



**milijana babić**

**tajči čekada**

**tanja dabo**

**vlasta delimar**

**fokus grupa**

**amela frankl**

**sanja iveković**

**božena končić badurina**

**ksenija kordić**

**nina kurtela**

**kristina leko**

**kata mijatović**

**mejra mujičić**

**renata poljak**

**lala raščić**

**dina rončević**

**sandra sterle**

**ksenija turčić**

**sonja vuk**

**vlasta žanić**





**Ružica Šimunović**  
**Tijelo u dijalogu**  
**Ženske performativne  
prakse u Hrvatskoj**

Durieux | Hrvatska sekcija AICA  
Zagreb



# Sadržaj

Tjelovježba za dijalog	7
Milijana Babić	47
Tajči Čekada	59
Tanja Dabo	77
Vlasta Delimar	93
Fokus Grupa (Iva Kovač i Elvis Krstulović)	107
Amela Frankl	127
Sanja Iveković	141
Božena Končić Badurina	153
Ksenija Kordić	169
Nina Kurtela	183
Kristina Leko	203
Kata Mijatović	229
Mejra Mujičić	243
Renata Poljak	257
Lala Raščić	269
Dina Rončević	291
Sandra Sterle	303
Ksenija Turčić	325
Sonja Vuk	339
Vlasta Žanić	355
<i>O autorici</i>	369



# Tjelovježba za dijalog

Može li se dati pregled ženskog performansa u Hrvatskoj od 1970–ih do danas? Što sve uključiti u performativnu umjetnost? Kako ga odrediti u odnosu na cjelokupne opuse autorica? Zašto izdvajati žensku scenu? Je li to getoiziranje? To su bile neke od dvojbi i pitanja s kojima sam se suočila nakon što sam se odlučila za temu pa i nakon što sam prilično duboko bila u opusima umjetnica s kojima sam namjeravala otvoriti dijalog. Na njih ću se usredotočiti u ovom uvodniku i ponuditi ih na uvid iz razgovora koji slijede.

Postavlja se dakako i pitanje zašto upravo performans, odnosno performativna umjetnost? Na to ću odgovoriti protupitanjem: otkud silno aktualiziranje i interes za izvedbeno tijelo i njegove identitete u prostoru umjetnosti, kulture i politike? Što je nakon korporalnog zaokreta, odnosno performativnog *booma* 1960–ih i 1970–ih — u čijem su itineraru upisani *happening*, performans, *body art*, akcije, (fluxus) događaji — uvjetovalo i pripremiло drugačije manifestacije i čitanja takvih praksi? Razlozi su mnogostruki, a prije nego ih iscrtam objedinit ću ih pogledom iz aktualne situacije, mišlju Žarka Paića o »izglednosti preokreta« najavljenog korporalnim zaokretom: »Povratak tijelu već je dogođen i odigran. [...] Krajem 60–ih godina 20. stoljeća cjelokupni se patos preobrazbe filozofije u teoriju u znaku zaokreta spram jezika, slike, prostora, složenosti, tijela odvija kao mnoštvo 'malih priča' o raspadu cjelovitosti svijeta na njegove fragmente. Sada se više ne može dalje nastaviti u istom tonu lažne novosti obnove subjekta. Neobnovljivost je života druga strana njegove biopolitičke nadomjestivosti. Život je moć jednkrotnosti događaja koji se igra samo jednom kao projekt vlastite slobode.«<sup>1</sup>

1 Žarko Paić, *Zaokret*, Litteris, Zagreb, 2009., str. 378–379.

Osvrnut ću se na vrijeme izvjesnoga performativnog *interregnuma*, na osamdesete kroz koje se u kontinuitetu razrađuju već uspostavljene te se nadaju nove kritičko–teorijske paradigme i pogledi koji će, ovisno govorimo li o zapadnom ili istočnoeuropskom prostoru, različitim ritmom pratiti, uglavljivati se i bacati svjetlo na performativne prakse. Pa je, na primjer, prinos simpoziju *O postmoderni* (1986.) koji u Zagrebu organizira Hrvatsko filozofsko društvo, bio dalekosežno utjecajan esej *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma* (1984.) Fredrica Jamesona koji je, zaključivši da se estetska proizvodnja u to doba posvema integrirala u robnu proizvodnju, istaknuo sljedeće: »Iz istrage se ne može izuzeti ni ljudska figura, premda se čini jasnim da je za noviju estetiku predstavljanje samog prostora nespojivo s predstavljanjem tijela: to je neka vrst estetske podjele rada, daleko izrazitije no u ikojem od ranijih generičkih shvaćanja krajolika, i ujedno zlokoban simptom. Privilegirani prostor novije umjetnosti je radikalno antiantropomorfan, [...] Krajnja suvremena fetišizacija ljudskog tijela, međutim, uzima vrlo različit smjer [...] što sam već nazvao *simulacrumom*, a čija osobita funkcija leži u onome što bi Sartre imenovao *derealization* svega okolnoga svijeta svakodnevne realnosti.«<sup>2</sup> Jamesonov tekst dolazi u trenutku zamaha američkoga neoliberalnog kapitalizma pod konzervativnom Reaganovom, a u Velikoj Britaniji vladom Margaret Thatcher, koji će, s jedne strane, izazvati socio–ekonomske lomove i njihovu kulminaciju u globalnoj krizi 2008., a s druge osiguravati tehnološko–informacijsku revoluciju. U takvo okruženje u kojem je, kako kaže, subjekt izgubio sposobnost organiziranja koherentnog iskustva i rezultira nasumičnom raznorodnošću, fragmentarnošću i slučajnošću, Jameson uglavljuje Lacanov koncept »shizofrenog«. Istovremeno, Donna Haraway krizu subjektiviteta nadomješćuje »kiborgom«, hibridom čovjeka/životinje/stroja: pozivajući na napuštanje feminističkog diskursa roda i vječnog dualizma gdje se »drugim« određuju žene, nebjelačke rase, sama priroda i životinje, nastaje prijelomni *The Cyborg Manifesto* (1985.).

2 Fredric Jameson, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, u: *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda*, Ivan Kuvačić i Gvozden Flego (ured.), Naprijed, Zagreb, 1988., str. 214.



Nakon ključnog *Orijentalizma* (1978.) Edwarda W. Saida<sup>3</sup>, osamdesete su otvorile pogled na Drugog/drugost/drugotnost, no kako će upozoriti Gayatri Chacravorty Spivak, treba inzistirati na »afirmativnoj dekonstrukciji postkolonijalne kartografije a ne neke pretpovijesnu, nemapiranu zemlju (*terre*)«. <sup>4</sup> Slično, na spomenutom zagrebačkom simpoziju, Rada Iveković će ustvrditi da postmoderna zapravo manifestira vjernost moderni, iako joj istovremeno ne odriče potencijal za, kako kaže, pitanja nezapadnih civilizacija i interesa žena: »Zanimljivo je utvrditi da glavni tokovi postmoderne još uvijek marginaliziraju svoje najaktivnije sudionike/sudionice, a da istovremeno izbjegavaju licem-u-lice s drugim, ne-evropskim ili ne-zapadnim.« <sup>5</sup> Poststrukturalistička feministička i *queer* teorija, proizašla iz krize izazvane epidemijom AIDS-a, krčile su dalje put u preispitivanju shvaćanja identiteta kao kulturnog konstrukta. Kroz stavljanje težišta na određenje roda, problematizirajući diskriminatorne politike prema ženama i homoseksualcima te otvarajući pitanje identiteta transrodnih i transseksualnih osoba, Judith Butler će, na tragu Foucaulta, ustvrditi da je identitet uvijek normiran kroz hegemoniju/moć i to nizom »zahtjeva, tabua, kazni, naredjenja, zabrana, nemogućih idealizacija i prijetnji«. <sup>6</sup> Na taj način proizvodi, upravlja i nadzire subjekt/identitet/tijelo: »Tijelo podrazumijeva smrtnost, ranjivost, agensnost: koža i meso izlažu nas pogledu drugih, ali, također, i dodiru i nasilju. Tijelo također može biti agens i instrument

- 
- 3 U povodu smrti Edwarda W. Saida (1935–2003.), autorica hrvatskoga prijevoda *Orijentalizma* (1999.) Biljana Romić piše: » Naše je 'otkriće' Saida došlo prilično kasno. To naravno ne znači da neki teoretičari nisu bili upoznati s njegovim djelom 'na vrijeme', nego više govori o zatvorenosti hrvatskog kulturno-znanstvenog establišmenta da prepozna i prihvati neku izvanjsku paradigmu.«, *Revija za sociologiju*, Vol XXXIV. (2003), No 3–4, str. 224–225.
- 4 Gayatri Chacravorty Spivak, *Looking at Others*, 1989., u: *Making Art Global (Part 2): Magiciens de la Terre*, Lucy Steeds, at.al., Afterall Books, ed. Exhibition Histories London, 2013., str. 262.
- 5 Rada Iveković, *Prazno mjesto drugoga/druge u postmodernoj misli*, u: op. cit. pod 2., str. 118.
- 6 Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York & London, 1993., str.106., [http://monoskop.org/images/d/df/Butler\\_Judith\\_Bodies\\_That\\_Matter\\_On\\_the\\_Discursive\\_Limits\\_of\\_Sex\\_1993.pdf](http://monoskop.org/images/d/df/Butler_Judith_Bodies_That_Matter_On_the_Discursive_Limits_of_Sex_1993.pdf) [pristup 8.siječnja 2015.]

svoga ovoga, ili mjesto gdje »činjenje« i »bivanje učinjenim« postaju dvosmisleni. Iako se borimo za prava nad našim vlastitim tijelima, sama naša tijela za koja se borimo nisu nikada sasvim samo naša. Tijelo ima svoju neizostavno javnu dimenziju: konstituirano kao društveni fenomen u javnoj sferi, moje tijelo i jest i nije moje.«<sup>7</sup> A što određuje javnu sferu od kraja 1980-ih? Koji diskursi oformljuju i manipuliraju tijelom? U grubim crtama, nakon pada Berlinskoga zida svjedočimo ideološko-političkim i socio-ekonomskim potresima, globalnom utapanju u neoliberalnu paradigmu te, ponad ratova na prostoru bivše Jugoslavije, stalnom otvaranju novih kriznih područja, što danas kulminira smrću, izbjeglištvom, migracijama i, posljedično, sveprisutnim strahom od drugog, zatvaranjem u žicom omeđene države-nacije. Potlačeno i podčinjeno tijelo je sveprisutno. Goli život. O kojem ne možemo misliti osim u čuđenju i osupnutosti, rekao bi Agamben.

Usporedo sa spomenutim općim mjestima kritičko-teorijskih premisa koje govore o nestanku aure »stvarnoga Ja«, krenuo je val praksi gdje se tijelo istražuje kroz video i ambijentalne te *site-specific* instalacije, fotografiju i novomedijsku umjetnost. Tijelo je »posredovano«, performansa uživo mnogo je manje, o čemu Amelia Jones kaže sljedeće: »[U]mjetnici teže istražiti tijelo/sebe kao tehnologizirano, naročito *neprirodno* i u osnovi [tijelo] nestalnoga identiteta ili subjektivnog/objektivnog značenja u svijetu: doista, artikulirali su tijelo/jastvo, kako su neki to nazvali, kao 'posthumano'. Ovo 'posthumano' tijelo/jastvo do u detalje je specificirano, njegov rod, seksualnost, seksualna orijentacija, rasa, etnicitet, klasa i ostale identifikacije ustrajno su se artikulirali kroz intersubjektivne strukture koje su etablirale prakse orijentirane na tijelo.«<sup>8</sup> Tome se odazivaju, na primjer, Mladi britanski umjetnici (YBA) koji, da ne izgubimo iz vida prije rečeno, također demonstriraju kako se upošljava logika kapitala: notorni *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991.) Damiena Hirsta ili *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model — Enlarged x 1000*

7 Judith Butler, *Raščinjavanje roda*, Biblioteka: Diskursi, Sarajevo, 2005., str.18.

8 Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998., str. 199.

(1995.) braće Chapman, kao i radovi njihovih kolega, bili su združeni s taktikama kontroverze i skandala, promućurnom suradnjom s reklamnim mogulom Charlesom Saatchijem, a uz svesrdnu pomoć nove, laburističke vlade Tonyja Blaira, ne samo da su oni nego cjelokupna britanska kulturna scena lansirani do zvijezda. No ovdje već zalazimo na područje kulturnih politika i strategija pa ću se vratiti korak unatrag... Osvrnemo li se dakle i povučemo paralele između suvremenih tendencija i umjetnosti 1960-ih i 70-ih, vidimo da je došlo do promjene u shvaćanju pozicija »umjetnik–djelo–kustos–promatrač« pa sada naveliko govorimo o »proizvođačima« i »sudionicima« događaja, o kolektivitetu, dijaloškoj, participacijskoj i umjetnosti/djelovanju u zajednici, socijalnim praksama. Teorijski (i produkcijski) okvir za obrat od individualnog prema socijalnom prostoru (su)djelovanja bio se iznašao u konceptu »relacijske estetike« (i »relacijske umjetnosti«) Nicolasa Bourriauda koji ga je obranio u istoimenoj knjizi iz 1998. godine: »Relacijska (estetika) — Teorija estetike koja o umjetničkim djelima sudi na osnovi međuljudskih odnosa koje pokazuju, uspostavljaju, potiču. // Relacijska (umjetnost) — Skup umjetničkih praksi koje za teorijsko i praktično polazište uzimaju ukupnost ljudskih odnosa i njihov društveni kontekst, a ne neki autonoman i privatni prostor.«<sup>9</sup> Pokazalo se da su njegove postavke koliko poticajne toliko i izazov za kritičare koji praksama okupljenima oko relacijske estetike zamjeraju (utopijsko) djelovanje unutar institucije i načelnu inkluzivnost umjesto kritičkoga djelovanja prema i u socio-političkoj stvarnosti. Najeksplicitnija među njima, Claire Bishop, umjesto relacijske estetike predlaže relacijski antagonizam. Pozivajući se na koncept antagonizma Chantal Mouffe i Ernesta Laclaua — koji slijedi premisu stalno tinjajuće, ali zbog nemogućnosti postizanja cjelovitosti identiteta, uvjetovane i neophodne frikcije unutar demokratskog društva — pojašnjava: »Taj relacijski antagonizam ne bi bio utemeljen na društvenoj harmoniji, nego na otkrivanju onoga što je potisnuto kako bi se održao privid toga sklada. Na taj način osiguralo bi se više stvarnih i polemičkih temelja za promišljanje našega odnosa

9 Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika/Postprodukcija — Kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2013., str. 135–136.

prema svijetu i jednih prema drugima.«<sup>10</sup> Dakako, kritizirana je i Claire Bishop: Liam Gillick, jedan od umjetnika uključenih na izložbu *Traffic* (1996.) na kojoj se prvi put spominje »relacijska estetika«, odnosno na kojoj je Bourriaud prvi put terminološki uvodi, odgovara na njezin tekst *Antagonizam i relacijska estetika* nalazeći mu niz zamjerki, među ostalim, krivo čitanje argumentacije Chantal Mouffe.<sup>11</sup>

I još nekoliko riječi o utjecaju novog interesa za pitanja performativnih praksi u muzeologiji i kustoskim praksama. Zbog neponovljivosti izvedbe pred publikom ili privatno čime se, među ostalim, očitovao otpor komodifikaciji umjetnosti, performansi iz 1960-ih i poslije nerijetko su ostali nezabilježeni ili ih prati štura usmena, pisana ili na fotografiji, videu/filmu zabilježena dokumentacija. To je otvorilo pitanja *re-enactmenta*, odnosno ponovne izvedbe performansa, muzealizacije, konzervacije, arhiviranja. I, ništa manje važno — ali i gotovo potpuno izvan konteksta ovdašnje situacije — tržne vrijednosti performansa.

Kakva je kod nas situacija? Za *ad hoc* reakciju na socio-političke pojave, kritiku institucije, poziciju umjetnika, diskriminatorne politike i slično, performans je često bio i jest najefikasniji medij iskaza. Često i najdostupniji, zbog skromnih produkcijskih mogućnosti. Pa koliko god da je po taktikama i provedbama ovdašnje prakse moguće promatrati u okviru općih su-vremenih tendencija, ne može ih se do kraja odvojiti od pripadajućeg kulturnog i povijesnog lokalnog konteksta. Pri tome mislim i na posebnosti unutar istočnoeuropskih scena, njihovih međusobnih veza kao i veza sa Zapadom. Kritičko-teorijska »podrška«, koju pak obilježava diskontinuitet a sada već i jasniji obrisi, radi na artikuliranju tih »samosvojnih« pozicija, i na taj način, demontaži eurocentričnoga diskursa. Govoreći o umjetnosti Srednjoistočne Europe od kraja Drugog svjetskog rata do pada komunizma — i uzimajući u obzir

10 Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetic*, OCTOBER 110, Fall 2004, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2004., str. 51–79., <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf> [pristup 29. rujna 2015.]

11 Liam Gillick, *Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's 'Antagonism and Relational Aesthetics'*, OCTOBER 115, Winter 2006., str. 95–106., [http://www.practiceincontext.net/wp-content/uploads/04\\_gillick\\_responds\\_to\\_bishop.pdf](http://www.practiceincontext.net/wp-content/uploads/04_gillick_responds_to_bishop.pdf) [pristup 29. rujna 2015.]

posebnost bivšeg jugoslavenskog prostora — Piotr Piotrowski ističe njezinu dijakronijsku dimenziju, izostanak autonomije te isprepletenost s poljem politike. Neoavangardnu umjetnost sedamdesetih promatra u odnosu na prekid s doktrinom socrealizma: »Njegove manifestacije, kao i manifestacije 'zatopljenja', u različitim su sredinama bile različite, iako se u svim zemljama Srednjoistočne Europe toga vremena uočavaju naznake ideološkog razobličavanja vladajućeg političkog sustava, uvođenja određenih elemenata konzumerizma te pojava političkoga pragmatizma. S obzirom na to da je socrealizam imao različita lica, osobito kad je riječ o službenoj kulturnoj politici, pojedine neoavangardne tendencije, kao što su — na primjer — konceptualna umjetnost ili *bodyart*, imale su različita značenja u različitim dijelovima Srednjoistočne Europe.«<sup>12</sup> Ovome bih pridružila analizu Bojane Kunst koja, baveći se pozicijom suvremenog plesa nekada i danas, primjećuje: »Mogli bismo reći da je autonomno tijelo [...] na određeni način uvijek percipirano kao osnovna prijetnja jedinstvenom disciplinarnom i regulatornom tijelu komunizma. [...] Mogli bismo reći: ako plešeš, nećeš biti dio naše revolucije — revolucije koja, naravno, priznaje samo jedno, kolektivno tijelo. Ondje gdje je osnovni demokratski impuls bio ušutkan na samom početku, gdje nije bilo mogućnosti otkriti drugu, skrivenu povijest, gdje je svako tijelo bilo podvrgnuto nositi težinu službene povijesti, [...] nije bilo moguće ili dopušteno uvesti izraze osim onih desetljećima uspostavljenih ili propisanih: bilo koja drugačija povijest, pokušaj autonomije, drugačiji način predstavljanja, bili su marginalizirani i isključeni. Opisujući situaciju na početku devedesetih, [...] usred zapadnog svijeta iznenada je postojalo nešto što 'nije odgovaralo trenutku', što je na neki način 'nedvojbeno kasno', kulturološki, tehnološki, estetski itd. [...] Zapad je na izvjestan način na Istoku perverzno prepoznao vlastite početke i izraze: Drugog je sveo na svoje početke. Ali, zapitajmo se — čija je privilegija prisutnost? Moramo se prisiliti da razmišljamo izvan ovih i

12 Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.–1989.*, Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti, 2011., str.11.

pokušamo razumjeti različite modele suvremenosti, to je doista važan zadatak.«<sup>13</sup>

Pa opet, ako govorimo o sinkronom (zapad=istok) otvaranju određenih tema na polju performansa, istaknut ću domaći primjer izložbeno/kritičkog predznaka koji, vjerojatno, jedini prati trend. U sklopu konferencije udruženja Performance Studies International (PSi) koja se 2009. godine u Zagrebu održala na temu *Kriva izvedba/Misperformance — neuspjeh, neprilagođenost, krivo čitanje*, Biro suvremene umjetničke prakse KONTEJNER organizirao je projekt/igrokaz *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)*<sup>14</sup> posvećen fenomenu *re-enactment*a, odnosno pitanju ponovne izvedbe, u ovom slučaju čak četrnaestoro hrvatskih umjetnika. Projekt je ostvaren neposredno nakon izložbe *Re.act.feminism — umjetnost performansa iz 1960–tih i 1970–tih danas* (2008./09.) koja se održala u Berlinu pa u Ljubljani. Aktualnost poduhvata KONTEJNERA leži u tome da je ostvaren točno godinu dana prije retrospektive Marine Abramović u newyorškoj MoMA–i: pod nazivom *Umjetnica je prisutna* (2010.) ta izložba odjekuje iz mnogih razloga, a naročito zbog pitanja ponovljenih izvedbi što je na njoj snažno apostrofirano angažmanom pedesetak izvođača kvintesencijalnih performansa »dive performansa«. Naravno i zbog njezinog istoimenog performansa izdržljivosti, u kojem je tri mjeseca, sedam sati dnevno sjedila bez vode i hrane za stolom, a nasuprot njoj dolazili su posjetitelji s kojima se gledala oči u oči.

KONTEJNER je, istina, za spomenuti projekt dobio poticaj s međunarodne platforme, ali u sklopu svog festivala *Ekstravaganтна tijela* i prije i poslije u Hrvatsku dovodi neke od najpoznatijih i najradikalnijih performerera. I inače svjedočimo vrlo živoy domaćoy sceni. U Rijeci, to je alternativna akcionističko–performerska scena s tradicijom od sedamdesetih, a diljem zemlje bilježimo niz novopokrenutih smotri: *Dani performansa* u Varaždinu i *Performance Art Festival* iz Osijeka održava-

13 Bojana Kunst, *Performing the Other/Eastern Body* (2002.), <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-poeb.html> [pristup 29. rujna 2015.]

14 *The Orange Dog and the Other Tales (even better than the real thing)*, u: Kontejner: Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology, Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić (eds.), Kontejner, Zagreb, 2010., str. 102.

ju se od 2001. godine, *Queer Zagreb* od 2003., a *Moja zemlja Štaglinec* od 2005., *Dani otvorenog performansa u Splitu — DOPUST* inicirani su 2008., a festival *Perforacije* 2009. godine. Ova dva posljednja festivala djeluju između Splita, Zagreba, Rijeke i, u slučaju *Perforacija*, Dubrovnika. Nezaobilazno je u tom kontekstu istaknuti objavljivanje troknjižja Suzane Marjanić *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (2014.), temelja za buduće istraživače pojava i aktera na domaćoj sceni. Kad je riječ o pogledu na ženske prakse, želim podsjetiti na splitski projekt i zbornik tekstova *Žena na raskrižju ideologija*<sup>15</sup> (2007.), kao i na izložbu, prezentacije i radionice u sklopu projekta *Re.act.feminism #2 arhiv performansa* (2012.) u zagrebačkoj galeriji Miroslav Kraljević. Važnim kritičko–teorijskim radom, držim pak studiju Leonide Kovač *Anonimalija: Normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća* (2010.). Autorica postavlja pitanje zašto povijest umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata ne bilježi samoreprezentacijske opuse umjetnica prve polovine dvadesetog stoljeća i zašto su ponovno aktualizirani u razdoblju postmoderne: »Mišljenja sam da su i u tim najekstremnijim momentima visokog modernizma, kako ih Jameson naziva, radovi umjetnica koje su djelovale u prvoj polovini dvadesetog stoljeća, [...] bili isključeni s razine vidljivosti stoga što je 'socijalni i politički prkos' tih radova bio usmjeren upravo prema procesima konstrukcije kategorija roda na kojima se temelji normativna heteroseksualnost. Ta je normativna heteroseksualnost uporište društvenoj razmjeni na kojoj se temelji svaki kapital.«<sup>16</sup>

Govoreći iz kritičarske i novinarske pozicije koja pretpostavlja poticanje na dijalog u korist šire publike, smatrala sam da je temeljno dati sveobuhvatan uvid u djelovanje umjetnica. Takav pristup nametnuo se i iznutra, iz *teksta*. Inicijalno krenuvši od performansa u konačnici sam, koliko je bilo moguće, uključila raspon radova od ranih do novijih ostvarenja ne bi li se na taj način približili i razjasnili različiti konteksti

15 Ana Peraica (ur.), *Žena na raskrižju ideologija*, zbornik tekstova uz izložbu, Hrvatska udruga likovnih umjetnika Split, 2007., [http://www.researchgate.net/publication/259872502\\_ena\\_na\\_raskriju\\_ideologija](http://www.researchgate.net/publication/259872502_ena_na_raskriju_ideologija) [pristup 23. studenog 2015.]

16 Leonida Kovač, *Anonimalija: Normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2010., str. 327.

njihovog nastanka, ne bi li se složila slika koja će predočiti u kojem trenutku, zašto i na koji način umjetnice »rade s performansom«. Također, na koji se način takva praksa reflektira unutar i što crpi iz ostatka opusa, koji na prvi pogled ne ulazi u ladice »performativne umjetnosti«. Upravo zbog stalno izmičućeg i u smislu protežnosti vrlo široko shvaćenog pojma performativnosti, željela sam u prvi plan staviti medij/tijelo, kao biološku činjenicu i subjekt, kontejner partikularnih i fragmentiranih identiteta, intersubjektivnih i interkonektivnih susreta, dijaloga s vlastitim, prema Brachi L. Ettinger, »uvijek pluralnim Ja i ne-Ja« kao i s kulturnim i socio-političkim okruženjem. Tako mišljeno tijelo — koje na tragu Agambenove revizije pitanja vezanih za suverenu moć i svetost života priziva eksplicitnu pojavnost/golo tijelo/*zoe* i njegovu političnost/*bios* — istaknula sam i naslovom knjige: *Tijelo u dijalogu*. On sugerira da »imamo tijelo« u smislu pravnog instituta *habeas corpus* kao jednog od temeljnih postulata o pravu na osobnu slobodu pred samovoljnim postupanjem vlasti. Naziv »Habeas Corpus« proizlazi iz latinskoga »imaj tijelo«, odnosno sudskoga naloga: »moraš tijelo privesti«. Ipak, ovo izvanredno važno pravo, prema Agambenu, pokazuje dvosmisleni karakter demokracije: »*Corpus* je dvoglavo biće, *nositelj kako podložnosti suverenoj moći tako i individualnih sloboda*.«<sup>17</sup> Kako se takva premisa očituje u umjetničkoj praksi? Navest ću dva primjera: performans/installaciju Laurie Anderson nazvan upravo *Habeas Corpus* (2015.), u kojem se raskrinkava moć, i performans Marine Abramović *Umjetnica je prisutna* (2010.) koji, po mom mišljenju, demonstrira moć. Jer, koliko god da se u njemu inzistira na uključenju drugih (koji u susretu s umjetnicom emocionalno reaguju, plaču...), u prvom planu nije demokratski sudjelovanje nego od umjetnice nametnuta veličajnost, karizma, moglo bi se reći genij vlastite pojavnosti. To je spektakl koji — preko iskaza »*umjetnica je prisutna*« pa niza od nje određenih pravila i, među ostalim, samog čina njezina preodijevanja sad u grimiznu sad bijelu opravu, ne mogu nego povezati s demonstracijom suverene moći, krunidbom monarha: »Sirs, I here present unto you (Queen) your undoubted (Que-

17 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut i Arkzin, Zagreb, 2006., str. 108.



en): Wherefore all you who are coming this day to do your homage and service, are you willing to do the same?»<sup>18</sup> Projekt Laurie Anderson bavi se pak slučajem zatvorenika iz Guantanamo koji je nakon sedam godina oslobođen sumnje, ali sa zabranom ulaska u Sjedinjene Države. Iako za newyoršku instalaciju na otvorenom njegovo odsutno tijelo posreduje preko video ekrana/virtualno, učinila je da ono jest prisutno, odnosno isprovocirala je preispitivanje demokratičnosti javnoga prostora. Ova oba slučaja, moram i to istaknuti, ne mjere se prema političnosti teme nego tijela: svaki izlazak u javni prostor, ususret drugom podrazumijeva političko tijelo. Tijelo u dijalogu.

I da se vratim namjeri knjige. Važno mi je dakle bilo da moje čitanje, odnosno umjetnicama upućeno pitanje te naročito ponuđeni odgovori, pridonesu rasvjetljavanju tema ili koncepata koji određuju njihov rad i stavljaju ih u širi umjetnički, kulturni i socio-politički kontekst. Da se osvježeni, osnaženi ili tek osviješteni približe meni pa ponekad i njima samima te pozvanom čitatelju, ne bismo li osjetili i razmislili što te prakse čine. Djeluju li i mijenjaju li naš pogled na same sebe, drugoga i svijet? Koji je njihov učinak? Tu dijelom leži i razlog zašto sam se odlučila za formu intervju, koja je i inače najzastupljenija u mom radu na Hrvatskom radiju gdje tijekom godina pratim rad umjetnica. Iz tog bliskog kontakta, iz niza razgovora s njima, iz razmišljanja o njihovim ostvarenjima, iskristalizirao se poriv da im postavim dodatna pitanja. U odgovorima na njih umjetnice progovaraju o svojim dubinskim motivacijama, utjecajima i okolnostima u kojima stvaraju. Također, činilo mi se da bi ovakva knjiga mogla biti dobrodošla i zato što mnoge umjetnice, iako su svojim referencijalnim radovima uključene u mnoge projekte na međunarodnoj sceni, kod kuće još nemaju izložbe retrospektivnog karaktera i/ili monografske, odnosno kritičke osvrte. To se ne odnosi samo na žensku umjetnost — u Hrvatskoj, na primjer, izostaje opći pregled suvremene scene, od 1990–ih naovamo.

Ostaje za odgovoriti zašto sam odlučila izdvojiti ženske prakse. Počet ću od pozicije umjetnica. Linda Nochlin sedamdesetih pita: »Zašto nema velikih umjetnica?« Pa dometnimo, iako kontekst nije isti — ima

18 <https://www.youtube.com/watch?v=wKzIKwpm17U> [pristup 29. Studenog 2015.]

li ih danas? Sjetimo li se Jamesonove estetske proizvodnje kao robe, nepitna je ekspanzija pa otuda i pripuštanje »egzotičnoga« — ženskoga, *queer*, istočnoeuropskoga, afričkoga... — u tržišni i izložbeni protok. Međutim, držimo li do statistike, razvidno je da su umjetnice bile i jesu podzastupljene i da su samo naizgled profitirale od novih okolnosti. Znakovit je u tom smislu istup njemačkog umjetnika Georga Baselitza, koji je 2013. u intervju za *Der Spiegel* ustvrdio: »O, Bože! Žene jednostavno ne prolaze test. Test tržišta i vrijednosni test. Žene nisu dobre slikarice. To je činjenica, a ne pretpostavka. I to usprkos tome što još uvijek čine većinu na umjetničkim akademijama.«<sup>19</sup> Baselitz je šokirao, no njegovo mišljenje nije opskurno zapažanje s margine nego stanje stvari: na primjer, pozivajući se na socijalni status umjetnika i jednakost žena i muškaraca, Europski parlament je 2009. godine »morao« donijeti rezoluciju i otada stalno upozoravati na diskriminaciju, inzistirati na jednakosti odnosa i istih mogućnosti u zapošljavanju, pravu na rad i promidžbi na području izvedbenih umjetnosti.<sup>20</sup> Provedena istraživanja pokazuju da radovi umjetnica u zbirkama, javnom prostoru, na listama 100 najutjecajnijih svjetskih umjetnika, izložbama u vodećim muzejima i galerijama te, općenito, na tržištu ne uspijevaju doseći ni 10 % zastupljenosti. Kakva je situacija kod nas ne znamo, komparativnog istraživanja nema, mi se time ne bavimo. Pa ću nagađati: iz 1970-ih, mogla sam, naravno iz okrilja Nove umjetničke prakse, izdvojiti performanse Sanje Iveković i, u nagovještaju, Vlaste Delimar. Usput ću ovdje upozoriti na onovremeno značenje zagrebačke scene u radu Marine Abramović, i obratno, pa upućujem na čitanje instruktivnog umjetničinog intervjua s Nadom Beroš objavljenog u knjizi *Kroćenje tame — Eseji i razgovori o umjetnosti na prijelomu stoljeća*.<sup>21</sup> Poticajno je i kritičko čitanje opusa Edite Schubert koje nudi Leonida Kovač, prepoznajući u njemu performativni ka-

19 Der Spiegel International, Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-german-painter-georg-baselitz-a-879397-3.html> [pristup 29. studenog 2015.]

20 <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2009-0091+0+DOC+XML+V0//EN> [pristup 29. Studenog 2015.]

21 Nada Beroš, *Kroćenje tame: Eseji i razgovori o umjetnosti na prijelomu stoljeća*, Fraktura i Hrvatska sekcija AICA, 2010., str. 333—351.

rakter — u pitanju su, na primjer, serija ostvarenja *Perforirano platno (Izvedeno)* (1977.), performans *Bez naziva (Baklje)* (1981.), a potencijal izvedbe sadržava i instalacija *Horizont* (2000.), kao i intervju koji je te godine, uz snimateljsku asistenciju Ane Opalić, umjetnica dala Leonidi Kovač: »U vrijeme dok je stvarala instalaciju *Horizont* vodila sam s umjetnicom, na njezinu inicijativu, svojevrsni video-intervju, shvativši poslije da je taj naš neformalni razgovor zapravo bio još jedan u nizu njezinih samoreprezentacijskih radova započelih instalacijom *Ambijent* iz 1996. godine. U tom je razgovoru, ona koja je tijekom čitave svoje karijere uporno odbijala dati intervju, inzistirala na izvedbi vlastitog rodoslovnog stabla. Govorila je o precima. Bio je to zapravo performans za kameru, koji će, a možda i neće, postati vidljiv onda kada ona više ne bude ovdje. Međutim, gdje je to ovdje?»<sup>22</sup> Osamdesete su manje-više puste, a od kasnih devedesetih scena je bukнула.

Moglo bi se reći, riječ je o preslikavanju važeće zapadne paradigme, ali na zakrivljeno zrcalo jer nismo ni blizu visoko organiziranih zapadnih sustava, kojima s jedne strane težimo, ali prema kojima imamo i moramo imati ambivalentan odnos: s jedne strane stoji potreba za tržištem, s druge kritika kapitala. Ona se dakako provodi i unutar (smatram, privilegiranog prostora) »bivšega Zapada« — spomenute socijalne prakse i različiti vidovi umjetničkog i kustoskog umrežavanja na globalnoj razini uzdanica su rastakanja neoliberalnih modela. Koji se, međutim, i dalje nesmetano nadograđuju pa tako i u kontekstu aktualnog trenda predstavljanja izložbi na kojima su zastupljene isključivo umjetnice, »posla« u koji su se uključili privatni kolekcionari, u Miamiu Don i Mera Rubell s izložbom *No Man's Land* (2015.), a s europske strane, naravno, Charles Saatchi, okupivši umjetnice pod naslovom *Champagne Life* (2016.). Što se, zanimljivo, i kritizira i odobrava. Jedno je sigurno, riječ je (i) o otvaranju svježih tržišnih niša.

Vratit ću se Baselitzu. Njegov skućeni retorički iskaz o ženskoj umjetnosti koja ne prolazi »test tržišta i vrijednosni test«, ne treba razumjeti drugačije nego da je tržišni istovremeno i vrijednosni test. Uplest ću

22 Leonida Kovač, *Edita Schubert: Retrospektiva/Retrospective*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2015., str. 9.

zato ovdje filozofski mišljeno pitanje: »Žene jednake ili različite?« Postavlja ga i razlaže u knjizi *Ja, ti, mi: Za kulturu razlike* (1990.) Luce Irigaray: »Tražiti jednakost, kao žene, čini mi se pogrešnim izrazom stvarnog cilja. Zahtjev za jednakošću pretpostavlja neki član ili predmet usporedbe. S kim ili s čim se žele izjednačiti žene? S muškarcima? S plaćom? S javnom službom? S kojim obrascem? Zašto se žena ne želi izjednačiti sa samom sobom? [...] Tražiti ukidanje spolnih razlika znači prizivati genocid radikalniji od svih uništenja što su se mogla dogoditi u povijesti. Naprotiv, ono što je bitno jest definiranje vrijednosti pripadanja jednom rodu, koje vrijede za svaki od oba spola. Ono što je nužno, to je razrada jedne kulture spolnosti, još nepostojeće, koja će poštivati oba spola. [...] Jedna od osnovnih prepreka stvaranju i priznavanju takvih vrijednosti jest, više ili manje prikriven, utjecaj patrijarhalnih i falokratskih modela na cijelu našu civilizaciju, utjecaj koji traje već stoljećima.«<sup>23</sup>

Knjigu sam zamislila kao iscrtavanje obrisa ženskih performativnih praksi od 1970-ih godina prošloga stoljeća do danas: od početaka djelovanja Sanje Iveković, koja 1976. ima samostalnu izložbu u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti, i Vlaste Delimar, koja se na sceni pojavljuje 1978., najprije surađujući sa Željkom Jermanom, a s prvom samostalnom izložbom 1981. u zagrebačkom Prostoru proširenih medija, danas galeriji PM-a. Dovodjenjem dviju umjetnica u zajednički tematski okvir može se, makar izdaleka, osjetiti na koji se način razvijaju njihove samosvojne prakse i, s druge strane, koje su njihove aktualne pozicije te što su, uvjetno rečeno, u nasljeđe donijele mlađem naraštaju umjetnica. Odnosno, na koji je način umjetnost nakon 1990-ih — od vremena kada promjenu paradigme u umjetnosti prate, kako sam bila istaknula, smjena ideologije, rat, tranzicija i turbulentna socio-politička putanja prema brisanom prostoru neoliberalizma — ne samo tematizirala nego kritički dekonstruirala pitanja od kojih su neka otvorena nekoliko desetljeća prije, da se poslužim određenjem Griselde Pollock, u vrijeme »feminističkih intervencija« u umjetnosti. Treba reći i to da, dok se Sanja Iveković drži jednom od vodećih feminističkih umjetnica, Vlasta Delimar odbija svrstavanje jer smatra da je ograničavajuće pa i

<sup>23</sup> Luce Irigaray, *Ja, ti, mi: Za kulturu razlike*, Ženska infoteka, Zagreb, 1999., str.11.

diskriminirajuće, no upravo ta strastvena želja za neovisnošću sukladna je, na primjer, feminističkom konceptu subverzije muškog pogleda (*male gaze*) kroz izlaganje pogledu.

Osvrćući se na njihov rad u sklopu istraživanja koje je, na poziv kustosice Bojane Pejić, provela za bečki izložbeni projekt *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (2009./10.), Ivana Bago će primijetiti: »Rad Sanje Iveković hrabar je i jedinstven primjer u smislu potpuno razvijene autonomije, ne samo u odnosu na njezine muške kolege ili prevladavajuće trendove u okviru Nove umjetničke prakse, nego i u odnosu na činjenicu da je od samih početaka ostala jedina umjetnica koja se istinski i konzistentno bavila feminističkim temama, preispitujući i subvertirajući hegemonijsku kodifikaciju roda, reprezentaciju žena u medijima i gradeći kroz svoje radove, paradigmu žene kao političkog subjekta. S druge strane, rad Vlaste Delimar evoluirao je mimo teorijske pozadine ovakvog tipa i, štoviše, ona u intervjuima redovito odbija bilo kakvu vezu svog rada s feminizmom. Njezin rad, koji je uvijek autoreferencijalan i u kojem je umjetnično tijelo primarni medij, više se temelji na subjektivnom i intimnom prevođenju vlastitoga iskustva, uključujući bavljenje općim stereotipima vezanima za žene kao seks objekte, partnerice, majke, domaćice, i tako dalje. Dok je rad Sanje Iveković primarno osovljen na konstruktivističkom pristupu feminističkoga propitivanja socio-političke stvarnosti, rad Vlaste Delimar koji se, prije svega, bavi razotkrivanjem tabua vezanih za tijelo i žensku seksualnost, bliži je esencijalističkoj paradigmi.«<sup>24</sup>

Vlasta Delimar dakle ne pristaje djelovati pod feminističkom zastavom i činjenica je da u tome nije jedina među umjetnicama zastupljenima u ovoj knjizi. Kako bilo, na području ženske umjetničke prakse izrazito su reflektirana pitanja o (ženskom) (umjetničkom) identitetu, spolnim i rodnim te politikama iskazanima kroz jezik i podjelu poslova, propituju se ljudska prava žena, predominirajući patrijarhat i maskulina hegemonija. Pri tome ne kažem da su to isključivo ženske teme, ali bih ustvrdila da su odatle isprovocirani mnogoznačniji pogledi na pitanja

24 Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhaltung Walther König, Köln, 2009., str. 344.

kao što su pravo na obrazovanje i rad, društvena ravnopravnost, odnos prema marginaliziranima, kolektivnoj i individualnoj traumi, drugim etnicitetima i rasama, ona o povijesnom naslijeđu, nacionalizmima... Takve su tendencije od druge polovine devedesetih potpomognute pomacima u promicanju ženskih pitanja, a poglavito mislim na ustanovljavanje zagrebačkog Centra za ženske studije, 1995., čija je jedna od osnivačica Sanja Iveković. Pa se može reći, ako početke djelovanja Sanja Iveković i Vlaste Delimar nije pratila — odnosno nije mogla pratiti feministička kritika, jer iz vremena socijalizma nasljeđujemo tek plitke korijene feminističkih inicijativa nevezanih za umjetničke prakse — rad autorica stasalih nakon 2000-tih, kao što je, na primjer, Dina Rončević, informiran je zahvaljujući i mogućnošću obrazovanja i aktivnog sudjelovanja u radu ženskih studija. Kod Dine Rončević to je bio slučaj u njezinom »inicijacijskom« projektu, *Suck, Squeeze, Bang, Blow* (2007./10.) kojim subvertira »muški prostor« — koji je, prema Claudine Herrmann, za razliku od ženskoga »praznog« prostora, »cjelovit« prostor dominacije, hijerarhije i osvajanja teritorija. Umjetnica, da se pridružim njezinoj provokativnoj analizi mehaničkih pojmova/paternalnoga jezika i metoda, *drilla* po »mehaničarskoj« niši — još uvijek ili barem simbolički, mjestu izjednačavanja tehnologije i maskulinog — koju karakterizira kodirana komunikacija specijaliziranoga pojmovlja, specifičan način ophođenja, humora, dijeljenje zajedničkih vrijednosti... Treba, međutim, primijetiti da se Dina Rončević vrlo brzo, u *Vozilu* (2012.) počinje okretati projektima u koje partnerski uključuje i muške suradnike jer je, kako kaže, odlučila djelovati afirmativno. Zanimljivim se u tom smislu čini zapažanje Anne Quentin koja o aktualnim pitanjima rodni identiteta kaže sljedeće: »Mlade se generacije čine osjetljivima na druge načine destabilizacije muškog i ženskog, daleko od političkog identiteta sedamdesetih godina. Danas pristupiti umjetnosti iz perspektive rodni razlika više ne znači mehanički suprotstaviti mušku umjetnost ženskoj umjetnosti, nego pokušati prikazati kako djela bivaju prožeta ovim pitanjem.«<sup>25</sup>

25 Anne Quentin, *Od tradicionalnog do novog cirkusa: žensko mjesto i estetika*, u: *Žene & Cirkus/Women & Circus*, Ivan Kralj (ur.), Mala performerska scena, Zagreb, 2011., str. 102–103.

Razvidno je da neke od umjetnica, uvjetno rečeno, rade u brazdi koju je zacrtala Sanja Iveković, što će reći da je osim otvaranja rodnih pitanja za njih bilo važno i paralelno istraživanje novih medija: kao što je Sanja Iveković eksperimentirala i jedna je od rodonačelnica hrvatske video umjetnosti, tako, na primjer, Sandra Sterle usporedo sa svojim ranim performansima istražuje mogućnosti interaktivnih video instalacija pa prva na domaću scenu uvodi medij CD-ROM-a u kojem je ostvaren rad *The Characters* (1998.). Također, nakon devedesetih Sanja Iveković djeluje u polju aktivizma i angažirane umjetnosti, kako ističu Nataša Ilić i Dejan Kršić, ulazi u izravnu medijsku cirkulaciju: »*Gen XX* je rad inicijalno objavljen 1997. u hrvatskom magazinima *Arkzin*, *Kruh i ruže* i *Zaposlena*, nastalima na nezavisnoj, alternativnoj sceni koja se devedesetih prihvatila kritike nacionalističke politike i kulture.«<sup>26</sup> Moglo bi se reći da se, u smislu kritike politike i njezine moći, djelovanje Sanje Iveković ovdje dodiruje s praksom mladih, po habitusu i slijedom ratnog te političkog i tranzicijskog nereda, kritički osviještenih umjetnica. Kao što je Kristina Leko, čiju se kompleksnu multimedijску instalaciju i akciju *Speaker System* (1994.) osim na razini teme treba razmatrati i kao važno medijsko istraživanje. Možda ovdje nije zgorega podsjetiti da je Sandra Sterle među umjetničkim emigrantima koji ranih devedesetih odlaze živjeti i stvarati diljem Europe, a Kristini Leko je, nakon niza godina tijekom kojih ne uspijeva u Hrvatskoj živjeti od svog rada, kako kaže, emigracija postala osobnom i umjetničkom sudbinom. Ondje će i od tamo donositi priče proistekle izravno iz i sa zajednicama koju čine žene u iseljeništvu, stariji, deprivirani — društveni marginalci ili, prihvatimo li određenje Shoshane Felman oslonjeno na Benjamina i Levinasa — bezizrazni (*das Ausdruckslose*): »To su oni koje je nasilje lišilo izraza: oni koji su, s jedne strane, povijesno svedeni na šutnju, dok su s druge strane povijesno učinjeni bezličnima i lišeni svog ljudskog lica — drugim riječima, lišeni ne samo jezika i glasa, nego čak i nijema izraza koji je uvijek prisutan na živom ljudskom licu.«<sup>27</sup> Kristina Leko pokazala je da se

26 Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader — Art and Theory in Eastern Europe*, ERSTE Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, K'ln, 2010., str. 154.

27 Shoshana Felman, *Pravno nesvesno: Suđenje i traume u dvadesetom stoljeću*, Deltakont, Zagreb, 2007., str. 27.

pravo na glas može rekonstituirati. Na primjer, višegodišnjim aktivističko–umjetničkim projektom *Sir i vrhnje*. Ili kada kroz etički kodeks *Što mi je činiti? — Etika za umjetnike i umjetnice u 12 kratkih pravila* (2004.), poručuje da bi umjetnik trebao uključivati one koji su obično isključeni, pridonositi mijenjanju ustaljenih stajališta pa će se, smatra, promijeniti i uz to vezana stvarnost.

Prigoda je istaknuti da je Vlasta Delimar jedina od ovdje zastupljenih umjetnica dobila domaću retrospektivu, u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti pod nazivom *To sam ja* (2014.). U katalogu izložbe, među ostalima, piše Marina Gržinić koja se osvrnula na kritiku koja umjetničin rad promatra u kontekstu esencijalističkoga, zadanog identiteta. Takva ocjena, zaključit će, proizlazi iz univerzalnog zapadnjačkog aparatusa koji marginalizirane prakse socijalističke Istočne Europe sagledava na sličan način kao i one »crnačke«. Vlastu Delimar pak naziva »bastardnom feministkinjom»: »Dok se ukrašava na tako uznemirujući način i pozira ispred fotografskog aparata s jeftinim, zastarjelim plastičnim dildom, također prezentira i stajalište bastardne feministkinje koje možda jest kičasto, no to ga čini profanim i moćnim. Delimar se možda istovremeno predstavlja kao kućanica i kurva, no ona je daleko od konvencionalnih uloga. Kao takva, istodobno je prkosna i submisivna u svojoj simuliranoj psihološkoj i pretjeranoj senzualnosti. Delimar uprizoruje pomaknuće sebe (i Drugoga): ona je 'predstava' koja registrira, projicira i potkopava čežnju i metafore suvremenog društva... Ona je bastardna feministkinja s proleterskim identitetom: zbog toga je sposobna donijeti/razviti/izvesti subverzivni potencijal.«<sup>28</sup>

Vlasta Delimar posvećena je performerica, organizirala je međunarodne susrete umjetnika u Štaglincu i ostvarila mnoge suradnje, među ostalim sa Ksenijom Kordić i Tajči Čekadom. Riječ je o autoricama koje izravno iskazuju naklonost prema, da tako kažem, umjetničkoj i ljudskoj osobnosti Vlaste Delimar. Ksenija Kordić s njom je, na primjer, izvela fotoperformans *Incest* (2010.), a tijekom retrospektive Vlaste Delimar u MSU–u Tajči Čekada izvodi *Posjet Vlasti i razgledavanje izlož-*

28 Martina Munivrana (ur.), *Vlasta Delimar/To sam ja*, Muzej suvremene umjetnosti i Domino, Zagreb, 2014., str. 181–182.



be (2014.). No vraćajući se na zapažanje Marine Gržinić, skrenula bih pozornost na maskeradu kao način performiranja identiteta (i) u radu dviju umjetnica. Kada Ksenija Kordić u performansu *Želim biti* (2009.) koristi filmske isječke s klasičnom predodžbom žene kao »dame, do-maćice, prostitutke«, a odjevena je u odijelo izrađeno od video vrpce, referira se na promjene koje donosi VHS medij u smislu dostupnosti, umnažanja i, posebno zanimljivo u kontekstu dekonstrukcije muškog pogleda, izmještanja filma iz mračne kino dvorane pred množinu promatrača/pogleda u (proizvedenom) umjetničkom okruženju. Podsjetit ću na ključni tekst Laure Mulvey, *Vizualni užitak i narativni film* (1975.), u kojem kaže: »U svijetu uređenom na temelju spolne neravnoteže, užitak gledanja podijeljen je između aktivnog/muškog i pasivnog/žen-skog. Određujući muški pogled projicira svoje fantazije na ženski lik, koji se prema njemu oblikuje. U svojoj tradicionalno egzibicionističkoj ulozi žene su istodobno gledane i izložene, njihov je izgled programiran za snažan vizualni i spolni učinak, pa se može reći kako konotira stanje biti-gledana.«<sup>29</sup> Ovdje je film fragmentiran, a njegova (de)konstrukcija ponuđena je kroz digitalnom dobu pripadajuće raspršene poglede, koje istovremeno, primaju i odašilju umjetnica i pojedinci/publika. Tijekom performansa, skidanje odijela/muškoga pogleda, decentriranje je percepcije svih sudionika, svojevrsno uzajamno deranje kože, i podčinjenog i dominantnog tijela.

Kod Tajči Čekade riječ je pak o navlačenju druge kože, pokušaju preobrazbe. Prisjetimo li se performansa *Le Déjeuner sur l'Herbe vs. The Dinner* (2013.), odnosno video performansa *The Picnic* (2013.) ili transformansa *F to H* (2014.), u njima je umjetnica u stalnoj potrazi za tijelom po svojoj mjeri, za »pravim« identitetom koji nije vezan za ljudsku vrstu nego je, naprotiv, sabotira. Preobrazbom u puža i doručkom na travi s vepricom, ona nepriznatom entitetu, životinji daje pravo na glas. Govoreći o »životinjskom tijelu« na pozornici i u performansima Josepha Beuysa, Marine Abramović ili Jana Fabrea, Erika Fischer-Lichte zaključuje: »Dok su životinje u duhovnim igrama imale simbolička zna-

29 Laura Mulvey, *Vizualni užitak i narativni film* (1975.), u: Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: Izabrani tekstovi, Ljiljana Kolešnik (ur.), Centar za ženske studije, Zagreb, 1999., str. 70.

čenja, u dvorskim predstavama 16. i 17. stoljeća amblematsko–simbolička značenja, a od 18. stoljeća dramaturške funkcije, sve do opisa miljea u naturalizmu, [...] za spomenute predstave se od sedamdesetih godina jedva mogu naći odgovarajuća značenja i funkcije. Izjave umjetnika prije navode na zaključak da se ovdje radi o novoj formi komunikacije između čovjeka i životinje. Tako je Beuys svoju akciju s kojotom označio kao ‘energetski dijalog’,<sup>30</sup> Ali, isto tako Joseph Beuys će objasnjavati slike mrtvom zecu.<sup>31</sup> Tajči Čekada želi biti (živi) zec. Riječ je ne samo o prijelazu iz ljudskog u animalno nego i o transgresiji roda: naslov *F to H* stoji za preobrazbu »od ženskoga prema zecu« (»female to hare«). Drugim riječima, žudnju (za) »od ženskoga prema muškom«.

Tajči Čekada i Kseniji Kordić zajedničko je bavljenje modom, a kao podrivanje politika društvene i kulturne normalnosti/normativnosti identiteta. Kod Tajči Čekade riječ je o avangardnom modnom dizajnu, preispitivanju značenja antimode (*Post Mortem High Fashion*), a s Kresošom Kovačičekom, među ostalim, ostvarit će foto–performans seriju *Way of the Cross* gdje se preko narativa Kristove muke subverzivno konotira *queer* tijelo (*cross–dressing*). Ksenija Kordić crpi pak iz supkulture kroz *gothic* stil, ona ga »nosi« i njime nadahnjuje »ethereal fashion for unusual minds«, svoju modnu liniju znakovita naziva *Kteis*.

Maskeradama Tajči Čekade i Ksenije Kordić pridružila bih one na koje nailazimo u radovima Sandre Sterle, Mejre Mujičić ili Lale Raščić. Zašto ne, i Dine Rončević, sjetimo li se njezinog automehaničarskog i, s druge strane femininog *looka* u performansu *Orgazmi* (2012.)... Sandra Sterle prerušava se u tradicionalnu otočanku u crnom, u Minnie Mouse ili Djevicu Mariju, ne bi li na taj način upozorila na rodnu nejednakost i druge društvene anomalije. Izdvojit ću pak njezin projekt *Exercise 1* (1999.), čija tema smrti — utapanja u moru, pred pragom obećanog boljeg života — snažno uznemiruje pitanjem što zazor, strah ili mržnja čine humanosti. Žarko Paić piše: »Univerzalnost slobode pripada svima, a ne ‘urođenima’ državljanima. Borba za prava ilegalnih migranata

30 Erika Fischer–Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, Biblioteka Diskursi, Sarajevo/Zagreb, 2009., str. 123.

31 Joseph Beuys izveo je performans *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* 1965. u galeriji Schmela u Düsseldorfu.

nije tek borba za integraciju Drugog u poredak slobode koja ideologijski prikriva praksu svoje svodivosti na izvanjsku formu demokracije. To je nova metapolitička borba za istinu života u uvjetima ugroženosti slobode, istine i samoga života.«<sup>32</sup> Umjetnica stvara okvir za ta pitanja — iz vlastitoga tijela, govorom iz prvog lica upućuje poziv da svi (pro)živimo isto. Da (su)djelujemo. Nameće se usporedba: demontažom identiteta/ identifikacije bavio se već Géricault u *Splavi Meduza* (1818./19.), ali — u prikazima umjetničinog/izbjegličkog/migrantnog/našeg tijela u vodi, u bijeloj opravi i s crvenim konopom oko vrata što dodatno potencira dojam gušenja — još je više prizvan sadomazohizam kako ga, u kontekstu holokausta i izbjeglištva te stvaranja logora kao »grada« koji funkcionira unutar/paralelno s državom, uz pomoć Sadea tumači Agamben: »Upravo u trenutku u kojem revolucija iz rođenja — dakle golog života — čini temelj suverenosti i prava, Sade uprizoruje [...] *theatrum politicum* kao teatar golog života u kojemu se preko seksualnosti sâm fiziološki život tijela predstavlja kao čisti politički element. [...] Budući da je sadomazohizam upravo ona tehnika seksualnosti koja teži iz partnera izazvati goli život [...] ne samo da Sade ovdje svjesno evocira analogiju sa suverenom moći, [...] nego se simetrija između *homo sacera* i suverena tu pokazuje pajdaštvom koje povezuje mazohista sa sadistom, žrtvu sa mučiteljem.«<sup>33</sup>

Bez namjere povezivanja sa spomenutim diskursom sadomazohizma, osvrnut ću se sada na jedan aspekt mazohizma iz djela *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel* (1967.) Gillesa Deleuzea (usput rečeno, Deleuze smatra da se sadizam i mazohizam nikad ne mogu sresti). Apostrofiram ga jer je ključan za razumijevanje projekta *Što nosim* (2012./13.) Amele Frankl — o tome nas umjetnica sama (mazohistički?) izvještava. Prvo, Deleuze podcrtava da mazohizam treba definirati prema njegovim formalnim karakteristikama radije nego sadržaju — »osjećaju patnje« — zatim, inzistira na nikad do kraja uozbiljenoj mazohističkoj poslušnosti, prepoznaje u njemu stvaranje situacije iščeki-

32 Žarko Paić, *Moć nepokornosti: intelektualac i biopolitika*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2006., str. 62.

33 Giorgio Agamben: op. cit. pod 17, str. 116–117.

vanja i odgode užitka. Za *Što nosim*, uz nabrojane, posebno je zanimljiv motiv »ugovora«. Jedna od karakteristika mazohizma je iznimna želja za ugovorom, kaže Deleuze: »Jer svaki ugovor, u preciznom smislu riječi, u principu podrazumijeva određene uvjete, kao što je ograničeno trajanje, nemiješanje treće osobe i isključenje određenih neotudivih prava (primjerice, života). [...] Mazohista naizgled drže stvarni okovi, ali u biti vezan je jedino svojom riječju.«<sup>34</sup> Amela Frankl rad je temeljila na svojevrsnom ugovoru — prema njezinim uputama, druga strana zadaje narudžbu, ona je izvršava. Ovako sročeni, ugovor je »potpisan«, ali je izazvao i nesporazume: kritiku postavljenih uvjeta, dovođenja u pitanje same koncepcije ugovora/projekta, odustajanje. Zašto se to dogodilo i zašto je umjetničko iskustvo iscrpljujuće? Držimo li se i dalje Deleuzea, stvarna moć nije na strani mazohista nego onoga s kojim sklapa ugovor: iako, na primjer, postoje sasvim određena pravila o trajanju izvršenja, taj drugi odlučuje kojim će se ritmom to dogoditi. Takvo labavo tumačenje ugovora ne znači da je iznevjeren pa otuda, iako mazohist naizgled zadovoljava svoju želju, zapravo postaje podanik koji gubi prava. Dok ih druga strana — Deleuze je uspoređuje s apsolutističkim princem — umnaža. Ako pretpostavimo da je mazohist/umjetnica svjesna ovoga procesa, štoviše da ga provocira, možemo ustvrditi da je projekt *Što nosim* osvojen oko napetosti »igre poslušnosti«. Ipak ostaje pitanje je li igra nedužna, je li izazvala krizu i ako jest, na koji je način ona razriješana.

Mazohist se izlaže uezima u tijelo, kaže Renata Salecl o radikalnim umjetničkim gestama samoranjavanja ili, drugdje, tjelopisu. To je pokušaj zacjeljenja rane, traume. Posegnuvši za filmom *The Pillow Book* (1996.) Petera Greenawayja u kojem pratimo tjelopis ženskoga lika Nagiko, Renata Salecl kaže kako ga treba shvatiti kao zapis odsutnoga zakona oca, potragu za ponovnom uspostavom autoriteta. Ali suvremenost više ne vjeruje u tu mogućnost: »Nepostojanje velikog Drugog, koji

34 Gilles Deleuze, *De Sacher Masoch au masochisme*, Arguments, 5e année, no. 21, 1er trimestre, 1961, str. 40–46., citirano prema: Deleuze — From Sacher-Masoch to Masochism, Angelaki: Journal of the theoretical humanities, volume 9, number 1, April 2004., <http://www.scribd.com/doc/35149738/Deleuze-From-Sacher-Masoch-to-Masochism#scribd> [pristup 1. siječnja 2016.]

bi subjektu dodijelio stanoviti identitet, dovelo nas je do točke u kojoj subjekt nužno postaje kreatorom vlastite priče čiji je jedini materijalni dokaz njegova/njezina koža. [...] Činjenica da [...] subjekt [...] zna da veliki Drugi uopće niti ne postoji ne znači da simbolička struktura nije djelatna. Subjekt je i dalje snažno obilježen simboličkom zabranom, makar se i ne želio identificirati s autoritetima, njezinim pretpostavljenim nositeljima.«<sup>35</sup> Ovdje bih uvela način na koji Mejra Mujičić preispituje sudbinu subjekta u prostoru dominirajućih politika i kulture koji dezavuiraju različitost. Njezin performans *Macha* (2005.) osvojen je upravo na tjelopisu, na ispisivanju i ispiranju/brisanju broja »222« čime, reklo bi se, razrješuje krizu identiteta, stid od vlastitog imena skrivenog iza kodnog broja — »222«. Međutim kad se učini da uspijeva ne biti — koristit ću koncept Suzane Milevske — »ni Jedna ni Druga«, odnosno iznalazi kako *biti* — »postati–rodno–različita«, mora zarežati dublje, ispod kože prema slojevima naslijeđenoga. Govorila sam o maskeradi. Nakon rituala brisanja svih tragova s tijela, umjetnica (naslovom rada) opet vraća »222«, prekriva se velom i prisvaja procedure svojih muslimanskih pretkinja. Pita (se) koja je pozicija Drugog i gdje smo danas. Potencijal za odgovor na to kompleksno pitanje nalazim dakle kod Suzane Milevske koja, govoreći o »rodnoj razlici« na Balkanu, podsjeća da ondje (nijedan) subjekt zapravo nije »ni Istočnjak ni Zapadnjak»: »Uobičajene metafore Balkana kao mosta ili raskrižja temelje se na povijesnim, geopolitičkim i kulturnim argumentima. Dakle, umjesto da prisvojim pojam Drugog gdje se Istok i Zapad shvaćaju kao međusobno ovisni pojmovi, ali još uvijek izolirani jedan od drugoga, odabrala sam konceptualizaciju Balkana kao *ni* (*neither*). To je drugačiji teorijski koncept koji proizlazi iz svakovrsnih, brojnih susreta koji su se odvijali tijekom otomanske vladavine što izmiče jednostavnim određenjima. [...] Po mom mišljenju, *ni* omogućuje izgradnju drugačije vrste subjektiviteta, posebice među lokalnom ženskom populacijom. Ni zapadna po naslijeđenoj kulturi (pet stoljeća otomanske dominacije duboko je ugrađeno u balkansku kulturu) ni potpuno po–istočena zbog očuvanja kršćanskoga i slavenskog podrijetla, žena na Balkanu ne može biti odre-

35 Renata Salecl, *Protiv ravnodušnosti*, Arkzin i WHW, Zagreb, 2002., str. 165–166.

đena samo kroz svoj kulturni *background*, bez obzira kojem od balkanskih etniciteta da pripada.«<sup>36</sup>

Maskerade Sandre Sterle i Mejre Mujičić razlikuju se od one Lale Raščić utoliko što je kod nje više riječ o kostimiranju koje joj — uz neprestano moduliranje glasa, tjelesnu gestu i medijalizaciju tijela/iskaža — omogućuje da se prebacuje iz uloge u ulogu, da — crpljenjem iz arhiva kulture, tradicije, usmenog i dokumentarnog predložka, fikcije i stvarnog — priča priče. Obnavlja djelatnost za kojom je Benjamin žalio prije stotinu godina, jer da se izgubio dar osluškivanja i zajedništvo onih koji osluškuju: »Pričati priče uvijek je umijeće pripovijedati ih dalje, i ono se gubi ako se priče više ne pamte.«<sup>37</sup> A iz koje pozicije Lala Raščić reafirmira pripovijedanje i podsjeća na zanemarene, zapretene, male povijesti? Radije nego emigrantskom, njezinu poziciju — života i djelovanja između New Orleansa, Sarajeva i Zagreba i mnogobrojnih drugih točaka susreta balkanskoga, srednjoeuropskoga i zapadnoga naslijeđa i suvremenosti — nazvala bih nomadskom ili, u smislu kulture, transgresijskom. No svejedno obilježenom izvjesnom nostalgijom »dijasporne intimnosti«, kako Svetlana Boym karakterizira potrebu raseljenih da pričaju »svoju« priču. Autorica tipološki razlikuje restorativnu i refleksivnu nostalgiju. Prva prati revolucije i smjene ideologija i karakterizira je veličanje nacionalne prošlosti, a refleksivna — koju prepoznajem da je imanentna radu Lale Raščić — ne pretendira ponovno graditi mitsko mjesto zvano dom(ovina), nego je njezin narativ fragmentaran, otvoren pa i ironičan i sumnjičav prema prikazu identiteta: »Upravo ta defamilijarizacija i osjećaj udaljenosti tjera ih da ispričaju svoju priču, da pripovijedaju o odnosu između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Kroz tu čežnju, otkrivaju da prošlost nije ono što više ne postoji, nego je prošlost nešto što, da citiram Bergsona, 'može djelovati, i djelovat će veže li se za osjećaj sadašnjosti iz kojega crpi vitalnost'.«<sup>38</sup>

36 Suzana Milevska, *Gender Difference in the Balkans* (Doctoral thesis), Goldsmiths, University of London, 2005., Goldsmiths Research Online, [http://research.gold.ac.uk/12702/1/VIS\\_thesis\\_MilsevaS.pdf](http://research.gold.ac.uk/12702/1/VIS_thesis_MilsevaS.pdf) [pristup 1. siječnja 2016.]

37 Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Biblioteka: Suvremena misao, Zagreb, 1986., str. 172.

38 Svetlana Boym, *Nostalgia and Its Discontents*, [http://www.iasc-culture.org/eNews/2007\\_10/9.2CBoym.pdf](http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf) [pristup 1. siječnja 2016.]

Benjamin će govoriti i o posloviци kao ideogramu pripovijetke, obradi sirovog gradiva tuđih i vlastitih iskustava: »Poslovice su, moglo bi se reći, ruševine koje stoje na mjestu starih priča i u kojima se poput bršljana oko zidina penje moral oko kakve geste.«<sup>39</sup> Tako postupa Milijana Babić! Njezin su alat doista poslovice, uzrečice i slogani kroz koje odjekuje svjetonazor kulture/politike/ideologije, ali gdje god i »vječno važeća istina«, opće prihvaćene moralne vrijednosti. Kao i opomena o posljedicama njihovih iznevjeravanja, koju su nam posredovali lučonoše Pieter Brueghel stariji, William Hogarth, Francisco Goya... Ali kaže Foucault, već u 19. stoljeću misao je napustila svoju teoriju — vjerski moral, etiku koja izvodi princip mudrosti i građanskog — i usadila se u subjektu: »Ona istog trena pomiče ono što dotakne: ona ne može otkriti nemišljeno ili barem ići u njegovom smjeru, [...] a da čovjekov bitak [...] ne bude promijenjen. [...] Istinu govoreći, moderna misao nikad nije mogla predložiti neki moral: ali tome nije razlog da ona predstavlja čistu spekulaciju, sasvim suprotno, ona od početka i u svojoj vlastitoj gustoći predstavlja određeni način djelovanja. [...] Čak i prije nego što propiše, ocrta budućnost, kaže što treba napraviti, čak i prije nego što nagovori ili samo upozori, u samoj sebi predstavlja djelovanje — opasan čin.«<sup>40</sup> Moral je moguće pripovijedati samo kroz djelovanje. Milijana Babić performansima ili akcijom kao što je *Radni dan* (2011.) izmješta, točnije interdiskurzivno promišlja moralne matrice: iz rakursa subjekta koji nikad do kraja nije isključen iz pripadajućeg socio-političkog okvira, moral je smjestila u aktualni društveni prostor odakle komunicira i pripadajuće mu prijašnje diskurse i tako, eventualno, daje nagovijestiti one buduće. Ako u konačnici i predlaže moral, to je kroz raskrinkavanje koruptivnosti morala.

Milijana Babić »izvodi život« sebe/drugog/zajednice kao komentar stanja u društvu i kulturi. To je kritična točka oko koje se osovljuje i rad Tanje Dabo. Usporedit ću i sljedeće: u *Tražim posao* (2011./12.) Milijana Babić uložila je godinu i pol, Tanja Dabo od kasnih devedesetih »lašti-

39 Walter Benjamin: op.cit. pod 37, str. 186.

40 Michel Foucault, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb, 2002., str. 352–353.

la»/laštila je podove galerija, muzeja i drugih institucija u kulturi mnogo puta — u zagrebačku galeriju Miroslav Kraljević vraćala se tijekom cijele 2001. godine. »Laštenje« je umjetničin komentar tijela/rada, njegovog vrednovanja i mjesta u profesionalnom i privatnom/svakodnevnom okruženju (patrijarhata). Rad je iscrpljujući, ali nevidljiv. Tijelo nije prisutno, ali je naknadno medijski posredovano. Video zapis laštenja prikazuje umjetnicu, naravno, na koljenima. Submisivnu. A što je s fotografijom koju živo pamtim i povezujem ne samo s izvedbama u galeriji Kraljević — gdje je snimljena — nego s cijelim projektom »laštenja»? Peggy Phelan primijetit će da je sedamdesetih, kada konačno ulazi u povijest umjetnosti, performans najprije bio posredovan fotografijom. Otada govorimo i o foto performansu koji nije izravna preslika izvedbe, ali je, kako kaže, nabijen živim sjećanjem: »Fotografija se referira na trenutak koji nije istovjetan s onim u kojem je gledamo. Fotografska prisnost s prošlim vremenom bila je (i ostala) i privlačna i problematična za feminističku umjetnost i teoriju. Utoliko što se referira na 'original' — koliko god da bi taj original mogao biti uprizoren ili fantazmatičan — fotografija podržava metafizičnost prisutnosti i originalnosti izvora.«<sup>41</sup> Tanja Dabo fotografijom ne posreduje sâm događaj, ona nije zapis pa ni vizualni ostatak ili nadomjestak akcije nego je u funkciji teksta izvedbe. Na čitanje se nudi kao još jedna u nizu pro(ne)vjera konvencionalne (re) prezentacije ženskosti (i muškoga pogleda) kroz klasični akt — od Tiziana, Velázquez i Ingesa do Maneta, Luciana Freuda, Guerrila Girls... U vodoravnom kadru umjetnica je u polu-ležećem položaju, jednom rukom oslonjena je na golo tlo i pridržava krpju za čišćenje. Dlanom druge ruke dotiče čelo. Pogled upire uvis, izvan kadra.

S ovoga prijedloga za čitanje fotografije Tanje Dabo, usmjerit ću pozornost na načine na koji se identitetske politike preko pogleda/tijela očituju u radu Ksenije Turčić. U interaktivnoj video instalaciji *Ljubavnica* (2002.) sučeljeni su, jedan na jedan, umjetnica i promatrač. Tijelo umjetnice posredovano je preko ekrana. I uvijek je tako: prisjetit ću se da je tome prethodio put od umnoženih zrcalnih odraza promatrača u

41 Peggy Phelan, *Survey*, u: *Art and Feminism*, Helena Reckitt (ed.), Phaidon Press Limited, 2012., str. 31.



instalacijama do nagovještaja tijela kroz video/zrcalni motiv vode/suza da bi se, konačno, kao u *Ljubavnici*, u njemu smjestilo performativno tijelo. Tu njegovu pojavnost mogli bismo okarakterizirati kao ekransku realnost, kako Marina Gržinić naziva djelo koje gledamo preko ekrana: »Simulacija je novi oblik predstavljanja i znači prijelom s klasičnim načinima reprezentacije. [...] Simulacijsko vrijeme je neutralno prema pogledu subjekta i prema njegovoj vlastitoj vremenskoj dimenziji (subjektivnosti). To je akronično vrijeme — vrijeme sinteze koje više ne pripada realnom vremenu. Možemo ga pospješiti, usporiti, obrnuti, poslati natrag izvoru, još jednom ga pročitati, prije svega to vrijeme može imati različite i nepredvidive puteve koje gledatelju omogućavaju da vidi ono što nije planirano. To je hibridno vrijeme koje udružuje vrijeme stroja/naprave i subjekta.«<sup>42</sup> Subjekt se iz takve ekranske, virtualne stvarnosti prema gledatelju nudi, kako sama umjetnica precizira, kao »ljubavni klon«. Promatrač verbalno komunicira s putenim klonom/ljubavnicom koja mu se obraća s mnoštvom nježnih iskaza mameći ga na igru dijaloga–slagalice: iskazi izgovarani u *loopu* otvaraju mogućnost neograničeno mnogo »narativa«, fragmentarnih, iskrzanih pa moguće i strukturiranih dijaloga, ovisno o zainteresiranosti, angažiranosti, nelagodi, iskrenosti gledatelja. Na koji način se pak u tom inter–aktivnom susretu očituje pitanje subjekta? Pokušaj konstrukcije i konstitucije identiteta Ja/subjekta događa se u prostoru između ekrana i promatrača, na mjestu artikulacije »živog jezika« dvoje sugovornika. Izvedba umjetnice/ljubavnice svojevrsno je nagovaranje sugovornika na autorefleksiju ili — prizovemo li odnos jezika, tijela i psihoanalize kako ga Judith Butler propituje unutar kliničkoga okruženja — na isповijest. Zanimljivo, umjetnica je pri tome na »kauču« i zarobljena unutar sintetičkog/repetitivnog govora dočim promatrač/onaj podvrgnut analizi, može manipulirati govorom i, naoko, dana mu je pozicija autoriteta. Razgovor je zajednički čin. Koji značenje zadobiva i kroz djelovanje tijela, inzistira Judith Butler: »To je uvijek i pitanje kako tijela orkestriraju razmjenu, čak i dok sjede ili mirno leže. Izgovorene riječi su, na čudnovat način, tjelesni darovi: probni ili siloviti, zavodljivi ili suzdržani, ili oboje istovre-

42 Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998., str. 121.

meno. Kauč ne stavlja tijelo izvan igre, ali nameće određenu pasivnost tijela, izloženost i prijemčivost, koji podrazumijevaju da će se što god da tijelo bude sposobno podnijeti u toj poziciji desiti kroz sam govor.«<sup>43</sup>

Ako sam prije bila ustvrdila da je Lala Rašić osuđena na govor i pripovijedanje, bavljenje snovima u radu Kate Mijatović prevela bih kao nemogućnost govora, nijemo pripovijedanje. »Budnom« je gdjekad drži glazba, jednom poziva samu sebe — »Kato!«. U izvedbama prepuštenima drugima želi čuti vrisak, zvanje svog imena — »Kato, Kato!« ili organizira javno čitanje/pripovijedanje snova na mnoštvu jezika. Mladen Dolar podsjeća da, prema Lacanu, postoji više vrsta šutnje: simbolična, realna i imaginarna, uz koju bih vezala i umjetničine postupke, svojevrsne dijaloge vlastite šutnje s Drugim: »Šutnja ne podrazumijeva samo muk, mir, odsutnost zvuka — ona je u svom pravom smislu drugo govor, a ne samo drugo zvuka, upisana je u registar gdje označava određeno stajalište, stav — štoviše, čin. [...] Glas nam se vraća kroz petlju Drugoga, a ono što nam se od Drugoga vraća čista je drugost rečenoga, odnosno glasa.«<sup>44</sup> Umjetničko kretanje područjima snova ne treba međutim shvatiti kao opsesivno iscrtavanje psihograma sebe ili nekog drugog »sanjača«, nego je to performiranje stvarnosnog kroz nesusjesno. Što će reći, istraživanje stanja i mjesta subjekta u socio-političkom okruženju, ali na način da ga se provodi zalaženjem u područja onkraj realnoga. Određenje nesusjesnoga sklizak je teren... Pa kad umjetnica odbija svoj rad vidjeti u kontekstu Freudove ili Jungove psihoanalize, možda instinktivno priziva Blochov stav o psihoanalizi kao negaciji budućnosti. Ernst Bloch zauzima se za princip nade (*Das Prinzip Hoffnung*), mogućnost ostvarenja utopije (komunizma) i otuda određenja nesusjesnog kao još-ne-svjesnog: »Pojam nesusjesnoga naprosto je previđao još-ne-svjesno ili ga je u sebi implicirao sasvim nerazpoznatljivo. Pojam još-ne-svjesnog uz to pomaže da nesusjesno dovede iz puke negacije do svijesti i da u tome jasno razlikuje trag sjećanja, trag nade, dakle dva posve različita odnosa akt-sadržaj. [...] Još-ne-svjesno s novumom smješteno je pak jedino gore, na frontu svijesti: ne sjećajuće, nego aurorijsko pred-

43 Judith Butler: op.cit. pod 6, str. 153.

44 Mladen Dolar, *Glas i ništa više*, Disput, Zagreb, 2009., str. 146., 153.

svjesno, u kojem se psihički javlja ili anticipira novo. [...] Posredovana anticipacija i objektivna fantazija daju nama i procesu svijeta *plus ultra* povratka kući njegovih izražajnih likova, izvodnih likova: objektivna fantazija organon je realne mogućnosti.«<sup>45</sup> No, kaže Rastko Močnik, utopija je diskreditirana jer je se povezuje s giljotinom i Gulagom. Pa opet, vjeruje da treba prevladati aktualni anti-utopizam: »[A]nti-utopizam [je] abdikacija duha i sukrivac koji dopušta strahote sadašnjosti. Obrnuto, utopizam nije samo samoobrana duha, već je obrana duha prvi korak protiv sadašnjosti i izvan nje. A to zvuči dovoljno 'utopijski' za nadu da je i misaono — a time praktično.«<sup>46</sup>

A što je s bezglasjem Sonje Vuk? U video-performansu *My Way* (2006.) poigravanje riječju »PIONIR« — (P)ošten/Poslušna, (I)skren/Inferiorna, (O)dan/Ovisna, (N)epokolebljiv/Nesigurna, (I)stinoljubiv/Iskompleksirana, (R)adišan/Ranjiva — prati gušenje glasa guranjem tkanine (kuhinjske krpe) u usta dok će u *Mental Prison* (2006.) biti zatmljen pod burkom koja se ne razodijeva ni u »privatnom prostoru kuhinje«. Ne bez slatko-gorkog humora podcrtanog pop-glazbom, pred nama je u obje ove priče depresivna žena, »žena na rubu živčanog sloma« — da prizovem tipičnu »almodóvarovku«, uvijek snažnu i uvijek žrtvu. Sonja Vuk prikazuje što znači ne osjećati se dobro u vlastitoj koži, iskazuje napetost između pokušaja otpora i podnošenja normalnosti patrijarhata. U pitanju je performiranje traume koja nikad do kraja nije individualna nego je uzrokuju (i) politike hegemonije: *My Way* se naslanja na naslijeđe Titovog socijalizma, *Mental Prison* na religiju. Može li se i na koji način trauma razriješiti? S polazištem u *queer* teoriji identiteta i traume, i upravo ističući potrebu individualnog govora o emocijama, banalnostima života i osjećaju svijeta, riječju osvještavanja malih priča unutar diskursa rasizma, kolonijalizma, iseljeničtva, konzervatizma, neoliberalnog kapitalizma, promjena političkih i ideoloških sustava, Ann Cvetkovich traumom/depresijom iz osobnog želi izmjestiti u domenu *javnih osjećaja*: »[Rad] s kategorijom javnih osjećaja temelji se na na-

45 Ernst Bloch, *O umjetnosti: Izabrani tekstovi*, Školska knjiga, Zagreb, 1981., str. 124., 128.

46 Rastko Močnik, *Koliko fašizma?*, Arkzin, Zagreb, 1998/1999., str. 42.

stojanju da [...] stvorim pristup traumi koji se umjesto na katastrofično usredotočuje na svakodnevno i skriveno kao i na depatologizaciju traume, da je umjesto u medicinski smjestim u socijalni i kulturni okvir. Razlika između svakodnevne i katastrofične traume također je povezana s razlikom između javnog i privatnog, jer ono što se smatra nacionalnom ili javnom traumom često je vidljivije i katastrofalno, vrijedno je objave i senzacionalističko, za razliku od malih drama koje me zanimaju jer skreću pozornost na to da se strukturni oblici nasilja vrlo često žive i da je njihova nevidljivost ili normalizacija još jedan način ugnjetavanja. Smještanjem traume u širi kontekst javnih osjećaja nudi se fleksibilniji pristup nepredvidljivim vezama između nasilja, afektivnog iskustva te društvenih i političkih promjena.«<sup>47</sup> Sonja Vuk u ovim performansima za kameru — i ne samo u njima — predosjeća takvu mogućnost što će je, dijelom potaknuto i njezinim pedagoškim radom, odvesti prema zajednici i participacijskoj umjetnosti u kojoj svjedočimo javnim osjećajima onih gurnutih na društvenu i socijalnu marginu — umirovljenika, mentalno bolesnih kao i mladih pritisnutih prekarizacijom.

Sonja Vuk na Tita se referirala izdaleka, Renata Poljak mu se posvetila. Usredotočena na pitanja vlastitog, ženskog i identiteta zajednice kroz prizmu društveno-političke stvarnosti i njezinih devijacija, u više navrata vraćat će se naslijeđu socijalizma kojim se, neprestano svjedočimo, čas manipulira a čas ga se potiskuje, ovisno o dnevno-političkoj iskoristivosti. Počela je od potrage za krhotinama vlastitih uspomena i sjećanja u video performansu *Sjećanja (Tito, tata)* (1999.). Otvara ga s nekoliko dnevničkih zapisa o važnosti sjećanja, o djetinjstvu i promatraču koji »iz uokvirene fotografije« promatra ne samo nju nego svu djecu te o tri engleske riječi koje je, piše, često ponavljala: *disappointed, observer, observing*. A onda u kameru govori o dvjema riječima kojih se dobro sjeća: »Tito« i »tata«. Automatski ih izgovara i na istovjetan način ispisuje da bi ih, u konačnici, ritualno »otplesala«. Riječi u ovoj paronomaziji nemaju isto podrijetlo ni značenje no njihova je moguća istoznačnost u predodžbi autoriteta. Ili da se poslužim analizom

47 Ann Cvetkovich, Public Feelings, <https://www.utexas.edu/cola/files/378519> [pristup 1. siječnja 2016.]

Renate Jambrešić Kirin kada govori o poziciji (inkriminirane) žene u komunističkom režimu, u bliskosti mentaliteta patrijarhalne obitelji i komunističke partije: »Kako je stegovno prakticiranje ćudoređa uvijek odraz općeg moralnog osjećaja u društvu, u inkriminiranju 'moralnog lika' politički aktivnih žena možemo iščitati barem tri kulturna elementa postrevolucionarne patrijarhalne anksioznosti. Unatoč službenoj politici rodne ravnopravnosti, novu je vlast karakterizirao: a) politički strah od ambicioznih žena, 'kvalitetnih kadrova'; b) ideološki strah od čuvarica tradicijskih i religijskih uporišta identiteta; c) kulturno nepovjerenje prema ženi koja s lakoćom prelazi obiteljske, socijalne i etničke granice.«<sup>48</sup> Je li danas drugačije? Je li se umjetnica riješila onoga dojma da *razočarava–promatrača–koji sve vidi?* Što sugeriraju *Sjećanja?* Ples uz glazbu i pjevušenje — »Tito, tata«, kojim zaključuje svojevrsnu regresiju u vlastito djetinjstvo, nikako ne bih odredila kao završni čin nego možda trenutak dostignute ravnoteže, predah ili još radije — arbitrarno posegnuvši za Kantom — kao oduševljenu rezignaciju. Nužnost novih pokušaja...

I tako u krug... Pa zamišljam ženu upisanu u taj krug: Leonardovu *Vitruvijevu ženu [sic]* i ženu pred naletom noževa na rotirajućem cirkuskom kotaču. To su poticajne predodžbe za govor o razlozima nužnosti rodnog neposluha! Razmišljam o Vlasti Žanić: *...iz uloge u ulogu iz medija u medij iz prostora u prostor iz vremena u vrijeme neprestano u krug...*<sup>49</sup> Ona konceptualizira i opredmećuje krug: destabilizira njegovu disciplinu i mjeru, pervertira prostor kružnice i silazi s kotača gdje se zrcali falogocentrična objektivizacija žene. Najprije je vježbala na vlastitom tijelu: u performansu *Zatvaranje* (2002.) metalnim kružnim poklopcima oduzima mu kisik, u izvedbi *Maraška* (2002.) priziva kani-balistički instinkt, a i dalje, u video performansu *Ogoljavanje* (2002.) i

48 Renata Jambrešić Kirin, *Izdajice su uvijek ženskog roda: političke zatvorenice u arhipelagu Goli*, u: Up&Underground/Art Dossier Socijalizam, br. 17/18, Bijel val, Zagreb, 2010., str. 236.

49 Tekst s pozivnice za performans *Prelaženje* koji je uz još dva — Čestitanje, *Rožata* — izvela 2005. u Gliptoteci HAZU u Zagrebu. Citirano prema: Leonida Kovač, *O okusu*, u: Leonida Kovač, *Relacionirane stvarnosti*, Meandar, Zagreb, 2007., str 108.

eksperimentalnom filmu *Ukidanje jabuke* (2004.) pokazuje da radikalna gesta ne traži više od čupanja obrva ili omatanja glave zavojima na način da i guljenje jabuke izaziva zazor, slutnju rane od metalne oštrice. I opet smo u polju traume. Aludirajući na parabolu Perraultove *Uspavane ljepotice*, Peggy Phelan reći će da je traumatično bilo već samo feminističko buđenje, osvrtanje oko sebe. Od devedesetih se pak širi obzor (samo)promatranja, i u žiži je trpeće tijelo. Kroz iznikle studije traume preispituje se genocidno 20. stoljeće i aktualni ratovi kojima žene svjedoče i čije su žrtve — podsjetimo samo na projekte Sanje Iveković *Ženska kuća* započet 1998., i *Tražim mamin broj* (2002.). Umjetnice reagiraju na psihičko i fizičko nasilje i žele osobno, kao i iskustvo drugih podijeliti s promatračem, u »kazalištu« koje i postoji, kaže Peggy Phelan, da se ondje svjedoči: »Identitet ne može [...] prebivati u imenu koje možeš izreći ili u tijelu koje možeš vidjeti — svoje ili majčino. Identitet se pojavljuje iz neuspjeha tijela da izrazi svoju cjelovitost i neuspjeha označitelja da prenese točno značenje. Identitet je vidljiv samo kroz odnos s drugim — što će reći, to je ujedno i oblik otpora i potvrde drugoga, objava granice na kojoj se biće odvaja i spaja s drugim. U tom iskazivanju identiteta i identifikacije, uvijek postoji gubitak, gubitak ne–biti drugi, a opet ostati ovisan o tom drugom za samo–viđenje, samo–bivanje.«<sup>50</sup> Pa se vraćam Vlasti Žanić: okreće se oko svoje osi, izaziva si vrtoglavicu, pada i ust(r)aje, iskušava  $M = F \times r$ , rotira drveni okrugli podij na koji poziva množinu nestabilnih i nediscipliniranih tijela, mami nas loptama, svjetiljkama, izumljenim dvogledima–naočalama, kakofonijom s radija, mirisom drhtavo oble rožate i kipućeg mlijeka u loncu... Želi da pridonesemo neredu kruga, da participiramo — u *happeningu*, kako će odrediti *Recycle Bin* (2014.) u kojem su sabrani formalni, metodološki i tematski aspekti njezinog rada. Uzvrtloženi *Recycle Bin* — gdje se, da parafraziram Artaudovo *kazalište okrutnosti*, obnavljaju egzorcizmi jezika između pokreta i misli, gdje se miješaju humor sa svojom anarhijom i poezija sa svojim simbolizmom i slikama — umjetnica zaključuje viseći naglavačke nad prizorom, promatrajući kakvi su učinci urušavanja geometrije pred korporalnošću prostora.

50 Citirano prema Amelie Jones: op. cit. pod 8, str. 225.

Ako su okupljanje i gostoprimstvo — koje će performirati i u privatnom prostoru i onda ih medijski posredovati — među motivima s kojima radi Vlasta Žanić, kako odrediti konstruiranje situacija/događaja za institucionalni i javni prostor što je preokupacija Božene Končić Badurine? Nju zanimaju psiho-fizičke implikacije susreta s Drugim, stanja nelagode i nesigurnosti, ali bez da ih potencira radikalnim činom: nakon performansa izdržljivosti — dugotrajnog izlaganja vlastitog tijela pogledima drugih, kao u performansu *Približavanje* (2006.), uslijedilo je, počevši od performansa *Connected* (2007.), veliko poglavlje s izvođačima/statistima i prebacivanje težište na promatrača kao svjedoka »nelagode u kulturi/tijelu«. Moglo bi se reći da je to svjedočanstvo kontemplativne naravi, ali je i uznemirujuće jer već sâm pogled na Drugog podsjeća nas na vlastitu nevoljkost, zazor, propuštenu ljudskost. Na okretanje glave od lica Drugog. Naravno, i mi sami uvijek jesmo Drugi, nosimo lice koje je, riječima Emmanuela Lévinasa (i umjetnica ga intuitivno priziva), prije nego se zaštiti pribranošću, golo, ekstremno izloženo, bespomoćno. Sama ranjivost, kaže. Takvu sugestiju emaničaju spomenuti, ali i ostali umjetnički performansi i projekti: kad u *Franz-Jürgens-Strasse 12* (2015.) boravak u rezidencijalnom studiju izgrađenom u vrijeme nacizma potkrijepi iskazom »Bez čarapa je hladno za noge«, ili kad nas u performativnoj instalaciji *Revizija obiteljske biblioteke* (2015.) nagovara da se zapitamo o tijelu društva koje svoje ozdravljenje i život vidi u otklanjanju nepodobnog — štiva. U što se prometnula vjera u znanje i humanizam koju smo još bili osjećali nagnuti nad mrtvim tijelom u Rembrandtovom *Satu anatomije* (1632.)? Praksa Božene Končić Badurine ima »status susreta«, odnosno intersubjektivnosti koja je, reći će Nicolas Bourriaud, u srcu relacijske umjetnosti. On podsjeća da je od 1960-tih formalno prikazivanje međuljudskih odnosa postalo povijesna konstanta, a podcrtat ću i njegovo osvrtnje na, kako kaže, činjenicu da nakon devedesetih u središtu pozornosti više nije propitivanje definicije umjetnosti: »Vidimo kako iz istih postupaka izranjaju dvije radikalno suprotne problematike: u prošlosti se naglasak stavljao na odnose unutar svijeta umjetnosti, u okrilju modernističke kulture koja je veličala 'novinu' i pozivala na jezičnu subverzivnost, a danas se važnim čine odnosi izvan umjetnosti, u eklektičnoj kulturi gdje

umjetnost pruža otpor napadima 'društva spektakla'. Društvene utopije i revolucionarni zanos prepustile su mjesto svakodnevnim mikrotopijama i mimetičkim strategijama: svaka je pozicija 'izravne' kritike društva uzaludna ako se temelji na iluziji o danas nemogućoj, čak regresivnoj marginalnosti.«<sup>51</sup> Zašto sam se zaustavila na ovom pitanju? Zato jer promjenu paradigmatškoga okvira mogu potkrijepiti dvama, igrom slučaja po naslovu srodnim projektima, audio instalacijom *Gallery Guide* (1979.) Sanje Iveković za prostor galerije Powerhouse u Montrealu i projektom *Vodič kroz galeriju* (2013.) koji Božena Končić Badurina ostvaruje za galeriju Forum u Zagrebu. Sanja Iveković »radi« s praznom galerijom u kojoj su na raspolaganju četiri *walkmana* s kojih posjetitelji slušaju umjetničko vodstvo po galeriji na francuskom i engleskom jeziku. Iz inače vrlo detaljnog opisa prostora, izdvojit ću kratki ulomak: »*To enter the gallery, it is necessary to pass a 250cm high linen curtain situated to the left. This is hung from a wooden bar suspended 170cm from the floor, and displays the text 'Gallery Guide' on black letters.*«<sup>52</sup> Ovaj rad treba čitati u kontekstu konceptualne umjetnosti (u Hrvatskoj, Nove umjetničke prakse) koja je kroz jezik — izjednačavanjem riječi i umjetnosti — preispitivala modernističku objektivnost i upozoravala na distinkciju između reprezentacije, percepcije i značenja djela te se bavila pitanjem njegove vrijednosti i, isto tako, kritikom muzejsko-galerijskog sustava. *Vodič kroz galeriju*, s druge strane, baziran je na audio pričama: o voditeljici galerije, ulici pred galerijom, povijesti galerije i administrativnom prostoru iza zida galerije. Ali ti su narativi nestabilni, ne mogu do kraja »kadirati« i fiksirati opisano: opire im se sâm *flux* života, prisutnost i odsutnost tijela pa, ako hoćemo, i lica. Jer nam je nelagodno izravno ga gledati.

Što dakle prakse kakva je (i) ona Božene Končić Badurine razlikuje od prethodnice, konceptualne umjetnosti koja je također podrazumijevala, riječima RoseLee Goldberg, *iskustvo* vremena, prostora i materijala umjesto njihovog prikazivanja u obliku predmeta pa je ti-

51 Nicolas Bourriaud: op. cit. pod 9, str. 38.

52 Sanja Iveković, *Selected Works*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2008., str. 110.



jelo postalo najizravnije sredstvo izražavanja?<sup>53</sup> Mogli bismo reći da se danas ostvaruju neki od ondje artikuliranih zahtjeva. Ali ne u smislu da bismo »umjetnost današnjice« shvaćali kao izvršiteljicu određenih koncepata, programa ili manifesta, nego su — posvemašnja propusnost granice života i umjetnosti, decentriranost i fragmentiranost tijela/ subjekta, brisanje distinkcije između unutra–van, aktivnog–pasivnog, umjetnika–promatrača te oslanjanje na događajnost i participaciju — proizašli kao jedina mogućnost djelovanja za kritičko tumačenje stanja svijeta. Doista se više ne teži i uzaludno bi bilo inzistirati na, kako kaže Bourriaud, iznalaženju definicije umjetnosti, nekog *-izma*, ali isto tako umjetnost se neće odreći osvrtnja (i na *-izme*) a kako bi kroz trasiranje prijednoga puta bolje razumjela vlastitu stvarnost. Pa se, na primjer, u promišljanju značenja i pozicije umjetnosti i umjetničke proizvodnje u aktualnom društvenom trenutku, Fokus Grupa intenzivno bavi re— i dekonstrukcijom umjetničkog i kulturno–političkog naslijeđa. To provodi na nizu platformi i različitim strategijama, a osvrnut ću se na projekt *Herbarij* (2013.). Opet ću se obratiti Benjaminu, ovaj put njegovom zapažanju o dosadi kao preduvjetu pripovijedanja, a sigurno je u tom smislu zanimljiv i koncept *slow-thinkinga* Svetlane Boym koji govori o potrebi usporavanja vremena kako bi se mogla promišljati sadašnjost — u kojoj prekarijat ždere »vrijeme za razmišljanje« pa se nanovo mora filozofirati o nužnosti otpora kroz dosadu, lijenost, dokolicu. Pratit ću trag koji Fokus Grupu — Ivu Kovač i Elvisa Krstulovića — u *Herbariju* vodi do *Sanjarija samotnog šetača* (1782.) Jean–Jacquesa Rousseaua. Za *Herbarij* referentna, njegova »peta šetnja« u kojoj govori kako je razvio strast za skupljanjem bilja, donosi i ovakav zapis prepuštanja samotnosti: »Osjećaj postojanja, bez ikakvih vanjskih uzbuđenja, sâm je po sebi dragocjen osjećaj zadovoljstva i mira koji bi bio dostatan da ovaj život učini dragim i ugodnim onome tko bi se znao osloboditi svih osjetilnih i zemaljskih dojmova. [...] No, većinu ljudi neprestano potresaju strasti i oni slabo poznaju to stanje. [...] Ne bi čak bilo dobro, pri sadašnjem stanju stvari, da im se, dok žude za slatkim zanosima, ogadi djelatan ži-

53 RoseLee Goldberg, *Performans: od futurizma do danas*, Test!–teatar studentima/ URK— Udruženje za razvoj kulture, Zagreb, 2013., str. 136.

vot koji im njihove uvijek nove potrebe propisuju kao dužnost. No, nesretnik kojega su isključili iz ljudskog društva i koji ovdje na zemlji ne može učiniti više ništa korisno ni dobro ni za druge ni za sebe, može u tom stanju naći naknade za svu ljudsku sreću, koje mu sudbina i ljudi ne mogu oduzeti.«<sup>54</sup> To Rousseauovo *far niente*, misao je o slobodnoj volji, pravu na izbor i odluku da nikad ne radimo ono što ne želimo. Istovremeno, implicira i užas izgnanstva iz socijalnog okruženja, depriviranja od »dužnosti« — prava na rad, rekli bismo danas. Rousseau je bio »sanjar« demokracije, ali ostao je sâm, osuđen, spaljenih knjiga. Fokus Grupa hoda stopama »učitelja«, ali želi da joj se u šetnjama pridruže i drugi. Rousseauov govor iz, jedino mogućeg, prvog lica zamjenjuje dijalogom, razgovorom u zajednici koji će kao natuknica biti istaknut podno biljaka koje donose sa šetnji i prešaju u herbariju. Tako, na primjer, doznajemo da se šetači dotiču tema o stanju na umjetničkoj sceni, korporativnom svijetu i rezanju budžeta za neprofitne organizacije, o politikama zapošljavanja u akademskoj zajednici i nemogućnosti ostvarenja radnih prava. Analizirajući razloge Rousseauovog ludila, odnosno manije proganjanja koja počinje u trenutku osude njegovih teza o »društvenom ugovoru« i narodu kao, nasuprot monarhovoj svemoći, jedinom suverenu, Michel Serres zaključuje da je takvo njegovo stanje izazvalo saznanje da je svojom filozofijom demokracije zapravo sâm poticao pravo zajednice da osudi i progoni pojedinca: »Istina je da je zagovarao političku progresiju: istina je da njegova teorija nije bila jasna kao njegova misao: istina je da nitko nikad nije znao i ne zna kako se među samosvojnim individuama formira jednoglasan dogovor. [...] Rousseau je iz teorije iskoraknuo u praksu, iz jasnoće u nepoznato. Što je zajednica? Politika je sklop teatarskih diskursa mađioničara koji žele da vjerujemo da oni znaju što je to. [...] Ne, Rousseau nije lud: on je ostao javni pisac. Iskoračio je prema iskustvenom, iz apstraktnog u konkretno. Ne samo da izvana promatra kako nastaje društveni ugovor, ne samo da je posvjedočio tu opću volju nego je također, kroz guste sjene, primijetio da se ona ostvaruje kroz animozitet. Zajednica se formira kroz isključenje.

54 Jean-Jacques Rousseau, *Sanjarije samotnog šetača*, Matica Hrvatska, Biblioteka Parnas, Zagreb, 1997., str. 65.

A on je taj koji je isključen. [...] Nalaz psihijatra i tekst političke filozofije pisani su istom tintom i istom rukom. Istim riječima i s istim značenjem. I riječi — *lud i političko* — više nemaju odgovarajuće značenje, jer znače isto.«<sup>55</sup> Kako danas odgovoriti na pervertiranje demokracije koje u ime cjelokupnog društva provodi politika (vlasti, moći)? O tome je riječ na šetnjama s Fokus Grupom kao što će to biti tema u razgovorima iniciranim u otvorenom projektu *Umjetnost i tržište* (2009.), koji Fokus Grupa, s vjerom u subverzivni potencijal umjetnosti, oslanja na iskaz Mladena Stilinovića — »nema umjetnosti bez posljedica«.

Mladen Stilinović itekako zna subverzivno dokoličariti. U tekstu *Pohvala lijenosti* (1993.) zaključio je da na Zapadu ne može više biti umjetnosti jer su umjetnici zaokupljeni proizvodnjom, promocijom... Kaže, ništa nisu naučili od Duchampa i Maljevića kao ni umjetnika socijalističkog Istoka koji su bili siromašni i bez sustava pa su mogli biti lijeni znajući da ono što proizvode ne znači ništa: »Kao umjetnik učio sam i od Istoka (socijalizma) i od Zapada (kapitalizma). Naravno, sada kada su se granice i politički sistemi promijenili, takvo iskustvo više neće biti moguće. [...] Gledanje i poznavanje umjetnosti Zapada navelo me ovih dana na misao da na Zapadu ne može biti više umjetnosti. Ne tvrdim da je nema. Zašto ne može biti umjetnosti na Zapadu? Odgovor je vrlo jednostavan. Umjetnici Zapada nisu lijeni. Umjetnici s Istoka su lijeni, a hoće li oni sada kada više nisu umjetnici s Istoka ostati lijeni, to ćemo vidjeti. [...] Nema umjetnosti bez lijenosti.«<sup>56</sup> Stilinovićev manifest podtekst je performansa izdržljivosti *Interijeri* (2012.) koji Nina Kurtela izvodi po osam sati tijekom četiri dana, smještena u ulični izlog jedne berlinske robne kuće. Ondje — ne čini ništa, miruje, odmara, ljenčari, dokoličari. Ne treba mnogo mašte za zaključiti da je riječ o zahatjevnom fizičkom poduhvatu. No, intrigira ono što ne možemo vidjeti. O čemu umjetnica razmišlja? Kako kaže, zanimalo ju je promisliti poziciju umjetnice/sebe koja s Istoka dolazi na Zapad. Samo, sada su to

55 Michel Serres, *The Parasite*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007., str. 118–119.

56 Mladen Stilinović, *Pohvala lijenosti*, u: Mladen Stilinović — Nula iz vladanja/Zero for Conduct, Branka Stipančić (ur.), Muzej suvremene umjetnosti Zagreb i Mladen Stilinović, Zagreb, 2013., str. 194.

bivši Istok i bivši Zapad. Naizgled, naravno. Također, propituje tijelo kao objekt i robu, vrijednost nematerijalnog rada, neoliberalnu ekonomiju... Ali, ostanimo u suštini stvari. U filozofiranju o nedjelovanju/lijevnosti kao pretpostavci mogućnosti djelovanja. Baveći se tim pitanjem, Giorgio Agamben u razmatranje uzima slučaj *Bartlebyja*, do iscrpljenja iščitavan i interpretiran lik pisara — točnije njegovog stalno ponavljano iskaza »radije ne bih« — iz istoimene kratke priče Hermana Melvillea, *Bartleby* (1853.). Vraćajući se Aristotelu, piše: »Svaka je potencija postojanja ili djelovanja, zapravo, za Aristotela uvijek i potencija nepostojanja ili nedjelovanja. [...] Ovo je ta filozofijska konstelacija kojoj pisar *Bartleby* pripada. Kao sudski pisar koji je prestao pisati on je ekstremna figura ničega iz kojeg proishodi svako stvaranje i, istodobno, zahtjev najveće neumljivosti toga ničeg kao čiste, apsolutne potencije. Pisar je postao pločicom za pisanje, nije više ništa drugo do njegov bijeli list. Ne začuđuje, stoga, što on tako ustrajno prebiva u bezdanu mogućnosti i čini se da više nema ni najmanje intencije izaći iz nje.«<sup>57</sup> Usudila bih se ustvrditi da iznenađenje, nevjericu pa i zazor pred prizorom umjetnice izložene u staklenom kaveza, izaziva upravo nedjelatnost prisutnoga tijela — pločice za pisanje koja bi mogla, ali i ne mora biti ispisana. Treba se usuditi djelovati iz nedjelovanja. Doduše, kod *Bartlebyja* taj potencijal ne dolazi iz htijenja, kaže Agamben. Na nama je onda da, kao i Nina Kurtela, vježbamo. *Radije ne bih, radije ne, radije ne, radije ne...*

Ipak. Za kraj.

Poslužit ću se mišlju Adrian Piper koja kaže da počnemo li s namjerom za stvaranjem određenog sustava uvidjet ćemo da je zapravo riječ o procesu otkrivanja. Tako se dogodilo i ovdje. Ne bez početnoga dvoumljenja — jer dijalog se ostvaruje već u otvorenosti i znatizelji prema djelu — ali odabравši u konačnici formu intervjua s uvjerenjem da se na taj način, *tête-à-tête*, može ostvariti priželjkivana jednakost i nehijerarhijska razmjena mišljenja otkrila sam da još mnogo moram otkrivati. I učiti. O znanju. No još važnije, utječem se Agambenu, o artikuliranju

57 Giorgio Agamben, *Bartleby ili o kontingenciji*, Meandarmedia, Zagreb, 2009., str. 16., 33.

zone nespoznaje što nema oblik znanosti i dogme, nego milosti i svjedočanstva, skladnoga odnosa s onim što nam izmiče. Do takvih misli mogao me jedino dovesti susret s mojim sugovornicama, njihova velika angažiranost i predanost, refleksija i ponad svega iskrenost u našem zajedničkom poduhvatu. Nakon početnoga »performativnog impulsa« nametala se i nameće potreba i intenzivira želja za novim dijalogima. I sugovornicama. U tom smislu, ovo je otvorena knjiga.

Rad na knjizi uslijedio je nakon nagrade za likovnu kritiku Hrvatske sekcije AICA–e koja mi je dodijeljena za 2011. godinu. Ne želeći zvučati pretenciozno u prenaplašenoj skromnosti, ali uvijek s dozom skepse u isticanju vlastitih dosega i zasluga — te imajući u vidu urgentno pitanje ne samo načina vrednovanja, nego i same vidljivosti umjetnosti i kulture u medijima — zahvaljujem kolegama na prepoznavanju doprinosa koji smatraju da sam dala u promicanju likovne umjetnosti i scene. Hvala Ministarstvu kulture i Gradu Zagrebu na potpori, hvala bivšem i sadašnjem predsjedniku Hrvatske sekcije AICA–e, Branku Franceschiju i Marku Golubu te nakladniku Durieuxu na pomoći i velikom strpljenju pri realizaciji knjige, a umjetnicama i mnogim drugim dragim prijateljima hvala na povjerenju, podršci i suradnji. I obitelj inzistira na zahvali. Hvala najviše.

*Ružica Šimunović*



Milijana Babić, *Radni dan*, 2011.

# Milijana Babić

Jedan od vaših projekata koji je privukao veliku pozornost, a sigurno zahvaljujući i zahtjevnoj koncepciji temeljenoj na godinu i pol dana obavljanja raznih, neumjetničkih poslova, bila je akcija *Tražim posao* (2011./12.) koju prati fotografska, tekstualna, audio i video dokumentacija objedinjena u multimedijalnu instalaciju. Problematizirala je poziciju umjetnika i drugih radnika u post-tranzicijskom, ekonomskom krizom pogođenom društvu i, unutar toga, konstrukt spola i roda kroz govor u prvom licu, metodom vlastite kože. Možete li prokomentirati nabrojane formalne i konceptualne slojeve projekta kao oglednog primjera glavnih tema i postupaka u vašoj praksi?

Duži vremenski okvir omogućuje detaljnije istraživanje određene teme, a u kombinaciji s metodom vlastite kože od umjetnika zahtijeva drugačiju vrstu fokusa i discipline. Usprkos negativnim stranama poput iscrpljenosti ili dugotrajnog iščekivanja rezultata, takav način rada za mene ima sve više smisla, s obzirom da podrazumijeva procese kroz koje osobno prolazim, kao i mogućnost odjeka. Motivaciju za rad uglavnom ne moram tražiti jer se nameće sama od sebe u nelagodnim životnim situacijama koje, posredstvom umjetnosti, pokušavam nadići na osobnoj razini. Istovremeno, imam potrebu biti »glasna« jer u pozadini osobnih nalaze se društveni problemi s kojima se moramo suočiti i podignuti razinu svijesti kao preduvjet za promjenu. Poput drugih radova u kojima se bavim sa sobom, *Tražim posao* dotiče se egzistencijalnih pitanja, pitanja umjetničkog i svakog drugog rada, pozicije žene i statusa umjetnika u suvremenom hrvatskom društvu. To se nazire i u oglasu »Vizualna umjetnica hitno traži bilo kakav posao«, koji je objavljivan tijekom rada na projektu *Tražim posao*. Kao umjetnički rad koji je infiltriran u život,

**Tražim posao** egzistira na neopipljivoj granici između života i umjetnosti, koja me na neki način fascinira. Tek putem umjetničke dokumentacije postaje vidljiv, dostupan galerijskoj i muzejskoj publici. Premještanje fokusa s umjetničkog objekta na umjetničku dokumentaciju, o čemu govori Boris Groys, prati moje aspiracije u umjetnosti.

**Jesu li nesređeni društveno–tržišni odnosi preusmjeravali tijekom akcije i početnu premisu projekta?**

Pokazalo se da sam u projekt ušla dosta naivno. Očekivala sam da ću na osnovu ponuda dobivenih putem oglasa moći prihvatiti neke poslove. Nisam bila svjesna da bi rodno–profesionalna komponenta — jer u oglasu sam istaknula da sam vizualna umjetnica, mogla biti takav magnet za muškarce koji profitiraju od seksualnih usluga ili su u potrazi za seksom na krivom mjestu. Sve poslove koje sam obavljala pronašla sam pretražujući oglasnike, a kako sam imala samo loša iskustva, projekt se razvijao po principu izdržati do prve isplate i tražiti dalje. Čini mi se nevjerojatnim da sam se u vrijeme koncipiranja projekta, u trenucima umora od egzistencijalne borbe, nadala da ću pronaći posao koji bi mi donio ne samo zaradu, nego i zadovoljstvo.

**Slijedeći vašu formulaciju, rekla sam na početku da je riječ o akciji, ali primijetiti ću da teoretičarka Marina Gržinić projekt vidi kao niz performativnih činova. Leži li odgovor na pitanje prirode projekta u činjenici što je bio dugotrajan i potaknut osobnom potragom za poslom pa je došlo do prelijevanja njegove stvarnosne i umjetničke razine jedne u drugu?**

U svakom slučaju došlo je do prelijevanja njegove stvarnosne i umjetničke razine. Potaknut je potrebom za dodatnim izvorom zarade izvan umjetničke sfere, pa je zarađeni novac išao za plaćanje računa, a kada sam na radnom mjestu bila fizički napadnuta, to je bilo itekako stvarno. Istovremeno, **Tražim posao** je od početka postavljen kao umjetnički projekt. Dobio je financijsku potporu, a izložba je unaprijed planirana za prostor Malog salona riječkog MMSU–a. Tijekom rada na projektu neke su se situacije isprva činile kao umjetnost, da bi se već u slijedećem trenutku pretvorile u život. I obrnuto. I prije sam se, primjerice kad su u pitanju **Duchampovi svjedoci** ili **Put yourself in my place**, susretala s dvojmom oko formalnog određenja radova, s obzirom da su se neki ku-



stosi i teoretičari na njih referirali kao na performanse ili akcije, suprotno od onoga kako sam ih ja shvaćala. Čini se da se radi o pojmovima koji danas više nemaju isto značenje kao u šezdesetima i sedamdesetima, i da bi stare definicije trebalo proširiti u odnosu na recentne pojave u suvremenoj umjetnosti. A možda bi ih trebalo i suziti s obzirom na njihovu sveprisutnost u popularnoj kulturi, kao što je to slučaj s performansom. Formu radova koji se zasnivaju na procesima i situacijama, dakle u društvenom međuprostoru, Nicolas Bourriaud naziva razbijenom. U tom smislu, forma suvremenog umjetničkog djela nadilazi svoju materijalnost. **Tražim posao** vidim kao umjetničku akciju koja se sastoji od različitih dijelova, od intervencije u tiskanim medijima, audio elementa i izvedbenog momenta — ili kao što kaže Marina Gržinić, niza performansa, koji se odnose na poslove koje sam obavljala.

**Socijalni reformist Robert Owen 1817. godine skovao je slogan: »Osam sati rada, osam sati rekreacije, osam sati odmora«.** Napravili smo puni krug, u kolijevci socijalne države Europi i globalno svjedočimo dramatičnom gubitku radnih prava potvrđenim, primjerice, i hrvatskim Zakonom o radu iz 2014. godine. Time je kod nas produbljena ako ne i zapečaćena kriza koju ste komentirali u akciji Radni dan (2011.). Za razliku od akcije **Tražim posao**, u njoj govorite o nemogućnosti pronalaska posla i pokušaju preživljavanja skupljanjem i prodajom plastične ambalaže. Referirate se na svu radno sposobnu a nezaposlenu populaciju kojoj možemo pribrojati umirovljenike pa i djecu... Solidarizirate se s njima, no od umjetnika/umjetnosti uvriježeno se ne očekuje izravan učinak u svakodnevici. Kakav je vaš pogled na mogućnost mijenjanja opće društvene klime i stanja u kulturi kroz umjetnost?

Osim što se u ovoj akciji solidariziram s onima koji žive na rubu egzistencije i koji su prisiljeni raditi bilo što kako bi preživjeli pa, na primjer, skupljaju povratnu ambalažu, bavim se problemom neplaćenog umjetničkog rada. Majica s logom »HZSU« (Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika) u koju sam odjevena tijekom akcije, naglašava hendikep umjetničke struke. U našim uvjetima tržište umjetnina ne postoji, a umjetnici su unutar svog profesionalnog polja iskorištavani. Uzmimo kao primjer našu, kako se predstavlja, najveću manifestaciju suvreme-

ne umjetnosti s prestižnim nagradama, izložbu T-HT nagrada@msu.hr, u sklopu koje umjetnicima nisu pokriveni ni putni troškovi ni dnevnice, dok honorari ostaju daleki san. Sve se to odigrava pod izgovorom mogućeg otkupa rada korporacijskim novcem. Iako je doprinos suvremene umjetnosti prvenstveno u njezinoj diskurzivnosti, putem participacijskih i *community art* praksi, ona oblikuje i stvara mikrozajednice/mikrosvjetove, a umjetnički aktivizam daje vidljive rezultate. Umjetničke zvijezde poput grupe Pussy Riot, Tanie Bruguere ili Ai Weiweia imaju velik utjecaj, u čemu im pomažu mediji, suvremena tehnologija i brzina širenja informacija. Današnja je umjetnost infiltrirana u svakodnevni život no ne možemo očekivati da njezine domete vidimo golim okom ili da ih sagledamo u trenutku kad nastaje.

Tražim posao i Radni dan, dvije su lekcije o pokušaju života od poštenog rada, izgovorene tragično–ironijskim tonom o izglednoj smrti od gladi jer, da parafraziram Kafkinog *Umjetnika u gladovanju*, ne uspijevate naći jelo koje bi vam prijalo. Takvo čitanje nameće se u usporedbi s prethodnom akcijom Lijepa naša domovino (2010.) u kojoj da bi opstali, po principu, kako kažete, »snadi se druže« iz trgovina kradete namirnice. Preko naslovnih riječi hrvatske himne, ciljate na procese političkih ideologija, prijelaza iz komunizma u labavu demokraciju zaogrnutu nacionalizmom i, posljedično, na tranzicijsku korupciju i pljačku. Zašto u ovoj akciji umjesto posredne kritike doslovno preuzimate stvarnosni obrazac, dakle kradete te s kojim ste se realnim i moralnim dvojbama pri tome suočili?

Kao i prethodni, i ovaj rad izvela sam simbolički jer na sreću nisam u toliko očajnoj situaciji da kradem. Ovaj put pozicija umjetnika nije u prvom planu. Razmišljala sam o ljudima koji su doslovno gladni. Pred očima sam imala sliku samohrane majke koja krade mlijeko za svoje dijete, i podržala sam njezin čin. Zanimalo me što drugi misle o tome i koliko dugo ideja o poštenju može opstati u malom čovjeku u zemlji u kojoj je pored svega ostalog opljačkano i ljudsko dostojanstvo. Za mene je jedino imalo smisla postavljanje pitanja iz prve ruke. Samo tako je moralno pitanje moglo imati težinu i samo tako sam se mogla solidarizirati. Bilo mi je bitno da to budu osnovne životne namirnice i proizvodi, krađa svakog suvišnog artikla bila bi problematična za mene kao osobu i umjetnicu

koja koncipira rad na tu temu. Osim toga, zanimalo me kakvu bi, uvjetno rečeno, sramotu morala doživjeti ukoliko bih bila uhvaćena zbog ukrađenog brašna, jer projekt je bio otvoren i za takvu mogućnost. Svaki put iznova imala sam tremu, a nakon uspješno obavljenog posla/krađe osjećala sam olakšanje. I neku vrstu zadovoljstva, što vjerojatno ima veze i s tim da je još jedan *ready-made* iz predviđene serije bio osiguran.

**Kakvu ste povratnu informaciju dobili kad, prenesena u institucionalni okvir muzeja, ukradena roba postaje artefakt?**

Rad je bio iznimno dobro prihvaćen, moguće i zbog toga što se zasniva na moralno upitnoj radnji, iako čin krađe nije ništa novo u suvremenoj umjetnosti. Zanimljivo je da je jedan od *ready-madea* ukraden tijekom izložbe na kojoj je bio izložen, i od tada izostaje iz serije, dok je u tekstualni dio rada s osnovnim podacima o krađi svakog artikla — vrijeme, datum, trgovački lanac, adresa — unesen i podatak o toj krađi. Posebno je pak zanimljivo da nisam bila obaviještena o nestanku artefakta iz muzeja, jer se radilo o »običnom« sapunu. No to je možda skretanje s teme.

**Možda se ovdje otvara pitanje muzejskog profesionalizma ili, u konačnici, stanja na likovnoj sceni o čemu ste već dali neke natuknice. No, vidjet ćemo da od sličnih bolesti pati i znanstvena zajednica, čime ste se bavili u video performansu *Pozdrav suncu* (2015.). Izveli ste ga ispred Akademije primijenjenih umjetnosti u Rijeci. Ondje godinama nemate riješen status, nakon konobarenja, čuvanja galerijskog prostora, kopanja po kantama za smeće i drugih načina tematiziranja prekarijata, nije vam, sugerirate, preostalo nego se prikloniti *new age* filozofiji i početi suzbijati stres tragajući za tjelesnim i duhovnim zdravljem. Riječ je o najpoznatijoj joga vježbi — *pozdravu suncu*. Možete li detaljnije objasniti kontekst i izvedbu rada?**

Ovaj rad vidim kao pokušaj vlastite emancipacije u bespomoćnoj situaciji koja traje vrlo dugo. Nakon sedmogodišnjeg angažmana na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci, prvih pet kao viša asistentica na Katedri za kiparstvo, i sljedeće dvije kao koordinatorica projekta ADRIART kroz koji je razvijen i pokrenut studij Medijskih umjetnosti i praksi, osmu godinu dočekala sam bez ugovora. U tijeku je natječaj na koji sam se javila no i kad bih bila primljena ne radi se o stalnom radnom mjestu. Tijekom vremena, svjedočila sam zaposlenju i promicanju

u viša zvanja gotovo svih mojih muških kolega pa bez uvijanja mogu reći da sam doživjela »tihu« rodnu diskriminaciju. Dodatnim problemom pokazalo se i moje matično polje studija — kiparstvo. Naime, iako se institucija čvrsto drži matičnog polja preko kojeg svi dolaze na instituciju, u mom slučaju to ne vrijedi. Moj eventualni povratak na Katedru za kiparstvo, na kojem sam provela pet godina, čini se nemoguć, s obzirom da se moja umjetnička praksa ne smatra dovoljno »kiparskom«. **Pozdrav suncu** izveden je u zoru, licem okrenutim prema izlazećem suncu, na travi ispred zgrade Akademije i uz cvrkut ptica. Za izvedbu rada pripremao me bivši student Akademije kojem sam i ja predavala, a profesionalno se bavi jogom.

**Uvriježena uzrečica** »u radu je spas« ili se ne čuje ili je ironično intonirana, kažete vezano za instalaciju **U radu je spas** (2008.) postavljenu u javnom prostoru Rijeke, nekad snažnog industrijskog središta. Plava radna odijela koja vijore na konopcu za sušenje rublja razapetom između dviju zgrada ostavljaju karnevaleskni dojam, pred nama se klate liminalna bića, na prijelazu su iz jednog stanja u drugo, uhvaćena između izgubljenog socijalnog identiteta i novog neobećavajućeg statusa u društvenoj hijerarhiji.

Ova instalacija nastaje u vrijeme mog povratka u Hrvatsku, i u njoj se nazire smjer u kojem će se moj rad tematski razvijati. Kao dijete iz radničke obitelji, povratnica bez egzistencijalnog plana i umjetnica koja kreće iz početka, tražila sam se između onoga čega se sjećam i onoga što vidim oko sebe. Odrasla sam uz uzrečicu »u radu je spas« koja tada kad sam je slušala nije zvučala ironično, a danas je možemo čuti jedino u negativnom kontekstu, kao porugu radu. Moji su roditelji živjeli od poštenog rada, mama je bila konobarica, tata električar. Tata je ponosno nosio plavo radničko odijelo, a mama borosane. U tom je smislu ovaj rad nostalgican.

Nakon Lijepa naša domovino zanimalo vas je i dalje raditi na tom motivu pa se dotičete domoljublja s kojim se kod nas ideološko-politički manipulira i koje se naročito aktivira u vrijeme parlamentarnih izbora, ali i ekonomskog sloma. Osmislili ste reklamni listić **Kroatimin** (2013.) koji nazivom aludira na lijek.

Rad se bavi idejom ovisnosti o nacionalnom identitetu, koja kao i svaka ovisnost ima jasne simptome. Simulirajući reklamnu kampanju izmišljenog farmaceutskog proizvoda koji sadrži blagoslovljenu supstanciju hrvatskosti, rad u isto vrijeme kritizira ideološko-političku manipulaciju domoljubljem i tržišno-korporativnu manipulaciju farmaceutske industrije. Potencijal ovog rada nije iskorišten, izložen je u galeriji i nije se dovoljno učinilo u smjeru moguće subverzije u javnom prostoru. Pa eventualno i njegove nadogradnje. Nadam se da ću mu se vratiti, djelomično i zbog sve veće aktualnosti ove teme.

**U nekoliko radova bavili ste se pak utjecajem Crkve na društvo: performans *Moj preveliki grijeh* (2009.) usredotočen je na patrijarhalno shvaćanje uloge i pozicije žene, dok se u uličnoj akciji *Duchampovi svjedoci* (2009.), na prvoj razini, referirate na Jehovine svjedoke. Na koji ste ih način izveli i kakve su bile reakcije, posebice na drugi rad koji uključuje slučajne prolaznike?**

**Moj preveliki grijeh** nastao je kao reakcija na temu *Zločin i kazna*, kojom se bavila skupna izložba u riječkoj Galeriji Kortil, a izvođen je tijekom radnih sati galerije za vrijeme trajanja izložbe. Sastojao se od vezenja goblena kardinalno crvene boje sa zlatnim slovima koja čine riječi iz katoličke ispovjedne molitve, *Moj grijeh, moj grijeh, moj preveliki grijeh*. Rad proziva Crkvu za povijesne nepravde i zločine koje je učinila prema ženi u ime njezinih tobožnjih grijehova, i pretvara ideju kajanja u bezbrižnu sliku s goblena. Akcija **Duchampovi svjedoci** bavi se pak pitanjima recepcije suvremene umjetnosti. Jehovini svjedoci, svjetski raširena zajednica sa snažnim komunikacijskim kanalima i naglašenom osobnom misijom, imaju određene sličnosti s umjetnicima pa u mom radu aproprijacija stila djelovanja te vjerske zajednice otvara prostor za eventualnu kritiku propovjedničkog karaktera angažirane umjetnosti. Preuzeti uzorak omogućava radikalnu realizaciju ideje o umjetnosti koja »dolazi k vama«, a brošura *Probudite se!* — koja je istoimena onoj Jehovinih svjedoka, evocira potragu za novim sljedbenicima i ima za cilj educirati druge o našoj, umjetničkoj »vjeri« i našem »proroku«. Duchampov *ready-made L.H.O.O.Q.* (1919.), dakle Mona Lisa s brkovima i bradicom koja se nalazi na naslovnici brošure, bila je mamac za one koji su bili

raspoloženi za humor kao i za poznavatelje umjetnosti. Jedni su mislili da se radi o novom broju časopisa Jehovinih svjedoka pa su uzimali brošuru, dok su drugi bježali od Jehovinih svjedoka ili bilo kakvog drugog poziva na buđenje. Bilo je i onih koji su bježali od umjetnosti.

**U rasponu tema kojima se bavite seciranjem društvenog stanja naći će se i kritika potrošačkog društva pa ću spomenuti vaš, ako se ne varam, prvi performans u javnom prostoru, Djedicu (2004.).**

Da, **Djedica** je moj prvi performans i prvi rad izveden u javnom prostoru. U trenutku izlaska iz zaštićenog muzejsko–galerijskog prostora i zamjene umjetničkog objekta za živu umjetnost, ukazala mi se nova strana umjetnosti. Performans Djeda Mraza koji prosi izvrće ikonu modernog potrošačkog društva u vlastitu suprotnost, kritizira kapitalistički sustav koji reproducira siromaštvo. Tijekom izvedbe u različitim sredinama, sretala sam prosjake koji su tražili da se maknem s njihovog radnog mjesta, susretala sam se s djecom koja su mi pjevala pjesmu pod vodstvom teta iz vrtića, imala sam posla s policijom koja je nakon zaprimljenih prijava tražila moje dokumente, nailazila sam na druge Djeda Mrazove koji su uglavnom nešto promovirali, trgovce koji su me tjerali ispred svojih trgovina, Romi na tržnicama htjeli su se sa mnom fotografirati, a penzioneri su govorili: »Eto kakva nam je država kad i Djed Mraz prosi!« Na riječkom Korzu legendarna, sada pokojna Miroslava Golubović, Baba kuna kako su je svi zvali, udijelila mi je novac, a drugom prigodom kada smo se našle u obrnutoj situaciji, bila mi je rekla: »Jesi vidjela, majku im njihovu, oni koji kravate nose i dobre aute voze, neće da daju!«

**U sličnom duhu nastaju instalacija Hvala na posjeti! Dođite nam opet (2008.) pa i transparent Ni ovce ni novce (2012.) koji, na tragu Kroatimina, cilja na korporativnu manipulaciju reklamnim sloganima.**

U toj instalaciji, posjetitelji se zapliću u dugačke papirnate račune koji, nalik na dekorativne vrpce, ispunjavaju izložbeni prostor. Na njima su ispisani brojni artikli nazvani »vrijeme«, »sloboda«, »nada«, »budućnost«, »sreća«... s nasumično odabranim cijenama i uračunatim porezom na dodanu vrijednost. Prenesen u polje umjetnosti i izložen u galeriji gdje se obraća rijetkim posjetiteljima, manipulativni potrošački pozdrav — »Hvala na posjeti! Dođite nam opet«, poprima drugačije

značenje. Rad **Ni ovce ni novce** isprovociran je pak sveprisutnom kampanjom mobilnoga operatera Tele2, koji korisnicima daje lažno obećanje »svega« u vremenima kada mnogi nemaju ništa. Jeftin korporacijski slogan — »I ovce i novce«, nastao je izokretanjem i ismijavanjem mudre izreke da »ne možeš imati i ovce i novce« kao upozorenja na nužnost životnih izbora.

Vaš rad među ostalim karakterizira ironijski odmak koji se, vidjeli smo, često čita već na razini naslova. Volite baratati poslovicama, poigravate se himničkom i religijskom simbolikom, aktivirate izreke »izgubljene u prijevodu« iz jednog u drugi socio-politički sustav kao što je bio slučaj u grupnom performansu **Gradimo svijetlu budućnost** (2011.). U načinu kako koncipirate izvedbu, čini mi se da ostavljate prostora za optimizam.

Naziv rada često funkcionira kao njegov sastavni dio. Teško mi je zamisliti da neki radovi imaju drugačije nazive jer više ne bi bili isti, ne bi odgovali mojoj namjeri. Dobar primjer je **Lijepa naša domovino**. Volim se poigravati s riječima/uzrečicama koje su usađene u našu svijest, jer njihovo izmještanje omogućava kritički odmak i oštrij pogled na vrijednosti koje zastupaju te upozorava na jaz koji stoji između njihovog aktualnog i značenja u prošlom vremenu. **Gradimo svijetlu budućnost** doista jest ambivalentan rad. Iako ideja građenja budućnosti od osjetljivog materijala vodi k mjestu bez budućnosti, sama igra gradnje kule od karata, na čemu se temeljio performans, poznata je po obaranjima svjetskih rekorda i po tome da postoje čitave filozofije o tome kako je treba graditi. No, i najveća kula od karata može se urušiti jednim krivim potezom.

**Gradimo svijetlu budućnost** izveden je više puta, na različitim izložbama i festivalima, dakle uvijek s drugim sudionicima. Je li za performans bila bitna ova promjena konteksta?

Nije. Bitna je grupna dinamika. Kad je performans prvi put izveden na *11. FEM Festivalu* u Gironi, u Španjolskoj, grupa posvećenih graditelja dva dana nije napuštala prostoriju. Nekim čudom uspjeli smo izgraditi golemu kulu koju smo pred zatvaranje festivala zajedno srušili, što je bio pravi doživljaj.

Iako je to vidljivo iz dosad spomenutih radova, nastavit ćemo razgovor o još jednome koji, nakon performansa **Moj preveliki grijeh**, dodatno baca

**svjetlo na feministički predznak vaše prakse, a riječ je o projektu Nacionalna klasifikacija zanimanja 2010. — NKZ 10. (2015.). Možete li pojasniti naziv rada i koncepciju?**

Rad je nastao povodom prvosvibanjske izložbe–akcije održane u Vrbniku na otoku Krku, a serija fotografija i video rad zasnivaju se na izjavama žena iz Vrbnika u kojima nakon predstavljanja imenom i prezimenom, izgovaraju svoje zanimanje/zvanje u ženskom rodu. Mjesto snimanja je trg, odnosno Placa Vrbničkog statuta, nazvan po Vrbničkom statutu iz 1362. godine kojim je određeno da se nasljedstvo ravnopravno dijeli na mušku i žensku djecu. Među izgovorenim zanimanjima bilo je onih koja tradicionalno nisu ženska poput »inženjerke brodogradnje«, kao i onih koja ne postoje u ženskom rodu i znače nešto drugo, poput »obrtnice«. Tu su i ona zanimanja koja zvuče čudno poput »sudske tumačice« (dok pišem vidim da se riječ »tumačica« automatski podvlači crvenom), i tako dalje. Naziv rada referira se pak na službeni dokument Republike Hrvatske iz 2010. godine koji predstavlja standard klasifikacije zanimanja, a u kojem su sva zanimanja iskazana u muškom i ženskom rodu. Pravilo da se muška inačica naziva odnosi jednako na muški i ženski rod prestaje biti važeće 2008. godine kroz izmjene i dopune izvorne *Nacionalne klasifikacije zanimanja* iz 1998. Mislim da je svijest o ovom podatku vrlo slaba, slično kao što nije osviješten ni problem rodne neravnopravnosti koji se očituje u jeziku.

**Jezik je jedan od elemenata i u tri tjedna dugom suradničkom projektu Put yourself in my place (2013.) u kojem vi i švedska umjetnica Ida Hansson zamjenjujete životne i umjetničke uloge. Što je to podrazumijevalo i kakav je emocionalni i intelektualni ulog bio potreban za održavanje ravnoteže između uživljanja u nepoznato i zadržavanja vlastitosti?**

Projekt je koncipiran kroz zamjenu mjesta (*place*), i svega onoga što to sa sobom nosi. Nije u pitanju pokušaj zamjene identiteta, u tom smislu nije bilo tenzije. Duži periodi boravka u drugim sredinama i kulturama uobičajena su stvar za umjetnike no u našem projektu ta se svakodnevica promatrala, bilježila, potencirala, kao i uspoređivala. Ono što je bilo neobično jest intimni dio priče, s obzirom da smo Ida i ja jedna drugoj na tri tjedna »posudile« svoje kuće, automobile, obitelji, prijatelje. A tu



su bili i zadaci koje smo si zadale, a koji proizlaze iz naših života. No, istina, tijekom večere s prijateljima, traženja partnera na društvenim mrežama, razgovora s psihoterapeutom, čak i tijekom *re-enactmenta* performansa druge umjetnice koji je bio najbliži zamjeni (umjetničke) osobnosti, najteže je bilo nositi se sa samom sobom.

**Projekt s Idom Hansson iskoristila bih kao uvod u vaše rane radove, počevši od instalacije *In Memoriam* (2004.) u kojoj se, nakon dugogodišnjeg izbjivanja i povratka u Hrvatsku, bavite vlastitim identitetom kroz priču o Petru Panu.**

Iz Rijeke sam otišla nakon srednje škole 1992., a vratila sam se dvanaest godina poslije, kao umjetnica. S radom **In Memoriam** simbolički se vraćam u svoju prošlost i od nje se opraštam. Instalacija je izvedena u parku u kojem sam provela djetinjstvo. Mogla se vidjeti s povišene platforme, iz dvorišta osnovne škole koju sam pohađala. Lik Petra Pana, vječnog djeteta u letu, svijetlio je u mraku. Bio je napravljen od stotina zelenih grobljanskih svijećica, a svaki odrasli posjetitelj dobio je bijeli karanfil u znak »sućuti«.

**Ovaj rad s dječjom tematikom ne nastaje slučajno nego vuče korijene iz srodnih instalacija *F\_EE* (2002.), *Nonsense* (2002.), *Flame* (2002.) i *Once upon a time* (2003.). Pretpostavljam da je riječ o radovima ostvarenima tijekom ili nakon vašeg studija u Durbanu, u Južnoafričkoj Republici pa je vrlo zanimljivo primijetiti kako nakon dolaska u Hrvatsku i susreta s ovdašnjom stvarnošću nekad dobri Djed Mraz mora postati Djedica.**

Kao što ste pretpostavili, svi navedeni radovi doista nastaju tijekom studija u Durbanu. Osim što su tematski povezani, sve su to redom instalacije s kiparskom osnovom. Poput **In Memoriam**, u sebi sadrže kontradikciju koja nastaje izokretanjem bezbrižnih i nevinih dječjih motiva. Referiraju se na unutarnji konflikt karakterističan za to razdoblje mog života što se može predočiti kroz rad **Nonsense** koji, nadahnut *Alisom u zemlji čudesas*, prikazuje golemu lutku na napuhavanje stisnutu u skučenom prostoru. Točno ste locirali prekretnicu u mom radu koji, s povratkom u Hrvatsku, prestaje biti introvertan. Zapravo, u vrijeme kad nastaje **Djedica**, moj prvi društveno angažirani rad, živjela sam i studirala u Ljubljani, i počela sudjelovati na hrvatskoj sceni.





Ružica Šimunović  
**Tijelo u dijalogu**  
Ženske performativne prakse u Hrvatskoj

Copyright © Durieux i Hrvatska sekcija AICA, Zagreb 2016.

IZDAVAČI

Hrvatska sekcija AICA, Zagreb, Rooseveltov trg 5  
Durieux, Zagreb, Šulekova 23

ZA IZDAVAČE

Marko Golub  
Dražen Tončić

UREDNIK

Branko Franceschi

DIZAJN NASLOVNICE

Igor Kuduz



Objavljivanje knjige pomogli su  
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske  
i Gradski ured za obrazovanje, kulturu i sport Grada Zagreba

GRAFIČKA PRIPREMA I TISAK

Durieux, Zagreb

ISBN 978-953-188-429-7 (Durieux)

ISBN 978-953-56967-2-8 (HS AICA)

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000926687.

Tiskanje je dovršeno u ožujku 2016. godine.

