaces of Identity in the Performing Sphere – 2011).

*Предавањето на Горан Павлиќ е дел од меѓународната летна школа „Курирање во контекст“, во организација на ЗГ Локомотива, Скопје, и партнерите од проектот „Курирање во контекст“ поддржан од Еразмус + програмата за образование, тренинг, млади и спорт на Европска Унија и Министерството за култура на Република Северна Македонија.

05 септември (сабота)
21:00 ч.
Музеј на современа уметност
Во партнерство со Кино Култура

dragON aka PONY

Танц, кореографија, перформанс:

Александар Георгиев, Жана Пенчева и
Дарио Барето Дамас aka STEAM ROOM

Музика: Цветан Момчилов
Костими, сцена: Ралица Тонева
Графика: Ѓорѓи Десподов

Копродукција со: Колектив Гараж (Garage Collective),
Проект Бреин стор (Brain Store Project)
и Танцовата академија „Номад“ од Словенија.

dragON aka PONY е првото дело од проектот dragON, кореографска трилогија на авторите Александар Георгиев, Жана Пенчева и Дарио Барето Дамас (ака STEAM ROOM). Темата на проектот е протестното и телото на честење на дрег сцената, при што се истражува односот меѓу танцот и кореографијата. dragON aka PONY е кореографско дело во кое е претставено игралиште исполнето со голем број танцови референци од минатото и сегашноста, од Западна и Источна Европа, при што се создава простор на постојана транзиција, раслојување на интимноста и се експонира бедната коегзистенција. Во рамките на современ ПОП, делото ја повраќа геометриската кореографија преку призма на класицизам и употреба на фолклорот како ритуална форма. dragON aka PONY содржи сосем мал дел од Исидора, и многу од MTV или VH1.

Делото е направено во копродукција со Проект Бреин стор во склоп на програмската линија Креативни крстосници, а во рамките на проектот „Доживотно горење“, со поддршка од Програмата „Креативна Европа“ на Европската Унија. Проектот, исто така, е реализиран со финансиска помош од Министерството за култура на Република Бугарија и град Скопје.



Поддржано од: Креативни крстосници во рамките на проектот „Доживотно горење“ со поддршка од Програмата „Креативна Европа“ на Европската Унија, Министерството за култура на Република Бугарија, Националниот фонд за култура на Бугарија, Министерство за култура на Република Словенија, Град Љубљана – Оддел за култура, Меѓународен грант за размена (Konstnärshämnden), I-portunus (финансирано од Програмата „Креативна Европа“ на Европската Унија), Загребскиот танцов центар, Фестивалот БАЗААР, Младинскиот културен центар во Бургас, Хамалогика, Фестивалот Ера на Водолијата, Перформанс Рум, Фестивалот Moving Body, ДНК – простор за современ танц и перформанс, ЈСКД – Јавен фонд за културни активности на Република Словенија, ВИЗ!, Jasmin.bg, Kafene.bg, LoveTheater.bg.

dragON aka PONY е номиниран за наградата ИКАР 2020 на Сојузот на уметниците во Бугарија во категоријата „Современ танц и перформанс“.

Суров оптимизам

Предавање и разговор со Лорен Берлан

Односот на суровиот оптимизам се јавува кога она што го посакуваме, всушност, претставува пречка кон нашиот просперитет. Преку нови смели начини на согледување на сегашноста, Лорен Берлан пишува за суровиот оптимизам присутен од 1980-тите години како за социјално-демократско ветување од повоениот период, повлечено од САД и Европа. Луѓето сепак останаа приврзани кон недостижните фантазии за добриот живот – за ветувањата за нагорна мобилност, постојано работно место, политичка и социјална еднаквост, и долготрајна интимност – и покрај доказите дека не можеме повеќе да се потпреме на либерално-капиталистичките општества и да очекуваме од нив да ни обезбедат можности за значаен и исполнет живот.

Во „Суров оптимизам“ (2011) Берлан аргументира дека историската сегашност се перципира на афектен начин пред да биде разбрана поинаку, при што ги лоцира афективните и естетски реакции на драматичното приспособување при дискусии за прекаритет, контингентност и кризи. Таа предлага дека нашата оптегната сегашност се одликува со нови модуси на темпоралност, при што објаснува зошто теоријата на траумата – фокусирајќи се на реакциите на исклучителни настани кои го уништуваат вообичаеното на парчиња – не е корисна при толкувања за тоа како луѓето се приспособуваат со текот на времето, откако самата криза ќе стане вообичаена. Суров оптимизам е исклучителна афективна историја на сегашноста.



Лорен Берлан предава Англиски на Универзитетот во Чикаго. Во нејзините понови книги за сексуалноста се вбројуваат „Суров оптимизам“ (2011), каде обработува прекарнитетни јавни групи, фантазии за добар живот и естетиката на афектното приспособување во кризен контекст во современи САД и Европа; „Желба/Љубов“ (2012), вовед во концептите за приврзаноста, и со Ли Еделман делото „Секс или Неподносливото“ (2014), дијалог/аргументирање за себенарушувањето и закрепнувањето проектирани врз сексот. Пишува теоретски и со употреба на појавни медиуми за афектите поврзани со граѓанството, родот, расизмот, класниот антагонизам, сексуалноста, траумата и комедијата, на пример. Последното дело за генеративните интензитети на вообичаените средби и светообразувањето, напишано заедно со антропологот Кетлин Стјуарт, го носи насловот „Стотици“ (The Hundreds, 2019).

Самостојна изложба: Низ ножиците

Јован Јосифовски

„Низ ножиците“ е изложба на фрагменти, парчиња, исечоци, делчиња, купени/употребени/најдени предмети, различни димензии и рамни површини, интензитети и потези, лузни од лични истории и рани од повредите на класното искуство, лизгачки означители, редистрибуција на перспективи и аспекти, скинати и прелепени цртежи, контрапункти, синкопи, крикови на бес и политички револт, на страв, стигма и срам, но и задоволства на превртениот срам, на сетилни допири и контакт кои одбиваат да станат органи, или на тела без органи. Токму овие аспекти на колажната техника му овозможуваат на Јосифовски громогласно да се смее и критикува, остро со потегот на ножиците. Преку колажните фрагменти и парчиња, изненадувачките комбинации и композиции, преупотребата на веќе искористени материјали, и изненадувачките средби на слики, зборови и предмети, Јосифовски се спротивставува на Господаречкиот Означител и претензијата, секогаш насилна, на универзалност,

привилегираност, доминација, хиерархија, централизација и репрезентација на Една Вистина, Едно Тело, Една Сексуалност, Едно Знаење, Едно Значење, Еден Бог.

Колажните композиции во рамките на првата самостојна изложба, „Низ ножиците“ на Јосифовски изнесуваат на виделина аспекти на нашата мрачна сегашност, ги разоткриваат угнетувачките гестови зад бетонските универзитетски сидови, го изместуваат чистото и светото на религијата во валканите секрети од задоволствата на сексот, и го изложува насилството на милозната молитва, ги пакуваат раните од конфекциската машина и капиталот на текстилната индустрија, создаваат простор да проговори иронично Ајнштајн зад бирократските и неспособни лавиринти на институционалната бирократија, бесрамно го аборттираат истоштувачкиот бипартиски тридецениски систем на македонската политичка сцена, и ни ја разголуваат играта со карти на профитерските моќници и нејзините катастрофални еколошки последици итн.



Јован Јосифовски е роден во Ресен, во 1993 година. Училиште за применета уметност завршува во Скопје, во 2012 година. Завршува Факултет за ликовна уметност на Графичкиот отсек во класата на проф. д-р Славица Јанешлиева. Учевствува на неколку групни изложби во текот на студиите. Пред да се одлучи за ликовно образование покажува афинитет кон модната илустрација и театарскиот костим. Доминантна техника во неговите дела е колажот, кој континуирано се трансформира и вклучува цртежи од детството или стари цртежи во иста композиција со тековните дела.

Лето во кое те нема

Промоција на роман од Петар Андоновски



Лето во кое те нема е роман за внатрешните борби, за отуѓеноста меѓу партнерите, за истрајноста во барањето на вистината. Но, и роман за семејството и провинцијата.

Раскажан во прво лице, романот нè воведува во љубовниот триаголник меѓу тројца поранешни пријатели. Протагонистите, обидувајќи се да се ослободат од товарот на минатото, сфаќаат дека тоа е возможно само доколку се соочат со него.

Лето во кое те нема е отпор насочен кон лажниот морал и лагите што секојдневно ни се сервираат како неприкосновени вистини.

Петар Андоновски (1987, Куманово) автор е на книгите: *Ментален простор* (поезија, 2008), *Очи со боја на чевли* (роман, 2013), *Телото во кое треба да се живее* (роман, 2015), *Страв од варвари* (роман, 2018), *Лето во кое те нема* (роман, 2020).

Добитник е на наградите Роман на годината на Утрински весник за романот *Телото во кое треба да се живее* и Европската награда за литература за романот *Страв од варвари*.

Онлајн Дрег шоу Берлин-Скопје-Белград:

Онлајн пренос на facebook страната на Skorje Pride Weekend.
Затворена забава со Диџеј сет на Ивана Драгшиќ.
Супкултурен центар SHORTBUS и online stream на facebook страната на Skorje Pride Weekend.



Пенси

ПЕНСИ е уметничкиот и интернет-лик на Паркер Тилгман, уметник со адреса на живеење и работа во Берлин. Иако има дипломирано на Колеџот за уметности во Калифорнија, верува дека подобро функционира во финансиски достапни ноќни клубови, фестивали, јавни институции за уметност и отворени образовни средини, наместо во комерцијални галерии. Дрегот го перципира како алатка на општествената правда и се фокусира на промоција на телата и гласовите на другите женски, транс и не-бинарно идентификувани уметници. Комедијата ја комбинира со кампот со цел обработка на теми поврзани со ХИВ, белечката доминација, мизогинијата, менталното здравје и сексуалното насилство. Верува дека создавањето на радоста е од суштинско значење за да се преживее во овој свет. ПЕНСИ настапува насекаде низ Европа, Австралија, Америка, Јужна Кореја и Јапонија. Во последните пет години го води меѓународно познатото дрег шоу House of Presents, вторник навечер во барот „Monster Ronson's“ во Берлин. Исто така, организира дискусии на тема сексуално здравје и одговорно користење дрога во соработка



Мартини

со Praxis Cordes и Berliner Aids-hilfe во Германија, Австрија и Швајцарија. Од 2015 до 2017 година е основач и директор на музичкиот фестивал YO! Sissy, дводневен фестивал во Берлин на кој имаат можност да учествуваат локални и познати квир уметници. Има одржувано работилници и перформанси на фестивалот „Руртриенале“ во Бохум, театарот „Кампнагел“ во Хамбург и „Фолксбине“ во Берлин. За делата на ПЕНСИ имаат пишувано весниците „Гардијан“, „Шпигел“, „Тагесшпигел“, „Берлинер цајтунг“, списанието „СПЕХ“ и други. Верува дека соработката е клуч за иднината на одржливата уметничка практика. Мораме да се соединиме... и притоа да се изжуркаме.

Мартини доаѓа од вагина. Карипска вагина којашто ти овозможува да погледнеш отаде превезот на светот. Мартиник. Помеѓу грациозност и активизам, ова е изведувачка којашто знае да ја почувствува просторијата и да смени атмосферата со бесрамна леснотија. На Мартини не и е гајле, а вие ќе уживате да се справите со тоа. Очекувајте сè и сешто.



Неверојатната, Слатка, Акинос
(The Incredible, Edible, Akynos)

Неверојатната, Слатка, Акинос (The Incredible, Edible, Akynos) - Нејзиниот tagline е „Сверот“. Таа е меѓународно позната звезда на бурлеската и застапник за правата на сексуалните работници. Има настапувано во Европа, Канада, Карибите, Австралија и САД. 4ft 11" дупато, таа е бескомпромисна црна стриптизета којашто World Famous Bob ја нарече "дефиниција за затворање на шоу", и е решителна во рушењето на патријархатот. Со брзи танцови движења и 45-инчен задник, оваа забавувачка родена на Карибите е исто така позната и по својата незаборавна коса и групните настани инспирирани од Црнечката танцова традиција. Како дванаесет годишен ветеран на танцовата сцена на бурлеската таа е исто така застапник за правата на сексуалните работници, и имала свои браќања на престижни универзитети во САД.



KayGie

Haus of KayGie е дрег колектив од Србија кој ја поддржува дрег уметноста, модата на Club Kids и квир културата преку организирање на нови и постојни дрег настапи и градење на новата балска сцена (Ball Culture) во Белград и Нови Сад. Додека на копно создаваат квир приказни, кралиците од КејГи се свртија кон дигиталното во потрага по „нова нормална“ среќа. На дигиталното мени од КејГи:

Од пеколот и процеп (од газ), мајката на куката **Карма Гедонија (Karma Geddonia)**

Не-човек, сè уште не вонземјанин **Златниот глобус (Golden Orb)**

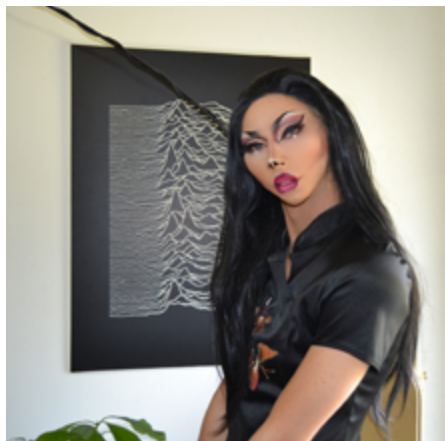
Најнајпознатата од сите **Дита Вон Бил (Dita Von Bill)**

Оревокршачката комичар и инспирација **г-ѓа Лили Кафе (Mrs. Lilly Café)**

Вера Вендета – твојата слатка одмазда, е омилена клупска икона во Скопје која од настапи како Диџеј до перформанси ги вовеле маските пред г-ѓица Рона. маската ја тргнува само кога сака да каже нешто важно, и верувајте ми, никогаш нема да заборавите што кажала. произлезена од неправдини, сега се бори за правда, огнот ѝ е најдобриот пријател. изиграјте ја и ќе ве претвори во пепел. Вера Вендета од неодамна повеќе се насочи на музиката и пуштање музика. Додека пушта музика, сетот го визуализира како голем моден настан. кога пушта музика како Диџеј, нејзиното присуство на дрег кралица создава форма на политички отпор за борба против патријархатот и сексизмот со тоа што одбира сет сочинет од многу машка музика со траги на женственост.



Вера Вендета



Токио де Вил

Токио де Вил е дрег изведувач од Скопје. Тој е член на нов Haus кој е во развој. Неговиот дрег е со политичка склоност, преку своите изведби изразува револт кој е резултат на угнетувањата на LGBTQ+ заедницата. Кога изведува бурлеска, многумина го сметаат за заводлив и еротски чин, но тоа за него претставува либерализација на женскиот идеал и род како социјален конструкт.



Ивана Драгшиќ е одгледана на танц подиумите-во-настанок во Скопје. Емоционално врзана за визијата на Summer of love и екстази еуфоријата, плочејќи низ хетеро-патријархалната рамка на модерното општество и култура, таа е исклучително сериозна кога станува збор за музиката која доаѓа од маргиналните заедници на отпор. Таа секогаш настојува да ја претстави интерсекционалноста на техно и танц културата во нејзините Диџеј- и радио-сетови. Ивана непретенциозно го бараше и го пронајде своето место во клубовите низ годините, главно обраќајќи се на квир-публиката, иако секогаш со задоволство ги размрдува сите тела. Одовде, нејзините Диџеј-сетови се состојат од свеж electro-break, acid afro, хип хоп и house траки, честопати измиксани со неодредени жанрови на електронска музика. Ивана зазема посебно место на сцената како млада девојка која се вмеша во машката работа на диџејство и водење радио емисии.

суров ОПТИМИЗАМ

Лорен Берлан

Оптимизмот и неговите објекти

Кога говориме за објект на желбата, всушност, говориме за грст ветувања посакувани од неког или нешто и нивното остварување. Тој грст ветувања може да биде отелотворен од одредена личност, предмет, институција, текст, норма, куп клетки, мириси, добра идеја – што било. Описот на „објектот на желбата“ како грст ветувања повлекува и дозвола да се соочиме со неразбирливото, односно загадочното во нашите приврзаности, не како потврда за сопствената нерационалност туку како објаснување за нашата истрајност во објектот, дотолку што близината до објектот подразбира и близина до грстот нешта ветувани од објектот, дел од кои можеби ни се јасни, но останатите и не сосема. Со други зборови, приврзаноста е секогаш оптимистична, што не значи и дека така самите се чувствуваме: на пример, може да страдуваме повторно да се вратиме на местото каде што сме почувствувале силен глад или желба или на вообичаената погрешна претстава на родителите за сопствените деца. Но да се препуштиме и вратиме на местото каде што објектот лебди во сопствените потенцијали е операција на оптимизмот како афективна форма (види Гент).

„Суров оптимизам“ го именува односот на приврзаност кон компромитирани состојби на можноста. Суровото во таа приврзаност, притоа не само непогодно или трагично, е што субјектите во чиј живот постои икс можеби и нема да ја поднесат загубата на нивниот објект или местото на желбата, и покрај тоа што самото негово постоење претставува закана за нивната благосостојба, затоа што без разлика на содржината на таа приврзаност, континуитетот на самата нејзина форма придонесува и за континуитетот на чувството субјектот да знае што значи, всушност, да продолжи да живее и да му се радува на сопственото постоење во светот. Самата фраза посочува на состојба поинаква од меланхолијата, отелотворена во желбата на субјектот да го одложи искусувањето на загубата на објектот/местото со кое го има идентификувано континуитетот на сопственото его. Суровиот оптимизам претставува состојба на одржување на врската со проблематичниот објект пред да го загубиме.

Може да се тврди дека сите објекти/сцени на желбата се проблематични, бидејќи инвестирањето во нив и проекциите за нив се многу повеќе поврзани со грстот ветувања и афекти што сме ги приковале за нив отколку за самиот објект/сцената. Напати се прашував дали навистина оптимизмот секогаш е суров, зашто доживувањето загуба на состојбите на неговите репродукции предизвикува неверојатно лоши чувства. Сепак, одредени сцени на оптимизам се посурови од други: таму каде што оперира оптимизмот, токму таа ревитализирачка или вдахновена потентност на објектот/сцената на желбата придонесува да избледи процутот овозможен од самата врска на прво место. Ова може да посочува на нешто толку банално како горлива љубов, но се создава простор и за опсесивен апетит, патриотизам, кариера, сешто. Афективно се нагодуваме за скапоценоста на нашите врски, вообичаено потсвесно, а самото тоа нè држи поблиску до сцената на желбата/абењето.

Поимањето на суровиот оптимизам како естетика на приврзаноста налага анализа на модусите на реторичката недиректност со кои

се овозможува невообичаената активност каква што е проекцијата во објект што оспособува, но истовремено и онеспособува. Како да се направи таква анализа научив од Барбара Џонсон, поточно од нејзината работа на апострофот и слободниот индиректен дискурс. Во нејзината поетика на недиректноста, секој од овие реторички модуси бидува оформен од начинот на кој субјектот на писмото создава други со цел, во рамките на перформансот на фантазмична интерсубјективност, писателот да се здобие со натчовечки опсервациски авторитет, со што се допушта перформансот да бидевозможен од самата близина на објектот. Бидејќи динамиката на оваа сцена наликува на мојот опис на оптимизмот на приврзаноста, формата на мојот пренос ќе ја опишам со нејзината мисла.

Во „Апостроф, анимација и абортус“, клучната референца на која се повикувам, Џонсон ги следи политичките последици на апострофското обраќање на она што станало фетална личност. Во сцената, тивок, афективно присутен но физички изместен соговорник (љубовник, фетус) во говорот бидува анимиран како доволно далечен за разговор, но сепак доволно блиску за да биде замислен од говорникот во чиј ум се одвива самата сцена. Но состојбата на проектираната можност, на слушање што не може да се случи преку изговор („ти“ не си овде, „ти“ си засекогаш задоцнет во разговорот со тебе што замислено го водам) создава вештачки момент на интерсубјективност во која, сепак, перформансот на адресирање може да се случи. Моментот е овозможен од фантазијата за тебе, обременета со икс особините што ги проектирам врз тебе, со оглед на твоето погодно отсуство. Одовде, навидум, апострофот се чини како да посегнува по тебе, директно движење од икс до ипсилон, но всушност се враќа наназад, анимирање на реципиентот во име на желбата да се случи нешто сега со кое ќе се реализира нешто во говорникот, со кое тој ќе станевозможен, затоа што тој признава, во одредена смисла, потреба да зборува за, како и на двајца: но само под услов, и илузија, дека двајцата се всушност (во) едно.

Одовде апострофот е индиректно, нестабилно, физичко невозможно, а сепак витализирачко движење на реторичката анимација што им дозволува на субјектите да се приспособат кон оптимизмот во можноста да се окупира истото психичко место како и другите, објектите на желбата кои те овозможуваат (со тоа што кај нив се назираат надежни својства, но исто така и со тоа што не се таму). Секако, од гледна точка на психоанализата, интерсубјективноста е секогаш невозможна. Но сепак, не и реторички невозможна. За Џонсон, слободниот индиректен дискурс нуди сродна суспензија, но со понеопасен исход, барем според нејзиното читање на Зора Нил Харстон и начинот на кој Харстон го практикува. Во делумното интегрирање на нараторот со свеста на ликот, слободниот индиректен дискурс ја перформира невозможноста да се лоцира опсервациона интелигенција кај некого или кого било, па одовде читателот е принуден да договори поинаков, поотворен однос на „раздиплување“ на тоа што го чита, мислејќи дека го разбира, а притоа осудува и бидува (“Bringing” 8). Да заклучиме, при проекцијата на Џонсон се работи за често сурвиот оптимизам на приврзаноста, често и самата е оптимистична кон трансференцијалната отвореност изискувана од читателот од страна на реторичките форми на суспендирана интерсубјективност.

Се разбира, она што следува и не е толку јасно: во есејот ја политизирам забелешката на Фројд дека „никој своеволно не ја напушта либидалната позиција, па дури и кога веќе се пројавува соодветна замена за неа“ (244). Се темели на еден долготраен проект на тема политика, естетика и проекции на политичката депресија. За целите на есејов, политички депресивната позиција се манифестира во тешкотијата да се одвоиш од животообразувачки модалитети кои се чини веќе не ја извршуваат својата функција и всушност го попречуваат просперитетот на субјектите чиј оптимизам го анимира (Sedgwick). Мојата претпоставка е дека состојбите на обичниот живот во современиот свет, па дури и на одредено богатство, како да речеме во САД, се состојби на трошење, односно на абење на субјектот, и дека во иронијата – во тоа што напорот да се репродуцира живот во современиот свет исто така претставува активност преку која истиот се аби – постојат одредени импликации за промислување на секојдневноста, вообичаеноста (ordinariness) на страдањето, насилството на нормативноста и „технолозиите на трпеливоста“ или одложувањето со кои се одржуваат овие процеси (Berlant, *Queen* 222). *Одовде, суровиот оптимизам за неизбежноста потекнува од перцепцијата зошто луѓето не се Бартлби*, не сакаат да се дејствуваат во однос на мизеријата на осиромашувањето, туку одбираат да го следат системот на приврзаност на кој се свикнати. Или можеби се наштимуваат со нормативна форма за да се умртват со консензуалното ветување и погрешно да го протолкуваат како достигнување. Од делата на Џон Ешбери, Чарлс Џонсон и Џеф Рајман есејов изведува три епизоди на суспензија на репродукцијата на хабиитуираниот или нормативниот живот. Со суспензиите се отвора „ќор-сокак“ како поим за преодниот момент меѓу хабиитуираниот живот и сите други. Тоа што се случува во овој простор на време ни помага да објасниме зошто бујните врски и понатаму отчукуваат, не како активирани бомба каква што можеби се, туку како звук од машина што нè теши дека тоа што наликува на закана или статичен шум, всушност, сепак е ритам што луѓето го следат додека треперат, се тетерават, се ценкаат, ги тестираат, односно се трошат од ветувањата што ги прикачиле на светот.

Ветувањето на објектот

Во една своја ненасловена песна Џон Ешбери поставува најнадежна верзија на нашата сцена на ветувања (види MacFarquhar). Политичката економија на порекнување што толку лесно ја влечкаме со нас како сенка, ја искажува во смисла на просторно доцнење, а потоа нуди искуство на живост во објектот коешто не само што може да се одживее туку воедно поедноставува и е револуционерно – буржујскиот двостих од соништата:

*Нè предупредија за пајците,
и поврмениот глад.
Се одвезовме во град за да
ги видиме соседите. Дома немаше никој.
Се скрасивме во дворови создадени
од општината,
се потсетивме на други, поинакви места –
но постоеја ли навистина? Зарем не знаевме за ова
веќе?*

*Во лозјата каде што химната на пчелите
ја потопува монотонијата,
спиевме мирно, се придруживме на големата
трка.
Ми пријде.
Сè беше како порано,
освен тежината на сегашноста,
што ја уништи спогодбата направена
со рајот.
Вистина немаше причина да славиме,
ниту потреба да се вратиме.
Се изгубивме туку така стоејќи,
слушајќи го шумот на жиците над нас.*

*Во првиот кадар се опишува сцена од неостварениот американски сон,
за малку неостварен. Во песната зборовите дом (на англиски – home)
и химна (hymn) речиси се римуваат; а сепак чувствуваме немир, дома
нема никој, природата му се заканува на нашето чувство за изобилие;
следува „тежината на сегашноста“, како што ја нарекува говорникот,
што ја прави нашата политика квиетистичка, спиеме за мир, сведувајќи
го симболичното на соматско. Од кога сегашноста се поима како нешто
што има тежина, како нешто неповрзано со другите нешта, како пречка
во животот? Опаното во песната е многу општо, а сепак може да се
изведе некаков контекст.*

Во овие соседства, „ние“ имаме одлучено да бидеме умртвени граѓани, среќни што ја претставуваме бојата пополнета во линиите во боенката, сместена таму од некој друг. „Ние“ живееме со надеж за нешто, но не премногу, трпеливо смирени за да го исполниме ветувањето да се живее некаква верзија на добар живот кој Жижек можеби ќе го нарече без кофеин („Passion“). Не наоѓаме ништо толку оригинално или длабоко во пародијата на „монотонијата“ на предградието опишана од Ешбери. Утешниот и по малку здодевен ритам на клишеата прикажува колку, всушност, живот може да се истрпи во нив и што значи да имаш доволно финансии за да се возиш слободно низ „општината“ на најасен

латерален начин, три четвртини одвоени од маникираната зона на поранешната фантазија. „Ние“ не размислуваме за нешта како што се работниците како бучно ги средуваат нашите поседи и ги расчистуваат патиштата: дури не сакаме ниту „соседот“ да биде повеќе од пријателска апстракност.

И покрај претставителната природа, како песна опеана од заедницата на безлични универзални субјекти на себепереференцијалност, дејството во песната не е сосема ограничено на нејасната приврзаност за американскиот сон живеан, всушност, како серија на пропуштени средби со катастрофата и човековиот контакт, исечен по мера во одвај искусени епизоди. Дејството на песната е зацртано во малите движења меѓу домот, химната и шумот. Најважно, кулуминира кон настан со кој се прекинува недраматичниот формализам на „нашиот“ живот.

Можеби се работи за христијански настан, каде зајадливите цитати на Ешбери на Елиот и Милтон означуваат отклонување од религиозната лирика. Но отклонувањето е овозможено од моментот „Клои ја сакаше Оливија“ во песната: „Ми пријде“ (Wolf). Ми пријде и ја раскина мојата „спогодба“ со „рајот“ да не бидам геј. Јас не сум субјект на химната туку на шумот, она што одекнува околу мене, можеби рајот или пчелите или желбата или електричните жици, но што и да е, повлекува близина до некого во кого ќе се изгубам, во шумот не таму каде што „стоевме“ туку насекаде наоколу, не во исцртаниот простор на нагони и возење, туку во изгубениот простор. Настраноста се заменува себеси со просторот на страхопочитување на религиозниот афект: сепак, животот во најдобар случај е налик на кор-сокаци. Доколку постои некаква интерсубјективност, истата нема содржина туку се создава во истовременоста на слушањето. Нивната интимност е радикално интимна и нешифрирана. Животот меѓу домот и химната бидува прекинат од хм, од прекин, каде луѓето сега се изгубени, но живи и непобедени во нивното изместување. Животот е заплениет, како што би рекол Бадју, од настан што налага лојалност.

Настанот сепак има влијание и покрај автобиографското во песната. Песната завршува со фокус на тоа што поточно се случува кога некој ќе си дозволи да биде променет од настанот на битствување-со-објект, не во полуанонимната проектирана близина на апострофот или социјалноста во смисла го-сторивме-ова и го-сторивме-она од првата строфа, и не од аспект на театралноста на јавно отворениот сексуален идентитет – всушност, не во биографски однос воопшто. Во песната се вели „Вистина, немаше причина да славиме“: немало причина да се слави во вистината или објективноста. Наместо тоа, постои очекување на интимност и нов вид на поезија. Сеизмичкото поместување во кор-сокакот се одвива во предавањето на близината на интимноста недефинирана со говор, создадена преку гест на пристап со кој се отвора простор меѓу двајца застанати простум, свежо поврзани.

Возбудлива е претставата за песната како средство за продукција на кор-сокак во сегашноста сè уште неапсорбиран во буржујските сетила, таков што нè воведува во простор на социјалност што слуша, восприма и изискува теоретизирање. Отворете се кон тој што ви пристапува. Дозволете средбата да ве промени. Станете поетот на епизодата, елизијата, на трите точки...

Истовремено, неопходно е да се истакне дека е важно кој ја напишал песната: доверлива личност. Таа наоѓа можност во момент на суспензија, и притоа не ја изискува ниту логиката на пазарот за да си ја обезбеди сопствената вредност ниту пак интимното признавање на општествено нормалното или домашното за да увери дека има граници. Зафаќа не-простор без да биде значаен, што не го изгрозува. Сепак, овој момент на оптимизам може да биде или не дел од суровиот оптимизам: не знаеме. Ветувањето е насекаде, а распадот на формата на постоењето присутен пред настанот не е причина за оплакување или радост: се работи за обичен факт. Дали епизодната природа на прекилот му овозможува, по моментот, да му се врати освежен на дневниот ритам? Ке одат на кафе или на поинаков вид на стимулација? Ке се променат ли за да бидат во состојба да изградат цел еден свет? Дали парот претставува замена за колективот кој сега може да биде буден за мир наместо задреман? Или пак естетскиот момент на поинаквата автономија стекната со заедничкото постоење во мечтите се поставува како услов не за да се одвоиш од пазарот туку да живееш во него? Хабермас веројатно би забележал дека фантазијата за апотеозата на љубовниците му дозволува на Пазарниот Човек да ги придуши вестите дека тој исто така е експлоататор на градинари, инструментален и инструментализирачки агент. Џон Рико можеби би тврдел дека надворешноста и неупатеноста (outsideness/outsiderness) на мажите посочува на потенцијалната способност на секое педерство да создаде настрана антинормативност што не мечтее копнежливо по семејниот живот.

Се движиме од домот (home) до шумот (hum), од *hotte* до *хм*, *прекин: потсека на Х. Д. Торо*, методот на артикулација на просторот што го зафаќа моментот за да се измерат неговите контури, да се праша што се запира, кој ќе го стори тоа, и што значи да се биде во тој момент, а потоа и отаде него. Секогаш е ризик да дозволиш некој да ти се приближи, да инстистираш на поинакво темпо од продуктивистичкото, односно од капиталистичката нормативност. А сепак, „тој“ не е мој објект, мојот грст ветувања: „тој“ ми пријде. Дури и кога е побезбедно да се биде објектот отколку да го имаш објектот и да се ризикува разочарување, песната запира пред да навлеземе премногу длабоко во проектирањето и вградувањето. Следува недовршената работа на песната: во овој момент, поставените сетила се подложни да станат, со зборовите на Маркс, „теоретичари“, ослободени од глупоста на поседничката сензуална хабитуација и тоа што таа го повлекува (162).

Ветување на разменската вредност

Како и да е, артикулацијата на песната за да се дојде до значењето на кор-сокакот насликан во настан со кој се изместува и распаѓа обичниот живот не потврдува дека сите лирски или епизодни прекини имаат потенцијал да бидат услов за можност да се замисли радикално ре-сензуализиран субјект. Говорникот кај Ешбери има среќа што може да се распаѓа и цути во колаборативното незнаење иницирано од гестот, средбата, и потенцијално настанот со кој се испушта она што „тој/јас“ ќе ни даде мир кога ќе го слушнеме. Во „Разменска вредност“ на Чарлс Џонсон, во ситуација со потенцијален сличен исход не се случува истото, и речењето на што сè можело да им се случи на лицата затекнати во сцена меѓу еден хабитуиран живот и друг сè уште неизмислен ни

објаснува зошто фразата „политичка економија“ секогаш е проследена со анализа на суровиот и невообичаен оптимизам. Зошто некои луѓе се успешни во импровизација на незнаењето, а други не успеваат да дојдат до здив, не потпневнуваат туку трупаат?

Слично на лириката на Ешбери, приказната почнува со размислување за соседите и соседствата. Дејството во расказот „Разменска вредност“ се случува во 1970-тите години во населбата Саут Сајд во Чикаго. Протагонистите, осумнаесетгодишниот Кутер и постариот брат Лофтис, се сиромашни Афроамериканци. Не се возат низ центарот, ниту пак посетуваат други маала за забава: немаат автомобил. Домот и соседството се простори на локализирани, персонализирани практики на среќавање, скитање и гребење. Но овде интимноста на близината не е поврзана со лирската интерсубјективност, иако приказната се случува преку медитативниот ритам со кој Кутер расчленува нови ситуации. Субјектите во „Разменска вредност“ се експресивни и нејасни, но со сосема поинаква валентност од онаа во претходниот пример.

Дејството почнува со заговорот на браќата да ја ограбат веројатно мртвата сосетка, г-ца Бејли. Која е г-цата Бејли? Никој не знае: сосетка е, па одовде не мора никој да ја познава; работа ѝ е да се вртка наоколу, да биде „лик“, поим со кого нарекуваш некого што изведува позната серија на иконокластични дејства околу тебе, а не е интимен со тебе. Г-ца Бејли носи износена машка облека; кога Кутер ѝ дава железни парички таа не ги троши, ги јаде. Кутер го знае само ова за неа, и понатаму не изведува никакви заклучоци од нејзините активности. Дејството се одвива затоа што таа секогаш е присутна, а потоа веќе не е. Кутер и Лофтис мислат дека можеби починала и одлучуваат да ги соберат првите плодови.

Собирањето туѓи нешта не е типично за Кутер, но сепак не го ни нарушува неговиот основен однос со светот. Во споредба со брат му, тој е обележан како губитник. „Мама велеше дека Лофтис, а не јас, ќе постигне нешто [...]. Лофтис беше петти според просек од матурантите, направи две свирки, и исто како тато, копнееше по работите на белците во Хајд Парк, каде мама работеше понекогаш“. Двајцата родители се починати: тато од исцрпеност, а мама затоа што била „поголема од слон“. Како сведок на ова Кутер одбива да се качи на возот кон американскиот сон. Кога се присекава на родителите „како се убија да заработат скршена пара“, си мисли „дури и да не добив сè што сакав, можеби добив сè што ми следува“ и животот си го организира преку странично уживање на фантазиите. „Една работа да не можам да задржам, па си седам по дома, гледам телевизија, или читам стрипови, или лежам мртв, слушам музика и си замислувам лица или далечни места во водените дамки на тапетите“ (28-29).

Фантазиите не се план за Кутер. Од нив не може да се заклучи ништо за тоа како да се живее животот. Тие се самото дејство на живеење, начинот на којшто тој го минува времето, без обиди да направи човек од себе во системот на експлоатација и размена, во политичката економија на неговиот свет, кој не создава одмор или смет туку бавна смрт, загуба на субјекти преку разменската вредност на капиталот, кој тргува со телото на работникот во замена за одложено уживање кое најверојатно нема да го доживеат оние на дното на класната структура, очигледно и од судбината на неговите родители. (Berlant, “Slow”)

Спротивно на ова, односот на Лофтис со фантазијата е реалистичен. Од родителите го наследува оптимизмот кон животот преку амбициозноста. Сепак, неговите стратегии се стриктно формални. Посетува часови кај Црните националисти во „Топографската библиотека за црнци“, чита списанија и на евтната облека прешива скапи етикети: важно е да напредувааш, според него, било тоа преку моќ, труд или „измама“ (29). Има ниско мислење за Кутер, затоа што помалиот брат секогаш е занесен и нема никаква мотивација. Сепак, заедно ќе ја свршат работата.

Во станот на г-ца Бејли не се гледа прст пред очи и смрди на гомна: исечок од дневен весник фрлен во губрето открива дека нејзиниот поранешен шеф, Хенри Конерс, ѝ го оставил целиот имот по смртта и дека нејзините изведби на пребарување по користена облека и бизарноста претставувале маска да се скрие огромното богатство. Во мракот ова има смисла. Но кога ќе се вклучат светилките, Кутер забележува дека „форми ми приоѓаат во светлината и во еден момент си помислив дека се соннав во просторот“ (39). Во тој момент, Кутер влегува во кор-сокак: умешноста да препознава невообичаени форми бидува применета врз неговиот живот, којшто повеќе не може да го живее.

Дневната соба, покриена во пајажини од прав, претекува од банкноти од долари, акции од Џенерал моторс, нафтени компании напишани во стари кутии за пури, искинати чанти, или во врзопи споени со розови гумени ластичиња. ... Сè, како свет во друг свет, ви велам, како сцени од разгледници со избобиле каде можеш да се затвориш и да живееш засекогаш. Со Лофтис обајцата одеднаш вдишавме. Видовме неотворени кутии со џек даниелс, три сефа зацементирани во подот, стотици кибрити, нова облека, печка на нафта, дузина бурми, губре, списанија од Втората светска војна, кутија со стотина конзерви сардина, крзнени наметки, стари теписи, кафез за птици, кофа со сребрени долари, илјадници книги, слики, монети од четврт долар во кутии од тутун, две пијана, стаклени тегли со пени, гајда, речиси довршен Модел А на Форд прошаран со рѓа, и, ви се колнам, дел од исушено дрво. (30-31)

Како да се сфати колекцијата од толку нешта, но и од детали? Кутер реагира не како историчар туку како моралист: „Тоа со дрвото не е нормално“ (31). Сепак, јас сметам дека главниот настан во приказната е соматски. Промената е како напад, како удар проживеан врз телото пред да се разбере што било, истовремено значаен и неелоквентен, удар што се обидуваат да го разберат до крајот на приказната и на нивните животи. Како добивка на лотарија, купче незаработен кеш; бидуваат поседувани со тоа што се стекнуваат со поседство, шокот ги фрла во кор-сокак. Ваквиот процеп во нужностите на историјата предизвикува несвестица кај Кутер – „Колената ми откажаа; се онесвестив како во филмовите“ (32); Лофтис „забревта“ и „за првпат [...] се чинеше како да не знае што следно да стори“ (31). Телата им бидуваат суспендирани.

Но ако богатството ја менува историјата, истовремено ја престорнува во нешто поинакво од обична зона на едвај или лошо замислени можности. Лудиот разум на Лофтис се повраќа и го присилува Кутер да изготват список од сè. На крајот,

Купот збирштину на лудото бабиште изнесува 879.543 долари во кеш, 32 штедни книшки... Не бев сигурен дали сонувам или е јаве, но одеднаш, веднаш штом го напуштивме станот, почувствував како сите стравови за иднината, на Лофтис и моите, исчезнаа, бидејќи имотот на г-ца Бејли го претставуваше минатото – моќта на оној Хенри Конерс заробена како дух во волшебна ламба – од кое можеме да живееме, па одовде ја претставуваше и иднината: важи, може така. Лофтис почна да објаснува дека пијаното што го истуркавме до дома вредеше илјадници долари, или стар дек за снимање или основница за еден бјуик. Имаше вредност (Лофтис рече) на универзална стандардна мерка, релациона, нереална како бројка, па наместо дек за снимање можеш магично да добиеш два златни костума, одмор во Тихуана, или дваесетина пушења од курва – желби во вредност од 879.543 долари, ако можете да си замислите. Испадна дека предметите на г-ца Бејли беа како сурова енергија, а Лофтис и јас, како волшебници, можевме да ги престориме во сè што ќе посакаме. Единствено ни преостануваше, барем мене така ми се чинеше, да смислиме за што точно да ги замениме. (34-35)

Сетилата на Кутер, раздразнети од ветувањата грст нешта, стануваат вистински теоретичари. Разменската вредност не е идентична на цената на нештата, туку одредува за што сè едно нешто може да се размени, небаре парите не се дел од ова посредување. Капутот за пијано. Парите за животот.

Глетката од неизмерното богатство ги менува условите на значењето на животот, на репродукцијата на животот, и на самата размена. Лофтис замолкнува. Кутер граба од парите и излегува во град. Но иако центарот на Чикаго е само на неколку милји оддалеченост, наликува на непозната земја. Нема поим како среќно да ги потроши парите и со гадење сфаќа дека парите нема да придонесат да се чувствува како да припаѓа некаде ако самиот веќе не се чувствува така. Купува грда, неквалитетна и скапа облека. Се прејадува со месо дури не му се лоши. Се вози со такси насекаде. Кога стигнува дома го начекува братот во психотична сосостојба. Лофтис направил комплексна стапица, сеф за да ги заштити парите. Го кара Кутер за потрошените пари, затоа што моќта се наоѓа единствено во натрупувањето. Лофтис: „Штом ќе купиш нешто ја губиш моќта да купуваш“ (36). Не може да се заштитите од судбината на г-ца Бејли, „стравот типичен за црниците дека ќе го потрошиш и она малку што го добиваш во животот“ (37); наследството „ја измени, како маѓепсана, опседната од ветувањето за животот, испаничена да не го исцрпи, а сега заклучена во минатото затоа што сè што купила било лоша зделка: загуба на живот“ (37-38).

Забележувате колку често Џонсон се навраќа на зборот „живот“: може ли личност од дното да го преживее живеенето „живот“ лишен од илузијата на бесконечна издржливост преку некакви фантазматски практики сковани набрзина? Колку брзо можеме да ги отфрлиме старите спогодби меѓу одбраната и желбата, и притоа да се приспособиме на режим чии правила не ти дозволуваат да почувствуваш утеха и пријатност? „Разменската вредност“ ја демонстрира близината на два типа суров оптимизам: со мал културен или економски капитал, трпејќи ја историја на расна отуѓеност од нормите на белиот супремизам, работиш дури не цркнеш или не

заповиш во непостоење; или преку товарот на капиталот, трупаш за да се спасиш од смртта, одложувајќи го животот, сè дури не умреш. Кутер сфаќа дека повеќе нема спас, нема живот што не би бил поврзан со смртта, оформен од потенцијалната загуба што ѝ претходи.

Ветувањето да бидеш научен

Невообичаено е што моментите на оптимизам, преку кои се бележи можноста дека навиките на минатото можеби нема да бидат повторени, ослободуваат несовладлива негативна сила: вакви последици би биле предвидливи за трауматични сцени, но сепак не е невообичаено да му се придадат истите потенцијални последици на еден оптимистички настан. Конвенционалната фантазија дека во близина на нов објект/сцена може да се случи револуционерно ослободување на постоењето носи поинакви предвидувања од она што одредена личност или група очекува, сепак, да се движи од епизода во епизода во надеж за грст нејасно дефинирани можности. А сепак: до одреден степен на апстракција и од траумата и од оптимизмот, искуствата како што се самораспаѓање, радикално променета свест, нови сетилности и наративен прекин наликуваат едни на други; емоционалната поплава во близина на нов објект може да предизвика слично посегање по форма што стабилизира, повторно укотвување во предвидливоста на симптомот.

Веќе споменав дека начините на кои се артикулираат и живеат сетилно идентитетот и желбата во рамките на капиталистичката култура создаваат контраинтуитивни преклопувања. Но да се чита претходното како тврдење дека субјективната трансакција со оптимистичката структура на вредноста во капиталот ги создава заплетканите последици на суровиот оптимизам како таков, би било редуktivно. Текстот се фокусира на уметничките дела преку кои сингуларитетите експлицитно се претвораат во случаи на неуниверзална но генерална апстракција, создавајќи наративни сценарија за начинот на кој учиме да ја идентификуваме, справуваме со и одржуваме заматената луминозност на нивната приврзаност да се биде икс и да се има икс, со оглед на тоа што оваа приврзаност е сочинета од ветувања, а не поседства. Историскиот роман на Џеф Рајман, „Was“ нуди поинаква инстанца на суров оптимизам. Авторот ги поврзува земјоделската работа, културните индустрии и културата на терапија преку четири средби со филмот „Волшебникот од Оз“, потрагата во филмот по афективниот континуитет на траумата и оптимизмот во себerrasлојувачка возбуда не е ниту комична, трагична, ниту мелодраматична, туку метаформална: ги апсорбира во литературен жанр преку кој фантазијата се потврдува (од задлабоченост во убави нешта до луда заблуда) како позитивна одбрана против загубите во обичната историја.

Во романот „Was“ се конструира посттрауматска драма што опстојува преку доминантната свесност на Бил Дејвисон, медицинско лице за ментално здравје, белец и хетеросексуалец од Средниот Запад на САД, интимно соочен со траумата единствено преку амбивалентноста кон свршеницата, но кој сепак преку својата професија влегува во кор-сокаци со пациентите, и ги насочува тие кор-сокаци во себеси, со што добива улога на оптимистичен потсетник во романот, на богат сведок. Првата трауматска приказна е приказната на Дороти Гејл, на англиски

презимето е напишано како Gael (наместо Gale), делумно веројатно за да се поврзе девојката транспортирана во Оз преку силниот ветар со некого во затвор (од gaol или jail на англиски), но исто така и да се поврзе со галскиот дел од Шкотска, домот на историскиот роман, жанрот чии афективни и политички конвенции експлицитно ја оформија квазидокументарната инклузија на Рајман на искуства и сеќавања со траги во архивите, пејзажите и телата расфрлени низ Канзас, Канада и САД. Слично на Кутер, Дороти Гејл го користи и најмалиот дел од сопствената фантазија за да ја преживее сцената на безнадежна историска вгнезденост. Но Дороти не талка загубено, напротив применува интензивна многукратна генеричка инвентивност: сонови, фантазии, интимни претстави, психотични проекции, агресивен молк, лаги, се однесува како бучен насилник и искрено ја кажува вистината. Креативноста на Дороти создава сид на посттрауматска бучава, бидејќи е напуштена од родителите, силувана и засрамена од вујко и Хенри Галч, и отфрлена од другите деца затоа што е крупна, дебела и неелоквентна.

Во вториот дел од романот се раскажува приказната за Џуди Гарланд како детето Франсис Гам. Во филмот „Волшебникот од Оз“ таа ја глуми десексуализираната мила девојка, Дороти Гејл, каде градите ѝ се цврсто прилепени за да остане дете и одовде да ѝ биде украдено нејзиното детство. Тоа детство не е украдено преку силување, туку со тоа што родителите ги прилепуваат сопствените фантазии за животот на децата во поглед на пари и слава (мајката на Гам), или секс (таткото на Гам чиј избор биле момчиња). Третата приказна говори за фиктивен геј-маж, непознат холивудски глумец по име Џонатан, прославен како чудовиштето во филмови за сериски убијци, а кој, на почетокот од книгата, добива улога во претставата „Волшебникот од Оз“ со патувачка театарска група. Приказните говорат за суровиот оптимизам на луѓето кои немаат контрола над материјалните услови на сопствениот живот, чиј однос со фантазијата единствено ги штити да не бидат уништени од другите и од нацијата. Во овој текст нема доволно простор за да се разработи што поточно оптимизмот овозможува и спречува во романот, но сакам да се фокусирам на една сцена што ја прави целата книга возможна. Во сцената, Дороти Гејл се среќава со наставникот дојден како замена, Френк Баум, во руралното основно училиште во Канзас.

„Децата“, пишува Рајман, „беа свесни дека наставникот дојден на замена не е вистински наставник затоа што беше премногу мек“ (168). „Замена“ (Substitute) во англискиот јазик потекнува од зборот „наследува“ (succeed), и самата можност што се јавува со промената е длабоко втемелена во светот. Наставникот на замена носи оптимизам само доколку сè уште не е поразен – од животот или од училиците. Влегува во нивните животи како нова локација за приврзаност, дедраматизирана можност. По дефиниција, тој чува нечие место, простор на исчекување, неизвесен настан. Неговото доаѓање не е лично – не е дојден таму за никого посебно. Количеството на афект ослободен околу него посочува на интензитетот на достапниот детски порив да бидат помалку мртви, неутрализирани или полудени од навиките; но сепак, не открива ништо за чувството на транзитирање меѓу застојаниот живот и сите други, или дали тоа чувство води кон нешто добро.

Секако, учениците често се однесуваат сурово со наставниците на замена, како резултат на возбудата од непредвидливото и отсуството на страв за да бидат послушни, па дури и да не посакуваат признание поради немањето доволно време за да се изгради тоа. Но наставникот на замена е посебен за Дороти: тој е актер, како нејзините родители; ги учи турски јазик, им зборува за алтернативните истории живеани токму во тој момент или во минатото (171). Дороти фантазира за Френк Баум не на наративен начин, но со мешавина од чисто задоволство и одбрана: „Френк, Френк, додека чичко ѝ ја допира“. (169); потоа се прекорува за „сопствената недостојност“ (169) затоа што знае „колку си убав и знам колку сум грда и дека никогаш нема да се случи нешто меѓу нас“ (174). Го повторува неговото име, Френк: „како да резимира сè што недостига од мојот живот“ (169). Сепак, лице в лице, не го трпи олеснувањето во нејзиниот живот предизвикано од присуството на наставникот на замена. Побеснува и се топи од неговата почит, неговата едноставна љубезност. Го исмева и ги попречува часовите за да ја удави нежноста што ја чувствува, но се покорува кога ја замолува да замине од училишната за да напише нешто, што било.

Се враќа со лага, со желба. Нејзиното куче, Тото, е убиено од вујна ѝ и вујко ѝ. Тие го мразеле и немале доволно храна и за него. Но приказната што му ја дава на наставникот на замена е замена: во неа се раскажува колку е таа среќна со Тото. Во речениците пишува како си играат заедно, колку разигран е тој, трча наоколу и квичи „како да се поздравува со сите“ (174). Замислениот Тото ѝ седи во скут, ѝ ја лиже раката, има ладно носе, ѝ спие во скутот, и јаде сè што вујна Ема ќе му даде. Нејзиниот состав навестува среќен живот, живот во кој љубовта циркулира и се шири, за разлика од нејзиниот вистински живот, каде „се чинеше како сите да стојат свртени грб со грб еден кон друг, и викаат на цел глас ‘љубов’, но во погрешна насока, спротивно еден од друг“ (221). Бележи траги од сите убави искуства на Дороти. Составот завршува со реченицата: „Не го нареков јас Тото. Мајка ми му го даде името пред да умре. Исто е како моето“ (175).

Тото, Додо, Дороти: наставникот, трогнат од храброста на признанието со кое се означува идентификација и поврзување, уидува дека детето отворило нешто во себеси, срушило некој ѕид. Но греша кога возвраќа миметички, со нежност, каква што претпоставува дека таа бара за возврат: „Мило ми е“, прошепотува, „што крај себе имаш нешто што го сакаш толку многу“. Дороти збеснува и го навредува Баум, но сепак ја кажува вистината за нејзиниот живот, јавно, пред другите ученици. Говори како постојано ја силуваат и постојано е гладна, за убиството на кучето, и за сопствената неелоквентност: „Не можам ништо да кажам“, завршува (176). Со тоа сака да каже дека ништо не може да стори за да промени нешто. Оттаму почнува да квичи и да копа дупка во земјата, да исчезне, но исто така, во одредена смисла, и да стане олицетворение на последното нешто што го сакала. Потоа Дороти полуѓува, живее во сопствен свет на фантазии, талка бездомна и слободна, особено ослободена од способноста да размислува за загубата во модалитетите на реализмот, трагедијата или мелодрамата. За да ја заштити и последната трошка оптимизам, таа полуѓува.

Во романот „Was“, Баум со „Волшебникот од Оз“ подарува алтернатива за личноста што не може ништо да каже или да направи за да го промени сопствениот живот материјално, личност која има истрпено толку многу во животот што еден мал момент на ослободување води кон перманентен процеп во жанровите достапни за нејзиниот опстанок. Во „Што е минорна литература?“, Делез и Гатари поттикнуваат да станеме малцински токму на истиот начин, да се детериторијализираме од нормалното и да ископаеме дупка, во одредена смисла, како куче или крт. Со создавањето на кор-сокак, простор на внатрешно изместување, според ова гледиште, се растеруваат нормалните хиерархии, одредености, тиранства и забуну на послушност кон автономната индивидуалност. Таквата стратегија ветува многу во песната на Ешбери. Но во „Разменска вредност“, еден момент на ослободување создава психотична одбрана против ризикот да се загуби оптимизмот. За Дороти Гејл оптимизмот на приврзаноста кон друго живо суштество е најсуровата шлаканица на светот.

Од овој грст може да се разбере малку повеќе за магнетската привлечност на суровиот оптимизам, преку потиснување на ризиците на приврзаност. Поинаков став, сензорно поместување, интерсубјективноста или преносот кон ветувачки објект не може да создаде само по себе подобар живот: ниту пак тоа може да се случи како резултат на соработката меѓу двојка, брака или педагогија. Нејасните идности на нормативниот оптимизам создаваат мали себенарушувања како утопии на структурната нееднаквост. Во текстовите што ги разгледаваме се поставуваат моменти кога може да се случи обратното, но промените во афективната атмосфера не се еднакви на промена на светот. Тие овде претставуваат само делчиња од аргумент за централноста на оптимистичната фантазија за репродуцирање и преживување во зоните на компромитирана секојдневност. Ова е само еден начин да се премери кор-сокакот на животот во прекумерно присутниот момент.

Цитирани дела:

Ashbery, John. Untitled. *New Yorker* 7 Nov. 2005: 88.

Badiou, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Trans. Peter Halliward. Intro. Slavoj Žižek. 1998. London: Verso, 2001.

Berlant, Lauren. "Slow Death (Obesity, Sovereignty, Lateral Agency)." *Critical Inquiry*. Forthcoming, summer 2007.

Berlant, Lauren. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizen-ship*. Durham, nc: Duke up, 1997.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. "What Is a Minor Literature?" Trans. Dana Polan. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Ed. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Min-ha, and Cornel West. Cambridge, ma: mit p, 1990. 59–69.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." 1917. [1915]. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans. and ed. James Strachey. Vol. 14. London: Hogarth, 1957. 237–58.

Ghent, Emmanuel. "Masochism, Submission, Surrender: Masochism as a Perversion of Surrender." *Contemporary Psychoanalysis* 26 (1990): 108–36.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trans. Thomas Burger. Cambridge, ma: mit p, 1989.

Johnson, Barbara. "Apostrophe, Animation, and Abortion." *Diacritics* 16.1 (1986): 28–47.

Johnson, Barbara. "Bringing Out D. A. Miller." *Narrative* 10.1 (2002): 3–8.

Johnson, Charles. "Exchange Value." *The Sorcerer's Apprentice: Tales and Conjurations*. 1986. New York: Plume, 1994. 25–40.

Marx, Karl. *Economic and Philosophical Manuscripts*. Trans. Gregor Benton, 1974. <http://www.sozialistische-klassiker.org/Marx/marxe02.pdf>.

MacFarquhar, Larissa. "Present Waking Life: Becoming John Ashbery." *New Yorker* 7 Nov. 2005: 86–97.

Milton, John. "On His Blindness." *John Milton: The Complete Poems*. Ed. John Leonard. London: Penguin: 1998. 84.

Ricco, John Paul. *The Logic of the Lure*. Chicago: u of Chicago p, 2002. Ryman, Geoff. *Was*. New York: Penguin, 1992.

Sedgwick, Eve. "Teaching/Depression." *The Scholar and the Feminist Online* 4.2 (2006). http://www.barnard.columbia.edu/sfonline/heilbrun/sedgwick_01.htm.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. 1929. New York: Harcourt, Brace, and Jovanovich, 1957.

Žižek, Slavoj. "Passion—Regular or Decaf?" *In These Times* 27 Feb. 2004. http://www.inthesetimes.com/comments.php?id=632_0_4_0_C.

Превод од англиски:

Јулија Мицова

Организатор: Коалиција МАРГИНИ Скопје и ЛГБТИ Центар за поддршка
Куратор: Славчо Димитров
Дизајн: Студио Игор Делов
Превод од англиски: Јулија Мицова
Лектура: Виолета Танчева

Оваа публикација беше создадена со финансиска поддршка од Европската унија.
Содржините се одговорност на ЛГБТИ Центарот за поддршка и Коалицијата МАРГИНИ и не ги отсликува
нужно гледиштата на Европската унија.

Оваа публикација беше создадена со поддршка на ILGA-Europe.
Мислењата изразени во истата не ги отсликуваат нужно официјалните ставови на ILGA-Europe.

Организатори:



Партнери/Локации:



КИНО КУЛТУРА

Short bus

Поддржувачи:

HEINRICH BÖLL STIFTUNG
BOSNIA AND HERZEGOVINA | MACEDONIA | ALBANIA



Project is funded by
the European Union



