

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

**DESTABILIZACIJA PRAKSI POLITIČKIH SISTEMA U  
RADOVIMA SANJE IVEKOVIĆ KAO MODEL  
FEMINISTIČKE UMJETNIČKE AKTIVNOSTI DANAS: NEKE  
PERSPEKTIVE RADOVA ANDREJE KULUNČIĆ I SANDRE  
STERLE**

Diplomski rad

Martina Bratić

Zagreb, ožujak 2014.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Odsjek za povijest umjetnosti

**DESTABILIZACIJA PRAKSI POLITIČKIH SISTEMA U  
RADOVIMA SANJE IVEKOVIĆ KAO MODEL  
FEMINISTIČKE UMJETNIČKE AKTIVNOSTI DANAS: NEKE  
PERSPEKTIVE RADOVA ANDREJE KULUNČIĆ I SANDRE  
STERLE**

Diplomski rad

Studentica: Martina Bratić

Mentorica: prof. dr. sc. Jasna Galjer, izv. prof.

Zagreb, ožujak 2014.

# Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za povijest umjetnosti  
Diplomski studij

Diplomski rad:

## **DESTABILIZACIJA PRAKSI POLITIČKIH SISTEMA U RADOVIMA SANJE IVEKOVIĆ KAO MODEL FEMINISTIČKE UMJETNIČKE AKTIVNOSTI DANAS: NEKE PERSPEKTIVE RADOVA ANDREJE KULUNČIĆ I SANDRE STERLE**

Martina Bratić

### **SAŽETAK**

Feministička umjetnost čini kompleksan vid umjetničkoga aktivizma koji svoje problemske fokuse ostvaruje kroz perspektive različitih subjekata i koji je uvijek u uskoj vezi sa svojim teorijskim počelima, ali i političko-ideološkom pozadinom određene sredine.

Hrvatsko se feminističko umjetničko stvaralaštvo već od svojih početaka razvijalo u okviru vlastitih specifičnih društveno-političkih prilika te se i njegov set feministički relevantnih pitanja ostvaruje kao zanimljiv slučaj u širemu društvenom umjetničkom kontekstu.

Rad Sanje Iveković, sa svojim počecima u '70-ima – predstavlja pionirski model sveobuhvatnoga umjetničkog feminističkog i aktivističkog djelovanja u domaćoj sredini te on redovito korespondira s aktualnim (ili ranijim) društveno-političkim situacijama (u Hrvatskoj, ali i šire). Upravo iz toga razloga djelovanje Sanje Iveković čini neizbježnu referentnu točku u gotovo bilo kakvome obliku umjetničkoga aktivizma od '90-ih naovamo, a primjere takvoga tipa metodološkog i konceptualnog nasljeđivanja moguće je pronaći u nekim radovima umjetnica Andreje Kulunčić i Sandre Sterle.

**Ključne riječi: feministička umjetnost, feminizam u SFRJ, Sanja Iveković, Andreja Kulunčić, Sandra Sterle**

### **ABSTRACT**

Feminist art stands as a complex type of artistic activism with problematic focuses embedded in the perspectives of various subjects; a type of activism that is always in close contact with both its theoretical principles and political and ideological background of a particular community.

Croatian feminist art, from its very beginnings, was developed within its specific socio-cultural situation with a set of questions relevant from a feminist point of view and it has been presenting an interesting case in the wider social and artistic context.

The work of Sanja Iveković, beginning in the 1970s, stands out as a pioneering model of comprehensive artistic and feminist activism in the Croatian context and it also regularly corresponds with the current (or previous) socio-political situations (in Croatia and beyond). Precisely for this reason the work of Iveković seems as an inevitable reference point to almost any form of artistic activism from the '90s onwards. Examples of this type of methodological and conceptual inheritance can be found in some works by artists Andreja Kulunčić and Sandra Sterle.

**Key words: feminist art, feminism in Yugoslavia, Sanja Iveković, Andreja Kulunčić, Sandra Sterle**

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskoga fakulteta u Zagrebu

Rad sadrži: 75 stranica, 46 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskome jeziku.

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, izv. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Članovi ocjenjivačke komisije:

---

---

---

Datum prijave rada: \_\_\_\_\_

Datum predaje rada: \_\_\_\_\_

Datum obrane rada: \_\_\_\_\_

Završna ocjena rada: \_\_\_\_\_

## SADRŽAJ

<b>1. UVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>2. KRATAK POVIJESNI PREGLED FEMINISTIČKE UMJETNIČKE AKTIVNOSTI I KRITIKE I NJIHOVE BUDUĆE PERSPEKTIVE – HRVATSKA I SVIJET .....</b>	<b>4</b>
<i>2.1. Feministička umjetnost kao mjesto društvenoga aktivizma i/ili akademizma.....</i>	<i>9</i>
<b>3. FEMINIZAM I FEMINISTIČKE UMJETNIČKE PRAKSE U HRVATSKOJ – KRONOLOŠKI SLIJED .....</b>	<b>12</b>
<b>4. UMJETNOST SANJE IVEKOVIĆ KAO PRIMJER SUSTAVNOGA FEMINISTIČKO-AKTIVISTIČKOG DJELOVANJA.....</b>	<b>21</b>
<i>4. 1. Umjetnički rad i društveno-politički sustav kao mjesto susreta u radovima Sanje Iveković .....</i>	<i>26</i>
<b>5. SUVREMENA FEMINISTIČKA UMJETNIČKA PRAKSA KAO INTERAKTIVNI ČINITELJ POLITIČKE SUBVERZIJE: ANDREJA KULUNČIĆ I SANDRA STERLE .....</b>	<b>38</b>
<i>5. 1. Feministička pozadina društveno-političkoga angažmana Andreje Kulunčić.....</i>	<i>38</i>
<i>5. 2. Sandra Sterle – fluidnost identiteta kao mogućnost društvene transgresije.....</i>	<i>43</i>
<b>6. ZAKLJUČAK.....</b>	<b>47</b>
<b>SLIKOVNI PRILOG .....</b>	<b>54</b>
<b>BIBLIOGRAFIJA .....</b>	<b>73</b>

## 1. UVOD

Cilj je ovoga rada – unutar jednoga specifičnog, razmjerno homogenog autorskog umjetničkog diskursa, pokušati detektirati tematske/konceptualne/idejne/fenomenološke i inersklopove koji mogu poslužiti kao vremenski transgresivno sredstvo u praksama umjetničkoga generacijskog nasljedovanja i generiranja misli.

Rad Sanje Iveković tu se pozicionira kao model zaokruženoga umjetničkog feminističkog pisma koje potencijalno obuhvaća najvažnija pitanja proizašla iz feminističkih teorija i disciplina, a koji se također dotiče i praksi prisutnih unutar širih socijalnih relacija. Upravo zbog svojega širokog radijusa zahvaćanja društveno relevantnih pitanja, dodatno pojačan kritičkim stavom prema aktualnim (ili minulim) društveno-političkim prilikama sredine u kojoj djeluje, umjetnički (pa i aktivistički) rad Sanje Iveković postaje veoma potentnim terenom za generiranje feminističkoga umjetničkog djelovanja drugih (hrvatskih) umjetnica i umjetnika.

Naime, mogućnosti čitanja i perspektive analizâ rada Sanje Iveković zbog njegove su širine zahvaćanja i koncentriranosti na društveno uvjetovane prakse – bezbrojni, no ipak usustavljivi te se, stoga, čini mogućim detektirati modele njegova nasljedovanja i tematsko-problemskih ekstrahiranja kod umjetnica i umjetnika generacijski mlađih od Iveković.

Kao metodički uvod u ovaj rad važnim se pokazalo najprije uočiti pozicioniranost feminističke umjetničke produkcije i kritike u vidu njezinih dodirnih točaka s drugim (srodnim) disciplinama i kulturnoumjetničkim diskursima. Feminističke teorije, kao integralna sastavnica svih vrsta feminističkoga rezoniranja, barataju određenim setom pitanja i problema koji postaju indikativnima u specifičnome vremensko-prostornom kontekstu. Razlog tomu svakako je nemogućnost odvajanja feminističkih (ili bilo kojih drugih društveno situiranih) praksi i modela od samih njezinih činitelja – zajednice i društva.

Jednako se tako feministička likovna produkcija i kritika moraju promatrati u okvirima disciplina iz kojih izvire / s kojima se dotiču / od kojih preuzimaju metodologiju i/ili pitanja.

Pitanja oko kojih se feminizam, pa onda i kulturnoumjetničke i druge prakse feminizma, kreću, u svojim su počecima usustavljivanja discipline – izvire iz specifičnih pozicija žene unutar društvenih skupina i ekonomskih, političkih i inih konteksta te unutar patrijarhalnoga sustava kao dominantne društvene funkcionalne ideologije. Tako su se ta pitanja bavila problemom roda, esencijalističkoga *ženskog*, udjela ženske participacije u ekonomskoj, kulturnoj, političkoj, i drugoj proizvodnji; nadalje problemom ženskoga subjekta u privatnoj i javnoj sferi, zatim ženskoga kreativnog genija nasuprot ženskome subjektu kao uživalačko-vizualnom polju, itd.

Jugoslavenski je feminizam, kao i jugoslavenska feministička umjetnička praksa, svoj fokus proučavanja razvio unutar veoma specifičnih društveno-političkih prilika te se stoga i njegov feministički relevantan set pitanja ponešto udaljava od gore navedenih modela. Karakterističnosti jugoslavenskoga političkog uređenja, s, primjerice, konceptima poput socijalističkoga samoupravljanja, društva kao važnoga činitelja ekonomskoga prosperiteta i konzumerističke ideologije ili vidljivosti ženskoga radničkog udjela u okviru zajednice – za teoretičare, umjetnike i dr., čine zanimljiv poligon sadržajnih problemskih sklopova.

Rad Sanje Iveković moguće je sukcesivno analizirati iz feminističke perspektive, gdje je svaka njezina faza u određenome dijalogu s aktualnim političkim sistemom i njegovim društvenim rezultatima. Unutar tih dodirnih točaka nastaju prepoznatljivi modeli umjetničkoga i aktivističkog djelovanja Sanje Iveković, a čije je destabilizirajuće i subverzivirajuće potencijale nemoguće ostvariti izvan političke realnosti.

Primjere generacijske transgresije feminističke umjetničke produkcije Sanje Iveković moguće je uočiti u specifičnim vidovima autorskih praksi Andreje Kulunčić i Sandre Sterle, a gdje se

ti usvojeni modeli pozicioniraju na različitim konceptualnim razinama rada ovih dviju hrvatskih umjetnicâ.



## **2. KRATAK POVIJESNI PREGLED FEMINISTIČKE UMJETNIČKE AKTIVNOSTI I KRITIKE I NJIHOVE BUDUĆE PERSPEKTIVE – HRVATSKA I SVIJET**

Feministička je umjetnost, ali i feminizam kao specifičan oblik politički strateškoga djelovanja, nastojala uvijek pronaći svoje mjesto za uspostavu dijaloga unutar društvenih struktura. Mjesto ne previše ukorijenjeno u postojeće diskurzivne kanale, ali opet dovoljno snažno i dovoljno vidljivo kako bi se aktivistička priroda samoga pokreta ostvarivala te kako bi pozicija feminističkih subjekata bila vrednovana kroz ravnopravno sudioništvo u društvenim kretanjima. Upravo pozivanje na dijalog i rasvjetljavanje određenih problema na koje su feminizam i njegove “umjetničke inačice“ nastojali ukazati, čine neke od okosnica kada je riječ o bilo kakvome obliku feminističke borbe.

Već je feminizam šezdesetih godina na široj društveno-političkoj sceni razvijao svoje metode borbe, a u njegovom je (kasnijem) teorijsko-aktivističkom cijepanju na radikalne i liberalne struje također moguće uočiti određene zajedničke karakteristike koje dijeli s feminizmima nastalima unutar kulturnih diskursâ. Feminističke umjetnosti gotovo beziznimno stvaraju i razvijaju vlastite metodološke principe te kao svoju manje ili više izravnu posljedicu imaju i svojevrsno “djelovanje na margini“. Kao ilustrativan primjer ovdje može poslužiti i umjetnički rad Sanje Iveković, koja unutar *Nove umjetničke prakse* ipak odabire specifičan, feministički usmjeren izraz, koji se izdvaja od “umjetničke doktrine“ njezinih (muških) kolega.

Na tu temu Ljiljana Kolečnik, primjerice, kaže: „[...] feministička je umjetnost morala sama stvoriti svoju receptivnu infrastrukturu: pronaći alternativne načine izlaganja i distribucije umjetničkog djela, razviti metode likovno-kritičarskog pristupa te postupno izboriti i mjesto u

povijesti umjetnosti kao “području od ideološko-strateške važnosti“<sup>1</sup> za stvarnu i bitnu intervenciju u dominantnu, visoku kulturu Zapada.“<sup>2</sup>

Tako je druga polovina šezdesetih godina i u umjetnosti obilježena tek pojedinačnim alternativnim modelima umjetničkoga djelovanja umjetnicâ čija se pozicija do određene mjere može okarakterizirati kao subverzivno-strateška. Primjer za to su umjetnice poput Valie Export ili Orlan, koje se već tada bave pitanjima ženskoga tijela, njegove eksploatacije te odnosima privatnog i javnog.

Sedamdesete su godine doživjele jače profiliranje feminističkih struja kao politički relevantnih subjekata te su radikalne, liberalne, pa i socijalističke grane ustrajale na snažnijim oblicima političke participacije i aktivizma. S druge je strane umjetničkome feminističkom djelovanju toga vremena tek predstojao koherentniji zamah i razvijanje kolektivne stvaralačke svijesti. U tomu je razdoblju svakako primjetan dijalog koji se odvijao na pozicijama feminizma kao društvenoga pokreta za rodnu ravnopravnost (kao njegove najšire moguće odrednice) i umjetničke produkcije umjetnica koje tematske i problemske instance svojega rada crpe upravo iz ženske borbe za vidljivost i jednakost.

Konačno se osamdesetih i devedesetih godina događa sustavno širenje, razvijanje i implementacija feminističke kritike unutar poljâ umjetnosti, uz radikalniju feminističku kritiku institucijskih kanala te očvršćivanje teorijskih i epistemoloških postavki feminističkih disciplinâ. Unutar toga razdoblja usustavljaju se neka od temeljnih područja o kojima se govori kada je riječ o feminističkoj političko-teorijskoj borbi te gotovo da ne postoji disciplina koja ne doživljava svoju feminističku perspektivu.

---

<sup>1</sup> KOLEŠNIK, Ljiljana, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: Izabrani tekstovi*, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str. I. Citirano prema: POLLOCK, Griselda, *Vision, Voice and Power: Feminist Art History and Marxism*, u: HARRIS, Jonathan (ur.), *Art in Modern Culture*, London: Phaidon & Open University Press, 1992., prvi put objavljeno u *Block*, br. 6, London, 1982., str. 2.21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. I.

Osamdesete su godine također donijele gotovo općeprimjetnu zajedničku osobinu feminističkih umjetnica kada je u pitanju karakter njihovih radova. Naime, određene kulturno-socijalne zadatosti i nepromjenjive kategorije društvenih zakona feminističkim su umjetnicama predstavljale upravo polje u koje one zadiru iznutra, preuzimajući njegove vrijednosti i “prevodeći“ ih na svoj jezik – jezik feminističke borbe i metodologije. U takvim je primjerima umjetničkoga interveniranja često zamjetna doza ironije, pa i podsmijeha, koji feminističkim umjetnicama također služi kao subverzivno sredstvo. Smještajući takve društvene fenomene u neočekivane društveno-političko-ideološke i ine kontekste te im pridajući svojstva s kojima su u polariziranome odnosu, feministički su radovi uvijek i beziznimno intrigantni i politički potentni.

Feminističke umjetnice takve “velike istine“ izvrcu podsmijehu ne bi li ukazale na njihovu rodnu isključivost kao i opći, često rodno upitan, stav; nastoje progovoriti o ortodoksnosti ideja tradicionalnoga poimanja umjetničkoga predstavljanja, ali i ukazati na neke upitne modele označavanja, a koji uvijek ostaju unutar patrijarhalnih modela generiranja i disperziranja moći. Ove ideje o uplivu svijesti o razarajućoj (feminističkoj) moći smijeha i subverzije imaju svoju tradiciju od osamdesetih godina do danas te su, u okviru suvremenoga feminističkog stvaralaštva, imena poput Cindy Sherman ili grupacije Guerilla Girls i danas relevantna.

Devedesete su godine, pak, širom otvorile vrata feminističkoj umjetnosti i feminističkim čitanjima umjetnosti, nakon kojih je desetljeće koje je uslijedilo – te dvije sfere gotovo smjestilo u umjetnički *mainstream*. Taj je proces sa sobom donio i određene promjene u umjetničkoj produkciji i praksi općenito, zahvaćajući duboko u tradicionalne kanone predstavljanja umjetnosti unutar muzejskih, galerijskih i inih prostora (ne misli se samo na zidnim gabaritima određive prostore, op.a.), u to uključivši i korištenje novih medija te novih oblika kreativnih iskaza. Upravo takvom vrstom podrivanja određenih kanonizirajućih praksi

predstavljanja umjetnosti, kao i velikoga broja ustaljenih ideja o autonomnosti i hermetičnosti pozicije umjetnika i umjetnosti same – feminističkoj su se umjetnosti otvorila mnoga polja i mogućnosti (radikalnoga) djelovanja u smjeru propitivanja “općevažjećih istina”.

Kada je riječ o suvremenoj feminističkoj umjetnosti, opuse različitih umjetnica teško je, ako ne i sasvim nemoguće, pokušati dovesti pod zajednički nazivnik. Dijelom je razlog tomu i činjenica da je s vremenom feministička društvena, ali i teorijska borba doživjela duboke promjene kao znanstvena disciplina, ostvarila brojna “ukrižavanja” s drugim disciplinama, ali i postala teren unutarnje borbe brojnih snažno suprotstavljenih feminističkih stavova i pozicija. Pitanje političke, teorijske, ideološke, aktivističke, itd., zaokruženosti i potencijalne koherentnosti feminističke umjetnosti – mnogim suvremenim umjetnicama nije prioritet. Međutim, jednako tako postoji i bojazan da bi posvemašnje rasipanje feminističke umjetnosti na pojedinačne nukleuse djelovanja i pojedinačne *ductuse* pojedinačnih umjetnica – moglo dovesti do otupljivanja njezine kritičke oštrice. Na tu temu Ljiljana Kolečnik zaključuje: „No, za razliku od svojih prethodnica koje su pritom tragale za zajedničkim estetskim i političkim pristupima, suvremene se umjetnice ugibaju, ne samo svakom nastojanju na stilskoj homogenizaciji, već i militantnosti esencijalističke pozicije, shvaćajući da zagovaranje ideje kako žene posjeduju nešto što muškarcima nedostaje, znači prihvaćanje igre prenaplašavanja pitanja rodne pripadnosti i vodi istinskoj getoizaciji ženske umjetnosti.“<sup>3</sup>

Ipak, načelno je autorica poput Ljiljane Kolečnik, nastojanja da se feministička umjetnička praksa (ako ju je uopće moguće i ovom sintagmom dovesti pod jedno, op.a.) „± prikaže kao jedinstveni korpus.“<sup>4</sup> To, kako i sama naglašava, ne bi činilo oznake temeljene na pukome biološkom determinizmu, nego bi se odnosilo na jedan jedinstveni, specifičan vid umjetničkoga djelovanja, a koji bi, onda, u pokušaju ostvarenja jedne aktivističke jedinstvenosti, morao uvijek i bez iznimke biti usmjeren na kritičko propitivanje,

---

<sup>3</sup> KOLEŠNIK, 1999., str. III.

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. IV.

dekonstrukciju i pluralizaciju, ali i podrivanje postojećih društvenih modela te uspostavljanje novih, alternativnih.

Činjenica, također, da je feministička umjetnost do danas neprikosnovenno postala dio umjetničkoga predstavljačkog kanona, znači jednako tako, i činjenicu da je umjetnički *mainstream* prihvatio feminističku umjetnost sa svim njezinim subverzivirajućim čimbenicima, kao i da je potvrdio i njezinu razornu kritičku moć djelovanja.

Feministička umjetnost, uz mnoge svoje zadaće, nastoji također ponuditi neke alternativne modele pristupanja i podobnoga potvrđivanja prisutnosti rodne razlike. Jednako je tako jedan od njezinih brojnih ciljeva i afirmirati cjelokupnu žensku umjetnost (koja se takvom želi izjasniti, tako predstaviti i to naglasiti, op.a.), boreći se protiv unaprijed joj određenoga mjesta ili, s druge strane, pokušavajući izbjeći vlastitoj (društvenoj) nevidljivosti i negaciji te minorizaciji.

## 2.1. Feministička umjetnost kao mjesto društvenoga aktivizma i/ili akademizma

Feministička se umjetnost, ili bilo koja druga kulturna produkcija, ne smije, niti može promatrati odvojeno od svojih teorijskih okvira. Ipak, snaga povezanosti feminističke umjetnosti s feminističkom teorijom i kritikom jasno svjedoči o važnosti koju teorijska počela imaju za feminističku umjetnost. Također, intenzitet ovoga odnosa često pod povećalo donosi pitanja o opravdanosti nazivanja feminističke umjetnosti – umjetnošću, ali i podcrtava odnose između aktivizma, akademskih disciplina i umjetničkih praksi. Često će se iz pozicije feminističke likovne kritike čuti pritužbe na pretjeranu orijentiranost feminističkih umjetnica na teoriju, pa samim time i njihovih radova, a što će, vjeruju – beziznimno umjetnost udaljiti od svijeta umjetnosti same. Konkretno se u likovnim umjetnostima osnovna argumentacija pobornika “antiteorijskoga” smjera pozicionira uz teze da bi se feminističke umjetnice trebale okrenuti vizualnim svojstvima podredivima formalnoj i stilskoj analizi, zatim preispitivanju likovnih/vizualnih/estetskih kvaliteta određenoga djela, ali i pokušajima vrednovanja u smjeru smještanja likovnoga djela u određeni društveno-kulturni kontekst.<sup>5</sup>

S druge strane, feminizam kao društveni pokret pretpostavlja bezuvjetnu neodvojivost od vlastitih teorijskih počela te teoriju koristi kao snažan impuls svojim aktivističkim i političkim potencijalima. „Riječ je, ustvari, o sukobu stajališta koji svoje korijene vuče još iz sedamdesetih godina, a paralelu nalazi u permanentnoj dilemi ženskoga pokreta – aktivizam ili akademizam. Njegova nerazrješivost možda je i jedan od razloga zbog kojih je feministička likovna kritika onaj intelektualno najživlji segment suvremene, ženske likovne kritike Zapada.“<sup>6</sup> Ovakve su polarizacije prisutne i u opusima triju umjetnica čijim se radovima i ova

---

<sup>5</sup> „Budući da se, umjesto vizualnim sadržajem umjetničkoga djela, feministkinje više bave sociološkom analizom uzroka njegova nastanka ili psihoanalitičkim tumačenjem njegovih skrivenih, rodno određenih značenja, optužuje ih se za potpuni iskorak iz područja povijesti umjetnosti u domenu kulturne antropologije.“ (KOLEŠNIK, 1999., str. VIII.)

<sup>6</sup> *Ibid.*, str. V.

analiza bavi. U djelovanju Sanje Iveković vidljiva je snažna svijest i potreba za smještanjem vlastitoga rada u okvire feminističke teorije i aktivizma te on uvijek korespondira s glavnom osovinom feminističke društvene borbe sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina. Od dvijetisućitih naovamo, uz bok “krizi“ feminizma i transgresiji feminističkih teorija i rad Sanje Iveković poprimit će neke drukčije konture, na liniji čega djeluju i Andreja Kulunčić i Sandra Sterle.

Osim aktivističke zadaće ukazivanja na pitanja koje feminizam prepoznaje kao društvene probleme, feminističke umjetnice također traže i svoje mjesto u diskursu i povijesti discipline povijesti umjetnosti. Činjenica da feminističke umjetnice (kao i žene aktivne u gotovo svakoj vrsti kulturne produkcije) nisu imale vlastitu veliku povijest ženskoga genija, nego su u nasljeđe primile samo problematično *žensko* (i kao svojstvo i kao subjekt) – poslužila je kao još jedan snažan motiv za sveobuhvatnu intervenciju.

Naposljetku, genij koji je isključivo muški, unutar okvira povijesti umjetnosti kao discipline, nije zadržan samo na metafizičko-mitološko-pripovjednoj razini, nego je, prema mišljenju, između ostalih, i Ljiljane Kolečnik, riječ o stvarnim muškim subjektima. „Pored kulturnih i ideoloških ograničenja vezanih uz socijalnu konstrukciju roda koja određuje stupanj dostupnosti obrazovanja, izlagačku politiku i način recepcije ženske likovne produkcije, istaknut je još jedan problem – činjenica da su kategoriju Veličine također odredili muškarci – povjesničari umjetnosti.“<sup>7</sup> Griselda Pollock žensku će kreativnu nevidljivost pripisati jednome tipu strukturalnoga seksizma, koji je upisan u same korijene cjelokupne discipline te gdje bi potencijalna pojačana ženska participacija iz temelja mogla prodrmati stupovlje na kojemu povijest umjetnosti gradi svoju čitavu povijest.

Svako se umjetničko djelo ostvaruje kao više ili manje izravan odraz sredine i vremena u kojemu nastaje te kontekstualna istraživanja predstavljaju nužnost u svim tipovima

---

<sup>7</sup> KOLEŠNIK, 1999., str. VII.

povijesnoumjetničkih analiza. Griselda Pollock upravo naglašava važnost istraživanja uloge i pozicije umjetnika, pri tome posebno važnim ističući analizu klasnih, rasnih i rodni kategorija i njihovih suodnosâ. U analizi vremena, sredine i zajednice unutar kojih se, ono što se smatra umjetnošću, proizvodi – sredstva kojima će se feministička povijest i teorija umjetnosti poslužiti jesu „marksizam (objašnjenje ekonomskih i socijalnih uvjeta umjetničke proizvodnje), rezultati suvremenih lingvističkih i semiotičkih istraživanja (analiza različitih sustava označavanja) te psihoanaliza (razumijevanja utjecaja ideologije i poimanja seksualnosti).“<sup>8</sup> Svaka od tri umjetnice, čije djelovanje obuhvaća i ova analiza, na sebi svojstven način usvaja i razvija spomenute dominantne “pomoćne“ feminističke teorije.

Također, feministička likovna kritika jednako tako nastoji pronaći svoje mjesto unutar širega diskurzivnog polja likovne kritike. Stilska, likovna i, općenito, predstavljačka priroda umjetničkoga djela nije i ne može biti dovoljna u analizi toga istog djela i njegove recepcije, smatra feministička likovna i kritička struja, a tomu u prilog nepobitno govore suvremene spoznaje o društvenoj pozadini i uvjetovanosti svih vidova kulturnih produkcijâ. S druge se strane, one ne toliko sklone multidisciplinarnim pristupima istraživanja – može čuti najčešći protuargument o potrebi očuvanja “čistoće“ discipline i vjernosti eminentno povijesnoumjetničkoj metodologiji (ukoliko je takvo što ikada postojalo, op.a.).

---

<sup>8</sup> KOLEŠNIK, 1999., str. VIII.



### 3. FEMINIZAM I FEMINISTIČKE UMJETNIČKE PRAKSE U HRVATSKOJ – KRONOLOŠKI SLIJED

Pitanje proučavanja feminističkih odjeka u umjetnosti na području Istočne Europe jednako je, čini se, kompleksno i slojevito, a ujedinjuje slične institucionalne i strukturalne prepreke. Povjesničarka umjetnosti Bojana Pejić, koja se detaljno bavila istraživanjima roda, maskuliniteta i feminiteta u umjetnosti Istočne Europe, u iznošenju rezultata svojih iscrpnih istraživanja pita se što je razlog činjenici da su feminističke povjesničarke i povjesničari umjetnosti i/ili kustosi „koji su bili aktivni u Istočnoj Europi i koji su radikalno propitivali *humanističke*, univerzalističke i modernističke kanone povijesti umjetnosti općenito, ali i njihove istočne *inačice* na partikularnoj razini – u znatnoj mjeri neprisutni (nevidljivi, op.a).“<sup>9</sup> Kao odgovor na to pitanje autorica iznosi tezu o političkim prilikama, napose komunističkim režimima tih zemljopisnih područja kao direktnim “blokatorima“ zbivanja u krugovima visoke (umjetničke) inteligencije.

Područje Istočne Europe će, sa svojom specifičnom političko-ideološko-ekonomskom pozadinom i poviješću, zahtijevati i drukčiji pristup u definiranju kulturnih produkcija i društava koji ju čine. Slijedom toga, još se jedan problem javlja kod proučavanja jugoslavenskoga, ali i istočnoeuropskog umjetničkog feminizma, a riječ je o upornome nastojanju od strane kritičara i povjesničara umjetnosti Srednjoistočne Europe da se regionalne umjetničke prakse smjesti, pa i ukalupi u „univerzalni umjetnički kanon, odnosno

---

<sup>9</sup> „It is therefore amazing that in the publications dealing with Eastern Europe that I have discussed so far, feminist art historians and/or curators who have been active in Eastern Europe and who have radically questioned *humanist*, universalist and modernist canons of art history in general, and their Eastern *translations* in particular, are significantly absent.“ (PEJIĆ, Bojana, *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien, Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; König, 2009., str. 21.)

u povijest umjetnosti Zapada i [pri tome] nitko od njih nije bio zainteresiran dovesti u pitanje pretpostavke na kojima je njezina pripovijest počivala.“<sup>10</sup>

U pokušajima detektiranja feminističkih umjetničkih aktivnosti šezdesetih godina na području Hrvatske, nemoguće je naći primjere sustavnih i jasno (politički i aktivistički) definiranih praksi. Ipak, krajem toga desetljeća žene umjetnice Istočne Europe postaju svjesne ili, bolje rečeno, svjesno aludiraju na rodne aspekte svojega identiteta, a što nije nužno imalo aktivistički podton. Upravo su, naime, te umjetnice, kroz aluzije sadržane u voajerističkim prikazima izvođenja svakodnevnih aktivnosti, iskazale čak i vlastitu distanciranost od ideje užitka u pogledu na prikaze tjelesnosti te ukazale na pitanje fetišizma systemske kontrole nad privatnim životom pojedinca (napose žene i specifičnoga odnosa sistema i ženskoga tijela i njegove moći.

Sedamdesetih se godina nailazi na primjere feminističkoga umjetničkog djelovanja koje je nastojalo dotaknuti neke od najvažnijih vidova ženske društvene i institucionalne pozicije. U tomu se razdoblju lik i djelo Sanje Iveković sasvim izdvajaju na hrvatskoj umjetničkoj sceni.

Osim njezine umjetničke prakse i nekih drugih autorica sporadično, na regionalnome je polju zamjetan gotovo potpun izostanak feminističke likovne produkcije i kritike sedamdesetih godina. Tu će Bojana Pejić ukazati na iznimno važnu činjenicu, a koja u znatnoj mjeri osvjetljava stanje stvari, pa i ublažava kritiku na račun vječnoga pitanja ženske vidljivosti u umjetničkoj prošlosti, ali i danas. „Imajući ovakve povijesne činjenice na umu, *Gender Check* (opsežni projekt Bojane Pejić i njezina kustoskoga tima, koji je zaokružen važnom istoimenom izložbom u Beču i Varšavi 2009.-2010. godine, op.a.) ne može retrospektivno izmisliti feminističku umjetnost jer je do ranih '90-ih bilo malo umjetnica i umjetnika čiji je rad bio dotaknut idejama (generirao iz, op.a.) feminističke svijesti. Štoviše, mnoge se žene

---

<sup>10</sup> PIOTROWSKI, Piotr, *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., str. 14.

umjetnice, aktivne '60-ih i ranih '70-ih godina, nikad ne bi složile s tezom da je (njihov) rod u ikakvoj relaciji s njihovom umjetnošću.<sup>11</sup>

Nadalje je Bojana Pejić tijekom svojega istraživanja za projekt *Gender Check* došla do zanimljiva saznanja. Naime, kroz iščitavanje pozicija mnogih žena umjetnica, Pejić donosi zaključak o indikativnome odnosu pitanja “ženske umjetnosti” i ženskoga umjetničkog subjekta, gdje su, kako tvrdi, umjetnice odbijale uspostavljanje veze s terminom “ženske umjetnosti”, želeći da se na njih referira samo kao na “umjetnice”. Razlog je tomu autorica pronašla u potencijalnome procesu ulaska tih umjetnica i njihova rada u tokove „univerzalne umjetnosti”<sup>12</sup> (a koja je uvijek muška univerzalna umjetnost, op.a.).

Kao još jedno od mogućih objašnjenja problema nepostojanja sustavnoga feminističkog umjetničkog impulsa sedamdesetih godina na ovim prostorima, ističe se i premisa takvoga univerzalnog kanona – kako „visoka umjetnost *nema spol*,”<sup>13</sup> a to će se uvjerenje provući sve do devedesetih godina, odnosno do trenutka participacije većega broja žena umjetnica unutar umjetničkoga polja Istočne Europe, pa tako i Hrvatske.

To nas također dovodi do pitanja i danas umjetnički/kritički/disciplinarno važnoga: u kojoj su vezi djela kojima je deklarativno (od strane umjetnice/umjetnika) i inherentno dâno feminističko djelovanje, s djelima koja se interpretiraju kroz feminističku prizmu? Odgovora, očekivano, na to pitanje nema, upravo iz razloga što se umjetnička/povijesnoumjetnička kritika stabilizirala kao jednako validno polje djelovanja kao i umjetnost sama, a gdje se interpretacijski činovi konstituiraju kao druga, katkada i nadopunjujuća dimenzija pristupa umjetničkome djelu. Direktan rezultat toga je mogućnost označavanja cjelokupnoga opusa neke umjetnice/umjetnika feminističkim ili se takva oznaka može odnositi na pojedini rad u

---

<sup>11</sup> „With these historical facts in mind, *Gender Check* cannot retrospectively *reinvent* feminist art because, until the early 1990s, there were few artists whose work was informed by feminist consciousness. In addition, many women artists, working in the 1960s and early 1970s, would never agree that their gender had anything to do with their art.” (PEJIĆ, 2009., str. 27.)

<sup>12</sup> *Ibid.*, str. 27.

<sup>13</sup> *Ibid.*, str. 27.

koji je autorica/autor unijela/unio feminističku instancu, ali, konačno, može biti i riječ o feminističkoj perspektivi povijesnoumjetničke interpretacije. Ovakvo nam rezoniranje jasno govori da je feminističku perspektivu moguće tražiti i u radovima drugih domaćih umjetnica toga vremena (koje bi svoj rad označile feminističkim i/ili rodno neutralnim), ali je tu riječ o povijesnoumjetničkim praksama “upisivanja“ feminizma u njihov rad, a ne o njihovom djelovanju kao eminentno feminističkom.

Političke i ekonomske prilike titoističke Jugoslavije ženama su ponudile poziciju dvojake perspektive. Vrijeme socijalizma ženama je donijelo rodnu ravnopravnost, u suštini nominalno: žene su, naime, nakon Drugoga svjetskog rata u Jugoslaviji dobile pravo glasa, pravo na obrazovanje; njihova je participacija u antifašističkim snagama bila priznata, kao i njihova pozicija čimbenika koji tvore novo, buduće društvo. Ipak, kako Lydia Sklevicky upozorava – u takvoj se situaciji nije propitalo neke naslijeđene patrijarhalne modele i prakse u društvu, kao i stvarnu rodnu nejednakost, ponajviše primjetnu u privatnoj sferi doma, obitelji, itd.<sup>14</sup> Rad u javnoj sferi činio ih je, dakle, priznatom karikom u lancu društveno-ekonomske proizvodnje, i ostvarivao je ženu kao naoko jednakovrijednoga činitelja cjelokupne društvene sfere. Ipak, kućni je rad, uz onaj javni, društveni – predstavljao dvostruk teret na njihovim leđima, a pravo glasa u praksi nije bila dovoljno potentnom instancom da ih se doživi kao politički participativne i relevantne subjekte.

Osim kao važnog čimbenika ekonomske proizvodnje i čuvaricu reproduktivne moći sadašnjega i budućeg društva, socijalizam je ženu priznavao kao vizualni ures, nasušno potreban (muškim) funkcionalnim stupovima zajednice. Fetišizam radno sposobnoga tijela

---

<sup>14</sup> „Alternativnu interpretaciju ove često arbitrarne kombinacije između emancipatorskih i tradicijskih vrednota s kojima su žene bile suočene, moguće je bazirati na ambivalenciji stava koji cjelokupni komunistički pokret izražava prema ženama.

U onoj mjeri u kojoj je komunistički pokret bio razapet između svoje revolucionarne tradicije i zadataka uspostavljanja poretka, stav prema položaju žena lavirao je između emancipatorskog i tradicijskog. S tog stanovišta može se reći da je – iako stoji da su društvene vrednote nužne za mobilizaciju i emancipaciju žene antitradicionalističke i antipatrijarhalne – strategija društvene akcije samo djelomično bila usmjerena k toj mobilizaciji i emancipaciji kao svom cilju.“ (SKLEVICKY, Lydia, RIHTMAN AUGUŠTIN, Dunja (ur.), *Konji, žene, ratovi*, Zagreb: Druga, Ženska infoteka, 1996., str. 57.)

bio je prisutan i na ženskoj i na muškoj strani, dok je onaj erotskoga uživanja i konzumiranja – generirao u ženskoj domeni. Ipak, žene umjetnice neće pobjeći od činjeničnosti toga fetišizma, ali će konvertirati fokus obožavanja i predstaviti tijelo koje izmiče tim praksama. To će tijelo prestati biti isključivo objektom žudnje te će postati teren patnje, izivljavanja, stradanja i smrti. Ili će, s druge strane, kritizirati važan čimbenik socijalističke društveno-ekonomske retorike – element konzumerizma, koji se stereotipno opet može povezati uz ženski subjekt. Takva je perspektiva, primjerice, vidljiva u radu Sanje Iveković naziva *Make Up – Make Down* (1976.), u kojemu umjetnica koristi svoje tijelo kao medij ispitivanja obećanja kozmetičke industrije, istovremeno ironično kritizirajući i vlastitu konzumerističku participaciju.

Zajednička platforma svim tim umjetnicama bilo je aktiviranje svijesti o autorefleksivnosti i autoprezentaciji, odnosno generiranje umjetničke misli iz vlastite, naizgled nepromjenjive (ženske) pozicije. Tim je praksama sedamdesetih godina zasigurno “pomogla“ i pojava “novih“ medija u umjetnosti Istočne Europe – “umjetnikove“ fotografije, filma, *body art*-a, performansa i videa – kao specifičnih načina bilježenja “najstvarnije“ stvarnosti i mogućnosti dopiranja do autorski najdubljih i najintimnijih razinâ.

U to se vrijeme Beograd i Zagreb afirmiraju kao važni centri veoma aktivne teorijske feminističke scene, unutar koje imena poput Rade Iveković, Lidije Sklevicky, Vesne Kesić i drugih, razvijaju i umrežavaju važne prakse konstituiranja feminizma na našim prostorima. Usporedno je moguće detektirati i početke formiranja feminističke likovne produkcije na regionalnoj osnovi, a u hrvatskome se kontekstu ističu Sanja Iveković i Vlasta Delimar – kao dva snažna referentna autorska polja toga razdoblja (kao i za budući rad mlađih feminističkih umjetnicâ).

Najprije, važnim se čini naznačiti zajedničke crte umjetničkoga djelovanja Sanje Iveković i Vlaste Delimar, gdje se propitivanje odnosâ privatno-osobno te javno-političko, kroz

subverzivne autorske prakse, pojavljuje kao pulsirajući element cjelokupnoga njihovog rada. Ipak, djelovanje Sanje Iveković postaje važno kao eminentno feminističko te neovisno o drugim umjetničkim praksama toga vremena – veoma heterogenoga sklopa aktualnih umjetničkih pravaca pod nazivom *Nova umjetnička praksa*.

S druge strane, Vlasta Delimar primjer je feminističkoga umjetničkog diskursa koji, za razliku od onoga Sanje Iveković, ne generira iz jasne političke profiliranosti autorskoga subjekta, nego iz unutarnje narativne logike radova (a koji ne konstruiraju svoj feministički naboj na temelju feminističkih teorija). Štoviše, Vlasta Delimar će u svojim nastupima, intervjuima i iskazima redovito odbacivati vezu feminizma s vlastitim radom.<sup>15</sup> Umjetnica, iznad svega, koristi svoje tijelo kao medij, a gotovo je uvijek riječ o prenošenju vlastitih proživljenih iskustava, upravo kroz i putem tijela. Takve prakse Delimar uvijek približavaju pitanjima poput onih na relaciji (autorsko i kreativno) tijelo-um, stereotipizacija percepcije ženskoga tijela kao seksualnoga i seksualiziranog objekta, uloga žene kao majke, partnerice, kućanice i sl. „Dok je rad Sanje Iveković ukotvijen primarno u konstruktivističkome feminističkom propitivanju društveno-političke realnosti, rad je Vlaste Delimar, baveći se, prije svega, tabuiziranim tijelom i ženskom seksualnošću – bliži esencijalističkoj paradigmi.“<sup>16</sup>

Osamdesete godine su također obilježene dominantnim djelovanjem Sanje Iveković kao izolirane, sustavno realizirane i razvijane feminističke aktivističke umjetničke prakse. S druge strane, feminizam je u to vrijeme otvorio brojna druga pitanja, kao manje ili više direktan rezultat specifičnih promjena unutar dominantnih društveno-političkih zbivanja. To je razdoblje propitivanja odnosa života pojedinca kao singularne jedinice i vladajućega sistema, prava (žene) na vlastito tijelo, odnosa roda i rodni identiteta, zauzimanja privatnoga prostora

---

<sup>15</sup> BAGO, Ivana, Interviews with the Researchers: Croatia, u: PEJIĆ, Bojana, *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien, Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; König, 2009., 343 – 344., str. 344.

<sup>16</sup> „While Sanja Iveković's work is based primarily on a constructivist approach to feminist questioning of the socio-political reality, Vlasta Delimar's work, dealing first and foremost with exposing taboos related to the body and female sexuality, is closer to the essentialist paradigm.“ (*Ibid.*, str. 344.)

od strane totalitarističkih sila, stvarnoga stanja stvari nasuprot usađivanju slike o državi blagostanja i njezinim proizvodnim ljudskim snagama, itd.

Devedesete su godine, s legitimizacijom i jačanjem nacionalizma, dodatno ojačale rodnu podjelu i naglasak na muškarcu kao aktivnome subjektu, zaštitniku i stvaratelju novoga društva, nacije i nove povijesti svoje prostorno-vremenske situiranosti; žena je, s druge strane, na društvenome planu stavljena u pasivnu poziciju, bez stvarne socijalne uloge i svrhe. Ipak, u granicama doma i domaćinskoga života, kao i u ulozi hraniteljice naroda, ženina je pozicija doživljavana kao aktivna i društveno relevantna.<sup>17</sup>

Napokon, devedesete su godine obilježene djelovanjem većega broja hrvatskih umjetnica čija se autorska retorika uvelike oslanja na ili u potpunosti izvire iz feminističke aktivističke misli, a koja se istovremeno ne fokusira nužno na destabiliziranu poziciju nužno ženskoga subjekta, nego djeluje u smjeru postizanja društvene vidljivosti i drugih zanemarenih, diskriminiranih ili nevidljivih društvenih skupina.

Među brojnim temama koje ove umjetnice zanimaju, a koje je teško (i još teže, krećući se prema sve recentnijim kontekstima) sustavno obuhvatiti, svakako se ističu teme (ženskoga) tijela, i to tijela koje više nije idealno, nego je izloženo starenju, bolesti i nesavršenstvu općenito. Nadalje ih zanimaju pitanja genealogije, pa se bave odnosima poput majka-kći ili odnosima među sestrama, okrećući se tako *matrilinearnim* putanjama konstituiranja obiteljskih povijesti.<sup>18</sup> Majčinstvo je također jedna od čestih temâ feminističkih umjetnicâ, a koja problematizira “novonastalu“ poziciju žene kao majke unutar dominantnih sistemâ nacijâ i višestranaštva te ekonomske tranzicije, a gdje je žena, odnosno majka – čuvarica biološke linije nacije, kao i čuvarica ognjišta. Takvi ideološki spletovi sa sobom također povlače i pitanja odnosa privatnoga i javnog života žene, i sl.

---

<sup>17</sup> BAGO, 2009., str. 343.

<sup>18</sup> PEJIĆ, 2009., str. 250.

Tijekom devedesetih je godina primjetno bavljenje tijelom i kod žene i kod muškarca umjetnika, a tek je ovdje moguće govoriti, uvjereni je Bojana Pejić, o otvorenoj, jasno usmjerenoj feminističkoj umjetnosti i kritičkome propitivanju rodnih razlika. To je također i vrijeme pojačane produkcije slika koje upravo potvrđuju takvu novostvorenu poziciju žene. Ivana Bago primjećuje da je riječ o predočavanju žene u dokumentarnoj fotografiji, na filmu, televiziji, političkim plakatima, itd., kroz aluzije na katoličku paradigmu Djevice Marije, kao majke čitave nacije.<sup>19</sup> Kao odgovori na takve prakse pronašli su se, primjerice, radovi mladih umjetnica, nastali sredinom devedesetih, poput onih Renate Poljak, Sandre Sterle ili Neli Ružić, a koji se upravo bave propitivanjem te istovremenom subverzijom tih istih modela tradicionalnoga patrijarhalnog pozicioniranja žene.

Još je jedan iznimno važan segment ženske borbe pronašao mjesto devedesetih godina na hrvatskim (ali i regionalnim) prostorima, i to u velikoj mjeri zahvaljujući radu feminističkih inicijativa od strane brojnih društvenih aktivistkinja. Riječ je o podizanju javne svijesti o problemima nasilja nad ženama. Tu je, između ostalih, iznimno važnu ulogu imao i umjetničko-aktivistički rad Sanje Iveković, a koji je, ponovno, imao izravnoga utjecaja i na nadolazeće generacije hrvatskih feminističkih umjetnicâ.

U pokušaju objedinjavanja recentnijih dominantnih feminističkih (aktivističkih) umjetničkih praksi na području bivše Jugoslavije, moguće je tek markirati određene problemske fokuse i njihove tematske i konceptualne smjernice. Feminističko umjetničko stvaralaštvo od devedesetih godina naovamo doživljava promjene u svojoj problemskoj impostaciji te je usmjereno na pitanja vezana uz moć i rodne kategorije unutar novih demokratskih sustava. Tada su, napokon, postale vidljivima neke teme pred kojima je, primjerice, socijalizam, tj.,

---

<sup>19</sup> Također, autorica naglašava sljedeću važnu činjenicu vezanu uz prakse predočavanja roda i rodnih kategorija toga vremena na domaćim prostorima: „Kako je glavnina visoke umjetnosti u bivšoj Jugoslaviji bila bazirana na umjerenom apstrakciji, prakse prikazivanja roda mogu se bolje procijeniti kroz druge činitelje vizualne kulture.“ (BAGO, 2009., str. 343.)



socijalistički režim zatvarao oči; teme poput obiteljskoga nasilja, pitanja seksualnosti izvan heteronormativnih kanala, pitanja (osobnoga) prava na tijelo, majčinstva, itd.

Naposljetku, o trenutnoj društveno-političkoj situiranosti žena, tematskim sklopovima umjetničkih praksi i dominantnim kodovima podobnoga *ženstva* i ženskoga subjekta te potencijalnim budućim praksama unutar tih polja, Bojana Pejić zaključuje kako su političke i društvene promjene u postkomunističkoj Istočnoj Europi upravo uvjetovale uplive novih modela ženstvenosti i cjelokupne ženske pozicije u javni diskurs.<sup>20</sup>

Smjena vladajuće političke paradigme za ove je prostore uvjetovala i pojavu novih pitanja i diskusija čijoj se tematizaciji suvremene kulturne produkcije okreću. Fokus sa žene kao partikularnoga subjekta koji nije stvaran činitelj kolektivne snage sada se premjestio na rakurs cjelokupne zajednice, istovremeno zadržavajući konture feminističke društvene borbe. U žarištu suvremenih umjetničko-aktivističkih praksi nalaze se pitanja koja su direktno nasljeđe ranijih razdoblja (*prije* i *poslije* promjene), ali i pitanja koja se dotiču promjenâ koje tek dolaze u okviru nove, “novoeuropske“ paradigme.

---

<sup>20</sup> Na tu temu autorica citira i prof. dr. Ulfa Brunnbauera, s Instituta za Istočnoeuropske studije u Berlinu: „Promjena do koje je došlo u poziciji žene opisana je kao prijelaz *s jednakosti bez demokracije u demokraciju bez jednakosti* (Ulf Brunnbauer).“ (PEJIĆ, 2009., str. 251.)

#### 4. UMJETNOST SANJE IVEKOVIĆ KAO PRIMJER SUSTAVNOGA FEMINISTIČKO-AKTIVISTIČKOG DJELOVANJA

Sanja Iveković autorski se formirala u okvirima *Nove umjetničke prakse*, čija se logika pokreta može detektirati nakon 1968. godine. Unutar ove struje Iveković se istaknula kao prva umjetnica koja poseže za performansom i njegovim političkim potencijalom u procesima bavljenja tijelom i propitivanja njene povezanosti sa seksualnošću i političkim ideologijama i mehanizmima moći.

Njezino se djelovanje još za vrijeme studija moglo označiti kao feminističko i aktivističko, a ono što ju dodatno, u tom smislu, izdvaja, primijetit će Bojana Pejić, jest – njezino aktivno sudjelovanje na brojnim seminarima sociologa i filozofa unutar feminističke grupe *Žena i društvo*, u kasnim sedamdesetima (seminar organiziran kao logičan slijed prvoga feminističkog skupa na ovim prostorima – *Drug-ca žena*, održanog u Beogradu 1978. godine, op.a.). Nadalje je Sanja Iveković bila rano upoznata i sa zapadnjačkim kretanjima feminističkih pokreta i njihovih čimbenika, a čije je teze usvajala kroz susrete s feminističkim strujama formiranim oko beogradskog Studentskog kulturnog centra, ali i izvan regije.

Iveković se također ističe i kao prva hrvatska umjetnica koja zauzima jasno usmjerenu feminističku poziciju, koja izvire iz njezinih radova, ali koja je vidljiva i kroz autoričino stvaranje aktivističke mreže djelovanja sa svom višeslojnošću feminističke borbe. Autorica, naime, ne propituje isključivo žensku perspektivu unutar političkih režima i ideologija, nego u svoje prakse proučavanja unosi i pitanje cjelokupne radničke klase. Dalje će Iveković ta pitanja proširiti i na područja ljudskih prava. Ono što, prema mišljenju Nataše Ilić i Kathrin Rhomberg, čini zajednički presjek svih tematsko-koncepcijskih tokova rada Sanje Iveković – jest pitanje identitarne konfuzije, odnosno, rascjepâ identiteta uzrokovanih medijskom

redundantnošću, a „koja zamućuje razlike između realnosti i njezine medijacije.“<sup>21</sup> Naime, rascjep između slike društva koju je država htjela projicirati prema van i stvarnoga odraza društvenih nejednakosti i konflikata pogotovo je bio zamjetan u socijalističkoj Jugoslaviji, retorika čega je konačno kulminirala nacionalističkim nabojima i ratom početkom devedesetih. Što je u takvoj, postsocijalističkoj društvenoj klimi Sanja Iveković nalazila ključnim bila je pojava kolektivne amnezije po pitanju prošlosti ovih prostora, zatim pitanja (ilegalnih) privatizacija, ekonomske, ali i privatne pozicije žena, pitanja nacionalnih manjina i njihova pozicioniranja unutar društveno-političkih sistema, itd. Sve su to pitanja koja su autoricu zanimala u okvirima vladajućih ideologija, bilo sadašnjih, bilo prošlih.

Svjesnost Sanje Iveković o udjelu utjecaja vladajućih političko-ideoloških sistema na brojne životne instance određene društvene zajednice nikada nije izmicala niti iz horizonta njezinih umjetničkih aktivnosti. Naime, pitanja identiteta i njegova ostvarenja u specifičnim društveno-političkim situacijama predstavljaju važan segment njezina rada. Tu je, s jedne strane, riječ o osobnim, ali i onim makro identitetima kao rezultatima društvenih, političkih, ideoloških, nacionalnih i inih dinamizama. Identitet koji Sanja Iveković želi prikazati (i prokazati) uvijek je i bespogovorno – konstrukt, odnosno, posljedica određenih slika i predodžbi, nastao kao rezultat kompleksnih društveno-kulturnih procesa.

Važnu skupinu pitanja u radu Sanje Iveković čine paralelizmi privatno-javno, osobno-političko, ali i osobno-masovno te konzument-roba, koji se pokazuju kao okidači autoričine feminističke akcije. Njezina propitivanja konzumerističkih kanala konstrukcije identiteta posebno su primjetna u ranijim fazama rada – u titoističkoj Jugoslaviji, koja je u javnosti

---

<sup>21</sup> ILIĆ, Nataša, RHOMBERG, Kathrin, Can Art Still Be Saved?, u: AAVV (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., 10-13., str. 10.

rezonirala kao država blagostanja, a čiji su radnici bili percipirani kroz političku prizmu, kao aktivni subjekti, ali jednako tako, i kao „sretni potrošači.“<sup>22</sup>

Od devedesetih godina Sanju Iveković zanima ugrožena privatna ženska pozicija te njezina društvena nevidljivost. Jedna je od takvih tema nasilje nad ženama, gdje će umjetnica, ponovno, suočavanjem reklamnih vizuala sa predodžbom žene kao stereotipiziranoga objekta i čimbenika (seksualne) ekonomske razmjene upravo prokazivati društvene prakse koje dovode do destabilizacije i ugroženosti ženske pozicije.

Modusi ukazivanja na vezu osobnih (ženskih) života i režimskih uvjetâ kod Sanje Iveković su ostvarivani različitim umjetničkim tehnikama i metodama prezentiranja. Autorica se, između ostaloga, veoma često (a pogotovo u sedamdesetim i osamdesetim godinama) odlučuje za tehniku montaže, koja upravo svojom retorikom začudnosti operira na strateškim čvorištima pojedinčeve društvene svijesti. Dodatan stupanj začudnosti umjetnica postiže i konfrontiranjem slika (vlastite) svakodnevice s jezikom reklama te onime što lako možemo označiti kao vizualni konstrukt idealiziranoga života određene zajednice ostvaren posredstvom masovnih medija. Sve su to načini na koje Sanja Iveković upravo upozorava na sadržaje tih slika, njihovu neodrživost i udaljenost od realnoga konteksta. Istovremeno se iz autoričine retorike uviđa i negativan utjecaj takvih sadržaja na stvarni život te njezino prokazivanje mehanizama i smjerova prenošenja moći u društvu.

Pitanje umjetničkoga medija za Sanju Iveković nikada nije predstavljalo strogo ograničeno polje, ali umjetnica uvijek nastoji izvući najveći stupanj indikativnosti iz svakog medija u kojemu stvara. Najčešće su to performans, konceptualna fotografija i video, instalacije te, posebno u recentnijim radovima – javne intervencije. Naposljetku, Iveković koristi i predmete svakodnevnih društvenih komunikacija i razmjene, poput razglednica, albuma i plakata.

---

<sup>22</sup> ILIĆ, 2008., str. 10.

Rad Sanje Iveković uvijek je u znatnoj mjeri bio obilježen borbom – feminističkom ženskom, (budući da je generirao iz feministički relevantnih pitanja – pitanja roda, ženske pozicije u specifičnim vremensko-prostornim okvirima, prisutnosti žena u medijima te iz načina na koje se ta prisutnost ostvaruje), ali i svakom drugom, koja stoji na strani društveno nepriznatih, diskriminiranih i nevidljivih subjekata.

Nadalje njezin rad uporno nastoji uspostaviti dijaloge i snažno polemizirati s društveno-političkim praksama te autorica, osim propitivanja opće ženske, pa i generalne društvene pozicije, u narative nerijetko unosi i vlastitu perspektivu. Činjenica koja dodatno Sanju Iveković uvijek i iznova izdvaja unutar umjetničkih tokova njezina je intenzivna autorska potreba da kritički propituje socijalnu sadašnjicu i njezine činitelje, ali i da se osvrće na društveno važna povijesna kretanja i pitanja korespondencije sadašnjosti s povijesnom memorijalnošću. Ono što se, naposljetku, čini važnim i za ovu analizu, jest činjenica da je Sanja Iveković u svojem radu u žarište problema ponajprije smještala pitanja roda, rodno-polnih zadatosti, ženske pozicije unutar vladajućih političkih praksi i mogućnosti njezina mijenjanja, a sve unutar konceptualno poprilično unisone umjetničko-autorske situacije u Hrvatskoj. Naime, njezin se rad, kao i rad Vlaste Delimar, izdvaja od dominantne umjetničke prakse. S jedne strane on izmiče strogo konceptualističkoj, jezičko-logičkoj tendenciji interpretiranja, dok s druge – odstupa od subjektivne, autoreferencijalne i filozofske perspektive autorstva.

Konačno, pokušaji odvajanja umjetničkih praksi od aktivističkoga djelovanja u slučaju Sanje Iveković se čine gotovo nemogućima. Pogotovo je to razvidno ako se u obzir uzme činjenica da je umjetnica uvijek nastojala afirmirati i sebe kao privatnu osobu kroz prizmu politički aktivnoga subjekta, i to kroz desetljeća svojega rada, svaki put dijalogizirajući s aktualnom političko-društvenom scenom. Ono što Sanju Iveković autorski izdvaja iz regionalnih feminističkih umjetničkih praksi, sasvim je sigurno njezina “pravovremenost“, čineći ju

„rijetkim primjerom gdje feministička interpretacija nije niti preuranjena niti pretjerana  
[...].“<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> MILEVSKA, Suzana, The “Silkworm Cocoon“: Gender Difference and the Impact of Visual Culture on Contemporary Art in the Balkans“, u: PEJIĆ, Bojana, *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien, Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; König, 2009., 230-235., str. 232.

#### **4. 1. Umjetnički rad i društveno-politički sustav kao mjesto susreta u radovima Sanje Iveković**

Umjetnička aktivnost Sanje Iveković uvijek na određeni način postaje politički čin, i to upravo zbog svojega kritičkog stava prema različitim društvenim problemima. Autoričina djela koja su obuhvaćena ovom analizom omogućavaju sukcesivan pregled nekih od umjetničkih paradigmatičkih radova, a u kojima je posebno snažno autorsko dijalogiziranje s vladajućim društvenim sistemima i političkim režimima. Katkada je riječ i o radovima koji imaju tematskih korijena u prošlosti. Ipak, često se u njezinim radovima uviđa kako problemi prošlosti (p)ostaju i problemi sadašnjosti.

Ovim izborom nastoji se kronološki pratiti upravo takve točke trenja autoričnih određenih radova s političkim i ideološkim zadatostima, kako bi se pokušalo ukazati na problemsko korespondiranje određenoga rada ili faze rada umjetnice s dominantnim praksama društveno-političkoga uređenja. Također se markiraju promjene koje umjetnička metodologija i tematska konceptualizacija Sanje Iveković doživljavaju s obzirom na promjenu političko-sistemske paradigme ranih devedesetih godina u Hrvatskoj.

Nadalje, ovaj će izbor radova Sanje Iveković također naznačiti neke autoričine najrecentnije umjetničke (ali i aktivističke) djelatnosti, uz nastojanje smještanja istih u aktualne društveno-političke prakse te uz pokušaje pronalaženja potencijalnih promjena u feminističkome fokusu njezina rada. Navedena će se pitanja prezentirati kroz prizmu medijski različitih radova Sanje Iveković.

Od svojih je početaka bavljenja feminističkom umjetnošću i umjetničkom feminističkom kritikom Sanja Iveković doticala i ulazila u sive zone između sfera pojedinca, društva i političkoga sistema. Nadalje je to redovito uključivalo te i dalje uključuje – propitivanje ideja poput privatnih i javnih prostora, pitanja dopuštenoga radijusa kretanja pojedinca unutar sustava, zatim uočavanje načina disperzije moći i njezinih mehanizama, ali i praksi

konstituiranja najrazličitijih identiteta i njihovih dinamizama unutar određenih političko-ideološko-kulturnih sklopova.

Sanja Iveković diplomirala je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu na odsjeku grafike, što, do određene mjere, objašnjava njezinu fascinaciju slikom, vjeru u njezinu moć komunikacije i označivanja, kao i svijest o ideologijskim potencijalima slike. Također se u svjetlu ove činjenice mogu promatrati i najčešći postupci i metode manipulacije slikom u umjetničinu radu te je gotovo uvijek riječ o montaži, kolažiranju i drugim mehaničkim postupcima interveniranja na/u samoj slici. Jednako tako Iveković manipulira kombinacijama slike s drugim vizualnim i inim umjetničkim sredstvima, a sve s ciljem ostvarenja (mogućih) značenjskih presjeka takvih različitih semantičkih polja.

Od polovice sedamdesetih godina Sanja Iveković producirala je mnogo radova u kojima su zamjetne međusobno slične metodologije i načini prezentacije; njihova je priroda predočavanja eminentno ona vizualna i fiksirana. Riječ je o serijama radova koji svojim tehničkim svojstvima, ali i začudnom semantičkom retorikom tvore zanimljivu kritiku “prirodnosti“ vizualnih kanona, “prirodnosti“ fiksiranih rodni uloga, kodova i identiteta te mikro društvenih grupa poput obitelji. Serije ovih radova kritiziraju poziciju žene i njezino mjesto u polju ekonomske proizvodnje, poratne društvene destabiliziranosti te općenito pod povećalo stavljaju konzumerističke, ali i kulturne produkcije te njihov utjecaj na društvo.

U radovima poput serijâ *Dvostruki život* (1976., slika 1, 2) ili *Tragedija jedne Venere* (1975., slika 3, 4), Iveković posuđuje reklamnu fotografiju i “dokumentarnu“ fotografiju glamuroznih životâ (ponovno konstrukte) pripadnika i pripadnica filmske/modne i ine komercijalne industrije te ih sparuje s osobnim fotografijama. Posebno je zanimljiva činjenica da su autoričine fotografije nastale mnogo ranije negoli su ove preuzete iz tiska. To upravo svjedoči o ideji koju Iveković, između ostaloga, ovim i sličnim radovima nastoji istaknuti – da



masovni mediji – televizija te napose tiskani mediji<sup>24</sup> – u znatnoj mjeri konstruiraju naše predodžbe, naša ponašanja, naše živote.

Rad *Dvostruki život* čine 64 para fotografija iz tiskanih reklama iz časopisâ i autoričinih pronađenih (!) privatnih fotografija, koji na formalnome planu funkcioniraju tetički. Za razliku od djela *Tragedija jedne Venere*, gdje *Drugi* (bolji!) život sasvim očito pripada udaljenoj i nikada dostupnoj sferi, kroz perspektivu *Dvostrukoga života* primjetno je brisanje granica između tih dvaju postojanja; kopija originala prestaje biti kopijom, a fotografije se i sadržajno podudaraju. Osim preispitivanja uloge medija u produkciji privatnih životâ, gdje se partikularna iskustva i osobne prakse oblikuju, čak nastaju – djelovanjem medijskih kanalâ, Sanja Iveković ovim se radom dotakla i problema visokoga konzumerizma Jugoslavije, o kojemu Nataša Ilić kaže: „[...] upotrijebljeni medijski materijal implicira da se, za razliku od zemalja Istočnoga bloka, u titoističkoj Jugoslaviji radnici nisu realizirali samo kao politički subjekti, nego i kao sretni potrošači u državi blagostanja i upravo diskrepancija između te šarene, samozadovoljne slike koju je društvo imalo o sebi i koju je projiciralo u realnost, i realnosti koja je konstantno produbljivala socijalne razlike i društvene konflikte, stvorila je frustraciju koju je (početkom '90-ih, op.a.) mogla zaliječiti samo nova ekskluzivnost nacionalističke samozadovoljnosti [...].“<sup>25</sup>

U djelu *Tragedija jedne Venere* – seriji od 40 parova fotografija, Sanja Iveković u odnos supostavlja slike iz života hollywoodske miljenice Marylin Monroe sa svojim privatnim fotografijama, također nastalima ranije od fotografija iz tiska. Potencijalna formalna i sadržajna podudarnost dviju slika, kao dvaju suprotnih života čini se teško ostvariva te se u naporu takvih pokušaja upravo i ostavlja dojam tragičnosti. *Tragedija jedne Venere* zapravo i

---

<sup>24</sup> Ovu će činjenicu Nada Beroš argumentirati i sljedećim riječima: „Sanja Iveković je godinama radila kao grafička dizajnerica, oblikujući plakate, knjige, vizualni identitet tvrtki, a to će joj iskustvo nesumnjivo koristiti kad se odluči za gerilski način vođenja rata, za privremeno zaposjedanje neprijateljskog teritorija.“ (BEROŠ, Nada, Sanja Iveković: prije i poslije, u: GOVEDIĆ, Nataša (ur.), *Treća: časopis Centra za ženske studije*, br. 2, sv. 1, Zagreb: Cžs, 1999., 118-122., str. 120.)

<sup>25</sup> ILIĆ, Nataša, *Opća opasnost*, 2007., u: [http://www.seecult.org/files/Natasa-Ilic\\_Opca-opasnost\\_ORIS.pdf](http://www.seecult.org/files/Natasa-Ilic_Opca-opasnost_ORIS.pdf)

podcrtava nemogućnost (apsolutnoga) postajanja tim arhetipskim *ženskim* (pa i *muškim*) te nemogućnost izjednačavanja *obične* pojedinčeve svakodnevice s onom *celuloznom* u procesima medijskih pritisaka. Kroz prizmu ovoga rada autorica je otvorila i druga pitanja poput odnosa privatne i javne sfere, privatne i javne svakodnevice, ali i problem utjecaja medija na oblikovanje, kako partikularnih, tako i općih društvenih identitetâ.

U oba je navedena djela Sanje Iveković riječ o parovima fotografija, što čini veoma čest konceptualni i formalni postupak koji autorica koristi. Takvi su uzorci namjerno preuzeti iz konzumerističke narativne logike i političke propagande (kao primjerice – model *prije i poslije* u reklamnoj propagandi), s ciljem direktnijega ukazivanja na njihovu (ne)logiku i zbog lakšega prijenosa i prijama poruke. Pokušaji su to Sanje Iveković da preispita vezu društvenih dinamizama i konzumerizma, ali i osobne i opće uloge i pozicije žene u specifičnim društvenim uvjetima.

Ovi radovi svojom “progovaračkom“ prirodom čine jasan osobni (i) društveno-politički iskaz. Za Sanju Iveković obje ove (ženske) sfere zabilježene na fotografijama – javna (fotomodela, manekenki, glumica, itd.) i privatna (umjetnica kao subjekt) – postaju jednakovrijedne; jedna ne kopira drugu, one su ravnopravne. Naime, umjetnica obje ove priče čita kao fikciju, društveni konstrukt “stvarnosti“ te ih vidi kao domene jednako podložne političkoj i ideološkoj manipulaciji. Takve utopijske stvarnosti za Iveković, jednako tako, postaju i poprište destabilizacije (vlastita) identiteta.

Nadalje, možda jedno od najintragantnijih pitanja, koje je posebno mjesto zauzimalo u okviru umjetničina bavljenja činiteljima socijalističkoga uređenja bivše Jugoslavije je svakako ono – osobne (ženske) privatnosti. Tu se, kao jedan od najvažnijih radova iz njezine faze, ističe rad naziva *Trokut*, iz 1979. godine (slika 5, 6). Riječ je o performansu, ali je jednako tako važna i

njegova fiksirana verzija u vidu fotografija.<sup>26</sup> Rad čini umjetničina akcija koja se zbila na dan posjeta predsjednika Josipa Broza Tita Zagrebu, a tenzijama stvorenim na relaciji triju osoba uključenih u scenu, ali i triju sfera – one simboličke, stvarne i imaginarne – rad duguje ime. U trenutku Titova prolaska ulicom i pozdravljanja građana, Sanja Iveković sjedila je na svojem balkonu, čitala, uz čašu pića te simulirala čin masturbacije. Onaj trenutak koji je činio ključno mjesto susreta ovih triju čimbenika akcije bio je trenutak pogleda – muškoga i ženskog. Naime, simbolički faktor bio je policajac iz osiguranja, a koji se nalazio na vrhu zgrade nasuprot zgradi i balkonu Sanje Iveković. On predstavlja utjelovljenje produžene ruke čovjeka u čiju je čast povorka organizirana, koji u bijelim rukavicama maše narodu koji slavi državu i njezino državno vodstvo. Ubrzo je nakon susreta pogleda promatrača i promatrane uslijedilo zvono na vratima stana Sanje Iveković, s nalogom umjetnici da „osobe i predmeti moraju smjesta biti uklonjeni s balkona.“

Sadržajne silnice i kontekstualni okvir ovoga rada već i sasvim površnom analizom indiciraju snažnu višeznačnost i slojevitost čitanja, kao i prisutnost mnogih važnih (feminističkih) pitanja koje ovaj performans otvara. Prije svega rad ukazuje na problem državne moći i njezina provođenja u sferama kojima je tek nominalno osiguran atribut privatnosti, primjećuje Bojana Pejić.

Umjetnica na balkonu vrši čin koji, po svojoj društvenoj kodifikaciji, funkcionira unutar privatne sfere. Ona se, jednako tako, izlaže muškome pogledu koji, osim patrijarhatom mu dodijeljene, ima i političko-sistemska ovlast da verbalno iskaže moć i prenese ju dalje – drugoj (muškoj!) karici u lancu (moći), a koje zatim stupa direktno u interakciju s promatranom. Na taj se način u ovoj akciji odvijaju dvije paralelne politike prezentiranja; ona

---

<sup>26</sup> Kada je riječ o performansima Sanje Iveković – tijekom trajanja čitave njezine umjetničke aktivnosti – pokazao se iznimno važnim čin bilježenja istih. Performans katkada ne uključuje kasniju produkcijsku komponentu, a ukoliko ga se i bilježi, često njegove predodžbe nisu smatrane integralnim dijelom toga istog rada. U slučaju Sanje Iveković primjetna je određena doza fetišizacije slikovnog materijala, iznad svega drugoga, gdje je slika postavljena kao najvažnije (i najopasnije) mjesto prenošenja i konstituiranja značenja i identiteta.

državna, kojoj direktno ne svjedočimo, ali smo svjesni njezine prisutnosti, a koja se odvija na ulici te ona kojoj svjedočimo kao treći participirajući subjekt, a koju umjetnica sama organizira i, u suštini, njome dirigira (sve do trenutka kada politika prezentiranja muške moći stupi na snagu).

Balkon kao prostor privatnoga života pojedinca i/ili mikrozaednice s kojom ga dijeli tek je na granici dijalektike s javnošću, a Bojana Pejić inskribirat će mu i kritički feministički potencijal kada kaže kako je to mjesto s kojega žena promatra vanjski svijet, a koje je dovoljno blizu da ostvari interakciju s vanjštinom, no dovoljno daleko da se ona nikada ne realizira.<sup>27</sup> Ipak, kroz *Trokut* se otkrivaju činovi državne, „nasilne vlasti koja, kada je to potrebno, može privatni prostor (balkon) proglasiti javnim.“<sup>28</sup> Pozadina ovoga performansa postavlja i pitanje iniciranosti reakcije policajca iz osiguranja – zašto se privatna seksualna akcija koju se, važno je napomenuti, s obzirom na visinu ograde balkona, može vidjeti samo s vrha susjedne zgrade – tumači kao potencijalna prijetnja postojećemu političkom sistemu? Konačno, *Trokut* problematizira i mušku dominaciju i moć kroz prizmu totalitarističke stereotipije poput praksi nadziranja, promatranja, kontroliranja i intruzije privatnoga (ženskog) prostora.

Citatnost i kolažiranje kao karakteristične autorske tehnike u radu Sanje Iveković prenijele su se i u osamdesete godine. Ipak, kroz njihovo daljnje korištenje primjetna je i promjena do koje je došlo u perspektivi umjetničina autorstva i identiteta. Naime, sedamdesetih je godina bio prisutan snažan osobni, pa i autobiografski glas u narativu njezinih radova, u osamdesetima se ta prisutnost ponešto stišava, a devedesetih se ona gotovo u potpunosti gubi.

---

<sup>27</sup> PEJIĆ, Bojana, Sanja Iveković: metonimijske kretnje, u: ANDELKOVIĆ, Branislava (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., 293-305., str. 293.

<sup>28</sup> U nastavku autorica također primjećuje: „Ono što se u ovoj situaciji čini pogrešnim je to što dva organa nisu vršila svoju dužnost! Umjesto brige o redu u državi i sigurnosti predsjednika Tita, oni su osiguravali vizualni red.“ (*Ibid.*, str. 295.)

Rad *Osobni rezovi* iz 1982. godine (slika 7, 8) neprekinuta je video sekvenca, gdje se lik Sanje Iveković transformira u bilo koji subjekt koji je dio istoga (političkog) sistema u kojemu je i umjetnica sama. U videu Iveković sjedi *en-face* kameri te preko glave ima navučenu tamnu prozirnu čarapu, koju neprestance reže oštrim škarama. Po svakom rezu čarape slijedi kadar iz dokumentarnih snimaka koji predstavljaju (i slave) 20 godina iz povijesti Jugoslavije, a lice umjetnice svakim se rezom sve više i više otkriva, dok napokon nije potpuno vidljivo – kadrom kojim sekvenca i završava. Element opasnosti koji oštre škare (kao zagovaratelji istine) unose, još snažnije podcrtava atmosferu nasilja prisutnu u sekvenci, gdje promatrač strahuje od svakog umjetničinog poteza. To su potezi koji se bore protiv strukturalnoga nasilja (medija) i (njihove) političke moći, protiv kanona velikih povijesnih narativa (velikih nacija), protiv terora pojedinih političkih identiteta u društvu, zatim društvenih nevidljivosti i nevidljivosti društva, ali i protiv tvrdokornoga idealiziranog jugoslavenskoga folkloru čiji kadrovi sustavno prekidaju čin rezanja čarape.<sup>29</sup>

Devedesetih godina, kako je već naglašeno, taj snažan glas “ja“ pozicije u radovima Sanje Iveković gotovo u potpunosti iščezava, a njezina se feministička borba usmjerava na društveni makro plan – govoreći u ime ugroženih, zaboravljenih, nečujnih i nevidljivih (žena). Naposljetku, pogotovo je u posljednjih desetak godina umjetničina rada otežano razdvojiti umjetnički projekt od projekta nastalog kao iskaz društvenoga aktivizma. Osim prerasmjesta vlastitih “upravljačkih točaka“, Iveković nije mnogo mijenjala metodologiju adresiranja društvenih problema; čak su i specifični „društveni problemi, a koje je socijalizam

---

<sup>29</sup> Riječ je o kadrovima iz kolažnih emisija naziva *Povijest Jugoslavije*, koja prikazuje državnu povijest kroz 20 godina, a prikazivala se na državnoj televiziji; kadrovi reiteriraju imaginarij državne propagande, javnih nastupa predsjednika Tita, prizore iz folklorne baštine i reklama (gdje su, gotovo redovito, žene prikazivane kao seksualizirani objekti).

promašio apostrofirati – ([p]ostali prisutni i, op.a.) uvelike preinačeni i umnoženi u okviru nove ekonomske, političke i etničke situacije.<sup>30</sup>

Dva rada koja svjedoče o svojevrsnoj “promjeni paradigme“ pozicije autorskoga subjekta u djelovanju Sanje Iveković svakako su radovi *Gen XX* (1997.-2001., slika 9, 10) i *Nada Dimić File* (2000.; *work-in-progress*, slika 11, 12), koji se bave pričama stvarnih, poznatih žena iz jugoslavenske povijesti, a čiji su lik i djelo, smatra Iveković, po aktualizaciji novoga političkog ustroja – nepravедno prepušteni društvenome zaboravu. Riječ je o ženama koje su, prije osamostaljenja Hrvatske, bile doživljavane heroinama socijalizma, a perspektivu borbe protiv kolektivne amnezije umjetnica je ponovno vidjela u medijima te jeziku reklame i industrije ljepote. Ovdje autorica ponovno poseže za efektom očuđenja te spaja vizualni identitet primjerice, reklame za parfem – s likom atraktivne mlade manekenke, koja, upravo operirajući svom propagandno definiranom i poželjnom aparaturom – privlači pogled na sebe. Međutim, Iveković intervenira u sam prostor slike, pri dnu fotografije dodajući ime zaboravljene heroine te kratak tekst o njezinoj aktivnosti, sudbini i društvenome značaju. „Besprijekorna ljepota modela koji nikada nije čuo za Dragicu Končar stvara osjećaj tuge i izgubljenog. Fetišistički mit o mladosti postaje označitelj za nepovratnost povijesti, ali i sudbina *nacionalnih heroina*, a koje više nemaju nikakvo značenje za današnju mlađu generaciju.“<sup>31</sup>

Rad naziva *Nada Dimić File* problematizira također žensku antifašističku povijest Hrvatske, ali kroz ekonomsko-privatizacijsku prizmu novoga političkog poretka. Tvornica tekstila u Zagrebu, nazvana prema antifašističkoj borkinji, 1992. je godine doživjela privatizaciju, a

---

<sup>30</sup> „Rather, they were substantial social problems that socialism had failed to address and which were largely transformed and multiplied under the new economic, political and ethnical situation.“ (ANĐELKOVIC, Branislava, , How “Persons and Objects“ Become Political in Sanja Iveković’s Art?, u: AAVV (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., 20-25., str. 24.)

<sup>31</sup> „The consummate beauty of the model who has never heard of Dragica Končar triggers a sense of loss and sadness. The fetishist myth of youth becomes a signifier for the irretrievability of history and the fate of the *national heroines* who no longer have meaning for today’s younger generation.“ (EIBLMAYR, Silvia, Sanja Iveković. General Alert, u: AAVV (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., 14-19., str. 18.)

potom je i, u osvit neoliberalnoga kapitalizma, preimenovana u *Endi International* (zanimljivo, u hrvatski zapis angliciziranih inicijala Nade Dimić – N. D.). Sanja Iveković kroz ovaj je rad aktualizirala problem velikoga broja žena koji je privatizacijom tvrtke izgubio posao; jedna od akcija u okviru rada bilo je ponovno postavljanje svjetlećega, fluorescentnog natpisa *Nada Dimić* na fasadu zgrade, i to kao čin osvjetljavanja prošlosti i podsjećanja na žensku borbu – jučer i danas. Rad je također uključivao i postavljanje različitih instalacija u prostor tvornice, poput makete zgrade, preživjelih predmeta iz radničkih pogona, biografija zaposlenih žena, itd., a umjetnica je, kao integralni dio projekta, organizirala i pravno savjetovanje za žene koje su ovom privatizacijom izgubile svoj posao.

Jedan od kompleksnijih radova nastalih u okvirima “pan-ženskoga“ aktivizma Sanje Iveković svakako je rad naziva *Ženska kuća/Crne naočale*, kojega je umjetnica započela 1998. godine (slika 13, 14, 15). Posljednji u nizu djelâ nastalih u okviru projekta jest diptih iz 2012. godine, a čitav je rad još uvijek u statusu *work-in-progress* te su u njegovu realizaciju uključene i ženske nevladine organizacije, kao i skloništa za žene žrtve obiteljskoga nasilja u Belgiji, Hrvatskoj, Italiji, Kosovu, Tajlandu, Sloveniji, Crnoj Gori, itd. Riječ je o multimedijalnome projektu kojega čine različite umjetničko-aktivističke komponente,<sup>32</sup> a tematski je usmjeren na propitivanje problema obiteljskoga nasilja nad ženama te ostvarenja (društvene) sigurnosti i odgovornosti. Projekt je započeo 1998. godine višednevnom radionicom, gdje je Sanja Iveković boravila u specijaliziranome domu za žene žrtve nasilja i odlijevala gipsane maske licâ tih žena. Rad također čini i serija fotografija preuzetih iz reklama za naočale, gdje ispod svake fotografije manekenke s tamnim naočalama stoji kratka biografska crta stvarne žene žrtve nasilja. *Ženska kuća* nastoji mapirati veze na relacijama poput roda i moći, državne sigurnosti i anonimnosti, s jedne, ali i društvene vidljivosti i podrške, s druge strane, između

---

<sup>32</sup> Različiti umjetnički mediji čine ovaj rad: skulpturalne instalacije i video sekvence, ali i druga sredstva komunikacije, poput razglednica, plakata, intervencija u tiskanim medijima, u oglašavačkim prostorima. Takvi javni iskazi za svoj su cilj imali osvjetljavanje problema od javnoga interesa i podizanje svijesti za pitanja društvene odgovornosti i pružanja sigurnosti od strane države.

nasilja i suosjećanja te, ponovno, između (politički) javnog i (politički) privatnog. Konačno, širenjem problemskoga fokusa na različite zemlje, odnosno, zajednice različitih društvenih, kulturnih i političkih konteksta, konačna je argumentacija zaključila da se, bez obzira na regionalne specifičnosti, pitanja “zdravih“ općih društvenih praksi – ne razlikuju umnogome. Osim rada sa ženama žrtvama nasilja, kroz projekt *Ženska kuća/Crne naočale* nastoji se također aktivirati i društvenu zajednicu, pa je tako jednu od akcija činilo i crtanje tlocrta *Autonome ženske kuće* (utočišta) u realnim omjerima na Trgu bana Josipa Jelačića u Zagrebu. Na taj se način ukazalo na potrebu pružanja strukturalne i osobne sigurnosti za žene žrtve nasilja, a podtekst čitavoga projekta usmjeravao je na poticanje društvene solidarnosti, svijesti i aktivizma.

Možda je promjena problemskoga fokusa u radu Sanje Iveković još očitija u jednome od radova novijega datuma, a koji se s intenzitetom polemika koje je prouzrokovao, može tumačiti i kao jedan od najintrigantnijih. *Rosa Luksemburška* (slika 16, 17), replika neoklasicističke skulpture – ženske alegorije muškoga herojstva, postavljena je 2001. godine na javnome trgu u samome središtu Luksemburga. Originalna skulptura – *Gëlle Fra*, podignuta 1923. (inicijalno je bila posvećena palim borcima u Prvome svjetskom ratu), predstavlja simbol luksemburškoga otpora nacizmu, a Sanja Iveković svoju verziju *Zlatne žene*, kojoj je dodala i trudnički trbuh, postavlja u neposrednoj blizini toga antifašističkog memorijala. Reakcije koje je projekt potaknuo bile su brojne i glasne te su stizale podjednako iz medija, političkih krugova, ali i crkvenih tijela ove dominantno katoličke zemlje. Postavljanjem skulpture otvorila su se i mnoga pitanja koja su određene društvene skupine Luksemburga nalazile problematičnima. Između ostaloga se u fokusu raspravâ pronašla i sama autorica kao svjedokinja ratnih zbivanja na području bivše Jugoslavije, što se tumačilo



kao potencijalna inspiracija za *Rosu*. Pitanja roda, ženske pozicije i identiteta te nacionalne memorije imala su direktan izvor u liku trudne junakinje.<sup>33</sup>

Podnožje kipa nosi natpise s riječima, od kojih svaka unosi dodatnu simboliku i potencira još mnoge druge mogućnosti interpretacije: na tri jezika Sanja Iveković bira termine koji se odnose na ženski rodni i spolni subjekt (*Madonna, Whore, Bitch, Virgin*), ali i riječi koje naznačuju odnose kulturnih diskursâ sa društveno-političkim kontekstima, poput riječi *sloboda, neovisnost, pravda, umjetnost, kultura, kapital*.

Također, jedna od važnih polemika koje je *Rosa Luksemburška* izazvala bila je usmjerena na pitanja suvremene umjetnosti kao "stranoga tijela" u zemlji kakva je Luksemburg. Prema Pierreu Stiweru glavni problem nerazumijevanja suvremenoga stvaralaštva u ovome kontekstu čine „katolička baza i konzervativizam širokih slojeva populacije“, a matricu društvenih reakcija autor povezuje s percepcijom *izopačene/degenerirane umjetnosti* u perspektivi nacističke Njemačke.<sup>34</sup>

Trudna *Rosa* na luksemburškome je trgu stajala tri mjeseca, a rasprave koje su ju tada okruživale nisu prestajale niti kasnije. Ova skulptura generira nevjerojatnu količinu pitanja i problema, a opet bez autoričina jasnog i nedvosmislenog izjašnjenja te se u tome krije najpotentniji element kada je riječ o njezinim teorijskim, društvenim i političkim doprinosima.

\* \* \*

---

<sup>33</sup> „*Gëlle Fra*, spomenik koji je zakasnio i u stilističkom i u ikonografskom smislu te dvadesetih godina 20. stoljeća oponaša ženske alegorije nacionalne države iz 19. stoljeća – *Germanije, Polonije i Marijane* – prema mišljenju Sanje Iveković osobito je pogodan za otkrivanje te slabe točke, koja je i danas prisutna u konceptima nacionalnosti: *Taj je spomenik posvećen sjećanju na muškarce, a ipak, svoj učinak proizvodi ljepotom ženskog lika koji stoji na vrhu obeliska.*“ (SCHÖLLHAMMER, Georg, *Rosa Luksemburška: kip autorice Sanje Iveković kao odgovor na luksemburški ratni memorijal Gëlle Fra i debata koju je izazvalo njegovo otkrivanje*, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, god. 36, br. 65/66, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., 102-107., str. 105.)

<sup>34</sup> STIWER, Pierre, *Jedna ženska priča: povodom kipa Sanje Iveković koji je potresao Luksemburg*, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, god. 36, br. 65/66, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., 108-113., str. 111, 112.)

Rad Sanje Iveković uvijek se svjesno i aktivno ostvaruje kao odraz i komentar socijalne realnosti te kao iskaz pojedinačnoga i općeg subjekta u polemici s društveno-političkim sustavom unutar kojega nastaje. To su razlozi koji Sanju Iveković, njezin lik i djelo, čine referentnom točkom (feminističke) umjetnosti za brojne generacije autora i autorica od sredine sedamdesetih pa sve do danas, pogotovo kada je riječ o vidovima aktivističke umjetnosti u hrvatskim i regionalnim okvirima.

## 5. SUVREMENA FEMINISTIČKA UMJETNIČKA PRAKSA KAO INTERAKTIVNI ČINITELJ POLITIČKE SUBVERZIJE: ANDREJA KULUNČIĆ I SANDRA STERLE

### 5.1. Feministička pozadina društveno-političkoga angažmana Andreje Kulunčić

Andreja Kulunčić rođena je 1968. godine u Subotici, a diplomirala je na Fakultetu primijenjenih umjetnosti i dizajna u Beogradu, na odsjeku kiparstva, nakon čega nastavlja studij na Akademiji likovnih umjetnosti u Budimpešti (1992.-1994. godine). Umjetnica je izlagala na brojnim važnim domaćim i međunarodnim manifestacijama, među kojima se ističu izložbe *The American Effect* (Whitney Museum, NYC, 2003.), *Documenta 11* (Kassel, 2002.), *Manifesta 4* (Frankfurt am Main, 2002.), Liverpoolski (2004.), Istanbulski *Bienale* (2003.), i dr., a također je sudjelovala i u brojnim kolektivnim projektima i umjetničkim programima. Od 2009. godine radi kao docentica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, na Odsjeku za nove medije.

Naznačujući vlastitu autorsku poziciju i konceptualno usmjerenje, Kulunčić je istaknula: „U svojim radovima propitujem različite aspekte društvenih odnosa i društvene prakse, zanimajući se za društveno angažirane teme, istraživanje kao umjetnički proces, suočavanje s različitim publikama i suradnju na kolektivnom projektu.“<sup>35</sup>

Odabir umjetničkoga medija za Andreju Kulunčić ne predstavlja ograničavajuće polje, kao što je pitanje umjetničke discipline za nju također veoma fleksibilna kategorija; to se uočava u autoričnim učestalim praksama kombiniranja specifičnih vještina i metoda iz drugih područja (poput filozofije, sociologije, dizajna, marketinga, znanosti) s vlastitim umjetničkim načinima prezentiranja.

---

<sup>35</sup> \*\*\*, <http://www.andreja.org/curric-short-hr.htm>

Jedna od čestih taktika umjetničkoga djelovanja Andreje Kulunčić očituje se u aproprijaciji logike i jezika oglašavanja te interveniranja u vidu izlaganja u eminentno medijskim prostorima, poput *billboard*-a, *city-light* plakata, novinskih oglasa, *radiojinglova* i sl. Naime, Kulunčić „djeluje i unutar i izvan umjetničkog svijeta, koristeći galerijski prostor i institucionalni umjetnički okvir samo kao jedno od mogućih područja djelovanja.“<sup>36</sup> Ipak, ono što beziznimno objedinjuje sve radove Andreje Kulunčić jest njihova implicitna ili eksplicitna društvena angažiranost.

Jedan od ranijih umjetničko-aktivističkih projekata ove umjetnice jest kompleksan rad naziva *NAMA: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća*, iz 2000. godine (slika 18 – 23), koji uključuje plakat s prikazom žene, zaposlenice Name (nekada jedan od najuspješnijih lanaca robnih kuća u SFRJ), koja je u tomu trenutku pred stečajem – s porukom o broju njezinih zaposlenika. Plakat je postavljen kao svjetlosna reklama na lokacijama u širemu centru Zagreba.

Žena koja pozira na plakatu preuzima vizualni jezik modne reklamne fotografije (fotografiranju je prethodio čitav proces šminkanja i oblačenja, u kojemu su bili angažirani stilisti i vizažisti), kako bi se ukazalo na specifičnost toga medija i uobičajenih poruka koje on prenosi, ali i na “finu liniju“ između realnosti i *realnosti* u koju nas reklama i njezine metode i jezik uvjeravaju.

Realizaciji projekta prethodilo je iscrpno istraživanje i brojni razgovori Andreje Kulunčić sa zaposlenicima Name (većinu su činile žene)<sup>37</sup> i radničkim sindikatima. Krajnji je rezultat nastojao ukazati na Namu kao slučaj koji nije izoliran, nego postaje paradigma poduzeća propalih slijedom perioda tranzicije. Osim toga, drugi problemi koje ovaj rad također aktualizira jesu pitanja individualnih sudbina u okviru značajnih društvenih promjena,

---

<sup>36</sup> \*\*\*, <http://www.andreja.org/curric-short-hr.htm>

<sup>37</sup> U fotografskoj su fazi projekta sudjelovale tri zaposlenice Name: Branka Stanić, Biserka Kanenarić i Barbara Kovačević.

odnosno pitanja relevantnosti pojedinca za širi kontekst zajednice, kao i pitanja društvene empatije, svijesti i aktiviranosti.

Rad Andreje Kulunčić naziva *index.žene* (2007.-2013., slika 24 – 27), nastao u sklopu međunarodnoga projekta *Žena na raskrižju ideologija*, transcendira lokalnu zadatost te se svojom problemskom retorikom prilagođava bilo kojoj regionalnoj situaciji. Naime, rad je najprije našao svoje mjesto na ulicama, tj., reklamnim punktovima Splita (2007.), zatim Napulja (2011., 2012.) i konačno Beograda (2013.). Riječ je o plakatima koji prikazuju lica žena, s pripadajućim anketnim pitanjima, a koja pozivaju žene prolaznice da prijave svoje odgovore na navedeni broj telefona. Pitanje/odgovor započinje s *Osjećam se.../ Mi sento... / Osećam se... : zadovoljnom, zlostavljanom, diskriminiranom*. Nakon četiri tjedna anketiranja rezultati upitnika su se prikazivali na digitalnome zaslonu na glavnome gradskom trgu.

Retorička pozadina ovoga rada nastojala je prodrijeti do problema društvenoga, političkog, ekonomskog, javnog i privatnog položaja žene u specifičnim sredinama i kontekstima. Metodu kojom se rad poslužio čine interakcija s publikom i direktan, gotovo gerilski model podizanja svijesti vezane uz pitanja diskriminiranih, potlačenih, nevidljivih subjekata te društvene osjetljivosti u odnosu prema istima.

Diskriminirane, potlačene, nevidljive, iskorištavane i potplaćene skupine u autorskoj su perspektivi Andreje Kulunčić uvijek određene kao relevantni subjekti specifične društvene grupe, bez obzira na rod, spol, rasu, naciju, seksualnost, klasu, itd. Naime, znatan se broj njezinih umjetničko-aktivističkih projekata bavi pojavnostima društvene segregacije kroz preispitivanje pozicije marginaliziranih grupa, poput, primjerice, ilegalnih imigranata u Švicarskoj, ilegalnih fizičkih radnika u Austriji ili, pak, pacijenata u Psihijatrijskoj bolnici u Zagrebu. Jedan od takvih radova je projekt naziva *Samo za Austrijance* (2005., slika 28 – 32), koji je uključivao akciju ubacivanja profesionalno dizajniranih reklamnih letaka u privatne poštanske sandučice stanovništvu gornje Austrije, zatim oglase u novinama te plakate. Svaki

navedeni vizualni materijal uključuje prikaz aktivnosti specifičnoga posla koji oglašava te poziv jasno namijenjen „samo Austrijancima“, a riječ je o poslovima prostitutke ili čistača/čistačice. Ovim je radom Andreja Kulunčić problematizirala pitanje poslova, položaja i društvene prihvaćenosti stranih radnika u Austriji, odnosno činjenicu njihove potplaćenosti, poniženja i gotovo nemogućih uvjeta napredovanja i samoaktualizacije u društvu kakvo je austrijsko.

Rad *Bosanci van! (Radnici bez granica)* (2008., slika 33 – 37) generira iz slične regionalne i problemske pozicioniranosti, a čine ga plakati s prikazima trojice bosanskih emigranata koji rade u Sloveniji. Rad je nastao prema smjernicama koje je Andreja Kulunčić dobila od kustosko-organizatorskoga tima izložbe *Muzej na cesti* u Modernoj galeriji u Ljubljani, a koji je od umjetnice tražio da se bavi „urbanim marginama, paralelnim strategijama preživljavanja, praksama samoorganizacije, migrantima, radničkim hotelima, zatvorima...“.<sup>38</sup> Umjetnica je, kako sama kaže, odlučila spojiti te ideje sa subjektima najbližima samome projektu: trojicom radnika koji su bili zaduženi za fizičke radove na obnavljanju zgrade Moderne galerije – Osmanom Pezićem, Saidom Mujićem i Ibrahimom Čurićem. Kulunčić je u suradnji s trojicom bosanskih radnika odabrala četiri tematska sklopa koje ovaj rad problematizira, a riječ je o pitanjima radnih uvjeta, života u radničkim hostelima, o problemima loše prehrane i odvojenosti od obitelji. Tako svaki plakat čine dva paralelna polja: jedno prikazuje stranoga radnika u Sloveniji i teške uvjete takve “sezonske imigracije“, a drugo donosi tipične prikaze nečega što se, suprotno prvoj slici, može smatrati dobrim životom uz optimalne radne uvjete te što je “rezervirano“ za slovenske državljane. Cilj ovoga projekta Andreje Kulunčić bio je omogućiti stranim radnicima komunikacijski kanal koji bi rezultirao uspostavljanjem dijaloga sa slovenskom javnošću, propitivanjem praksi zapošljavanja i radnih uvjeta za strane radnike.

---

<sup>38</sup> KULUNČIĆ, Andreja, *BOSNIANS OUT! (Workers Without Frontiers)*, u: <http://www.andreja.org/>

Kampanju su činili *city-light* plakati, koje su slovenske vlasti maknule još za trajanja izložbe; kasnije su plakati vraćeni i to nakon što je uprava muzeja javno reagirala.

Projekt *O stanju nacije* (2008.) obuhvaća jednogodišnje antropološko istraživanje na temu društvenoga distanciranja i izoliranja, odnosno, na modele prezentacije, pojavljivanja i konstituiranja prisutnosti *Drugih*, u vidu marginaliziranih društvenih grupa – u lokalnim medijima. Projekt je uključivao iscrpnu analizu, anketiranje i dijaloge s istraživačima iz društvenih i humanističkih disciplina, a u drugoj fazi odvijao se i kroz brojne radionice, predavanja i direktan aktivizam s ciljem progovaranja o odgovornosti medija u stvaranju i okoštavanju društvene percepcije stvarnosti. Rezultati anketa, kao jedna od prvih faza rada – pokazali su kako su tri najnepoželjnije marginalne skupine u Hrvatskoj – homoseksualci, Romi i Kinezi, što im onda, i medijski i strukturalno, pridaje atribut Drugosti. Nadalje se ispitivanjima pokušalo definirati stupanj opće društvene tolerancije prema navedenim skupinama, ali i uočiti, dekonstruirati i, eventualno, alternirati medijske udjele u stvaranju tih odnosa. Ta se faza projekta odvijala kroz direktne radionice s temama o Drugima, o novim modelima generiranja tolerancije, te kroz nekoliko diskusija i okruglih stolova.

\* \* \*

Radovi Andreje Kulunčić, kako je već naglašeno, uvijek u sebi utjelovljuju angažirajući moment. Ta je angažiranost u srži feministička, a uvijek je usmjerena prema različitim ugroženim skupinama, prema podizanju kolektivne svijesti s ciljem konstruiranja novoga poligona društvene osjetljivosti, kritičkoga stava i aktivističkih naboja. Naposljetku, element uvijek prisutan u svakome njezinom radu – jest aktivizam uokviren u koordinatama “ovdje i sada“, u veoma specifičnome i konkretnom društveno-političko-ekonomskom kontekstu.

Kulunčić se u Hrvatskoj najsustavnije bavi *online* projektima, a internetsku komunikaciju i prakse autorica vidi kao indikativne znakove različitih socio-ekonomskih, ali i kulturnih i globalizacijskih promjena na lokalnoj i općoj društvenoj razini.

## 5. 2. Sandra Sterle – fluidnost identiteta kao mogućnost društvene transgresije

Sandra Sterle rođena je 1965. godine u Zadru, a po stjecanju diplome na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu školovanje je nastavila na Kunstakademie u Düsseldorfu. Od 1991. do 2000. godine živjela je i radila u Amsterdamu, primivši mnoga priznanja, nagrade i stipendije za svoj rad, a gdje se publici predstavljala kroz brojne izložbe, radionice, umjetničke programe i razne druge projekte. Radovi ove umjetnice uvršteni su u važnije retrospektivne izložbe hrvatske video umjetnosti, poput, primjerice, izložbe *Frame by Frame* (2003.), *Insert* (2005.) ili *Personal Cinema Program* (2007.); a također je svoje mjesto pronašla i u nizozemskoj retrospektivnoj izložbi naziva *A Short History of Dutch Video Art* (2004.).

Sandra Sterle za prezentaciju odabire različite medije: od performansa, fotografije, videa, interneta i *web-streaminga*, itd. Od 2001. godine ova umjetnica živi i radi u Splitu, gdje na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu kao docentica predaje kolegije *Novi mediji te Performans i video*.

U pokušaju objedinjavanja tematsko-konceptualnih smjernica u radu Sandre Sterle moguće je tek zaključiti da je, u većini slučajeva, riječ o radovima koji u sebi generiraju i propituju velik broj (društvenih) problema i pitanja. Ipak, moguće je reći, no opet uvjetno, da je centralni subjekt, kao medij kroz koji Sandra Sterle provlači ova i slična pitanja – ženski subjekt unutar muškoga/ekonomskog/kapitalističkog univerzuma.

Sedmominutni video performans naziva *Okolo naokolo/Round Around* (1996./1997., slika 38 – 40) jedno je od djela koje Sandra Sterle izvodi ciklično, s inicijalnom idejom da ga na točnome mjestu prvoga “uprizorenja“ izvodi svakih sljedećih sedam godina, do kraja života. *Okolo naokolo* čini i serija fotografija, na kojima umjetnicu vidimo prerušenu u sredovječnu ženu rumenih obraza (kao indikacija *zdravoga seljačkog* života) iz ruralnih primorskih dijelova Hrvatske, a koja je dokumentirana u svojem *prirodnom* svakodnevlju repetitivne



dinamike. Ona trči oko debla do trenutka kolabiranja, kada nestaje iz kadra. Tematski sličan rad čine fotografije iz serije *Na otoku* (1997., slika 41, 42), koje umjetnicu prikazuju dok obavlja svakodnevne poslove otočke žene, ali i poslove koji bi, u nekim drugim socioekonomskim kontekstima, češće pripadali domeni muških aktivnosti.

Sterle namjerno koristi konotativnu prirodu maskiranja i postavlja pitanja fluidnosti identiteta, kao i pitanja položaja žena, i to s obzirom na specifične regionalne društvene, političke i ekonomske uvjete života. Također je u spomenutim radovima Sandre Sterle indikativna putanja kretanja lika/subjekta/ideje koju utjelovljuje – cikličnost kao tvrdoglavi, repetitivni rad koji i dovodi do okoštavanja društvenih praksi, kanona, tradicionalnih modela ponašanja. Rad također problematizira upisivanje rodnihi kodova i identiteta te njihove stroge prakse sistematizacije; dodatno su ove aluzije pojačane scenografskim konceptom *prirodnog, iskonskog i istinitog*. Kružnom putanjom Sterle upućuje na mogućnost uočavanja rodnihi dinamizama i potencijalne subverzije istih, ali oni su ciklični, bez početka, bez kraja te bez ulaznih i izlaznih točaka. To nam, s druge strane, sugerira nemogućnost izlaženja iz sistema ili djelovanja sasvim neovisno o njemu.

Problematiziranje pozicije žene u radovima Sandre Sterle, osim ruralnoga rakursa, uključuje i onaj (tobože) urbani, a za koji se, dakako, postavlja pitanje autonomije i stvarne izdvojenosti u odnosu na prakse “života na selu“. U performansu *Mučnina*, iz 2008. godine, umjetnica uz zvukove pjesme Mate Miše Kovača *Dalmatinac nosi lančić oko vrata* – namjerno inducira povraćanje. Pjesma poput ove, prema uvjerenju Sandre Sterle, utjelovljuje cjelokupan društveni narativ jedne specifične sredine i veoma kompleksne socijalne strukture – nastale upravo neprestanom repetitivnošću i normativnošću tih reiterirajućih praksi. „Pjesma, sama po sebi, simbolizira postojanost dalmatinskoga provincijalnog patrijarhalnog naslijeđa,

sadržanoga u formuli svete i neprekinute povezanosti *krvi i tla*, unutar kojega je, s druge strane, ženski subjekt nevidljiv ili jedva impliciran.<sup>39</sup>

Strategije prerusavanja kod Sandre Sterle predstavljaju čest model izgradnje identiteta i subverzije, a osim mogućnosti osobne transgresije, maska nudi i smjenu fokusa s pojedinačne na opću društvenu perspektivu i progovaranje kroz kolektiv. Jedan od takvih radova, koji problematizira društvo u cjelini i njegovu ekonomsko-političko-ideološku situiranost, čine serije fotografija s različitim vremenom i mjestom nastajanja, ali koje je tematski moguće uokviriti. U djelu naziva *Idi kući* (2001., slika 43) Sterle hoda ulicama New Yorka, nedugo nakon 11. rujna, prerusena u domaćicu/kuharicu/dadilju, gurajući dječja kolica, a u kadru su vidljive i američke zastave na pročeljima privatnih kuća. Rad iz 2005. godine – *Integracijel/Tko se želi igrati?* (slika 44) – čini video performans, ali i niz fotografija, gdje je umjetnica preuzela identitet klauna te se fotografira ispred zastave Europske unije. Sličnu scenu ponavlja i u Rusiji, gdje je u pozadini fotografije vidljiva ruska nacionalna zastava.

Ono što ove radove Sandre Sterle ujedinjuje jest zanimljiv proces mimikrije autorskoga subjekta i njezina uživljanja u različite nacionalne identitete, gdje se specifični političko-ekonomski entiteti prokazuju kao svojevrsni konstrukti; oni su fluidni i, naposljetku – lako usvojivi/posvojivi. Ipak, i ovdje je riječ o cikličnome, centrifugalnom sistemskom kretanju, koje pojedincu tek dopušta da bude dijelom jednoga ili drugog sustava, ali nikada ga nije u mogućnosti napustiti – jedino što se transformira pojedinčev je identitet te osobna i opća situiranost.

O specifičnoj, pa i vlastitoj regionalnoj i političkoj situiranosti Sandra Sterle progovorila je i u performansu *Nova staza do vodopada* (2009., slika 45, 46), nastalome u vrijeme izborne kampanje poduzetnika Željka Keruma u Splitu, izvedenom u sklopu *Festivala proširenog*

---

<sup>39</sup> The song itself symbolises the persistence of the Dalmatian provincial patriarchal heritage contained in the formula of a sacred and unbreakable tie of "blood and soil" in which, however, the female subject is invisible or merely implicated. (BAGO, Ivana, *Re: Re: Re: Re: Re: Subversive Repetition and Its Consequences*, u: <http://www.obieg.pl/artmix/18317>)

*performansa DOPUST*. Umjetnica se gola spušta niz stepenice Akvarija na Bačvicama u Splitu,<sup>40</sup> u rukama noseći pune vrećice iz supermarketa u vlasništvu Željka Keruma (tada, u vrijeme kampanje, s otisnutim natpisom “Kerum gradonačelnik“).

Ovaj je performans nastao kao reakcija Sandre Sterle na deficitarnu financijsku politiku prema kulturi i kulturnim produkcijama, na probleme vezane uz porijeklo krupnoga kapitala, na politička kotiranja velikih kapitalista te, kako umjetnica sama kaže, na svakodnevna oglašavanja državnih tijela na aktualne prosvjede studenata. Naposljetku, reakcija je to i na stoljećima nepromijenjenu percepciju i sablazan nad golim (ženskim) tijelom kao potencijalnim destabilizatorom (stabilnoga) društvenog Reda.<sup>41</sup> Performans je rezultirao brojnim reakcijama lokalne zajednice, ali je i ponukao druge umjetnike da se inspiriraju praksom Sandre Sterle te je, osim umjetničkoga statusa, zadobio i atribut civilne neposlušnosti.<sup>42</sup>

\* \* \*

Možda se kao dominantna tematsko-konceptualna ideja u radovima Sandre Sterle može izdvojiti pitanje identitetâ – njihove finalnosti, otvorenosti, moći performiranja, njihova subverzivirajućeg potencijala te, iznad svega – pitanje odnosa repetitivnosti društvenih praksi i stvaranja identiteta kroz te prakse. Naposljetku, upravo je kroz prizmu transgresivne identitarne igre u radovima Sandre Sterle moguće razviti diskusiju o identitetu kao konstrukt koji reflektira, ali i proizvodi šire socijalne relacije.

---

<sup>40</sup> Fotografije gole umjetnice koja silazi niz stepenice, kao dio rada, kasnije su obrađene efektima zamućenosti, fluidnih kontura i multiplicirane siluete te predstavljaju referencu na rad *Akt koji silazi niz stepenice* Marcela Duchampa (1912.).

<sup>41</sup> Tijelo je jedan od konceptualnih čimbenika koji direktno i sasvim očito povezuje rad Sandre Sterle i Sanje Iveković. Obje umjetnice, naime, tijelo vide kao posrednika komunikacije, ali i kao sredstvo medijacije i generiranja značenja u društvu.

<sup>42</sup> BAGO, *Re: Re:...*, u: <http://www.obieg.pl/artmix/18317>

## 6. ZAKLJUČAK

Feministička umjetnost ostvaruje svoje početke u trenutku snažnoga rezoniranja postmodernističke i avangardne svijesti društva, gdje je, kroz metodološko-teorijske preplete sa sociologijom, filozofijom i psihoanalizom, uspostavila vlastitu analitičku aparaturu.

Unatoč izvjesnome broju primjedbi od strane udjela struke koji se priklanja tradicionalnoj povijesti umjetnosti, njezinim metodologijama, ideologijama i pretpostavkama – feministička umjetnost, kao i feministička likovna kritika, izborile su svoje značajno mjesto unutar (suvremenoga) povijesnoumjetničkog diskursa, proširivši granice promatranja, pristupe u istraživanjima ali i, jednako tako, promijenivši interakcijski plan odnosa društva, kulturnoumjetničkih produkcija i političko-ekonomskih praksi.

Feminizam u SFRJ i feministička umjetnička produkcija svoj su skup pitanja i problema kojima se bave započeli sustavnije razvijati sedamdesetih godina.

Unutar toga vremensko-prostornog konteksta na umjetničkome planu se ističe djelovanje Sanje Iveković, čiju je umjetničku i aktivističku feminističku aktivnost moguće opisati kao sustavno implementiran model feminističke borbe u okvirima umjetničke djelatnosti.

Problemski fokusi rada Sanje Iveković gotovo su uvijek korespondirali i dalje korespondiraju s pitanjima širih društvenih odnosa, ali i s pitanjima političko-ideološkoga rezoniranja praksi određene zajednice. Iz toga je razloga moguće pratiti umjetničine faze u radu – od vremena socijalističke i titoističke Jugoslavije pa do uspostavljanja Hrvatske države početkom devedesetih. S obzirom na specifične političke uvjete tranzitivnih vremena na domaćim i regionalnim prostorima, i u radu Sanje Iveković moguće je uočiti indikativne promjene u tematskome i konceptualnom fokusu.

Cjelokupan profil feminističke borbe kod Sanje Iveković generira iz propitivanja specifičnoga položaja žene od vremena umjetničkih studentskih dana pa do danas. On uključuje pitanja

koja se odnose na probleme usvajanja/ostvarivanja identiteta pojedinca (žene), njezina društveno nepromjenjivog položaja unutar dominantno patrijarhalnih strukturâ, utjecaja medija na kreiranje te njihovu političku kontrolu života zajednice; zatim odnose sferâ privatno-javno, osobno-političko, ali i pitanja mikrogrupa poput obitelji, obiteljskoga i strukturalnog nasilja nad ženama te njihove opće društvene vidljivosti.

Razdoblje tranzicije u postkomunističkim je zemljama rezultiralo kompleksnim društvenim tektonikama te je stvorilo poligon za stalno pulsiranje linije odnosa *prije i sada*. Na taj se način rad Sanje Iveković realizira kao pregnantan sklop različitih umjetnički i aktivistički intrigantnih tema za hrvatske umjetnice mlađe generacije. Određena pitanja koja Iveković otvara ili je doticala ranije, vidljiva su u aktualnim umjetničkim izrazima, a ona se susreću i s pitanjima opće i osobne vremensko-prostorne uvjetovanosti suvremenih feminističkih umjetnica. Na taj se način određeni metodološki pristupi kakvima operira Sanja Iveković – pronalaze u novoj umjetničkoj, ali i društveno-političkoj situaciji.

Rad Andreje Kulunčić i Sandre Sterle, kao i onaj Sanje Iveković, nesumnjivo inkubira na pojavnostima umjetničke socijalne angažiranosti te, kao takav, pokušava participirati u dijalozima zajednice u kojoj raste i koju propituje. Tako se kao očita zajednička crta ovih triju umjetničkih djelovanja, pojavljuje moment progovaranja o osobnoj, a onda i općoj (obje pozicije uvijek kao političke) društvenoj situiranosti u specifičnim uvjetima hrvatske stvarnosti. Ipak, implementacija toga modela kod svake je od umjetnicâ drukčija. Kod Sanje Iveković taj je proces moguće pratiti na liniji “ja“ – kao autorski subjekt, koji može progovarati i u ime više drugih subjekata (to su uglavnom – žene), dok je kod Andreje Kulunčić takva pozicija manje primjetna, a više djeluje kroz perspektivu ukazivača na problem i, potom, inicijatora potencijalnoga dijaloga. Kulunčić također mnogo češće prenosi prizmu analize na šire relacije od onih lokalnih i regionalnih. S druge strane, Sandra Sterle ima prisutnu poziciju “ja“ i ona razmjerno glasno progovara, ali to nije pozicija koja je fiksna,

konkretna i nepromjenjiva, nego je riječ o preuzimanju identiteta koji, ovisno o problemu kojim se bavi, u sebi objedinjuje i problematizira različite instance. Ipak, sve su to identiteti koji izvire iz jedinstvene osobe Sandre Sterle, ali koja takvim praksama upravo želi ukazati na njihovu konstruktivnost, varijabilnost i podložnost manipulaciji.

Nadalje, sve tri umjetnice često koriste tehniku mimikrije. Kod Andreje Kulunčić i Sanje Iveković to će biti medijska infiltracija, pa čak i, kako Branko Franceschi to naziva – parazitizam, koji kao metodu koristi neprimjetnost autorskoga prisustva. S druge strane, Sandre Sterle će nastojati bolno ironično, pa i tragikomično ukazati na vlastitu misiju, veoma glasno i očito prokazujući (vlastiti) identitet kao konstruiran.

Tako Sanja Iveković i Andreja Kulunčić zaposjedaju oglašivački, novinski i reklamni medijski prostor, subvertirajući prenošenu poruku te intervenirajući svojom umjetničkom akcijom. S druge strane, iako je metoda gotovo ista – značenjska je pozadina ovih radova drukčija. Sanja Iveković, primjerice, radovima *Dvostruki život* ili *Tragedija jedne Venere* nastoji prokazati društveno participativnu ulogu medija u konstrukciji života pojedinca (žene), dok Andreja Kulunčić problematizira percepcijsko-konzumentske prakse korisnika tih istih medija, odnosno, zanima ju – može li medij i na koji način prenijeti poruku koja nije “tradicionalno“ medijski konstituirana, ali posuđuje jezik istoga?

Nadalje, pitanje identiteta nalazi razmjerno sličnu pozicioniranost u radu Sanje Iveković i Sandre Sterle. Obje umjetnice vide identitet kao mjesto otvorenoga ulaza i izlaza, gdje će za Iveković to predstavljati i mjesto neodlučnosti i rascjepa između vlastitosti i političko-sistemskih praksi, dok Sandri Sterle ta fluidnost identiteta služi kao autorski privlačno mjesto neprekinute subverzije, ali i podobnoga odgovora na suvremena društvena kretanja koja zahtijevaju od pojedinca da vlastite identitarne pozicije neprestano mijenja, kombinira i razvija. Na toj se liniji Andreja Kulunčić sasvim odvaja, ne želeći dinamiku *pojedinčanog*

ostvarivati kao označitelja općeg, nego pojedinačno koristi uvijek kao kolektivno, što je posebno vidljivo u radu *Nama*, ili *Bosanci van!*.

S druge strane, Kulunčić ostvaruje jasno vidljivu poveznicu s radom Sanje Iveković kada u fokus stavlja nečujne, diskriminirane i nevidljive subjekte (*Ženska kuća/Crne naočale* vs. *Bosanci van!* ili *Nama: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća* ) društva, dok će Sterle zanemariti takve društvene podjele i progovoriti u ime društva kao nacionalnoga entiteta (*Idi kući, Integracije/Tko se želi igrati?*) ili, pak, regionalno-lokalne skupine (*Mučnina, Nova staza do vodopada*).

Konačno, nastojeći osvijetliti društvene probleme specifičnih sredina i njihovih uvjetâ, sve se umjetnice dotiču (ako ne i zasnivaju svoje djelovanje na) pitanja pozicije žene u okvirima vremenskih i prostornih odrednicâ u kojima djeluju. Sanja Iveković, pogotovo u prva tri desetljeća rada, tako analizira javnu i privatnu poziciju žene u praksama državnih regulacijâ i njihovih specifičnih pojavnosti od vremena socijalizma do danas. Andreja Kulunčić ponešto manje intenzivno smješta ženu u fokus svojega rada, progovarajući o općoj društvenoj slici. Ipak, tim se radovima ukazuje na neke manje vidljive društvene prakse koje, iako destabiliziraju i ugrožavaju položaj društva u cjelini, prvo i najjače zahvaćaju upravo u mjesto ženskoga života i rada. Tako je, u slučaju *Name*, riječ o dominantno ženskim zaposlenicama te tvrtke, dok rad *Samo za Austrijance* problematizira pitanje poslova čišćenja i prostitucije u inozemstvu, a koje, ponovno, uglavnom obavljaju žene. Štoviše, sva su ova tri primjera umjetničkoga djelovanja u srži feministička, pa i onda kada svoj fokus ne zadržavaju na ženi i ženskoj poziciji. Naime, uključivanje brojnih drugih pitanja i subjekata u rakurs feminističke borbe za posljedice je imalo njezinu implementaciju u širim društvenim slojevima i retorici *Drugosti*, nevidljivosti, subalternosti i sl., što je, u većoj ili manjoj mjeri, vidljivo i u radovima triju umjetnicâ.

Naposljetku, važnim se čini naznačiti i osobnu autorsku poziciju svake umjetnice, koja svaki tip političkoga djelovanja čini zasebnim. Sanja Iveković, reći će Bojana Pejić, nije bila disidentska umjetnica, ali je jukstapozicioniranjem (osobnog) tjelesnog, (osobnog) seksualnog, (osobnog) radničkog i (osobnog) političkog uvijek ostvarivala polemičan dijalog sa političko-ideološkim instancama vremena i prostora koji propituje.

Andreja Kulunčić vlastito umjetničko mjesto djelovanja gradi kroz autorski subjekt koji otvara određena problemska čvorišta te prezentacijskom retorikom poziva na sudjelovanje i polemiku u društvu. Krajnji se cilj njezina aktivizma ostvaruje u vidu mogućnosti progovaranja i djelovanja za grupe koje svojim radovima tematizira. Njezina je pozicija u tomu smislu, mnogo manje glasna nego, primjerice, ona Sanje Iveković ili Sandre Sterle. Naposljetku, Kulunčić sama kaže: „[...] ja svoje poruke pokušavam provući skoro neprimjetno s afirmativnim pristupom i vjerom u dijalog.“<sup>43</sup>

Sandra Sterle specifičnim i subverzivnim umjetničkim akcijama nastoji pobuditi reakciju (lokalne) javnosti, kakve god ona prirode i intenziteta bila, sa željom polemiziranja o konstitutivnim identitetima i označiteljima specifične lokalne situacije unutar koje živi i djeluje. Taj rad ostvaruje katkada i pune potencijale umjetničko-aktivističkoga disidentstva, a za krajnji cilj gotovo uvijek ima pozivanje na reakciju i, više od toga – na akciju.

\* \* \*

Sva tri opusa razmatrana ovom analizom – Sanje Iveković, Andreje Kulunčić i Sandre Sterle – predstavljaju zanimljive oblike umjetničkoga djelovanja u okvirima hrvatske kulturnoumjetničke proizvodnje, a povezuje ih specifičan oblik društvene borbe i tematiziranja odnosâ općeg i pojedinačnog.

Rad Sanje Iveković u hrvatskome je umjetničkom kontekstu udario temelje feminističkoj angažiranosti te stoga predstavlja nezaobilazno mjesto inspiracije i metodološke konstrukcije

---

<sup>43</sup> VIDOVIĆ, Dea, *Prava pitanja*, u: <http://www.andreja.org/>



za sve nadolazeće generacije umjetnika i umjetnica čija se perspektiva djelovanja konstituira kao aktivistička.

Ipak, poneki primjeri svjedoče i o praksama nasljeđivanja specifičnih čimbenika prezentacije Sanje Iveković, kao što je to primjetno u određenim radovima Andreje Kulunčić i Sandre Sterle. Kao najuočljiviji, direktno usvojen element ističe se odabir metodologije kod dviju mlađih umjetnica, a koji tvori integralan dio umjetničke aktivnosti Sanje Iveković. Infiltracija u sistem kojega se kritizira, snažno dijalogiziranje s praksama političkih sistema, povlačenje paralela i smjenjivanje fokusa na relacijama lokalno-globalno te rakurs društvene perspektive (vrlo često – ženske) u domaćoj sredini u okviru tranzicijskih vremena – u djelima Sterle i Kulunčić čitaju se kao izravno naslijeđen autorski *modus operandi*. Štoviše, razlože li se ove metodološke prakse na još detaljnija pitanja, i na partikularnoj se razini uviđa na koji način i do koje mjere Andreja Kulunčić i Sandra Sterle preuzimaju, prevode i razvijaju umjetničke, teorijske i aktivističke postupke Sanje Iveković.

Također, pokušajima približavanja suvremenih primjera umjetničke angažiranosti i aktivizma s jedinstvenim feminističkim umjetničkim pismom nastalim u okviru socijalizma i Jugoslavije kao specifičnoga entiteta unutar istočnoeuropskoga komunističkog bloka – otvaraju se brojna druga pitanja kroz čiju se prizmu, jednako tako, mogu čitati spomenute “prakse nastavljanja“. Kustoski kolektiv *What, How and For Whom?/WHW* je na tu temu, u tekstu izložbenoga projekta *Umjetnost uvijek ima posljedice* iz 2010. godine, istaknuo kako suvremena umjetnost koju čitamo u određenoj relaciji sa socijalističkim/post-socijalističkim/istočnoeuropskim nasljeđem – nastaje kroz tri moguća zasebna modusa. „[...] kao kritika i re-artikulacija političkih, kulturnih i umjetničkih konstelacija, kao direktna akcija ili agitacija ili, pak, kao

simptom“ te nam ta tri tipa reflektiranja „govore što je moguće i prihvatljivo u danome društveno-političkom kontekstu.“<sup>44</sup>

Naposljetku, feministička impostiranost i okvir smještaju tri analizirana opusa u jedinstven i koherentan prostor umjetničke angažiranosti, gdje potom svako od ovih autorskih djelovanja nastoji uspostaviti vlastiti ulazno-izlazni lokus za dijalog s političko-ideološkim silnicama konteksta iz kojega i samo proizlazi.

---

<sup>44</sup> „[...] as critique and re-articulation of the political, cultural and art constellations, as direct action or agitation, or as a symptom, which tells us what is possible and acceptable in a given socio-political context.“ (WHAT, HOW & FOR WHOM/WHW, *Art Always Has Its Consequences*, u: WHW (ur.), *Art Always Has Its Consequences*, Zagreb: WHW, 2010., 151-157., str. 156.)

## SLIKOVNI PRILOG



Slika 1,2 – Sanja Iveković, *Dvostruki život*, 1976.



Slika 3,4 – Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

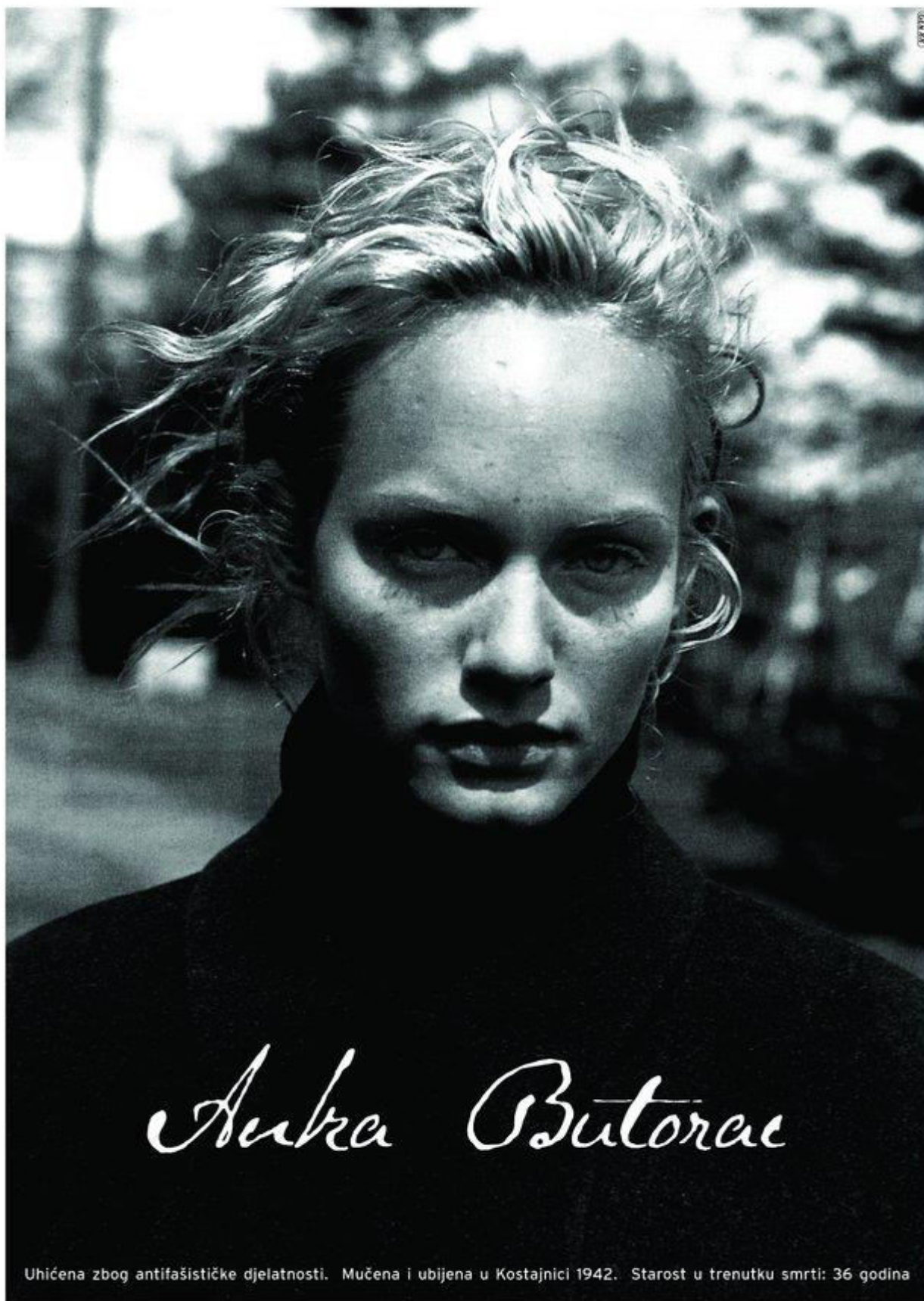


Slika 5,6 – Sanja Iveković, *Trokut*, 1979.

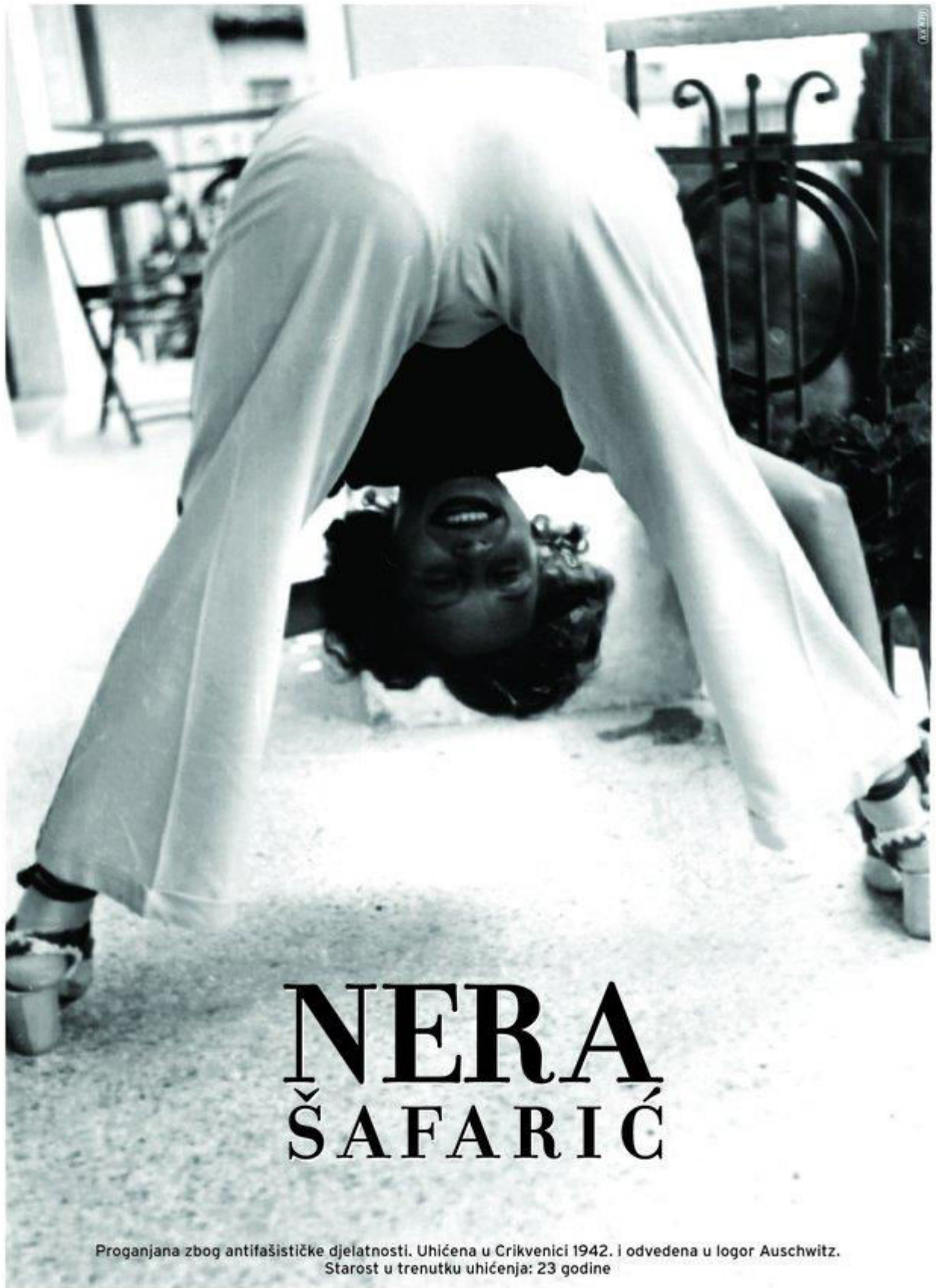


Slika 7,8 – Sanja Iveković, *Osobni rezovi*, 1982.





Slika 9 – Sanja Iveković, *Gen XX*, 1997.-2001.



# NERA ŠAFARIĆ

Proganjana zbog antifašističke djelatnosti. Uhićena u Crikvenici 1942. i odvedena u logor Auschwitz.  
Starost u trenutku uhićenja: 23 godine

Slika 10 – Sanja Iveković, *Gen XX*, 1997.-2001.






Slika 11, 12 – Sanja Iveković, *Nada Dimić File*, 2000. -



Slika 13, 14 – Sanja Iveković, *Ženska kuća / Crne naočale*, 2000. -





Autonomous Women's House, Zagreb

## MIHAELA

*34, Serbian, married, two children*

In the beginning I thought that his jealousy was a sign of love, so I ignored the violence. I loved him and believed that the violence would eventually stop. During the war, however, it became worse. I am Serbian and he is Muslim; my nationality became a new reason for him to abuse me. I went through hell. He brought home his war companions and forced me to kiss their boots while they called me a Serbian whore. After spending twelve days in the hospital, I decided to take my children and leave. I am in a shelter now, and I hope to change my life.

*Sanja Iveković*

Slika 15 – Sanja Iveković, *Ženska kuća / Crne naočale*, 2000. –





Slika 16, 17 – Sanja Iveković: *Rosa Luksemburška – Lady Rosa of Luxembourg*, 2001. (slika 17 – s *Gëlle Fra* (1923.) u pozadini)



Slika 18, 19, 20 – *Andreja Kulunčić, Nama: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća, 2000.*, plakati in-situ

Slika 21, 22 – *Andreja Kulunčić, Nama: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća, 2000.*, fotografiranje i šminkanje zaposlenica

Slika 23 – *Nama, prostori robne kuće, Kvaternikov Trg, Zagreb, svibanj 2000.*



**OSJEĆAM SE...**

**ZADOVOLJNA**

- Radim posao koji volim.
- Moj muž me podržava.
- Posao me potiče. Uživam u radu.
- Uživam u životu.
- Moj muž me podržava u profesionalnom životu.
- Moj muž me podržava u životu.

**ZLOSTAVLJANA**

- Ne mogu se odvojiti od posla.
- Moj muž me podržava u profesionalnom životu.
- Moj muž me podržava u životu.
- Moj muž me podržava u profesionalnom životu.
- Moj muž me podržava u životu.

**DISKRIMINIRANA**

- Moj muž me podržava u profesionalnom životu.
- Moj muž me podržava u životu.
- Moj muž me podržava u profesionalnom životu.
- Moj muž me podržava u životu.
- Moj muž me podržava u profesionalnom životu.
- Moj muž me podržava u životu.

**AKO SE PREPOZNAVATE U OBAJ KATEGORIJI OD NAVEĐENIH TVRŃKA, OSTAVALI ANONIMNU PORUKU NA BESPLATKOM TELEFONU: 0800 7879**

Naši stručnjaci vam pomoću naše kategorije: zadovoljna, zlostavljana ili diskriminirana.

**Mi sento...**

**SODDISFATTA**

- Svolgo un lavoro che amo e sono pagata in modo adeguato.
- Il mio compagno mi rispetta. Prendiamo tutte le decisioni in comune.
- Prendo parte in modo attivo alla vita sociale e politica.
- Per la mia carriera non è necessario utilizzare tattiche di seduzione.
- Essere madre non è un ostacolo alla mia carriera.

**MALTRATTATA**

- Dipendo economicamente dal mio compagno.
- A casa sono insultata e disprezzata.
- Ho paura del mio compagno.
- Mi sento spesso costretta ad avere rapporti sessuali col mio compagno.
- Il mio lavoro domestico non è apprezzato.

**DISCRIMINATA**

- Il mio aspetto fisico è più importante di quello intellettuale.
- Devo utilizzare strategie seduttive per lavorare.
- La "disponibilità" è una delle chiavi per il mio successo professionale.
- Nascondo la mia relazione o il desiderio di maternità per non rallentare la mia carriera.
- La mia opinione sul posto di lavoro non è tenuta in considerazione.

**SE TI RICONOSCI IN UNA DI QUESTE AFFERMAZIONI, PER FAVORE, LASCIA UN MESSAGGIO ANONIMO CHIAMANDO QUESTO NUMERO: 081.0118908**

DOPO IL SEGNALE ACUSTICO, PER FAVORE, SPECIFICARE LA CATEGORIA: SODDISFATTA, MALTRATTATA O DISCRIMINATA.

Slika 24, 25 – Andreja Kulunčić, *index. žene*, 2007., 2011.

# OSEĆAM SE...

**ZADOVOLJNOM**

- Radim posao koji volim.
- Plaćena sam adekvatno.
- Imam dobru vezu / brak.
- Uživam u društvu prijatelja i prijateljica.
- Moj glas i mišljenje se uvažavaju.
- Slobodno odlučujem o tome kako živim.

**ZLOSTAVLJANOM**

- Plašim se partnera.
- Partner me često prisiljava na seksualni odnos.
- Nemam pravo da donosim odluke u vezi s novcem niti da raspoložem imovinom.
- Često sam izložena vredanju i omalovažavanju.
- Bar jednom sam bila žrtva fizičkog nasilja.

**DISKRIMINISANOM**

- Moje mišljenje se ne uvažava u zajednici.
- Na poslu i kada konkurisem za posao, važnije je kako izgledam od kvalifikacija koje posedujem.
- Imam / želim dete i to ugrožava moje radno mesto.
- Neravnopravna sam zbog društveno-ekonomskog položaja / seksualne orijentacije / boje kože...
- Smatraju me beskorisnom zbog mojih godina.

POZIV JE BESPLATAN

AKO SE PREPOZNAJETE U NEKOJ OD NAVEDENIH TVRDNJI, OSTAVITE ANONIMNU PORUKU NA TELEFONSKOM BROJU

**0800 300 888**



Slika 26, 27 – Andreja Kulunčić, *index. žene*, 2013.



**AUSTRIAN CITIZENS ONLY  
SEX-WORKERS WANTED!**



**Use the opportunity!  
Successfully  
into the future!**

**WE OFFER**

excellent working conditions: No contracted wages, varying places of work, no legal status, no protection provisions but tax liability, no access to social networks, high physical and mental health risk, possible violence, work-related dependency, financial exploitation, social exclusion and discrimination.


**WE EXPECT**

You are an Austrian citizen with high-school or university education, appealing, motivated, dutiful and accepting risks.

**CALL 01 581 02 97**  
If you have the required qualifications, motivation and years of experience working in this field

**Cleaning lady  
wanted**

**AUSTRIAN CITIZENS ONLY**



**YOU** are an Austrian citizen with high-school or university education. You are motivated, clean, reliable, pleasant, diligent, hardworking and quick.

**WE** offer excellent working conditions: Low wages, strenuous working hours without a break, no health and accident insurance, no vacation or Christmas bonuses, short-notice termination of employment, no travel expenses to the workplace covered, no registration, no extra payment for overtime or additional work on weekends and evenings, no recognition of academic qualifications as well as a possible racial or sexual discrimination.

**CALL US**  
If you can completely identify with the requirements of the described position:  
**01 581 02 97**

**AUSTRIAN CITIZENS ONLY**



**Career in  
the world  
of cleaning**

**WE EXPECT** You are an Austrian citizen with high-school or university education, natural, good communication skills, flexibility with working hours, motivated, clean, reliable, pleasant, diligent, hardworking and quick. You have a year-long working experience in this field.

**YOUR TASKS INCLUDE**

- Perfect cleaning
- Working with a demanding employer
- Hard physical work

**WE OFFER** excellent working conditions: Low wages, strenuous working hours without break, no health and accident insurance, no vacation or Christmas bonuses, short notice termination of employment, no travel expenses to the work place covered, no registration, no extra payment for overtime or additional work on weekends and evenings, no recognition of educational degree as well as a possible racial discrimination.

**CALL US** If you can completely identify with the requirements of the described position, do not hesitate: **01 581 02 97**



Slika 28 - 32 – Andreja Kulunčić, *Samo za Austrijance*, 2005.







Slika 38 – Sandra Sterle, *Okolo/naokolo*, 1996/1997.

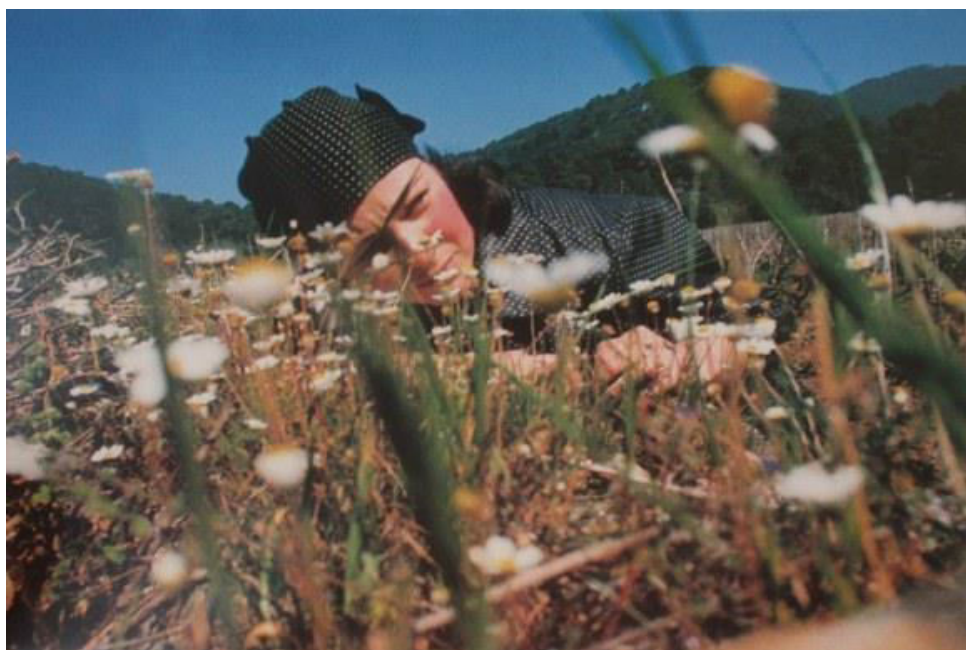


Slika 39 – Sandra Sterle, *Okolo/naokolo*, 2003.



Slika 40 – Sandra Sterle, *Okolo/naokolo*, 2010.





Slika 41, 42 – Sandra Sterle, *Na otoku*, 1997.



Slika 43 – Sandra Sterle, *Idi kući (New York Diary)*, 2001.



Slika 44 – Sandra Sterle, *Integracije/Tko se želi igrati?*, 2005.



Slika 45, 46 – Sandra Sterle, *Nova staza do vodopada*, 2009.

## BIBLIOGRAFIJA

AAVV (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008.

ANĐELKOVIĆ, Branislava, How “Persons and Objects“ Become Political in Sanja Iveković's Art?, u: AAVV (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., str. 20-25.

BAGO, Ivana, Interviews with the Researchers: Croatia, u: PEJIĆ, Bojana, *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien, Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; König, 2009., str. 343 – 344.

BEROŠ, Nada, Sanja Iveković: prije i poslije, u: GOVEDIĆ, Nataša (ur.), *Treća: časopis Centra za ženske studije*, br. 2, sv. 1, Zagreb: Čzs, 1999., str. 118-122.

BUTLER, Judith [BATLER, Džudit], *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama “pola“*, Beograd: Samizdat B92, 2001.

DEVIĆ, Ana, Blind Date, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, god. 34, br. 63, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 32-45.

DEVIĆ, Ana, Ja koje se ponaša kao da je netko drugi, u: *Sandra Sterle: Na dini*, Zagreb: Moderna galerija/Studio “Josip Račić”, 2003.

EIBLMAYR, Silvia, Sanja Iveković. General Alert, u: AAVV (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., str. 14-19.

GOUMA-PETERSON, Thalia, MATHEWS, Patricia, The Feminist Critique of Art History, u: *The Art Bulletin*, god. 69, br. 3, New York: College Art Association, 1987., str. 326-357.

GRŽINIĆ, Marina, Izabrani performansi umjetnica s područja bivše Jugoslavije, u: DEVČIĆ, Nikola (ur.), *Up & Underground: časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, br. 6, Zagreb: Bijeli val, AGM, Community art, 2003., str. 46-49.

HOLERT, Tom, Face-Shifting. Violence and Expression in the Work of Sanja Iveković, u: AAVV (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., str. 26-33.

ILIĆ, Nataša, RHOMBERG, Kathrin, Can Art Still Be Saved?, u: AAVV (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., str. 10-13.

KOLEŠNIK, Ljiljana, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: Izabrani tekstovi*, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999.

MARTEK, Vlado, Performans kao hrabrost i etička fikcija, u: MARTEK, Vlado, *Neprikladni: eseji iz likovnosti*, Zagreb: Matica hrvatska, 2005., str. 43-52.

MILEVSKA, Suzana, The “Silkworm Cocoon“: Gender Difference and the Impact of Visual Culture on Contemporary Art in the Balkans“, u: PEJIĆ, Bojana, *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien, Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; König, 2009., str. 230-235.



MILOVAC, Tihomir (ur.), *The Misfits: Conceptualist Strategies in Croatian Contemporary Art. Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002.

NICHOLSON, Linda J., *Feminizam/postmodernizam*, Zagreb: Liberata, Centar za ženske studije, 1999.

ORELJ, Ksenija, *Out of Left: 4<sup>th</sup> Quadrilateral Bienial*, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2011.

PEJIĆ, Bojana, *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wien, Köln: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; König, 2009.

PEJIĆ, Bojana, Public Cuts, u: *Sanja Iveković: Public Cuts*, Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2006., str. 5-26.

PEJIĆ, Bojana, Sanja Iveković: metonimijske kretnje, u: ANĐELKOVIĆ, Branislava (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002., str. 293-305.

PIOTROWSKI, Piotr, *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.

POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference*, London, New York: Routledge, 2008.

PUPOVAC, Ozren, Present Perfect, or the Time of Post-Socialism, u: WHW (ur.), *Art Always Has Its Consequences*, Zagreb: WHW, 2010., str. 107-112.

SCHÖLLHAMMER, Georg, Rosa Luksemburška: kip autorice Sanje Iveković kao odgovor na luksemburški ratni memorijal Gëlle Fra i debata koju je izazvalo njegovo otkrivanje, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, god. 36, br. 65/66, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., str. 102-107.

SKLEVICKY, Lydia, RIHTMAN AUGUŠTIN, Dunja (ur.), *Konji, žene, ratovi*, Zagreb: Druga, Ženska infoteka, 1996.

STIWER, Pierre, Jedna ženska priča: povodom kipa Sanje Iveković koji je potresao Luksemburg, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, god. 36, br. 65/66, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., str. 108-113.

ŠIMAT BANOVIĆ, Ive (ur.), *Od kipa do ispovijedi*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.

ŠIMUNOVIĆ, Ružica, Od hardwarea do softwarea, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, god. 34, br. 63, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 46-55.

WARK, Jayne, Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson, u: *Woman's Art Journal*, god. 22, br. 1, New Brunswick: Woman's Art Inc., 2001., str. 44-50.

WHAT, HOW & FOR WHOM/WHW, Art Always Has Its Consequences, u: WHW (ur.), *Art Always Has Its Consequences*, Zagreb: WHW, 2010., str. 151-157.

\*\*\*, *Andreja Kulunčić*, Novigrad: Muzej-Museo Lapidario, 2008.

\*\*\*, *Andreja Kulunčić: O stanju nacije*, Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 2008.

\*\*\*, *Sandra Sterle: Okolo naokolo*, Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1998.

\*\*\*, Zagreb 16/06/01: Tomislav Gotovac, Ivan Kožarić, Sanja Iveković, Njirić+Njirić; razgovarao: Hans Ulbrich Obrist, u: *Projekt: Broadcasting*, Zagreb: Što, kako i za koga & Arkzin d.o.o., 2002.

---

BAGO, Ivana, *Re: Re: Re: Re: Re: Subversive Repetition and Its Consequences*, u: <http://www.obieg.pl/artmix/18317>, datum pristupa: 17.05.2013.

FRANCESCHI, Branko, [www.andreja.org](http://www.andreja.org), u: <http://www.andreja.org/>, datum pristupa: 17.05.2013.

ILIĆ, Nataša, *Opća opasnost*, u: [http://www.seecult.org/files/Natasa-Ilic\\_Opca-opasnost\\_ORIS.pdf](http://www.seecult.org/files/Natasa-Ilic_Opca-opasnost_ORIS.pdf), datum pristupa: 16.03.2013.

KULUNČIĆ, Andreja, *BOSNIANS OUT! (Workers Without Frontiers)*, u: <http://www.andreja.org/>, datum pristupa: 17.05.2013.

\*\*\*, <http://www.andreja.org/curric-short-hr.htm>, datum pristupa: 17.05.2013.

VIDOVIĆ, Dea, *Prava pitanja*, u: <http://www.andreja.org/>, datum pristupa: 17.05.2013.