

Ana Simona ZELENović¹Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultetUDK
7.071.1-055.2(497.1)“1945/1990”
141.72:7.01(497.1)“1968/1990”

TEORETIZACIJA FEMINISTIČKE UMETNOSTI U SOCIJALISTIČKOJ JUGOSLAVIJI

APSTRAKT Kako je kroz istoriju socijalističke Jugoslavije postojalo mnoštvo feminističkih diskursa, od socijalističkog teorijskog promišljanja „ženskog pitanja” u okviru partijske strukture, preko akademskih feminističkih tekstova sociološkinja, filozofkinja i antropološkinja, do kasnije feminističke kritičke aktivističke delatnosti, potrebno je iznova promisliti iz kojih je okvira moguće govoriti o feminističkoj umetnosti u specifičnom jugoslovenskom istorijskom i političkom kontekstu. Cilj rada je da dovede različite feminističke teorije i prakse u vezu sa umetničkim praksama koje su imale feministički karakter. Rad nudi kontekstualno promišljenu analizu tema, formi i značenja feminističke umetnosti od njenog nastanka posle 1968. godine do 1990-ih. Uzimajući u obzir feminističke teorije, a potom i društvene, istorijske, političke i kulturne okolnosti u socijalističkoj Jugoslaviji, ovaj tekst predstavlja jednu moguću feminističku istoriju umetnosti, mapira njene ideje i forme, te izlaže metodološke probleme koji se pri ovom pokušaju istorizacije i teoretizacije javljaju.

Ključne reči: vizuelna umetnost, feminizam, feministička umetnost, istorija umetnosti, feministička istorija umetnosti, Jugoslavija, socijalizam

UVOD

Problematizacija definisanja feminističke umetnosti u Jugoslaviji podjednako je važna kao i njena istorizacija. Teorija feminističke umetnosti nikada nije jedna. Ona, kao i feministička teorija, predstavlja mnoštvo ideja koje onda daju mogućnost pisanja mnoštva istorija u zavisnosti od definicija feminizma i feminističke umetnosti na koje se oslanja. U istoriji razvoja feminističkih ideja u SFRJ postojale su brojne i različite tendencije, od kojih se nisu sve ni nazivale feminističkim iako su to bile. Ovaj rad predstavlja poku-

1 E-mail: anasimona01@gmail.com

šaj da se te raznolike ideje dovedu u vezu sa njima savremenim umetničkim praksama u socijalističkoj Jugoslaviji. Promatranjem mogućnosti označavanja određene umetnosti kao feminističke u Jugoslaviji znači ujedno baviti se i samom teoretizacijom feminističke umetnosti i preispitivanjem njene definicije. Budući da SFRJ nema razvoj feminizma paralelan i sličan anglo-američkom ili francuskom (uopšte zapadnim feminizmima), odakle potiču feminističke teorije i kritike umetnosti, definicije i kategorizacije zahtevaju posebno razmatranje u skladu sa specifičnostima jugoslovenskog društva i političkog konteksta.

METODOLOŠKI PROBLEMI FEMINISTIČKE I KVIR ISTORIJE UMETNOSTI

Kao metodološki aparat u istraživanju feminističke umetnosti koriste se najčešće feministička kritika istorije umetnosti, novija feministička istorija umetnosti, feminističke teorije umetnosti, ali i feminističke teorije o rodu, seksualnosti, telu, performansu, filmu i, uopšteno, vizuelnoj kulturi. Ono što spaja sve feminističke kritičke intervencije u istoriji umetnosti bez obzira na njihovu formu, sadržaj ili metod, i što omogućava njihovo raspoznavanje, jeste cilj – one su neodvojive od borbe za inkluzivniju nauku i veću društvenu jednakost. Proistekle su i razvijale su se u skladu sa savremenim feminističkim aktivizmom različitih marginalizovanih i obespravljenih grupa i sa njim dele političke ciljeve. Pluralizam feminizma doprineo je samo još većoj proliferaciji diskursa unutar feminističke istorije umetnosti, ali njen cilj je ostao nepromenjen.

Opšti problemi feminističke metodologije prisutni su nezavisno od konteksta nastanka u teoriji ili istoriji umetnosti, a odnose se na: otvorena pitanja o samoj prirodi metodologije, definisanju njenih elemenata i karakteristika, te problemima njene političnosti (Reinharz 1992; Harding 1986). Metodološki problemi istorije feminističke umetnosti postoje na različitim nivoima njene teorije i prakse – od teorijskih, koji se odnose na opšte metodološke probleme definisanja pojmova i fenomena, terminologije, te kriterijuma kategorizacije i karakterizacije, preko problema pisanja istorije („učitavanja” i „iščitavanja”), do praktičnih polemika koje se odnose na primenu feminističke istorije umetnosti na muzejske i galerijske prakse. Prve

feminističke istoričarke umetnosti Linda Noklin (Linda Nochlin), Grizelda Polok (Griselda Pollock) i Rozika Parker (Rozsika Parker) pisale su o tome da nije dovoljno istražiti umetnice, prezentovati njihov rad u muzejima i galerijama i napisati istoriju umetnosti ispočetka, već preispitati strukture, kako naučne tako i društvene, koje određuju položaj žena u svetu umetnosti. Prema njihovom mišljenju, feministička metodologija je alternativni pristup umetnosti koji ne treba da tretira umetnost kao estetske objekte, već kao ideološku praksu (Pollock 1988, 5).

Ovu promenu paradigme u istoriji umetnosti pratio je razvoj nove metodologije. Kritički termini poput razlike između pola i roda, patrijarhata, rodnih uloga, polne razlike, feminiteta, maskuliniteta, heteronormativa, kvira i drugih, proistekli su iz ukazivanja na sistemске nejednakosti, opstali su, ili su tačke spora, manje ili više u svim granama feminističke teorije i kritike do danas. Značaj ovih termina za istoriju umetnosti dá se lako pretpostaviti – njihovom primenom postaje moguće uočiti do koje je mere vizuelna kultura (kao i umetnost i nauka o njoj) obilata rodnim stereotipima i normirana prema patrijarhalnim i androcentričnim uverenjima, bila u stanju da reprodukuje i osnažuje diskriminatorni društveni sistem i putem ideoloških pretpostavki utkanih u jezik vizuelnog održava tako nejednake društvene odnose moći. Sa druge strane, ovi termini su omogućili da se uoče i tačke otpora dominantnom kanonu i subverzivne poruke kojima je umetnost kritikovala zatečenu društvenu situaciju.

Definisanje feminističke istorije umetnosti kao discipline i metodološke prakse čini se manje problematičnim od definisanja njenog predmeta proučavanja. Već na početku pisanja pregleda feminističke i kvir umetnosti u anglo-američkoj literaturi javlja se nekoliko problema, od kojih je prvi kriterijum karakterizacije dela kao feminističkog. Najčešće se odmah pri pokušaju definicije feminističke umetnosti pravi razlika između značenja pojma ženske i pojma feminističke umetnosti. Pegi Felan (Peggy Phelan), feministička istoričarka umetnosti, autorka pregleda *Umetnost i feminizam (Art and Feminism)*, nudi svoju definiciju razlike između ženske i feminističke umetnosti, praveći distinkciju između umetnica koje nesvesno stvaraju angažovanu umetnost koja se bavi aktuelnim problemima žena i njihovog položaja i preispitivanjem različitosti sopstvenog iskustva, i onih koje to čine svesno. Ona takođe ističe kako je teško govoriti o feminističkoj umetnosti

upravo zbog oštred razlike između idejnih mogućnosti i ograničenja diskursa o umetnosti i često subverzivnih svojstava same umetnosti.

Ipak, Felan zaključuje kako feministička umetnost može biti koristan koncept koji nam dozvoljava da uočimo veze između umetnosti geografski različitih i vremenski anahronih kultura (Reckitt and Phelan 2012). Feministička umetnost bi, prema najvećem broju postojećih definicija, podrazumevala svesnu primenu feminističkih principa i pogleda na svet i van domena umetnosti, tj. obuhvatala bi, pored stvaralaštva koje se bavi tzv. ženskim pitanjem, i politički ili neki oblik kolektivnog *aktivizma*² (Čubrilo 2008). *Miodrag Šuvaković u Pojmovniku teorije umetnosti*, pri definisanju *feminističke* i *ženske umetnosti*, navodi istu razliku: *feministička umetnost* je „naziv za pretežno aktivistički rad žena umetnica koje svoje zamisli ili ostvarenja postavećuju sa uverenjima feminističkih pokreta ili sa pojmom posebnog ženskog stvaralaštva”, dok se „ženska umetnost koristi kao naziv za umetničke radove koje stvaraju žene umetnice bez obzira da li zastupaju feminističke vrednosti, uverenja, i značenja ili ne” (Šuvaković 2011, 243).

Dakle, većina postojećih definicija kao kriterijum uzima političke teorije, aktivističke prakse, ili uopšteno, namere i uverenja subjekata koji je stvaraju. Kriterijum „svesti” pri definisanju dela kao feminističkih je problematičan na nekoliko nivoa. Istorijski uvidi su često nedovoljni za rekonstrukciju stepena svesnog delovanja umetnice, od toga da nisu dostupni izvori za saznavanje o vrednostima ili političkim uverenjima, do toga da nikada pouzdano ne možemo ustanoviti koliko je svesno odabran određeni motiv, tema i pristup njihovoj obradi. Svesno političko delovanje umetnica ne može biti jedini kriterijum određivanja koliko je njihova umetnost feministička. To bi značilo da feminizam mora da se shvati usko, kao politički pokret u kome umetnica učestvuje ili se smatra njegovim delom, što kod velikog broja umetnica nije bio slučaj.

2 Pod aktivizmom u umetnosti misli se na delatnost umetnica/umetnika koji stvaraju umetnost koja se u svojim temama ili formama bavi političkim pitanjima. Njom se često kritikuje i sam umetnički kanon, pa pored toga što aktivistički deluje u sferi politike, ona to čini i u sferi umetnosti. Sabo pravi razliku između ove aktivističke umetnosti i aktivizma u kom se pojedinke i pojedinci služe nekim umetničkim elementima u cilju postizanja snažnijeg efekta (Sabo 2014).

Takođe, potrebno je napraviti distinkciju između namere umetnice i dela koje stvara sa svim njegovim značenjima – umetnička dela žive „odvojene živote” od svojih autorki i autora, budući da značenjske i aktivističke implikacije dela ne moraju korespondirati sa uverenjima i namerama umetnica i umetnika (i stvar su tumačenja). Stoga, politička uverenja umetnice/umetnika ne mogu biti isključiv kriterijum za definisanje umetnosti kao feminističke, već to u prvom redu moraju biti značenja dela, političke implikacije (i teorijske interpretacije) tih dela, društveni uticaj i poruka dela u određenom kulturnom kontekstu.

Pokušaj definisanja feminističke umetnosti uvođenjem tema (ili problema) kojima se delo bavi kao kriterijuma klasifikacije može u većini slučajeva biti relevantno. Ipak, i taj kriterijum ostaje problematičan budući da „feminističkim” temama umetnice i umetnici mogu da se bave iz različitih perspektiva, koje ne impliciraju nužno „feminističku” poruku i ne čine to na „feministički” način. Takođe, neretko među samim feministkinjama i feministima postoji spor oko toga koji način predstavljanja, perspektiva iz koje se govori i poruka koja se šalje jesu, a koji nisu feministički. Kada su, na primer, umetnice performansa kao sredstvo izraza u umetnosti koristile svoje nago telo, veliki broj feminističkih teoretičarki kritikovao je takvu upotrebu tela kao objektivizujuću praksu koja stavlja žensko telo u već previše diskriminatorne diskurse falogocentrične kulture. Kao kontraargument feminističke teoretičarke drugačijeg mišljenja navode stav da upravo ovakva praksa govora iz prvog lica o telesnom iskustvu bivanja ženom premešta žene iz pozicije objekta (muškog) pogleda i želje u poziciju (ženskog) subjekta (Wark 2006).

Primeri za problematičnost teme, ili sprege teme i forme, kao kriterijuma vidljivi su i u pokušaju da se uspostavi pojam *feminističke ikonografije*. Razlozi ubrajanja npr. slika Džordžije O’Kif (Geogria O’Keeffe) u preglede o feminizmu i/u umetnosti jesu prepoznavanje u njenim formama temelja *ženske ikonografije* koja se posle uspostavlja kao tradicija prikazivanja, bilo ženskog tela, bilo predmeta i ideja ženskog fizičkog i duhovnog „prostora”. Ovu ikonografiju razvijaju feminističke umetnice sedamdesetih i osamdesetih, poput Džudi Čikago (Judy Chicago) u svom ikoničnom radu *Dinner Party* ili Meri Keli (Mary Kelly) u delu *Post-Partum Document*. Korišćenje do tada neprikazanih delova ženskog tela na novi način i kroz novi pogled

često se svrstava u revolucionarno, i u tom smislu feminističko, delovanje umetnica. Felan pri pisanju istorije feminističke umetnosti uočava kontinuitet u ikonografiji umetnica koje su se na različite načine bavile temom ženskosti i ličnog iskustva različitosti, u svim postojećim medijima od tzv. primenjene umetnosti do novih digitalnih medija. Sličan odnos ima Šuvaković kada piše o umetnici Katalin Ladik, o motivima koje ona koristi (često arhetipi muško-ženskog, elementi pararitualnog i „ženska ikonografija”), kategorišući njenu umetnost kao „žensku” pre nego „feminističku”.

„Ženska umetnost” kao termin je možda u početku feminističkog pokreta u umetnosti, u kontekstu samostalnih umetničkih kolektiva u SAD posebno tokom drugog talasa feminizma, imao svoj revolucionarni karakter. Prvo, ukazati na to da su žene takođe umetnici značilo je uzeti patrijarhalno pravo na subjektivnost, koje celom istorijom umetnosti drže muškarci. Drugo, to je ukazivalo na određenu polnu razliku koja se manifestuje u vizuelnom izrazu. Bilo da je reč o izboru motiva, materijala, boja, ikonografije, medijuma ili jezika, određenje „žensko” je značilo drugačije u odnosu na dominantno odnosno muško. Problem sa definisanjem „ženske” umetnosti i pisanjem istorije ove umetnosti leži pre svega u tome što se onda definisanjem „ženskog” kao *Drugog* zapada u opasnosti određenja muškog kao (*Prvog*) normativnog. Drugi problem ove definicije je što se karakterizacijom određene likovnosti kao ženske zapada u esencijalizaciju ženskosti. Kada isticanje polne razlike ide u smeru koji podrazumeva traženje specifično ženskog kvaliteta rada koji se nužno vezuje za određene manire u izrazu, stereotipno vezane za ženski rod poput liričnosti, nežnosti, elegancije, suptilnosti ili iščitavanja osećanja poput sete, čežnje, sentimentalnosti, melanholije, brige, to podrazumeva vezivanje određenih osobina za pol ili rod, a to nadalje implicira stereotipizaciju i dalje normiranje koji nisu u korpusu feminističkih ciljeva. Ovim karakterizacijama metodološki postupci zapadaju u esencijalizaciju *žena*, *ženskog* i *ženstvenog*, te u naturalizaciju polne razlike, i stoga potpuno suprotno feminizmu, u potvrđivanje ustaljenih stereotipa o ženama i femininosti.

Ukazivanje na *polnu razliku* i njene posledice u društvenom i političkom životu, bilo ikonografijom na slikama i instalacijama, bilo eksplicitnim korišćenjem tela u performansu, jedan je od kriterijuma selekcije i feminističke umetnosti koji opstaje u svim pregledima i istorijama umetnosti. Pro-

blem nastaje kada uzmemo u obzir da ne podržavaju sve feminističke teorije predstavljanje žene koje glorifikuje polnu razliku, neretko se oslanjajući na njene biološke osnove ili na to da ženu dovodi u vezu sa prirodom. Dok sa jedne strane odabir motiva koji ukazuje na razliku može biti emancipatoran u bukvalnom smislu ukazivanja na razliku i povećanja vidljivosti ženskog subjekta kao telesnog, sa druge može biti kontraemancipatoran upravo zbog pomenute mogućnosti stereotipizacije. Zato ni ikonografija, ni motivi, ni teme, ni sam način reprezentacije nisu po sebi dovoljni kriterijumi za određenje umetnosti kao feminističke.

Ipak, u određenim slučajevima, posebno rane feminističke umetnosti sedamdesetih, traženje specifično *ženskog jezika* može se dovesti u vezu sa povećanom svešću o *falogocentričnosti* jezika i kulture. Originalno potekao od Žaka Deride (Jacques Derrida), a razvijan od strane francuskih feministkinja Lis Irigare (Luce Irigaray), Elen Siksua (Hélène Cixous), Julije Kristeve (Julia Kristeva), ovaj termin je ukazivao da je sam jezik strukturiran u odnosu na falus (u Lakanovom značenju simbola muške privilegije), te da je unutar datog sistema mišljenja i izražavanja nemoguće izraziti se „kao žena”. Kreirati specifično „žensko pismo” ne znači normirati kategoriju *ženskog*, već znači opirati se ponuđenim modelima reprezentacije i tako izbeći diskriminatorni jezik i simbole koje falogocentrična kultura nameće kao kanon. Dakle, kada govorimo o „francuskom” feminizmu i njegovoj tekovini kritike falogocentrizma u kulturi, kriterijum definisanja umetnosti kao feminističke podrazumeva razmatranje ikonografije, jezika, motiva i formalnih aspekata dela umetnica kroz prizmu „ženskog pisma”. Ipak, to ne znači da nužno postoji određen skup formalnih odlika ili ikonografije koji se karakterišu kao feminini ili feministički, već pre da „žensko pismo” u umetnosti treba tumačiti kao pokušaj pronalaženja novog izraza putem stvaranja svog jezika, simbola, pravila (ili odsustva pravila), te ikonografije ili značenja, kojima bi onda bilo moguće govoriti o različitim aspektima bivanja ženom ili, šire, različitim/različitom. Žensko pismo ili ikonografija bi bili feministički onoliko koliko vrše subverziju postojećeg likovnog jezika, ukazuju na njegovu patrijarhalnost odnosno falogocentrizam i time omogućavaju da se borbom za jezik i reprezentaciju u umetnosti postižu feministički ciljevi u društvu.

Političke poruke umetničkog dela, kao i uticaj koji ove poruke imaju u kontekstu nastajanja, izlaganja, izvođenja ili muzealizacije dela, takođe su

jedan od presudnih kriterijuma pri kategorizaciji umetnosti kao feminističke. Feminističke poruke dela tako obuhvataju političke poruke mira, prihvatanja razlike, podrške ugroženim, diskriminisanim i marginalizovanim društvenim grupama, politike razoružanja, antinasilja, antinacionalizma, antifašizma, antirasizma, suprotstavljanje društvenim hijerarhijama i nejednakim odnosima moći. Ipak, teme i političke poruke moraju se razmotriti zajedno, u kontekstu u kome nastaju, ne bi li se odredilo u kojoj meri su u nekom delu ovakve ideje zaista povezane sa feminizmom. Naime, moguće je bilo, na primer, stvarati aktivističku antiratnu umetnost koja nije nužno bila feministička, ili govoriti u umetnosti o problemu nacionalizma i verske netrpeljivosti, ne uzimajući u obzir rodne aspekte ovih problema. Primeri koji ukazuju na ovo nalaze se u različitim „umetnostima otpora”, od neoavangardne i konceptualne umetnosti koja je kritikovala realsocijalizam do aktivističke umetnosti 1990-ih koja je kritikovala državnu politiku, rat, (ne) uslove života i nacionalističku ideologiju. Izuzeci svakako postoje i primeri umetnika (muškaraca!) koji prikazuju položaj žena u društvu i njihove probleme su svakako režiseri crnog talasa Dušan Makavejev ili Želimir Žilnik, ili aktivizam umetničke grupe ŠKART. U širem smislu radovi ovakvih poruka i političkih uticaja imaju feminističke ciljeve, ali se ne mogu uvek definisati kao feministička umetnost upravo zbog nedostatka fokusa na rodne aspekte u društvenoj kritici, zato ni aktivistički karakter umetnosti koja doprinosi društvenoj jednakosti nije nužan i dovoljan kriterijum određenja umetnosti kao feminističke.

Razmatranje kriterijuma feminističke umetnosti uključuje i mišljenje o poziciji subjekta koji umetnost stvara. Postoji dilema oko toga da li i na koji način muškarci stvaraju feminističku umetnost. Peg Brant (Peg Brand) iznela je u svom tekstu „Epistemologije feminističke umetnosti” (Brand 2006), objavljenom u časopisu *Hypatia*, stav da i muškarci i žene mogu stvarati feminističku umetnost. Međutim, budući da feminističku umetnost često odlikuje govor iz prvog lica, posedovanje iskustva „bivanja ženom”, kao i specifičnost likovnog senzibiliteta nastalog kao posledica vaspitanja/kulture, muškarci koji se kategorizuju kao feministički umetnici gotovo ne postoje u pregledima o feminističkoj umetnosti. A kada postoje, onda su uvršteni u kategoriju feminističke umetnosti jer se bave kvir temama, seksualnošću, telom ili sobom na način koji se ne uklapa u tipično očekivani od

hegemonog maskuliniteta. U ovoj studiji zastupa se stav da umetnost koju stvaraju muškarci, bez obzira na njihov seksualni ili rodni identitet, treba da bude razmatrana iz perspektive feminističke teorije i uvrštena u feminističku istoriju umetnosti ukoliko pokazuje odlike ove umetnosti. Prednost se daje uvek umetnicama, i to je opravdano iz političkih i emancipatorskih razloga, ali feminizam upravo podučava rušenju binarnih struktura klasifikacija i otvorenosti za dijalog. Stoga je važno da se u budućim pisanjima istorije feminističke umetnosti preispitaju i dela umetnika.

Pitanje iskustva zato jeste jedno od važnih problema pri pokušajima definisanja feminističke umetnosti. Problemi i neslaganja oko toga ko ima pravo na reprezentaciju ženskog iskustva, proizišli iz problema šta je žensko iskustvo, postoje u feminizmu intenzivnije od razdvajanja radikalnog feminizma od LGBT i kvir feminizma i traju do danas. Proliferacijom „rodova” i svođenjem rodnog identiteta na izbor i samoodređenje problematizuje se pitanje „ženskog iskustva”. Tu se postavljaju pitanja ko može imati žensko iskustvo i šta definiše „bivanje ženom”, što u teoriji feminističke umetnosti stvara problem sa reprezentacijom ženskog iskustva u vizuelnoj umetnosti. „Žensko iskustvo” uzima za osnovu razlike između pojmova „ženska” i „feministička” umetnost. Dok „ženska” umetnost podrazumeva ženski subjekat u stvaranju i neretko govor iz prvog lica (iz iskustva), feministička umetnost otvara mogućnost da se fokus sa subjekta i iskustva prebaci u domene kritike, problematizacije određenih tema i političke poruke. Zato pravljenje ove razlike može samo da poveća jaz između različitih feminističkih tendencija i potencijalno dovede u pitanje opravdanost jedne ili druge kategorije. Feministička umetnost u ovom slučaju može opstati kao operativniji termin upravo zato što se ne ograničava na subjekat i iskustvo i ne ograničava se na pitanja identiteta. Tako, ne odustajući od cilja ženske emancipacije, već upravo zalažući se za nju, upotreba ovako shvaćenog termina otvara mogućnost da svi društveni subjekti učestvuju u emancipaciji stvarajući feminističku umetnost bez opasnosti da se uvode definicije „ženskog”.

Termin kojim bi bilo moguće zameniti feminističku i kvir umetnost ponudila je Danica Minić u svom tekstu „Gender-Related Art from Serbia”, originalno publikovanom 2004, a ponovo u zborniku *Gender Check* iz 2010. godine. Naime, ona koristi pojam *umetnost koja se bavi rodom (gender-related art)* (Minić 2010), čime izbegava kriterijum aktivizma i svesti umetni-

ce/umetnika. Ovim terminom obuhvataju se i šire umetničke prakse koje se definišu kao kvir. Rezultati ovog metodološkog pristupa, koji imaju gotovo svi radovi u zborniku, jesu povećana inkluzivnost kako na tematskom nivou, tako i na nivou subjekata koji stvaraju umetnost – ni teme ni subjekti se ne vezuju isključivo za feministički i kvir pokret, njihovu politiku ili aktivizam. Time su kriterijumi karakterizacije prevashodno u vezi sa produkcijom novih značenja umetničkih dela ili istorizacijom umetnosti koja radikalno preispituje pitanja roda/pola, seksualnosti, identiteta i intersekcije ovih kategorija sa klasom. Problem koji se u slučaju korišćenja ovog termina javlja jeste marginalizacija političkog karaktera ove umetnosti, kao i njenog radikalizma u društveno-političkom kontekstu u kome nastaje. Uzevši u obzir razilaženja koja postoje u feminizmu oko pitanja identiteta i pojma „žene”, kao i u tome šta je feminizam i koji su njegovi ciljevi, čini se da bi ovaj predloženi termin „*gender-related art*” samo pospešio radikalizam razlika i doveo, sa jedne strane, do ekskluzivnosti radikalnog feminizma (što opet dovodi do pojma „ženske umetnosti”), a sa druge do potpunog obesmišljavanja ženske emancipacije u kvir feminizmu, zamagljivanjem polne osnove kategorije roda.

Termin „feministička umetnost” ima potencijal da obuhvati širu perspektivu analize umetnosti, otvara mogućnost da se ni feminizam ni umetnost ne shvataju kao identitetski, a da ostanu politički angažovani u kontekstu ženske (a time i „opštjeljudske”) emancipacije. Predložena definicija feminističke umetnosti bila bi bazirana na poimanju umetničkih dela i činova kao kritički orijentisanih u odnosu na dominantne patrijarhalne modele bilo reprezentacije, bilo u širem smislu društvenih odnosa moći, nezavisno od toga ko je subjekat stvaranja, koji je umetnički medijum ili kakva su likovna sredstva korišćena. Kritički osvrt na teme relevantne za feminizam obuhvatio bi i korišćenje „ženskog” iskustva, ali i drugih iskustava sa margine, čime bi se izbegla esencijalistička osnova definicije. Takođe, teme i ikonografija, kao i „žensko pismo”, u kontekstu ove definicije shvaćeni su kao sredstva mobilisana za kritiku društvenih nejednakosti, što otvara mogućnost da termin „feministička umetnost” obuhvati i sve ono što se u drugom talasu nazivalo „ženska” umetnost. Upotreba „feminizma” u terminu ukazala bi na emancipatorski karakter ove umetnosti, na njenu političku poruku i značaj. Ako se u obzir uzme da implikacije korišćenja termina poput „ženska” ili „*gender-related art*” dovode do opasnih posledica poput esencijalizacija ili

relativizma, zaključuje se da korišćenjem termina „feministička umetnost” ne samo da se izbegavaju razni oblici ekskluzivnosti i radikalizma, već se otvara mogućnost da se njime obuhvate sve različite feminističke ideje prisutne u umetnosti eksplicitno ili implicitno. Ono što u postojećim definicijama feminističke umetnosti stvara problem jeste pokušaj da se ona veže za svesno i namerno feminističko delovanje umetnica. Prema predloženoj definiciji, kriterijum svesti umetnice/umetnika nije presudan u definiciji, već je presudno značenje rada, budući da rad ima svoje značenje, uticaj i značaj u društvu bez obzira na nameru umetnice/umetnika (koje je često nepretpostavljivo i odvojeno od umetničke namere), a pitanje svesnog i nesvesnog stvaranja izlazi iz domena analize istorije umetnosti. Analiza konteksta ostaće bitna u određenju definicije, budući da radovi nastaju i nastavljaju svoj život isključivo u određenim političkim i ekonomskim okolnostima i društvenim odnosima moći, te se bez analize značenja dela u kontekstu ne može suditi o njegovom revolucionarnom karakteru.

(NE)MOGUĆNOST TEORETIZACIJE FEMINISTIČKE UMETNOSTI U PERIODU 1945–1968.

Razlog zbog kojeg je kao granica uzeta 1968. godina su društvene promene nastajale neposredno pre, tokom i posle 1968. u jugoslovenskom društvu koje su uslovile mogućnosti za nastanak i razvoj radikalnih avangardnih umetničkih praksi. Iako umetnost nema jedan pravac razvoja stila u ovom periodu, vremenski okvir je u ovom radu odabran pre svega u funkciji razmatranja mogućnosti za tumačenje feminističke umetnosti. Pre političkih kulturnih fenomena oko 1968, pre pojave radikalnijih kritičkih umetničkih i akademskih praksi koje omogućavaju nastanak novih, alternativnih diskursa u razmatranju društva, nije moguće govoriti o feminističkoj umetnosti u Jugoslaviji. Posleratni period je obeležen dvostrukim pozicioniranjem Jugoslavije u međunarodnoj spoljnoj politici, pre svega njenim radikalnim raskrštanjem sa SSSR-om, te otvaranjem ka političkim, kulturnim i ekonomskim uticajima „Zapada”. Međutim, ambivalencija jugoslovenske spoljne politike pedesetih i tokom hladnog rata, omogućila je ne samo razvoj specifične kulturne klime, već i kompleksan odnos države i njenih institucija prema oblikovanju umetnosti i kulture uopšte.

Položaj žena u periodu posle rata obeležen je brojnim emancipatorskim procesima, pravnom jednakošću sa muškarcima, pravom na obrazovanje, sticanjem ekonomske nezavisnosti ali i dalje kulturnim i društvenim pritiscima rodni uloga.³ Veća politička i emancipatorska uloga koju su žene imale u društvu Jugoslavije vidljiva je posebno na primeru rada Antifašističkog fronta žena. Ova organizacija bavila se direktnim društvenim delovanjem u oblastima obrazovanja žena, radnog osposobljavanja, zdravstvene zaštite i zaštite prava žena i dece (Božinović 1996, 148–160). Međutim, iako je znatno povećan broj zaposlenih i obrazovanih žena, nasledeni problemi nejednačenosti u školovanju, nedostatka kvalifikacija i polne podele rada odrazili su se na to da žene uglavnom budu zapošljavane na nisko kvalifikovanim radnim mestima, da imaju ograničen napredak u poslu i da su manje plaćene od muškaraca. Takođe, rodne uloge u porodičnom životu i javnoj sferi ostale su manje ili više patrijarhalne. Teret brige o deci, starima, kući ležao je na zaposlenoj ženi, a podela rada i korišćenje slobode kretanja bili su obeleženi i dalje inferiornijim položajem žena. Jugoslovensko društvo je reprodukovalo ovakve rodne uloge i u drugačijem vaspitanju i obrazovanju žena i muškaraca. Raskorak između jednakosti koju je socijalističko društvo pravno, zvanično i diskurzivno podržavalo i prakse društvenih odnosa koje su i dalje funkcionisale uređene po patrijarhalnom i heteronormativnom sistemu više je vidljiv u društvenim i kulturnim modelima rodni uloga, nego u formalnoj pravnoj i institucionalnoj diskriminaciji žena.

Pre 1945. godine, u međuratnom periodu Kraljevine SHS postojalo je nekoliko različitih struja mišljenja i delanja o emancipaciji žena: (1) građanski feminizam, (2) ženski proletarijat i (3) propatrijarhalno žensko zadrugar-

3 Zakoni koji su poboljšali pravni položaj žene su Osnovni zakon o braku iz 1946, kojim se uspostavlja jednakost u pravima i obavezama muža i žene, izmene porodičnog prava tokom 1947, te zakoni o socijalnom i penzionom osiguranju. Pravo na abortus je jedno od najznačajnijih ženskih prava stečeno vrlo rano, već Uredbom iz 1952, kojom je dozvoljen „pobačaj iz medicinskih, a pod određenim uslovima i zdravstvenih i zdravstveno-socijalnih razloga”, 1963. postupak za abortus je liberalizovan, da bi konačno 1977. abortus do deset nedelja starosti ploda bio dozvoljen bez ikakvih ograničenja (Božinović 1996, 158). Osnovni zakon o upravljanju preduzećima izričito je propisivao pravo da žene biraju i budu birane u organe upravljanja, a mnogi drugi zakoni poput Zakona o ličnim imenima, o državljanstvu, o matičnim knjigama itd., imali su nove odredbe u kojima se precizirala ravnopravnost žena (ibid.).

stvo (Petrović 2011). Nakon rata, građanski feminizam koji se zalagao za građanska prava žena, označen još kao salonski, buržoaski, elitni, liberalni, čime je čak smatran desničarskim. Jugoslovenski državni vrh usvojio je marksistički pogled na „žensko pitanje”⁴, te se time nasledio i stav da zasebni oblici zalaganja za prava žena nisu neophodni jer je revolucijom postignuta potpuna emancipacija žena. Sa druge strane, žensko organizovanje nije u potpunosti ukinuto, o čemu najbolje svedoči rad Antifašističkog fronta žena (AFŽ). Istorija AFŽ-a najbolje pokazuje ambivalentan odnos koji je država imala prema feminističkom aktivizmu. Njegovo ukidanje ukazuje na strah od političkog delovanja i udruživanja žena i njegovog potencijalnog rastućeg društvenog uticaja. Problem takođe predstavlja i sam termin feminizam, budući da se vezivao za tradiciju građanskog feminizma 19. veka, a samim tim i drugačije modele delanja i ideje o načinima postizanja ravnopravnosti od onih koje je društvo socijalističke Jugoslavije imalo. Zbog stigme koju je termin dobio negativnim konotiranjem od strane državnog vrha, feminizam je postao nešto od čega se ograđuju i umetnice i umetnici u kasnijem periodu.

Zvanični stav države odražavao se na kulturu i umetnost u kojima se onda podrazumevalo da je jednakost već postignuta te je sasvim logično da ne postoji potreba za feminističkom umetnošću, baš kao što ne postoji za buržoaskom, građanskom ili nacionalističkom – dakle, nijednom koja ideološki nije podobna ili koja predstavlja kritičko razmatranje problema socijalističkog društva Jugoslavije.

ŽENSKO LIKOVNO STVARALAŠTVO U PERIODU 1945–1968.

Uvidom u istoriju ženske emancipacije u SFRJ i isticanju ambivalentnosti celog procesa naslućuje se položaj žene u kulturi i svetu umetnosti. Umetnice modernizma ne vide svoj položaj kao lošiji u svetu umetnosti, što je jed-

4 Ovakve karakterizacije građanskog i liberalnog feminizma kao buržoaskog, nepotrebnog i štetnog nije deo samo jugoslovenske ideološke orijentacije – ta tradicija je nasleđe devetnaestovekovnog otklona levih, komunističkih i radničkih ženskih pokreta od feminizma. Ideje marksističkog/radničkog/levog feminizma tokom 19. veka mogu biti sažete u ideju da kapitalizam leži u osnovi eksploatacije žena, revolucionarnim rušenjem klasnog društva i postojećeg sistema vlasništva uslediće „automatski” i emancipacija žena, te stoga ne postoji potreba da se odvojeno bori za ženska prava (Ofen 2000; Kollontai 1909; Goldman 1998).

nim delom svakako opravdano samom umetnošću modernizma. Budući da se nije bavila specifičnim problemima roda ili seksualnosti na kritički način, nije postojao osnov koji bi tvrdio diskriminaciju. Takođe, forma je bila polje likovnog izražavanja i istraživanja u kojem naizgled nije bilo bitno kog je pola/roda osoba koja stvara delo. Univerzalnost kriterijuma genijalnosti ili kreativnosti u umetnosti je zapravo bila maska androcentričnosti umetničkog kanona. Žene koje su se ovaj kanon uklapale nisu imale potrebu da ga kritikuju, a deklarirana rodna ravnopravnost u društvu samo je doprinosila negaciji ove potrebe.

Ako se analiziraju izložbe u Muzeju savremene umetnosti, umetnice zaista nisu bile tretirane sa manje pažnje i njihov rad nije bio manje vrednovan zato što je „ženski”.⁵ U pisanju kataloga i načinu reprezentacije dela umetnica uočava se tendencija da se na neki način „ogradi” od činjenice da je umetnica žena, da se negira postojanje polne razlike ili u najboljem slučaju marginalizuje u kontekstu značaja i značenja njene umetnosti. U najgorem slučaju javlja se mizoginija koja se ogleda u eksplicitnom negiranju „ženskih” karakteristika umetnosti zarad dokazivanja uspešnosti odnosno „veliĉine”. U katalogu za izložbu Milice Zorić iz 1961. Miodrag B. Protić navodi „Vokacija Milice Zorić našla je pravi materijal i tehniku koja je omogućila spajanje oporog, individualnog osećanja sa tradicionalnim ženskim smislom za vez, tekstil, finoću izvođenja” (Protić 1961, 6). Vezivanje žena za tehniku veza utemeljeno je sa jedne strane u činjenici da to jeste bio (i dalje jeste) zanat koji su većinski znale i praktikovale žene, ali sa druge vezivanje smisla za vez za žene, govori o tendenciji da se esencijalizuje kulturna praksa, odnosno da se naturalizuju društveni konstrukti roda tako što mu se pripisuju „prirodne” osobine pola.

Ista tendencija se uočava kada se stil, forma ili pristup okarakterišu kao „muški” ili „ženski”.⁶ U opisu formi primećuje se ponovo kretanje u me-

5 Nije manje vrednovan kao umetniĉko delo, ali bi trebalo ispitati njegovu tržišnu cenu, otkupnu cenu i uspešnost prodaje da bi se zaista moglo tvrditi da nije manje „vredeo”.

6 U katalogu za izložbu Ljubice Cuce Sokić iz 1964, Milivoj Nikolajević kaŹe da je ona „prefinjeni liriĉar” (Nikolajević 1964). Aleksandar Vuĉo opisuje skulpture Ane Bešlić: „Nabubrele mase i dinamika njihovih unutrašnjih meĉuodnosa. Glatka površina i taktilna senzacija. Prijatnost. UŹivanje. Simbolika i energija.

todološkog aparata u okvirima binarnih opozicija muško-žensko. Ovakva karakterizacija forme ne samo da učvršćuje diskurs razlike u svom neafirmišućem i nekonstruktivnom obliku, već i protvrđuje naturalizovane osobine pola kao suprotnosti (npr. glatko-kvrgavo, meko-čvrsto itd). Umetnosti koju stvaraju žene pripisuju se atributi poput „suptilna”, „dekorativna”, „emotivna”, „prefinjena”, „lična”, „poetična”, „lirska”. Ova umetnost se vezuje za ekspresiju ličnog, intimni karakter autobiografske ispovesti, poetičnost svakodnevnog, a ova poetičnost se neretko karakteriše kao meka, suptilna, krhka. Dakle, ponovo pripisivanje umetnosti žena, karakter „ženskog” koji je posmatran u okvirima postojećih predrasuda o osobinama roda/pola.

Paralele za postojanje ovako koncipiranog diskursa polne razlike mogu se naći u raznim, geografski i vremenski udaljenim primerima, kao negiranja posebnog ženskog identiteta umetnice koje traje do danas. O tom problemu kriterijuma istorije umetnosti za „veličinu” u umetnosti i androcentričnosti kanona pisale su feminističke istoričarke umetnosti Linda Noklin (u svom tekstu „Zašto nije bilo velikih umetnica?” (Noklin 2005–2006)), Grizelda Polok i Rozika Parker u više svojih studija. Jedna od posledica kritike androcentričnosti kanona podrazumeva i razmatranje različitosti muške i ženske „veličine”, što implicira postojanje „ženskog stila” tematski, formalno i ekspresivno različitog od muškog. Problem ovakvih ideja je u tome što ne samo da reprodukuju ideje o *muškom* i *ženskom* kao binarnim opozitima, već povećavaju rizik da se umetnost koju stvaraju žene getoizira u okvire „ženske umetnosti” što bi dovelo do gubljenja njene feminističke svrhe.

U muzeološkoj praksi u Jugoslavije nije eksplicitno postojao ustanovljen diskurs razlike „muških” i „ženskih” umetničkih koji afirmiše i slavi polnu razliku manifestovanu u umetnosti, čak ni u pojedinim slučajevima grupnih izložbi isključivo umetnica⁷, svrha nije bila feministička, one se nisu

Vitalnost i poetika. Strast dodirivanja. Fascinacija pogleda. Kontemplacija i zaigranost. Obla forma, glatka površina i unutrašnja napetost. Bujanje, pucanje. Čulnost. (Ne)prikrivene erotske konotacije” (Vučo i Mitrović 1973).

Opozit ovom opisu „ženskih” formi poetičnih i liričnih, predstavljaju opisi „muške” forme. Siniša Vuković u katalogu izložbe Olje Ivanjicki u MSUB 1970. piše „bile su to kvrgave, čvrste forme, nimalo „ženske”, „oblici u kojima je bio život” (Vuković 1970).

7 Umetnice ULUS-a izlagale su svakog osmog marta, gotovo neprekidno, u prostoru biblioteke Vuk Karadžić u Kragujevcu sve do 2001.

kritički bavile položajem žena, već su proslavljale praznik 8. marta kolektivnim izlaganjem. Organizovanje ovakvih izložbi je primer za pomenutu getoizaciju umetnica, pri kom se davanje prostora umetnicama za „ženske izložbe” može tumačiti kao simboličko pre nego emancipatorsko. Umetnice čiji su radovi izlagani u velikim državnim muzejima poput MSUB imale su jednak tretman kao i umetnici, iako je njihovih izložbi bilo daleko manje od njihovih muških kolega. Broj samostalnih izložbi umetnica raste naglo tek 1990-ih godina.

Odustvo feminističkog diskursa u umetničkim delima, teoriji i istoriji umetnosti i likovnoj kritici uslovljeno je bilo odsustvom feminističkog diskursa u državnoj ideologiji i akademskoj sferi, ali takođe i stilskim tendencijama pedesetih i šezdesetih godina u jugoslovenskoj umetnosti koje nisu potencirale subjektivnost, biografičnost, ekspresiju ličnog, za razliku od umetnosti koja je usledila posle promena 1968. godine. Umetnice ovog perioda ne ističu svoj inferioran položaj i diskriminaciju žena u svetu umetnosti, već smatraju da je rodna ravnopravnost već postignuta socijalističkom revolucijom. Razlog zašto nisu postojale feminističke izložbe je upravo u doživljaju jugoslovenskog društva kao „postfeminističkog” od strane vlasti i naroda. Umetnost se u ovom periodu pre pojave radikalnih umetničkih praksi nije na feministički način bavila društvenim problemima, ona nije koristila feminističke teme niti su njene formalne odlike ikako bile pod uticajem teoretizacije „ženskog pitanja”.

PROLIFERACIJA FEMINISTIČKIH DISKURSA I RAĐANJE FEMINISTIČKE UMETNOSTI (1968–1990)

U teoriji o „ženskom pitanju” tokom sedamdesetih i osamdesetih godina javlja se nekoliko pravaca mišljenja koji se mogu podeliti ugrubo u tri kategorije (iako je ova podela uslovna i shematizuje kompleksnost feminističkih diskursa): (1) zvanični stav struktura vlasti o „ženskom pitanju”, koji žensku emancipaciju vidi kao „opšteljudsku emancipaciju” i čija je najistaknutija predstavnica Vida Tomšič; (2) rekonceptualizacija ovog stava kroz teoretizaciju „marksističkog feminizma” u radu Blaženke Despot; (3) ideje novog feminizma ili neofeminizma, koje podrazumevaju mnoštvo pristupa i akterki iz različitih teoretskih, praktičnih i umetničkih pozicija.

Stavovi Vide Tomšič bili su u osnovi jugoslovenskog zvaničnog stava o ženskom pitanju. U njenoj publikaciji *Žena u razvoju socijalističke samoupravne Jugoslavije* zvanični diskurs jugoslovenske države vidljiv je u više aspekata: (1) povezivanje istorije ženske emancipacije isključivo sa socijalističkom revolucijom i njenom transformacijom društvenih odnosa; (2) teorija o „ženskom pitanju” podrazumeva isključivo jedan pristup „problemu”, ne navodi se pluralizam postojećih feminističkih ideja niti akademska kritika pristupa „ženskom pitanju”; (3) nedostatak kritičkog osvrta na neostvarenost pojedinih ciljeva emancipacije i njihova minimizacija. Takav zvanični feminizam se može nazvati državnim socijalističkim feminizmom; Žofija Lorand (Zsófia Lóránd) ga naziva „postfeminizmom u socijalističkom kontekstu” (Lóránd 2014, 65).

Teoretičarka, filozofkinja i sociološkinja Blaženka Despot nudi novu konceptualizaciju ovog pitanja razmatranjem problema diskriminacije žena u poimanju „ženskog mišljenja” i „ženske prirode” kroz prizmu filozofije, te uticaj tehnologije na emancipaciju žena. Novi pristup razmatranju položaja žene ovde još uvek nije definisan u potpunosti kritički u odnosu na „državni feminizam”, iako u knjizi *Žensko pitanje i socijalističko samoupravljanje* Despot iskazuje ideju o „marksističkom feminizmu” kao onom koji:

„[I]sključuje radikalni feminizam, koji borbu za emancipaciju žena pojmi isključivo kao borbu protiv spolova kao i onaj marksizam iz kojega nije moguće misliti feminizam kao njemu interferirajući pojam, već samo kao subordinirani pojam” (Despot 1987, 144).

Dakle, praveći sličan otklon od radikalnog feminizma kao i marksizma koji potčinjava sebi „žensko pitanje”, Blaženka Despot otvara širi horizont razmišljanja o emancipaciji žena u jugoslovenskom društvu koji podrazumeva kritičko razmatranje marksizma, feminizma i stvarnog položaja žena u praksi.

Novi feminizam nije koherentni skup ideja i praksi, niti podrazumeva dogmatičnost, on je pre pokušaj da se iz raznih perspektiva razmotre društveni, kulturni i filozofski problemi koji su u vezi sa ženskom emancipacijom. Proliferacija feminističkih diskursa dogodila se u akademskoj sferi, a posledično i u javnom društvenom životu. Ovaj korpus teorije obuhvata

promišljanje marksističkog feminizma u radovima Nade Ler-Sofronić, Nađe Čačinović, istovremeni osvrt na levi i radikalni feminizam u studijama Lidije Sklevicky, Žarane Papić, Rade Iveković, Gordane Cerjan-Letice, Vere Smiljanić, Jasne Tkalec, Anđelke Milić, Jasenke Kodrnja, Ingrid Šafranek, Vlaste Jalušić i drugih.

Konferencije na temu „ženskog pitanja” održane sedamdesetih i osamdesetih u Jugoslaviji, u Interuniverzitetskom centru u Dubrovniku, označile su početak pluralizma feminističkih ideja u javnosti. Pojedine su imale karakter prvih kurseva ženskih studija, poput onih koje su organizovale (1976, 1978, 1979, 1983) Ruža-First Dilić iz Zagreba i Rita Liljestrem iz Geteborga (Sunniva Rita Liljeström)⁸, čije su teme uključivale feminističke perspektive o zapošljavanju, razvoju, zakonima, porodici, ali takođe i metodološke aspekte proučavanja i podučavanja ženskih studija (Mitrović 2011). Konferencija Socijalističkog društva Hrvatske održana u Portorožu 1976. obično se navodi kao prva feministička konferencija (Papić 2012; Lóránd 2014), budući da ona, kako kaže Žarana Papić, „označava prvu recepciju savremenog feminizma u Jugoslaviji” (Papić 2012, 281). Ipak, kao ona koja u historiografiji označava „početak feminizma” u Jugoslaviji gotovo uvek se navodi konferencija *Drug-ca žena (Žensko pitanje: nov pristup)*, održana 1978. u Studentskom kulturnom centru. Ovu internacionalnu konferenciju organizovale su zajedno kustoskinja i potonja direktorka SKC-a, Dunja Blažević i sociološkinja Žarana Papić, u saradnji sa programskom organizatoricom SKC-a Dragicom Vukadinović, kustoskinjama Biljanom Tomić i Bojanom Pejić, kao i psihološkinjom Sofijom Trivunac, inženjerkom Sonjom Drljević i novinarkom Linom Vušković (Lóránd 2014, 6). Kako Papić navodi, jedan od ciljeva konferencije bio je da se pokrene „kritika socijalističkog patrijarhata i socijalističkog koncepta ženske sudbine” (Papić 2012, 282).

Pluralizam jugoslovenskog feminizma dobro ilustruju i rasprave na stranicama novih časopisa za teoriju i kulturu – *Žena, Student, Vidici, Dometi, Argumenti, Ideje, Problemi, Republika, Književnost, Pitanja, Naše teme, Mla-*

8 Prva, nazvana *Ženske studije*, održana je od 22. novembra do 17. decembra 1976, druga (*Ka jednakosti žena i muškaraca*) u aprilu 1978, treća (*Žene i rad*) 1979. Uz saradnju Anri Mišel (Andre Michel) iz Pariza, četvrta (takođe *Žene i rad*) 1983. godine, sa Doroti Smit (Dorothy Smith) iz Torina i Kejt Jang (Kate Young) iz Brajtona (Mitrović 2011, 157).

dina itd. Časopis *Žena*, pošto se bavi pretežno „ženskim pitanjem”, najbolji je primer simultanog postojanja različitih feminističkih struja mišljenja – od tradicionalnih i konzervativnih do ideja feministkinja nove generacije. U časopisima počinju prikazi „zapadnih” feminizma: Silva Mežnarić u *Ženi* piše o američkom feminizmu (1972 i 1975), Gordana Cerjan-Letica takođe (1976), a Rada Iveković u *Dometima* (1980) o italijanskom feminizmu. U *Studentu* Žarana Papić i Ivan Vejvoda objavljuju tekstove Robert Morgan (Robert Morgan), intervju sa Lis Irigare (Luce Irigaray), Šulamit Fajerston (Schulamith Firestone) i Mari-Terez Bodrijar (Marie-Therese Baudrillard). Ceo broj 8/9 časopisa *Marksizam u svetu* posvećen je „studijama o ženi i ženskom pokretu”.

Feministkinje „neofeminizma” u Jugoslaviji bavile su se širokim spektrom tema: kritikom patrijarhata, porodice i braka, majčinstvom, kućnim radom i podelom rada, nasiljem, seksualnošću, odnosom feminizma i marksizma, kao i odnosom prema vlasti, pisanjem ženske istorije, novim feminitetom i ženskim subjektivitetom, telom, normama i kontrolom, kao i lepotom i reprezentacijom žene.

Prisutnost u pop kulturi i masovnim medijima doprinela je otvaranju prostora za diskusiju i širenju informacija o tome šta je zapravo feminizam. Mas-mediji poput TV-a i novina objavljivali su članke koje su pisale članice feminističke grupe „Žena i društvo”.⁹ U magazinu *Start* najviše su bile prisutne feminističke teme, a za njega su pisale feministička aktivistkinja i novinarka Vesna Kesić i autorka Slavenka Drakulić. *Bazar* je bio takođe mesto preko kojeg su feminističke ideje bile popularizovane, budući da ga je uređivala novinarka i teoretičarka medija Neda Todorović. Problemi „privatne sfere” feminističkim prisustvom u mas-medijima postali su deo „političke arene”. Teme poput nasilja, silovanja, seksualnosti žena doprinele su rađanju svesti o novom odnosu žena prema sebi i svom telu (Lóránd 2014).

9 Osnovana u Zagrebu 1979. kao prva feministička grupa, „Žena i društvo” okupljala je ljude sa odeljenja za sociologiju univerziteta iz Zagreba i Ljubljane, aktivistkinje i aktiviste i teoretičarke i teoretičare. I u Beogradu je posle nekoliko godina neformalnih okupljanja u Studentskom kulturnom centru (SKC) takođe osnovana grupa „Žena i društvo”.

FEMINISTIČKA UMETNOST U PERIODU 1968–1990: NASTANAK, RAZVOJ, TEME I PROBLEMI

Teorija i aktivizam omogućili su da se u umetnosti pokrenu feminističke teme i preispitaju kritički društvena postignuća socijalizma, međutim treba istaći da je umetnost gotovo paralelno sa pojavom feminističkih diskursa počela svojim sredstvima i načinima da se bavi ovim temama. Više uslova je dovelo do pojave tema koje se mogu okarakterisati kao feminističke u umetnosti posle 1968 – jedan od njih jeste prihvatanje trendova sa Zapada kroz „uvoz kulture”, međunarodne umetničke festivale poput BITEF-a, BEMUS-a, Aprilskih susreta i sl. Interakcije sa savremenim umetnicama i umetnicima čija su se dela bavila društvenim problemima, neretko sa pozicija nove levice ili kontrakulturne mladih, omogućile su ohrabrivanje jugoslovenskih umetnica i umetnika u izražavanju sopstvenih radikalnih umetničkih ideja. Drugi preduslov je bio samo postojanje prostora razmene, poput SKC-a u Beogradu i Tribine mladih u Novom Sadu, u kojima su jugoslovenski mladi umetnici i umetnice stvorili sopstvenu alternativu mejnstrim umetnosti tog doba.¹⁰

Kritička priroda neoavangarde, spektar tema kojima se bavi, mogućnost alternativnih pristupa umetnosti i novi identitet (pojava, stil života, reprezentacija u javnosti) umetnika i umetnica obeležili su generaciju koja stvara šezdesetih i sedamdesetih godina. Promene uslova stvaranja i izlaganja dela, kao i pojava novih medija u umetnosti posle 1968, omogućile su nastanak i razvoj feminističke umetnosti. Neoavangardne umetničke prakse, sa svojim fokusom na umetničko ponašanje, ulične akcije, telo kao sredstvo izraza, autobiografiju i subjektivnost kao metode saznanja, bile su preduslov za iskorak iz socijalističkog modernizma koji je svojim formalnim i tematskim zahtevima onemogućavao vidljivost pozicije subjekta, kritičko promatranje

10 U istoriografiji se često postavljaju pitanja o odnosu vlasti prema ovim prostorima – dok sa jedne strane oni služe da se jugoslovensko društvo glorifikuje kao otvoreno, sa druge strane država se optužuje za svesnu manipulaciju umetnošću mladih radi njene marginalizacije. Dileme da li su ovi prostori bili namenjeni da se studenti i studentkinje getoiziraju, da im se da prostor ali odgraniči društveno delovanje van njega, ili da se podrži njihovo radikalno preispitivanje umetnosti i društvena kritika, do danas ostaju aktuelne.

roda i upotrebu tela u umetnosti. Bogatstvo medijuma koje je pružala neo-avangardna umetnost pružilo je šansu umetnicama da nastupe iz pozicije prvog lica, da govore o svom iskustvu, da to čine na način njima iskustveno blizak i da se bave temama koje do tad nisu bile prisutne. Kao i performans, i bodi art (*body art*) koji se pojavio tek sedamdesetih podrazumevao je da umetnica ili umetnik mogu govoriti telom ili o telu, što je doprinelo i većoj vidljivosti subjekta koji stvara i većem interesovanju za značaj telesnog iskustva za umetnosti. Takođe, oba medijuma su učinila vidljivim položaj umetnice u javnosti, kao i položaj žene uopšte. Upotrebom polunagog ili nagog tela, umetnice su se ujedno i oslobađale kao subjekti stvaranja i bivale predmetom pogleda kao objekti želje. Performans je omogućio feminističkim umetnicama da njihova umetnost ne ostane u okvirima izlagačkih prostora već da „izađe na ulicu”, odnosno da se poveže sa aktivističkim praksama. Kritička priroda neoavangarde doprinela je da umetnice u svom radu pokrenu teme poput sopstvenog društvenog položaja, odnosa države i društva prema njima, te očekivanjima u vezi sa njihovim telima, seksualnosti i rodnim ulogama.

Dijalog umetnosti i feminističkih ideja dešavao se najviše u SKC-u, u kome je feministička grupa „Žena i društvo” realizovala svoje aktivnosti i u kome se održavao festival proširenih medija – Aprilski susreti. Budući da je kustoskinja a potom direktorka ovog kulturnog centra Dunja Blažević bila feministkinja, ne čudi prisutnost savremenih umetnica performansa i video arta iz Evrope.¹¹ SKC je takođe podržavao i umetnice iz Jugoslavije, što se vidi po zastupljenosti Katalin Ladik i Marine Abramović na ovoj manifestaciji. Umetnica Katalin Ladik nastupala je na prvim Aprilskim susretima (1972) sa grupom Acezantez (Ansambl Centra za nove tendencije Zagreb), zatim je imala samostalni poetski performans u okviru trećih Aprilskih susreta (1974), dok je Marina Abramović u okviru drugog festivala (1973) ponudila zvučni ambijent. Obe umetnice su na petim Aprilskim susretima imale samostalne performanse (1976), a 1977. Abramović je izložila video rad *Udisanje-Izdisanje*, nastao u saradnji sa Ulajem (Frank Uwe Laysiepen – Ulay).

11 Ipak, u žirijima za Aprilske susrete žene su činile manjinu, uglavnom jedna do maksimalno tri članice komisije, naspram muške većine (1972. 3 prema 9, 1973. 2 prema 7, 1974. 1 prema 5, 1975. 1 prema 6, 1976. 2 prema 9, 1977. 1 prema 6, a 1978. 2 prema 5 članova čine žene).

U okviru četvrtih Aprilskih susreta 1975. organizovan je razgovor Žene u umetnosti, sa učesnicama: Gizlind Nabakovski (Gizlind Nabakowski), Urlike Rozenbah (Urlike Rosenbach), Katerinom Ziverding (Katherina Sieverding), Natalijom LL (Natalia LL), Iol de Freitas (Iole de Freitas), Idom Bijar (Ida Biard), Nenom Baljaković, Jasnom Trijadović, Irinom Subotić, Jadrankom Vinterhaler, Biljanom Tomić i tadašnjom direktorkom Dunjom Blažević. Saradnici na manifestaciji bili su i Žarana Papić i Ivan Vejvoda, a umetnica Sanja Iveković zajedno sa Daliborom Martinisom u Zagrebu organizuje video program. U Salonu Muzeja savremene umetnosti održala se izložba foto i video dokumenata performansa *Ritam 10, 5, 2 i 4* Marine Abramović.

Tri prisutne umetnice su ili deklarirane još u to vreme kao feministkinje, ili ih je kasnije istoriografija tako označila. Nemačka pionirka video i performans umetnosti i učenica Jozefa Bojsa (Joseph Beuys) Urlike Rozenbah se pojavljuje na festivalu sa videom *Začarano more*. Katerina Ziverding, nemačka umetnica poreklom iz Praga, učestvovala je sa eksperimentalnom intermedijalnom predstavom. Natalija LL je učestvovala sa filmom „Potrošačka umetnost”, koji je postao ikoničan u istoriji feminističke umetnosti u Istočnoj Evropi, bivajući okarakterisan kao kritika „hladnoće” konceptualne umetnosti, ali i neraskidive veze konzumerizma i proizvodnje seksualne želje (Natalia LL 1975).¹²

SANJA IVEKOVIĆ

Sanja Iveković se kroz celo svoje stvaralaštvo bavi društvenom kritikom rodni stereotipa i položaja žene u društvu kroz različite umetničke medijume od kolaža i crteža, preko video i bodi arta do performansa. Ona je jedina umetnica sve do 1990-ih koja se javno deklarirala kao feministkinja, što ne čudi sa obzirom na to da njena sestra, filozofkinja Rada Iveković, u ovom periodu učestvuje u proizvodnji feminističkih diskursa unutar akademije i putem objavljivanja u časopisima. U intervjuu, Iveković je ovako opisala situaciju sedamdesetih i osamdesetih: „Tada nije bilo puno žena umetnica

¹² Rad je tumačen i kroz prizmu psihoanalize i feminizma, kao uništenje falusa, čime se potvrđuje aktivna uloga žene u kreiranju sopstvenog seksualnog identiteta, ali i instrumentalizaciji muškarca (Piotrowski 2009).

na toj sceni, a feminizam je bio apsolutno neprihvatljiv pojam, pogotovo u umetničkoj praksi” (Kiš 2012).

U svojim umetničkim istraživanjima u radovima koristi svakodnevnicu, lično iskustvo, dokumete i svedočanstva. Njena umetnost je uvek pratila trenutne društvene promene i na njih reagovala gotovo simultano. Konzumerizam koji je, potpomognut liberalizacijom tržišta, u Jugoslaviji počeo da se razvija kroz potrošački mentalitet, Iveković preispituje kao još opresivniji aparat po žene. U ranim video radovima *Instrukcije 1* (1976) i *Make-up – Make-down* (1978), preispituje svakodnevne rutine žena koje oblikuju njihovo viđenje sebe. U *Istrukcijama 1* umetnica nanosi crnom olovkom na lice pravce u kojima treba da nanese kreme za negu kože, a potom se jako masira razmazujući linije po licu. U radu *Make-up – Make-down* Iveković polako nanosi šmiku, njeno lice se ne vidi, pogledima su dostupni vrat, dekolte i ruke. Ovo izostavljanje lica subjekta može da upućuje na njegovu nebitnost, zamenjivost ili svođenje subjekta na objekat, ali može takođe da uputi na univerzalnost ženskih svakodnevnih praksi. Tom temom bavi se i Marina Abramović u performansu *Umetnost mora biti lepa, umetnik mora biti lep*, izvedenom na festivalu umetnosti u Karlottenborgu (Charlottenborg) u Kopenhagenu 1975. godine. Umetnica ponavlja naziv dela kao mantru dok se naga češlja, postepeno sve agresivnije ističući osećanja bola i frustracije. Prakse ulepšavanja prikazane su u sva tri rada kao prakse kojima se žensko telo disciplinuje, kao internalizovani opresivni aparat koji izaziva osećanja odgovornosti, ropstva, besa, frustracije, nezadovoljstva ili gubljenje osećaja slobode ili identiteta (Bordo 1993).

U seriji sačinjenoj od parova radova kombinovane tehnike, *Tragedija jedne Venere*, iz 1975–1976, pored isečaka fotografija Merilin Monro (Marilyn Monroe) iz novina, Sanja Iveković postavlja svoje privatne fotografije. Praveći paralele između sebe i holivudske zvezde, ona dopušta posmatračicama/posmatračima da se zapitaju nad sličnostima i razlikama, nad mogućnostima određenog života u različitim društvenim uređenjima. Takođe, dopušta da se uporedi oblikovanje femininosti od najranijeg detinjstva na kapitalističkom Zapadu i u socijalističkoj državi. Umetnica stvara narativ o životu Merilin Monro isečcima iz novina, dakle koristi javnu reprezentaciju, kontrolisano izgrađen identitet i pojavnost, da bi je uporedila sa narativom o svom životu koji je sačnjen od mahom naizgled spontanih fotogra-

fija iz ličnog prostora, namenjenih za privatni pogled. Takvim postupkom preispituje mogućnosti spontanosti u reprezentaciji u strogo kontrolisanim uslovima patrijarhalnog, socijalističkog i kapitalističkog društva. Ipak, delimična spontanost u reprezentaciji na njenim fotografijama, kontrastirana sa „poziranjem” Monro, razotkriva da je spontanost u ovakvim uslovima reprezentacije zapravo svoja suprotnost – visoko kodirana femininost u koju su projektovani ideali žene, uobličena tako da izgleda svakodnevno. Rad Sa-nje Iveković se sa jedne strane bavi mogućnostima konstruisanja identiteta žene kroz reprezentaciju i samoreprezentaciju, a sa druge kritikom društvenih očekivanja od žene, koja se pre svega odnose na lepotu i seksualnost.

Iveković u radu *Dvostruki život* iz 1975–1976. ponovo razmatra svakodnevnicu i identitet žene u socijalističkom jugoslovenskom društvu. Rad jukstaponira fotografije umetnice u različitim periodima njenog života sa isečcima predstave žena iz reklama u „ženskim časopisima” poput *Amica*, *Anna Bella*, *Brigitte*, *Duga*, *Elle*, *Grazia*, *Marie Claire* i *Svijet*. Privatne fotografije i isecci kombinovani su tako da se uoče sličnosti u gestu ili pozi, a ispod svake je dato objašnjenje konteksta nastanka privatne fotografije. Opet uočavamo kontrast između spontanosti i svakodnevne u slučaju sopstvenih fotografija i „režirane spontanosti” reklama, dok sa druge strane uočavamo sličnost u estetskim idealima koje žena internalizuje. Branislava Anđelković ovaj rad naziva „dvostrukim istraživanjem” – društvenih uslova konzumerizma i njegove refleksije u realsocijalizmu, ali i kroz istraživanje sopstvene uloge žene u društvenim uslovima koji je ustrojavaju (Marcoci 2012, 56).

U fotomontažama *Dnevnik*, *Struktura*, *Osam suza*, nastajalim tokom 1975–1976, umetnica se bavi temama disciplinovanja ženskog tela i posledicama tih normi po psihički život žene. U radu *Dnevnik*, pored fotografija sa našminkanim licima žena iz magazina ona montira fotografije tufera na kojima su ostaci skinute šminke, dokumentovanih svaki dan u nedelji i potpisanih. U ovom radu postavlja temelj za svoj prvi performans *Un Jour violente*, izveden 1976. u Bolonji na Arte Fiera, u kome se preoblači i šminka po uputstvima iz magazina *Marie Claire* (ibid.). *Struktura* prikazuje fotografije žena iz novina složene u mrežu, a svaku prati različit iskaz napisan rukom (*Naučila kako da bude fotogenična, Očajnički pokušava da postane majka, Konačno našla vreme da skрати pantalone...*). Ironija i humor u kombinaciji slika i natpisa kritički ukazuju na različite aspekte položaja žena u socijali-

stičkoj Jugoslaviji i reprezentacije žena u mas-medijima. *Osam suza* koristi osam fotografija za reklamu parfema Helene Rubinštajn (Helena Rubinstein), svaki sa suzom na ženinom licu i natpisom ispod. Poslednjem natpisu ispod slike „Helena Rubinštajn predstavlja *Courant*: Parfem koji izražava sve što žena može da oseti” prethodi sedam kratkih naziva „suza”: Ljubav, Posao, Brak, Domaćinstvo, Majčinstvo, Pozno doba i Ego. Ovim radom cinično se tumači slogan za parfem, ukazujući na njegov seksizam, ali i na društvene uslove u kojima su emocije koje žena oseća percipirane kroz njenu rodnu ulogu.

Moj ožiljak – moj potpis (djevojke), *Moj ožiljak – moj potpis (oglas)* i *Paper Women*, svi iz 1976–1977, i *Make up* iz 1979. godine, u kojima umetnica interveniše na isečcima iz novina ostavljajući trag karmina na fotografijama modela ili reklamama za izložbe, cepa i grebe delove reklama tako da postaju „nesavršene”, ili iglicama bode delove lica modela, preispituju pomenute teme društvenih ideala žene i očekivanja, ali takođe i temu ožiljaka i nasilja (bilo implicitno prisutnog kroz normu, bilo eksplicitno kroz fizičko nasilje) kojima se kasnije u radu više bavi.

Performans *Trokut* iz 1979. godine u trajanju od 18 minuta predstavlja akciju u kojoj umetnica sedi na terasi svog stana na dan kada je najavljen dolazak predsednika Tita u Zagreb, a uključuje još dve osobe – jednu na krovu hotela preko puta zgrade i čuvara reda na ulici ispred zgrade. Zahvaljujući betonskoj ogradi balkona, samo osoba na krovu može videti i pratiti akciju, umetnica je pretpostavila da ta osoba ima dvogled i voki-toki uređaj, pomoću kojeg može stupiti u kontakt sa čuvarima reda na ulici. Akcija započinje izlaskom umetnice na balkon, iznošenjem stolica, boce viskija, cigareta i knjige,¹³ nastavlja se tako što sedi, pije, puši, čita i kreće da zadize i suknu i masturbira. Nakon nekog vremena zvoni zvono na vratima njenog stana i preko kućnog telefona osoba koja se identifikuje kao službeno lice naređuje da se „uklone sve osobe i stvari sa balkona”, čime je akcija završena. Ovaj performans se može označiti feminističkim jer preispituje poimanje ženske seksualnosti u socijalizmu, odnos privatno-javno u socijalističkom društvu, njegovu kontrolu i norme, kao i odnos države prema bezbednosti. Akcije poput ove se takođe mogu okarakterisati kao oblik neoavangardne

13 Čitala je knjigu *Elite i društvo* britanskog marksističkog sociologa Tomasa Botomora (Thomas Bottomore).

aktivističke prakse performansa, budući da se odvijaju u odnosu na realne događaje i aktere u trenutku i da reaguju na društveno-politička dešavanja kritički u trenutku kada nastaju.¹⁴

Pored toga što se sama umetnica deklarirala kao feministkinja, njeni radovi nose feminističke poruke, a sredstva umetničkog izraza takođe su uslovljena njenom pozicijom ženskog i feminističkog subjekta. Najčešće teme u periodu sedamdesetih, lepota, ideal žene, rodne uloge, ženska svakodnevica, preispituju se kritički u radovima Sanje Iveković. Neoavangardno korišćenje materijala svakodnevica poput isečaka iz novina, magazina, reklame, šminke, preparata za negu, omogućili su da se kroz ikonografiju ženske sfere ukaže na svakodnevno „izvođenje roda” kroz niz disciplinskih praksi. Načini na koje umetnica koristi telo i seksualnost pokazuju feministički bunt prema normama društva, koje je bez obzira na proklamovanu realnost bilo duboko patrijarhalno. Svoje radove prikazivala je često, kao i Katalin Ladik i Marina Abramović, na međunarodnim umetničkim manifestacijama, čime je omogućila uvid u društveni položaj žene u Jugoslaviji, što su na drugom frontu u istom trenutku radile feministkinje novog talasa u Jugoslaviji.

MARINA ABRAMOVIĆ I VLASTA DELIMAR

Umetnost Marine Abramović nije u svojim namerama feministička; sama umetnica je više puta izjavila da nije feministkinja. Ipak, njeni radovi iz sedamdesetih godina se neretko bave temama ženskog tela, odnosa muškarca i žene, kao i društvenim očekivanjima od umetnice. Umetnost performansa Marine Abramović počinje njenim prvim izvođenjem 1973. na Edinburškom festivalu, a beogradski period njenog rada nastavlja se do 1976. Ikoničnu seriju „Ritmova”, po kojima je umetnica poznata, karakteriše „brutalna i radikalna upotreba tela, kao medija ali i kao provokativne teme umetnosti i svakodnevne egzistencije”, a sa druge strane „izvesna rezervisanost ili otpor prema proteorijskoj i tekstualnoj konceptualnoj umetnosti” (Šuvaković

¹⁴ Feministički kritički subjekat je prisutan i u video radu *Osobni rezovi* iz 1982, u kome makazama seče fantomku na svojoj glavi, a dok skida masku pojavljuju se iseći sa masovnim skupovima, Titovim govorom i spomenicima, što ukazuje na konstituisanje istorije kroz propagandu, čemu pretpostavlja lični identitet i priče. Ovim temama kao da najavljuje glavne teme interesovanja umetnika i umetnica tokom devedesetih.

2010, 476). Ovi performansi se na različite načine bave telom, ne nužno sa pozicije ženskog subjekta. Rad koji najviše govori o ženskom telu i surovo svedoči o društvenom odnosu prema njemu jeste performans *Ritam 0*, izveden 1974. u Napulju.

U ovom radu umetnica je postavila na sto ispred sebe 72 predmeta, uz uputstvo da se na stolu nalaze objekti koje posetioci i posetiteljke mogu koristiti na njenom telu „Ja sam objekat”, pisalo je na instrukcijama (ibid.). Performans je trajao šest sati, tokom kojih je publika cepala njenu odeću, umetnica je bila izbodena trnovima ruže i krvarila, a najekstremniji je bio trenutak uperavanja pištolja u njenu glavu. Kao pasivan objekat tuđih želja i fantazija, umetnica je dozvolila i izdržavala sve što publici može da padne na pamet. Ona je bila predmet ispoljavanja njihovih, normama i odgovornostima potisnutih, želja. Budući da je njeno telo publika povređivala i koristila ga kako je želela, performans izlaže želju ljudi za proizvodnjom bola i ponižavanjem ženskog tela. Iako njena namera nije feministička, već se ovakvo korišćenje tela pre svega bavi ekstremima u izdržljivosti i rizicima radi spoznaja, duhovnih ili umetničkih, ovaj rad nosi veliki feministički potencijal upravo zato što pokazuje duboko ukorenjenu mizoginiju koja ispliva onda kad ljudi dobiju slobodu da delaju po najdubljim nagonima. Pomenuti video rad iz 1975. *Umetnik mora biti lep, umetnost mora biti lepa* bavi se takođe temom feminističkog karaktera. Umetnica u ovom video radu izražava nezadovoljstvo normiranjem lepote, ali pokazuje da i same umetnice podležu ovim oblicima samodiscipline zarad društvene norme.

Seriya performansa *Relation in Space* (1976), *Relation in Movement* (1977), *Relation in Time* (1977), *Breathing In, Breathing Out* (1977, 1978), *Imponderabilia* (1977), *AAA-AAA* (1978), *Rest Energy* (1980), izvedenih sa partnerom umetnikom Ulajem, govore o muško-ženskim odnosima, na istraživački, kritički, ali veoma iskren način. U performansu *Relation in Space* tela umetnika i umetnice se kreću jedno ka drugom menjajući tempo i sudarajući se različitim intenzitetom, dok u jednom trenutku sudar izazove pad umetnice na pod. Rad govori o konfrontacijama i konfliktima u muško-ženskim odnosima i rodnim ulogama koje još uvek počivaju na polnim razlikama. U drugom, *Relation in Time*, umetnici sede prepletenih kosa šesnaest sati sami i još jedan sat pred publikom, ne pomerajući se vezani jedno za drugo. *Breathing In, Breathing Out* govori o međusobnoj uslovljenosti zarad opstanka:

Abramović izdiše vazduh u usta svog partnera, on joj vraća ugljen dioksid nazad, i proces se nastavi dok oboje ne padnu u nesvest od nedostatka vazduha. U AAA-AAA umetnici viču jedno drugom u lice punih petnaest minuta pojačavajući intenzitet i postepeno se približavajući jedno drugom dok umetnica nekoliko sekundi ne ostane sama da viče. Kao i u *Relation in Space*, cilj je „odmeravanje snaga”, preispitivanje granica izdržljivosti u konfliktu ili sučeljavanju. U performansu *Rest Energy* Ulay upire strelu u srce umetnice dok ona drži luk, oboje se naginju unazad zatežući strunu luka u riziku da strela ispali. Blizu njihovih srca su mikrofoni koji beleže da se pri zatezanju pojačava brzina otkucaja srca. Abramović je za *Ritam 0* i ovaj performans izjavila da su joj dva najteža, pošto nema ona kontrolu nad svojim telom već je prepušta drugima (Abramović and Ulay 1980). Upravo zato je ovakva akcija čin preispitivanja poverenja sa jedne strane, ali i preispitivanja pozicije sopstvene ranjivosti, potrebe za kontrolom i nemogućnosti prepuštanja sebe drugom.

U zajedničkim performansima Marine Abramović i Ulaja pokazuje se sva kompleksnost međusobne zavisnosti, mogućnost povređivanja, izliva besa i frustracija, nasilja, ali i potreba za sinhronizacijom, zajedničkim istraživanjem i samorefleksijom. Njihova kritika patrijarhatom normiranih odnosa između muškarca i žene zadržava se na izlaganju problema, njihov rad je umetnički subverzivan, ali ne toliko idejno, budući da kritički analizira posledice heteronormativa na oba pola, ali ne nudeći alternativu niti izlaz iz potencijalno toksičnih odnosa. Bez obzira na to, ovaj korpus radova je najbliže feminizmu što Marina Abramović dolazi – kritika muško-ženskih odnosa kroz izražavanje ličnog iskustva i eksperimentalnu umetničku praksu. Dakle, kriterijumi kategorizacije ovih radova kao feminističkih jesu u prvom redu njihova poruka, koja upozorava na opasnosti heteronormativnih odnosa, zatim tema koju biraju da obrade u društvu koje tvrdi da nije patrijarhalno, te naposljetku, govor iz prvog lica umetnice kao ženskog subjekta koji kritički analizira društvo i odnose u njemu.

Za Vlastu Delimar se, slično kao i za Marinu Abramović, ne može reći da je njen celokupan opus feministički, niti da nastupa iz pozicije feministkinje. Ona se u svojim performansima od poznih sedamdesetih do danas bavi pitanjima roda, muško-ženskih odnosa, kritikom društvenih očekivanja od žene, kao i buđenjem žene kao subjekta seksualne želje. Upravo su teme,

izvođenje performansa u javnosti, kao i odabir govora iz lične perspektive ono što deo njenog opusa čini feminističkim.

Slično kao i Abramović, Delimar sa svojim partnerom umetnikom Željkom Jermanom izvodi zajedno performans koji govori o konfliktnom odnosu muškarca i žene. Performans *Male and Female*, izveden u Zagrebu 1983. veoma sličnim postupkom kao performansi *Relation in Space* i *AAA-AAA* Ulaja i Abramović, govore o opasnostima heteronormativa i/ili partnerskih odnosa uopšte. Sličnost se primećuje, osim na formalnom nivou (telesno sučeljavanje u prostoru), i u nedostatku ponuđene alternative ovim odnosima i bunta protiv njih. Rad izveden takođe sa Jermanom – *Pokušaj identifikacije*, iz 1979, prikazuje umetnicu i umetnika kako se goli grle u pokušaju da se suosete i razumeju, dok je na njihovim abdomenima plavom bojom ispisan JA. U činu grljenja, dva JA se dobrim delom razmažu do neprepoznavanja. Ovim činom umetnica opisuje heteronormativnu (ili možda samo romantično idealističnu) želju za gubljenjem svog identiteta u Drugom, spajanjem u jedan nadidentitet MI. Poput Abramović, Delimar ovim performansom ukazuje na internalizovane želje projektovane na rodno određene individue, očekivanja od sebe i Drugog, kao i mogućnosti gubljenja sebe kroz romantično stapanje sa „suprotnim polom”. Budući da ovaj performans samo izlaže ove teme, ne baveći se njima kritički, ostaje dilema da li je on feministički ili samo predstavlja analizu „iz ženske perspektive”, što ne bi bilo dovoljno da se rad kategorizuje kao feministički.

Delimar i Abramović su u izjavama za javnost negirale svoj identitet kao feministički. Abramović na feminističkom simpozijumu u MoMA (MoMA 2007) i u intervjuu za *New York Times* izjavljuje: „Ja nisam feministička umetnica. Ja sam žena, ali nisam žena umetnik. Ja sam samo umetnik” (Goldman 2012). Ona je smatrala da nema potrebe za feminizmom u socijalističkoj Jugoslaviji budući da je rodna ravnopravnost postignuta, te da ona nema razloga da se bavi „problemima žena” u svojoj umetnosti (Richards 2010, 19). Razlika u pozicijama Iveković i Abramović vidi se u navodu Iveković:

„Marina Abramović, koja je bila zvezda već u 70-ima, uvek je govorila (i taj stav nije promenila do danas) da feministički pokret u socijalističkoj Jugoslaviji nije bio potreban jer su žene i muškarci bili u društvu jednaki. To su tvrdile i ondašnje režimske ženske organizacije: žensko pitanje već je rešeno u NOB-u!

S tim su argumentom i napale prvi feministički međunarodni skup ‚Drug-ca žena. Žensko pitanje?‘, koji se održao u beogradskom studentskom kulturnom centru 1978. Ali, sadržaj kojim se umetnica ili umetnik bavi ne garantuje da će delo biti značajno. Virginia Woolf se borila za prava žena, ali nije nam važna samo zbog svog ‚društvenog angažmana‘ nego i zbog svoje osebuje poetike, zbog koje i danas uživamo čitati njene romane. I Marina je napravila antologijska dela, mnoga u saradnji s Ulayem, njenim tadašnjim partnerom, i zbog njih zaslužno pripada među velike umetnice 20. veka” (Kiš 2012).

Vlasta Delimar je takođe odbijala da prihvati bilo kakve striktne okvire i kategorizacije, ona uporno odbija da se njena umetnost označava terminima „ženska” ili „feministička”, insistirajući, baš poput Abramović, na univerzalnosti umetnosti, koja se ne deli na mušku i žensku (Munivrana 2014).

KATALIN LADIK

Celokupna umetnost Katalin Ladik se može okarakterisati kao feministička ukoliko uzmemo u obzir teme kojima se bavi, način na koji te teme obrađuje, društvene posledice koje njena umetnost ima, kao i njene lične stavove koje izražava u javnosti i u umetnosti u periodu od 1968. do 1983. U većini svojih dela sedamdesetih i delom osamdesetih umetnica se bavi pitanjima roda: androginije, rodnih uloga, te položaja žene kao predmeta pogleda, njene seksualnosti, telesnosti. Dok radovi koji glorifikuju polnu razliku ostaju na nivou osnaženja ženskog subjekta i povećanja njegove vidljivosti, najoštriju feminističku kritiku društva Ladik nudi u performansu *Blackshave Poem* i hepeningu *Screaming Hole*.

Blackshave Poem je vrsta antistriptiza, u kome umetnica svlači odeću ostajući sve obučenija što se više skida, dok ne ostane obučena u rolku, pantalone preko kojih je čipkasti donji veš. Onda počinje da nanosi penu za brijanje na bradu i ispod pazuha preko rolke počinje da struže brijačem. Umetnica pokazuje „performativnost roda” (Batler 2010), objedinjujući muške i ženske svakodnevne prakse ulepšavanja sa striptizom, koji je osmišljen kao ženski akt za muški pogled. Rod se pokazuje parodično – izloženi elementi koji pretpostavljaju ženu kao „bivanje falusom” (poput čina striptiza i donjeg veša) podvrgnuti su inverziji, što bi moglo da predstavlja otpor samoj

falusnoj ekonomiji reprezentacije i dekonstrukciju konstrukta ženskosti i ženstvenosti koje u falocentričnom diskursu postoje u vidu „maskarade” (Zelenović 2018).

Masku kao motiv Ladik koristi u radovima *Poemim* (1978) i *Poemask* (1978. i 1982). Ovi foto-performansi podrazumevaju istraživanje gestova lica izobličenjem lica staklom (kao u *Poemim*-u) i prekrivanjem lica sprejem koji se stvrđnjava a zatim raspada (kao u *Poemim*-u iz 1980. i *Poemask*-u). U foto-performansu *Poemim*, koji je izvela na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 1980. godine, sa Bogdankom Poznanović¹⁵ (koja je napravila snimak), izvršila je svojevrni retrospektivni kolaž elemenata drugih performansa koji se mogu svesti na „intervencije na licu” (Šuvaković 2010, 168). Motiv maske koja se stvara sprejem i otpada kako umetnica govori foničnu ili drugu poeziju, ili samo pravi pokrete mišića lica, može takođe da se tumači u kontekstu maskarade. Kada umetnica počne da izvodi kao subjekat, maska počinje da otpada, što bi značilo da se društvene uloge ruše individualnim ličnim izrazom, bio on čisto telesni ili umetnički. Prema njenim rečima, *Poemim* je „traženje sižea, sadržaja, šta je to sve što izvire iz mene, iz čoveka kojem je dato žensko telo” (Ladik 2016). Tema skidanja lica, prisutna u *Poemim*-u i *Poemask*-u, može da znači skidanje uloge žene. Maska puca, kruni se usled pomeranja mišića lica, odnosno usled ekspresije licem. Tražeći izraz i identitet, umetnica na taj način slama maske koje su predstavljale uloge. Uloga Bogdanke Poznanović je veća od pukog beleženja – osim što registruje telesnu aktivnost performerke, ona igra i ulogu publike. Fokus kamere je na telu i licu umetnice Katalin Ladik, čime se naglašava njen govor u prvom licu, karakterističan za feminističku, postavangardnu umetničku praksu (Kojić Mladenov 2016, 83).

Ladik je *Blackshave Poem* izvela i u sklopu hepeninga *Screaming Hole* 1979. godine u Novom Sadu, u holu Tribine mladih. U prostoriju je postavljena „kružna soba” ograđena papirom, u kojoj je umetnica pripremala sebi

15 „Za multimedijalnu umetničku praksu Bogdanke Poznanović ne možemo reći da je feministička, jer ona nije nastala kao rezultat identifikacije umetnice sa ideologijom feminističkog pokreta i iskustvima feminističkih teorija. U svim svojim izjavama ona jasno naglašava da je ideje feminizma nikad nisu zanimale. Međutim, pojedini njeni radovi se u novijim istraživanjima sve više mogu kulturološki čitati kao specifično ženski i zato bitni za istraživanje roda” (Kojić Mladenov 2016, 143).

obrok, a potom izvela performans antistriptiza. Paravan je bio postavljen bez otvora, pa publika ne samo da nije mogla da ima interakciju sa umetnicom, već nije mogla ni da vidi šta ona radi i da li se uopšte nalazi unutra, mogla je jedino da oseti miris prženog obroka, na osnovu čega je bilo izvesno da se unutra nalazi neko ko obrok priprema. Ladik je računala na to da će publika biti zainteresovana da sazna šta se zbiva i da će tako načiniti intervenciju, ne bi li učinila taj intimni prostor dostupnim svom pogledu. Ona je cigaretom probušila paravan, čime je podstakla publiku da nastavi da tu rupu širi ali i da pravi druge, tako međusobno opravdavajući svoj voajerski nagon da pogledom „prodru” u tuđi privatni prostor. Ovaj zatvoreni prostor može da se shvati kao ženski prostor u koji je društvenim sistemom žena pozicionirana. U njemu je umetnica pripremala obrok referišući na tipične ženske uloge unutar datog privatnog prostora. Nakon što se izložila publici, počela je da izvodi performans antistriptiza i zamolila fotografa da snima reakcije publike kamerom koja je unutra bila postavljena. Prema njenom svedočenju, publika je bila šokirana, što ona delom tumači i kao njihov iznenadni uvid u sopstveni voajerizam (Ladik i Zelenović 2016). Takođe, staklom je gnječila lice praveći različite ekspresije (kao u *Poemim-u*) i komunicirajući sa publikom. Dakle, kada se paravan probušio, kada je lični prostor postao javni prostor, umetnica je pokazala „različita lica”. Ova lica mogla su da predstavljaju njene višestruke identitete (supruga, domaćica, striptizeta, žena-objekat ili žena-subjekt seksualne želje), koje je htela da učini vidljivim, ali takođe i maske, „iskrivljene” identitete, s obzirom na to da je lice bilo deformisano staklom. Sve ove elemente koje hepening sadrži objedinjuje naslov *Rupa koja vrišti*, koji je nužno morao imati i erotski prizvuk. Rupa u kontekstu ženske ikonografije može biti shvaćena kao vaginalni otvor ili kao prostor materice. Time su uloge koje je ona odnosno publika imala aluzivno polarizovane kao ženska i muška. Publika, koja preuzima mušku ulogu, prodire u intimni svet umetnice, koji je objekat posmatranja. Treba istaći da je umetnica na ovaj način i ženskoj publici, kao i muškoj, nametnula muški pogled. Ipak, daleko od toga da je ovaj objekat posmatranja bio pasivan ženski objekat (poput Abramović u *Ritmu 0*), naprotiv, ovaj „objekat” je uspeo da patrijarhalnom sistemu izloži njegovu želju za prodorom, njegovu objektivaciju ženskog subjekta, njegov voajerizam i uloge

koje je ženi nametnuo. Može se reći da žena u hepeningu funkcioniše kao ogledalo, što je Lis Irigare problematizovala u metafori spekuluma. U knjizi *Spekulum Drugog*, ona zaključuje da žena kroz odnos sa muškarcem vraća muškarcu njegovu sliku sebe (Irigare 2014). Analogno tome, umetnica društvu koje upire u nju muški pogled vraća taj isti pogled, što u kontekstu ovog performansa ima smisao kritike postojeće društvene prakse.

Rupa koja vrišti svojom ženskom ikonografijom podseća na koncept pećine u teoriji Lis Irigare. Ona navodi da je mit o pećini „mit o jazbini, materici, zemlji” (ibid., 303). I rupa i pećina su paradigme vagine i materice. Kada govori o pećini, Irigare govori o teatru, ona funkcioniše kao „pokušaj reprodukovanja, usmerenja nečega što je oduvek tu, ljudi u njoj su zatočeni, okovani lancima, tako da ostaju u prostor-vremenu projekta sopstvene predstave” (ibid.). Zid, zavesa koju je „splela muška ruka” je himen (ibid., 310). Himen je paravan koji Katalin Ladik postavlja između sebe i publike i očekivano mesto prodora u rupu. Isto kao i u pećini, u rupi kod Ladik podelu je nemoguće prevazići, sa obe strane nalaze se zatočenici/zatočenice predstave, saučesnici i saučesnice jedne simulacije koja se sama reprodukuje, dok se više ne zna „ko obmanjuje a ko je obmanut”. Na taj način pećina, odnosno rupa, postaju spekulumi, „jazbine refleksije” (ibid., 318). Posmatran u ovom kontekstu, hepening *Rupa koja vrišti* shvata se kao čin umetnice kojim ona vraća društvu njegovu sliku sebe. Izvođenjem ženskih uloga i pozicioniranjem publike u kontekst muškarca, umetnica pokazuje da je pogled na ženu nužno muški, voajerski (Malvi 2002), dok je ono što taj pogled vidi zapravo slika samog muškarca, androcentričnog društva, društvenih projekcija i očekivanja od žene.

Ladik priznaje da nije bila „uključena u ženski pokret”, iako su je feministkinje „stavile na svoju zastavu”: „To je, naravno, dobro, ako one za mene misle da sam feministkinja, ja se ne protivim... Ja nisam propagirala ideologiju feminizma, kao Sanja Iveković ili Rada Iveković, one su imale čistu feminističku ideologiju” (Ladik i Zelenović 2016). Ladik pokazuje ovim stavom ne samo obaveštenost o pokretu i njegovim protagonistkinjama, te poštovanje time što ih izdvaja u odnosu na sebe, već i prihvatanje klasifikacije kao feminističke umetnice.

END OF AN ERA: 1990-TE

Turbulentna društveno-politička situacija u Jugoslaviji devedesetih godina u velikoj meri je obeležila pravac i prirodu toka kulturnog i umetničkog razvoja svih zemalja članica. Istoriju raspada Jugoslavije obeležile su velike društveno-političke promene – počevši od prvih višestranačkih izbora, preko proglašenja nezavisnosti republika, do ratova koji su obeleženi etničkim čišćenjima, masovnim silovanjima i ostalim brutalnim oblicima nasilja. Razlike među posledicama dezintegracije i rata u republikama svodive su na broj žrtava, obime fizičkih razaranja naselja i razmere ekonomskih kriza. Ipak, sličnosti u postojanju društvenih problema poput izbeglištva, siromaštva, pravne nesigurnosti, proliferacije kriminala, retraditionalizacije sistema vrednosti i jačanja nacionalizma, jesu ono što spaja kontekste u kojima kultura ovih zemalja nastaje.

Umetnica koja preispituje novonastale okolnosti kroz rodnu dimenziju i koja je paradigmatičan primer jugoslovenske feminističke umetnice (i nakon raspada SFRJ) jeste Sanja Iveković. Ona je jedina u kontinuitetu nastavila da stvara eksplicitno feminističku umetnost, koja se u izmenjenim društvenim okolnostima fokusirala na teme nasilja, izbeglištva i ratne svakodnevice. Njen rad *Opća opasnost (sapunica)* iz 1995. prikazuje scene iz sapunica puštanih na televiziji u Jugoslaviji tokom rata. Duhovita i ironična jukstapozicija, karakteristična za umetnost Iveković, sada zapravo i nije intervencija već tragikomična realnost ljudi u Jugoslaviji: titlovi serije (*Ako je doista tvoj rođak Alejandro... Ako je živ... ili Da! Ako je živ... on je sigurno mrzio moju mamu!*) u isto vreme stoje na ekranu kad i upozorenje *Opća opasnost*, a likovi prikazanih žena i situacije u kojima se nalaze odabrani su tako da mogu da se tumače u kontekstu društvenih dešavanja. *Ženska kuća (sunčane naočale)* (od 2002), bavi se temom nasilja nad ženama. Na posterima žena sa naočarima tamnih stakala preuzetih sa reklama iz magazina, Iveković postavlja izjave žena o nepovoljnoj situaciji u partnerskom odnosu. U zavisnosti od države u kojoj izlaže, umetnica se fokusirala na specifične probleme žena u toj društvenoj sredini (Turska, Italija, Srbija, Tajland, Poljska...). U radu *Gen XX* imena partizanki Dragice Končar, Nade Dimić, Ljubice Gerovac, sestara Baković, Anke Butorac i Nere Pafarić, koje su sve bile zatvorene, mučene ili ubijene tokom Drugog svetskog rata, nalaze se

ispisana tipografijom „ženskih magazina” na slikama manekenki i modela. Ponovo aproprijacijom reklame, kritikom konzumerizma i neoliberalnog feminizma, Iveković ukazuje na zaboravljenu istoriju antifašističke ženske borbe i temelje ženske emancipacije u Jugoslaviji.

Tok feminističke umetnosti nakon raspada SFRJ u zemljama naslednicama je u odnosu na izmenjene političke okolnosti nastavio da se razvija u svakoj od zemalja drugačije. Ono što može da poveže feminističku umetnost regiona tokom devedesetih bila bi feministička kritika patrijarhata, nacionalizma, rata i opšte retradicionalizacije društva. Uz povremene kolaboracije, umetnice zemalja bivše SFRJ nastavile su da koriste medijume bodi arta i performansa za ukazivanje na specifično žensko iskustvo društvene tranzicije, bilo da su u pitanju teme konzumerizma, migracija ili nacionalističke ideologije.

ZAKLJUČAK

Kada se razmišlja o pojavi i razvoju feminističke (i ženske) umetnosti u SFRJ od kraja šezdesetih do devedesetih treba, dakle, uzeti u obzir sve veću prisutnost feminističkih tema u javnosti, nove umetničke prakse neoavangardi, ključna mesta preseka umetnosti i feminističke teorije poput SKC-a, Tribine mladih i Ateljea 212, odnos vlasti prema alternativnim diskursima kako u feminizmu, tako u umetnosti, socijalni položaj žena i umetnica i njihov svakodnevicu, te njihov položaj u okviru zvanične, državno podržavane umetnosti (izložbe u institucijama) i alternativnih umetničkih praksi. Gotovo svi navedeni predmeti istraživanja obiluju kontradikcijama, stoga ne treba iz analize izdvojiti kompleksnost jugoslovenske kulture i društva, sve njene kontradikcije i implikacije koje to podrazumeva. Predmet istraživanja takođe može biti i odnos umetnica prema feminizmu, budući da je i on ponekad obojen predrasudama ili kontradikcijama nasleđenim iz javnog diskursa. Predstava žena i umetnica u masovnim medijima je izvesno još jedan aspekt koji bi trebalo uključiti u analizu i formiranje kriterijuma feminističke umetnosti jer su novine, magazini, radio i TV bili prostori kreiranja slike o ženi (i umetnici), ali i prostori subverzije ove slike.

Problematizacija kriterijuma za određivanje feminističke umetnosti u pomenutim vremensko-prostornim okvirima otvara različite mogućnosti klasifikacije, ali ukazuje i na poteškoće pri svakom postavljanju čvrstih ka-

tegorija. Kompleksnost društveno-političkih prilika tokom trajanja socijalističke Jugoslavije zahteva specifičan metodološki pristup karakterizaciji i klasifikaciji umetnosti, budući da odnos vlasti i umetnosti, kao i ekonomksa i društvena tranzicija od socijalizma ka kapitalizmu (ili pre raspada, liberalizacija tržišta) pretpostavljaju drugačije modele kulturne produkcije od onih standardno tumačenih kao „Zapad” i „Istočni blok”.

Razmatranjem različitih umetničkih praksi u periodu od nastanka do raspada socijalističke Jugoslavije dolazi se do zaključka da postoji nekoliko ključnih uslova koji determinišu teoretizaciju feminističke umetnosti. Nemogućnost razvoja feminističke i kvir umetnosti pre kraja šezdesetih godina posledica je nepostojanja zvaničnog feminističkog diskursa, odnosno otklona teoretičarki „ženskog pitanja” od feminizma, te finansiranja, kontrole i cenzure umetnosti od strane države, kao i stilske i diskurzivne dominacije raznih oblika modernizma. Proliferacija feminističkih diskursa od poznih šezdesetih, uslovljena društvenim promenama, omogućila je pojavu feminističkih tema u umetnosti, o čemu svedoče radovi Sanje Iveković, Katalin Ladik, Vlaste Delimar, Marine Abramović. Takođe analitičko i kritičko promatranje položaja žene u socijalističkom društvu, sa pozicije ženskog subjekta, simultano se javlja u neoavangardnoj umetnosti i akademskom diskursu.

Ova studija označava umetnost Sanje Iveković kao feminističku po kriterijumima: (1) samoopredeljenja umetnice kao feministkinje; (2) temama kojima se bavi: konstrukti lepote, rodnih uloga, seksualnosti, nasilje nad ženama, antifašistička ženska borba, ženska svakodnevnica; (3) feminističkoj poruci: kritički preispituje probleme položaja žena; (4) načinu na koji umetnost prezentuje i izvodi – često intervencijama u javnim, vaninstitucionalnim prostorima; (5) dejstvu koje njena umetnost ima na društvo: posledica javnih izlaganja i performansa je podizanje svesti o feminističkim temama. Umetnost Katalin Ladik označena je kao feministička u periodu sedamdesetih godina budući da tada umetnica (1) često koristi teme ženske seksualnosti, uloge u društvu, ženskih problema u javnoj i privatnoj sferi; (2) kritički komentariše licemerje patrijarhalnog društva i performativnost roda; (3) svojim primerom ilustruje položaj umetnice neoavangarde kako u okviru umetničkog sveta, tako i kao javna ličnost u medijima. Nekoliko odabranih performansa Marine Abramović klasifikovani su kao feministički jer (1) problematizuju muško-ženski heteronormativ kao toksičnu međuzavisnost;

i (2) korišćenjem tela kao sredstva u umetnosti ona pokazuje posledice ote-
lovljenog ženskog subjekta u patrijarhalnom društvu. Vlasta Delimar je
okarakterisana kao feministička umetnica budući da (1) preispituje žensku
seksualnost kroz korišćenje svog tela i ličnog iskustva u performansu; i (2)
njeno ponašanje i slika u javnosti ilustruju probleme dvostrukog položaja
žene kao subjekta i objekta pogleda i analize u patrijarhalnom društvu.

Iz studije se izvodi zaključak da se kao kriterijumi za definisanje femini-
stičke umetnosti u SFRJ mogu postaviti: (1) feministička poruka / značenje
rada – društvena kritika partijarhata i rodnih uloga; (2) odabir motiva i ideja
iz korpusa feminističkih tema, ali obrađenih tako da se preispituju kategori-
je pola/roda, identiteti, telesnost i seksualnost, društveni odnosi moći u kon-
tekstu roda; (3) samoopredeljenje umetnice kao feministkinje; (4) korišćenje
tela u umetničkom medijumu na taj način da se ukazuje na njegovu polnost i
ima emancipatorski karakter povećanja svesti o utiskivanju društvenih normi
i „režima roda” na telo. Ono što ostaje sporno za određenje nalazi se na gra-
nici između takozvane ženske i feminističke umetnosti, a studija je nastojala
da dokaže da se „ženska umetnost”, ako ima kritičku poruku, može (i treba)
shvatiti kao feministička, budući da se ograđivanjem na kriterijume prema su-
bjektu stvaranja dela proizvode dublji jazevi u feminističkoj teoriji (i praksi),
često nepovoljni po feminističke politike zbog opasnosti svog esencijalizma ili
relativizma. Terminološko označavanje umetnosti kao „ženske” u kontekstu
daljeg razvoja feminističke teorije umetnosti gubi svoj revolucionarni i eman-
cipatorski karakter, jer pored separacije na osnovu pola/roda subjekta, dovodi
do karakterizacije određenih umetničkih izraza, medijuma ili stila u odnosu
na kategorije „muško” i „žensko”, što samo dalje utvrđuje postojeću binarnu
strukturu polnosti umesto da je destabilizuje. Uvođenjem značenja odnosno
društvene kritike i političke poruke kao kriterijuma za označavanje feministič-
ke umetnosti otvaraju se mogućnosti da se dela različitih likovnih odlika, na-
stala u različita vremena i na različitim mestima posmatraju kao feministička u
skladu sa svojim revolucionarnim potencijalom u odgovarajućim društvenim
kontekstima u kojima nastaju. Na taj način i feministička umetnost u skadu sa
svojim demokatičnim ali revolucionarnim karakterom ostaje otvorena da je
stvaraju kritički osvešćeni pojedinci i pojedinke, čiji rodni identiteti i pol nisu
presudni za karakter i poruku njihovih dela, a čija iskustva ne moraju da se
svode na doživljaj već mogu da uključe i kritičko posmatranje.

LITERATURA

- Batler, Džudit. 2010. *Nevolja sa rodom*. Loznica: Karpos.
- Bordo, Susan. 1993. „Feminism, Foucault and the Politics of the Body.” In *Up Against Foucault: Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*, edited by Caroline Ramazanoglu, 179–202. London: Routledge.
- Božinović, Neda. 1996. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Feministička 94.
- Brand, Peg. 2006. „Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art.” *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 21(3): 166–189. doi: 10.1111/j.1527-2001.2006.tb01119.x
- Čubrilo, Jasmina. 2008. „Telo u srpskoj umetnosti druge polovine dvadesetog veka.” Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet.
- Despot Blaženka. 1987. *Žensko pitanje i socijalističko socijalističko samoupravljanje*. Zagreb: Cekade.
- Goldman, Emma. 1998. *Red Emma Speaks*, edited by Alex Kates Shulman. New York: Humanity Books.
- Harding, Sandra. 1986. *The Science Question in Feminism*. New York: Cornell University Press.
- Irigare, Lis. 2014. *Speculum drugog: žena*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovica.
- Kojić Mladenov, Sanja. 2016. *Bogdanka Poznanović: Contact Art*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Ladik, Katalin, i Ana Simona Zelenović. 2016. „Intervju sa Katalin Ladik.” [Neobjavljeni intervju, Budimpešta, 29. April 2016.].
- Malvi, Lora. 2002. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film.” U *Uvod u feminističke teorije slike*, uredila Branislava Anđelković, 189–200. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Marcoci, Roxana. 2012. *Sanja Ivekovic: Sweet Violence*. New York: Museum of Modern Art.
- Minić, Danica. 2010. „Gender Related Art from Serbia.” In *Gender Check. A Reader: Art and Theory in Eastern Europe*, edited by Bojana Pejić, 341–350. Köln: W. König.

- Mitrović, Marijana. 2011. „Genealogy of the Conferences on Women’s Writing at the Inter University Center (Dubrovnik) from 1986 to 1990.” *Promfemina 2*:(Specijalno izdanje): 157–166.
- Nikolajević, Milivoj. 1964. *Ljubica Sokić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Noklin, Linda. 2005–2006. „Zašto nema velikih likovnih umetnica?” *ProFemina 41/42*: 246–269.
- Ofen, Karen. 2000. *Evropski feminizmi: 1700-1950. Politička istorija*. Beograd: Evoluta.
- Petrović, Jelena. 2011. „Društveno-političke paradigme prvog talasa jugoslovenskih feminizama.” *Promfemina 2*(Specijalno izdanje): 59–81.
- Piotrowski, Piotr. 2009. *In the Shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: Reaktion Books Ltd.
- Pollock, Griselda. 1988. *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge.
- Protić, Miodrag B. 1961. „Predgovor.” U *Milica Zorić: Salon Moderne galerije Beograd, 1-15. novembar 1961*, 6–7. Beograd: Moderna galerija.
- Reckitt, Helena, and Peggy Phelan. 2012. *Art and Feminism*. London: Phaidon Press.
- Reinharz, Shulamit. 1992. *Feminist Method in Social Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Sabo, Adriana. 2014. „LGBT i kvir aktivizam i umetničke prakse.” U *Među nama: neispričane priče gej i lezbejskih života*, uredile Jelisaveta Blagojević, Olga Dimitrijević, Dubravka Đurić, Zorica Ivanović, Katarina Lončarević i Ana Stolić, 384–398. Beograd: Heartefact.
- Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Šuvaković, Miško, Nevena Daković, Aleksandar Ignjatović, Vesna Mikić, Jelena Novak i Ana Vujanović. 2010. *Istorija umetnosti u Srbiji u XX veku*. Beograd: Orion Art.
- Vučo, Aleksandar, i Mihailo Mitrović. 1973. *Ana Bešlić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Vuković, Siniša. 1970. *Olja Ivanjicki*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Wark, Jayne. 2006. *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*. Quebec: McGill-Queen’s University Press.

Zelenović, Ana Simona. 2018. „Analiza i interpretacija performansa, hepeninga i body arta Katalin Ladik: feministička studija.” *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture* 22: 113–141. doi: 10.5937/Genero1822113Z

Internet izvori

Abramović, Marina, and ULAY. 1980. *Rest Energy*. MoMA. Dostupno na: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120>

Goldman, Andrew. 2012. „The Devil in Marina Abramovic.” *The New York Times Magazine*, June 13. Dostupno na: https://www.nytimes.com/2012/06/17/magazine/the-devil-in-marina-abramovic.html?_r=2

Kiš, Patricia. 2012. „Intervju – Sanja Iveković.” *Labris: arhiva*. Dostupno na: <http://arhiv2012.labris.org.rs/zabava/intervju/4826-intervju-sanja-ivekovic.html>

Kollontai, Alexandra. 1909. *The Social Basis of the Woman Question*. Dostupno na: <https://www.marxists.org/archive/kollonta/1909/social-basis.htm>

Lóránd, Zsófia. 2014. „Learning a Feminist Language’: The Intellectual History of Feminism in Yugoslavia in the 1970s and 1980s.” Doctoral Thesis, Central European University. Dostupno na: https://www.ceu.edu/sites/default/files/attachment/event/12530/invitationzsofialorand_0.pdf

MoMA. 2007. „The Feminist Future Symposium.” *MoMA*, January 26–27, 2007. Dostupno na: <https://www.moma.org/multimedia/video/16/166>

Munivrana, Martina. 2014. „Vlasta Delimar Retrospective.” *e-flux*, May 10. Dostupno na: <https://www.e-flux.com/announcements/31147/vlasta-delimar-retrospective/>

Natalia LL: 1975. *Consumer Art*. Filmoteka Museum. <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/ll-natalia-sztuka-konsumpcyjna?age18=true>

Primljeno/Received: 15.09.2020.

Izmenjeno/Changed: 15.10.2020.

Prihvaćeno/Accepted: 19.10.2020.

Theorizing Feminist Art in Socialist Yugoslavia

Ana Simona ZELENOVIĆ

University of Belgrade
Faculty of Philosophy

Summary: Since there were plenty of feminist discourses in Yugoslavia, from “women question” discourse of the Party and the government to academic research of sociologist, philosophers, and anthropologists and later feminist activism, there is a need to rethink the possibilities of theory and history of feminist in socialist context. This research aims at connecting different feminist theories with various artistic practices that might have a feminist character. This paper aims to give the analysis of subjects, forms, and meanings of feminist and queer artworks from 1968 till 1990. Considering feminist and queer theories, social, historical, political, and cultural context of socialist Yugoslavia, the paper offers one possible history of feminist art, maps its ideas and forms, and presents the methodological problems that this kind of attempt carries.

Keywords: visual arts, feminism, feminist art, history of art, feminist history of art, Yugoslavia, socialism