

PRIMJERI FEMINISTIČKE UMJETNIČKE PRAKSE U HRVATSKOJ

Krivić, Matea

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:342017>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-11**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



**SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET**

DIPLOMSKI RAD

**PRIMJERI FEMINISTIČKE UMJETNIČKE
PRAKSE U HRVATSKOJ**

MATEA KRIVIĆ

Split, 2024.

Odsjek: Odsjek za povijest umjetnosti

Studij: diplomski sveučilišni studij

PRIMJERI FEMINISTIČKE UMJETNIČKE PRAKSE U HRVATSKOJ

Studentica:

Matea Krivić

Mentor:

Izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević

Split, srpanj 2024.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Teorijske postavke i povijesni razvoj feminističke umjetnosti.....	3
2.1. Distinkcija ženske i feminističke umjetnosti.....	3
2.2. Povijesne okolnosti i razvoj feminističke umjetnosti i likovne kritike	6
2.3. Griselda Pollock- <i>Modernost i prostori ženskosti</i>	8
2.4. Linda Nochlin- <i>Zašto nema velikih umjetnica?</i>	10
3. Pojava ženske i feminističke umjetnosti na području bivše Jugoslavije	16
4. Feministička i ženska umjetnost u Hrvatskoj	19
4.1. Sanja Iveković	24
4.2. Vlasta Delimar	34
5. Primjeri suvremene feminističke umjetnosti	40
5.1. Kustoski projekti i izložbe	50
6. Zaključak	60
7. Popis literature	62
7.1. Internetski izvori	65
Sažetak.....	67
Abstract	68
Popis slikovnih priloga.....	69

1. Uvod

Cilj diplomskog rada *Primjeri feminističke umjetničke prakse u Hrvatskoj* jest iznijeti analizu i kronološki pregled načina na koji feminizam i feminističke ideje prodiru u polje hrvatske povijesti umjetnosti, počevši od najranijih naznaka njihove prisutnosti. Ideja rada polazi od želje za sustavnim i sistematskim pregledom razvoja feminističke i njoj srodne, ali ne istovjetne, ženske umjetnosti unutar okvira hrvatske povijesti umjetnosti. Naglasak je rada na analizi najistaknutijih umjetnica ili umjetničkih pokreta feminističkih tendencija od sedamdesetih godina prošlog stoljeća pa do danas. Struktura rada temelji se na prikazu teorijskih postavki i osnovnih tekstova o feminističkim tendencijama u umjetnosti te kronološkog pregleda umjetnica feminističkog profila na području bivše Jugoslavije i Hrvatske.

Feministički pokret i njegova integracija u polje likovne umjetnosti počinje se značajnije razvijati od šezdesetih godina prošlog stoljeća, a svoj procvat doživljava jedno desetljeće kasnije. Feministička likovna kritika u svojim se početcima primarno fokusirala na istraživanje pitanja zašto su ženske umjetnice bile zapostavljane kroz gotovo čitavu povijest umjetnosti te promatranje ženama pripisanih društvenih uloga koje su uvjetovale njihovo ne bavljenje umjetnošću. Zagovornici feminističkog pokreta zahtijevali su, dakle, da se ova marginalizirana skupina podrobnije sagleda unutar razvoja povijesti umjetnosti i uključi u povijesne preglede i izložbe umjetnosti. Daljnjim razvojem feminističkog pokreta žene su sve više razvijale interes za istraživanje različitosti ženske i muške umjetnosti te društvenih i političkih odnosa koji su na iste utjecali. Ovakve su ideje prvotno bile najistaknutije u SAD-u, Velikoj Britaniji i Njemačkoj, a od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća postepeno su širile područje svog utjecaja. Feministička i ženska umjetnost u teoriji je polazila od težnje za likovnim izražavanjem ženskog iskustva različitih povijesnih razdoblja unutar različitih kulturoloških okvira.

U prvom dijelu rada bavit ću se historiografijom istraživanja feminističke intervencije u polju povijesti umjetnosti, navodeći važnije publikacije o navedenoj temi, kao i distinkcijom pojmova feminističke i ženske umjetnosti. Teorijski okvir rada polazi od pregleda temeljnih tekstova feminističke likovne kritike i teorije likovnih umjetnosti - eseja *Zašto nema velikih umjetnica?* američke povjesničarke umjetnosti Linde Nochlin te *Modernost i prostori ženskosti* autorice Griselde Pollock. Navedene su publikacije, objavljene u drugoj polovici prošlog stoljeća, prouzrokovale niz rasprava i teorijskih diskusija različitih autora, no unatoč tome feministička umjetnost nije uspjela zauzeti istaknuto mjesto unutar dominantnih struja povijesti

umjetnosti. Drugi dio rada biti će orijentiran kronološkom pregledu pojave feminističke i ženske umjetnosti na području bivše Jugoslavije, a potom će fokus biti usmjeren na detaljniju analizu umjetnica i umjetničkih praksi u Hrvatskoj. U samome zaključku bit će iznesen kratki rezime teme te vlastito mišljenje o njoj.

2. Teorijske postavke i povijesni razvoj feminističke umjetnosti

2.1. Distinkcija ženske i feminističke umjetnosti

Kako bismo detaljnije mogli pratiti razvoj i pojavu feminističke misli unutar polja povijesti umjetnosti važno je prije svega osvrnuti se na samu definiciju tzv. *feminističke umjetnosti* i uočiti razlike koje se nameću pri interpretaciji navedenog pojma.

Miško Šuvaković, teoretičar umjetnosti i konceptualni umjetnik, u svom *Pojmovniku suvremene umjetnosti* definira feminističku umjetnost kao „umjetnički, pretežno aktivistički, rad žena umjetnica koje svoje zamisli i ostvarenja poistovjećuju s uvjerenjima feminističkih pokreta ili s pojmom posebnog ženskog stvaralaštva u umjetnosti i kulturi. Tim terminom označuju se umjetnička djela koja se bave socijalno-političkim položajem žene u društvu i kulturi, statusom žene umjetnice, seksualnošću žene, psihologijom žene.“¹ Istaknula bih kako ovdje nije riječ o jednoobraznoj teorijskoj platformi, već o širokom spektru ideja i pristupa. Međutim, iako možda nije moguće obuhvatiti svu složenost ovog područja u jednostavnoj definiciji, sažeta definicija ipak pruža korisnu polaznu točku za daljnje rasprave i istraživanja. Pri samom definiranju pojma i određenju opsega feminističke umjetnosti jednako je važno jasno razlučiti pojmovnu različitost feminističke te njoj naizgled slične i kroz povijest nerijetko poistovjećivane, ženske umjetnosti. Tako Šuvaković u prethodno spomenutoj publikaciji definira žensku umjetnost (engl. *women's art*) kao „naziv za umjetničke radove koje stvaraju žene umjetnice bez obzira zastupaju li feminističke vrijednosti, uvjerenja i značenja ili ne.“²

Dakle, možemo zaključiti kako ženska umjetnost obuhvaća stilski, formalno i politički heterogenu produkciju umjetnica čija se jedina dodirna točka temelji na rodno/spolnoj osnovi, odnosno činjenici da su autorice žene.³ S druge strane, nameće se kako feminističku umjetnost, za razliku od ženske umjetnosti, ne stvaraju isključivo žene, niti je ona rodno/spolno izdvojena kategorija. Razvoju feminističke umjetnosti tako je prethodilo djelovanje istaknutih autorica na različitim poljima umjetničke produkcije: Charlotte Bronte, Isadore Duncan, Gertrude Stein, Virginije Woolf, Simone de Beauvoir, Georgije O'Keeffe, Lygie Clark i drugih.⁴

O srodnoj terminološkoj problematici definicije i distinkcije ženske i feminističke umjetnosti, osim teoretičara Šuvakovića, pisala je i povjesničarka umjetnosti Ljiljana Kolečnik

¹Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton. Str. 200.

²Ibid.

³Šarin, P. (2017). *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.: problematika i kritičke pozicije*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Str.3.

⁴Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton. Str. 200.

u svojim publikacijama *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi* te *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: perspektive kritičke povijesti umjetnosti*. Kolečnik pritom definira feminističku umjetnost kao „radikalnu žensku intervenciju u likovnu kulturu“⁵ koja je zbog svoje marginalne pozicije unutar dominantno muške, patrijarhalne kulture, morala izgraditi vlastitu receptivnu infrastrukturu. U tom je pogledu feministička umjetnost djelovala na nekoliko područja istovremeno, uključujući samu umjetničku produkciju, ali i likovnu kritiku, kritiku povijesti umjetnosti te osmišljavanje inovativnih pristupa izlaganju i distribuciji umjetničkih djela feminističkih tendencija.⁶

Uz spomenute teoretičare umjetnosti, istaknula bih i važnost kustosice, povjesničarke i teoretičarke umjetnosti, Leonide Kovač, u artikulaciji problematike feminističke umjetnosti kroz znanstveno pismo i kustosku praksu. Kao profesorica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, Kovač je svojim radom značajno pridonijela razvoju feminističke teorije i prakse unutar hrvatske umjetničke scene. Njezina istraživanja često se bave rodnim politikama u umjetnosti, dekonstrukcijom patrijarhalnih struktura moći te analizom položaja žena u umjetničkom sustavu.

Kroz svoje tekstove i kustoske projekte, Kovač neprestano naglašava važnost priznavanja i valorizacije ženskog doprinosa umjetnosti, istovremeno kritizirajući sustavne nejednakosti i diskriminaciju s kojima se umjetnice suočavaju. Uočivši nedostatke u priznavanju ženskog doprinosa u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu i povijesnim pregledima izložbi te institucije, Kovač se od devedesetih godina u svojoj kustoskoj praksi i pratećim tekstovima posebno fokusirala na radove umjetnica, neke od kojih su Dorothy Cross, Rita Duffy, Katarzyna Kozyra, Orshi Drozdik, Nan Hoover, Duba Samolec, Edita Schubert, Nasta Rojc, Ana Opalić, Yael Toren. Osim toga, u svojim akademskim istraživanjima Kovač analizira pojmove i manifestacije feminističke umjetnosti i likovne kritike, kontinuirano doprinosi raspravi o ravnopravnosti spolova u umjetnosti i šire, a njezin rad ostaje ključan za razumijevanje i promociju feminističke umjetnosti u Hrvatskoj.⁷

Nadalje, knjiga *Feministički izazov u socijalističkoj državi Jugoslaviji*, autorice Zsófie Lóránd, pruža važan uvid u povijest feminizma u jugoslavenskom kontekstu te istražuje kako su društveno-politički faktori oblikovali ženski aktivizam i borbu za rodnu ravnopravnost u socijalističkom razdoblju. Razumijevanje ovog konteksta ključno je za dublje shvaćanje feminističke kulture i feminističke umjetničke produkcije u regiji. Knjiga će, uz prethodno

⁵Kolečnik, Lj. (1999). „Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečnik. Zagreb: Centar za ženske studije. Str. 1.

⁶Ibid.

⁷Službena internetska stranica Muzeja suvremene umjetnosti Zagreb. *Škola zajedničkog znanja-javna predavanja*. <http://www.msu.hr/dogadanja/skola-zajednickog-znanja/1486.html> (pristupljeno 26.5.2024.)

navedene autore i autorice, biti jedan od izvora korištenih u narednim poglavljima rada zbog svoje važnosti u osvjetljavanju dinamike između društvenih promjena, političkih ideologija i ženskog aktivizma, što omogućuje bolje sagledavanje utjecaja tih faktora na stvaranje feminističke umjetnosti i kulturnih izraza.

Govoreći o feminističkom pismu općenito, neizostavno je spomenuti brojne autorice dvadesetog stoljeća poput Betty Friedan, Elizabeth Gould Davis i Simone de Beauvoir koje su imale značajan utjecaj na razvoj feminističke misli i pokreta, a njihova djela ostaju ključna za razumijevanje feminizma uopće.

Simone de Beauvoir, francuska spisateljica i filozofkinja, svojim je monumentalnim djelom *The Second Sex (Drugi spol)* iz 1949. godine postavila temelje modernih rodnih studija. U ovom djelu, de Beauvoir je istražila kako se ženski identitet konstruira kroz društvene i kulturne prakse, uvodeći razlikovanje između spola (biološkog) i roda (društveno konstruiranog). Njezina maksima „Ženom se ne rađa, ženom se postaje“ postala je ključna teza u feminističkoj teoriji, naglašavajući da su rodne uloge rezultat društvenih konstrukcija, a ne biološke determinacije.

Elizabeth Gould Davis, autorica knjige *The First Sex (Prvi spol)* iz 1971. godine, pružila je radikalno drugačiji pogled na povijest rodnih odnosa. Davis je tvrdila da su žene, prije patrijarhalnog društvenog uređenja, bile nositeljice kulture i civilizacije, te je osporavala dominantne povijesne narative koji su marginalizirali ženski doprinos. Njezina knjiga izazvala je kontroverze, ali i potaknula daljnje istraživanje uloge žena u povijesti.

Betty Friedan je 1963. godine objavila svoju revolucionarnu knjigu *The Feminine Mystique (Ženska mistika)*, koja je raskrinkala mitove o sretnom američkom kućanstvu i razotkrila nezadovoljstvo mnogih domaćica. Friedan je ukazala na ograničavajuću prirodu tradicionalnih rodnih uloga i potaknula žene na preispitivanje svojih životnih izbora, što je rezultiralo buđenjem drugog vala feminizma.

Feminističke autorice poput Friedan, Davis i de Beauvoir (uz druge) odredile su teorijske temelje feminističkog pokreta, potaknule promjene u društvenim stavovima prema ženama i otvorile vrata za daljnje istraživanje rodnih pitanja, naglašavajući važnost borbe za ravnopravnost spolova i oslobađanje od uvriježenih rodnih stereotipa.⁸

U okviru istraživanja feminističke umjetnosti u suvremenoj likovnoj produkciji, istaknula bih i značajnu teorijsku struju povezanu s feminizmom kao ključnim pojmom - ekofeminizam. Ekofeminizam označava socijalni i politički pokret koji predstavlja značajan

⁸Morgan, J. D. (2002). *Social Change and Betty Friedan's The Feminine Mystique: A Study of the Charismatic Author-Leader*. Sydney: University of Sydney. Str.141-142.

teorijski koncept povezan s feminističkim pokretom, a razvio se kao spoj aktivizma, političkog angažmana, znanstvenog istraživanja i svjetonazora kao načina života. Tijekom osamdesetih i devedesetih godina proširio se u različite smjerove, uključujući povezivanje roda i rada, integraciju žena iz Trećeg svijeta, kritiku kapitalističkog sustava, udaljavanje od tradicionalnih religija te otvaranje prema marksističkim i socijalističkim idejama. Također se istraživala povezanost i različite interpretacije matrijarhata, spiritualnosti i dubinske ekologije. Ekofeminizam pruža dublji kontekst za razumijevanje feminističke umjetnosti jer istražuje duboke veze između potlačenosti žena i degradacije okoliša. Naglašava paralele između načina na koji su žene i priroda historijski podvrgnuti potlačivanju u patrijarhalnim društvima te zagovara promjenu tih paradigmi kroz umjetničke izraze. Stoga, istraživanje ekofeminizma unutar konteksta suvremene umjetnosti omogućuje dublje razumijevanje načina na koje umjetnice koriste svoje radove kako bi istaknule važne teme ekologije, roda i socijalne pravde.⁹

2.2. Povijesne okolnosti i razvoj feminističke umjetnosti i likovne kritike

Povijesne okolnosti razvoja feminističke umjetnosti, kako je spomenuto, izravno su povezane s istodobnim razvojem njezinih receptivnih kanala: feminističke likovne kritike i feminističke kritike povijesti umjetnosti.

Subverzivno djelovanje feministica u zapadnoj likovnoj kulturi započinje šezdesetih godina 20. stoljeća, koristeći se prvotno alternativnim strategijama nevidljivima široj publici. Već sedamdesetih dolazi do aktivnijeg političkog angažmana, a osamdesetih godina feministička umjetnost dobiva značajnije mjesto u *mainstream* umjetnosti.¹⁰

Uzroci integriranja žena u središnji tok suvremenih zbivanja od osamdesetih godina prošlog stoljeća mogu se tražiti u promjeni ideje umjetnosti koja se odvijala u to doba, odnosno potrebi za novomedijskim i kreativnim praksama izlaganja umjetničkog djela, koje su otpočele i provodile same umjetnice. Koristeći se subverzivnim potencijalom ironije, feministička umjetnost od osamdesetih je godina rasvijetlila rodnu isključivost i temeljne pretpostavke funkcioniranja umjetničkog *establishment*.¹¹

Već potkraj devedesetih godina feministička umjetnost doživljava smjelije istupanje u javnost i umjetničke tokove. Feministička umjetnička produkcija svakog razdoblja razvija se unutar specifičnog društvenog i političkog diskursa u trenutku svog nastanka, stoga je neophodno ujedno sagledavati i kontekst njezina nastanka. Sukladno iznesenom povijesnom

⁹ Đurđević, G., Marjanić, S. (2020). „Na rubu ženskih i zelenih studija. Predgovor ekofem-zborniku“, u: *Ekofeminizam*. Zagreb: Durieux. Str. 9.

¹⁰Kolešnik, Lj. (1999). „Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolešnik. Zagreb: Centar za ženske studije. Str.1.

¹¹Ibid. Str. 2.

razvoju, dalo bi se pretpostaviti kako će upravo dvijetisućite postati plodno receptivno tlo za daljnji razvoj, no, kako piše Petra Šarin, intervencije feminističke umjetnosti danas „(...) mogu zadesiti dva receptivna puta: ili ostaju na margini suvremenog *mainstream* svijeta umjetnosti ili liberalni kapitalizam kooptira feminizam kao pomodni trend.“¹²

Izlaganje provokativne i svojevrsno erotizirane umjetnosti u svrhu oslobađanja i prezentacije ženske umjetničke produkcije započelo je već šezdesetih godina prošlog stoljeća. U tom je razdoblju skupina umjetnica, stilski bliskih neoavangardnim pokretima poput neodade, hepeninga i fluksusa, predstavljala svoje radove u javnosti i izazvala reakciju sumnjičave publike. Jedna od autorica bila je američka vizualna umjetnica Carolee Schneemann koja je smiono izlagala provokativne i erotizirane filmove nagog ženskog tijela. U mediju filma svoje radove ostvarivala je i poznata japanska umjetnica Yoko Ono. Nadalje, osim u filmskom mediju, feministička umjetnost šezdesetih godina ostvarivala se i u vidu hepeninga. Najistaknutije predstavnice ovog oblika akcijske umjetnosti su američka umjetnica Ann Halprin koja je realizirala svoje hepeninge u duhu *Gestalt* terapije, te austrijska avangardna umjetnica Valie Export, koja je u javnom prostoru publiku izravno konfrontirala sa ženskom seksualnošću.¹³

Već iduće desetljeće, sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, u okviru postkonceptualne umjetnosti razvijaju se oblici izražavanja i istraživanja suodnosa umjetnika, prirode i društva na temeljima body arta i performansa. U ovom su se razdoblju istaknule umjetnice poput Judy Chicago, Mary Beth Edelson, Ree Morton, Nancy Spero, Katalin Ladik te Sanja Iveković i Marina Abramović na prostoru bivše Jugoslavije. Rad spomenutih umjetnica povezan je tematiziranjem osobnog statusa, pozicije žene umjetnice, unutar dominantno muškog sustava kulture. Koristeći se različitim medijima, postupcima i oblicima umjetničkih istupanja u javnost, primjerice sadomazohističkim performansima kakve je ostvarivala Marina Abramović, o kojima će više riječi biti u narednom poglavlju, autorice su iznosile sebi svojstvenu reakciju na postojeći muški sustav vrijednosti.¹⁴ Dakle, možemo reći kako su feminističke autorice prije svega povezane na osnovi radikalnog preispitivanja ustaljenih vrijednosti povijesti umjetnosti, a ne putem jedinstvene umjetničke, poetičke, estetske ili političke ideologije.

Umjetnička produkcija feministički-orijentiranih umjetnica određena postavkama postmodernističkog feminizma razvijenog sedamdesetih godina prošlog stoljeća iznjedrila je u

¹²Šarin, P. (2017). *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.: problematika i kritičke pozicije*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Str. 5.

¹³Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton. Str. 200-201.

¹⁴Ibid. Str. 201.

svojim idejama problematiku estetskog, socijalnog i političkog promatranja statusa subjekta žene. Za razliku od šezdesetih i sedamdesetih godina, u postfeminističkom se razdoblju napuštaju revolucionarne ljevičarske ideje i utopijska emancipacija, a umjetnička istupanja u javnost provokaciju zamjenjuju izravnim prikazom ukorijenjenih razlika između autentičnosti ženskog subjekta i prezentiranja spolnosti u reklamama, medijima, ekonomiji i umjetnosti.¹⁵

U takvim je kulturnim i vrijednosnim okolnostima svoja promišljanja o kritičkoj umjetničkoj produkciji, čiji su temelji duboko ukorijenjeni u društveno-političku problematiku i kontekst vremena u kojoj nastaje kao odgovor na neposredno okruženje, iznijela engleska kritičarka Griselda Pollock. Kao jedna od najproduktivnijih feminističkih povjesničarki umjetnosti, Pollock sagledava širu sliku umjetnosti žena kao svojevrsne preslike osobnog života umjetnica u društvu. Započevši svoj rad osamdesetih godina prošlog stoljeća, ona je svojim promišljanjima postavila temelje razvoja feminističke likovne kritike i kritike povijesti umjetnosti.

Osim spomenute kritičarke Pollock, u početnom razvoju feminističke likovne kritike istaknula se i povjesničarka umjetnosti Linda Nochlin. Njihov se rad istaknuo kao od izuzetne važnosti za razumijevanje i razvoj feminističke teorije umjetnosti. Griselda Pollock poznata je po svojim radovima koji istražuju ulogu žena u povijesti umjetnosti, ističući njihov značaj i doprinos koji je često marginaliziran u tradicionalnim umjetničkim narativima. Njezina analitička dubina i osvješćivanje različitih perspektiva omogućili su bolje razumijevanje pitanja rodne i spolne nejednakosti u umjetnosti. S druge strane, Linda Nochlin je proslavljena po svom eseju *Zašto nema velikih umjetnica?*, koji postavlja ključno pitanje o nedostatku priznanja i mogućnosti za žene u umjetničkim krugovima. Njezin rad je katalizator za raspravu o strukturalnoj diskriminaciji u umjetnosti i potaknuo je kritički osvrt na institucionalne barijere koje su ograničavale žene umjetnice. Iz navedenih sam razloga odabrala detaljnije analizirati ulogu ovih autorica u narednim potpoglavljima. Njihove teorijske perspektive omogućuju dublje razumijevanje složenih problema s kojima se suočavaju žene umjetnice te su ključne za moje istraživanje o utjecaju feminizma na umjetničku praksu.

2.3. Griselda Pollock- *Modernost i prostori ženskosti*

Britanska kritičarka Griselda Pollock istaknuta je predstavnicom feminističkih tendencija u povijesnoumjetničkoj kritici i kulturološkim studijima koja propitkujući složen odnos između roda, reprezentacije i moći stvara poveznicu istih s feminističkom kritikom, marksizmom, psihoanalizom i postkolonijalnim teorijama.

¹⁵ Ibid. Str. 201.

U svojoj publikaciji *Modernity and the Spaces of Femininity/ Modernost i prostori ženskosti*, Pollock iznosi analizu moderne umjetnosti sa stajališta rodne neravnopravnosti i promišlja o izostavljanju umjetnica iz tokova povijesti umjetnosti i njihovoj inferiornosti. Razloge za ovu pojavu pronalazi u društvenim konstrukcijama te navodi kako je spolna razlika prije svega društveni produkt kojim se muškarce i žene različito pozicionira u odnosu na društvenu i ekonomsku moć i značenje.¹⁶

Griselda Pollock tvrdi da odsutnost žena u povijesti umjetnosti nije rezultat zaborava, nemara ili predrasuda. Treba ga shvatiti kao rezultat sustavnog nastojanja da se održi ideološki aparat i rodna hijerarhija u našem društvu. Ona predlaže da umjesto razmišljanja u terminima feminističke povijesti umjetnosti, trebamo razmišljati o "feminističkoj intervenciji" u povijesti umjetnosti. Poznata je po svojim inovativnim feminističkim pristupima povijesti umjetnosti kojima je cilj dekonstruirati nedostatak uvažavanja i važnosti žena u umjetnosti osim kao objekata za muški pogled.

U svojoj publikaciji *Feministička intervencija u povijesti umjetnosti* iz 1987. godine, Pollock zagovara potrebu za decentralizacijom i diverzifikacijom znanja, te za osmišljavanjem strategija otpora specifičnih za svaki društveno-politički kontekst. Već iduće godine, 1988., Griselda Pollock objavljuje svoju najistaknutiju publikaciju u kontekstu razvoja feminističke misli u polju povijesti umjetnosti: poglavlje *Modernost i prostori ženskosti/ Modernity and the Spaces of Femininity* u njezinoj knjizi *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*.

U uvodnom dijelu poglavlja Pollock iznosi zaključak kako većina kanonskih djela moderne umjetnosti pripadaju tradiciji muškog promatrača i obrađuju područje spolnosti poput oblika komercijalne razmjene (primjerice Picassovi prikazi javnih kuća i prostitutki). U takvim su prikazima oslikani muškarci koji uživaju u urbanim prostorima u kojima žene iz podređenih klasa često prodaju svoje tijelo. Objašnjenje za ovakvo bavljenje muškom spolnošću i ženskim tijelom u razdoblju modernizma autorica pronalazi u društvenoj i ekonomskoj razlici koja je shvaćena kao društvena struktura između muškaraca i žena u Parizu, centru modernizma, krajem 19. stoljeća.¹⁷

Umjetnice Berthe Morisot (1841.-1896.) i Mary Cassatt (1844.-1926.), dvije aktivne sudionice pariškog slikarskog društva sedamdesetih i osamdesetih godina devetnaestog stoljeća, ostale su upamćene kao važne predstavnice impresionizma. Analizirajući njihov rad,

¹⁶Kovač, L. (2010). *Anonimalia : normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus. Str. 29.

¹⁷ Kolečik, Lj. (1999). „Modernost i prostori ženskosti“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečik, Zagreb: Centar za ženske studije. Str. 157-160.

Pollock se osvrće na nekoliko dimenzija, prva od kojih je prostor. Naime, prostori prikazani na slikama Berthe Morisot i Mary Cassatt uglavnom uključuju privatne prostore vezane uz dom, poput blagovaonica, salona, vrtova, spavaonica i sl. No, iako se u njihovim opusima može pronaći i određeni broj prostora javne sfere poput parka i kazališta, tipična impresionistička ikonografija barova, kafeterija i prostora iza pozornice, slabo je zastupljena. Niz tema i prostora koji su predstavljali svakodnevnicu muškarcima, ženama su bili nedostupni i uskraćeni.¹⁸

Očigledna važnost javnog prostora za umjetnost modernizma očituje se ne samo u djelima, već i životnim stilovima njihovih muških kolega koji su se slobodno kretali između sfera javnog i privatnog prostora. Naravno, žena je bila definirana ne-društvenim prostorom, a javni prostori su za njih predstavljali mjesta rizika i nesigurnosti.¹⁹

O ovome svjedoči i odlomak iz dnevnika umjetnice Marie Bashkirtseff, koja je živjela u Parizu u isto vrijeme kada i Morisot i Cassatt: „Čeznem za slobodom da svuda idem sama, da dolazim i odlazim, da sjedim na klupi ili parku Tuileries, i još više u parku Luxembourg, da zastanem u šetnji i pogledam trgovine umjetninama, da uđem u crkve i muzeje, da noću šecem starim ulicama; za tim čeznem; to je sloboda bez koje je nemoguće postati pravi umjetnik.“²⁰ O načinu na koji su povjesničari umjetnosti i likovni kritičari analizirali i određivali značenja ženskih radova jasno govori i mišljenje irskog slikara, romanopisca i kritičara Georgea Moorea koji je na sljedeći način pisao o Mary Cassatt: „...njezine su slike jedina ženska djela čijim bi uništenjem nastala praznina, pukotina u povijesti umjetnosti. Istina, to bi bila mala pukotina- ako želite čak neznatna- ali i neznatno nam je ponekad drago; i iako bi slavuji, drozdovi ili ševe pjevali u ulici Kings Bench Walk, meni bi ipak nedostajalo cvrkutanje lijepog vrapca. Mjesto gospođe Morisot možda je neznatno kao cvrkut vrapca, ali je jedinstveno i osobnog tona. Ona je stvorila stil tako što je u umjetnost ugradila svu svoju ženstvenost; stoga njezina umjetnost i nije dosadna parodija naše; to je čista ženstvenost- dražesna i nježna, blaga i sjetna ženstvenost.“²¹

2.4. Linda Nochlin- Zašto nema velikih umjetnica?

Problematikom feminističke likovne kritike u Americi, jednako kao prethodno spomenuta kritičarka Griselda Pollock na području Velike Britanije, bavila se Linda Nochlin, profesorica povijesti umjetnosti na različitim američkim sveučilištima. Nochlin o tematici feminističke povijesti umjetnosti počinje pisati od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, a njezin esej

¹⁸ Ibid. Str. 161-166.

¹⁹ Ibid. Str. 173-175.

²⁰ Ibid. Str. 176.

²¹ Ibid. Str. 189-190.

Why Have There Been No Great Women Artists?/ Zašto nije bilo velikih umjetnica? Iz 1971. godine prva je publikacija u ovom području likovne kritike.²²

Linda Nochlin američka je povjesničarka umjetnosti rođena u New Yorku 1931. godine. Diplomirala je Engleski jezik na Sveučilištu Columbia 1952. godine, a na Institutu likovnih umjetnosti Sveučilišta u New Yorku pohađala je doktorski studij iz povijesti umjetnosti. Nakon školovanja predavala je povijest umjetnosti na privatnom fakultetu Vassar u New Yorku.

Objavila je dvije knjige o umjetnosti devetnaestog stoljeća, *Realism and Tradition in Art, 1848–1900* te *Impressionism and Post-Impressionism, 1874–1904*, ali ključna promjena u fokusu njezina interesa dogodila se 1969. godine kada je na već spomenutom fakultetu počela predavati jedan od prvih kolegija o ženama u povijesti umjetnosti uopće, naslovljenom „Slika žena u devetnaestom i dvadesetom stoljeću“.

Unatoč brojnim publikacijama, Nochlin se u likovnoj kritici najviše istaknula esejom *Why Have There Been No Great Women Artists?/ Zašto nije bilo velikih umjetnica?* objavljenim 1971. godine. Navedeni esej često se navodi kao pokretač generacije feminističke umjetnosti i kritike, novih istraživanja zaboravljenih i podcijenjenih umjetnica tijekom povijesti te je istovremeno i povećao svijest među znanstvenicima o načinu na koji se povijest analizira i bilježi.²³

Esej *Why Have There Been No Great Women Artists?/Zašto nije bilo velikih umjetnica?* po prvi put je objavljen 1971. godine kao dio antologije *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (urednice Vivian Gornick i Barbara K. Moran).

Ovim je radom Nochlin postavila temelje za shvaćanje socijalnih, kulturnih i političkih prepreka koje su na brojne načine sprječavale žene od sudjelovanja u svijetu umjetnosti. Ona smatra kako nije riječ o tome da postoji muški umjetnički stil ili estetika koja je privilegirana nad nekom vrstom ženskog stila, već ističe činjenicu da ženama nije bilo dopušteno sudjelovanje na akademijama, a time su bile odvojene od cjelokupne umjetničke produkcije i samog umjetničkog tržišta.²⁴

Na pitanje koje je postavila, zašto nema velikih umjetnica, Nochlin je u svom eseju pokušala odgovoriti iz nekoliko različitih perspektiva. Prvi i najočitiji način da se odgovori na pitanje zašto nije bilo velikih umjetnica jest traženje kvalitetnih, a nedovoljno valoriziranih

²²Knežević, M. (2016). *Umjetnice u drugoj polovini devetnaestog stoljeća – feministička perspektiva*. Završni rad. Zadar: Sveučilište u Zadru. Str.6.

²³Blumberg, N. *Linda Nochlin American art historian*. <https://www.britannica.com/biography/Linda-Nochlin> (pristupljeno 2.4.2023.)

²⁴Caldwell, C., E. (2018). *Linda Nochlin on “Why Have There Been No Great Women Artists”* <https://daily.jstor.org/linda-nochlin-on-why-have-there-been-no-great-women-artists/> (pristupljeno 6.4.2023.)

radova umjetnica u povijesti te njihovo ponovno otkrivanje i istraživanje. Takvi pokušaji, navodi Nochlin, pridonose našim saznanjima o dostignućima žena, kao i povijesti umjetnosti uopće, ali nikako ne dovode u pitanje moguće odgovore na samo pitanje zašto nije bilo velikih umjetnica.

Drugi pokušaj odgovora na postavljeno pitanje podrazumijevao je istraživanje mogućnosti postojanja svojevrsnog ženskog stila u umjetnosti, određenog posebnim formalnim i estetskim značajkama koje su utemeljene na specifičnosti ženskog iskustva. Dok se pripadnici skupine *Blue Reiter*, sljedbenici Carravaglia ili pak kubisti mogu prepoznati po točno određenim stilskim značajkama, nemoguće je pronaći primjere postojanja bilo kakve izdvojene ženske grupe ili pokreta u umjetnosti. Dakle, možemo kazati kako individualni stilovi umjetnica nisu povezani zajedničkim karakteristikama, nego su one, dapače, stilski sličnije drugim umjetnicima svoga vremena, neovisno o spolu. Nikakva suptilna suština ženskosti ne povezuje rad Artemisie Gentileschi, Barbare Hepworth, Helen Frankenthaler, Rose Bonheur ili drugih.²⁵

Kada bismo polazili od općeprihvaćenog motrišta zapadnjačkog muškog pogleda u povijesti umjetnosti, promatrali bismo umjetničku produkciju žena-umjetnica kroz prizmu karakteristika kao što su osjetljivost, delikatnost i istančanost platna. Unatoč takvim pretpostavkama temeljenima na tradiciji povijesti umjetnosti, one se pokazuju pogrešnim kada analiziramo djela ženske umjetničke produkcije u kojoj takve pretpostavljene karakteristike izostaju. Tako, primjerice, ne uočavamo zamišljene ženske, osjetljive i krhke karakteristike na platnima Rose Bonheur ili Helen Frankenthaler.²⁶

Nochlin je stoga iznijela zaključak kako stvaranje umjetnosti nije osobni izraz emocionalnog iskustva individualnog umjetnika, već se stvaranje umjetničkog djela prije svega oslanja na vremenski uvjetovane konvencije, slikarske sheme i sustave određenog razdoblja ili stila.²⁷

U nastavku svog eseja, Nochlin ističe tzv. mit o Velikom Umjetniku, jedinstvenom individualcu koji u sebi od rođenja nosi genijalnost i talent koji bez obzira na sve uvjete izlazi na vidjelo. Takva magična aura koja se povezuje s velikim umjetnicima postoji sve od antike, kada je Plinije pripisivao grčkom kiparu Lizipu, a u devetnaestom stoljeću Max Buchon ponavlja isti predložak u Courbetovoj biografiji.²⁸

²⁵Kolešnik, Lj. (1999). „Zašto nema velikih umjetnica?“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Centar za ženske studije. Str. 2-6.

²⁶Knežević, M. (2016). *Umjetnice u drugoj polovini devetnaestog stoljeća – feministička perspektiva*. Završni rad. Zadar: Sveučilište u Zadru. Str. 9.

²⁷Kolešnik, Lj. (1999). „Zašto nema velikih umjetnica?“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Centar za ženske studije. Str. 2-6.

²⁸Ibid. Str.8.

Mit o Velikom Umjetniku gotovo uvijek uključuje i lik pokrovitelja: starijeg umjetnika i učitelja čija je uloga u ovom procesu otkriti genij koji je umjetniku urođen. Takav je genij često utjelovljen u liku mladog pastira. Tako, primjerice, Vasari piše o prizoru u kojem Cimabue otkriva budućeg slikara Giotto koji, dok čuva stado, na kamenu crta ovcu. Na sličan način „otkriveni“ su kasnije i umjetnici poput Mantegne, Zurbarana i Goye. Unatoč inspirativnom narativu, mit o urođenoj genijalnosti i talentu navodi na krivi put. Naime, analize i istraživanja opusa velikih umjetnika koje prihvaćaju mit o velikom umjetniku kao univerzalnu istinu i polazište svog istraživanja, nerijetko zanemaruju društvene i institucionalne strukture kojima je umjetnik bio okružen te ih vide kao puku pozadinu njegova djelovanja. Polazeći od takve pretpostavke, moglo bi se pogrešno zaključiti kako razlog zbog kojeg nema velikih umjetnica leži upravo u nedostatku genijalnosti u žena, jer da postoji izašla bi na vidjelo. Potpuno suprotno tako donesenom zaključku, razlog zbog kojeg nije bilo velikih umjetnica treba prije svega tražiti u društvenim očekivanjima, obvezama i zaduženjima koje su žene morale ispunjavati svakodnevnom, pritom onemogućujući ženama profesionalno bavljenje umjetnošću.²⁹

Nochlin zaključuje kako velikih likovnih umjetnica uistinu nije bilo, ali je bilo mnogo onih koje su, unatoč svojim zanimljivim i kvalitetnim radovima, ostale nedovoljno istražene i valorizirane.³⁰

Važan segment obuke mladog umjetnika sve od renesanse pa do kraja devetnaestog stoljeća predstavljala je studija ljudskog tijela, odnosno slikanje aktova. U središtu obrazovnog programa sve do početka sedamnaestog stoljeća bilo je crtanje prema živom muškom modelu, dok su ženski modeli u gotovo svim javnim umjetničkim školama bili zabranjeni sve do sredine i kraja devetnaestog stoljeća. S obzirom na to, žene koje su željele postati umjetnicama nisu mogle doći do modela za crtanje, a kasnije, kada im je to dopušteno, model je morao biti barem djelomično pokriven. Dakle, morale su se ograničiti na prikaze krajolika, mrtve prirode, žanr-prikaza ili portrete. Zabrani ovakvog susreta žena i nagih muškaraca svjedoči i skupni portret članova Royal Academy u Londonu autora Johanna Zoffanya: jedina ženska članica akademije, Angelica Kauffmann, prisutna je tek kao portret na zidu.³¹

²⁹Knežević, M. (2016). *Umjetnice u drugoj polovini devetnaestog stoljeća – feministička perspektiva*. Završni rad. Zadar: Sveučilište u Zadru. Str. 10.

³⁰Katić, M. (2014). O „Fenomenu“ zadarskoga ženskog slikarstva u vrijeme druge austrijske uprave. Zadar: Metodčki obzori 9 (2014)1, No. 19. Str. 108.

³¹Kolešnik, Lj. (1999). „Zašto nema velikih umjetnica?“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Centar za ženske studije. Str. 11-14.

Iznesene činjenice o nedostupnosti naglog modela ženskim umjetnicama dovode nas do zaključka kako je ovakva institucionalna diskriminacija nepobitno spriječila usvajanje osnovnih slikarskih vještina mladim umjetnicama.

U prilog rečenom ide i stvorena slika o tome kakve bi umjetnice trebale biti, o čemu govore priručnici o pravilima dobrog ponašanja u devetnaestom stoljeću. Predstavljanje skromnog i samoponižavajućeg amaterizma kao odgovarajućeg dostignuća mlade žene uvelike je spriječilo bilo kakva ozbiljnija postignuća umjetnica. U vrlo popularnoj knjizi savjeta tiskanoj sredinom devetnaestog stoljeća, *The Family Monitor and Domestic Guide*, autorice Sarah Stickney Ellis navodi se sljedeće: „*Željela bih se u nečemu isticati' je česta i do neke mjere hvalevrijedna izjava; ali otkuda ona potiče i kamo smjera? Za ženu je neizmjerljivo važnije mnogo stvari raditi dobro, no isticati se u samo jednom polju. (...) Inteligencija, obrazovanje i znanje poželjni su samo ako vode moralnoj odličnosti žene, i ništa više od toga. Sve što bi zaokupljalo njezin um i isključivalo druge stvari, sve što bi je uvlačilo u koloplete laskanja i obožavanja, sve što bi joj odvlačilo misli od drugih i usredotočilo na nju samu, treba izbjegavati jer joj donosi zlo...*“³²

Usprkos navedenim preprekama i društveno uvjetovanim otporima, neke su se umjetnice uspjele istaknuti unutar tokova povijesti umjetnosti. Nochlín se u nastavku svog eseja osvrće na neke od njih, ali kao bitnu značajku umjetnica uopće navodi njihovu povezanost s dominantnijim muškim umjetnicima, bila ona obiteljska (istaknute umjetnice koje su imale očeve umjetnike) ili ljubavna (umjetnice koje su bile u ljubavnoj vezi s već etabliranim umjetnikom). Iako prijenos umjetničkog zanimanja s očeva na djecu nije bio neobičan, za muškarce je takav način predstavljao samo jednu mogućnost, a kod žena se radi o pravilu. Sve istaknutije umjetnice: kiparica Sabina von Steinbach iz trinaestog stoljeća, slikarice Rosa Bonheur, Tintorettove kćeri, Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman i gotovo sve ostale, bile su kćeri umjetnika. U modernoj i suvremenoj umjetnosti situacija je pak nešto drugačija: niz poznatih modernih umjetnica poput Suzanne Valadon, Kathe Kollwitz ili Louise Nevelson nema umjetničko podrijetlo, ali istovremeno su brojne suvremene umjetnice udane za svoje kolege.³³

Jedna od najistaknutijih umjetnica svih vremena, Rosa Bonheur (1822-1899), svoj je puni razvoj doživjela sredinom devetnaestog stoljeća. Okolnosti toga vremena, odnosno uspon građanstva i propast plemstva, uvjetovale su potražnju manjih slika prikaza svakodnevnog života te popularizaciju animalističkog slikarstva, u čemu je Rosa Bonheur bila izrazito

³² Ibid. Str. 16-17.

³³ Ibid. Str. 19-20.

uspješna. Naturalizam njezinog slikarstva i sposobnost prikazivanja individualnosti svake životinje podudarala se sa ondašnjim građanskim ukusom.³⁴

U zaključku svog eseja, Nochlin iznosi mišljenje kako je „potanko istražujući samo jednu razinu deprivacije koju su umjetnice tijekom povijesti morale iskusiti- uskraćivanje prava na rad prema živom modelu- ukazala na institucionalno onemogućavanje žena da bez obzira na snagu svog talenta ili genijalnost pokušaju ostvariti velika dostignuća ili uspjeh u umjetnosti na identičnim obrazovnim temeljima kao i njihove muške kolege“³⁵

Likovno stvaralaštvo žena tijekom devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća, kako je prikazano ovim poglavljem, uvelike je određeno društveno nametnutim odnosima javne i privatne sfere. Aktivno sudjelovanje žena u povijesti umjetničkog stvaralaštva, sagledava se primarno kroz kategorije javnog i privatnog: i dok se kategorija javnog pridaje racionalnom, aktivnom, objektivnom i muškom svijetu, privatnoj se kategoriji pripisuje emotivno, strastveno, subjektivno i žensko.³⁶

³⁴ Ibid. Str. 20-25.

³⁵ Ibid. Str. 25.

³⁶ Dulibić, Lj. (2020). „Likovno stvaralaštvo žena tijekom 19. i prvih desetljeća 20. stoljeća“, u katalogu izložbe: *Zagreb, grad umjetnica*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu. Str. 21.

3. Pojava ženske i feminističke umjetnosti na području bivše Jugoslavije

Razvoj feminističke scene na području bivše Jugoslavije, uspoređujući je s ostalim socijalističkim državama, započeo je relativno rano. Može se reći kako su prve naznake širenja feminističkih ideja započele šezdesetih godina prošlog stoljeća, a razlog tome može se tražiti u nastojanjima jugoslavenskog društva da poprati kulturna strujanja država zapadne Europe. Unutar socijalističkog režima se, dakako, razvio feministički pokret individualnih karakteristika određenih kontekstom i društvenim okruženjem tog vremena.³⁷

Govoreći o periodizaciji feminističkog pokreta na jugoslavenskom području, smatra se kako je prva faza razvoja feminističkog pokreta (uglavnom orijentiranja k definiranju i određivanju osnovnih putanja aktivizma) na ovom području prerasla u aktivistički pokret tijekom osamdesetih godina prošlog stoljeća.³⁸ Poznato je kako su ženske organizacije država bivše Jugoslavije sudjelovale u radu internacionalnih i svjetskih ženskih udruženja kao što su, primjerice, *International Council of Women (ICW)* ili *International Federation of University Women*, ali su istodobno i osnivale ženske saveze na području Balkana (*Mala ženska antanta* ili *Jedinstvo slavenskih žena*).³⁹

Kontekst razvoja feminističkog pokreta u bivšoj Jugoslaviji istražuje istaknuta povjesničarka feminizma Zsófia Lóránd u svojoj knjizi *Feministički izazov socijalističkoj državi Jugoslaviji*. Prema njezinim promišljanjima, povijest jugoslavenskog feminizma, iako se paralelno odvijala s novim valom feminizma na Zapadu, ima svoju jedinstvenu dinamiku i periodizaciju. Počevši od pionirskih koraka ranih sedamdesetih godina, feminizam je u Jugoslaviji postajao sve prisutniji, privlačeći sve veći broj članica. Uslijedio je značajan preokret, često označen kao drugi val (oko 1985. - 1986.), kada su mnoge žene izrazile želju za preusmjeravanjem prema aktivizmu i podizanju svijesti kroz manje, čisto ženske grupe. Sljedeća faza u njihovoj priči započela je oko 1990. godine, a obilježena je osnivanjem novih, raznolikijih grupa koje su se bavile širokim spektrom tema, od političkog i antiratnog aktivizma do jačanja LGBT+ aktivizma i borbe protiv nasilja, te institucionalizacijom feminističkog znanja kroz osnivanje centara za ženske i rodne studije ili paralelnih institucija.⁴⁰

³⁷Ograjšek Gorenjak, I. (2022). *Ženska povijest na valovima feminizma*. Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 54 (1). Str. 177.

³⁸Ibid. Str. 178.

³⁹Ibid. Str. 170.

⁴⁰Lóránd, Z. (2020). *Feministički izazov socijalističkoj državi Jugoslaviji*. Zagreb: Faktura. Str. 19.

Ideja feminizma u Jugoslaviji postupno je evoluirala i postajala sve temeljitije konceptualizirana, proširujući se od početnih pitanja o položaju žena u zapadnoeuropskim društvima do kritičkog preispitivanja marksističkih teorija iz otvoreno feminističke perspektive. Važna figura u tom kontekstu bila je Dunja Blažević, direktorica i utemeljiteljica Galerije SKC u Beogradu, koja je svojom institucionalnom ulogom postala ključno umjetničko središte i mjesto razvoja jugoslavenske feminističke umjetnosti. Tako je, primjerice, 1976. godine u SKC-u organizirana izložba o seksualnom zlostavljanju žena, kao i pripremne radionice za prvu SOS telefonsku liniju za žrtve nasilja.⁴¹ Sukladno gore navedenom razvoju feminističkog diskursa na području bivše Jugoslavije, istovremeno se u umjetničkim tokovima javljaju slične ideje. U tom kontekstu neizbježno je spomenuti istaknutu umjetnicu Marinu Abramović.

Koristeći se performansom kao izvedbenim oblikom, Marina Abramović iskušava vlastite tjelesne granice. Jedan od najpoznatijih performansa uopće, *Rhythm 0* iz 1974. godine, može se interpretirati kao prikaz uopćene objektivizacije ženskog tijela, ali i kompleksnosti ljudske prirode unutar društvene skupine. Koristeći vlastito tijelo kao objekt, Marina Abramović ponudila je publici sedamdeset i dva različita predmeta (varirajući od perja do pištolja i metka) te uputila publiku na njihovo korištenje na njezinom tijelu. Imajući potpunu slobodu nad umjetnicom, dok je ona u galerijskom prostoru stajala nepomično kao objekt, publika je s vremenom postajala sve nasilnija prema umjetnici i sve češće povrjeđivala njezino tijelo, čime je performans i završen.⁴²

Performativna umjetnost Marine Abramović, počevši od sedamdesetih godina prošlog stoljeća, svojom je tematikom imala važan utjecaj na razvoj feminizma i feminističke umjetnosti na tzv. balkanskom području. U ranijim fazama stvaralaštva, tijelo je potpuna preokupacija njezinih performansa, a njihov je cilj ispitati suodnos umjetnice i gledatelja kada je on uključen u izvedbu. Upravo su načini na koji publika reagira na žensko tijelo kao umjetnički objekt, osobito kada je ona aktivni sudionik, pruža uvid u društvenu perspektivu prema ranjivom ženskom tijelu. Iako se Marina Abramović sama ne definira kao feministička umjetnica, likovna je kritika nerijetko definirala njezine performanse kao feminističke, zaključujući kako se umjetnost ne mora nužno deklarirati kao feministička da bi se čitala kao takva. Dok se umjetnica u svojim performansima fokusira na fizičke granice tijela, feministički diskurs tumači korištenje tijela kao alata u izgradnji društvene hijerarhije, kao i društvenu

⁴¹Ibid. Str. 123.

⁴²Bošnjak E., Gavrić S. (2015). *Feministička čitanja društvenih fenomena*. Sarajevo: Sarajevski otvoreni centar. Str. 237.

kontrolu podređenih žena. Raspon umjetničke prakse Marine Abramović tako, iako možda nenamjerno, otvara niz pitanja feminističkog diskursa unutar povijesti umjetnosti, osobito pitanja povezana s muškim i ženskim ulogama u društvu. Umjetnički rad Marine Abramović, dakle, dokazuje činjenicu da umjetnost ne treba prozivati sama po sebi feministička da bi se odvijala unutar feminističkog diskursa.⁴³

⁴³Henman, S. (2009). *Reading Marina Abramović's Performance Art as a Feminist Act*. Concordia Undergraduate Journal of Art History, vol.vi.

4. Feministička i ženska umjetnost u Hrvatskoj

Buđenje feminističke svijesti u polju likovne umjetnosti u Hrvatskoj prije svega vežemo uz 1916. godinu kada je, u jeku Prvoga svjetskog rata, organizirana izložba dviju hrvatskih umjetnica u sklopu Proljetnog salona iste godine. Ovaj događaj, koji uzimamo kao preteču hrvatskog ženskog umjetničkog udruživanja, nastavljaju izložbe Kluba likovnih umjetnica (1928. – 1941.), a potom i izložbe u slavu Osmoga marta (1960. – 1991.). Važno je i naglasiti kako se ove izložbe odvijaju unutar tri različita povijesno-politička okvira: Austro-Ugarske Monarhije, Kraljevine Jugoslavije i socijalističke Jugoslavije, ali i u kontekstu triju valova feminizma. Navedene su izložbe pružile uvid u umjetničko stvaralaštvo žena te su ujedno poslužile i kao generator javne rasprave o ženskom likovnom stvaralaštvu u Hrvatskoj.

Razvoj feminističke umjetničke produkcije u ovom je razdoblju potaknut djelovanjem ženskih udruženja i organizacija s ciljem promoviranja ženskog glasa unutar patrijarhalnog državnog okvira. Uvjetovano promjenom državnog okvira s kraja devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća, djelovanje ženskih organizacija u Hrvatskoj možemo podijeliti na dvije faze. Unutar okvira Austro-Ugarske monarhije i do trenutka njezinog raspada (1918.), ženske su organizacije uglavnom bile predvođene učiteljicama ili ženama iz uglednih aristokratskih obitelji. U tom je razdoblju fokus interesa djelovanja ovakvih organizacija prije svega bio usmjeren na inicijative humanitarnog karaktera, a tek su rijetke od njih svoje djelovanje usmjerile na obrazovanje i ekonomsku nejednakost žena unutar Austro-Ugarske monarhije. Neke od tih udruga su: *Gospojinska udruga za naobrazbu i zaradu ženskinja*, *Udruga učiteljica Kraljevine Hrvatske i Slavonije* te *Ženska udruga za narodno tkivo i vezivo*. Sve su navedene udruge osnovane početkom dvadesetog stoljeća.⁴⁴

Ženski je pokret u Hrvatskoj svoje ciljeve mijenjao sukladno potrebama vremena pa je tako, na prijelazu stoljeća, fokus ženske borbe bio usmjeren na obrazovne mogućnosti djevojaka srednjoškolske dobi, a tijekom dvadesetog stoljeća glavna je preokupacija bio položaj zaposlene žene i pravo glasa.⁴⁵ Iako se u literaturi mogu naći različite periodizacije feminističkog pokreta u Jugoslaviji i postjugoslavenskim državama, postoji suglasnost da je prva faza vrijeme teorijskog promišljanja i definiranja jugoslavenskog feminističkog diskursa, koji tijekom osamdesetih godina prerasta u aktivistički pokret.⁴⁶

⁴⁴Ograjšek Gorenjak, I. (2022). *Ženska povijest na valovima feminizma*. Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 54 (1). Str. 169.

⁴⁵Ibid. Str. 165.

⁴⁶Ibid.

Zajedničko djelovanje hrvatskih umjetnica započelo je već tijekom Prvoga svjetskog rata, kada je 1916. godine organizirana izložba dviju umjetnica: kiparice Ive Simonović i slikarice Zdenke Pexidr-Sieger. Prethodno navedene manifestacije, izložbe Kluba likovnih umjetnica te izložbe u čast Osmoga marta, omogućile su ženskom umjetničkom stvaralaštvu vidljivost u javnom prostoru i diskursu, dok su istovremeno potaknule i javnu raspravu o ženama u umjetnosti i kulturi. Analiziranje recepcije gore navedenih izložbi hrvatskih umjetnica pokazuje postupno suzbijanje ustaljenih stereotipa i dominantne patrijarhalne sheme na području likovne umjetnosti u Hrvatskoj dvadesetog stoljeća.

Definirane unutar vlastitoga spola i ustaljenih patrijarhalnih shema, žene dvadesetog stoljeća smještene su u privatnu sferu iz koje proizlazi njihov inferiorni društveni položaj, a istovremeno im dodjeljuje uloge primarno na temelju njihove biološke predispozicije da rađaju. S obzirom na navedeno, prelazak žena iz privatnog u javno predstavljao je složen proces u kojem su istaknutu ulogu imale ženske udruge i organizacije koje su svojim djelovanjem pridonosile feminističkom pokretu i implementirale žene u javni prostor Hrvatske dvadesetog stoljeća.⁴⁷

Proljetni salon, modernistička likovna manifestacija s početka dvadesetog stoljeća, predstavljao je centar hrvatske umjetničke produkcije tog razdoblja, a za razvoj ženske i feminističke umjetnosti u Hrvatskoj osobito je važan Proljetni salon 1916. godine kada je, kao druga po redu, postavljena tzv. *Intimna izložba* dviju hrvatskih umjetnica, kiparice Ive Simonović i slikarice Zdenke Pexidr-Sieger. Osim same izložbe, kao popratni sadržaj organizirana su i predavanja o umjetničkom stvaralaštvu žena. Tako je kritičar Kosta Strajnić održao predavanje naslovljeno *Umjetnost i žena*, referirajući se na knjigu *Die Frau und die Kunst* (1908.) njemačkog kritičara Karla Schefflera. Strajnić se u svojim antifeminističkim stavovima približava Scheffleru, ali istovremeno naglašava neosporan talent Ive Simonović, koja se istaknula kao najaktivnija kiparica Hrvatskoga proljetnog salona, ukupno sudjelujući na pet izložaba.⁴⁸ Proljetni salon kao istaknuta likovna manifestacija nastao je kao svojevrsan bunt mlađeg naraštaja umjetnika koji su, odbijajući izlagati sa starijim umjetnicima, svoj rad smatrali progresivnijim, kako u likovnom tako i u političkom smislu. Osim toga, članovi Proljetnog salona pokazali su i svoju društvenu progresivnost zalažući se za likovnu i društvenu

⁴⁷Šeparović, A. (2018). *Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica*. *Ars Adriatica*, (8). Str. 196-197.

⁴⁸Alujević, D. (2021). „Školovanje, emancipacija i afirmacija prvih hrvatskih kiparica krajem 19. i početkom 20. stoljeća“, u zborniku: *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: protagonisti, radovi, kontekst*, (ur.) Dalibor Prančević. Split: Filozofski fakultet. Str. 128.

emancipaciju žena u Hrvatskoj. Upravo o tome piše i predgovor kataloga *Intimne izložbe* koji navodi kako su za razvoj hrvatske umjetničke kulture, uz muškarce, neophodne i žene.⁴⁹

Može se reći kako je gore navedena izložba hrvatskim umjetnicama s početka dvadesetog stoljeća omogućila vidljivost, istovremeno pokrenuvši i javnu raspravu koja će rezultirati sve češćim feminističkim iskazima u javnom prostoru. Sukladno tome, *Intimna izložba* Proletnog salona 1916. godine zauzela je istaknuto mjesto u razvoju prvog vala feminističkog pokreta u hrvatskoj likovnoj umjetnosti.⁵⁰

Dakako da su društveni položaj i uloga žena na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće bili u potpunosti određeni patrijarhalnim sustavom, samim tim limitirajući i obrazovanje žena i djevojaka. Kao što će primijetiti Darija Alujević, povjesničarka umjetnosti koja se među prvima poduhvatila istraživanja povijesti umjetničke produkcije modernih kiparica, zanimljivo je spomenuti kako je kiparstvo, za razliku od slikarstva i crtanja koji su se smatrali preporučenim odgojnim aktivnostima djevojaka višeg društvenog sloja, bilo isključeno. Razlog tome možemo tražiti u generalnoj percepciji kiparstva koje se smatralo isključivo muškom vještinom, kao i kiparskim materijalima za čiju je obradu nerijetko bila potrebna fizička snaga. Unatoč tome, od kraja devetnaestog stoljeća na zagrebačkim izložbama, uz manji broj aktivnih slikarica, učestalo se pojavljuju i dvije kiparice: barunica Renée Vranczyany-Dobrinović i Lona (Helene) Zamboni von Lorberfeld.⁵¹

Kako Alujević navodi, proces infiltriranja žena u umjetnost u ovom je razdoblju usko povezan s obrazovnim mogućnostima, odnosno borbom za obrazovanje žena i razvitak djevojačkih škola. Govoreći specifično o umjetničkom obrazovanju, važno je spomenuti kako je većina europskih akademija djevojkama ograničavala upis sve do 1920. godine. Do promjene ove ustaljene obrazovne tradicije u Hrvatskoj došlo je nešto ranije, već 1907. godine kada je osnovana zagrebačka *Privremena viša škola za umjetnost i umjetni obrt* u kojoj su pravo na upis ostvarivale i žene. Uz istaknuti interes djevojaka za slikarski odsjek novoosnovane *Škole*, kao najznačajnija kiparica prve generacije istaknula se Mila Wod, odnosno Ludmila Wodsedalek, koja je bila dijelom izložbenog projekta slikarice Naste Roje s ciljem predstavljanja stvaralaštva hrvatskih umjetnica početka dvadesetog stoljeća bečkoj publici. Unatoč tome, Darija Alujević zaključuje kako je žensko bavljenje umjetnošću

⁴⁹Šeparović, A. (2018). *Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica*. Ars Adriatica, (8). Str. 197.-198.

⁵⁰Ibid. Str.198.

⁵¹Alujević, D. (2021). „Školovanje, emancipacija i afirmacija prvih hrvatskih kiparica krajem 19. i početkom 20. stoljeća“, u zborniku: *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: protagonisti, radovi, kontekst*, (ur.) Dalibor Prančević. Split: Filozofski fakultet. Str. 117.

početkom dvadesetog stoljeća uglavnom okarakterizirano kao amaterizam neusporediv s profesionalnim bavljenjem umjetnošću njihovih muških kolega.⁵²

Istaknutiji iskorak emancipacije umjetnica u povijesti hrvatskog likovnog stvaralaštva dogodio se 1927. godine kada je osnovan *Klub likovnih umjetnica* s ciljem afirmacije ženskog umjetničkog djelovanja te organiziranja izložaba, predavanja i popratnog sadržaja. Osnutak *Kluba* pripisuje se inicijativi slikarica Naste Rojc i Line Crnčić Virant. Uz slikarice, afirmaciju vlastitog likovnog stvaralaštva unutar *Kluba* potražile su i kiparice Mila Wod, Iva Simonović i Karla Bulovec. *Klub likovnih umjetnica* usmjerio je svoje djelovanje i na internacionalnu suradnju, predstavljajući tako, uz hrvatske, i rad umjetnica iz Češke, Rumunjske i Njemačke.⁵³

Kako navodi povjesničarka umjetnosti Leonida Kovač, u ovom je razdoblju prvih desetljeća dvadesetog stoljeća djelovalo nekoliko umjetnica koje su se u svom slikarstvu, kako bi dodatno istaknule vlastitu želju za uspostavom položaja unutar modernističke umjetničke produkcije, nerijetko oslanjale na autoreprezentacijske prikaze ženskog tijela. Jedna od njih je i prethodno spomenuta Nasta Rojc, čiji je opus u dosadašnjim pregledima hrvatske umjetnosti dvadesetog stoljeća uglavnom valoriziran kao marginalan i neznatan. O njezinom životu i slikarskim idealima doznajemo iz autobiografije koju je napisala, po svemu sudeći, potkraj života. Kako je to bio slučaj i od ranog djetinjstva, Nasta Rojc u svojim radovima iskazuje vlastito neslaganje s ustaljenim kanonom ženstvenosti toga doba. Ona prije svega odbacuje striktno rodni, a istovremeno inzistira na slikarskom identitetu.⁵⁴

Nasta Rojc, hrvatska umjetnica djelatna na početku dvadesetog stoljeća, svojim je upečatljivim prikazima žena odbijala razmišljati i djelovati u skladu s građanskim kanonom ženstvenosti. U radovima nastalim prije Prvog svjetskog rata u europskim metropolama poput Pariza i Londona, jasno se očituje njezina sklonost ženama, koje su bile glavni motiv njezinih slika. U svojoj specifičnoj ikonografiji, često je prikazivala žene odjevene u mušku odjeću, simbolizirajući njihovu transgresivnost i različitost. Time je nastojala prikazati žensku seksualnost u javnom prostoru, koristeći mušku odjeću kao alat za izražavanje vlastitog identiteta. Nasta Rojc, kao i mnoge druge umjetnice, suočavala se s konzervativizmom publike svog vremena, koja nije priznavala odstupanja od sveprisutnog tzv. „muškog stila”. Iako je

⁵²Ibid. Str. 115-125.

⁵³Alujević, D. (2021). „Školovanje, emancipacija i afirmacija prvih hrvatskih kiparica krajem 19. i početkom 20. stoljeća“, u: zborniku: *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: protagonisti, radovi, kontekst*, (ur.) Dalibor Prančević. Split: Filozofski fakultet. Str. 129.

⁵⁴Kovač, L. (2010). *Anomalia. Normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus. Str. 103.

Nasta Rojc jedna od rijetkih umjetnica koje su bile uključene u nacionalne preglede povijesti hrvatskog slikarstva dvadesetog stoljeća, njezina je uloga često bila sustavno marginalizirana.⁵⁵

Autorica ključnih studija o važnosti kvalitetne valorizacije opusa Naste Rojc je spomenuta povjesničarka umjetnosti Leonida Kovač, koja o ovoj istaknutoj umjetnici piše u svojoj publikaciji *Anomalia: normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*, katalogu i izložbi *Zelene vrpce: samoreprezentacijski radovi Naste Rojc i Stjepana Lahovskog iz Zbirke dr. Josipa Kovačića* (Muzej suvremene umjetnosti i Hrvatski muzej arhitekture HAZU, 2007.) te u grafičkom romanu *Nasta Rojc: Ja borac* (autorica kolaža: Ana Mušćet).⁵⁶

Ključnu ulogu u očuvanju opusa i sjećanja na djelo Naste Rojc odigrao je i kolekcionar dr. Josip Kovačić, čija ostavština i dalje potiče interes za njezinu umjetnost. Sklonost različitim umjetničkim disciplinama i duboka ljubav prema umjetnosti kod Kovačića usporediva je s njegovim znanstveno-istraživačkim pristupom procesu kolekcioniranja, kao i tematskom selekcijom predmeta u svojoj zbirci. Preselivši se u Zagreb šezdesetih godina, Kovačić je počeo planski prikupljati djela manje poznatih, marginaliziranih umjetnika. Od stotinjak imena čija djela čine njegovu veliku zbirku, najveći dio odnosi se na radove žena slikarica. Zahvaljujući ovom istaknutom povjesničaru umjetnosti i kolekcionaru, početkom dvadesetog stoljeća povjesničarima umjetnosti se pružila prilika da se upoznaju s radovima istaknutih hrvatskih umjetnica.⁵⁷

Dakle, možemo reći kako je djelatnost umjetnica prve polovice dvadesetog stoljeća prije svega pridonijela demaskulinizaciji hrvatske likovne scene, ali istodobno i razvoju modernističkog izražaja u likovnoj umjetnosti. Usporedno s istupanjem likovnih umjetnica na hrvatsku umjetničku scenu i formiranjem hrvatske moderne umjetnosti, paralelno se odvijao i razvitak likovne kritike u Hrvatskoj. Ovu tematiku istražuje Jasna Galjer u svojoj knjizi *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, pri čemu analizira povijest hrvatske likovne kritike od šezdesetih godina devetnaestog stoljeća do pedesetih godina dvadesetog stoljeća. Ona opisuje početak dezintegracije statične, jednoznačne i formalističke epohe historizma, dok se u prijelaznom razdoblju stoljeća ta epoha zamjenjuje stilski raznolikom, modernom erom u likovnoj kritici i produkciji. Galjer istražuje kako dolazak likovno obrazovanih autora i predstavnika ranog modernizma obogaćuje razumijevanje likovne situacije u Hrvatskoj toga

⁵⁵Kolešnik, Lj. (2000). *Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma*. Radovi Instituta za povijest umjetnosti, (24). Str. 188-189.

⁵⁶Vujanović, B. (2014). *Snažna ličnost hrvatskoga slikarstva*. Vijenac 525. Zagreb: Matica Hrvatska

⁵⁷Zgaga, V. (2019). „Bilješke o piscu“, u: *Slijepo ulice u životu Slave pl. Raškaj*. Zagreb: Art magazin Kontura. Str. 325.

vremena. Njihova analiza, koja obuhvaća estetske i teorijske nijanse, približava se pravom značenju likovne kritike.⁵⁸

Unatoč tome, bavljenje historiografijom i ženskom likovnom produkcijom prve i druge polovice dvadesetog stoljeća, do konca sedamdesetih godina, ostalo je gotovo neobrađeno unutar akademske zajednice. S druge strane, interes likovnih kritičara i autora zaokupila je suvremena ženska produkcija multimedijalne umjetničke prakse, kako zbog svoje kvalitete, tako i zbog likovnih kritičarki koje su kontinuirano nadzirale radove suvremenih umjetnica. Likovna scena od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća obilježena je odbacivanjem ideologije visokog modernizma te klasičnih medija i institucija umjetnosti poput muzeja i galerija. Umjetnice tog razdoblja svojim su likovnim izričajem zaokupile pozornost i postale interesom likovne kritike, kako zbog radikalnog odbacivanja ideje visoke umjetnosti, tako i zbog usmjerenja k pitanjima roda i rodnih identiteta.⁵⁹

U narednom periodu druge polovice dvadesetog stoljeća, obilježenom političkim angažmanom feminizma, ponajviše su se istaknule hrvatske umjetnice Sanja Iveković (Zagreb, 1949.) i Vlasta Delimar (Zagreb, 1956.). I dok Sanja Iveković, progovarajući iz feminističke pozicije, istražuje rodno uvjetovane društvene uloge, Vlasta Delimar negira upletenost svojih radova u ideološke pozicije feminizma i bavi se primarno biološko-seksualnom vidljivosti žena.⁶⁰

Uz same umjetnice, pojavljuju se i autorice te likovne kritičarke poput Ljiljane Kolečnik i Leonide Kovač, koje obrađuju tematiku ženske i feminističke umjetnosti, kao i povijest i teoriju umjetnosti. Dakle, možemo reći kako se, počevši od druge polovine dvadesetog stoljeća, pa sve do danas, razvija istaknutiji interes za rodne identitete te bilježimo pojavu primjetnog broja žena umjetnica, o čemu će više riječi biti u narednim poglavljima.

4.1. Sanja Iveković

Kulturna klima šezdesetih godina dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj obilježena je prije svega radničkim i studentskim nemirima potaknutima tadašnjom društveno-političkom strukturom i socijalnim poretkom, a neizbježno se odrazila i uvjetovala daljnji razvoj umjetničke sfere.⁶¹ Raskid s tradicionalnim estetskim vrijednostima visokog modernizma može se pratiti od šezdesetih godina. U umjetničkom izrazu sve više dolazi do izjednačavanja

⁵⁸Galjer, J. (2000). *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*. Zagreb: Meandar. Str. 388.

⁵⁹Kolečnik, Lj. (2006). „Likovne umjetnice. Rodna jednakost i načini pisanja o umjetnosti“, u : *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur.) Jasenka Kodrnja. Zagreb: Institut za društvena istraživanja. Str. 239.

⁶⁰Šuvaković, M. (2019). *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj*. Zagreb: DAF. Str. 123.

⁶¹Denegri, J. (2015). *Prilozi za drugu liniju 3*. Zagreb: Durieux. Str. 42.

umjetničkog čina i stvarnog života umjetnika/umjetnica, zbog čega bilježimo i učestalije korištenje novih medija: fotografija, video, vlastito tijelo. Kroz navedene se medije progovaralo o svim potisnutim društvenim problemima, uključujući i rodnu neravnopravnost. Ipak, feministički pokret šezdesetih godina bavio se temama koje dotiču sva područja ljudskog iskustva, a prve naznake onoga što možemo okarakterizirati kao feminističku samosvijest u likovnom izrazu bilježimo od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća.⁶² U takvom je okružju na području bivše Jugoslavije došlo do formiranja neoavangardne struje umjetnosti koja nastavlja međuratnu avangardu, danas poznatu kao *Nova umjetnička praksa*. Nova je umjetnička struja iznjedrila brojne inovacije medija, tehnika i strategija izražavanja, kao i realizaciju umjetničkog djela koje počiva na konceptualnoj misli, ali, unatoč globalnim zbivanjima, i dalje bilježi gotovo neznan broj umjetnica.⁶³

Unutar ovakvih okvira razvijala se i umjetnost Sanje Iveković, koja na zagrebačkoj umjetničkoj sceni počinje djelovati od 1970. godine, nakon završetka studija na Akademiji likovnih umjetnosti. Jedna od osnovnih karakteristika njezinog umjetničkog opusa jest propitkivanje vlastite uloge u društvu, a samim tim i istraživanje vlastitog identiteta umjetnice i žene. Žensko pitanje obuhvaćeno u radovima Sanje Iveković ne propitkuje isključivo problematiku položaja žena u socijalističkom društvu, već kritički sagledava socijalizam u cijelosti, a ovu je tematiku nastavila istraživati i u razdoblju postsocijalističke tranzicijske Hrvatske. U tom se kontekstu Sanja Iveković istaknula kao jedna od prvih umjetnica feminističkog naboja u Hrvatskoj. Teme feminizma, politike, ženskog tijela i identiteta u umjetnosti blisko su vezane uz neoavangardnu umjetničku praksu.⁶⁴ Osnovni cilj ovog poglavlja nije pružiti sveobuhvatan opis i analizu umjetničke produkcije Sanje Iveković, već se fokusirati na odabir nekoliko njezinih radova iz različitih vremenskih razdoblja, istražujući njihov značaj i utjecaj unutar šireg konteksta. Odabir radova temelji se na njihovoj ključnoj ulozi u razvoju feminističke umjetnosti u Hrvatskoj, ali i izvan nje.

Inovacije medija u kojima se umjetnička djela ostvaruju sedamdesetih su godina obuhvaćale i korištenje video-vrpci. Koristeći se video-vrpcama, Sanja Iveković u svojim je ranim radovima propitkivala shvaćanje žene u potrošačkoj kulturi: *Un jour violet, Make up-Make down* (1976/1978.), *Instrukcije br. 1* (1976.), *Instrukcije br. 2* (2015.). Navedeni su

⁶² Janković, R. I. (2020). „Ženska umjetnička praksa, Nova i suvremena“, u: katalogu izložbe: *Zagreb, grad umjetnica*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu. Str. 81.

⁶³ Denegri, J. (2015). *Prilozi za drugu liniju 3*. Zagreb: Durieux. Str. 42.

⁶⁴ Piotrowski, P. (2011). *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 334.

radovi ostvareni kroz snimke same umjetnice koja se, koristeći se proizvodima plasiranima ženama modernog potrošačkog društva, suprotstavlja rodnim politikama.⁶⁵

Osim u mediju video-vrpce, zanimljivi primjeri ranijih radova Sanje Iveković koji kritički interpretiraju svijet popularne potrošačke kulture ostvaruju se i kroz umjetničku intervenciju autorice u vizualni materijal masovnih medija i reklamne štampe. Ona medije prepoznaje kao instituciju moći koja kreira nepostojeću sliku svakodnevnog života, pritom predstavljajući rodne uloge prirodnima, a ne društveno definiranim. Stereotipizirani prikazi žena u medijima te utjecaj koji oni imaju na formiranje ženskog iskustva u stvarnosti, neke su od najčešćih tema u ranoj fazi stvaralaštva Sanje Iveković.⁶⁶ Spomenutom se tematikom bavi i videoperformans *Osobni rezovi* iz 1982. godine. Izmjenjivanjem videozapisa umjetnice koja škarama nasilno siječe žensku čarapu navučenu preko vlastite glave i videozapisa povijesti Jugoslavije od 1945. godine, Sanja Iveković povezuje odnos pojedinca i političke moći medija.⁶⁷

Ciklus radova nastalih manipuliranjem fotografija iz modnih časopisa koje prikazuju stereotipizirane ženske uloge predstavljen je na izložbi *Dokumenti 1949.-1976.* koja se održala u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1976. godine.⁶⁸

Istaknutiji radovi spomenute izložbe, *Dvostruki život* i *Tragedija jedne Venere* (u kojem se autorica koristi isključivo fotografijama Marliyn Monroe), kontrastirani su fotografijama same umjetnice u stvarnom životu. Istraživanjem identiteta umjetnice i usporedbom prikaza žene koju donose mediji i svakodnevnog ženskog iskustva, Sanja Iveković primjećuje sličnost i briše jasnu razliku originalnih fotografija iz medija te privatnih fotografija iz umjetničinog života.⁶⁹

Specifičnost rada *Tragedija jedne Venere* leži u korištenju medijskih fotografija američke glumice Marylin Monroe, koja se u javnoj sferi društva nameće kao ženski ideal. U ovom se radu suprotstavljaju dva suprotna života: onog same umjetnice i arhetipa idealne ženske pojavnosti Marylin Monroe.⁷⁰

Dva jednako koncipirana rada serijskim nizanjem parova fotografija, *Dvostruki život* i *Tragedija jedne Venere*, već su u ranoj fazi predstavila imanentnu temu stvaralaštva Sanje

⁶⁵Matičević, D. (2011). *Suvremena umjetnička praksa*. Zagreb: Durieux. Str. 50-51.

⁶⁶Panza, M. (2019). *Strategije dekonstrukcije mita o ženskom identitetu –kritička feministička misao u radovima Sanje Iveković*. Završni rad. Zadar: Sveučilište u Zadru. Str. 16.

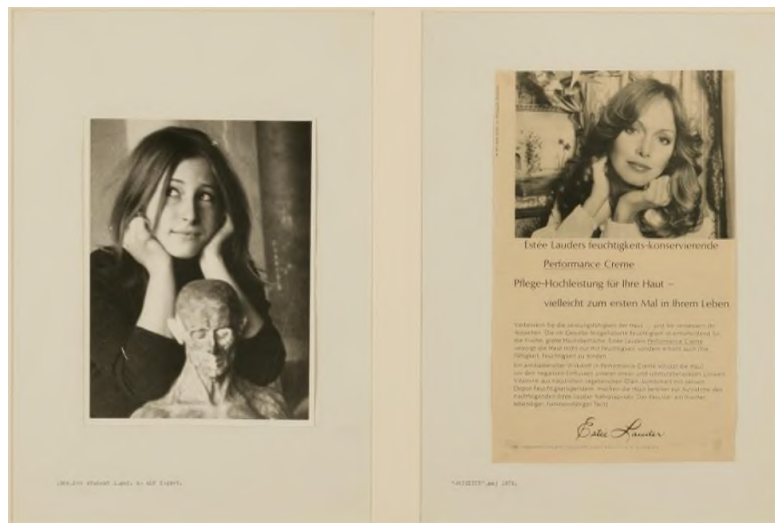
⁶⁷Marjanić, S. (2022). *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA. Str. 57.

⁶⁸Marjanić, S.(2010). *Dozvola za izvedbu: ženski, feministički i antifeminini performans*. Treća: časopis Centra za ženske studije, (2010), 1. Str. 27.

⁶⁹ Panza, M. (2019). *Strategije dekonstrukcije mita o ženskom identitetu –kritička feministička misao u radovima Sanje Iveković*. Završni rad. Zadar: Sveučilište u Zadru. Str. 18.

⁷⁰ Ibid. Str. 21.

Iveković: stereotipno socijalistički ideal pokorne ženstvenosti u odnosu s prikazom objektivizacije ženskog lika i tijela unutar medijskog diskursa.



Slika 1. Sanja Iveković, *Dvostruki život*, 1975., fotografija, novinske reprodukcije, papir



Slika 2. Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1975., fotografija, novinske reprodukcije, papir

Strategiju interveniranja u tisak, odnosno fotografski materijal koji prikazuje ženski identitet različitih časopisa, Sanja Iveković nastavlja koristiti u svojim radovima i u razdoblju devedesetih godina. Unatoč sličnoj koncipiranosti radova, umjetnica se u kasnijim radovima ne služi vlastitim licem i tijelom, već isključivo manipulira i dekonstruira izvoran sadržaj iz časopisa, a istovremeno svoje radove predstavlja van umjetničkih institucija i u javnom prostoru, pritom, dakako, s ciljem dopiranja do šire publike. Primjeri nekih od tih radova su *GEN XX* i *Ženska kuća (Sunčane naočale)*. Radovi Sanje Iveković u ovom su razdoblju bili objavljeni u časopisu *Arkzin* koji je, u okviru Antiratne kampanje Hrvatske, pokrenut 1991.

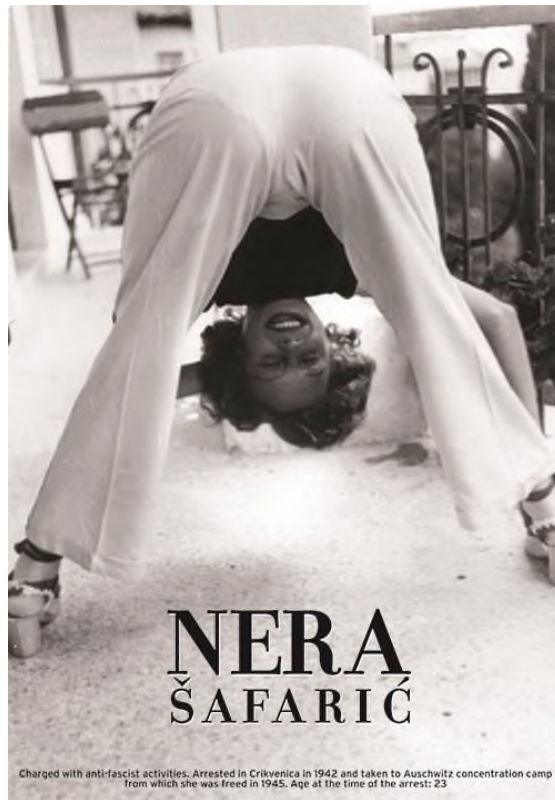
godine s ciljem prenošenja problematike nacionalnog identiteta, ljudskih prava, uloge medija, kritike vlasti, ali i predstavljanja vaninstitucionalne umjetnosti.⁷¹

GEN XX serija je od šest reklamnih fotografija uparenih sa šest kratkih biografskih crtica žena koje su bile dijelom anti-fašističkog pokreta u Jugoslaviji tijekom Drugog svjetskog rata. Fotografije prikazuju neke od najpoznatijih svjetskih supermodela devedesetih godina, kao što su Linda Evangelista i Amber Valletta. Njima su dodijeljena imena žena koje su svojim antifašističkim otporom ostale upamćene kao heroine socijalističke Jugoslavije, dok su u kasnijem razdoblju postsocijalističke tranzicije ostale marginalizirane i zaboravljene: Anka Butorac, Zdenka i Rajka Baković, Nada Dimić, Ljubica Gerovac i Dragica Končar.⁷²

Tako izmijenjenu „reklamu“, Sanja Iveković objavljivala je u javnim časopisima i magazinima, na isti način kako to biva s reklamama. Svjetski poznate manekenke usmjerene k obraćanju potrošačkom društvu u ovom radu zastupaju žene koje su, stradajući u borbi protiv antifašističke ideologije, nekoć percipirane heroinama, a potom potpuno zaboravljene. Ovim se istupanjem u medijski prostor, odnosno manipuliranjem reklamnog sadržaja, Sanja Iveković osvrće na kolektivni zaborav i zatajenje ženskog udjela u povijesti socijalističke Jugoslavije.

⁷¹Pašić, J. (2012). *Devedesete: borba za kontekst*. Život umjetnosti, 90 (1). Str. 18.

⁷²Bago, I. (2022). „GEN XX 1997-2001“, u: *Sanja Iveković, Works of Heart (1974.-2022.)* Katalog izložbe. Melk, Austria: Gugler GmbH. Str. 28.



Slika 3. Sanja Iveković, *GEN XX (Nera Šafarić)*, 1997.–2001.



Slika 4. Sanja Iveković, *GEN XX (Sestre Baković)*, 1997.–2001.

Sličnu koncepciju rada Sanja Iveković koristi i u seriji postera *Sunčane naočale* projekta *Ženska kuća* koji je otpočeo 1998. godine, a aktivan je i danas. Pojedinačni posteri prikazuju crno-bijelu reklamu sunčanih naočala svjetski poznatih brendova, uparenu s kratkim pričama i pseudonimima žena žrtava obiteljskog nasilja ili, kako je to slučaj s najaktualnijom verzijom rada, pričama žena iz Poljske i njihovim iskustvima uzrokovanim nedavnom zabranom abortusa. Reklamni materijal sunčanih naočala dodatno apostrofira anonimnost i društveno uvjetovani sram kojem su žrtve obiteljskog nasilja nerijetko izložene.⁷³

Korištenjem reklamnog materijala i interveniranjem u isti Sanja Iveković reinterpretira originalnu funkciju fotografija modnih časopisa i primjenjuje potencijal reklamnog vizualnog medija kako bi široj javnosti približila marginalizirane izazove ženskog iskustva krajem dvadesetog stoljeća: istraživanje suvremenih konvencija žene (*Dvostruki život* i *Tragedija jedne Venere*), društveni zaborav povijesnog doprinosa žena u doba socijalizma (*GEN XX*) te potisnuti problem nasilja nad ženama, osobito intenziviran hrvatskom postratnom situacijom (*Ženska kuća / Sunčane naočale*).



Slika 5. Sanja Iveković, *Ženska kuća (Sunčane naočale)*, 2002.

⁷³Bago, I. (2022). „Ženska kuća (Sunčane naočale)/ *Women's House (Sunglasses)* 2002-ongoing“, u: *Sanja Iveković, Works of Heart (1974.-2022.)* Katalog izložbe. Melk, Austria: Gugler GmbH. Str. 94.

Isticanje rodnih pitanja i zaboravljene prošlosti, kako je to slučaj u prethodno spomenutim radovima, Sanja Iveković dodatno je apostrofirala izlazeći i van konteksta hrvatskog društva. Rad *Lady Rosa of Luxembourg*, ostvaren 2001. godine u Luxembourg, inspiriran je simbolom mitske povijesti Luxembourga i njegove slobode, kipom zlatne djevojke, odnosno Gëlle Fra. Izvorni je luksemburški spomenik, postavljen 1923. godine kao ratni memorijal, slavio vojnike koji su sudjelovali u Drugom svjetskom ratu. Koristeći se tradicionalnom ikonografijom ženskih figura koje predstavljaju političke ideale i uvjerenja, Gëlle Fra ostvarena je kao skulptura na vrhu obeliska odjevena u dugu haljinu držeći u rukama lovorov vijenac u znak pobjede. Ovu uzvišenu personifikaciju državne povijesti i slobode Sanja Iveković pretvara u kip trudne žene, a postolje skulpture ispisuje engleske, njemačke i francuske pojmove društveno pripisane i povezane s likom žene: *Madonna, virgin, whore, bitch, la justice, Kapital, Kunst, Kultur...*⁷⁴

Nadalje, sam naziv rada, odnosno preimenovanje izvornog spomenika u *Lady Rosa of Luxembourg*, u spomen na anti-ratnu aktivisticu i političarku ubijenu 1919. godine od strane njemačke paravojne postrojbe veterana Prvog svjetskog rata, dodatno apostrofira intenciju.⁷⁵ Ovim je provokativnim intervencijama Sanja Iveković neizbježno izazvala reakcije luksemburškog društva, čime je željeni cilj otvorene rasprave odnosa današnjice prema povijesti i ženskom liku i ostvaren.

Tema povijesne memorije, identiteta i spola, dakle, već se od najranijih istupa Sanje Iveković u umjetničkoj sferi sedamdesetih godina pokazala prominentnom preokupacijom opusa umjetnice, a svojom trudnom junakinjom dodatno se ističe feministička težnja za priznavanjem zaboravljenog ženskog doprinosa prošlih desetljeća. Tako je, spomenik izvorno posvećen sjećanju na muškarce, na vrhu obeliska predstavljen trudnicom.⁷⁶

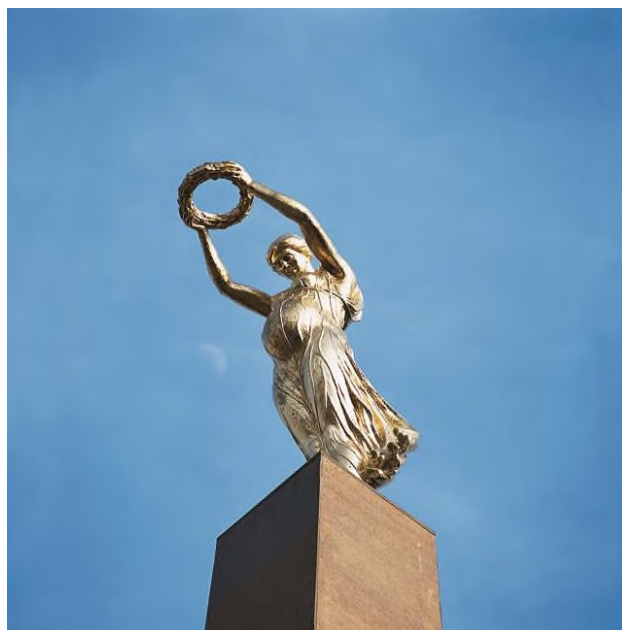
Unatoč činjenici kako se radovi Sanje Iveković već od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća kritički odnose prema politici, masovnim medijima i potrošačkom društvu, pritom dodatno naglašavajući otvoreno feministički stav umjetnice, njezini su radovi nerijetko okarakterizirani kao primarno autoreferencijalni i senzibilni istupi žene umjetnice u dominantno muškom svijetu umjetnosti i likovne kritike.⁷⁷

⁷⁴Milovac, T. (2002). (ur.). *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art/ Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti. Str. 143.

⁷⁵Bago, I. (2022). „Lady Rosa of Luxembourg 2001“, u: *Sanja Iveković, Works of Heart (1974.-2022.)* Katalog izložbe. Melk, Austria: Gugler GmbH. Str. 44.

⁷⁶Schöllhammer, G. (2002). *Rosa Luksemburška. Kip autorice Sanje Iveković kao odgovor na luksemburški ratni memorijal Gëlle Fra i debata koju je izazvalo njeno otkrivanje*. Život umjetnosti, 65/66 (1). Str. 105 .

⁷⁷Noack, R. (2013). *Sanja Iveković: Triangle*. Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London: Afterall Books. Str. 41.



Slika 6. Sanja Iveković, *Lady Rosa of Luxembourg*, 2001.

Raspon umjetničke produkcije Sanje Iveković predstavljen je retrospektivnom izložbom *Works of Heart (1974-2022)* u kustoskoj koncepciji Zdenke Badovinac, održanoj u bečkom Kunsthalle-u u razdoblju između listopada 2022. i ožujka 2023. godine, a potom i u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu. Izložbom su obuhvaćeni radovi cjelokupne umjetničke prakse Sanje Iveković: od ranih ostvarenja feminističkog promišljanja masovnih medija i potrošačke kulture, do kasnijih radova prelaska socijalističkog na kapitalistički politički sustav u Hrvatskoj, tematike nasilja nad ženama i rodnih ideologija. Iako retrospektivnog karaktera, izložba *Works of Heart (1974-2022)*, osim osvrtnja na prošlost, za cilj ima ostaviti trag u sadašnjem povijesnom trenutku i progovarati o, još uvijek aktualnim, temama rodne ravnopravnosti, društvene solidarnosti i povijesne memorije.⁷⁸

Sanja Iveković svojim je umjetničkim radom, sagledavanjem umjetničkih i društvenih zbivanja u Hrvatskoj od sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kritičkim odnosom prema aktualnim politikama i feminističkim intervencijama na polju povijesti umjetnosti utjecala na generacije umjetnika suvremene prakse. Već od najranijih istupa na umjetničku scenu, Iveković zauzima jasan feministički i aktivistički stav i, sukladno tome, kontinuirano obrađuje teme rodnih ideologija i politike. Nerijetko polazeći od vlastitog iskustva žene i umjetnice, koristi se suvremenim medijima kako bi istražila teme ženskog identiteta, povijesti, rodno uvjetovanog nasilja, opresije i društvene predodžbe ženskog iskustva. I dok Sanja Iveković

⁷⁸What, How & for Whom/WHW (Ivet Ćurlin, Nataša Ilić, Sabina Sabolović) (2022). „Preface“, u: *Sanja Iveković, Works of Heart (1974-2022)*. Katalog izložbe. Melk, Austria: Gugler GmbH. Str. 3.

svoje radove otvoreno prožima feminističkom teorijom i političkim aktivizmom, ističući pritom vlastitu tendenciju bavljenja ženskom problematikom, umjetnica Vlasta Delimar u istom je vremenskom razdoblju hrvatske umjetnosti strogo negirala upletenost vlastitih radova u feministički diskurs, definirajući svoju performativnu umjetnost *ženskom*, ali ne nužno i *feminističkom*.



Slika 7. Izložba *Works of Heart* (1974-2022), Kunsthalle Vienna, veljača 2023.



Slika 8. Izložba *Works of Heart* (1974-2022), Kunsthalle Vienna, veljača 2023.



Slika 9. Izložba *Works of Heart* (1974-2022), Kunsthalle Vienna, veljača 2023.

4.2. Vlasta Delimar

Diferenciranje pojmova ženske i feminističke umjetnosti nerijetko je pitanje brojnih polemika, kako likovnih kritičara, tako i samih umjetnika i umjetnica. I dok Sanja Iveković, eksplicitno polazeći iz feminističke pozicije, tematikom svojih radova izravno zadire u feminističku teoriju i društvenu percepciju ženskog ideala, javno se pritom definirajući feministicom, to nije slučaj sa svim umjetnicama suvremene umjetničke scene u Hrvatskoj. Tako se, primjerice, radovi hrvatske umjetnice Vlaste Delimar češće ubrajaju u kategorije *ženske umjetnosti* i *ženskog performansa*, dok i sama umjetnica pritom eksplicitno negira identifikaciju s feminizmom i ostalim ideologijama.

Vlasta Delimar u hrvatskoj se suvremenoj umjetnosti od sedamdesetih godina nametnula kao najistaknutija umjetnica *ženskog performasa*, čiji sadržaj ne podrazumijeva nužno uplitanje feminističkih vrijednosti (iako on to u svojoj osnovi i jest), već je prije svega određen biološkom predispozicijom žene-umjetnice. Slijedno tome, povjesničarka umjetnosti Ljiljana Kolečnik radove Vlaste Delimar kategorizira kao primarno *ženski body-art performans* prožet naznakama intuitivnog feminizma, s obzirom da, unatoč odsustvu ideologije feminizma u njezinim radovima, osobna ženska iskustva umjetnice gotovo su neodvojiva od univerzalnih postavki feminističke ideologije.⁷⁹ Performansi Vlaste Delimar u široj su javnosti prije svega neispravno prepoznati kao vulgarni ispadi žene umjetnice koja beskompromisno veliča nagost

⁷⁹Kolečnik, Lj. (1995). *Vlasta Delimar – petnaest godina nakon*. Život umjetnosti, 56/57 (1). Str.108-110.

vlastitoga tijela i otvoreno prezentira žensku spolnost u društvu kojem su navedene teme još uvijek okarakterizirane kao tabu. Negativni su stavovi javnosti o ovoj vrsti „kontroverznog“ performansa dodatno intenzivirani činjenicom da tijelo umjetnice ne nalikuje nametnutom idealu ženskog tijela masovnih medija, već otvoreno javnosti prezentira realnost ženskih tjelesnih nesavršenosti.⁸⁰ Dakle, možemo reći kako se Vlasta Delimar, djelujući u domeni javne performerske umjetnosti koja tematizira žensku seksualnost i tijelo, izravno dotiče rodne podjele uloga na aktivnog i dominantnog muškarca te pasivnu i nevidljivu ženu.⁸¹

Djelovanje na hrvatskoj umjetničkoj sceni započinje sedamdesetih godina, u vrijeme kada je konceptualistička scena Hrvatske i bivše Jugoslavije u punom jeku. Formativni utjecaj na daljnji razvoj radova Vlaste Delimar imali su Grupa šestorice autora i umjetnici okupljeni oko alternativnog radnog i izložbenog zagrebačkog prostora Poodrom, a potom i galerije Proširenih medija. Suradnju i ljubavnu vezu s članom Grupe šestorice autora, Željkom Jermanom, započinje 1978. godine. Nizom akcija koje je izvela izvan galerijskog okvira, Vlasta Delimar naglašava važnost neposrednog kontakta s različitom publikom u javnom prostoru.

Umjetnički opus Vlaste Delimar i feminističke tendencije njezinih radova, počevši od osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, lakše je interpretirati kroz prizmu europske umjetnosti ovog razdoblja, nego striktno osvrćući se na umjetnička zbivanja u Hrvatskoj. Međunarodna likovna scena osamdesetih je godina prigrlila pojam *feminističke umjetnosti* koja, promjenom percepcije i prihvaćanjem feminističkog pokreta, postaje jednim od najvažnijih elementa suvremene umjetničke produkcije. Usporedno s razvojem feministički nabijene umjetnosti razvijala se i feministička likovna kritika i teorija kao medij njezine promocije. Unatoč ovim europskim trendovima, situacija u post-socijalističkoj Hrvatskoj je kaskala, čime je i odraz feminizma u umjetnosti izostao, a samo je mali broj umjetnica otvoreno definirao svoju poziciju kao feminističku.⁸² Važno je pritom naglasiti kako je umjetnost Vlaste Delimar prije svega potpuno subjektivna i određena individualnim iskustvom žene umjetnice te istodobno lišena bilo kakvog ideološkog naboja, ali unatoč inzistiranju umjetnice na takvim postavkama svoje umjetnosti, Ljiljana Kolečnik navodi kako se osobna iskustva umjetnice „gotovo neminovno i nužno prostiru preko granica osobnog i dotiču univerzalnih pitanja.“⁸³

⁸⁰Marjanić, S. (2010). *Dozvola za izvedbu: ženski, feministički i antifeminini performans*. Treća: časopis Centra za ženske studije, 2 (2010), 1. Str. 20-21.

⁸¹Šuvaković, M. (2019). *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj*. Zagreb: DAF. Str. 125.

⁸²Kolečnik, Lj. (1995). *Vlasta Delimar – petnaest godina nakon*. Život umjetnosti, 56/57 (1). Str.107.

⁸³Ibid. Str.109.

Najraniji performansi Vlaste Delimar u kojima istražuje muško-ženske odnose i utjecaje na umjetnicu ostvareni su u suradnji s članom Grupe šestorice autora i svojim suprugom, Željkom Jermanom (performans *Pokušaj poistovjećivanja* /1979./, performans *Desimbolizacija* /1980./, performans *Taktilna komunikacija* /1981./, living akcija *Vjenčanje* /1982./, performans *M i Ž* /1983./). Tematska sličnost performansa *Pokušaj poistovjećivanja* i *Desimbolizacija* očituje se u korištenju Vlastinog i Željkovog nagog tijela na koja umjetnici bojom ispisuju riječi i simbole, dok se living akcija *Vjenčanje* odvija na njihovom vjenčanju i prikazuje odlazak supružnika u crkvu i na svadbenu proslavu. Prvu samostalnu akciju, *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru*, umjetnica izvodi 1980. godine u Galeriji Studentskog centra (SC) u Zagrebu. Nalik na (anti)modnu reviju, u kojoj sama umjetnica predstavlja jedinu manekenku, Vlasta Delimar izlazila je pred publiku u nekoliko navrata (svaki puta odjevena u drugu kombinaciju), dok naposljetku nije izašla naga. Performans prikazuje način na koji se upotrebom različitih modnih dodataka i odjevnih predmeta mijenja prolazna ljudska vanjština, istodobno pritom želeći naglasiti važnost individualne osobnosti koja najbolje dolazi do izražaja kroz čisto (nago) tijelo.⁸⁴ Navedeni je performans težište stavio na promišljanje o prolaznosti izvanjskog i duhovnosti ljudskog bića.⁸⁵ Tema ženske spolnosti tako je, počevši od osamdesetih godina, postala primarnom odrednicom budućih radova Vlaste Delimar.



Slika 10. Vlasta Delimar, *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru*, 1980.

⁸⁴ Marjanić, S. (2022). *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA. Str. 57.

⁸⁵Marjanić, S. (2014). „Vlasta Delimar ili žena je žena je žena...:auto/biografski performansi.“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, (ur.) Martina Munivrana, Zagreb: Domino. Str. 48.

Sukladno vlastitoj koncepciji tijela kao metafore i likovnog medija, Vlasta Delimar izvodi nekoliko performansa u javnim prostorima grada Zagreba. Prvi performans u javnom prostoru, živu skulpturu *Vezana uz drvo*, umjetnica izvodi 1985. godine na Cvjetnom trgu u Zagrebu u sklopu Nijemih demonstracija književnika Seada Alića.⁸⁶ Zavezana uz drvo, s poderanom odjećom i masnicama na tijelu, umjetnica je ovom akcijom na zagrebačkom gradskom trgu rekreirala prizor nasilja nad ženama koji, unutar patrijarhalnog društvenog sistema, često prolazi nekažnjeno i zanemareno. Drvo za koje je umjetnica privezana aludira na stup srama, nekoć mjesto kažnjavanja na kojem su privezani bili izloženi ruglu i preziru prolaznika, a time i trajno stigmatizirani i osramoćeni.⁸⁷



Slika 11. Vlasta Delimar, *Vezana uz drvo*, 1985., performans

Antologijski performans u javnom prostoru, *Lady Godiva*, Vlasta Delimar izvodi u Zagrebu 2001. godine. Po uzoru na mitološku anglosaksonsku plemkinju, Delimar je zagrebačkim centrom naga projahala na bijelom konju Petku. I dok se mitološka plemkinja ovim činom bori protiv poreza nametnutog stanovnicima engleskog grada Coventry, Vlasta Delimar ovu akciju koristi kako bi potaknula društvo na promišljanje o suočavanju s nametnutim društvenim konvencijama i pravilima.⁸⁸ Performans je izvorno trebao biti ostvaren 1996. godine, neposredno nakon Domovinskog rata, ali su Muzej suvremene umjetnosti i

⁸⁶ Marjanić, S. (2022). *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA. Str. 58.

⁸⁷ Šimunović, R. (2016). *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA. Str. 102.

⁸⁸ Šarin, P. (2017). *Feminističke intervencije u Hrvatsku umjetnost nakon 2000.: problematika i kritičke pozicije*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Str. 33.

Galerija Miroslav Kraljević odbili sudjelovati u njegovoj provedbi. Isto se dogodilo i 2001. godine, ali je umjetnica, unatoč odbijanjima galerija, odlučila izvesti performans samostalno.⁸⁹



Slika 12. Vlasta Delimar, *Lady Godiva*, 2001., performans

Vlasta Delimar svojim je umjetničkim radom hrvatskom društvu prezentirala javno istraživanje ženske seksualnosti i tjelesnosti kroz autobiografski zapis žene umjetnice. Stavljajući naglasak na prirodan odnos seksualnosti, spolnosti i ženske tjelesnosti, pritom eksplicitno ne uplićući koncepcije feminizma ili neke druge ideologije, Vlasta Delimar istaknula se kao najznačajnija hrvatska umjetnica performansa. Već u ranoj fazi svoga stvaralaštva, potaknuta primjerom Grupe šestorice autora, umjetnica uočava važnost javnog prostora i izlaska iz galerijskog konteksta s ciljem izloženosti različitoj publici. Prisutnost Vlaste Delimar na hrvatskoj umjetničkoj sceni od sedamdesetih godina i njezina performativna praksa prezentirani su retrospektivnom izložbom *To sam ja*, održanom u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti 2014. godine.

Povjesničarka umjetnosti i kustosica Martina Munivrana u jednom od poglavlja kataloga izložbe *To sam ja* navodi kako je „odabir vlastitog tijela kao primarnog medija njezina

⁸⁹Šimunović, R. (2016). *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA. Str. 103.

rada, odredilo poziciju Vlaste Delimar kao izdvojenu i samosvojnu umjetnicu bez izravnih sljedbenica, ali i prethodnica i kojoj je rad 90-ih hrvatska likovna kritika pokušala odrediti kao opus koji pripada feminističkom krilu umjetnosti, radu umjetnika u prvom licu, ekspresiji tijela, ego trip... Vlasta se javno ogradila bilo kakve pripadnosti ikakvim zadatostima. (...) Ona zazire od pozicioniranja u različite strukture, opirući se organizacijama, ideologijama, inzistirajući i boreći se za vlastitu individualnost i čuvajući tako prostor oslobođen od svih normi unutar kojega može slobodno razvijati svoju kreativnost, svoj svijet, čistoću i beskompromisnost umjetničkog izraza.”⁹⁰ Međutim, unatoč opiranju kategorizaciji vlastitog rada u feministički likovni diskurs, činjenica je da je Vlasta Delimar jedna od prvih umjetnica koja, djelujući u dominantno muškoj kulturi, eksplicitno nameće žensku slobodu i spolnost te potiče gledatelja na promišljanje o ustaljenim postavkama patrijarhata.⁹¹

⁹⁰Munivrana, M. (2014). „Svakodnevno razmišljajte o sebi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, (ur.) Martina Munivrana, Zagreb: Domino. Str. 40.

⁹¹ Ibid. Str. 42.

5. Primjeri suvremene feminističke umjetnosti

Uloga i pojavnost feminističkog diskursa u suvremenoj i konceptualnoj umjetnosti u Hrvatskoj, kako je prikazano u prethodnim poglavljima, politički je i društveno utanačena reakcija na povijesni i kulturni razvoj hrvatskog društva. Modernizmi u hrvatskoj/jugoslavenskoj umjetnosti ostavili su pitanje roda i ženske djelatnosti marginaliziranima, a nadmoć umjetnika i slikara bila je neupitna i nedostižna. U takvoj se kulturnoj klimi retrospektivno mogu identificirati tek neke slikarice: Nasta Rojc (1883.-1964.), Vera Nikolić-Podrinska (1886.-1972.), Sonja Kovačić-Tajčević (1894.-1968.), Anka Krizmanić (1896.-1987.), Vjera Biller (1903.-1940.), Vera Fišer (1925.-2009.), Nives Kavurtić-Kurtović (1938.-2016.) i druge. Daljnjim se razvojem neoavangardne i konceptualne umjetnosti od sedamdesetih godina, iako je dominacija umjetnika ostala neokrnjena, pojavljuju naznake feminističkih praksi u kojima su Sanja Iveković i Vlasta Delimar svojim neospornim umjetničkim značajem ipak istaknule kao izuzetci.⁹²

Osamdesete godine u hrvatskoj likovnoj umjetnosti obilježene su povratkom slici, a tzv. vrijeme *Nove slike* istaknulo se kao prvi umjetnički pravac u hrvatskom slikarstvu kojem su dominirale umjetnice. Istaknute predstavnice ovog pravca su: Zvezdana Fio (1954.), Breda Beban (1952.-2012.), Vesna Popržan (1952.), Edita Schubert (1947.-2001.), Dubravka Rakoci (1955.).⁹³

Još znatniji porast umjetnica na prostoru Hrvatske bilježimo od devedesetih godina kada dolazi do postratne smjene ideologije koju sljeduje i promjena društvene uloge žena, a potom i promjene umjetničkih formi: porast feminističkih intervencija i drugih oblika otpora društvenom poretku.⁹⁴ Značajniji interes za problematiku rodnih identiteta i feminističke ideologije, kako javnosti tako i hrvatske umjetničke scene, javlja se od razdoblja postmoderne, dok u suvremenim umjetničkim praksama bilježimo značajan porast umjetnica čiji je rad prožet feminističkom ideologijom, a pratimo ga i danas: Andreja Kulunčić (1968.), Ksenija Kordić (1979.), Sandra Sterle (1965.), Vlasta Žanić (1966.) i druge.

Možemo reći kako kraj devedesetih i početak novog tisućljeća u djelima hrvatskih umjetnica donosi nove teme koje se sve intenzivnije odnose na osvještavanje rodnih pozicija unutar modernog hrvatskog društva.⁹⁵

⁹² Šuvaković, M. (2019). *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj*. Zagreb: DAF. Str. 122.

⁹³ Janković, R. I. (2020). „Ženska umjetnička praksa, Nova i suvremena“, u katalogu izložbe *Zagreb, grad umjetnica*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu. Str. 84.

⁹⁴ Šimunović, R. (2016). *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA. Str. 20.

⁹⁵ Janković, R. I. (2020). „Ženska umjetnička praksa, Nova i suvremena“, u katalogu izložbe *Zagreb, grad umjetnica*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu. Str. 87.

Feministička problematika u suvremenoj umjetničkoj praksi jedna je od odlika djelovanja društveno angažirane umjetnice Andreje Kulunčić (1968.). Njezin je rad ponajviše određen multidisciplinarnošću, diskurzivnim i aktivističkim karakterom te suradnjom s drugim humanističkim, tehničkim i prirodnim znanostima, dok je sadržaj uglavnom fokusiran na neki prepoznatljivi lokalni društveni problem konteksta u kojem umjetnica stvara, ali u kojem se lako prepoznaju i globalni problemi. Prema Mišku Šuvakoviću, Andreja Kulunčić svoj fokus usmjerava „cirkulaciji političkog u medijskim i performativnim slikama.“⁹⁶

Prihvaćajući promjenu paradigmi i važnost djelovanja izvan institucionalnog umjetničkog okvira, umjetnica svoje radove nerijetko ostvaruje korištenjem digitalnih medija ili infiltrirajući se u svakodnevni medijski prostor: plakati, novinski oglasi, radijski džinglovi i sl., naglašavajući pritom kako je galerijski i muzejski kontekst samo jedan od mogućih područja djelovanja. Kulunčić umjetničkom radu pristupa kao procesu suradnje, često pritom zahtijevajući aktivno sudjelovanje publike koja svojim djelovanjem dovršava umjetnički rad. Posljedično, publika zaokružuje sami projekt i o njenim reakcijama ovisi njegov smisao i doseg, a istovremeno ga čini uzbudljivim i nepredvidivim. Taj nedefinirani prostor recepcije i reakcije publike na izloženo djelo uključuje i rizik svake socijalne akcije, pa i rizik od neuspjeha. Neke od tema kojih se izravno dotiče svojim umjetničkim radom su model društvene nepravde, rodno/spolna ravnopravnost, čin kulturnog otpora te odnosi između pojedinca i društvene skupine.⁹⁷

Primjer umjetničke intervencije u kojoj Andreja Kulunčić potiče dijalog o osvještavanju ženske pozicije u privatnom i poslovnom okruženju je interaktivni projekt *Index.žene*, ostvaren u Splitu (u okviru projekta *Žena na raskrižju ideologija*), Napulju (u okviru samostalne izložbe *Jesi li optimist glede budućnosti*), Beogradu (u okviru samostalne izložbe *index.žene*) i Ljubljani između 2007. i 2014. godine. Putem plakata postavljenih na javnim mjestima prethodno spomenutih gradova, Kulunčić poziva žene da za vrijeme trajanja izložbe, putem besplatnog telefonskog broja, ostave poruku o vlastitom osjećaju zadovoljstva ili diskriminacije u svojoj privatnoj i poslovnoj okolini. Rezultati prikupljenih poziva prikazuju se na displeju postavljenom na jednako uočljivim gradskim punktovima. Cilj je ovog rada pokrenuti proces osvješćivanja pozicije žena u različitim sferama života: kako u privatnoj, tako i poslovnoj.⁹⁸

⁹⁶ Šuvaković, M. (2019). *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj*. Zagreb: DAF. Str. 195.

⁹⁷ Dizajn.hr. *ANDREJA KULUNČIĆ: Umjetnost za društvene promjene*.

<http://dizajn.hr/blog/andreja-kulunacic-umjetnost-za-drustvene-promjene/> (pristupljeno 17.2.2024.)

⁹⁸ Andreja Kulunčić (2013). *Art for Social Changes/Umjetnost za društvene promjene*. Zagreb: MAPA. Str. 132.

Korištenjem forme plakata Kulunčić dodatno naglašava ironijski pristup formi medijskih kampanja i modnih reklama. Umjesto uobičajenog korištenja *billboarda* u svrhu promoviranja novog proizvoda namijenjenog ženi koja se mora uklopiti u komercijalnu ponudu, umjetnica primateljicama vizualne poruke nudi mogućnost aktivizma u svrhu izražavanja vlastite pozicije u društvu.



Slika 13. Andreja Kulunčić, *index.žene*, 2013., umjetnička intervencija

Sličnom tematikom pružanja vidljivosti problematici marginaliziranih društvenih skupina Andreja Kulunčić bavi se i umjetničkom intervencijom *ISTE – za prihvaćanje različitosti*, ostvarenom 2017. godine. U navedenom radu umjetnica propituje pitanje drugosti i stigmatizacije u javnom prostoru grada Zagreba, a ostvaruje ga postavljanjem plakata na frekventnim gradskim punktovima te postavljanjem animiranog videa na internetskoj platformi *YouTube*.⁹⁹ Postavljanjem plakata s prikazom žena različitih identiteta (Romkinja, muslimanka, lezbijka, crnkinja, tražiteljica azila iz Sirije), Andreja Kulunčić upozorava javnost na važnost razvoja društvenog senzibiliteta prema ženama različitih vjerskih, rasnih i seksualnih pripadnosti. Nadalje, žene prikazane na plakatima starije su od četrdeset godina, čime umjetnica u rad uvodi i problematiku ženskog starenja.¹⁰⁰

⁹⁹ YouTube. „ISTE“ <https://www.youtube.com/watch?v=a-rc38-Jaws> (pristupljeno 16.2.2024.)

¹⁰⁰Šarin, P. (2017). *Feminističke intervencije u Hrvatsku umjetnost nakon 2000.: problematika i kritičke pozicije*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Str. 41.



Slika 14. Andreja Kulunčić, *ISTE – za prihvaćanje različitosti*, 2017., umjetnička intervencija

Jedan od najrecentnijih umjetničkih projekata Andreje Kulunčić, *Vi ste Partiju izdale onda kada je trebalo da joj pomognete*, ostvarenu razdoblju između 2019. i 2022. godine, tematizira žensko stradanje na Golom otoku i Svetom Grguru sredinom dvadesetog stoljeća. Cilj je navedenog projekta potaknuti dijalog o zanemarenoj temi pozicije žena u totalitarnoj povijesti Jugoslavije tijekom hladnog rata. Sam naslov rada iskaz je tadašnje upraviteljice logora *Goli Marije Zelić*. Projekt je ostvaren u vidu umjetničke intervencije, izložbe, web-stranice, publikacije te niza radionica i otvorenih razgovora o spomenutoj temi.

Lokaliteti Goli otok i Sveti Grgur nastali su 1949. godine kao odgovor KJP na raskid suradnje Tito-Staljin s namjerom izopćavanja članova sklonih kritici novog režima. Navedeni su lokaliteti u razdoblju između 1950. i 1956. godine primili oko 860 žena optuženih za povezanost s Informbiroom, a zatvorenice su samostalno morale izgraditi staze i objekte na samim lokalitetima. Cilj je projekta propitivanje pozicije žena u totalitarnom nasilju i otporima istom u Jugoslaviji početkom hladnog rata te upoznavanje javnosti s događajima koji su ostali na margini povijesnih zbivanja.¹⁰¹

Rodno specifično zlostavljanje provođeno u ženskim logorima na oba lokaliteta polazi od fiktivne ideje o izdaji, a uz nepovoljne vremenske uvjete izoliranih lokaliteta, glad i žeđ te iscrpan fizički rad, preživjele zatvorenice ističu kako je najtrajnije posljedice na njihovo psihičko zdravlje ostavila prisila nanošenja boli drugim zatvorenicama, što je bio jedan od

¹⁰¹Jambrešić Kirin, R. (2021). „Preodgoj žena na Svetom Grguru i Golom otoku – moralna korupcija i ideološka indoktrinacija“, u publikaciji: *Vi ste Partiju izdale onda kada je trebalo da joj pomognete*. Zagreb: MAPA. Str. 10-21.

uvjeta da zatvorenica bude puštena na slobodu: „*Nigde ni u jednom logoru nisu tako nastojali da čoveka ponize, da ga učine krpom, moralnom nakazom, da ga iznutra unište i unakaze... Odavde si morao da izađeš kao duhovni invalid, da se gadiš samog sebe, da se stidiš, da ceo pretekli život patiš.*“ (Novka Vuksanović)¹⁰² Destruktivna i rodno uvjetovana politika logora bila je usmjerena na uništenje moralnog i tjelesnog integriteta zatvorenica te sprječavanje razvoja ženske mreže podrške unutar samih lokaliteta. Trajno uzrokovana trauma, strah, nepovjerenje u sebe i druge, apatija i nesigurnost dugoročno su bile utkane u kažnjenice logora koje su se, posljedično, teško reintegrirale u javni i politički život društva. Za razliku od muških kažnjenika, koji su od šezdesetih godina o svom iskustvu javno svjedočili, kažnjenice su, zahvaćene društveno uvjetovanom sklonosti prisvajanja osjećaja krivnje i manje vrijednosti, nerijetko o svojoj traumi šutjele.¹⁰³

Site-specific umjetnički projekt *Vi ste Partiju izdale onda kada je trebalo da joj pomognete* ostvaren je kroz nekoliko intervencija u razdoblju između 2020. – 2022. godine: postavljanje dvojezične (hrvatsko-engleske) informativne ploče o povijesti i organizaciji ženskog logora na lokalitetima, postavljanje memorijalnih točaka na oba otoka, žive izvedbe kroz medij suvremenog plesa, zvuka i glasa te umjetničke akcije izrade skulpturica u glini.

Prva umjetnička intervencija na Svetom Grguru i Golom otoku ostvarena je u rujnu 2020. godine, kada su u sklopu projekta postavljene infotable s popratnim tekstom: „*U ovoj uvali i na obližnjem otoku Sveti Grgur naizmjenično se od 1950. do 1956. godine nalazio politički logor kroz koji je prošlo više od 850 žena optuženih za povezanost s informbiroom. Žene su same morale izgraditi staze i većinu objekata koji su danas vidljivi samo u tragovima. S iznimno okrutnim sistemom kažnjavanja, u kojemu su logorašice bile prisiljene biti i vršiteljice torture, logor je bio mjesto patnje i poniženja. Šikaniranje optuženih žena i policijski nadzor nastavljeni su i nakon izlaska iz logora.*“¹⁰⁴ Označavanje punktova memorijalnih točaka započelo je istog mjeseca na lokalitetu Golog otoka, kada je u kamen uklesano svjedočanstvo bivše kažnjenice Vere Winter, ispisano rukopisom njezine unuke Nine Winter: „*Kamen smo nosile iz mora na vrh brda. Kada je hrpa na vrhu bila dovoljno velika, nosile bi kamenje nazad do mora.*“ Godinu dana nakon, u lipnju 2021. godine, na lokalitetu Svetog Grgura uklesano je i svjedočanstvo bivše kažnjenice Ženi Lebl, ispisano rukopisom njezine nećakinje Ane Lebl: „*Na tvojoj grbači Sveti Grgure, počelo je ono klasično pitanje, Biti ili ne biti? Ako biješ – bićeš. Ako ne biješ – bićeš bijen.*“¹⁰⁵

¹⁰²Ibid. Str. 15.

¹⁰³ Ibid. Str. 16.

¹⁰⁴ Ibid. Str. 32.

¹⁰⁵ Ibid. Str. 36.



Slika 15. Info tabla na lokalitetu Sveti Grgur, 2020.

Unutar umjetničkog projekta ostvarena je i živa izvedba koncipirana na osnovu prikupljenih svjedočanstava kažnjena. U suradnji s psihoterapeutkinjom Dubravkom Stijačić, Andreja Kulunčić razvila je koncepte za istraživanje logorskih lokaliteta putem različitih umjetničkih medija: tijelom, glasom i zvukom. Tako je, u izvedbama plesačice Zrinke Užbinec, instrumentalistice Jasne Jovičević i vokalistice Annette Giesriegl, iskustvo kažnjena na otocima preneseno u tjelesni doživljaj.

Posljednja prostorna intervencija unutar umjetničkog projekta *Vi ste partiju izdale onda kada je trebalo da joj pomognete* ostvarena je izradom i postavljanjem glinenih skulpturica čija je autorica Andreja Kulunčić. Klimatski i radni uvjeti otoka i modificirali su tijelo i psihi zatvorenica, a činom postavljanja skulpturica načinjenih od gline, koje se i same suše i raspadaju pod otočkim suncem, umjetnica dodatno naglašava dehumanizaciju žena koje su ondje boravile.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Ibid. Str. 39.



Slika 16. Umjetnica Andreja Kulunčić postavlja glinene skulpturice na području Golog otoka, 2022.

Sljedeći primjer integracije feminističke ideologije unutar suvremene umjetničke prakse u Hrvatskoj predstavlja performans *Želim biti hrvatske umjetnice* Ksenije Kordić (1979.). Izveden 2009. godine u maloj dvorani Teatra &TD u Zagrebu, spomenuti performans tematizira ženske stereotipe patrijarhalne kulture, sažeto sročene u poznatu rodnu krilaticu: „Dama na ulici, domaćica u kuhinji, kurva u krevetu.“¹⁰⁷

Umjetnica, postavljena na kružno postolje odjevena u VHS traku, promatra posjetitelje istovremeno ispijajući pivu i pušeci. Odabir VHS trake, kao simbola proizvoda koji je na tržištu opstao zahvaljujući pornografskoj industriji, Ksenija Kordić stvara poveznicu kapitalističkog društva zahvaćenog masovnim konzumerizmom i eksploatacije žena.¹⁰⁸ Svjesna objektivizacije vlastitoga tijela od strane posjetitelja, umjetnica uzvraća pogled publici, aktivno promatrajući i asertirajući svoju prisutnost te stvara dojam uspostavljanja konceptu muškog pogleda (tzv. *male gaze*).¹⁰⁹

Performans je popraćen video-instalacijom koja se sastoji od tri filmska isječka odgovarajuća kategoriziranim ženskim stereotipima dame, domaćice ili prostitutke. Kako sama umjetnica navodi, pronalazak filmskih isječaka koji odgovaraju ovim potrebama bio je lak zadatak s obzirom da u filmskoj industriji gotovo ne postoje ženski likovi koji ne spadaju u jednu od te tri kategorije. Odabrani filmski isječci bili su: udaja vojvotkinje Lady Diane za princa Charlesa (uprizorenje stereotipa dame), isječak iz porno filma *Dream quest* (uprizorenje

¹⁰⁷Šimunović, R. (2016). *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA. Str. 169.

¹⁰⁸Ibid. Str. 178.

¹⁰⁹Šarin, P. (2017). *Feminističke intervencije u Hrvatsku umjetnost nakon 2000.: problematika i kritičke pozicije*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Str. 45.

stereotipa prostitutke) te isječak iz filma *Tko pjeva, zlo ne misli* (uprizorenje stereotipa domaćice).¹¹⁰



Slika 17. Ksenija Kordić, *Želim biti*, 2009., performans

Tematikom rodnih uloga unutar dominantno patrijarhalnog društvenog uređenja Ksenija Kordić bavi se i kroz samostalnu izložbu naslovljenu *Kupam se u muškim suzama*, održanu u AK galeriji u Koprivnici 2016. godine. Izložba se sastojala od dvanaest fotografija i jednog video rada koji su svojom tematikom eksplicitno propitivali problematiku rodne ideologije i patrijarhata.

Izloženi video rad prikazuje umjetnicu koja u kadi oblikuje skulpture od sapunice, a fotografijama tih skulpturica pridodani su prigodni naslovi koji izravno ukazuju na postojeće obrasce muške supremacije i patrijarhata. Čin kupanja, prikazan na video radu, svojom premisom aludira na eksploatirane prikaze nagog ženskog tijela izložene muškom pogledu, ali se umjetnica (kako je to bio slučaj i s prethodno spomenutim performansom *Želim biti*) uspostavlja i izvrće takav usustavljeni način gledanja i, umjesto nagog ženskog tijela kao seksualiziranog objekta muškog pogleda, gledateljima prezentira samo kadar ruku koji

¹¹⁰Šimunović, R. (2016). *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA. Str. 177.

oblikuju sapunicu. Fotografije apstraktnih oblika sapunice podsjećaju na koješta, ali svoje značenje dobivaju kroz dodijeljene im nazive (Bratstvo i sestrinstvo, Otac, svodnik, Bog). Ovom se izložbom umjetnica želi osvrnuti na kolektivnu svijest društva o stvarima koje se imenuju prirodnim i logičnim u sadašnjem trenutku neoliberalnog kapitalizma te na nužnost postojanja feminizma u današnjem društvu.¹¹¹



Slika 18. Izložba *Kupam se u muškim suzama*, Koprivnica, 2016.

Daljnji primjer integracije feminističke ideologije u suvremenoj umjetničkoj praksi u Hrvatskoj može se pronaći u seriji fotografija *Postajanje: Mitovi o ženskosti*, umjetnice Glorije Lizde (1991.). Umjetnica kroz inscenirane fotografije preispituje koncepte ženskog i ženstvenog, oslanjajući se na društveno prihvaćene mitove, legende i vjerovanja o tome što znači biti žena. Radovi iz ove serije fotografija bili su predstavljeni istoimenom izložbom u Galeriji kluba Kocka u Splitu u studenom 2021. godine. Polazeći od maksime Simone de Beauvoir: „Ženom se ne rađa. Ženom se postaje.“, Lizde istražuje kako društveni konteksti oblikuju ženski identitet. Francuska spisateljica i filozofkinja Simone Beauvoir svojom je knjigom „*Drugi spol*“ (1949.) označila prekretnicu u razvoju rodnih studija, razdvojivši pojmove *spola* i *roda*. Beauvoir je naglasila da je ženski spol definiran društvenim, a ne biološkim faktorima, te da se identitet žene formira pod utjecajem okoline. Kritizirala je patrijarhalno društvo koje žene definira kao 'drugi spol', pripisujući im lažnu auru misterije. Danas, gotovo stoljeće nakon Beauvoir, Lizde fotografira mlade žene u ključnim godinama formiranja njihovog rodnog identiteta, nastojeći uhvatiti iskustvo odrastanja u ženu i razjasniti razliku između prirodno uvjetovanog (ženskog) i društveno konstruiranog (ženstvenog). Kroz

¹¹¹Culturenet.hr. *Ksenija Kordić: 'Kupam se u muškim suzama'* <https://www.culturenet.hr/hr/ksenija-kordic-kupam-se-u-muskim-suzama/60672> (pristupljeno 17.2.2024.)

arhetipske simbole u scenama, Lizde ukazuje na dugovječnu praksu tretiranja žena kao mitskih bića. Ovaj fotografski ciklus naglašava potrebu za stalnim reinterpetiranjem i analiziranjem konstrukata ženskosti, s ciljem da žene ponovno i zauvijek preuzmu autonomiju nad svojim tijelom, plodnošću, seksualnošću, majčinstvom i životnim izborima. Ovaj fotografski ciklus ne samo da istražuje duboko ukorijenjene mitove o ženskoj prirodi, već također naglašava potrebu za stalnim reinterpetiranjem i analiziranjem konstrukata ženskosti s ciljem promjene percepcije i priznavanje ženskog identiteta kao dinamičnog i samostalnog, oslobođenog od okova zastarjelih društvenih normi.¹¹²



Slika 19. Glorija Lizde, fotografija iz serije *Postajanje: Mitovi o ženskosti*, 2021.

Osim medija performansa, plakata ili fotografije, prikazanima u prethodnim poglavljima, u kontekstu feminističkog diskursa umjetničke prakse u Hrvatskoj neizbježno je spomenuti i filmski medij, odnosno hrvatsku redateljicu Tatjanu Dunju Ivanišević i njezin eksperimentalni film *Žemsko* iz 1968. godine. Ovaj kratki film u središte postavlja žensko tijelo i ljepotu te je svojim samosvjesnim izričajem blizak feminističkom diskursu, a danas je ostao upamćen kao rani primjerak hrvatske feminističke kulture.

Autorski-alternativni film *Žemsko* prvotno je, uslijed rodne diskriminacije prema autorici, smješten u arhiv Kino kluba *Split*, a u prigodnoj publikaciji povodom dvadesetpete godišnjice Kino kluba *Split* u popisu filmografije nije navedeno ni njegovo postojanje. Svjetlo dana ugledao je tek 1987. godine kada izlazi iz arhiva i projicira se na Desetom saboru alternativnog filma održanom u Splitu. Tako je i sam naziv filma, *Žemsko*, svojom sudbinom dobio još veću simboličku vrijednost.

¹¹²Službena stranica udruge Mavena. *NMG@PRAKTIKA_Glorija Lizde: Postajanje: Mitovi o ženskosti*. https://mavena.hr/nmgpraktika_glorija-lizde-postajanje-mitovi-o-zenskosti/ (pristupljeno 20.5.2024.)

Naknadno priznanje ovaj je film dobio i 2007. godine kada je presnimljen na DVD i prikazan u staroj gradskoj Vijećnici u Splitu kao dio internacionalnog projekta *Žena na raskrižju ideologija* u organizaciji splitskog HULU-a, o čemu će više riječi biti u narednom poglavlju.¹¹³

5.1. Kustoski projekti i izložbe

Promatrajući impulse suvremenih muzejskih izložbi i programskih tendencija u centralnim muzejskim institucijama diljem Europe i Sjeverne Amerike, recentne studije i stručni radovi sve više ističu feminističke teorije i metodologije kao neodvojivi dio suvremene muzejske prakse. Razvoj feminističke umjetnosti i umjetničke produkcije pod utjecajem feminističke misli, prirodno je doveo do rastućeg interesa muzejskih i kulturnih institucija za integraciju feminističkih i rodničkih perspektiva u svoje koncepcije i programe.

Kako primjećuje Martina Bratić, razvoj i vidljivost feminističke umjetničke prakse, paralelno s primjenom i implementacijom feminističkih ideja u političko-društvenom kontekstu, uvjetovala je i nužno predstavljanje feminističke umjetnosti kao jednog od društveno angažiranih oblika suvremene umjetničke produkcije. Tako su individualni napori umjetnica, kao i njihova formalna ili neformalna udruženja, oblikovali temelje budućih feminističkih kustoskih praksi. Ženska umjetnička udruženja, osim same umjetničke produkcije, od sedamdesetih godina prošlog stoljeća preuzimala su ulogu onoga što danas nazivamo kustosima, fokusirajući se na predstavljanje isključivo feminističke umjetnosti ili umjetnosti koju su stvarale žene.¹¹⁴

O ovoj tematici piše istaknuta teoretičarka kulture i kustosica Elke Krasny u svojoj knjizi *Women's Museum: Curatorial Politics in Feminism, Education, History and Art* iz 2013. godine. Ona smatra kako u novije vrijeme možemo govoriti o svojevrsnom feminističkom obratu u okviru međunarodnih kustoskih praksi te interpretira povijest feminizma kao ideju progresivne kronologije koja podrazumijeva sukcesivne valove: prvi, drugi, treći i, kako neka tumačenja sugeriraju, četvrti val (ili termini poput pred-feminizma, feminizma i postfeminizma). Primijenjena na feminističku umjetnost i njezino prezentiranje, ova paradigma vidi fenomen isključivo ženskih muzeja kao dodatak toj progresiji. Ideja ženskih muzeja, potaknuta osamdesetih godina dvadesetog stoljeća tijekom drugog vala feminizma, okuplja

¹¹³Ivanišević, T., D. (2009). *Žemsko*. Split:vlast. nakl. Str. 124.

¹¹⁴ Bratić, M. (2019). „Feminističke kustoske prakse: od pojedinačnoga angažmana do ženskog muzeja“, u: *Institucije povijesti umjetnosti : zbornik 4. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti/* Mance, Ivana; Petrinović, Martina; Trška, Tanja (Ur.). Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske; Institut za povijest umjetnosti. Str. 94.

isključivo ženske inicijative, a jedan od najranijih primjera takvog muzeja je Frauenmuseum u Bonnu, osnovan 1981. godine i djelatan sve do danas.¹¹⁵

Svjetske izložbe koje su postale paradigmatički primjeri feminističke umjetnosti i novih kustoskih koncepcija uključuju američke izložbe *WACK!* i *Global Feminisms* iz 2007. godine te izložbu *The Furious Gaze* predstavljenu u španjolskom Montehermosu 2008. godine. Uvid u istočnoeuropsku perspektivu iste tematike pružila je izložba i istraživački projekt kustosice Bojane Pejić *Gender Check* iz 2009. godine, ističući pritom rodnu perspektivu i feminističku umjetnost iz regije. Kustosica Pejić ovim je projektom predstavila promjene u prikazivanju rodničkih identiteta u umjetnosti, posebno njihov razvoj u različitim društveno-političkim uvjetima. Izložba svjedoči o specifičnom odnosu između umjetnosti i povijesti, kako iz kronološkog, tako i tematskog pristupa. Do šezdesetih godina dvadesetog stoljeća umjetnošću socrealizma dominirali su prikazi heroinskih radnica i radnika, a država je propagirala „bespolno društvo“. Ideal femininosti i maskuliniteta na ovom se području počinje preispitivati od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Autoportreti i prikazi tijela postaju izrazi novog samopouzdanja i otvorene seksualnosti, izazivajući heteroseksualne standarde i herojske ideale maskuliniteta. Čak su i apstraktna djela koristila antropomorfne oblike za ukazivanje na rodne odnose. Emancipacija se razvijala paralelno s inovacijama u medijima i umjetničkim formama poput fotografije, filma, videa i performansa, a sve više umjetnica stjecalo je afirmaciju. Padom Berlinskog zida 1989. godine i urušavanjem socijalističkih režima, umjetnost se suočila s novim izazovima nacionalizma i neoliberalizma te je, potaknuta feminističkom teorijom koja je kritizirala je šovinističke, militarističke, mizogine i ksenofobične ideologije, počela propitivati klišeje o patrijarhalnim strukturama moći.¹¹⁶

Jedan od novijih doprinosa feminističkoj kustoskoj praksi u svijetu predstavlja izložba projekta aktivističko-umjetničke grupe Guerilla Girls, nazvana *Is It Even Worse in Europe?*, otvorena u listopadu 2016. godine u londonskoj galeriji Whitechapel, kritički istražujući narative i kanone koje kreiraju kulturne institucije.¹¹⁷

Paralelno s muzejskim trendovima može se pratiti i povećana produkcija radova i publikacija fokusiranih na istu tematiku. Neke od novijih i značajnih publikacija uključuju:

¹¹⁵Bratić, M. (2019). „Feminističke kustoske prakse: od pojedinačnoga angažmana do ženskog muzeja“, u: *Institucije povijesti umjetnosti : zbornik 4. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*/ Mance, Ivana; Petrinović, Martina; Trška, Tanja (Ur.). Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske; Institut za povijest umjetnosti. Str. 94.

¹¹⁶Službena internetska stranica Nacionalne galerije umjetnosti Zachęta. <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/plec-sprawdzam-kobiecosc-i-meskosc-w-sztuce-europy-wschodniej?setlang=1> (pristupljeno 18.6.2024.)

¹¹⁷Bratić, M. (2019). „Feminističke kustoske prakse: od pojedinačnoga angažmana do ženskog muzeja“, u: *Institucije povijesti umjetnosti : zbornik 4. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*/ Mance, Ivana; Petrinović, Martina; Trška, Tanja (Ur.). Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske; Institut za povijest umjetnosti. Str. 92.

Issues in Feminist Curation: Strategies and Practices iz 2006. godine autorice Katy Deepwell, zatim *Feminism is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices* urednica Malin Hedlin Hayden i Jessice Skrubbe iz 2010. godine, *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions* iz 2013. godine koju su uredile Angela Dimitrakaki i Lara Perry, *Women's: Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art* iz 2013. godine urednice Elke Krasny, te zbornik *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces* objavljen 2016. godine.¹¹⁸

U kontekstu feminističkog pisma i kustoske prakse u Hrvatskoj ističe se važnost kustosice, teoretičarke i povjesničarke umjetnosti Leonide Kovač. Kao profesorica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i bivša kustosica Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Kovač je svojim radom značajno unaprijedila feminističku teoriju i praksu hrvatske umjetničke scene. Kroz svoje tekstove i kustoske projekte, Kovač kontinuirano naglašava važnost priznavanja i valorizacije ženskog doprinosa umjetnosti, dok ujedno kritizira sustavne nejednakosti i diskriminaciju s kojima se umjetnice suočavaju. U svojoj kustoskoj praksi, Kovač je organizirala brojne izložbe, uključujući izložbu fotografkinje Ane Opalić pod nazivom *Autoportreti* u Galeriji umjetnina u Splitu 2001. godine¹¹⁹ te izložbu *Zelene vrpce: Samoreprezentacijski radovi Naste Rojc i Stjepana Lahovskog iz zbirke dr. Josipa Kovačića* 2007. godine u Muzeju arhitekture u Zagrebu, prezentirajući marginalizirano slikarstvo hrvatske slikarice Naste Rojc. Godine 2002. dobila je godišnju nagradu Hrvatske sekcije AICA za svoj izniman kritičarski i kustoski rad. Objavila je više od sto znanstvenih i stručnih tekstova te devet knjiga, među kojima su: *Tübingenska kutija: Eseji o vizualnoj kulturi i biopolitici* iz 2013. godine, *Anonimalia: Normativni diskursi i samoreprezentacija umjetnica 20.stoljeća* iz 2010. godine, *Relacionirane stvarnosti* iz 2007. godine te *Kodovi identiteta* iz 2001. godine.

Kao predvodnici određenih trendova u umjetnosti, kulturi i društvu, očekuje se da kustosi suvremene umjetnosti, zahvaljujući svojoj stručnosti, vrše adekvatnu selekciju radova koji prikazuju određenu globalnu ili lokalnu tematiku. Koncept selekcije je ključan za današnje razumijevanje umjetnosti – umjetnički radovi koji ne sadrže inherentne naputke za izlaganje često zahtijevaju kustosku medijaciju kako bi bili razumljivi većinskoj publici. Ipak, proučavanje žena u umjetnosti započelo je tek nakon mnogih prosvjeda i aktivističkih akcija usmjerenih direktno na muzejske institucije koje su ih dotad potpuno marginalizirale.¹²⁰ Porastom interesa umjetnica za prikaz vlastite stvarnosti u dominantno patrijarhalnom i

¹¹⁸ Ibid. Str. 93.

¹¹⁹ Službena internetska stranica Galerije umjetnina Split. <https://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1355/> (pristupljeno 27.5.2024.)

¹²⁰ Petrović, K. (2018). *Ekperimentalne kustoske prakse na suvremenoj hrvatskoj sceni*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu. Str. 10.

diskriminirajućem društvu te promjenom globalnih trendova, istovremeno bilježimo i odgovarajući porast kustoskih projekata te izložbenih manifestacija koje tematiziraju feministički diskurs u suvremenoj likovnoj produkciji Hrvatske. Neki od istaknutih manifestacije ženske umjetničke produkcije i kustoskih projekata u posljednja dva desetljeća u Hrvatskoj su: internacionalni umjetnički projekt *Žena na raskrižju ideologija*, splitska udruga za umjetnost Mavena i pripadajući projekt *She story*, izložba *Zagreb, grad umjetnica / Djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*, izložba *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith* te aktualna izložba *Vidljive*.

Projekt *Žena na raskrižju ideologija*, kustosice Ane Peraice, realiziran je u razdoblju između 20. siječnja i 20. veljače 2007. godine u organizaciji Hrvatske udruge likovnih umjetnika (HULU) u Splitu. Ovaj internacionalni umjetničko-aktivistički projekt predstavlja jednu od najvažnijih manifestaciju feminističkog likovnog diskursa u Splitu. Projekt je ostvaren kroz višeslojni interdisciplinarni program izložbi, filmskih i video projekcija, predavanja, diskusija i okruglih stolova održanih u različitim gradskim prostorima: Staroj gradskoj vijećnici, kinoteci Zlatna vrata, salonu Galić te klubu Kocka. Projekt *Žena na raskrižju ideologija* koncipiran je kroz pet ideologija koje se odnose na analizu dalmatinskog područja kroz problem žene: postkomunizam, marketing, neoreligija, postfeudalno i mediteranski macho milje. Kuratorica i autorica koncepcije, Ana Peraica, kao idejni cilj projekta ističe predstavljanje radova hrvatskih umjetnica koji na hrvatskoj sceni često prolaze nezapaženo ili nedovoljno valorizirano.¹²¹

U fokusu projekta *Žena na raskrižju ideologije* nije samo moguća artikulacija pozicije u odnosu na *homoerotičnu* komponentu unutar vladajućih kulturnih elita ili *outsidera* koji se bave queer pitanjima, već se naglasak stavlja na represivni režim „muške“ vladavine koji je potiskivao djelovanje žena u Splitsko-dalmatinskoj županiji, ali i šire. U gradu gdje su muški protagonisti umjetničke scene dominirali do kraja devedesetih godina u organizaciji umjetničkih događanja, kako u *mainstreamu* tako i u alternativnim krugovima, umjetnički projekt *Žena na raskrižju ideologija* predstavlja značajnu promjenu. Projekt je otvoren u prostoru splitske Stare gradske vijećnice izložbom *Povratnice, iseljenice i nomatkinje* kojom su umjetnice Andreja Kulunčić, Tina Gverović, Lara Raščić, Renata Poljak, Kristina Restović, Tanja Ravlić-Čelić, Neli Ružić, Sandra Sterle i Breda Beban prikazale individualna iskustva života u različitim kulturama, interpretirajući lokalni identitet, svoju obitelj i životno polazište.

¹²¹ Peraica, A. (2007). „Predgovor“, u: Zbornik radova *Žena na raskrižju ideologija*. Split: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Split. Str. 10-14.

Projekt *Žena na raskrižju ideologija* privukao je značajnu pažnju brojnih novina, s mnogim člancima posvećenim istraživanju ženske umjetnosti i feminističkih tema koje su bile središte projekta. Medijsko praćenje bilo je obuhvatno, odražavajući zanimljivu temu projekta te ističući vidljivost ženske umjetnosti i feminističkih perspektiva. Novine na različitim platformama istražile su složene teme izložbe, ističući njihovu važnost u suvremenom kulturnom kontekstu. Analizom i kritikom novinari su istražili mnogobrojne teme koje je projekt predstavio, naglašavajući važnost promocije ženskih umjetnica i feminističkih ideja u javnom prostoru. Opsežno izvješćivanje naglasilo je važnost projekta i njegovu rezonanciju kod publike, potvrđujući njegovu ulogu u povećanju vidljivosti i razumijevanja ženske umjetnosti i feminizma. Tako je, primjerice, hrvatski dnevnik *Slobodna Dalmacija* u nekoliko navrata pisao o projektu i pripadajućim manifestacijama, kao i nekadašnji dnevni list *Vjesnik*. Također, istaknula bih i članak *Grad Žena* koji je Branko Cerovac o projektu napisao za tadašnje novine za kulturna i društvena zbivanja, *Zarez*.



Slika 20. Novinski članak o projektu *Žena na raskrižju ideologija*, Slobodna Dalmacija, 13.1.2007.

Osim projekta *Žena na raskrižju ideologija*, u kontekstu kulturno-umjetničkog razvoja grada Splita izdvaja se i umjetnička udruga *Mavena* - 36 njezinih čuda, osnovana 2006. godine. Osnovne aktivnosti udruge obuhvaćaju okupljanje mlađe generacije umjetnika i umjetnica,

pružanje vidljivosti njihovom radu, osmišljavanje i provođenje projekata suvremene umjetnosti (predstave, performansi, umjetničke intervencije, izložbe, multimedijalni projekti), poticanje interkulture suradnje, promicanje mobilnosti umjetnika i kulturnih radnika te educiranje javnosti o suvremenoj i novomedijskoj umjetnosti putem radionica, članaka i publikacija.¹²²

U organizaciji udruge Mavena realizirana je i izložba *She_story*, održana 2010. godine u novomedijskoj galeriji u Zadru te Multimedijalnom kulturnom centru Split. Izložba, zamišljena kao prikaz svijeta viđenog očima žena, koncipirana je od radova različitih medija (video, video performans, video instalacija, instalacija, performans) umjetnika/ca iz različitih dijelova svijeta. Odabrani i izloženi radovi tematski se razlikuju (teme koje se referiraju na rad ili život drugih umjetnika/ca, teme koje istražuju intimni ženski svijet, teme koje propituju odnos tijela i svijeta, teme koje istražuju položaj žena unutar različitog religijskog ili političkog konteksta itd.), ali zajedno nude uvid u matricu *She_story* u različitim društvenim kontekstima, medijima i kulturama. Kako navode autori projekta, Boris i Natasha Kadin, *She_story* predstavlja interdisciplinarno umjetničko istraživanje ženske povijesti na Mediteranu kroz integraciju antropologije, oralne povijesti, etnologije i umjetnosti. S obzirom na dominantno „muško“ obilježje mediteranske povijesti i ukorijenjeni patrijarhalni kod, cilj projekta je istražiti, otkriti i istaknuti doprinos žena razvoju mediteranskog društva. Fokus je stavljen na pričanje priča o ženama koje su oblikovale različite aspekte društvenog života, uključujući znanstvenice, umjetnice, spisateljice te one koje su se bavile tradicionalnim zanatima poput izrade nakita i odjeće, kao i žene čiji su svakodnevni životi bili nekonvencionalni. Unatoč njihovom značajnom doprinosu, njihova uloga često je bila zanemarena ili zaboravljena u službenim povijesnim narativima. Projekt se oslanja na različite umjetničke medije poput dokumentarnih filmova, fotografija, performansa i instalacija te različite modele prezentacije kao što su web stranica, knjiga, simpoziji i umjetnički događaji. Autori izložbe, kao i pridruženi umjetnici, svojim pristupom žele iznjedrili alternativne narative i istaknuti važnost i utjecaj ženskog doprinosa na mediteransku kulturu i društvo.¹²³

Odmičući se od područja Splitsko-dalmatinske županije, neke od aktualnih likovnih manifestacija koje su svojim obujmom i značajem uvelike doprinijele vidljivosti hrvatskih umjetnica u posljednje četiri godine su: izložba *Zagreb, grad umjetnica / Djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*, izložba *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith* te izložba *Vidljive*.

¹²² Službena internetska stranica udruge Mavena. <https://mavena.hr/sto-radimo/> (pristupljeno 12.2.2024.)

¹²³ Kadin B., Kadin, N. (2010.) Publikacija izložbe *She_story*. Str. 4. Preuzeto s: <https://mavena.hr/category/publikacije/page/2/> (pristupljeno 21.2.2024.)

Izložba *Zagreb, grad umjetnica / Djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*, održana je u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 2020. godine povodom predsjedanja Hrvatske Vijećem Europske unije. Glavni je hrvatski grad, unatoč statusu kulturnog i političkog središta, povijesno gotovo zanemario značaj koji su umjetnice ostavile na njegov kulturni i stvaralački razvoj. Stoga je, organizacijom spomenute izložbe, kao cilj postavljeno istaknuti hrvatske umjetničke vizionarke, kako one iz prethodnih desetljeća, tako i umjetnice suvremene prakse. Osnovna ideja autorica izložbe (triju povjesničarki umjetnosti - Ljerke Dulibić, Ive Radmile Janković i Ivane Mance) polazi od nužnosti za povijesnim i kritičkim presjekom opusa hrvatskih umjetnica od kraja devetnaestog stoljeća pa do danas (1899. – 2019.). Spomenuti vremenski raspon predstavljen je kroz tri povijesne cjeline: generacija umjetnica djelatnih do Drugoga svjetskog rata, generacija umjetnica koje su svoju izložbenu aktivnost započele nakon Drugoga svjetskog rata te generacija umjetnica od sedamdesetih godina, od koji su neke djelatne i do današnjeg dana.¹²⁴

Izložba je predstavila ukupno 73 likovna rada ženske umjetničke produkcije, ostvarena u različitim medijima: slikarstvo, kiparstvo, video performans, zvučne i video instalacije. Umjetnice predstavljene ovom izložbom su: Anka Basstal, Slava Raškaj, Lina Crnčić Virant, Nasta Rojc, Mila Wod, Sonja Kovačić-Tajčević, Anka Krizmanić, Vera Nikolić Podrinske, Zdenka Ostović Pexidr Srića, Nevenka Đorđević, Ksenija Kantoci, Marta Ehrlich, Mila Kumbatović, Melita Bošnjak, Miranda Morić, Milena Lah, Vera Josipović, Vesna Sokolić, Borka Avramove, Vera Fischer, Vera Dajht Kralj, Tonka Petrić, Biserka Baretić, Marija Ujević, Ljerka Šibenik, Goranka Vrus Murtić, Nives Kavurić Kurtović, Zdenka Pozaić, Edita Schubert, Marijana Muljević, Sanja Iveković, Jadranka Fatur, Nevenka Arbanas, Vesna Popržan, Breda Beban, Nina Ivančić, Zvezdana Fio, Dubravka Rakoci, Vlasta Delimar, Vesna Pokas, Kata Mijatović, Amela Frankl, Ksenija Turčić, Mirjana Vodopije, Vlasta Žanić, Kristina Leko, Božena Končić Badurina, Magdalena Pederin, Nika Radić, Ivana Franke, Martina Mezak, Ana Hušman i Andreja Kulunčić s kolektivom ISTE.¹²⁵

Iako svi izloženi radovi prethodno navedenih umjetnica ne pripadaju nužno feminističkom umjetničkom diskursu, istaknula bih važnost izložbe *Zagreb, grad umjetnica* kao prve likovne manifestacije posvećene samo hrvatskim umjetnicama šireg vremenskog razdoblja od osamostaljenja Republike Hrvatske, pri čemu se važnost ove izložbe ne odnosi samo na umjetnički, već i na širi socijalni kontekst hrvatskog društva. Nadalje, panel

¹²⁴ Dubilić, Lj. (2020). „Predgovor“, u katalogu izložbe: *Zagreb, grad umjetnica: djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu. Str. 9.

¹²⁵ Ibid.

diskusije organizirane kao popratni sadržaj izložbe svojim sadržajem obuhvaćaju i povijesni pregled društvenog položaja žena i umjetnica u Hrvatskoj.¹²⁶



Slika 21. Otvorenje izložbe *Zagreb, grad umjetnica / Djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2020.

Izložba *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith* održana je od studenog 2021. do ožujka 2022. godine na dvije lokacije: Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu i Galeriji umjetnina u Splitu. Prema konceptu kustosa Branka Franceschija, izložba je osmišljena kao odgovor na rastuću potrebu za predstavljanjem istaknutih međunarodnih umjetnika i umjetnica u hrvatskim izložbenim prostorima te njihovu integraciju unutar postojećih muzejskih fundusa.

Kako navodi Jasminka Babić, kustosica splitskog dijela izložbe, osnovna premisa bila je kontekstualizacija radova američke umjetnice Kiki Smith kroz uspostavu komunikacije između međunarodnih i hrvatskih umjetnica. Time su umjetnicama pružene nove mogućnosti za tumačenje te šira vidljivost, omogućujući otkrivanje novih značenja u dijalogu s radovima domaćih umjetnica.¹²⁷

Kiki Smith je jedna od ključnih umjetnica koja je svojom inovativnom praksom od osamdesetih godina potpuno transformirala način na koji se ljudsko tijelo i tjelesnost predstavljaju unutar muzejskih institucija. Posebno se fokusirala na motiv žene i ono što se smatralo područjem ženskog stvaralaštva, uključujući motive snova, čarobni i intuitivni pristup stvarnosti te urođenu prirodu majčinstva. Izložba Kiki Smith u Hrvatskoj osmišljena je oko izbora devetnaest radova umjetnice koji se temelje na osobnom iskustvu roda i tijela. Ovi

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Babić, J. (2022). „Od prepreka do prednosti projekta *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith*“, u katalogu izložbe: *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith*. Split: Galerija umjetnina. Str. 10.

osnovni elementi definirali su i izbor hrvatskog dijela izložbe, usmjerivši pažnju na radove umjetnica koje dijele rezonancu i suglasje s djelima Kiki Smith. S obzirom na to da je Kiki Smith nametnula temu ženskog životnog iskustva kao jedno od ključnih pitanja suvremene umjetničke prakse, izložba je poslužila kao idealna prilika za predstavljanje likovnog doprinosa hrvatskih umjetnica. Na izložbi su predstavljeni rijetko ili nikada ranije izlagani radovi hrvatskih umjetnica: Milene Lah, Nives Kavurtić Kurtović, Naste Rojc, Edite Schubert, Vlaste Delimar, Nevenke Arbanas, Dubravke Babić, Biserke Baretić, Jagode Buić, Ine Drutter, Marte Erlich, Ksenije Kantoci, Aliete Monas Plejić, Sofije Naletilić Penavuše, Vesne Popržan, Slave Raškaj, Marije Ujević Galetović, Vlaste Žanić i Neli Ružić.¹²⁸

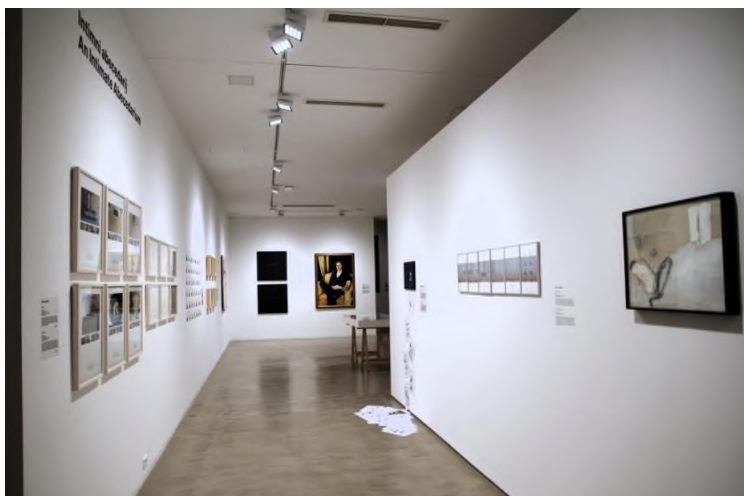
Kao posljednji iskaz interesa modernog društva za likovno stvaralaštvo hrvatskih suvremenih umjetnica istaknula bih izložbu *Vidljive*, aktualno postavljene u Galeriji umjetnina Split za vrijeme pisanja ovog rada. Izložba je ostvarena u suradnji Muzeja suvremene umjetnosti Zagreb, Umjetničke galerije Dubrovnik, Muzeja likovnih umjetnosti Osijek, Galerije umjetnina Split te Muzeja moderne i suvremene umjetnosti Rijeka. Osnovna ideja ovog međuinstitucionalnog umjetničkog projekta i izložbe *Vidljive* jest ponuditi pregled recentnog stvaralaštva umjetnica te još jednom naglasiti i osvijestiti nužnost za ravnopravnom zastupljenošću umjetnica u muzejskim zbirkama. Izložbom je predstavljeno više od devedeset autorica, kako onih uvrštenih u fundus uključenih institucija, tako i autorica suvremene umjetničke prakse u Hrvatskoj. Iako se može reći kako su uvrštene umjetnice kvalitetom svojih radova visoko pozicionirane na umjetničkoj sceni, isto se ne može reći za muzejske zbirke hrvatskih muzeja i galerija. U fokusu projekta *Vidljive* postavljeni su radovi umjetnica nakon devedesetih godina kada je, uslijed smjene ideologija i političkih previranja, vidljivost likovne produkcije hrvatskih umjetnica ostala marginalizirana. Izložba je izvorno postavljena u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (18.5.2023. – 1.10.2023.), a potom u MMSU Rijeka (15.12.2023. – 6.2.2024.) te Galeriji umjetnina Split (22.2.2024. – 30.3.2024.) Autorica projekta i koncepcije je povjesničarka umjetnosti Martina Munivrana (MSU, Zagreb), a kao stručne suradnice i kustosice sudjeluju: Jasminka Babić (GU Split), Vilma Bartolić (u suradnji s Brankom Benčić i Dianom Zrilić, MMSU, Rijeka), Valentina Radoš (MLU, Osijek), Rozana Vojvoda (UGD, Dubrovnik), Ana Škegro (MSU, Zagreb) za izvedbeni i diskurzivni program te Branka Benčić (MMSU, Rijeka) za filmski program.¹²⁹

¹²⁸ Franceschi, B. (2022). „Sestrinstvo“, u katalogu izložbe: *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith*. Split: Galerija umjetnina. Str. 13-14.

¹²⁹ Službena internetska stranica Muzeja suvremene umjetnosti. *Vidljive*. <http://www.msu.hr/dogadanja/vidljive/1166.html> (pristupljeno 12.2.2024.)



Slika 22. Izložba Vidljive, Galerija umjetnina Split, veljača 2024.



Slika 23. Izložba Vidljive, Galerija umjetnina Split, veljača 2024.



Slika 24. Izložba Vidljive, Galerija umjetnina Split, veljača 2024.

6. Zaključak

Diplomski rad *Primjeri feminističke umjetničke prakse u Hrvatskoj* temelji se na sveobuhvatnom razumijevanju povijesnog razvoja feminističke umjetnosti i ideologije na hrvatskoj kulturnoj sceni. Analizom povijesnog konteksta rasvijetljena su početna razdoblja pojave feminističke umjetnosti na tlu Hrvatske, istražujući motivacije i okolnosti koje su poticale umjetnice na izražavanje vlastite stvarnosti. Rad obuhvaća ključne trenutke i transformacije feminističke umjetnosti, od inicijalnih naznaka feminističke ideologije u polju likovnosti do najnovijih radova i institucionalnih projekata. Strukturom ovog rada uočavaju se različite forme izražavanja, tematski fokusi i stilski pristupi umjetnica koje su oblikovale feministički pokret na hrvatskoj umjetničkoj sceni. Cilj je također bio naglasiti važnost feminističke umjetnosti u kontekstu društvenih promjena, ističući ulogu umjetnosti u poticanju dijaloga o rodnoj ravnopravnosti i svijesti o ženskim iskustvima. Kroz umjetničke eksploracije i angažman, feministička umjetnost odražava društvene promjene i aktivno sudjeluje u oblikovanju novih perspektiva i identiteta.

Povijesne okolnosti i razvoj feminističke umjetnosti i likovne kritike, uz analize ključnih teoretičarki poput Griselde Pollock i Linde Nochlin, pružaju teorijsko razumijevanje razvoja rodni identiteta i feminističke ideologije unutar umjetničkog svijeta. Feministički aktivizam u zapadnoj umjetničkoj kulturi započeo je šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, koristeći subverzivne aktivnosti i alternativne strategije nevidljive široj javnosti. Već iduće desetljeće aktivizam postaje politički angažiraniji, a osamdesetih je godina feministička umjetnost počela zauzimati važnije mjesto u *mainstream* kulturi.

Sličan razvojni put feministička umjetnost pratila je i na području bivše Jugoslavije, gdje se aktivističke ideje u umjetnosti javljaju relativno rano u usporedbi s drugim socijalističkim državama. Prvi znakovi širenja feminističkih ideja pojavili su se šezdesetih godina prošlog stoljeća, primarno zahvaljujući jugoslavenskom nastojanju da prati kulturne trendove zapadne Europe. Određen kulturološkim okvirom, feministički pokret unutar socijalističkog režima razvijao je sebi svojstvene karakteristike definirane kontekstom i društvenim okolnostima vremena.

U drugoj polovici dvadesetog stoljeća, razdoblju obilježenom političkim angažmanom feminizma, istaknule su se hrvatske umjetnice poput Sanje Iveković (Zagreb, 1949.) i Vlaste Delimar (Zagreb, 1956.), čija je prisutnost na umjetničkoj sceni ponudila antologijske primjere feminističke intervencije u hrvatsku umjetnosti dvadesetog stoljeća. Dok se Sanja Iveković se kroz feminističku perspektivu bavi istraživanjem rodno uvjetovanih društvenih uloga, Vlasta

Delimar izbjegava vezivanje svojih radova uz feminističku ideologiju, fokusirajući se na biološko-seksualnu vidljivost žena.

Značajniji interes za problematiku rodnih identiteta i feminističke ideologije, kako hrvatske javnosti tako i umjetničke scene, pojavljuje se od razdoblja postmoderne. U suvremenim umjetničkim praksama zabilježen je znatan porast umjetnica čiji su radovi prožeti feminističkom ideologijom, a taj je trend prisutan i danas. U suvremenom kontekstu, umjetnice kao što su Andreja Kulunčić, Ksenija Kordić i Glorija Lizde nastavile su istraživati feminističke teme kroz svoje radove, a njihova umjetnička praksa uključuje angažirane projekte koji se bave rodним identitetima, društvenom pravdom i kritikom patrijarhalnih struktura moći u recentnom vremenu.

Razvoj aktivistički angažiranih oblika suvremene umjetničke produkcije i implementacija feminističkih ideja u političko-društvenom kontekstu prirodno su doveli do rastućeg interesa muzejskih institucija za integraciju feminističkih i rodnih perspektiva u svoje koncepcije i programe. Analiza novijih primjera kustoskih projekata i izložbi ističe kako su feminističke teme integrirane u suvremene umjetničke prakse danas, potičući dijalog o rodnoj politici, identitetu i moći. Kroz rad kustosa i izložbi, feministička umjetnost afirmira svoju prisutnost i relevantnost te naglašava potrebu za daljnjim istraživanjem.

Analiza ponuđena ovim diplomskim radom ukazuje na važnost feminističke umjetnosti u oblikovanju suvremene kulture i poziva na daljnje istraživanje i valorizaciju umjetnica u Hrvatskoj i šire. Uloga feminističke umjetnosti u Hrvatskoj odražava ne samo kulturni, već i društveni napredak, te se nameće kao katalizator društvenih promjena u svrhu daljnjeg razvoja inkluzivnog i ravnopravnog društva.

7. Popis literature

1. Alujević, Darija. (2021). „Školovanje, emancipacija i afirmacija prvih hrvatskih kiparica krajem 19. i početkom 20. stoljeća“, u zborniku: *Pojavnosti moderne skulpture u Hrvatskoj: protagonisti, radovi, kontekst*, (ur.) Dalibor Prančević. Split: Filozofski fakultet
2. Kulunčić, Andreja. (2013). *Art for Social Changes/Umjetnost za društvene promjene*. Zagreb: MAPA
3. Babić, Jasminka. (2022). „Od prepreka do prednosti projekta *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith*“, u katalogu izložbe: *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith*. Split: Galerija umjetnina
4. Bago, Ivana. (2022). „GEN XX 1997-2001.“, u katalogu izložbe: *Sanja Iveković, Works of Heart(1974.-2022.)*. Melk, Austria: Gugler GmbH
5. Bago, Ivana. (2022). „Lady Rosa of Luxembourg 2001.“, u katalogu izložbe: *Sanja Iveković, Works of Heart (1974.-2022.)*. Melk, Austria: Gugler GmbH
6. Bago, Ivana. (2022). „Ženska kuća (Sunčane naočale)/ *Women's House (Sunglasses) 2002-ongoing*“, u katalogu izložbe: *Sanja Iveković, Works of Heart (1974.-2022.)*. Melk, Austria: Gugler GmbH
7. Bošnjak Emina, Gavrić Saša. (2015). *Feministička čitanja društvenih fenomena*. Sarajevo: Sarajevski otvoreni centar
8. Bratić, Martina. (2019). „Feminističke kustoske prakse: od pojedinačnoga angažmana do ženskog muzeja“, u: *Institucije povijesti umjetnosti : zbornik 4. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti/* Mance, Ivana; Petrinović, Martina; Trška, Tanja (Ur.). Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske; Institut za povijest umjetnosti
9. Denegri, Ješa. (2015). *Prilozi za drugu liniju 3*. Zagreb: Durieux
10. Dulibić, Ljerka. (2020). „Likovno stvaralaštvo žena tijekom 19. i prvih desetljeća 20. stoljeća“, u katalogu izložbe: *Zagreb, grad umjetnica: djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu
11. Dulibić, Ljerka. (2020). „Predgovor“, u katalogu izložbe: *Zagreb, grad umjetnica: djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu
12. Đurđević Goran, Marjanić Suzana. (2020). „Na rubu ženskih i zelenih studija. Predgovor ekofem-zborniku“, u: *Ekofeminizam*. Zagreb: Durieux

13. Franceschi, Branko. (2022). „Sestrinstvo“, u katalogu izložbe: *Slava: Hrvatske umjetnice pozdravljaju Kiki Smith*. Split: Galerija umjetnina
14. Galjer, Jasna. (2000). *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*. Zagreb: Meandar
15. Henman, Samantha. (2009). *Reading Marina Abramović's Performance Art as a Feminist Act*. Concordia Undergraduate Journal of Art History, vol.vi.
16. Ivanišević, Tatjana Dunja. (2009). *Žemsko*. Split:vlastita naklada
17. Jambrešić Kirin, Renata. (2021). „Preodgoj žena na Svetom Grguru i Golom otoku – moralna korupcija i ideološka indoktrinacija“, u publikaciji: *Vi ste Partiju izdale onda kada je trebalo da joj pomognete*. Zagreb: MAPA.
18. Janković, Radmila Iva. (2020). „Ženska umjetnička praksa, Nova i suvremena“, u katalogu izložbe: *Zagreb, grad umjetnica: djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu
19. Kadin Boris, Kadin Natasha. (2010.) Publikacija izložbe *She_story*. Preuzeto s: <https://mavena.hr/category/publikacije/page/2/> (pristupljeno 21.2.2024.)
20. Katić, Mirisa. (2014). *O „Fenomenu“ zadarskoga ženskog slikarstva u vrijeme druge austrijske uprave*. Zadar: Metodčki obzori 9 (2014)1, No. 19.
21. Knežević, Mia. (2016). *Umjetnice u drugoj polovini devetnaestog stoljeća – feministička perspektiva*. Završni rad. Zadar: Sveučilište u Zadru
22. Kolečik, Ljiljana. (1999). „Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečik, Zagreb: Centar za ženske studije
23. Kolečik, Ljiljana. (1999). „Zašto nema velikih umjetnica?“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti (izabrani tekstovi)*, (prir.) Ljiljana Kolečik, Zagreb: Centar za ženske studije
24. Kolečik, Ljiljana. (1995). *Vlasta Delimar – petnaest godina nakon*. Život umjetnosti, 56/57 (1)
25. Kolečik, Ljiljana. (2000). *Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma*. Radovi Instituta za povijest umjetnosti, (24)
26. Kolečik, Ljiljana. (2006.). „Likovne umjetnice. Rodna jednakost i načini pisanja o umjetnosti“, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur.) Jasenka Kodrnja. Zagreb: Institut za društvena istraživanja
27. Kovač, Leonida. (2010). *Anonimalia : normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

28. Lóránd, Zsofia. (2020). *Feministički izazov socijalističkoj državi Jugoslaviji*. Zagreb: Faktura
29. Marjanić, Suzana. (2014). „Vlasta Delimar ili žena je žena je žena...: auto/biografski performansi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, (ur.) Martina Munivrana, Zagreb: Domino
30. Marjanić, Suzana. (2022). *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA
31. Marjanić, Suzana. (2010). *Dozvola za izvedbu: ženski, feministički i antifeminini performansi*. Treća: časopis Centra za ženske studije, (2010), 1.
32. Matičević, Davor. (2011). *Suvremena umjetnička praksa*. Zagreb: Durieux
33. Milovac, Tihomir. (2002). *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art/ Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti
34. Morgan, J.,D. (2002). *Social Change and Betty Friedan's The Feminine Mystique: A Study of the Charismatic 'Author-Leader*. Sydney: University of Sydney
35. Munivrana, Marina. (2014). „Svakodnevno razmišljajte o sebi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, (ur.) Martina Munivrana, Zagreb: Domino
36. Noack, Ruth. (2013). *Sanja Iveković: Triangle*. Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London: Afterall Books
37. Ograjšek Gorenjak, Ida. (2022). *Ženska povijest na valovima feminizma*. Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 54 (1)
38. Panza, Matea. (2019). *Strategije dekonstrukcije mita o ženskom identitetu –kritička feministička misao u radovima Sanje Iveković*. Završni rad. Zadar: Sveučilište u Zadru
39. Pašić, Jelena. (2012). *Devedesete: borba za kontekst*. Život umjetnosti, 90 (1)
40. Peraica, Ana. (2007). „Predgovor“, u zborniku radova *Žena na raskrižju ideologija*. Split: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika Split
41. Petrović, Klara. (2018). *Ekperimentalne kustoske prakse na suvremenoj hrvatskoj sceni*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu
42. Piotrowski, Potr. (2011). *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti
43. Schöllhammer, Georg. (2002). *Rosa Luksemburška. Kip autorice Sanje Iveković kao odgovor na luksemburški ratni memorijal Gëlle Fra i debata koju je izazvalo njeno otkrivanje*. Život umjetnosti, 65/66 (1)

44. Šarin, Petra. (2017). *Feminističke intervencije u hrvatsku umjetnost nakon 2000.: problematika i kritičke pozicije*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu
45. Šeparović, Ana. (2018). *Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica*. *Ars Adriatica*, (8)
46. Šimunović, Ružica. (2016). *Tijelo u dijalogu. Ženske performativneprakse uHrvatskoj*. Zagreb: Durieux: Hrvatska sekcija AICA
47. Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton
48. Šuvaković, Miško. (2019). *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj*. Zagreb: DAF
49. Vujanović, Barbara. (2014). *Nasta Rojc: Snažna ličnost hrvatskoga slikarstva*. *Vijenac 525*. Zagreb: Matica Hrvatska
50. Zgaga, Vinko. (2019). „Bilješke o piscu“, u: *Slijepo ulice u životu Slave pl. Raškaj*. Zagreb: Art magazin Kontura
51. What, How & for Whom/WHW (Ivet Ćurlin , Nataša Ilić, Sabina Sabolović) (2022)„Preface“, u katalogu izložbe: *Sanja Iveković, Works of Heart (1974-2022)*. Melk, Austria: Gugler GmbH

7.1. Internetski izvori:

1. Blumberg, N. *Linda Nochlin American art historian*. <https://www.britannica.com/biography/Linda-Nochlin>(pristupljeno 2.4.2023.)
2. Caldwell, C., E. (2018). *Linda Nochlin on “Why Have There Been No Great Women Artists“* <https://daily.jstor.org/linda-nochlin-on-why-have-there-been-no-great-women-artists/> (pristupljeno 6.4.2023.)
3. Culturenet.hr. *Ksenija Kordić: 'Kupam se u muškim suzama'* <https://www.culturenet.hr/hr/ksenija-kordic-kupam-se-u-muskim-suzama/60672> (pristupljeno 17.2.2024.)
4. Dizajn.hr. *ANDREJA KULUNČIĆ: Umjetnost za društvene promjene*.
5. <http://dizajn.hr/blog/andreja-kuluncic-umjetnost-za-drustvene-promjene/> (pristupljeno 17.2.2024.)
6. Službena internetska stranica Galerije umjetnina Split. <https://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1355/> (pristupljeno 27.5.2024.)

7. Službena internetska stranica Muzeja suvremene umjetnosti Zagreb. *Škola zajedničkog znanja-javna predavanja*. <http://www.msu.hr/dogadanja/skola-zajednickog-znanja/1486.html> (pristupljeno 26.5.2024.)
8. Službena internetska stranica Muzeja suvremene umjetnosti. *Vidljive*. <http://www.msu.hr/dogadanja/vidljive/1166.html> (pristupljeno 12.2.2024.)
9. Službena internetska stranica udruge *Mavena*. <https://mavena.hr/sto-radimo/> (pristupljeno 12.2.2024.)
10. Službena internetska stranica udruge *Mavena*. *NMG@PRAKTIKA_Glorija Lizde: Postajanje: Mitovi o ženskosti*. https://mavena.hr/nmgpraktika_glorija-lizde-postajanje-mitovi-o-zenskosti/ (pristupljeno 20.5.2024.)
11. Službena internetska stranica Nacionalne galerije umjetnosti Zachęta. <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/plec-sprawdzam-kobiecosc-i-meskosc-w-sztuce-europy-wschodniej?setlang=1> (pristupljeno 18.6.2024.)
12. Službena internetska stranica Umjetničkog paviljona u Zagrebu. *Zagreb, grad umjetnica / Djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. Stoljeća* <https://umjetnicki-paviljon.hr/izlozba/zagreb-grad-umjetnica-djela-hrvatskih-umjetnica-od-kraja-19-do-21-stoljeca/> (pristupljeno 12.2.2024.)
13. *YouTube* „ISTE“ <https://www.youtube.com/watch?v=a-rc38-Jaws> (pristupljeno 16.2.2024.)

Sažetak

Ovaj diplomski rad istražuje razvoj feminističke umjetničke prakse u Hrvatskoj, ispitujući teorijske okvire, povijesna kretanja i konkretne primjere umjetnica koje su doprinijele oblikovanju feminističkih intervencija unutar hrvatske umjetničke scene. Rad se bavi diferencijacijom ženske i feminističke umjetnosti, povijesnim kontekstom i evolucijom feminističke umjetnosti i kritike te utjecajnim perspektivama znanstvenica kao što su Griselda Pollock i Linda Nochlin.

Kroz fokusiranu analizu, rad ističe značajne doprinose umjetnica poput Sanje Iveković i Vlaste Delimar, čiji radovi dovode u pitanje društvene norme, propituju konstrukte identiteta i bave se ulogom žene u suvremenom društvu.

Nadalje, rad istražuje primjere feminističke intervencije u suvremenim umjetničkim praksama, ispitujući kustoske projekte i izložbe koje uključuju feminističke teme. Nalazi pokazuju trajan utjecaj feminističke umjetnosti na hrvatsku vizualnu kulturu, budući da i dalje služi kao moćan alat za društvene komentare i promišljanje o rodnoj ravnopravnosti i društvenoj pravdi.

Zaključno, ovaj rad naglašava trajnu relevantnost i značaj feminističke umjetničke prakse u Hrvatskoj i šire. Naglašava da feministička umjetnost ne samo da postavlja ključna pitanja, već također potiče kritički dijalog, djelujući kao katalizator društvenih promjena. Teza zagovara kontinuiranu potporu i istraživanje feminističke umjetnosti za promicanje inkluzivnosti, jednakosti i razumijevanja unutar umjetničkih i širih društvenih zajednica.

Ključne riječi: feminizam, suvremena umjetnost, performans, umjetnice

EXAMPLES OF FEMINIST ARTISTIC PRACTICE IN CROATIA

Abstract

This graduate thesis investigates the development of feminist artistic practice in Croatia, examining theoretical frameworks, historical trends and concrete examples of female artists who contributed to the shaping of feminist interventions within the Croatian art scene. The paper deals with the differentiation of women's and feminist art, the historical context and evolution of feminist art and criticism, and the influential perspectives of scholars such as Griselda Pollock and Linda Nochlin.

Through a focused analysis, the paper highlights the significant contributions of artists such as Sanja Iveković and Vlasta Delimar, whose works question social norms, question identity constructs and deal with the role of women in contemporary society.

Furthermore, the paper explores examples of feminist intervention in contemporary artistic practices, examining curatorial projects and exhibitions that include feminist themes. The findings demonstrate the lasting impact of feminist art on Croatian visual culture, as it continues to serve as a powerful tool for social commentary and reflection on gender equality and social justice.

In conclusion, this work emphasizes the permanent relevance and significance of feminist artistic practice in Croatia and beyond. It emphasizes that feminist art not only raises key questions, but also encourages critical dialogue, acting as a catalyst for social change. The thesis advocates the continued support and research of feminist art to promote inclusivity, equality and understanding within the artistic and wider social communities.

Keywords: feminism, contemporary art, performance, female artists

Popis slikovnih priloga

Slika 1. Sanja Iveković, *Dvostruki život*, 1975., fotografija, novinske reprodukcije, papir

Preuzeto s: <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/20217>

Slika 2. Sanja Iveković, *Tragedija jedne Venere*, 1975., fotografija, novinske reprodukcije, papir

Preuzeto s: <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/20306>

Slika 3. Sanja Iveković, *GEN XX (Nera Šafarić)*, 1997.–2001.

Preuzeto iz kataloga izložbe *Works of Heart*, str.28

Slika 4. Sanja Iveković, *GEN XX (Sestre Baković)*, 1997.–2001.

Preuzeto iz kataloga izložbe *Works of Heart*, str 8.

Slika 5. Sanja Iveković, *Ženska kuća (Sunčane naočale)*, 2002.

Preuzeto iz kataloga izložbe *Works of Heart*, str. 94

Slika 6. Sanja Iveković, *Lady Rosa of Luxembourg*, 2001.

Preuzeto iz kataloga izložbe *Works of Heart*, str. 45

Slika 7. Izložba *Works of Heart (1974-2022)*, Kunsthalle Vienna, veljača 2023.

Fotografija: Matea Krivić

Slika 8. Izložba *Works of Heart (1974-2022)*, Kunsthalle Vienna, veljača 2023.

Fotografija: Matea Krivić

Slika 9. Izložba *Works of Heart (1974-2022)*, Kunsthalle Vienna, veljača 2023.

Fotografija: Matea Krivić

Slika 10. Vlasta Delimar, *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru*, 1980.

Preuzeto s: <http://www.msu.hr/stranice/msu-prircnik-za-pocetnike/81.html>

Slika 11. Vlasta Delimar, *Vezana uz drvo*, 1985.

Preuzeto s <https://thisisadominoproject.org/vlasta-delimar-vezana-za-drvo-1985/>

Slika 12. Vlasta Delimar, *Lady Godiva*, 2001.

Preuzeto iz knjige *Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*, str. 92

Slika 13. Andreja Kulunčić, *index.žene*, 2013.

Preuzeto s:<https://www.andreja.info/projekti/index-zene/>

Slika 14. Andreja Kulunčić, *ISTE – za prihvaćanje različitosti*, 2017.

Preuzeto s:<https://pogledaj.to/drugestvari/kolektiv-iste-za-prihvacanje-razlicitosti/>

Slika 15. Info tabla na lokalitetu Sveti Grgur, 2020.

Preuzeto s:<https://www.andreja.info/projekti/vi-ste-partiju-izdale-onda-kada-je-trebalo-da-joj-pomognete/>

Slika 16. Umjetnica Andreja Kulunčić postavlja glinene skulpturice na području Golog otoka, 2022. Preuzeto s:<https://www.andreja.info/projekti/vi-ste-partiju-izdale-onda-kada-je-trebalo-da-joj-pomognete/>

Slika 17. Ksenija Kordić, *Želim biti*, 2009., performans.

Preuzeto s:<https://www.ksenijakordic.com/wannabe.html>

Slika 18. Izložba *Kupam se u muškim suzama*, Koprivnica, 2016.

Preuzeto s:
https://www.google.com/search?sca_esv=8b4c2a32e62ac06f&q=Ksenija+Kordi%C4%87:+%27Kupam+se+u+mu%C5%A1kim+suzama+%C5%BE&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwj0rJiZ27eEAxWOXvEDHV0BA80QBSgAegQICBAC

Slika 19. Glorija Lizde, fotografija iz serije *Postajanje: Mitovi o ženskosti*, 2021.

Preuzeto s: https://mavena.hr/nmgpraktika_glorija-lizde-postajanje-mitovi-o-zenskosti/

Slika 20. Novinski članak o projektu *Žena na raskrižju ideologija*, Slobodna Dalmacija, 13.1.2007

Preuzeto iz press clipping materijala Hrvatske udruge likovnih umjetnika Split

Slika 21. Otvorenje izložbe *Zagreb, grad umjetnica / Djela hrvatskih umjetnica od kraja 19. do 21. stoljeća*, Zagreb, 2020.

Preuzeto s:<https://umjetnicki-paviljon.hr/izlozba/zagreb-grad-umjetnica-djela-hrvatskih-umjetnica-od-kraja-19-do-21-stoljeca/>

Slika 22. Izložba *Vidljive*, Galerija umjetnina Split, veljača 2024.

Fotografija: Matea Krivić

Slika 23. Izložba *Vidljive*, Galerija umjetnina Split, veljača 2024.

Fotografija: Matea Krivić

Slika 24. Izložba *Vidljive*, Galerija umjetnina Split, veljača 2024.

Fotografija: Matea Krivić

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Matea Krivi, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistrica Anglistike i Povijesti umjetnosti, izjavljujem da je ovaj završni/diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnog/diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 9.7. 2024.

Potpis
Matea Krivić

IZJAVA O POHRANI
ZAVRŠNOG/DIPLOMSKOG/SPECIJALISTIČKOG/DOKTORSKOG RADA
(PODCRTAJTE ODGOVARAJUĆE) U DIGITALNI REPOZITORIJ
FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

Student/ica: Matea Krivi

Naslov rada: Primjeri feminističke umjetničke prakse u Hrvatskoj

Vrsta rada: Diplomski rad

Mentor/ica rada: Izv. prof. dr.sc. Dalibor Pranjević

Komentor/ica rada: _____

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada (zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama *Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju*, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude (zaokružite odgovarajuće):

a) rad u otvorenom pristupu

b) rad dostupan studentima i djelatnicima FFST

c) široj javnosti, ali nakon proteka 6 / 12 / 24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).

U slučaju potrebe (dodatnog) ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Split, 7.9. 2024.

Potpis studenta/studentice:

Matea Krivić

