
ŽENSKI GLASOVI
U IZVEDBENIM UMJETNOSTIMA
ZAPADNOG BALKANA
1990 - 2010.



NAZIV PUBLIKACIJE

Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990 - 2010.

IZDAVAČ

NOVA - Centar za feminističku kulturu
Đoka Miraševića 37, 81000 Podgorica
e-mail: nova-fkc@t-com.me
www.nova-fkc.org

UREDница/ZA IZDAVAČА

Nataša Nelević

PREPRESS

Lidija Nelević

GRAFIČKI DIZAJN

Blažo Crvenica

ŠTAMPA

AP Print, Podgorica

TIRAZ

500 primjeraka

Na naslovnoj strani: Sanja Krsmanović Tasić - Ples sa tamom

*Projekat ASKA/WBWPAN, u okviru kojeg je objavljena ova publikacija,
podržalo je Ministarstvo kulture Crne Gore*

SADRŽAJ

Ženske/feminističke izvedbene umetnosti u Srbiji 1990-2010 - razvoj i kontekst: U OČEKIVANJU FEMINISTIČKE ANALIZE	8
Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Srbiji - analiza istraživanja: DIJALOG RAZLIČITIH, ČESTO NESVODIVIH POZICIJA.....	19
Ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u Hrvatskoj 1990-2010 - razvoj i kontekst: ŽENSKO - FEMINISTIČKO - ANTIFEMININO.....	40
Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Hrvatskoj - analiza istraživanja: PUT DO VLASTITOG GLASA	68
Ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u BiH 1990-2010 - razvoj i kontekst: RODNA VIZURA U NASTAJANJU.....	88
Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u BiH - analiza istraživanja: IZMEĐU PREDRASUDA I ODBIJANJA	104
Ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u Crnoj Gori 1990-2010 - razvoj i kontekst: NELAGODA UPISIVANJA U KULTURU.....	122
Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Crnoj Gori - analiza istraživanja: ISKRENO, A NEPOŽELJNO.....	134

ZAŠTO MREŽA ASKA

Publikacija „Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990 -2010“ nastala je u okviru projekta ASKA/Mreža žena u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana koji, uz podršku Evropske kulturne fondacije, realizuje NVO NOVA – Centar za feminističku kulturu iz Podgorice u partnerstvu sa organizacijama CURE (BiH, Sarajevo), Žene na delu (Srbija, Beograd) i Teatar Thalassa (Hrvatska, Zagreb).

Projekat „ASKA/Mreža žena u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana“ je pokrenut da bi se povećao uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi na kulturne i političke diskurse država u kojima djeluju partnerske organizacije. Naše je uvjerenje bilo da uticaj ovih praksi može i treba da bude veći u interesu umjetnosti, u interesu žena i njihovih ljudskih prava, ali i u interesu ovih zajednica od kojih se danas očekuje da se odreknu svojih homogenizujućih, isključujućih i totalizujućih kulturno-političkih diskursa i afirmišu kulturu kao prostor razlike. Željeni rezultati projekta, to jest promjene koje bi se mogle smatrati indikatorima „povećanja uticaja“ ovih umjetničkih praksi su: obimnija i ambicioznija ženska/feministička produkcija; veća zainteresovanost publike i medija i njihova bolja senzibilisanost, kao i određene aktivnosti političkih autoriteta u sektoru kulture koje bi nedvosmisleno ukazivale na nastojanje da se ove prakse integrišu u politike kulture.

Mreža ASKA osnovana je radi mobilizacije samih umjetnica. Pod „mobilizacijom“ ovdje podrazumijevamo onu vrstu osnaživanja i ohrabrivanja umjetnica koja proističe iz zajedništva sa onima koji dijele slične interese i gledišta. Iako, svakako, ima umjetnica kojima takva vrsta podsticaja nije potrebna, naša je pretpostavka da je veliki broj onih umjetnica čija motivisanost u velikoj mjeri zavisi od mogućnosti komunikacije sa drugim umjetnicama. Feministički orijentisane umjetnice na prostoru Zapadnog Balkana (a to se, naravno, naročito odnosi na manje sredine) mogu se osjećati usamljeno i obeshrabreno budući da često žive u okruženju koje ne prihvata i/ili ne razumije njihova zainteresovanja, a da je broj srodnih umjetnica u okruženju pri tom ponekad suviše mali da bi se to osjećanje usamljenosti moglo prevazići. Mrežu ASKA osnovali smo da bismo omogućili povezivanje umjetnica i da bismo ih na taj način osnažili i mobilisali. Putem ove mreže umjetnice će moći da razmjenjuju informacije i ideje, da planiraju i realizuju zajedničke programe i različite druge aktivnosti koje su u njihovom interesu i da na taj način povećaju uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi na kulturne i političke diskurse Zapadnog Balkana.

Pripremajući se za ovaj projekt pošli smo od uvjerenja da se „problem“ uticaja ovih praksi može ne samo brže i bolje „prevazići“, već i bolje razumjeti u širem, regionalnom - zapadnobalkanskom okviru. Naravno, u svim patrijarhalnim kulturama, ne samo zapadnobalkanskim, ove prakse nailaze na otpor koji u osnovi ima slične razloge koji se tiču ideologije patrijarhata i koji se mogu u tom smislu smatrati globalnim.

Međutim, moguće je govoriti i o specifično sličnim razlozima za nedovoljan uticaj ovih praksi u državama Zapadnog Balkana koji su uslovjeni specifičnim sličnostima isto-rijskog i političkog razvoja ovih država. U tom smislu, regionalizacija ovog pitanja ne samo da je praktična, to jest korisna za umjetnice kojima je često, s obzirom na njihovu malobrojnost u lokalnim sredinama, neophodan široki „front“ podrške, već je ona i kulturološki opravdana: pitanje uticaja ženskih/feminističkih izvedbenih praksi na tlu Zapadnog Balkana moguće je izdvojiti kao poseban kulturni, a ne samo geografski fenomen.

Objavljinjem publikacije „Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990 -2010“, koja je nastala u okviru ovog projekta, željeli smo da pitanje uticaja ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti na tlu Zapadnog Balkana artikulišemo kao regionalni kulturni fenomen. Do regionalnih zaključaka mogli smo, naravno, doći samo poređenjem podataka i uvida koji se odnose na nacionalne nivo. Prilikom pripreme ove publikacije definisali smo dva osnovna zajednička pitanja koja su nam se činila relevantna kao orijentiri za poređenje i donošenje zaključaka koji se odnose na regionalni nivo: 1) Na koji način su se razvijale ove prakse u periodu od 1990. do danas i koji su istorijski i ideološki faktori uticali na njihov razvoj u Srbiji/Hrvatskoj/BiH/Crnoj Gori u tom periodu, i 2) Kakav je trenutno uticaj ovih praksi na produkciju, publiku, medije i kreatore kulturnih politika u Srbiji/Hrvatskoj/BiH/Crnoj Gori. Odgovore na ova pitanja dalo je u svojim tekstovima osam autorki (po dvije iz svake države). Dok su autorke iz prve grupe (4) izvršile analizu rezultata istraživanja o trenutnim uticajima ženskih/feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi na produkciju, publiku, medije i kreatore kulturnih politika u Srbiji/Hrvatskoj/BiH/Crnoj Gori (istraživanje su prethodno, prema zajedničkom planu, sprovele aktivistkinje NVO NOVA, CURE, Žene na delu i Thalassa), autorke iz druge grupe (4) opisale su razvoj ovih praksi u Srbiji/Hrvatskoj/BiH/Crnoj Gori u periodu od 1990. do 2010. u datim istorijskim i političkim kontekstima. Ovi tekstovi čine sadržaj publikacije „Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990-2010“ koja je prvenstveno zamišljena kao publikacija koja obezbjeđuje platformu za djelovanje mreže ASKA u budućnosti.

Upoređivanje podataka i zaključaka na koje nailazimo u ovim tekstovima koji se odnose na različite djelove Zapadnog Balkana potkrepljuje početnu prepostavku da je pitanje uticaja ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti na tlu Zapadnog Balkana zaista kulturno, a ne geografsko pitanje. Iako su u nekim sredinama (Hrvatska i Srbija) produkcija i teorijski diskurs svakako razvijeniji, ipak se može zaključiti da su razlozi za nedovoljan uticaj ovih praksi u osnovi isti i specifični za cijeli region. Takođe, to nam daje pravo na zaključak da bi i načini povećanja toga uticaja u osnovi mogli biti isti i da je u tom smislu osnivanje mreže ASKA zaista opravданo.

Nataša Nelević, urednica

SRBIJA:

I Ženske/feminističke izvedbene
umjetnosti 1990-2010:
razvoj i kontekst

II Uticaj ženskih/feminističkih
izvedbenih umjetnosti:
analiza istraživanja

Ženske/feminističke izvedbene umetnosti u Srbiji 1990-2010: razvoj i kontekst

U OČEKIVANJU FEMINISTIČKE ANALIZE

Konstruišući jednu moguću opštu mapu koja, važno je odmah na početku istaći, ipak nema pretenzija da bude sveobuhvatna i iscrpna, u ovom tekstu želim ukazati na rad izvesnog broja dramskih spisateljica i rediteljki. Budući da su devedesete period kada je feminismus omogućio nastanak posebne ženske kulture, bavim se pitanjem da li je taj kontekst generisao žensko dramsko pismo, gde su dramske spisateljice i postoji li feministička kritika dramskog teksta? Dramske spisateljice smeštam u opšti politički i poetički kontekst u kojem njihov rad nastaje, zatim se bavim antropološkim teatrom kao važnom tendencijom u devedesetim godinama i na kraju *Teorijom koja hoda* kao umetničko-teorijskom formacijom koja je teorijski diskurs izvođačkih umetnosti razvila do krajnjih konsekvenci, što je netipično za srpsku kulturu.

Politika, kultura i feminismus u postsocijalizmu - slučaj Srbije

Poslednjih dvadesetak godina mnogi teoretičari i teoretičarke na teritoriji bivše Jugoslavije analizirali su odnos politike i kulture u postsocijalističkim društvima. Na početku ovog teksta pozvaću se na tekst *Tranzicijske umetnosti: neuporedive razlike* Miška Šuvakovića, u kojem se atmosfera u Srbiji devedesetih godina 20. stoljeća opisuje na sledeći način:

„Ta atmosfera je bila izuzetno složena jer su se u suočenju, preklapanju, konfliktu i konkurenciji našle neuporedive concepcije nacionalističkih, liberalnih, civilnih, avantgardnih i ‘tajkunskih’ realpragmatika, politika i ideologija. Srbija je od sankcija UN postala *zatvoreno društvo*, za njene građane je međunarodna pokretljivost svedena na minimum. Srpsko društvo je od kasnih osamdesetih godina permanentno rastrzano sukobima oko vlasništva nad kapitalom, zaposedanjem političkih moći i otporima koji su se zalagali za prava na ‘civilni život’. Ti sukobi traju do danas.” (Šuvaković 2010; 706)

Objašnjavajući širi kontekst postsocijalističkih društava u tranziciji, Šuvaković piše da se u tranzicijskoj Evropi svakodnevni život oblikuje u obnovljenim, ili „*konačno realizovanim* nacionalnim državama i, zatim, nacionalnim kulturama, svakodnevnicama i, svakako, umetnostima” (ibid:710). Dodao je i to da taj monstrum „u neoliberalnom svetu, sredstvima neoliberalnih politika, ekonomija i ekspanzivnog kapitalistički orientisanog globalizma uspostavlja lokalni veoma folklorizovani narativ i integrativnu matricu kolektivnog jastva. To nastajuće kolektivno, najčešće, pakleno *jastvo*

izgleda kao prizivanje i obnavljanje traumatizovane i zaturene prošlosti, tj. nacionalno-buržoaskih snova devetnaestog veka o organskoj i integrativnoj naciji: jednog za jedno” (ibid:710). Paradoks postsocijalističkog tranzicijskog društva kakvo je srpsko je, prema ovom autoru, u tome da je liberalizam „uspostavljen u ekonomiji, a nacionalni buržoaski - organicistički - kolektivizam u artikulaciji javne i privatne svakodnevice” (ibid:712). Drugim rečima, u postsocijalizmu se „istovremeno rekonstruiše vertikalna buržoaska, nacionalna i klasna struktura Zapada devetnaestog veka i aktuelna, horizontalna, neoliberalna i tehnokratska produkcija aktuelnog života pozognog kapitalizma na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka” (ibid: 712). U ovom procesu se aktuelni ideali savremene borbe za moć u oblikovanju života postavljaju i retrospektivno tumače kao univerzalne ili tranzicijske društvene istine” (ibid:712). Prema ovom autoru, kao društveni koncept *napretka* nudi se „koncept organskog razvoja ili kontinuiteta fikcija i fantazama o autentičnosti tradicije i izvornosti identiteta koji potiču iz tradicije”, a pri tom se „brutalno skriva da se iza toga krije *biomoć* brzog redistribuiranja društvenog kapitala, vlasništva nad sredstvima za proizvodnju/razmenu i uspostavljanje klasnih ili kastinskih unutarklasnih centara društvene, političke, kulturne, epistemološke, i na kraju krajeva, umetničke moći” (ibid:712).

Ako se ponovo usredsredimo na Srbiju, zanimljivo je uočiti dinamiku menjanja političkog, kulturnog i nacionalnog okvira unutar kojih su se od 1991. odvijale umetničke prakse. Već nazivi država govore o definišućim konceptima državnosti i nacionalnog i kulturnog identiteta. Nakon raspada SFRJ nastaje država sastavljena od Srbije i Crne Gore pod nazivom Savezna Republika Jugoslavija. Ona je imenom želeta svima da kaže: „mi“ smo „prava“ Jugoslavija, „mi“ je nasleđujemo i „mi“ je čuvamo, a svi „vi“ koji ste iz nje izašli - „vi“ ste je uništili. Država zatim dobija naziv Republika Srbija i Crna Gora kada je u borbama između srpskih i crnogorskih političara prevladao stav da je ona nov politički entitet u novom društvenom i političkom okruženju i da je sa Jugoslavijom i njenom istorijom završeno. Konačno, odvajanjem Crne Gore od Srbije nastaje Republika Srbija, sa svim potisnutim traumama katastrofalne višedecenijske politike i izgubljenih ratova. Jasno je da su na delu bile dinamične promene i višestruka redefinisanja srpskog nacionalnog i državnog identiteta, a to je značilo da se menjao i politički i nacionalno-državni okvir proizvodnje kulture (Đurić: 168).

Nesposobnost i nespremnost političke i kulturne elite druge Jugoslavije da nađe izlaz iz političke i ekonomске krize na prelazu iz osamdesetih u devedesete godine 20. stoljeća dovela je do krvavog raspleta kao jedino mogućeg rešenja problema. U Srbiji, na čijoj teritoriji se nije vodio rat, ali koja je bila duboko umešana u ratna dejstva, odvijala se drama u kojoj su mladići nasilno mobilisani za rat, a dobrovoljci su dobrovoljno odlazili u rat (*u kojem Srbija nije učestvovala*, kako se tada govorilo). Društvo se politički podelilo, a režim je najviše posredstvom medija (televizija, radio i novine) bez prestanka indoktrinirao stanovništvo. Dominantna scena kulture se, grubo rečeno, podelila na dva segmenta (važno je napomenuti da bi detaljnija analiza pokazala mnogo raznovrsniju političko-kulturnu mapu). U prvom, koji je bio povezan sa Milo-

ševićevim režimom, artikulisala se umetnost (književnost, teatar, likovna umetnost) koja je implicitno ili eksplisitno učestvovala u ideološkoj konstrukciji svoje publike, baveći se nacionalnim temama i mitovima, konstruišući novi (kao stari) srpski nacionalni identitet. Teme iz nacionalne istorije, posebno kosovski mit, religija, zatim gradanska (urbana) i seoska (ruralna) kultura prošlosti postali su opsativne teme u poeziji, prozi, drami i likovnim umetnostima. Nasuprot tom toku nastajao je tok koji su različiti autori i autorke nazvali alternativnim. Politička opozicija Miloševićevom režimu, zahvaljujući zapadnim donacijama, razvijala je paralelne kulturne i obrazovne institucije. Alternativni edukativni sistemi, kao što su Centar za ženske studije i komunikaciju, AAOM (Alternativna akademска obrazovna mreža), BOŠ, itd. omogućili su uvođenje savremenih teorija, pre svega poststrukturalizma i feminizma. Na taj način su se slušaoci i slušateljke emancipovali u odnosu na konzervirane zatečene teorijske paradigme, kao i u odnosu na nazadovanje ka još starijim teorijskim modelima, koji su u osnovi bili antimoderni i antizapadni. Uz eksplisitne antiratne projekte (organizovanje protesta, lobiranje i politička edukacija), razvijao se niz kulturnih i umetničkih projekata, koji su pružali prostor drugaćijem artikulisanju polja umetnosti - pomenula bih samo Kulturni centar REX i Centar za kulturnu dekontaminaciju iz Beograda. Nastala je i mreža časopisa koje je finansirao Soros, kasnije preimenovan u Fond za otvoreno društvo. Oni su omogućili nastanak drugačije koncipiranih časopisa, čija je funkcija bila transmisija globalne paradigmе znanja, možda najviše kroz prevođenje. Ovde dodajem jednu važnu napomenu: za srpski kulturni prostor prevođenje je bilo izuzetno značajna aktivnost jer se njime u socijalističkoj kulturi nadomeštala domaća teorijska produkcija, a to se nastavilo i u postsocijalizmu. I pored ove kritičke opaske, mora se naglasiti da se istovremeno otvorio i prostor za urbanu kulturu, nasuprot retrogradnim tendencijama koje su se širile i pretile da će u potpunosti potisnuti sve što je urbano.

Jasno je da su feministički projekti, kao i gej i lezbejska scena, bili deo antiratnog, antimiloševićevskog bloka. Na feminističkoj sceni važnu ulogu su imali časopisi *Ženske studije* (izdavač Centar za ženske studije i komunikaciju), *ProFemina* (izdavač B92) i *Feminističke sveske* (izdavač Autonomski ženski centar). U *Ženskim studijama* iz broja u broj prevodila se feministička teorija iz domena studija književnosti, političke teorije, filozofije i teorije vizuelnih umetnosti. *ProFemina* se usredsredila na artikulisanje i podsticanje ženske književne scene, gradeći (nesistematičan) kanon savremenica i spisateljica iz prošlosti, a politička agenda je podrazumevala urbane poetike i saradnju sa autorkama i autorima iz bivše Jugoslavije, uprkos ratovima. Simptomatično se u ovom kontekstu pokazalo nešto što je šire tipično za srpsku kulturu: kritičarke vezane za Centar za ženske studije i komunikaciju i za *ProFeminu* nisu bile u stanju da sistemski konstruišu ženski kanon u diskursu književne kritike i/ili istorije. Učinile su to britanska slavistkinja Silja Hoksford u knjizi *Voice in the Shadows. Women and Visual Art in Serbia and Bosnia* (2000) i poljska slavistkinja Magdalena Koh ... *kiedy dojrzejemy jako kultura...* (2007). Mada je *ProFemina* bila prevashodno književni časopis, u njemu su se sporadično obrađivale i teme vezane za vizuelne umetnosti, a izuzetno retko i



Zorica Jevremović:
Šaputave devojke; PUT 5a

za teatar. Od domaćih autorki objavljene su drame Biljane Jovanović *Soba na Bosforu* i Zorice Jevremović *Put u nemoguće ili potraga za boginjom Klio. Feminističke sveske* su bile feministički aktivistički časopis koji je donosio širok raspon tekstova i prevoda vezanih za feminističku i lezbejsku kulturu i teoriju.

Prvi performansi odvijali su se u okviru proslava 8. marta, koje su feminističke grupe najčešće zajednički organizovale. Feministička teorija je tokom devedesetih najpre prodrla u književnu kritiku, sociologiju, filozofiju, pravo, psihologiju, kao i vizuelne umetnosti (videti pomenute časopise, kao i programe Centra za ženske studije i komunikaciju). Teorija izvođačkih umetnosti prigrlila je feminizam u većoj meri tek posle 2000.

Žensko dramsko pismo i antropološki teatar u kontekstu srpske tranzicije

Pod uticajem rane angloameričke ginokritike (videti knjigu Biljane Dojčinović-Nešić *Ginokritika – Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*) u književnosti (poezija i proza) je nastala nesistematična konstrukcija ženskog kanona u časopisu *ProFemina* (u rubrikama *Portret savremenice* i *Portret prethodnice*). Među retkim tekstovima koji se bave konstrukcijom ženskog kanona dramskih spisateljica nalazi se tekst *Strah od slobode* Zorice Jevremović, objavljen u časopisu *Scena*, tematski posvećenom autorkama - dramskim spisateljicama i dramaturškinjama pod nazivom *Ženska podela*. U ovom preglednom tekstu, Z. Jevremović je mapirala rad dramskih spisateljica koje su delovale od sedamdesetih godina 20. stoljeća, a koje su, zaključuje ona, za razliku od muških kolega, nestale sa javne scene. Z. Jevremović piše o Biljani

Jovanović, Milici Novković, Deani Leskovar, Zorici Jevremenović, Vesni Janković, Slavenki Milovanović, a zatim i o koreografkinjama, rediteljkama, izvođačicama, glumica-ma: Nadi Kokotović, Gordani Marić, Sonji Savić, Vladici Milosavljević, Sonji Vukićević, Ivani Vujić, Miri Trajilović, Dušici Kneževići, rediteljkama Dah teatra, itd.

Opisujući dramsko stvaralaštvo devedesetih, Aleksandra Jovićević je na početku teksta *Milošević i njegovi savremenici* dala skicu odnosa dramskih pisaca i spisateljica i političkog angažmana. Pisala je da je devedesetih godina, usled toga što su mnogi kritički intelektualci poredili vesti prenošene putem medija, u političkim borbama koje su se odvijale u javnoj areni, sa dramskim situacijama i protagonistima, stvoren „nemogući ambijent za dramskog pisca ako je želeo da neposredno svedoči o savremenom životu, o njegovim psihološkim i društvenim aspektima, odnosno da izrazi najautentičnija osećanja svog vremena« (Jovićević, 2002:19). Mnogi dramski pisci bili su tada „posvećeni društvenom angažmanu«, te su, bez obzira kojoj su političkoj opciji pripadali, intenzivno učestvovali na raznim tribinama i kongresima. Ako se govori o dramskom piscu i spisateljci kao o javnoj ličnosti, možemo se setiti doba socijalizma, kada je biti pisac uvek bilo povezano sa implicitnom (nevidljivom) ili eksplicitnom (vidljivom) političkom pozicijom. Polje umetnosti je bilo političko polje, mada se ta činjenica krila kulturnim ideoškim aparatima koji su konstruisali poznu jugoslovensku socijalističku kulturu kao autonomno polje. U periodu raspada socijalizma u jugoslovenskim ratovima, „politika umetničke forme« (ono o čemu i kako pisci i spisateljice pišu i kako je to povezano sa političkim kontekstom u kojem se piše) na prvi se pogled pokazivala kao 'autonomna' i dezideologirana, dok je pisac (ređe spisateljica) mogao (mogla) delovati u polju politike kao pripadnik (pripadnica) neke partije ili kao slobodni, kritički intelektualac (intelektualka). Ali ipak, materijalistička čitanja umetničkih dela pokazuju da je svaka umetnička forma po sebi politička i da ima realne političke konsekvence jer učestvuje u političkim borbama vremena u kojem nastaje (o politici poezije u Srbiji i Bosni i Hercegovini pisali su Dubravka Đurić i Damir Arsenijević). Prema Aleksandri Jovićević, trebalo je da prode neko vreme da bi dramski pisci i spisateljice u svojim delima počeli da reaguju na realnost koja ih je okruživala. Kao prve značajne aktere u tom polju ona izdvaja Gorana Markovića i Biljanu Srbljanović, koji su proizašli iz građanskog miljea, ali pripadaju različitim generacijama. Usled uticaja makropolitike na mirkopolitiku svakodnevnog života, za ovo dvoje autora, kako piše A. Jovićević, „dramska literatura je bila jedina alternativa koja je mogla da ocrta put povratka vrednosti ličnom iskustvu« (Jovićević 2002:21). Goran Marković i Biljana Srbljanović su „u srpsku dramu uveli aktuelne teme, direktno preuzete iz savremenog života, ispoljavajući pojačanu svest o teškim društvenim i psihološkim problemima savremenog okruženja i sloma čitavog našeg društva“ (ibid: 21). Dramsko pismo Biljane Srbljanović ova interpretatorka određuje kao *novi brutalizam*, po čemu se može ukloputi u tada aktuelnu tendenciju evropske nove dramaturgije.

Zanimljiva je primedba Nebojše Romčevića u tekstu *Kralj je mrtav, živeo kralj ili Kraj rediteljskog pozorišta i povratak pozorišta pisca* (Romčević 2002:30) da Srbija



u odnosu na okruženje u procesima tranzicije koji se tiču i tranzicije u kulturi, kasni desetak godina. Romčević smatra da se srpska kultura odlikuje različitim anahronizmima, a u njih spada i teatarski anahronizam, u smislu anahronog koncepta rediteljskog pozorišta. Po njemu, evropska se pozorišta usredosređuju na savremene tekstove. Odlika savremenosti je u tome da više ne postoji „primarna fascinacija estetskom supstancom (šta god to bilo) već sasvim filmske kategorije (koje su u film opet dospele iz drame) kao što su naracija i atraktivna (šokantna) savremena tema, ili sažeto - borba protiv dosade.” (ibid:31). Ovaj Romčevićev tekst je intoniran kao programski, a javlja se u trenutku kada se na sceni pojavio veliki broj mladih dramskih pisaca i spisateljica. Zato on piše:

„Pozorište nije više škola gde se ‘drugi uče’, ono nije na ‘braniku jezika i nacije’, ono nema ‘misiju’ koja bi ga činila superiornim u odnosu na druge vidove umetnosti: ono, konačno, nije ‘masovni medij’ iako se trudi da to postane, ali više ne tako što će stvoriti sopstvena pravila i očekivati da ga publika pridržava, već tako što će se uklopiti u horizont očekivanja publike. Zato savremeni tekst, koji reaguje na stvarnost, na nove forme i promene u jeziku, može da prepozna socio-kulture potrese i govori konkretno o njima, preuzima primat od rediteljskog pozorišta i njegovog ezopovskog jezika koji je prestankom diktatura izgubio svoj smisao” (ibid:32).

I Miloš Lazin će na početku teksta *Zbrda-zdola beleške o novoj drami* pisati:

„Novi pozorišni pokret širi se Evropom, govori mi ovogodišnji festival (reč je o festivalu u Avinjonu prim. D.Đ.). Prvi put nakon pedeset godina, od vremena Beketa, Joneska, Pintara (s izuzetkom Hajnera Milera sedamdesetih), dramski pisac prihvata se kao reformator scene, inicijator pozorišne mode, autor novog pozorišnog izraza, preuzimajući ulogu koju su tokom pet decenija igrali reditelji, pozorišni kolektivi ili ‘kompletne scenski stvaraoci’ (Vilson, Kantor). Nova generacija pisaca (Sara Kejn, Mark Rejvenhil, Dejvid Hauer, Marijus fon Majenburg, Arne Sirens, Biljana Srbljanović) nema lidera, čini se ni reditelja, ali je prihvaćena diljem Evrope od strane nove generacije reditelja (...).“ (Lazin 33).



Legenda o kraju sveta; Dah teatar

Naknadno istorizujući ovu pojavu sa početka 2000-ih, Ana Vujanović je naziva novom *postpolitičkom* dramom. U istoimenom tekstu je pisala da je zamah dramske književnosti započeo sa Biljanom Srbljanović koja se pojavila u drugoj polovini deve-desetih i Milenom Marković koja počinje da deluje od 2000. godine. Postpolitička nova drama je po ovoj interpretatorki karakteristična za zemlje u tranziciji. Među dramskim piscima i spisateljicama nove drame znatno je prisustvo autorki, među kojima se pominju: Milena i Jelena Bogavac, Maja Pelević, Iva Modli, Milica Konstantinović, Ljubinka Stojanović, Jelena Kajgo itd. Ovu tendenciju je primetio i Svetislav Jovanov u tekstu *Ugodne ravnoteže, opasna obećanja - Nova srpska drama 1995-2005*. U fusnoti 5 je napisao: „Od 2001. godine, pregled poslednje decenije srpske drame postaje, uz časne izuzetke, storija o ekspanziji ženskih autora (...)“ (Jovanov: 87). Ipak, on dodaje da se time neće baviti jer ga ne zanimaju ideološke, kulturne i teorijske rodno-polne kategorije. U dramama pomenutih dramskih spisateljica, ali i pisaca, „dolazi do važnih promena u pristupu samom pisanju, strukturi drame i njenom odnosu prema izvodenju“ (Vujanović 2010b:771). U tematsko-sadržajnom pogledu one se uglavnom bave mlađim akterima, u urbanim lokalnim sredinama, smeštene su često u postmiloševičevsku, tranzicijsku Srbiju. A. Vujanović ih određuje kao savremene realističke, poetsko-realističke ili hiper-realističke drame (ibid: 774). Pisala je:

„U jezičkom smislu, veliki broj ovih drama nastavlja i radikalizuje liniju savremene drame koju su započele Biljana Srbljanović i Milena Marković. To se odnosi na konstruisanje, odnosno simulaciju ‘sirovog jezika’, govornog uličnog argoa, prepunog žargonskih fraza, šatrovačkog, poštupalica, psovki i raznih jezičkih distorzija: gramatičkih i pravopisnih nepravilnosti, skraćenja reči, stapanja glasova/slova, itd. Ovakav jezik predstavlja i svojevrsni ‘zaštitni znak’ Nove drame, ne samo u Srbiji, barem kao i njen brutalni urbani sadržajno-tematski plan.“ (ibid:774).

Praveći razliku između drama Biljane Srbljanović, koje naziva političkim, i postpolitičke nove drame, Ana Vujanović će objasniti da drame B. Srbljanović grade određenu veliku priču, opirući se u devedesetim godinama dominantnoj velikoj priči koju je postavio Miloševićev režim, pozivajući na preuređivanje društvenih odnosa i pro-

jekcijom nove, drugačije budućnosti. Postpolitička drama označava to da novi dramski tekstovi nisu istrgnuti iz makrodržvenog konteksta, jer u njima nailazimo na tragove makropolitičkih posledica (građanski ratovi, sankcije, pitanje Kosova, NATO bombardovanje, siromaštvo, itd.). Ona ih naziva tragovima jer su to pre svega medijski tragovi, zapravo „više otrcane slike sa TV ekrana, nego transcendentna metarealnost“ (ibid:776). Dodala bih i to da je Svetislav Jovanov u pomenutom tekstu upozorio na razliku između drama Biljane Srbljanović i Milene Marković. Dok su drame B. Srbljanović uspostavljale „više ili manje neposredan kritički odnos prema vladajućim ideo-loškim matricama - Milena Marković transponuje svoj dramski diskurs u prostor koji do kraja *poriče značaj ideologije*“ (Jovanov:91).

Među najuticajnije tendencije na alternativnoj sceni u drugoj polovini devedesetih bio je antropološki teatar. Interes za antropološki teatar simbolički je započeo prevodom knjige Ričarda Šeknera *Ka postmodernom pozorištu - Između antropologije i pozorišta*, koja je objavljena 1992. u prevodu pozorišne teoretičarke i kritičarke Aleksandre Jovićević i rediteljke Ivane Vujić. Ove dve autorkе su prevele i knjigu *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca* Euđenija Barbe i Nikole Savarezea, koja se pojavila 1996. godine. U drugoj polovini 90-ih osnivaju se alternativne pozorišne trupe, koje rade u domenu antropološkog teatra. Među nezavisne pozorišne trupe, u kojima se zapaža znatan uticaj i prisustvo rediteljki i izvođačica, zainteresovanih za antropološki teatar, možemo pomenuti: Dah teatar, Ister, Plavo pozorište, ERGstatus, Omen, Mimart, itd. Dijana Milošević i Jadranka Andelić, rediteljke, saradivale su sa Euđenijom Barbom i Odin teatrom, te je taj uticaj bio neposredan. U predstavama koje su pomenute trupe realizovale insistiralo se na značaju energije, neposrednog scenskog prisustva, neverbalnoj komunikaciji, univerzalnim simbolima, govoru tela, u pozadini čega je stajao uticaj istočnjačkih filozofija. Ana Vujanović je izvela kritiku ove pozorišne tendencije sledećim rečima:

„... neradikalnost ili mekoća društvene kritike alternativnog teatra devedesetih se zasniva na sledećem. Koristeći umetničke pristupe i diskurse karakteristične za ludičku neoavangardu i pozorišnu antropologiju, a radeći u kontekstu društva pozognog socijalizma devedesetih, ova umetnička praksa je referirala na društveni kontekst koji više nije postojao, na izvestan način previđajući aktuelni“ (Vujanović 2010a: 767).

Ovde se još jednom može skrenuti pažnja na tezu o opštem kašnjenju srpske kulture. Ali zakasnela recepcija savremenih teorijskih, književnih, pozorišnih, umetničkih, itd. trendova odlika je mnogih takozvanih malih kultura.

Teatar i teorija u *Teoriji koja hoda*

Ukratko ću se sada pozabaviti teorijsko-performerskim projektom poznatim pod nazivom *Teorija koja hoda*. Ovaj značajni projekt nastao je 3. oktobra 2000. godine u Beogradu kao pokušaj prekoračenja i otvaranja teorijskih, umetničkih i egzistencijalnih granica u kojima su se tada nalazili njeni osnivači. Budući da je srpska kultu-

ra generalno neprijateljski nastrojena prema teoriji, *TkH* je postavila sebi za zadatak izvođenje *hard* teorijske platforme za delovanje u kulturi, umetnosti i teoriji. Osnivači *TkH* bili su: Ana Vujanović, Bojan Đorđev, Siniša Ilić, Jelena Novak, Ksenija Stevanović, Bojana Cvejić i Miško Šuvaković, u saradnji sa teatrologom i direktorom Centra za novo pozorište i igru Jovanom Ćirilovim. U projektima *TkH* su, pored osnivača i osnivačica, u periodu od 2000. sarađivali: Jasna Veličković, Tanja Marković, Ivana Stamatović, Maja Mirković, Katarina Zdjelar, Vlatko Ilić, Mirko Lazović, Marija Karaklajić, Ljubiša Matić, Maja Pelević, Marta Popivoda, Jelena Knežević, Ana Vilenica, Ivana Marjanović, Vida Knežević, Iva Nenić, itd. Rad ove grupacije opisao je Miško Šuvaković sledećim rečima:

„Dinamična pojava *TkHa* je zaposedala i preuzimala ili prelazila različite institucionalne i para-institucionalne formacije od *workshopova* u CENPIu, preko umetničke grupe, *cartela* i neformalne teorijsko-umetničke škole (*PATS: Performing Arts Theory School; Škola za teoriju izvođačkih umetnosti*), do *TkH-centra za teoriju i praksi izvođačkih umetnosti*. Početni *workshopovi* su bili izvedeni kao post-pedagoški model rada zasnovan na istraživanju onih teorijskih i umetničkih oblasti (performans art, izvođačke umetnosti, eksperimentalna muzika, postdramski teatar) koje tada nisu proučavane na oficijelnim državnim i privatnim umetničkim školama. Pažnja je bila usmerena i na promene statusa 'studenta/kinje' koji/a prestaje da bude samo pasivni slušalac (primalac znanja) i postaje akterom ili izvođačem u konkretnom svetu umetnosti i teorija umetnosti i kulture. Zatim, *TkH* kao umetnička grupa je delovala par meseci od priprema prvog teorijskog performansa *Teorija koja hoda za V sprat Narodnog pozorišta*, Beograd februara 2001. do izvođenja performansa na festivalu *Akcija Frakcija* u Zagrebu novembra 2001. Pod grupom se razumela čvrsta saradnja nekoliko saradnika na realizaciji kolektivnih umetničko-teorijskih projekata. Zamisao *cartela* bila je usmerena ka vođenju *TkHa* kao neke vrste obrtnog preduzeća pri čemu su akcije *cartela* viđene kao proizvodnje, razmene i potrošnje umetničkih i teorijskih koncepcija. Termin 'cartel' je posuđen iz rečnika Marxovog *Kapitala*, kao i iz istorije lakanovske teorijske psihoanalize. PATS je bila 'mala' interdisciplinarna škola koja je trebala da studente ili postdiplomce umetničkih škola, pre svega onih vezanih za izvođačke umetnosti, uključi u savremene umetničke i teorijske tokove kroz kreativni, kritički i post-disciplinarni rad. Na kraju, *TkH-centar* je uspostavljen kao ngo, organizacija za produkovanje i rekreiranje, odnosno posredovanje, prezentovanje, interpretiranje i zastupanje novih, neočekivanih, *fancy* ili netipičnih, problemskih i anarhističkih ili dekonstruktivnih produkcija u savremenoj teoriji i praksi izvođačkih umetnosti. Organizacija je *telo* ili *institucija* koja ulazi u sistem društvenih borbi za uticaj, moć, hegemoniju, centriranje ili premeštanje, odnosno transfigurisanje sistema izvođačkih umetnosti kroz teorijske prepostavke, intencionalne konfliktnosti i neočekivane potencijalnosti materijalistički orijentisanog poststrukturalizma, studija kulture, tehno-teorije i kritičke biopolitike. *TkH-centar* je svoja istraživanja postavio na ideji dinamičnih isprepletenih projekata koji se izvode sa različitim 'timovima' umetnika, istraživača i teoretičara.



*Sanja Krsmanović Tasić:
Samanka telo koje peva; Dah teatar*

Zato, identitet *TkH-centra* nije *gestalt*-identitet zbira više autora, već je reč o *pokretnoj mapi* prelaženja i indeksiranja problema savremenih izvođačkih umetnosti i teorija kroz konkretne projekte..” (Šuvaković 2005: 3)

TkH je pokrenuo časopis *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, a realizovali su teorijske performanse. Kompleksnost ovog rada je jedinstvena u srpskom kulturnom prostoru i analiza i ozbiljnija teoretizacija i istorizacija (mimo samih autorki i autora koji u njemu deluju ili su delovali) tek predstoji.

Coda

Kao neko ko formacijski dolazi iz studija književnosti, u kojem je, bar u sistemu obrazovanja, bitan dramski tekst, zanimljivo mi je gotovo apsolutno odsustvo interesovanja za dramski tekst feminističkih kritičarki koje su se uglavnom usredsredile na prozu. Feministički pristup dramskom tekstu nije previše prisutan ni kod interpretatorki koje dolaze iz studija drame i performansa. Dramske spisateljice se u Srbiji retko javno deklarišu kao feministkinje (isti je slučaj i sa prozaistkinjama). Razlog za to je verovatno taj što je kulturna scena u kojoj deluju u velikoj meri antifeministička (pa i mizogina) i da bi takvo izjašnjavanje po autorku bilo krajnje nepovoljno. Opsežnije analize dramskih tekstova autorki s aspekta feminističke teorije tek treba da se urade. Te analize bi morale da daju odgovor na pitanja: u kojoj su meri dramske spisateljice u tekstovima ginocentrične, tj. na koji način tretiraju svoje protagonistkinje; da li su problemi kojima se bavio feminizam prodrli u problematiku dramskih tekstova, u kojoj meri i na koji način; i kakav je status dramske spisateljice od Drugog svetskog rata do danas. Slično istraživanje trebalo bi da obuhvati i rad rediteljki i trupa u kojima je njihov uticaj presudan.

I na kraju, da bi se razumela moja pozicija, moram reći da sam tekst pisala kao feministička pesnikinja i teoretičarka, koja se bavi pesničkim performansom.

Dr Dubravka Đurić

Literatura:

- Arsenijević, Damir (2010). *Forgotten Future: The Politics of Poetry in Bosnia and Herzegovina*, Nomos, Baden-Baden. (Deo knjige je preveden: Damir Arsenijević, „Bosna Pharmacos - Ka političkoj kritici kulture”, prevod Alja Demiragić, *Sarajevske sveske*, br. 15-16, Sarajevo, 2007, str. 115-141.)
- Barba, Eudenio i Savareze, Nikola (1996). *Rečnik pozorišne antropologije Tajna umetnost glumca*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.
- Dojčinović-Nešić, Biljana (1993). *Ginokritika – Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*, Književno društvo »Sveti Sava«, Beograd
- Đurić, Dubravka (2010). *Politika poezije – Tranzicija i pesnički eksperiment*, Ažin, Beograd.
- Hawkesworth, Celia (2000) *Voices in the Shadows. Women and Visual Art in Serbia and Bosnia*, CEU, Budapest.
- Jevremović, Zorica (2002). „Strah od slobode“, u *Scena*, br. 2, Novi Sad, str. 5-14.
- Jevremović, Zorica (1997). *Put u nemoguće ili potraga za boginjom Klio*, u *ProFemina* br. 11, str. 237-259.
- Jovanović, Biljana (1994/1995). *Soba na bosforu*, u *ProFemina* br. 1, str. 193-219.
- Jovanov, Svetislav (2006). „Ugodne ravnoteže, opasna obećanja - Nova srpska drama 1995-2005“, u *Sarajevske sveske* br. 11-12, Sarajevo, str. 81-96.
- Jovićević, Aleksandra (2002). „Milošević i njegovi savremenici“, u *Teatron*, br. 119-120, str. 19-32.
- Koch, Magdalena (2007). ... *kiedy dojrzujemy jako kultura... Tworczosz pisarek serbskich na poczatku XX wieku (kanon-genre-gender)*, Wrocław.
- Lazin, Miloš (2002). „Zbrda-zdola beleške o novoj drami“, u *Scena*, br. 3-4, Novi Sad, str. 33-37.
- Romčević, Nebojša (2002). „Kralj je mrtav, živeo kralj ili Kraj rediteljskog pozorišta i povratak pozorišta piscâ“, u *Scena*, br. 3-4, Novi Sad, str. 30-32.
- Šekner, Ričard (1992). *Ka postmodernom pozorištu - Između antropologije i pozorišta*, prevod Aleksandre Jovićević i Ivane Vujić, Fakultet dramskih umetnosti.
- Šuvaković, Miško (2010a). „Tranzicijske umetnosti: neuporedive razlike“, u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom Radikalne prakse*, Autor projekta i urednik Miško Šuvaković, OrionArt, Beograd, str. 703-748.
- Šuvaković, Miško (2005). „Uvod u TkH mitologiju/ideologiju & teoriju/politiku kroz upise, tragedije i arheologije umetnosti“, u *TkH & Think Performance - Scenska teorija = primenjena umetnost*, Salon muzeja primenjene umetnosti, Beograd, str. 3-6.
- Vujanović, Ana (2010a). „Alternativni teatar i izvođačke umetnosti devedesetih godina“, u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom Radikalne prakse*, Autor projekta i urednik Miško Šuvaković, OrionArt, Beograd, str. 759-770.
- Vujanović, Ana (2010b). „Nova - 'postpolitička' - drama“, u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek - Prvi tom Radikalne prakse*, Autor projekta i urednik Miško Šuvaković, OrionArt, Beograd, str. 771-778.

Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Srbiji: analiza istraživanja

**DIJALOG RAZLIČITIH,
ČESTO NESVODIVIH POZICIJA**

O praksama feminističkih izvođačkih umetnosti¹ u Srbiji može se pisati na različite načine i sa različitim pozicijama. Ipak, mišljenja sam da nema sveobuhvatnih pristupa. Teme i pobjemi vezani za te prakse u lokalnom kontekstu su brojni i istraživanje u ovoj oblasti tek predstoji. Pristup koji predlažem ima za cilj pokušaj mapiranja tih praksi i uvođenje pojedinih zapažanja koja mogu da posluže kao osnova za dalji rad i istraživanja. Tekst je zasnovan na mojoj ličnoj radoznalosti, kritičkim proučavanjima te oblasti i rezultatima istraživanja koje su sprovele članice organizacije „Žene na delu“ u okviru projekta „ASKA/Mreža žena u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana“. Moja interesovanja su pre svega vezana za nezavisnu scenu izvođačkih umetnosti² (teatar, ples, performans art), tako da u ovom tekstu neće biti reči o npr. institucionalnom teatru, baletu ili operi.

Istraživanje kvalitativnog tipa, koje čini jednu od baza ovog teksta, obavljeno je tehnikom upitnika. U pitanju su, u najvećem broju, otvorena pitanja, dok je manji broj pitanja zasnovanih na rangiranju ili na izboru između da i ne odgovora. U istraživanju je učestvovalo osamnaest osoba. Obuhvaćeni/e su oni/e koji/e su bili/e aktivni/e tokom devedesetih godina, ali i oni/e koje su svoj angažman započeli/e početkom 2000-ih. Na upitnik su odgovorile četiri teoretičarke, sedam umetnica, jedna predstavnica medija, jedna predstavnica vladine institucije i pet predstavnika/ca publike koja prati

1 Umetnička feministička praksa je deo celokupne feminističke borbe na političkom, ekonomskom, društvenom kulturalnom planu i razvija se od kraja 1960-ih godina, kao kritička i/ili aktivistička praksa koja preispituje rodne odnose u svetu umetnosti i društву. U širem smislu te prakse obuhvataju tri vida umetničke prakse. To su: feministička umetnost u užem smislu, koja zastupa interes feminističkog pokreta, ženska umetnost, koja nije vezana direktno za ideologiju feminističkih grupa ali se u kulturnoškom smislu može smatrati kao specifično ženska i meko pismo ili decentrirana postmoderna umetnička praksa, koja kritikuje evropski falocentrizam. (Dubravka Đurić, 'Feministička umetnost', dostupno online: http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=165&Itemid=41, (23. 01. 2009, 23:21).

Kada je reč o izvođačkim umetnostima misli se na umetničku praksu koja je zasnovana na činu, radnji, događaju ili akciji, koja se realizuje kao obnovljeno ponašanje. Razlika između umetnosti i drugih oblika obnovljenog ponašanja se uspostavlja na razini *funkcije, okolnosti događaja u okviru društva, mesta i ponašanja koje se očekuje od aktera i publike*. (Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London and New York, 2003, str.32) Izvođačke umetnosti pripadaju širem konceptu sveta izvođačkih umetnosti kao institucionalno-društvene strukture. U pitanju je izvesno znanje o umetnosti kao i/ili materijalna institucionalizovanost. U polju praksi izvođačkih umetnosti razlikuju se: teatar, ples, performans art, izvođenje poezije, aktivistički performans, cyberperformans itd.

2 Reč je o nezavisnoj umetnosti u produkcijskom smislu.

ove prakse. Pristup u identifikovanju praksi feminističke izvođačke umetnosti zasnovan je jednako na modelu samoidentifikacije autorki, ali i na modelu interpretacije. U pitanju su jednako specifično ženske prakse koje se mogu dovesti u vezu sa feminizmom, kao i one koje direktno zastupaju ideje feminističkog pokreta. Ovo istraživanje shvatam kao dijalog koji može da pomogne u razumevanju pojedinih aspekata tih praksi, njenih perspektiva i njihovih različitih često nesvodivih pozicija.

Cilj ovog istraživanja je mapiranje lokalnih ženskih i feminističkih praksi izvođačkih umetnosti, istraživanje njihovog odnosa spram feminizma i njihovih potreba za udruživanjem u organizovanu mrežu. Takođe, istraživanjem su obuhvaćeni i recepcija ovih praksi od strane publike i lokalnih medija, kao i stavovi predstavnika/ca državnih tela koji učestvuju u kreiranju politika kulture u cilju dobijanja potpunije slike o prisustvu i položaju aktera/ki ove scene u lokalnom kontekstu.

U prvom delu teksta pokušala sam da mapiram prakse feminističkih izvođačkih umetnosti od 1990-te do danas u specifičnim kontekstualnim uslovima u kojima su nastajale. Jedno od centralnih pitanja tog razmatranja je - da li uopšte postoji ono što određujemo kao *scena* feminističkih praksi izvođačkih umetnosti u lokalnom kontekstu i pod kojim uslovima. U drugom delu teksta sam pokušala da kroz dijalog sa ispitanicima i ispitanicama dam određeni uvid u njihova razmišljanja o feminističkim praksama izvođačkih umetnosti, da izvučem određene zaključke tamo gde je to materijal dozvoljavao i da ih kontekstualizujem u širi teorijski okvir problema o kojima je reč. U zaključnom poglavljju sam dala vlastitu kritičku perspektivu u odnosu na mrežu u nastanku kao predlog za njen rad i profilisanje. Moja perspektiva je ohrabrena mišljenjima pojedinih akterki koje su učestvovali u istraživanju.

Feministička praksa izvođačkih umetnosti u Srbiji. Scena?

Prakse feminističkih izvođačkih umetnosti u lokalnoj sredini imaju svoju višedenjsku tradiciju. Moguće je uočiti dve faze u razvoju feminističke umetnosti: feministička umetnost pozognog socijalizma – koja je vezana za Titovu Jugoslaviju, i razvija se nakon konferencije u SKC *Drug/ca Žena*, 1978 – i feministička umetnost u postsocijalizmu, koji se razvija tokom i nakon 1990-ih godina. Veza između feminizma i praksi izvođačkih umetnosti uspostavlja se eksplicitno u lokalnom (jugoslovenskom) kontekstu kroz pojavu praksi body arta i konceptualne umetnosti 1970-ih godina i kroz underground pokret koji se 1980-ih razvijao pre svega u Ljubljani. U prvom periodu feministička umetnost se razvijala u paralelnom prostoru koji je stvaran kroz kulturu i umetnost unutar javnog prostora koji je pripadao Komunističkoj partiji.³ Procesi posredovanja kroz performans „dramatizacijom heteroseksualne ženskosti”, koja je napadala dvostruki moral sistema (u radovima umetnica kao što su: Katalin Ladik, Sanja Iveković i Vlasta Dalimar) i „dramatizacijom ženskosti u gej kulturi” (u radovima

3 Marina Gržinić, „Former Yugoslavia, Queer and Class Struggle“, u: Marina Gržinić, Rosa Reitsamer (eds.), New Feminism – Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions, Locker, Wien, 2008, str. 328.

grupe Meje kontrole št. 4), koji su provocirali heteroseksualni normativ, doprineli su reinvenцији političkog subjekta u umetnosti poznog socijalizma u Jugoslaviji.⁴

Feministička umetnost u postsocijalizmu, koja je u fokusu ovog istraživanja, određena je društvenim, ekonomskim i političkim uslovima u kojima je nastajala te se može sagledati kroz dva perioda kao: feministička umetnost devedesetih i feministička umetnost posle 2000-ih. Feminističke prakse izvođačkih umetnosti devedesetih se razvijaju u uslovima rata, sankcija UN, izolacije zemlje i transformacije iz socijalizma u postsocijalističko stanje. Ta praksa se javlja u okviru šireg polja kulturne alternative, koja nastaje u Srbiji kao reakcija na dominantni pro-fašistički i/ili turbo-fašistički⁵ diskurs u umetnosti, kulturi i društvu u celini. Feminističke prakse su bile deo paralelne getoizirane scene koja se razvijala u antagonističkom odnosu prema vladajućoj ratnohuškačkoj retorici kao specifična građanska i urbana poetika. U blizini i u okviru feminističkog pokreta umetnička praksa feminističkih izvođačkih umetnosti se razvijala kao medij artikulacije otpora ratu, nasuprot dominantnom patrijarhalnom militarističkom modelu, propagiranom od strane budućih nacionalno orijentisanih država. Za taj period je karakteristična specifična strateška saradnja feminističke i antimilitarističke organizacije Žene u crnom s brojnim umetnicama i umetnicima (grupa Škart, Saša Stojanović, Dah teatar itd.), koja se razvijala u okviru javnih akcija usmerenih protiv rata. Iz feminističkog pokreta je direktno proizašlo pozorište PUT 5a, koje je koncipirala i osnovala 1997. godine dramska spisateljica i režiserka Zorica Jevremović, u okviru Autonomnog ženskog centra protiv seksualnog nasilja (1997-1998) u Tiršovoj 5a. Autorke i izvođačice tog pozorišta igrale su samo za žensku publiku, a sve je, od teme, pristupa, ideja i metoda rada, bilo podređeno emancipaciji i podršci ženskom subjektu. Iz feminističkog pokreta proizišla je i Ažinova škola poezije i teorije koju je vodila Dubravka Đurić. U okviru škole razvijena je specifična forma feminističke izvođačke umetnosti zasnovana na javnom izvođenju poezije. Ažinova škola poezije i teorije je delovala u okviru Centra za ženske studije i komunikaciju od 1997. godine, a od 1998. godine u okviru Asocijacije za žensku inicijativu. Ta škola je nastala iz potrebe da se stvari prostor izvan polja moći u poeziji devedesetih godina, a to je ostvareno kroz stvaranje sigurnog ženskog prostora. Pesnički senzibilitet koji je razvijan kod polaznica bio je zasnovan na otvaranju simboličkog slobodnog i nesputanog prostora za uživanje u novoj postfeminističkoj, postsocijalističkoj divljoj ženstvenosti.⁶ Među autorkama čiji je rad jednim delom vezan za Ažinovu školu su: Ljiljana Jovanović, Jelena Savić, Snežana Roksandić Karan, Danica Pavlović, Ana Zekonja, Natalija Marković, Ana Seferović, Tamara Šuškić, Maja Solar.

Kao deo scene kulturne alternative devedesetih u domenu teatra i vizuelnih umetnosti nastajale su prakse koje uglavnom nisu imale eksplicitno feminističku političku perspek-

4 Ibid.

5 Žarana Papić, 'Europe After 1989: ethnic wars, the fascisation of social life and body politics in Serbia', u: Marina Gržinić (ed.), Filozofski vestnik – The Body, FI ZRC SAZU, Ljubljana, 2002, str. 191–205.

6 Dubravka Đurić, „Poetičke i teorijske pozicije Ažinove škole poezije i teorije: Pokušaj istorizacije“, ProFemina, br. 51-52, Beograd, 2008.

tivu ali su imale konotacije na rod i rodno i ticale su se ženskog iskustva.⁷ U svetu vizuelnih umetnosti upotreba videa i performansa definiše prostor umetničke alternative ali i ženski umetnički prostor. Umetnice kao što su Tanja Ostojić i Milica Tomić u tom periodu bile su okrenute pre svega ka radu u sferi politika identiteta u kriznom periodu koji je nastao ne-stankom identifikacionog matriksa zasnovanog na bratstvu i jedinstvu. Kroz politike tela ove umetnice su radile u prostoru ispunjenom mitološkim konstrukcijama nacionalnog identifikacionog matriksa. Nacionalni identitet se u radovima ovih umetnica pokazuje kao uvek obeležen rodom u svojoj nasilnoj potvrdi koja je i univerzalna i posebna.⁸

Prostor teatra takođe tokom devedesetih godina pokazuje u pojedinačnim slučajevima izvesno interesovanje za pitanje roda. Ovde pre svega mislim na alternativni vaninstitucionalni teatar koji je bio više uključen u radikalna društvena zbivanja tog perioda. Za taj alternativni teatar karakterističan je bio bojkot institucija i upotreba ulice i alternativnih prostora za izvođenje kao što su bili CZKD i REX, generalno kulturno-političko neslaganje i otpor dominantnoj ideologiji, kulturi i politici.⁹ Opšta tendencija u tim praksama zasnivala se na stvaranju emancipovanog subjekta za neki novi svet u nastanku. Senzitivnost na pitanja roda prisutna je u radovima teatarskih grupa i autorki kao što su: Sonja Savić, Ivana Vujić, Nela Antonović, Ana Miljanić, kao i DAH teatar, KPM Ogle-dalo, Plavo pozorište. Kao najeksplicitnija predstava koja se bavi pitanjima feminizma ostala je zapamćena predstava Plavog pozorišta „Neverovatni duel“ u kojoj je insceniran sukob između feministkinje i neemancipovane žene, u kome je svaka doterana do svoje dekonstruktivne krajnosti. Cilj ove predstave nije bilo uspostavljanje srednjeg puta već ukazivanje na neophodnosti aktivnog kritičkog rada na ovom polju.

Uporedo sa aktivizmom i umetničkom praksom razvijala se i feministička teorija koja se uvodi kroz alternativne obrazovne mreže. Najznačajnije su bile Centar za ženske studije u Beogradu, Studije kulture i roda na Alternativnoj akademskoj obrazovnoj mreži i Škola za istoriju i teoriju slike. Ove paralelne institucije su doprinele stvaranju kompletne atmosfere senzibilizacije lokalne sredine za pitanje feminizma, roda i kri-tičke teorije. Celokupna alternativna scena je bila deo mreže nevladinih organizacija, sponzorisanih od strane zapadnih fondacija, čiji je cilj bio proizvodnja uslova za nastanak civilnog društva u Srbiji i pokretanje tranzicije ka neoliberalnom kapitalizmu, kroz procese kulturalizacije politike, što je bitno odredilo samu umetničku praksu. Ono što karakteriše sve ove prakse u političkom smislu jeste nedostatak radikalne kritičke perspektive i artikulacije alternative postojećem stanju i onom koje je najavljivano kroz nejasne ideje o demokratiji, koja je ustvari značila kapitalizam.

7 Danica Minić, „Gender-Related Art from Serbia“, u: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Eastern Europe*, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Köln, 2010, str. 349

8 Vera Kopić, *Dekonstrukcija rodnih stereotipa u video artu*, Univerzitet u Novom Sadu, Asocijacija centara za interdisciplinarne studije i multidisciplinarne studije i istraživanja: Centar za rodne studije, Novi Sad, 2005, dostupno online: <http://www.uns.ac.rs/sr/centri/rodneStudije/kopicl.pdf>

9 Ana Vujanović, „Alternativni teatar i izvođačke umetnosti devedesetih godina“, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorijske umetnosti u Srbiji XX veka*, Prvi tom: Radikalne umetničke prakse, Orion Art, Beograd, 2010, str. 759-770.

Posle 2000-ih dolazi do specifične smene paradigme ka feminističkoj umetnosti u doba globalnog kapitalizma. Paradigmu zatvorenog društva koje se opire kapitalizmu zatvaranjem u nacionalne okvire zamjenjuje nova paridigma političke egalitarne racionalnosti otvaranjem ka tokovima globalizacije u tranzicionom, post-jugoslovenskom, vulgarno kapitalističkom društvu. Kada je reč o feminističkim i/ili specifično ženskim praksama izvođačkih umetnosti, u novim uslovima, teško je govoriti o jedinstvenoj sceni u punom smislu te reči. Pojam savremene scene umetnosti podrazumeva *složeni sistem subjekata, diskursa i praksi, koji omogućava, pozicionira i kontekstualizuje umetničke radove u društvu i istoriji*.¹⁰ Dakle ne radi se o zajedničkoj poetici, estetici, orientaciji ili ideologiji, već o mnoštvu povezanih i umreženih elemenata umetnosti kao društvene prakse: od aktera i akterki, institucija, diskurzivnih praksi do produkcijih mehanizama. U lokalnom kontekstu pre je u pitanju širi referencijalni odnos spram pitanja feminizma, roda i specifično ženskih pitanja u praksama umetnika, umetnika, umetničkih grupa, teoretičarki i teoretičara, producentkinja i organizacija, koje su deo različitih scena: od one feminističko-aktivističke do onih vizuelnih umetnosti, teatra, plesa, poezije, opere, muzike ili sajber umetnosti.

Ipak, moguće je govoriti o feminističkoj sceni izvođačkih umetnosti u užem smislu koja nastaje i koja se razvija u blizini feminističkog pokreta. Savremeni feministički pokret u Srbiji postoji u novoj sferi egalitarizma koji privlači feministički pokret i koji gradi polje društvene i političke korektnosti kroz eliminaciju utopijskog nagona političkih, rodnih i seksualnih razlika.¹¹ Rodni mejnstrim, kapitalizam i diktat marketinškog konzumerizma koji uključuje kontrolu nad reprezentacijom postaje oslonac feminističkog angažmana. Đurđa Knežević, hrvatska feministkinja, ističe da je ono što karakteriše savremeni feministički pokret u bivšoj Jugoslaviji napuštanje kritičkih pozicija i razvijanje alternativnih političkih koncepata za promenu društva u celini.¹² To je posledica pozicija koje je razvio pokret tokom rata, ali koje su i danas dominantne, a koje obeležava reakcija na vulgarni i nasilni patrijarhalni primitivizam i defanzivna pozicija „nas žena“ sa neizbežnim esencijalističkim implikacijama. Feminističku scenu danas čine brojne visoko profesionalizovane NVO organizacije jasno profilisane u svojim aktivnostima, ali takođe pod velikim uticajem zahteva zapadnih fondera čija je politika uglavnom usmerena na politike rodne ravnopravnosti i rodnog *mejnstrima*. Kritički diskurs koji obuhvata šire društvene implikacije razvija se na univerzitetima i u okviru kritičkih tekstova koji se objavljaju u časopisima, ali njihova veza sa aktivizmom je često samo na nivou *ekspertize na zahtev*.¹³

10 Ana Vujanović, „Scena savremenog plesa“, u: Miško Šuvaković (ur.), Istorija umetnosti u Srbiji XX veka, Prvi tom: Radikalne umetničke prakse, Orion Art, Beograd, 2010, str. 896.

11 Biljana Kašić, „Where is the Feminist Critical Subject?“, u: Marina Gržinić, Rosa Reitsamer (eds.), New Feminism – Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions, Locker, Wien, 2008, str. 453-459.

12 Đurđa Knežević, „From Feminism to Feminism or : Feminism facing retirement“, u: Marina Gržinić, Rosa Reitsamer (eds.), New Feminism – Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions, Locker, Wien, 2008, str. 80-87.

13 Ibid.

Blisko feminističkom pokretu razvijaju se međusobno solidarne prakse feminističkih izvođačkih umetnosti koje su usmerene na etički otpor i zainteresovane za socijalne tematike i socijalni rad. Te prakse pokazuju sklonost ka eksperimentu, formama public art-a i alternativnog i underground pristupa. Zainteresovane su za neposrednost umetničkog obraćanja, otvorene su prema feminističkoj teoriji, kao i prema umetničkim i aktivističkim praksama. Odlikuje ih i povezanost sa NGO sistemom, NGO scenom i sa art-aktivističkom internacionalnom scenom.

U okviru te scene Žene u crnom nastavljaju da neguju saradnju sa brojnim umetnicama, umetnicima i grupama sa kojima pokreću zajedničke umetničke inicijative pre svega u domenu uličnog agitacionog performansa u okviru praksi koje održavaju kontinuitet multidisciplinarnog pristupa povezivanjem roda, klase, etniciteta i seksualnosti kroz odgovor patrijarhalnoj trijadi seksizam, militarizam, nacionalizam – feminismom, antimilitarizmom, antifašizmom, antinacionalizmom, antiklerikalizmom. Svoj rad nakon 2000-ih ta organizacija usmerava pre svega na politike sećanja na rat devedesetih i suočavanje sa prošlošću. Važan doprinos antiratnoj politici iz feminističke perspektive dao je i Fans teatar koji je nastao kao diplomski rad Biljane Stanković-Lori 1999. godine. Taj teatar iza sebe ima više od 135 izvedbi u izbegličkim kampovima, na poljanama, u podrumima i na stepeništima. Blisko pokretu, 2006. godine, nastalo je i feminističko pozorište u okviru organizacije Žene na delu i globalne, svetske kampanje za ženska ljudska prava „16 dana aktivizma protiv nasilja nad ženama“ koje je inicirala Zoe Gudović, kvir aktivistkinja, organizatorka, producentkinja i performerka. Njihova praksa je usmerena protiv nasilja nad ženama. U okviru ove inicijative realizovan je niz uličnih agitacionih predstava u saradnji sa rediteljkama Dijanom Milošević, Ivanom Koraksić i Jelenom Dakić. Prakse feminističkog inkluzivnog teatra u okviru feminističkog pokreta razvija vojvođanska organizacija za podršku ženama sa invaliditetom ... Iz kruga. Kao rezultat njihovog projekta *Osnazivanje kroz umetnost* nastala je predstava *Zovem se neizgovoreno* (2011) u saradnji sa Kamernim pozorištem muzike Ogledalo i rediteljkom Ivanom Indin. To primenjeno inkluzivno pozorište se bavi problemima ženske seksualnosti žena sa invaliditetom. Inicijativu za osnivanjem feminističkog lezbejskog teatra pokrenula je lezbejska organizacija Labris. To pozorište je u nastanku. Najmlađa inicijativa koja je nastala u blizini feminističkog lezbejskog pokreta je i prvi feministički lezbejski hor u Srbiji Le wHORe koji okuplja žene bez obzira na njihove glasovne mogućnosti sa ciljem da podstaknu radost i slobodu žena i ženski aktivizam.

Za period posle 2000-ih karakteristična je i pojava kvir feminističkih perspektiva koje nastaju u blizini feminističkog i LGBT pokreta. Kvir feministička perspektiva eksplicitna je u praksi kolektiva Act Women koji čine kulturne aktivistkinje i performerke Zoe Gudović i Biljana Stanković – Lori. Ovaj duo izvodi na sceni diskurs kvir tela kroz performans *Transritmička kuhinjska terapija* i kolaž *Tehno balerine* pojavljujući se kao eksces na lokalnoj umetničkoj sceni sa koje je kvir diskurs evakuisan i marginalizovan. Kvir perspektivu u feminističkim izvođačkim umetnostima zastupa i Queer Beograd

kolektiv koji je nastao 2004. godine kao reakcija na svakodnevno kršenje ljudskih prava i neosetljivost zajednice na probleme LGBT zajednice. Kvir kolektiv je od osnivanja insistirao na specifičnim praksama direktnе akcije i praksama aktivizma u umetnosti. U okviru kolektiva razvijana je i posebna forma političkog kvir kabarea. Ta forma se izvodi kao zabavan format koji kombinuje komediju, pesmu, ples i teatar, sa radikalno političkim sadržajima, a izvodi se za uži krug publike u opuštenoj atmosferi.

Feministički festivali aktivizma i umetnosti takođe su postali u lokalnoj sredini relativno česta pojava. Takvi su npr. Feminiš koji se održava u Nišu i BeFem koji se održava u Beogradu. Nišem organizuju lokalne niške feminističke organizacije uz saradnju sa gradskim institucijama i fondacijom Kvinna till Kvinna. Festival promoviše ženski pokret, a veliku pažnju posvećuje ženskom stvaralaštву i feminističkim izvođačkim umetnostima. Na festivalu su npr. promovisani ženski bendovi: G tačka iz Niša i Vibrator u rikverc iz Pančeva, održana je tribina o Aktivizmu i umetnosti i radionice zasnovane na tehnikama teatra. Befem festival feminističke kulture i akcije održava se već dve godine sa ciljem potvrde kontinuiteta feminističkog delovanja. Festival je programski usmeren na feminističku emancipaciju, ali i solidarnost sa svima koji su diskriminisani. Befem je nastao kao rezultat razmene između Švedske, Srbije i regionala i u tom smislu je značajan jer unosi internacionalnu perspektivu u selekciju radova umetnica koje promoviše.

Tokom poslednje decenije karakterističnu pojavu u regionu čine i feministički-kvir festivali. Ti festivali određuju svoju praksu nasuprot NGO-izovanoj sceni feminističkog aktivizma i lokalnih akademizovanih diskursa.¹⁴ Uglavnom su zasnovani na principu uradi sam/a, volonterskom radu, horizontalno su organizovani i neprofitni. U Srbiji, takva je praksa festivala Queer Beograd koji postoji od 2004. godine. Održava se svake godine u uslovima represije nad LGBT populacijom kao festival zatvorenog tipa, čija se lokacija drži u tajnosti. Praksa ovog festivala je usmerena na stvaranje feminističke i kvir kontrajavne sfere kroz diskusije, projekcije, performanse i ulične akcije. Svojom radikalnom queer politikom festival se zalaže za borbu protiv svih vidova represije u društvu kroz izgradnju zajednice zasnovane na principima inkluzivnosti i samo-određivanja. Perspektiva ovog festivala je i alter-globalistička, drugim rečima Queer Beograd zagovara kritiku neo-liberalnih kapitalističkih inicijativa u društvu i svih oblika mejnstrim aktivizama.

U svetu vizuelnih umetnosti, koji se profilisao kroz globalnu paradigmu profesionalne umetničke prakse, takođe se razvila specifična kvir feministička perspektiva. Te prakse se bave izvođenjem novih oblika privatnog vlasništva u kulturi, umetnosti, društvenom i političkom.¹⁵ Za savremenu globalnu umetničku praksu vizuelnih umetnosti koja obuhvata

14 Tea Hvala, „Festival Rdeče zore kot feministično-kvirovska kontrajavnost”, Monitorish – Revija za humanistične in družbene vede, XII/1, Ljubljana, 2010.

15 Marina Gržinić, „Former Yugoslavia, Queer and Class Struggle”, u: Marina Gržinić, Rosa Reitsamer (eds.), New Feminism – Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions, Locker, Wien, 2008, str. 336-337.

i prakse feminističkog performans arta određujući su na primer novi oblici moći muškog subjekta u institucijama, kao što su kustosi, sa apsolutnim autoritetom koji demonstriraju kroz pravo na odlučivanje. Paridigmatičnu praksu ove orientacije predstavljaju radovi umetnica koje više ne žive u Srbiji, ali koje u svom radu referišu na lokalni kontekst kroz specifičnosti svojih migrantskih pozicija: Tanje Ostojić i Ane Hofner.

Nezavisni teatar u doba globalizujuće tranzicije nakon intenzivnog naboja političkog angažovanja obeležava odbacivanje makro ideoloških narativa i gašenje eksplicitnog angažovanja. Feministička perspektiva u teatarskim radovima nije prisutna kao programska orijentacija i jasna politička perspektiva, već kao perspektiva kojom se dekonstruiše mizoginija, patrijarhalno ustrojstvo, različiti oblici represije nad ženama. Ove prakse pre ukazuju na potrebu za feminismom i mogu se samo uslovno razumeti kao feminističke. U okviru teatra ta perspektiva je prisutna na primer u nekim režijama Bojana Đorđeva. Bojan Đorđev je saradnik Teorije koja hoda od osnivanja i u okviru grupe i samostalno razvio je kritičko-analitički pro-teorijski pristup teatru. Predstava *Džeki Kenedi / Medeja- Male tajne velikih figura mizoginije na primer kreira priču o ultimativnoj mizoginiji, koja postoji, na različite načine maskirana i u današnjem društvu*¹⁶. Inspirisani i informisani feminismom su takođe i pojedini radovi nekih pripadnika i pripadnica Nove drame kao što su: Maja Pelević, Milan Marković, Jelena i Minja Bogavac, Filip Vujošević, Igor Marković.

U Beogradu je tokom 2000-ih godina jasnije konture počela da dobija i nezavrsna plesna scena u okviru koje se umetnice relativno često bave specifičnostima i reprezentacijama ženskog tela i specifičnih ženskih uloga u društvu, kulturi i umetnosti. Ti radovi takođe nisu u političkom smislu feministički, ali jesu specifično ženski. Predstava *Veliki trbušni ples* Ane Vilenice iz 2004. godine i *Mozaik* Dragane Alfirević iz 2007. godine rade sa reprezentacijom trudnog tela na sceni. Kako misliti, biti i izvoditi ženu su osnovna pitanja kojima se ove plesne predstave bave svaka kroz svoju poetiku. Predstava Dalija Aćin *Ko bi htelo mamu kao moju* je autobiografska multimedijalna isповест bazirana na preispitivanju različitih aspekata odnosa majke i čerke. Osnovu ove predstave čini dokumentarni video Marise Aćin, čerke autorke, koji funkcioniše kao kritički pogled prema ponašanju i odnosu majke u njihovom svakodneviju. Ana Dubljević je koreografkinja i izvođačica koja se u svom radu koncentriše na pitanja o telu. Polazeći od istraživanja sopstvenog tela umetnica se bavi potencijalima i granicama tela, ali i rodnim pitanjima.

U svetu književnosti i poezije u poslednjoj deceniji takođe su se razvile različite prakse feminističkog izvođenja. Izvođenja slem poezije Minje Bogavac npr. određuju društvena kritičnost i dekonstrukcija svih metanarativa. Ona je povremeno feministička i inspirisana feminismom, posebno kada radi sa društvenom mizoginijom i anti-feminističkim orijentacijama. Biljana Kosmogina, takođe, paralelno sa svojom književnom praksom razvija i specifičnu kvir izvođačku praksu zasnovanu na provo-

16 Ana Vujanović, *Džeki Kenedi / Medeja- Male tajne velikih figura mizoginije, dostupno online: <http://bojandjordjev.wordpress.com/2010/11/14/dzeki-kenedi-medea-male-tajne-velikih-figura-mizoginije/>*

ciranju rodnih stereotipa i patrijarhalne moralnosti. Njeni performansi su zasnovani na afirmaciji seksa i promovisanju različitih vidova seksualnosti.

U dijalogu sa akterkama i akterima praksi feminističkih izvođačkih umetnosti

Feminizmi u praksama izvođačkih umetnosti

U okviru praksi feminističkih izvođačkih umetnosti u poslednjih dvadeset godina definisali su se različiti pristupi i često nesvodive pozicije. U pitanju je dinamika pluralističkog mnoštva feminizama koja je vidljiva u svojoj kompleksnosti i specifičnostima globalnog, regionalnog i lokalnog konteksta. U okviru ovih pozicija takođe nalazimo različite stepene svesti o feminizmu i otpora feminizmu. Istraživanje koje je sprovedeno pokazalo je da ne postoji nekakva sveobuhvatna, jedna jedina feministička ideja, i da se društveni pokreti i aktivizmi opiru statičnim definicijama. U odnosu na odgovore akterki praksi feminističkih izvođačkih umetnosti iz predloženog upitnika moguće je identifikovati niz pozicija u odnosu na ideologiju feminizma. Te pozicije se često prepliću u kompleksnim i dinamičnim odnosima.

1. Liberalni feminism u praksi izvođačkih umetnosti zasniva se na ubeđenju da će delovanjem unutar postojećih struktura i političkih organizacija biti ostvarena društvena, politička i epistemiološka moć žena. Te, često aktivističke, prakse se pozivaju na univerzalnu deklaraciju o ljudskim pravima i lobiraju za kreiranje zakona koji će promovisati jednakost u dominantnom sistemu.

2. Kulturalni feminism ističe superiornost žena u cilju promene rodnih hijerarhija. Taj pristup esencijalizuje određene osobine žene kao one koje su od većeg značaja za društvenu promenu.

3. Materijalistički feminism dekonstruiše mitski subjekt žene i posmatra je kao žrtvu klasne represije u određenim materijalnim uslovima i društvenim odnosima. To je platforma gde se ženski subjekt konstruiše kao polje razlika.

4. Pro-feminizam je pozicija koja izražava svoje simpatije i naklonosti ka feminismu. Često ukazuje na potrebe za feminismom u društvu. Ona je informisana feminismom, zasićena je feminističkim temama ili polazi od feminističkih teza, ali se ne identificiše sa njim.

5. Eksplicitno ženska, ponekad i feministički dobro informisana praksa, koja feminism doživljava kao nepotrebno etiketiranje u polju umetnosti i koja je shvaćena kao prostor univerzalne komunikacije. Ovo je pozicija koja odbacuje predrasude i društvenu ocenu feminizma kao diskursa niže vrednosti. Ipak, važno je naglasiti da su upravo ovi kvaliteti učestvovali u kreiranju represivnog kanona u umetnosti koji je prikrivao i represiju žena generalno.

6. Lično je političko je feministički moto koji je u drugom talasu ukazivao da lični problemi žena nisu isključivo njihova lična stvar već posledica sistematske represije,

dok danas ovaj moto u trećem talasu feminizma teži da označi poziciju u kojoj se svaka lična akcija identificuje sa feministmom (*Ja sam feministkinja prema tome feminizam je sve što uradim*¹⁷). Ovo je srazmerno česta pozicija među umetnicama koje su odgovorile na upitnik.

8. Prosvećeni feminizam je umetnički diskurs koji krivi žene za njihovo neemancipovanje, a ne one koji proizvode diskurse moći. Ovaj trend prebacivanja krivice na žene se može odrediti i kao anti-ženski feminism.

9. Radikalni kvir/feminizam se pozicionira u okvirima anti-fašističke borbe i borbe u okviru alterglobalističkog pokreta. Ta pozicija, takođe, obuhvata i probleme machizma, seksizma, homofobije, ali i konzervativizma mejnstrim gej pokreta.

10. Emancipatorski feminism je pozicija u kojoj se feminism shvata kao svaka kritička, samokritična i emancipatorska praksa koja preispituje sve vrste totalitarnog, hijerarhijskog i jednostranog mišljenja i akcije, i gde su sve obespravljenе grupe po-djednako važne.

11. Mirovni feminism je aktivistička praksa sa antiratnom i antimilitarističkom antifašističkom, antinacionalističkom i antiklerikalnom orientacijom. Ta praksa povezuje kroz multidisciplinarni pristup rod, klasu, rasu, etnicitet i seksualnost.

12. Seks pozitivni feminism podrazumeva slavljenje seksualnosti i seksa kao *pozitivnog životnog iskustva, uključujući tu i šire definicije onoga što seks može biti i šta ugnjetavanje i osnaživanje mogu da znače u kontekstu seksa*. Ta perspektiva se razlikuje od drugotalasne kada je u pitanju seksualni rad i pornografija u tome što se otvara ka drugačijoj interpretaciji i sagledavanju ovih pojava, pre svega kroz uvođenje nove perspektive seksualnog rada.

13. Esencijalistička ženska perspektiva polazi od toga da postoje osobine koje su nepromenljiva datost i predstavljaju „suštinu ženskosti“ ili „ženskog“. To su na primer *intuitivno, iracionalno, fragilno, emotivno*. Iz ove pozicije feminism *smanjuje ideo ženstvenog u umetnosti, a povećava ideo promišljenog, racionalnog, muškog*. Prema ovoj perspektivi feminism ugrožava ono tipično žensko.

Sprega između teorije i prakse

Za feminističke umetnosti od vitalnog je značaja sprega sa aktivizmom, ali i radikalnom analizom ili teorijom. U pitanju je odnos međusobne podrške, koji uključuje akademsko polje i polje umetničke i političke borbe, čime se kroz analizu i praksu, razvijaju strategije aktivnih intervencija u patrijarhalnom društvu, kulturnim strukturama, ali i širem društveno-političkom polju.

Uticaj feminističkog teorijskog diskursa u kontekstu teorijskog i kritičarskog pristupa izvođačkim umetnostima u lokalnoj sredini ocenjen je kao veoma bitan, pa čak i kao jedan od najuticajnijih. Umetnički rad stiče svojevrsnu (drugačiju) vidljivost pre-

17 Svi citati koji nemaju fusnotu su preuzeti iz upitnika.

ko rada teoretičarki/ra. Prema mišljenju ispitanica on je osnažujući za žene-umetnice, teoretičarke, kritičarke i kustoskinje. Primećeno je da je teorija danas manje zatvorena u akademskim krugovima i da se često izvodi unutar i u odnosu na umetničku i aktivističku scenu. Ipak, uočen je i izostanak eksplicitnijeg i umreženog bavljenja umetnošću iz jasno artikulisanih feminističkih pozicija. Takođe, uočen je i nejednaki ideo teorije u umetnosti u odnosu na teorijsko bavljenje umetnošću. Primećeno je da sprega između teoretičarki/teoretičara i umetnica, koja bi bila podsticajna za umetničku produkciju u lokalnoj sredini, postoji samo u nekim umetničkim krugovima. Prema tome, nameće se zaključak, da je *potrebno veće involviranje umetnica u područje teorije, u smislu plodnog interdisciplinarnog i intermedijskog dijaloga*. Ipak, iako se umetnice danas dosta interesuju za teoriju, zapaženo je da se u lokalnom kontekstu teško može govoriti o „teoriji umetnica“.

Na feminističku praksu izvođačkih umetnosti u lokalnoj sredini, kako su istakle ispitanice, utiču ideje razvijene u poststrukturalističkoj interpretaciji roda i seksualnosti, te odbacivanje ideje rodne binarnosti i ideje esencijalizacije ženskog iskustva. Bitan je i uticaj praksi queer teorija, liberterskog, tj anarhofeminizama, transrodnih politika, antiklasizma, antirasizma, antifašizma i antikapitalizma. Značajan uticaj na lokalne prakse feminističkih izvođačkih umetnosti izvršili su i diskursi koji su razvijani u časopisima „Profemina“ i „Genero“. Jedan od glavnih problema feminističkog diskursa u lokalnoj sredini, prema mišljenju ispitanica, je *činjenica da se on često ukazuje kao identitaran, a ređe emancipatoran. To u velikoj meri umanjuje mobilizatorski poziv koji feminizam upućuje u pravcu šire društvene transformacije*.

Javno artikulisan otpor prema feminističkom diskursu u akademskoj, medijskoj i umetničkoj sferi, prema mišljenju ispitanica, postoji. Temelji se npr. na predrasudama o feministkinjama kao „mrziteljkama muškaraca“. Takođe feministički intonirana teorija u suočavanju sa konzervativnim oblicima teorijskog i naučnog rada se često pozicionira kao svojevrsno „pomodarstvo“ (najčešće uz teorijske formacije postmoderne). *Oponenti uglavnom ne barataju argumentima, već mnjenjima i doksama*. Jedan od argumenata protiv feminizma je i onaj koji dolazi od žena koje smatraju da njihovo određenje kao žene potcenjuje njihovo postignuće. Argument oponenata je i onaj koji tvrdi da se feminismom uvodi neravnopravnost. U pitanju je kritika pozitivne diskriminacije, koju bi prema oponentima trebalo zameniti diskursom jednakosti. Kao važan argument protiv tog stanovišta istaknuto je: *dok nam startne pozicije nisu jednake, jednakе šanse ne znače puno, licemerne su. Dok se ne isprave istorijske nepravde neophodno je insistirati na pozitivnoj diskriminaciji*.

Efekte svog rada u lokalnom kontekstu ispitanice koje se bave teorijom su ocenile kao izrazito male i ograničene u odnosu na uloge. Ipak, uočena je vidna promena i pomak u odnosu na paradigme devedesetih. Umetnice s druge strane o efektima svog rada razmišljaju kao o značajnom doprinosu unutar sveta umetnosti koji se ogleda u uvođenju novih problema. One koje se bave aktivističkim praksama istakle su da su kroz istrajnost i doslednost izborile i političku vidljivost svojim akcijama. Radikalno

feminističke prakse iznimani uticaj ostvarile su u krugu feminističkog pokreta. Uočena je i razlika u efektima feminističkog delovanja u odnosu na centar i periferiju zemlje što nalaže sprovođenje procesa decentralizacije. Takođe jedan deo ispitanica istakao je da je efekat njihovog rada vidljiv na individualnom i pojedinačnom nivou. U pitanu su promene u mišljenju i orientaciji koje umetnice uočavaju u kontaktu sa svojom publikom.

Istraživanje je, takođe, pokazalo i da su umetnice i teoretičarke zainteresovane za dijalog o feminističkim praksama izvođačkih umetnosti. Na upitnik koji se obraćao teoretičarkama odgovorile su četiri osobe od sedam koje su pozvane na dijalog, dok je na upitnik koji se obraćao umetnicama, od dvadeset tri, odgovoren na sedam upitnika. Razlozi za, u procentualnom smislu, slabiji odziv umetnica su različiti. Jedan od mogućih razloga je taj da se umetnice koje realizuju eksplicitno žensku umetničku praksu često ne identifikuju sa feminističkim diskursom. Takođe, razlog bi mogao da bude, u slučaju umetnica koje zauzimaju eksplicitno feminističku poziciju, stanje na feminističkoj sceni i sklonost te scene ka normalizaciji potencijalno radikalnih praksi u ključu rodnog mejnstrima. Takođe, ova situacija je prouzrokovana i svesnom odlukom da se upitnik profiliše u pojmovima feminističke, a ne ženske umetnosti. Cilj toga je bio da se trasira put za dalja istraživanja feminističkih umetničkih praksi i da se po kaže kakva je realna situacija sa kojom se suočavamo kada je reč o odnosu umetnosti i feminizma. Pokazano je da feminističke scene izvođačkih umetnosti nema i da je nju tek potrebno izgraditi.

Publika feminističkih praksi izvođačkih umetnosti

Izvođačkih umetnosti, pa tako ni feminističkih praksi izvođačkih umetnosti, nema bez publike. Izvođačka umetnička praksa je ono što se dešava između umetnika i publike. Biti u publici znači učestvovati u komunikaciji predstave enkodiranjem i dekodiranjem poruke, ali i pomagati projekat *kreiranja emancipovane zajednice naratora i prevodioca*¹⁸.

Publika koja učestvuje u proizvodnji praksi feminističkih izvođačkih umetnosti u lokalnom kontekstu se razlikuje u zavisnosti od posebnosti i ideoloških određenja samih praksi. Publika koja prati radikalno kritičke feminističke kvir izvedbe sama je na izvestan način angažovana i aktivna. Prema zapažanjima ispitanica nju odlikuje radikalni kritički odnos prema stvarnosti i svakodnevici i to kroz reakciju i rad na suočavanju sa postojećim društvenim, političkim i ekonomskim sistemima moći koji su strukturisani na način koji podrazumeva isključivanje, eksploraciju i negaciju osnovnih ljudskih prava. Publika koja prati akcije i performanse koji se realizuju u blizini pokreta sa jasnim usmerenjem na promenu materijalnih političkih odnosa, zajedno sa delovanjem u prostoru simboličkog, su aktivistkinje civilnog društva, ali i građanke i

¹⁸ Jacques Raciere, *The Emancipated Spectator*, Verso, London, 2008.

građani koji dele isti vrednosni sistem, koji imaju snažna politička uverenja i moralnu osetljivost. Esencijalistički pristup feminizmu zahteva i posebnu publiku, a to je ženska publika. Žena je konstruisana kao novi ideal, generička posmatračica uvođenjem radikalne razlike u odnosu na muškarce. U pitanju su žene različitog obrazovanja, godina starosti, ideja o feminizmu, prijateljice autorki, stare saradnice, komšinice iz haustora, čerke gledateljki itd.

Publika koja prati feminističke prakse u plesu, teatru, književnosti ili izvođačkim umetnostima jeste ona koja prati i druge prakse plesa i teatra, a koje nemaju taj specifični predznak ili orijentaciju. Ta publika je izrazito nehomogena. Ipak moguće je napraviti razliku između publike koja dolazi na premijere i otvaranja, a koja je najčešće stručna publiku, i one koja dolazi na reprizna izvođenja i koja je nepredvidiva. Pored toga ovu publiku odlikuje radozonalost, obaveštenost i malobrojnost.

Među predstavnicama i predstavnicima publike koja je odgovorila na upitnik vlada veliko interesovanje za praćenje feminističke izvođačke umetnosti. Pod feminističkom umetnošću se podrazumevaju sve različite prakse koje su obuhvaćene ovim istraživanjem kao što su: *umetnost koju prave žene, ženska „osvešćena“ umetnost koja se bavi ženom, i feministička koja „žensko pitanje“ tretira na političko-aktivistički način*. Za publiku je važno da se ta umetnost bavi položajem žene u društvu, kulturi, porodici, da govori o ženskoj seksualnosti, o njenim slobodama i specifičnoj estetici. *Svakako feministička umetnost se ukazuje kao praksa koja se postavlja nasuprot „neutralne“ muške, pa tako i „nefeminističke“ umetnosti koja je okrenuta muškom pogledu na svet, prepričavanju muške istorije, muških dilema muških junaka*. Feministička izvođačka umetnost je prema mišljenju ispitanica i ispitanika angažovana i ima za cilj da skrene pažnju publici na određene teme koje se tiču rodnih razlika. Postoji i nezanemarljiva tendencija da se pod feminističkom umetnošću podrazumeva samo ona praksa koja jasno zastupa ideje feminističkog pokreta. Među onima koji posećuju izvođenja feminističke orijentacije postoji i izvestan otpor naspram pojma *feministička umetnost*. To je posledica praksi rodnog mejnstrima koje lociraju feminism u masovnoj kulturi i serijama kao što je *Seks i grad*. Takođe čitajući upitnike uočila sam da publika razlikuje ideološku komponentu, koja podrazumeva kritički pretres rodnih razlika i odnos prema predrasudama vezanim za rod/vaspitanje/seksualnost/socijalne uloge; i onu scenskog izraza, koja podrazumeva bavljenje reprezentacijom ženskog tela na sceni. Prema mišljenju publike, feminističke izvođačke umetnosti bi pored ideološko-političke orijentacije trebalo da insistiraju i na kvalitetu obrade umetničkog materijala ili drugim rečima da ne zanemaruju umetničku dimenziju, kako bi privukle više publike.

U odgovorima je artikulisano mišljenje da je feminističku borbu neophodno povezati sa drugim vidovima borbe u društvu, kako bi izašla iz geta u koji se često sama zatvara. Kao problem normalizacije feminističkih praksi istaknuta je i njihova komercijalizacija. Feminističke prakse su odavno postale deo mejnstrima i establišmenta zbog čega se postavlja pitanje sa kojih pozicija one treba da deluju, sa margine ili sa

centra. Takođe, postoji mišljenje da je univerzalno pitanje „kvaliteta” ključno za ocenu praksi feminističkih izvođačkih umetnosti. Reč je o *prijemčivosti tema većem broju ljudi, o dobrom dramaturškom i rediteljskom i svakom drugom zanatu, razumljivoj poruci, emocionalnoj bliskosti*. Takođe publika je istakla potrebu da se u umetničku praksu implementira savremena feministička kvir teorija. Problem getoizacije ove prakse lociran je u teoretičarskom elitizmu, koji često blokira kreativne metode istraživanja i komunikacije: *Problem se odnosi na pristup teoretičarki koje blisko sarađuju sa umetnicama, a koje svojim invazivnim pristupom ostavljaju u senci umetničke metode*. Publika od feminističkih praksi izvođačkih umetnosti očekuje da direktno govori o gorućim pitanjima ženskih prava, identiteta i same institucije feminističke umetnosti; da više koristi javne prostore kao što su gradske ulice, radna mesta, autobusi ili šoping mолови; upotrebu metoda participativne i gerilske umetnosti; kao i organizovane forme i skupove koji po mišljenju nekih predstavnika/ca publike anketiranih u ovom istraživanju postoje, ali kojih bi trebalo da bude još više. Od tih praksi se takođe očekuje da budu drske i da koriste potencijal žanrovske ekstreme.

Kada je reč o feminističkoj umetnosti koja se razvijala 90-ih ona se ocenjuje kao uticajnija i razvijenija. Predstavlja se kao svojevrsna „sigurna kuća“ za malobrojnu „građansku“ alternativu režimu i mejnstrimu. Istaknuto je da za razliku od praksi koje se razvijaju danas izgleda kao da je *90-ih bilo jasnije ko je neprijatelj – rat, patrijarhat i nacionalizam*. Feministička umetnička praksa koja nastaje nakon 2000-ih ocenjuje se kao raspršena i dezorientisana. *Stvar je u tome da je većinu vrednosti za koje se pokret zalagao devedesetih rekuperirala dominantna ideologija*. Izneto je i mišljenje da feministička umetnost postoji u svojim prividno nepolitičnim vidovima, ali i u vidovima koji se predstavljaju kao politički leva, ali koja su po svojim efektima i dalje suštinski građansko-liberalna opcija. Uočena je izrazito fanderska dimenzija feminističkih praksi, što nametanjem pravaca za razmišljanje (ili konkretnih tema ili načina organizovanja) često utiče na ono što one jesu. Ipak za razliku od 90-ih istaknuto je da su te prakse postale vidljivije i da je sve više umetnica koje se deklarišu kao feministkinje.

Svi/e oni/e koji/e su odgovorili/e na upitnik smatralju da je potrebno napraviti festival feminističke umetnosti. Kao razlozi se navode: razmena ideja, razvoj i širenje feminističke umetnosti i njene publike. Takođe je artikulisana i kritika festivalske logike koja čini vidljivom i prisutnom određenu praksu samo tokom trajanja manifestacije i ukazano je na potrebu da se ta logike promeni.

Istraživanje je pokazalo da postoji upućena publika koja prati prakse feminističkih izvođačkih umetnosti koja se na ozbiljan i analitički način bavi promišljanjem problema koje te prakse pokreću. Takođe je pokazana i zainteresovanost za dijalog sa feminističkim organizacijama koje sprovode istraživanja. Na upitnik je odgovorilo pet osoba, dok sa četiri adrese odgovor nije stigao.

Mediji i prakse feminističkih izvođačkih umetnosti

Nakon 2000-ih delovanje feminističkog pokreta na medije je intenzivirano. To delovanje je usmereno u pravcu senzibilizacije po pitanju roda i jezika i uglavnom je usmereno protiv seksizma i rodnih stereotipa. Takođe, politike prezentovanja u medijima su identifikovane kao značajan segment u tranziciji ka demokratiji tj. neoliberalnom kapitalizmu, i iz tog razloga im se poklanja značajna pažnja. U okviru feminističkog pokreta veliki napor se ulaže u pronalaženje zajedničkog jezika sa medijima, bez obzira na njihovu politiku i političku orijentaciju, što jasno postavlja ovo delovanje u domen rodnog mejnstrima.

Zastupljenost feminističkih praksi izvođačkih umetnosti svakako nije deo osvešćene politike određenih medija. Tekstovi o tim praksama se javljaju sporadično i uglavnom nisu kritički orijentisani već samo izveštavaju. Kako ističe jedna od ispitanica: *Ne radi se o tome da su informacije koje se objavljaju o mom radu loše ili netačne, već o tome da su mahom sve nastale prepisivanjem iz press materijala koje umetnice pripremaju za svoje projekte. U tom smislu, informacije nisu netačne, ali su obično sve iste i više se mogu nazvati najavama za neke događaje, nego kritičkim zapažanjima koja bi umetnicama, mogla biti od koristi.* U dnevnoj štampi i novinskim kritikama, kao i na televizijskim programima feministička praksa izvođačkih umetnosti je malo prisutna – *tu se feminism transformiše u popularni macho-bussines-menadžerski identitet savremene žene kao snažnog simbola kapitalističke ekspanzije.* Možemo govoriti o izvesnom uplivu studija roda na javne medijske prezentacije i debate o umetnosti, ali eksplisirani feministički stavovi su daleko manje prisutni. Oni se pre svega sreću u polju kontra-javnosti na mestima kao što su blogovi, liste i e-mreže.

Izvođačke feminističke aktivističke prakse prate mediji liberalne orijentacije kao što su: Slobodna Evropa, e-novine, Danas, Beta, dok ostali to rade samo povremeno. U medijima koji dele sličan ili isti sistem vrednosti sa onim koji je pokazan, tekstovi su kvalitetni i uverljivi, dok mediji koji imaju senzacionalistički pristup, pišu uvredljivo, često demonizujuće, koristeći govor mržnje. Veća zastupljenost i pažnja medija prema aktivističkim kvir praksama posledica je događaja vezanih za organizovanje zabranjenog gej Prajda u Beogradu. Niže ocene učestalosti pisanja, kvaliteta sadržaja, informisanosti osoba koje pišu i kompetentnosti su uglavnom vezane za medije. Nešto drugačija situacija je u okviru stručnih i profilisanih časopisa. Prema mišljenju publike problem sa stručnim kritičkim diskursom je to što kritičari/kritičarke dobro poznaju teoriju, ali često ne razumeju umetnost. Tako se dešava da kritičar/ka napiše tekst u kojem vrlo kompetentno diskutuje ili zastupa neki stav, a da sve to nema veze sa umetničkim radom na koji se tekst odnosi.

Prema mišljenju onih koji posećuju feministički orijentisana izvođenja taj vid umetničke prakse je nedovoljno zastupljen u medijima. Mediji su daleko otvoreniji tokom poslednje decenije i skoro redovno se izveštava o takvim događajima. Ipak primćena je i tendencija opšteg izostanka emisija koje prate kulturu i umetnost iz ve-

ćine elektronskih i TV medija. Problem je i sa onim praksama koje se realizuju izvan kulturnih centara moći, a koje ostaju mahom neevidentirane i tako nevidljive. Nezastupljenost ovih praksi se takođe dovodi u vezu sa nezastupljeničku izvođačke umetnosti uopšte i posebno sa činjenicom da je izrazito feministički orijentisana praksa izvođačkih umetnosti u lokalnoj sredini retka. Takođe, zastupljeno je i mišljenje da je nezastupljenost ovih praksi stvar njihovog lošeg kvaliteta.

Među predlozima za veću zastupljenost feminističkih praksi izvođačkih umetnosti u medijima navodi se rad na *stvaranju sopstvenih medija i otimanje prostora od mejnstrima kroz aktivnu ulogu, a ne defanzivu*. Takođe kao bitne strategije navode se i samoorganizacija, izbor elokventnih predstavnika za komunikaciju sa medijima, slanje saopštenja, poziva, promovisanje umetnika, organizovanje predavanja sa video snimcima, davanje intervjuja, obilazak redakcija, davanje materijala, zvanje, dosađivanje. Rad na animiranju i edukovanju mladih novinara i novinarki, takođe se predlaže kao moguće rešenje. *Uspostavljanje trajne saradnje sa njima tako da prate i izveštavaju sve što je vezano za feminističku umetnost kod nas, i razvijanja različitih mehanizma stimulacije/motivacije tih novinarki*. Kratkoročan predlog je i saradnja sa velikim marketinškim agencijama koje svake godine moraju da pokriju troškove neprofitne kampanje.

Ovo istraživanje je pokazalo i da predstavnice/i medija nisu zainteresovani za dialog o feminističkim praksama izvođačke umetnosti. Upitnik je poslat na osam adresa, a na njega je odgovorila samo jedna osoba. Važno je istaći i da su za intervjuisanje izabrani/e oni/e akteri/ke koji su, prema ličnom opažanju i opažanju onih koji prate kritiku i medije, u svom radu pokazali interesovanje za feminističke prakse izvođačkih umetnosti. Slab odziv medija bi se mogao objasniti neprepoznavanjem feminizma kao teme kojoj je potrebno pridati značaj ili čak izbor da se ova tema ignoriše. Takav odnos ukazuje i na nedovoljno uvažavanje feminističkih organizacija i njihovih istraživanja. Kao opšti zaključak u odnosu na odgovore učesnika/ca u ovom istraživanju i ovih opštih zapažanja, nameće se da su mediji slaba tačka. Pošto se kao težak zadatak ukazuje pronalaženje novinara/ki i kritičara/ki koji aktivno prate feminističke prakse izvođačkih umetnosti, a koji pišu u tiražnim novinama, nedeljnicima ili koji kreiraju priloge za televiziju, kristališe se potreba za edukacijom onih koji će ovaj posao moći da obavljaju.

Kulturna politika i prakse feminističkih izvođačkih umetnosti

Kulturna politika podrazumeva javno kreiranje politike koja upravlja aktivnostima vezanim za kulturu i umetnost. Uključuje legislativu, različite procese i institucije koje promovišu određeni pogled na ta polja delovanja i rada. Kulturna politika u Srbiji devedesetih godina bila je obeležena nedostatkom strateškog mišljenja. Takav odnos je otvorio prostor za marginalizaciju kulture kao kreativnog i kritičkog impulsa i promovisanje promotera nacionalnog identiteta. U tom periodu napušteno je samo-

upravljanje, a institucije kulture su vraćene državi na upravljanje koja je tako preuzeila kontrolu nad njihovim aktivnostima. Alternativu ovakvoj dominantnoj kulturi činila je NGO kulturna alternativa uz materijalnu i idejnu asistenciju Soroš fondacije. Nakon 2000-ih kulturna politika je bila definisana u odnosu na reformisanje institucija kulture i uvođenje novog kapitalističkog menadžerskog i marketinškog sistema. Ta praksa je bila usmerena na harmonizaciju sa standardima EU i stimulisanje tržišno orijentisane kulture. To područje i danas odlikuje izrazita kontrola partija koja upravljanje institucijama organizuje kroz svojevrstan feudalni model. Na taj način na čelu institucija kulture se često nalaze nekompetentne osobe, a njihova programska orientacija zavisi od pojedinačnog mandata. Te procese prati i siva ekonomija koja funkcioniše u opštem kontekstu u kome su imperativ ekonomski interesi manjine, a koja se razvija i unutar institucija kulture.

U tom projektu postoji i svest o rodnom mejnstringu koji je usmeren na uspostavljanje rodne jednakosti, iako on ipak nije među prioritetnim nosiocima strateškog kulturnog razvoja. Ta svest potiče iz legislative Evropske unije kojoj se Srbija prilagođava kroz lokalnu legislativu pre svega Nacionalnu strategiju za unapređenje položaja žena i rodnu ravnopravnost i Zakon o ravnopravnosti polova, dokumente koji su usvojeni 2009. godine. Ovim Zakonom ustanovljene su nove obaveze za različite subjekte u društvu: za poslodavce, medije i za jedinice lokalne samouprave.

U odnosu na zahteve iz ovog zakona npr. u Pančevu je 2006. godine formirano stalno skupštinsko telo Savet za rodnu ravnopravnost. Ovo telo je isključivo sastavljeno od članica partija. Ispitanica koja je odgovorila na upitnik ukazala je da Savet za rodnu ravnopravnost nema precizno definisani politiku kojom bi se pokazao ozbiljniji pristup u utvrđivanju postojećeg stanja u različitim oblastima. Samo pitanje kulturne politike u gradu Pančevu je pretočeno u strateški dokument koji je usvojila Skupština grada, a koji u svojim principima, vrednostima, viziji i misiji prepoznaće rodnu ravnopravnost pored drugih odrednica koje se vezuju za vrednosti civilnog društva. Lokalna samouprava u Pančevu je u svojoj praksi podržavala projektne ideje ženskih organizacija sa različitim problematikama, od kulture sećanja, ženske lokalne istorije, do negovanja umetničkih zanata, a tokom poslednje tri godine na konkursu za kulturu podržana su samo dva feministička projekta.

Prema proceni akterki i aktera feminističkih praksi izvođačkih umetnosti podrška institucija kao što su Ministarstvo kulture, Gradske sekretarijate za kulturu i opštine se pokazuje kao sporadična i slaba ili nikakva. Ukoliko postoje slučajevi dobre saradnje oni su ekscesnog tipa, pre nego proizvod jasne kulturne politike. Saradnja sa institucijama kulture je generalno slaba, a kao pozitivni primeri iz prakse se navode KC Rex, Galerija Kontekst, BITEF teatar. Takođe od velike je važnosti i činjenica da značajan broj ispitanica ne sarađuje sa državnim institucijama iz ideoloških razloga.

Nezainteresovanost vlasti za pitanja feminizma u umetnosti jasno je pokazana i ovim istraživanjem. Ni jedan/a predstavnik/ca opštinskih (Opštinski sekretarijati za oblast kulture), gradskih beogradskih (Gradski sekretarijat za kulturu grada Beogra-

da), niti republičkih tela (Ministarstvo kulture – različiti sektori u okviru Odeljenja za savremeno stvaralaštvo, kreativnu industriju i menadžment u kulturi)) kontaktiran s molbom da popuni upitnik nije odgovorio/la. Upitnik je poslat na jedanaest adresa, a stigao je samo jedan odgovor, i to ne iz Beograda. Jedan od mogućih razloga je i taj da vladine institucije ne opažaju feministički NGO kao partera u procesu sprovođenja rodne jednakosti.

Pitanje saradnje i umrežavanja

Saradnja je integralni proces u izvođačkim umetnostima. Ona se uspostavlja na različitim nivoima. U lokalnoj sredini saradnja među teoretičarkama, umetnicama, aktivistkinjama i kustoskinjama zainteresovanim za feminističku poziciju i izvođačke umetnosti lokalno, regionalno i internacionalno je relativno razvijena. Saradnja i podrška postoji, čak iako se politike i ideologije akterki ne podudaraju sasvim. Motivi su najčešće određeni konkretni povod (projekti, istraživanja), Ređe je u pitanju „spontana“ potreba za saradnjom i razmenom znanja. Najmanje se, prema podacima koji su dobijeni kroz upitnik, sarađuje na internacionalnom nivou. Kao jedan od razloga navodi se da se *u Zapadnoj Evropi retko ko deklariše kroz feminizam, jer je taj diskurs u kulturno-umetničkim i akademskim krugovima postao sveprožimajući zbog čega se više ne izdvaja kao specifičan*. Ipak i ova saradnja postoji, a ostvaruje se pre svega kroz gostovanja i umrežavanje. Istraživanje je pokazalo da su akterke dobro umrežene. Akterke lokalne scene feministički orijentisane izvođačke umetnosti učestvuju u radu velikog broja mreža koje su različitih profila od onih specifično medijski orijentisanih, sindikalnih mreža, do onih eksplicitno kritičko-političkih.

Ispitnice su zainteresovane za angažovanje u radu regionalne (Crna Gora, BiH, Hrvatska i Srbija) mreže umetница, teoretičarki i aktivistkinja koje se bave feminističkim izvođačkim umetnostima, pre svega ukoliko se slažu sa programom inicijative. Među akterkama prisutno je očekivanje od mreže da učestvuje u *potpomaganju i učvršćivanju idejnih i ideoloških pozicija koje su (potencijalno) progresivne i emancipacijske, kao prostor kritičke refleksije dominantnih društvenih pozicija i institucionalnih formi koji služe održavanju kapitalističkog poretku i služe normalizaciji i pacifikaciji društvenih konflikata, suprotnosti i razlika promovisanjem društveno-političkih promena na nezavisnom, samoniklom nivou*. Mreža bi takođe trebalo da omogući kritičku razmenu koja bi doprinela preispitivanju klišea, stereotipa i teorijskog solipsizma u cilju davanja koncepata, ideja i smernica za dalji rad. Takođe, od nje se očekuje da služi distribuciji znanja, informacija i ideja i da generiše nove i funkcionalne forme delovanja u široj javnosti kroz produbljivanje znanja i svesti o ljudskoj zajednici, kao i da jača kapacite fejmističke scene izvođačkih umetnosti i tako pomogne snažnijem uplivu u javnu sferu putem konsolidacije feminističke scene na svim prostorima, lokalno, regionalno, globalno. Akterke su zainteresovane za uspostavljanje različitih formi saradnje u graničnom području teorije i umetnosti i *usložnjavanje „klasične“ teorijske priče direk-*

tnim suočavanjem/saradjnjom sa umetnicama/cima. Takođe, istaknuta je i opasnost umrežavanja kao moguće auto-getoizacije koja grupu ljudi sličnih interesovanja, može dovesti u neku vrstu samozaljubljenosti ili u samodovoljnu ekskluzivnost u poziciji apatrida. A pojedine akterke su eksplicitno istakle da ne bi učestvovale u njenom radu ukoliko je mreža neoliberalna. Takođe je kritikovana i savremena popularna trka za umrežavanjem, koje najčešće služi ili ispunjavanju fondacijskih kurikuluma, te standarda i programa EU ili ojačavanju profesionalističkih branši za potrebe razvoja globalnog kognitivno-kapitalističkog tržišta.

Ka radikalnoj repolitizaciji feminističkog diskursa i proizvodnji drugačije javne sfere

Na lokalnom, tako i na regionalnom nivou, postoji izražena tendencija svođenja feminizma na rodni mejnstrim i identitetske politike. U opisu projekta *Ženski glasovi u izvođačkim umjetnostima* navodi se da u lokalnoj sredini, postoji problem kolebanja između vrednosti koje donosi evropska legislativa u procesu tranzicije i još uvek dominantnih modela patrijarhalne kulture koji nameće homogenizaciju kulturnih identiteta kroz sopstvenu univerzalizujuću perspektivu. Žene se, još uvek, danas, u Srbiji, susreću sa stereotipima, nametnjima patrijarhalnih modela zajednica, nasiljem u porodici i nerealnim očekivanjima. Ta situacija je posebno pogoršana devedesetih godina kada je došlo do progresivne repatrijarhalizacije društva. Ipak, neophodno je imati u vidu i onu drugu stranu procesa rodnog mejnstrima koji nameće Evropsku uniju, a to je depolitizacija roda u sprezi sa neoliberalnim globalnim kapitalizmom. Neoliberalni oblici političke korektnosti i konzumeristički oblici životnih stilova depolitizovali su feminizam žrtvovanjem radikalno političke dimenzije rodnim identitet-skim politikama. Društvena tendencija identitetskih politika i rodnog mejnstrima je zasnovana na formalnom širenju prava i obećanju materijalne i simboličke jednakosti. Taj oblik vladavine nije zasnovan na koncentraciji moći, već na diseminaciji tolerancije kroz institucije, društvene grupe, političke događaje i internacionalne situacije mehanizmima kulturalizacije identiteta. Tolerancija je istorijski i kulturalno specifičan diskurs moći koji je postao zamena za stvarnu jednakost i slobodu, i koji blokira njihovo ostvarenje, jer mu nasilje i zloupotreba nisu strani. Taj menadžment moći, koji artikuliše identitete, razlike, pripadanje i marginalizacije, postao je deo konteksta u kojem deluju identitetske politike. Identitetske politike redukuju konflikt na inherenta trenja među grupama, koje esencijalizuju i tako proizvode efekat depolitizacije. Proces rodnog mejnstrima u Zapadnoj Evropi je postao imperativ, a sve regije koje ne sprovode dosledno ove politike postaju oblasti koje je neophodno spolja emancipovati. Ovakav odnos je posebno vidljiv prema bivšoj Istočnoj Evropi, koja postaje rodna granična zona podložna upravljanju i subordinaciji.

Iz tog razloga smatram da bi regionalna mreža feminističkih izvođačkih umjetnosti trebalo da bude zasnovana na radikalnom gestu repolitizacije feminističkog

diskursa i proizvodnji drugačije javne sfere. Taj gest uključuje autokritiku feminizma, ali i drugačiji pogled na stvarnost koju proizvodi savremeno globalno neo-liberalno kapitalističko društvo. Ta stvarnost proizvodi patnje, marginalizacije i represije na koje je neophodno odgovoriti postavljanjem radikalne platforme koja postavlja iste takve zahteve. Takva platforma feminističke umetnosti mogla bi da izgradi političku perspektivu koja se uspostavlja kao konstantni kritički kvir element u sistemu. Taj kritički element se ne zadovoljava instant rešenjima koja nemaju istinske efekte, već traži nove modele za ostvarenje svojih ciljeva, koji otvaraju perspektivu za drugačije modele bivanja zajedno. Takvu feminističku mrežu vidim kao konstantan događaj promene - neprestano postajanje ženom kroz praktikovanje slobode (koja drugačije i ne postoji nego kao praksa); kao politiku brige za drugog/u i konstantan afektivno-kritički rad i senzualnu solidarnost.

Dr Ana Vilenica

HRVATSKA:

I Ženske/feminističke izvedbene umjetnosti 1990-2010:
razvoj i kontekst

II Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti:
analiza istraživanja

Ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u Hrvatskoj 1990-2010: razvoj i kontekst

ŽENSKO - FEMINISTIČKO - ANTIFEMININO

Kako je godina 1990. postala u teatrološkim i kritičkim pregledima korpusa suvremene hrvatske drame „graničnom godinom do koje se sada već prave sinteze o jednom razdoblju hrvatskoga kazališta, a od kojega započinje novo i drugo/drugačije razdoblje“ (Lederer 2004:7), naravno da u navedenoj temi polazimo od te godine koja je označena svojim negativnim političkim energijama kao mračni, kakofonijski preludij u ratne godine: dakle, siječnja te godine XIV. kongres Saveza komunista okončava rušenjem saveznih struktura SKJ, listopada Slovenija i Hrvatska predlažu da se Jugoslavija promijeni u konfederaciju...

I. Ženski, feministički i antifeminini performans

Ovim prvim podnaslovom uvodno ćemo se ograničiti na tri umjetnice performansa, i to u odnosu na tri kategorije – žensko, feminističko i feminino, na način kako je te odrednice u književnoj kritici odredila feministička teoretičarka Toril Moi, koja je utvrdila kako je feministička kritika ta tri termina rabila u različitim značenjima, te im je stoga sâma, u okviru velikoga teorijskoga spremanja, pridala fiksna značenja. I pritom spomenuta feministička teoretičarka ističe da odrednicu feminističko moramo shvatiti kao političku poziciju, odrednicu žensko kao pitanje biologije a odrednicu feminino kao skup kulturno određenih karakteristika (Moi 1997:104). Upravo na tom trostrukom tragu namjera je uvodnoga dijela ovoga članka promatranje ženskoga performansa Vlaste Delimar, feminističkoga performansa Sanje Iveković i antifemininoga performansa Ksenije Kordić.

Naime, pod okriljem razdoblja sedamdesetih, koje je označeno političkim angažmanom feminism, kao umjetničke glasnice u Hrvatskoj pojavljuju se Sanja Iveković (Zagreb, 1949.) i Vlasta Delimar (Zagreb, 1956.). Značajno je da su pod utjecajem jakog feminističkog pokreta na Zapadu 1970-ih samo Beograd i Zagreb tih godina razvili snažnu feminističku aktivnost na području cijele Istočne Europe. Tako je npr. sedamdesetih pod utjecajem feminističke teorije Dunja Blažević, tada ravnateljica Studentskog kulturnog centra u Beogradu, organizirala poznate Aprilske susrete koji su tih godina predstavlјali centralno okupljalište umjetnika/ica performansa na ovim prostorima (Gržinić 2003:46).¹⁹

19 Godine 1978. Studentski kulturni centar u Beogradu, koji je funkcionirao kao institut suvremene umjetnosti, organizirao je prvu međunarodnu feminističku konferenciju održanu u jednoj od ondašnjih socijalističkih zemalja pod nazivom „Drug-ča žena: žensko pitanje – novi pristup?“ (usp. Pejić 2009:23).

Što se tiče odrednice *feminino*, na njoj ćemo se zadržati u završnome dijelu teksta posvećenome antifemininim performansima Ksenije Kordić, a kao uvodnu egidu o tri-ma umjetnicama, odnosno, o trima modusima *rodnoga performansa* umjetničar performansa, čini se da se već uvodno može istaknuti da što se tiče stvaralačke dozvole, sve su se tri umjetnice *usudile* izvedbeno transferirati vlastitu životnu priču i etički odbir: Vlasta Delimar vlastito tijelo i oslobođenu seksualnost, bez straha od bilo kakve osude – i one svakodnevne tzv. nijeme većine i one feminističke i one animalističke; Sanja Ivezović npr. (radi se o mojoj prepostavci) bez straha da će njezina umjetnost biti označena kao politizacija umjetnosti²⁰ i Ksenija Kordić bez straha – unatoč svome prвome performansu, koji je, kao što ćemo u završnome dijelu ovoga članka istaknuti, prošao trostruku cenzuru – (radi se isto tako o mojoj prepostavci) da će možda biti označena kao npr. *gothic* umjetnica “sotonističkoga” spektakla.

Ženski performans: Vlasta Delimar ili žena je žena je žena...

Krenimo, dakle, od *ženskih performansa* Vlaste Delimar kojoj pripada titula najradikaljnije umjetnice performansa u Hrvatskoj, kako ju je jednom prigodom odredila Nada Beroš (2000:4). I dok je feministički performans određen političkim stavom o subverziji svih oblika patrijarhata i seksizama, naravno da onda *ženski performans* ne mora podrazumijevati uvođenje feminističke političnosti. Odnosno, odrednica *žensko*, prema određenju Toril Moi, pa tako i *ženski performans*, upućuje na biološku činjenicu, i sâma po sebi ne mora afirmirati feminističke stavove. Tako feministička likovna kritičarka i teoretičarka likovnih umjetnosti Ljiljana Kolešnik rad Vlaste Delimar atribuira kao *ženski body-art performance* i kao vrstu intuitivno feminističkoga diskursa, s obzirom da je korištenje vlastitoga tijela kao izražajnog medija čak „i u feminističkoj likovnoj kritici označeno kao ‘plesanje na rubu suptilne provalije’“ (Kolešnik 1997:198, 200). Odnosno, kao što nadalje Ljiljana Kolešnik konstatira da ono što je u Delimarinu radu „kontroverzno s pozicije feminističke likovne kritike jest potpuno odsustvo ideološkog angažmana, iako je zatvorenost u krug intimnih iskustava samo prividna, jer se (...) ona gotovo neminovno i nužno prostiru preko granica osobnog i dotiču univerzalnih pitanja“ (Kolešnik 1997a:110).

Naime, prvi stvaralački izbor/istinu Vlaste Delimar čini njezino *prirodno* tijelo, tijelo koje nije re/dizajnirano komercijalnom ljepotom: tijelo s opuštenim grudima kakve jesu, s ispušćenim trbuhom kakav jest, s razbarušenim dlačicama spolne delte/-vrta kakve jesu. Prirodnim/golim tijelom, ili u određenju Miška Šuvakovića – *hrapavoga, genitalnoga tijela* (Šuvaković 2003:63), što će reći *otvorenim tijelom* – *golom* istinom, tijelom kojim briše gra-

20 Ili riječima Sanje Ivezović: „Ono što želim ovdje naglasiti jest da moramo razlikovati aktivističku i političku umjetnost. (...) Na primjer, ja smatram da sam tek nakon suradnje na projektima ženskih nevladinih organizacija (koje su se oformile u devedesetima) bila u mogućnosti realizirati rad koji se može smatrati aktivističkim projektom. Mislim na projekt Ženska kuća u kojem sam surađivala s Autonomnom ženskom kućom, tada jedinim zagrebačkim skloništem za žene žrtve obiteljskog nasilja koje nije bilo financirano od države jer nova 'demokratska' vlast pitanje nasilja nad ženama još uvijek nije smatrala pitanjem od 'državnog interesa'" (Ivezović 2008:258).

nice između tijela kao metafore javnosti i tijela kao *intimne* metafore – poništava *žalosno* tijelo, *zatvoreno* tijelo umrtvljene seksualnosti (Marjančić 2000:32). Ili kako je to jednom prigodom istaknula Vlasta Delimar: „Moj je izbor bio moje tijelo i ja sama“ (prema Šegota Lah 2004:207). Tako vlastito tijelo umjetnica postavlja kao jedini stvaralački izbor/temu u svojim fotoambijentima kao Velike/oltarne foto-autobiografije, kolažirajući ga ili intervenirajući na njegovoj nagoj površini bojom i aplikacijom, kao što ga postavlja i kao izvedbeni subjekt u autobiografskim performansima. Podsjetimo na kontekst recepcije nagoga tijela u socijalističkoj Jugoslaviji, određenije – Jugoslaviji real socijalizma, kako je to istaknula Branka Stipančić: performansi su se mogli odvijati jedino ako ne zadiru u političke teme i ako je seksualni element bio umjeren (Stipančić 1998:59). Sasvim je očito da je Vlasta Delimar svjesno subvertirala tu ideološku cenzuru nagoga tijela, odnosno riječima Vlade Marteka – Vlastina, drugog, bivšeg supruga – u njezinim aranžmanima radi se o predočavanju – maškaranju i ogoljavajući sebe u rasponu kurva – svetica, domaćica – umjetnica (Martek 2005:51). Upravo je i zbog radova u kojima veliča nagost vlastitoga tijela, kao oslobođene spolnosti i radosti spolnoga užitka (rekla bi Vlasta vrlo sočno *jebanja*), Vlasta Delimar često u medijskim natpisima bila označena, *obilježena* kao „žena koja se skida“, „žena koja je vulgarna“ ili kao što su, kako se prisjeća, isticale *neke žene* – da se radi o umjetnicama, „ženi koja vrijeda žensko dostojanstvo“ (prema Šegota Lah 2004:208). Naime, zamjetno je da što se tiče profesionalnoga, umjetničkoga kruga Vlasta Delimar uvijek je imala, dakako, vrlo snažnu podršku (naravno, radi se o određenim povjesničarima i povjesničarkama umjetnosti koji su pratili njezin rad); međutim, etička podrška *šire javnosti* njezinoj dozvoli za nagu i seksualnu izvedbu, a posebice onih koje je označavala apliciranim tekstovima pisanim u ironijskom modusu – npr. podsjetimo na njezin jumbo-plakat/urbanu akciju *Treba vjerovati muškarcima* (Zagreb, 2003.) – često je izostajala.²¹ S obzirom na spomenuto ironiju natpisa na jumbo-plakatu sâma je umjetnica izjavila da se radi (i) o hommageu Grupi šestorice autora uz koje se formirala kao umjetnica (usp. Delimar, Božić 2003:86).²² Poznato je da Vlasta Delimar prve performanse izvodi sa Željkom Jermanom (inače, članom Grupe šestorice autora) u kojima je feminino-maskulinim arhetipovima istraživala muško-ženske odnose te kako oni utječu na ženu, umjetnicu (Stipančić 1998:60).

No, zaustavimo se na umjetničnim performansima od devedesetih kada je Vlasta Delimar uvela votivni ružičasti kostim, a kojega će u kasnijim performansima i fotografijama varirati u ružičasto-crnoj varijanti (ružičasti gornji dio kostima i crna sukњa). Naime, performans *Zrela žena*, što ga je izvela na Tjednu performansa *Javno tijelo*

21 Miško Šuvaković Delimarine performanse određuje kao postmodernistički performans, koji karakterizira rad ironijskim i paradoksalnim oblicima ponašanja (Šuvaković 1999:243). Odnosno, riječima Vlaste Delimar: „Na primjer, ako kažem: 'Jebes' žensko dostojanstvo', to ne treba shvatiti doslovno. Naprosto, čovjek siguran u sebe može se na svoj račun i sezati“ (prema Šegota Lah 2004:209).

22 O akciji „Sprejevi u ruke!“ anonimne grupe građanki/gradana koji su na umjetničinu jumbo plakat postavili/le dvije slike lica žene s masnicama, podljevima i hematomima, a po nebnu na vrhu plakata nasprejali grafit 1 OD 5 „PADA NIZ STEPENICE“ usp. Delimar, Božić 2003:86. U katalogu urbane akcije ‘Treba vjerovati muškarcima’ (Zagreb, 2003.), koji je oblikovan kao niz razglednica navedenoga jumbo-plakata, umjetnica je, među ostalim, zapisala i sljedeće: „Rečenicom ‘Svaka peta žena pada niz stepenice’ te fotografijom unakaženog ženskog lica, deset dana nakon postave, anonimna ženska udružna je izvela preko noći grubu intervenciju na mojim plakatima.“

(Zagreb, 1997), kreće se u rasponu od nagoga tijela – umjetnica ima samo duge bijele rukavice i crne *salonke* – do odjevenosti u klasični ružičasti ženski komplet. Istovremeno s odijevanjem na platnu su projicirani dijapozitivi *Umjetnice kao Žene* s feredžom (stereotip o *orientalnom* ženskom tijelu) koja leži na podu, a izražajnost *njezina* tijela kreće se od odjevenosti (zatvorenosti tijela u muslimanskoj „anatomskoj sudbinii“ ženskoga tijela) do razotkrivanja spolovila. Performans se odvija na dvije razine: odijevanje kao montaža izvanjskih naslaga i unutarnja demontaža razodijevanja koja je prikazana na dijapozitivima. Odnosno autointerpretacijom umjetnice:

„*Na slajdovima sebe sam odjenula kao ženu iz istočnačke, muslimanske kulture gdje je žena potpuno pokrivena, sakrivena, a uzela sam jednu usporedbu Erieke Jong, koja mi se jako svidjela, a kojom ističe da se žena Zapada sakriva iza svoje šminke. To je jedna naša zapadnjačka feredža, za razliku od istočnačke žene koja se pokriva feredžama doslovno – pokriva glavu, cijelo lice, tijelo. (...) Zato sam uzela tu ženu – sebe sam potpuno pokrila, za razliku od one druge – sebe koja je nastupala na pozornici koja je bila naga i koja se odjevala*“ (Vlasta Delimar, prema Marjanić 1998:18).

Nakon odijevanja *preobražena* Žena sjedi s umjetnim falusom u ruci u *ružičastom* građanskom kostimu i u *zlatnim* cipelama,²³ pokazujući svoju *zrelost*. Odnosno, kako je umjetnica navela u *opisu* performansa:

„*Žena koja sjedi 'preobražena' s falusom u ruci čekajući fotografiranje pokazuje svoju 'zrelost' žene, spremnost na uzajamnost, poštivanje različitosti. Moć je izjednačena. Falus kao (jedan) izvor života + žena kao (drugi) izvor života.*“

Od kraja devedesetih u akcijama i performansima Vlasta Delimar ostvaruje novu stvaralačku slobodu: naime, kreativno otvara suradnju s Milanom Božićem, dragovoljcem Domovinskog rata 1990–1991., ratnim vojnim invalidom i djelatnim časnikom Hrvatske vojske, rastvarajući susret s najdirektnijim iskustvima „šoka na crno“, Andželom/Ratnikom Smrti kojega će kao pročišćenoga Andžela Ljubavi uvesti u „topli“ izvedbeni scenarij, „želje“ i „žene“, ili – poslužimo se nazivom izložbe-ambijenta ...žena je žena je žena... iz 1999. godine koji je inspiriran poetikom ponavljanja ...ruža je ruža je ruža... Gertrude Stein. Riječ je o sljedećim performansima i akcijama: *Razgovor s ratnikom ili žena je nestala* (1999), *Žena je nestala* (2000), *Prinček 2001* (2001–2002),²⁴ ambijentalna živa slika *Tantra* (2002), *Mlinar* (2002), *Ljubavna valuta* (2002), projekt *Vlasta Delimar i Milan Božić provest će noć...* (2003),²⁵ *Dyspareunia, frigidnost* (2004).

23 Pri odijevanju Vlaste Delimar asistirao je glumac Edvin Liverić.

24 Performans *Prinček 2001*. Vlaste Delimar i Milana Božića u Večernjem listu atribuiran je kao eročki performance (usp. Jendrić 2002:14). Za scenu performansa odabran je prsten Meštrovićeva paviljona (HDLU) koji je umjetnica ispunila plavim platnom koje se spuštao s galerije u unutrašnjost arhitektonskoga valjka gdje se odvijala scena prve bračne noći uz svirku podravskih mužikaša Blaža Lengera.

25 Vlasta Delimar 2. listopada 2003. godine zajedno s Milanom Božićem završila je revitalizacijski projekt/akciju Vlasta Delimar i Milan Božić provest će noć..., u navedenom slučaju s podnaslovnom odrednicom – u Švicarskoj kući, u parku Maksimir u Zagrebu, zaokružujući koncept performansa o energetskom iscijeljivanju zapuštenih prostora, kojim se pozivaju na koncepte Marka Pogačnika o iscijeljivanju Zemlje iz Zmajevih linija. Navedenim prostorom kao desetim i posljednjim prostorom, lokacijom za noćenje, umjetnica je zaokružila spomenutu akciju kojom je zajedno s Milanom Božićem ukazala na dragocjene prostore u Hrvatskoj koji su zanemareni, zapušteni.

Zamjetno je da je u razdoblju devedesetih, a prije suradnje s Milanom Božićem, umjetnica izvela svega nekoliko performansa: *Bez naziva* (1991), *Tražim ženu* (1996), *Zrela žena* (1997), *Moć je izjednačena* (1998).

Pritom ta je suradnja s bivšim *ratnikom* Milanom Božićem kod Delimar zamjetno kreativno rastvorila njezine granice *ženske umjetnosti*, određenije intimnosti, i prema *društvenim smjernicama*.²⁶ Naime, u suradnji s Milanom Božićem, Marijanom Špoljarićom i „Galerijom S“ iz Koprivnice te uz pomoć Mjesnoga odbora Štaglinec i njegove udruge žena „Proljeće“ 2005. godine umjetnica osniva umjetničku i neprofitnu organizaciju *Moja zemlja – Štaglinec*. Tako je prvo ambijentalno događanje u Štaglincu, održano 2. srpnja 2005. godine, Vlasta Delimar posvetila svome pokojnom ocu, napisavši u pozivnici kako je *padre padrone* „nestao a s njim glavna snaga postojanja svih aktivnosti koje su davale smisao i korist jedne zemlje“ (podsjecam na umjetničin odnos prema ocu čiju je *istinu* prihvatile tek nakon 25 godina, i to nakon njegove smrti),²⁷ i pritom je uputila poziv umjetnicima kao i udrugama koje su posvećene ekologiji, geomantiji, energetskim sustavima te raznim oblicima duhovnosti da se pridruže vlastitim idejama vezano uz koncept „zemlja“.

I uslijedila je „krvava“ Marička (Klovićevi dvori, Zagreb, 2006), performans u kojem je umjetnica zaklala pjetla kao što je u performansu *Tražim ženu* (1996), dakle, deset godina ranije (očito je da se radi i o umjetničinu hommageu vlastitom performansu) zaklala kokoš (usp. Jurić, Marjanić, Perci 2006:35; Marjanić 2006:97-114; Marjanić 2004:222-249; Klopotan, URL, 2005). Naime, performans „krvoločna“ Ma-



Vlasta Delimar:
Šetnja kao Lady Godiva

26 Zamjetno je da od 2005. godine, kada Vlasta Delimar pokreće projekt *Moja zemlja*, Štaglinec izostaju (na neko vrijeme) zajednički performansi izvedbenoga duva Delimar – Božić, i pritom se Milan Božić sve više kreativno osnažuje u izvedbama vlastitih performansa, i to uglavnom u okviru spomenutoga projekta u Štaglincu.

27 Odnosno, kao što je umjetnica zabilježila u katalogu *Moja zemlja*, Štaglinec iz 2008. godine: „Fotografija očeve ‘kućice u polju’ nakon 25 godina u meni je izazvala pravu buru sjećanja i otkrila sasvim novu spoznaju – prihvatala sam oca, napokon“ (Delimar 2008:1; istaknula S. M.).

rička je izведен u sklopu ciklusa ***Intime Jasmine Bavorjak u Galeriji Klovićevi dvori 7. studenoga 2006.***, kojim je umjetnica (i) senzacionalno *nahraniла* zaista sve medije činom klanja pijetla koji je te *kobne večeri po njega* odabran da figurira kao žrtva u ime umjetnosti.

Ukratko, svi se performansi Vlaste Delimar mogu označiti kao demonstracija hrabrosti, ili kao što je umjetnica izjavila povodom performansa *Prinček 2001* (2001-2002) u kojemu je s Milanom Božićem demonstrirala spolni odnos.

„To je čin hrabrosti kojim u javnosti pokazujete nešto što svakodnevno radi-te u intimi svoga doma. Uvijek pokušavam svoj život maksimalno pojednostaviti i ne mistificirati stvari, a to poručujem i svojim akcijama: ne mistificirajte, oslobođite se nametnutih moralnih normi i pronađite u sebi slobodu da budete ono što jeste. Poanta je u tome da ostvarimo svoje ideje bez straha i da izrazimo svoje mišljenje po svaku cijenu” (Delimar, URL, 2008a; istaknula S. M.).

Završno, što se tiče demonstracije hrabrosti, dovoljno je spomenuti da je 2001. godinu medijski, što se tiče izvedbenih umjetnosti, obilježila akcija Vlaste Delimar *Šetnja kao Lady Godiva* kada je u binomnoj ikonografiji *naga žena konjanik (gola u sedlu)* – konj Petko projahala središtem Zagreba u sklopu UrbanFestivala kao Lady Godiva, oživljavajući anti-spomeničkom strukturon maskulinog heroja-konjanika, naravno odjevenoga, često ratnički te naoružanoga, a ponekad, kako je Vlado Martek, zapisao – sa smotuljkom spisa (Martek 2005).

Feministički performans: Sanja Ivezović ili odustajanje od izvedbenoga izlaganja vlastitoga lika/tijela

I dok je Vlasta Delimar određena kao umjetnica koja zadire u *ženske teme*, koja negira upisivanje vlastitih radova u kôdove feminizma pa tako i *feminističkog performansa*, i time se njezinim uracima obično *prišivaju* sintagme *ženski performans, ženska umjetnost* (usp. Valušek 1998:2), Sanja Ivezović svojim radovima duboko *uranja* u feministički politički aktivizam, odnosno u svojoj umjetnosti ostvaruje prožimanje feminističke teorije i političkog aktivizma.²⁸ Istina, pritom u posljednja dva desetljeća sve se rjeđe pojavljuje kao izvođačica, odustajući od prikazivanja *vlastitoga lika/tijela* (usp. Eiblmayr 2001:13-16). Što se tiče stvaralačke dozvole za feminističkim performansom, umjetnica je jednom prigodom istaknula kako je „jedva iznudila“ od pokojnoga Marijana Susovskog da u tekstu kataloga o njezinim performansima, koji je izdala tadašnja Galerija suvremene umjetnosti (danas Muzej suvremene umjetnosti), istakne da se bavi feminističkom problematikom. Odnosno, umjetničnim komentarom iz 2000. godine:

²⁸ O ženskoj nevladinoj udruzi Electra koju je pokrenula Sanja Ivezović, o projektu *Gen XX* (1997-2001), koji je ostvarila u suradnji s *Arkinom*, te o projektu *Ženska kuća* koji je vodila sa ženama žrtvama obiteljskog nasilja i ženama zaraženim virusom AIDS-a usp. Ivezović 2000:24-25; Ivezović 2002:56-58; Milovac 2002:149; Matić 2003:39.

„Sigurna sam da će danas tvrditi da nije imao nikakvih problema s upotrebom termina ‘feminizam’. I reći će istinu. Bitke su se vodile oko manje ‘ozbiljnijih’ tema, o tome na primjer, da li je ono što radimo mi konceptualci uopće umjetnost“ (Iveković 2000:24)²⁹

Zapravo taj zapis Marijana Susovskog o performansima Sanje Ivezović slovi kao prvi stručan zapis o njezinim izvedbenim radovima i instalacijama od kojega su mnogi kasnije kretali u retrospektivna pisanja o njezinim izvedbama. Naime, u tom tekstu Susovski ističe njezinu feminističku problematiku kojom umjetnica „kritički analizira kompleksan odnos masovni mediji – svakodnevni život žene“ te pregledno formulira da su središnji problemi tih performansa konvencije u ponašanju i komuniciranju.

Sanja Ivezović, koja je počela izvoditi performanse sedamdesetih godina u okviru nove umjetničke prakse (kako kritičari nazivaju umjetnost sedamdeset u bivšoj Jugoslaviji), prva je umjetnica na/u ovim prostorima koja je koristila medij izvedbe i videa za jukstapoziciju tjelesnog – ženske seksualnosti – i političkog (tiska i televizije), i prva je umjetnica iz svoje generacije koja je počela izražavati jasan feministički stav (prema Pejić 2001:99). Pritom upućujem na umjetničino shvaćanje feminizma te suodnosa feminizma i umjetnosti:

„Poticajnim smatram antiesencijalistički feminism, dakle, onaj koji funkcioniра kao kritička praksa, a ne doxa, koji se shvaća kao dinamička i samokritična odgovornost, a ne program“ (Ivezović 2003:12-14).

Performanse i videoprodukcije u svojim je počecima također radila u duetu s Daliborom Martinisom, kao što su duo-performansi započeli Vlasta Delimar i Željko Jerman. Istina, pritom postoji svojevrsna razlika: naime, dok je Vlasta Delimar, kako to često umjetnica sâma ističe – svoje stvaralaštvo inicirala u radu Grupe šestorice autora i pritom je performanse počela izvoditi u duetu sa Željkom Jermanom, Sanja Ivezović svoje je prve performanse izvodila samostalno, da bi naknadno ispitala i stvaralaštvo muško-ženskoga para u performansima i videoprodukcijama s Daliborom Martinisom (usp. Ivezović 2003:12-14). Inače, Sanja Ivezović i Dalibor Martinis zajedno su upisani u povijest hrvatske likovne umjetnosti kao začetnici video umjetnosti na našim prostorima (usp. Susovski 1982:29), kao što je Sanja Ivezović određena kao naša prva umjetnica performansa – dakle, rekli bismo, mama hrvatskoga performansa kao što mu je pokojni Tom Gotovac (Antonio G. Lauer, 1937-2010) anarho tata. Ipak, osobno mi se čini da bi se moglo govoriti zaista o dvjema rodonačelnicama hrvatskoga performansa – Vlasti Delimar i Sanji Ivezović.

Pritom, za razliku od Vlaste Delimar, performansi Sanje Ivezović su tihi, i onda kad su politički (usp. Stipančić 1998:59), kao što to pokazuje njezin očito najzapaženiji, odnosno njezin antologiski performans *Trokut* (1979; trajanje 18 minuta), koji se odvija kao *site-specific* (zagrebački balkon, Savska 1) i *time-specific* (10. svibnja 1979.,

29 Godine 1971. bila je pozvana na 7. pariški bijenale mladih umjetnika, što je ujedno bila prva međunarodna izložba na kojoj je sudjelovala. U jednoj je retrospekciji na to svoje prvo međunarodno priznanje istaknula kako je u sklopu Bijenala postojao i konceptualni dio, te da nije bila baš impresionirana konceptualnom umjetnošću. „Smatrala sam je previše cerebralnom, previše ‘znanstvenom’“ (Ivezović 2001:59).

dolazak predsjednika Tita u Zagreb) performans građanske neposlušnosti, a u kojemu je uspostavljena komunikacija između tri osobe – osobe koja se nalazi na krovu hotela Intercontinental preko puta umjetničnog stana, umjetnice koja se nalazi na balkonu svoga stana i policajca na ulici koji se nalazi ispred njezine zgrade. Zbog cementne konstrukcije balkona akciju Sanje Ivezković može pratiti jedino osoba koja se nalazi na krovu spomenutoga hotela. Njezina je pretpostavka da ta osoba ima dalekozor i *walkie-talkie*; naravno, i policajac na ulici posjeduje *walkie-talkie*. Performans započinje trenutkom njezinoga izlaska na balkon i *sjedenja* na stolicu, nakon čega toči *whiskey*, čita knjigu i izvodi geste koje prizivaju čin samozadovoljavanja. Nakon nekog vremena policajac je pozvonio na vratima njezinoga stana i naredio je da se *osoba* i predmeti s balkona moraju maknuti, čime prijašnji *Kaos* (mogućnost samozadovoljavanja) nastoji dovesti u državni *Red* (usp. Ivezković 2001a:107, Ivezković 2008:259).³⁰ Poznato je da je Sanja Ivezković izvela i svojevrski *re-enactment* navedenoga performansa 2005. godine, naravno u sasvim drugom društveno-političkom kontekstu. Naime, akcija se odvila na dan kada je petnaest predsjednika europskih država posjetilo Zagreb kako bi sudjelovali na *Croatia Summitu 2005* koji se održao u hotelu Westin (bivši hotel Intercontinental, kasnije hotel Opera) u Savskoj ulici. Kao što je i 1979. godine fotografski dokumentirala politički ritual predsjedničkoga dolaska, tako je to učinila i u re-enactmentu, a pritom je pokušala i telefonski dobiti Ministarstvo vanjskih poslova, lokalnu policijsku stanicu, hrvatskoga predsjednika kao i Hrvatski sabor kako bi ih obavijestila o performansu, ali, kako navodi u opisu performansa, nije uspjela uspostaviti telefonsku vezu zbog mjera sigurnosti koje su onemogućile uporabu mobilnih telefona (Ivezković 2006:64).

U ovoj zaista sažetoj retrospektivi izvedbenosti Sanje Ivezković³¹ zaustavljamo se na razdoblju do devedesetih kada umjetnica aktivno i subverzivno počinje komentirati svojevrstan fenomen društvene amnezije i kada se počinje usmjeravati na propitivanje sloma socijalističkoga režima kao i svih posljedica veličajnoga trijumfa tržišne ekonomije. Paralelno s tim temama nastaje i odustajanje od performansa, odustajanje od izvedbenoga izlaganja *vlastitoga lika/tijela*. Odnosno, ukratko riječima Marine Gržinić: Sanja Ivezković je započela „sa samom sobom, a danas je zaposlena oko snažnog procesa transformacije svih vrsta društvenih predrasuda“ (Gržinić 2003:48). U tom razdoblju od devedesetih izgleda da je izvela svega dva performansa: spomenuti *re-enactment Trokut* (2005) i performans *Repetitio est mater* (*Nada Dimić*) (ARL, Dubrovnik, 1999; i ponovljena izvedba pod promijenjenim nazivom *Nada Dimić File*, HDLU, Zagreb, 2000). Pritom u Dubrovniku sadržaj pisma Nade Dimić – u kojemu umjetnica

30 Usp. iznimnu interpretaciju spomenutoga performansa koju ispisuje Bojana Pejić, a započinje motivom žene na balkonu kao jednog od ikonografskih motiva u povijesti zapadnog slikarstva koja elaborira topografiju izvana/iznutra, javno/privatno, granica gledati/biti gledan. "Žena na balkonu je mise en scène koji indicira rodnost upisanu u dijalektiku privatnog i javnog" (Pejić 2001:95). Na navedenu interpretaciju performansa upućuje i sâma umjetnica u intervjuu povodom projekta Tražim mamin broj ostvarenog za Documenta u Kassel 2002. godine (usp. Duganždija 2002:37).

31 Opise pojedinih performansa Sanje Ivezković usp. Ivezković 1980; Ivezković 2001a; Matić 2003:36-40.

spominje hapšenje Srba *od strane* ustaša – bio je provokativan za publiku: „Bilo je bučnog ustajanja i glasnog/protestnog izlaženja iz Galerije“ (Ivezović 2003:12-14).

Naime, Sanja Ivezović je povodom 152. godine obljetnice *Komunističkoga manifesta* u organizaciji WHW-a izvela performans *Repetitio est mater (Nada Dimić)* u HDLU-u kao i urbanu intervenciju *SOS Nada Dimić* kao dio projekta *Nada Dimić File* (Ivezović 2003:12-14). Riječ je o neonskom natpisu, reklami, koja se nalazi na prednjem dijelu te tvornice, iznad ulaza, a koja je izvorno oblikovana kao rukom ispisano ime „Nada Dimić“. Intervencija *SOS Nada Dimić* (2000.) Sanje Ivezović sastojala se u obnavljanju tog neonskoga znaka koji više nije u upotrebi od kada je ta tvornica, odnosno prostor privatiziran za vrijeme tranzicije (Ivezović 2001b:67) i koja je tako devedesetih i preimenovana u Endi International, a danas je kao i većina tvornica ove *mračne naše* u stečaju. Dakle, za vrijeme izložbe ta je neonska reklama bila upaljena, što je prizvalo i neku drugu ideosferu nimalo dobrodošlu u neoliberalno orijentiranoj tranziciji. Osim navedenoga, umjetnica je pritom organizirala i besplatno pravno savjetovalište za radnike tvornice, sjedinjujući kolektivnu prošlost i nimalo optimističan ekonomski trenutak sadašnjosti. Time je preispitala i alternativne modele trenutnom ekonomskom sustavu kao što su razmjena, darivanje i recikliranje znanja, ideja, vještine i robe. Godinu dana kasnije tvornica je ipak napuštena i zapečaćena, a sudbina otpuštenih radnika, uglavnom žena, koje tradicionalno rade u tekstilnoj industriji, još je neizvjesna. Pored navedenoga Sanja Ivezović je *izradila* i maketu tvorničke zgrade, vrijednog primjera industrijske arhitekture, konzervirajući je za budućnost (autor makete: Boro Kovačević) (usp. Što, kako i za koga 2003:157).

S obzirom da Sanja Ivezović i dalje figurira kao jedina naša umjetnica koja svojim radovima duboko *uranja* u feministički politički aktivizam, jedina je naša umjetnica performansa čiji su odabrani radovi uključeni u videoarhiv *re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today* (kustosice Bettina Knaup i Beatrice E. Stammer) koji je u formi arhivskoga projekta sabrao kontekst ranoga feminizma i performansa



Sanja Ivezović:
Übung macht den Meister

šezdesetih i sedamdesetih godina kao i njegov povratak u formi obnove izvedbi/reizvedbi. Videoarhiv središnji je dio većega istraživačkoga projekta, predstavljenoga u berlinskoj Umjetničkoj akademiji (Akademie der Künste, Berlin, 13. prosinca 2008. – 8. veljače 2009.),³² a Sanja Ivezović u okviru spomenutoga projekta bila je uključena i reizvedbom, re-enactmenom svoga performansa *Übung macht den Meister (Praksa čini majstora)*, koji je samo jednom izvela – u istom gradu 1982. godine, a drugi puta (u okviru spomenutoga projekta) u izvedbi plesne umjetnice Sonje Pregrad.³³

Antifeminini performans: Ksenija Kordić ili subverzije femininog

Završno zadržimo se na odrednici feminino koja u određenju Toril Moi formulira spolno uvjetovane društvene uloge kao kulturne konstrukte: dakle, dok odrednica žensko predstavlja prirodu, feminino predstavlja odgoj. Odnosno, anglofone feministice odrednice feminino i maskulino koriste u značenju reprezentacije društvenih konstrukcija – rod, a odrednice žensko i muško odnose se na čisto biološke aspekte – spol. Naime, poznato je da feminizam upotrebljava kategorije feminino i maskulino kako bi označio društvene obrasce seksualnosti i ponašanja koja su nametnuta kulturnim i društvenim normama. Dakle, feminino je kulturni konstrukt, odnosno, ako upotrijebimo poznatu krilaticu Simone de Beauvoir – *Ženama se ne rađamo, ženama postajemo*. Navedeno podrazumijeva da društvene norme patrijarhalne opresije standarde femininog nastoje ulijepiti na biološku ženu, kako bi nas se uvjerilo da su ti odabrani standardi femininog prirodnji. Tako je žena koja subvertira takve društvene konstrukte obično određena kao nefeminina i neprirodna. Dakle, u interesu je patrijarhata da te dvije odrednice – feminino i žensko ostanu međusobno povezane, odnosno značenjski zbrkane (Moi 1997:108). Ukratko: patrijarhat nas želi uvjeriti da postoji bít ženskosti koja je feminina. Osobno mi se čini da se u tzv. antifeminini performansi mogu ubrojiti pojedini performansi Ksenije Kordić (Zagreb, 1979.) koji se, kao što će se iz izloženoga vidjeti, subvertiraju feminino. Naime, radi se o multimedijalnoj umjetnici koja u svojoj likovnosti kao i u performansima propituje istinitost i vlastitost spolnosti u umjetnosti, ali – za razliku od Vlaste Delimar – provodi subverziju femininog, koje je uočljivo i u njezinu svakodnevnom performativnom gothic stilu odijevanja.

Prvi je performans *Samozapaljenje* Ksenija Kordić izvela 14. siječnja 2003. u zagrebačkoj Močvari u okviru kojega je ritualno palila *Bibliju, Kur'an i Bhagavad-gītu*, od čijega je pepela, pomiješanoga s glinom oblikovala falusni simbol. Što se tiče stvaralačkih dozvola, dozvola za izvedbu bitno je spomenuti da performans nije smio biti

32 U tom su videorahivu zastupljena dva njezina videoperformansa Instrukcije br. 1 (1976) i Make Up – Make Down (1976) (usp. Video Archive 2008:25-26).

33 Usp. zapis Sonje Pregrad na koji je način pristupila obnovi performansa (Ivezović, Pregrad 2009:135-137). Taj su projekt i način na koji će biti izведен u Berlinu zagrebačkoj publici umjetnici predstavile na MaxArtFestu 2008. godine (Zagreb), gdje je Sanja Ivezović izjavila, dakle, u predstavljanju toga projekta, da je odustala od re-enactmenta u vlastitoj izvedbi s obzirom na izvedbeni zahtjev performansa. Opis navedenoga performansa usp. Holert 2008:26-27.

najavljen u programu Močvare zbog straha od reakcije određenih grupa koje, kao što je poznato, sustavno maltretiraju, uglavnom verbalno – ponekad i fizički, posjetitelje tog kluba. Nadalje, zbog nekolegijalnosti Ksenija Kordić je izgubila video snimku tog svog prvog performansa (točnije – jedna joj je kolegica uništila video snimak zbog sadržaja performansa), te su joj ostale samo fotografije kao dokumentacija rada koje su dostupne na njezinoj web-stranici. I nadalje, što je isto tako jednom prigodom spomenula, tri godine taj performans nije pokušavala prezentirati kroz neke ozbiljnije umjetničke institucije, a zauzvrat je imala osjećaj da se nije ni dogodio. Osim toga, kao što to uglavnom biva – na performans je došlo svega nekoliko novinara/novinarki. Tako je tom prigodom, kako često ističe, umjetnica doživjela tri cenzure – institucionalnu, medijsku i od strane nekih kolega (usp. Kordić 2008:30-31).

Zadržimo se nadalje na njezinoj prostornoj instalaciji i performansi *Slijedila sam crvenu nit*, koji su održani u Galeriji Prozori (u prostoru knjižnice S. S. Kranjčevića) u Zagrebu 2010. godine (16. veljače – 8. ožujka 2010.). Na prozorima Galerije bili su ispisani citati sljedećih autora/ica: Karl Marx („Radnik smije imati samo toliko da bi htio živjeti, a smije htjeti živjeti zato da bi imao.“), Slavoj Žižek („Možda je kraj seksualnosti zbilja na obzoru i možda je politička korektnost u službi tog cilja.“), Naomi Klein („Radni dan je dug – 14 sati u Sri Lanki, 12 sati u Indoneziji, 16 sati u Južnoj Kini, 12 sati na Filipinima.“), Camille Paglia, Jean Baudrillard i dr. Naime, njihove su rečenice bile isprintane na prozirnoj foliji, tako da su se mogle pročitati i izvana i iz Galerije Prozori. Pritom je svaka rečenica/citat bio uokviren crvenim koncem, čiji jedan kraj završava u knjizi na policama knjižnice iz koje je potekla, a drugi se spaja s krajevima konaca drugih citata koji se ujedinjuju u jedinstven konac od kojega je umjetnica u *gothic* odjeći, na otvorenju izložbe, heklala crveni tabletic koji jednom svojom lepezzom značenja asocira na spolnu *deltu*. Nakon otvorenja, tabletic je bio izložen u galeriji, kao artefakt i dio izložbe (usp. Kordić 2008:30-31).³⁴

I završno ovom prigodom o Kseniji Kordić spomenimo njezin performans *Želim biti*, što ga je izvela u kružnoj dvorani &TD-a (Perforacije, 25. – 30. rujna 2009., Dubrovnik, Zagreb), a u kojem je krenula od „izreke“ *dama na ulici, domaćica u kuhi-nji, kurva u krevetu*, koja podržava tri ženska stereotipa, a koje popularna kultura pokušava nametnuti kao arhetipove. Naime, umjetnica je tim performansom, životom skulpturom nastojala pokazati, kako ističe u opisu performansa, da takav prikaz žene nije samo problem neokonzervativizma nego je i vrlo čvrsta patrijarhalna matrica moćnoga pogona konzumerizma neoliberalnoga kapitalizma te se podržavanjem tih arhetipskih stereotipova održava većina industrijskih proizvoda kao i generiranje besmislenih potreba na kojima počiva cjelokupni društveni porekad. Odnosno, kako je to sročila Naomi Wolf u svojoj knjizi *Mit o ljepoti* da pornografija ljepote jasno čini žene vrlo nasilnima prema samima sebi: „*Dokazi su svugdje oko nas. Kirurg navlači prerezanu kože dojke. Ili pritišće svom težinom na njezina prsa da bi razlomio grude*

34 O autointerpretaciji navedenoga performansa usp. Kordić 2008:30-31.

silikona golim rukama. Trupla hodaju. Žene povraćaju krv." Dakle, pokušajmo predočiti taj performans, živu skulpturu Ksenije Kordić koja nastaje kao reakcija na vizualizaciju i komercijalizaciju stereotipova o ženskim ulogama, i zbog toga, čini mi se da se npr. navedeni performans može odrediti kao antifeminini performans. Umjetnica je odjevena u VHS traku; točnije, od VHS trake umjetnica je oblikovala odijelo koje pomalo nalikuje na S&M crne, gumirane fetiš kostime i pritom na visokim potpeticama, kao još jednom seksualiziranom fetišu, stoji na okruglom postolju. VHS traka, od kojega je sačinjeno fetiš odijelo, simbolizira medij ali i proizvod koji je opstao i pobijedio na tržištu zahvaljujući industriji pornografije. Naime, u odnosu na VHS, Betamax je odbio plasirati pornografski sadržaj i tako je izgubio vrlo jaku tržišnu utakmicu. Istaknimo da se videoinstalacija, koja scenografski vizualizira spomenutu izreku o stereotipovima ženskih uloga u vladajućem androcentrizmu, sastoji od triju filmskih uradaka. Tako se prvi film, koji uprizoruje stereotip dame, sastoji od isječaka uzetih sa CNN-a koji veličaju udaju Lady Di za princa Charlesa, gdje u veličajnosti cinizma kraljevskoga vjenčanja dominira bijela vjenčanica kraljevske nepoželjne mlađe. Nadalje, drugi film, koji se zadržava na *stereotipu kurve*, sadrži isječke iz porno filma *Dream Quest*, s poznatom bivšom porno glumicom poznatom pod odrednicom *najveća svjetska porno glumica* – Jennom Jameson u glavnoj ulozi, i to – možda i nije potrebno naglasiti – u eksplicitnim prizorima neobuzdanoga, vatrengog seksa. I treći film uprizoruje stereotip kućanice i majke, i to na primjeru isječaka iz filma *Tko pjeva*



Ksenija Kordić:
Slijedila sam crvenu nit



Ksenija Kordić:
Želim biti

zlo ne misli, s Mirjanom Bohanec kao domaćicom i glavnom ženskom ulogom. Naime, fotoinstalacija tih triju video ekrana smještena je na okruglom postolju na kojemu se umjetnica nalazi odjevena u VHS fetiš odijelu, gdje u poluležećem položaju ispija bocu pive i puši cigaretu, gledajući u publiku na isti način na koji publika promatra nju. Radoznalo. Završetak performansa u toj situaciji međusobnoga promatranja označen je umjetničnim ustajanjem, pri čemu joj pomaže gospođa iz publike, s obzirom da stajanje na tako visokim potpeticama zaista zahtijeva vještina balansiranja pa i akrobatičke, nakon čega Ksenija Kordić škarama rasijeca VHS fetiš odijelo te oslobođena, polunaga napušta mjesto izloženosti pogledima. Činjenica da su sve tri žene – Lady Di, Jenna Jameson i Mirjana Bohanec – na tim video isjećima plavuše stvara dodatan kontrapunkt izgledu Ksenije Kordić – njezinoj dugoj crnoj kosi i upečatljivom *gothic* stilu.

Sasvim je zamjetno da Ksenija Kordić 2009. godine subvertira iste one rodne stereotipe koje je u svom prvom samostalnom performansu iz 1980. godine (*Transformacija ličnosti*) apostrofirala Vlasta Delimar kao i Sanja Ivezković u svom prvom performansu iz 1976. (*Un jour violente*). Navedeno, dakako, ne začuđuje, jer kako je to vrlo snažno formulirala etnoantropologinja Dunja Rihtman-Auguštin 1995. godine, kad su mnogi o tome tada šutjeli, devedesete su na našim prostorima oživjele neke krugove koji su željeli nametnuti tragičnu³⁵ ideologiju patrijarhalne podređenosti žene, „vratiti ženi mjesto njemačkog KKK ‘Kinder, Küche, Kirche’“ (Rihtman-Auguštin 1995:15).

Zaključno prema slobodnom spektru značenja feminističke umjetnosti

Istina, pritom mnoge naše multimedijalne umjetnice izvedbeno ne propituju ni jednu od ovih triju strategija – ni žensko ni feminističko ni feminino. Npr. spomenimo Tanju Dabo za koju je Silva Kalčić istaknula da iako nije deklarativno feministička umjetnica, „u njezinim projektima simulacija rutinskog i podcijenjenog manualnog rada domaćica, istraživanje paralelnih identiteta žene, domaćice i umjetnice i uloge žene u društvu i unutar obitelji itekako ulazi u područje feminističke problematike, koju prema definiciji Mary Kelly čini – seksualnost, majčinstvo, društvenost“ (Kalčić, URL, 2003). Jednako tako u odrednicu feminističke umjetnosti, iako mu dakako politička niša nije inicirana u feminističkom stvaralaštvu, može se ubrojiti i projekt Kristine Leko Mlijeko (rezultati projekta su predstavljeni u zagrebačkoj Galeriji PM, 7.-17. prosinca 2003.), u čijoj su realizaciji, kako je to zamjetila Renata Jambrešić Kirin, žene iz prigradskih sela zagrebačke okolice – „inače vidljive na kulturnoj mapi grada putem folklornih priredbi i poljoprivrednih sajmova, kao ‘maskote’ pitoresknog i nostalgičnog suburbanog imidža grada – prvi puta predstavljene u prvom licu, kroz svoje osobno iskustvo i životne priče“ (Jambrešić Kirin 2008:174). Dakle, pojedini se takvi radovi naših umjetnica mogu odrediti atributima feminističke umjetnosti, ako tu vrstu umjetnosti razumijevamo u

³⁵ U tim tragičnim dimenzijama pozivam se na određenje eudaimoničnih i tragičnih društava američke psihologinje Alice M. Isen, na čija je istraživanja u našoj maloj začahurenoj kulturnoj zajednici, čini mi se, prva upozorila sa svojim srčano otvorenim znanstvenim i umjetničkim stvaralačkim slobodama Nataša Govedić (2010:100).

slobodnom spektru značenja, kao što je to istaknula Ivana Percl, dakle, kao umjetnost koja beskompromisno prkosи predrasudama i ruši stereotipe (usp. Jurić, Marjanić, Percl 2006:35). Dakle, umjetnici i umjetnice djelujte subverzivno = kreativno!³⁶

II. Kazališna sfera:

od Mrtve svadbe preko grupe Not your bitch! do Žene-bombe

Nakon prvoga dijela o ženskom, feminističkom i femininom performansu, zadržimo se na kazališnoj i plesnoj sceni navedenoga razdoblja (1990-2010). Uvodno promotrimo feminističku izvedbu koja se odvijala u zagrebačkom Attack!-u (Alternativna tvornica kulture)³⁷ oko mlađih nositeljica (studentica i gimnazijalki) izvedbene scene. Zahvaljujući upravo tom Centru Zagreb je u drugoj polovici devedesetih figurirao kao sabiralište (naravno, i zbog post/ratne situacije) mlađih – studenskih, ali jednako tako i srednjoškolskih izvedbenih skupina koje su iskušavale nove izvedbene modele i po/etike, pa tako od po/etika i onu feminističke paradigmе (usp. Rogošić 2010:70).

No, ukratko o Attack!-u: Attack! (Alternativna tvornica kulture) kao društveni i kulturni centar nastaje listopada 1997. godine, a u njegovim ciljevima navedeni su skrb za ostvarivanje kulturnih, društvenih, obrazovnih interesa mlađih, zaštita ljudskih prava i razvoj ljudskih sloboda, zalaganje za ravnopravnost spolova, podržavanje građanskih inicijativa, komunikacija... Attack! je ubrzo bio prepoznat i nizom akcija i događanja izvedenih u javnim prostorima: npr. podsjetimo na protest *Ja sam anarho lezbača* (5. prosinca 1997) prigodom otkazivanja iznajmljenoga prostora u Hebrangovoj 21. Radi se o drugom prostoru, nakon onoga u Heinzelovoju 33 u Tvornici igračaka, u kojem je Attack! neko kraće vrijeme bio smješten ("Attack", URL). Zapravo, bila je to akcija protiv homofobije u kojoj su sudionici nosili natpise okačene na majicama s parolom „Ja sam anarho lezbača“ (usp. Burlović, URL). Naime, kada je vlasnik u Hebrangovoj 21 otkazao najam s argumentom kako ne želi „nikakve lezbače i anarhiste u svom prostoru“, tvorničari i tvorničarke odlučili su se na navedenu akciju s prišvicima „Ja sam anarho lezbača“, što je bila ironična poveznica između izjave vlasnika prostora o *lezbačama i anarhistima* (usp. „Svi smo mi anarho lezbače“ 1998). Attack! tako je tih godina organizirao akcije slične onima u pokretima u Zapadnoj Europi i SAD-u – npr. akciju *Reclaim the Streets, Food not Bombs*, pa i zauzimanje prostora – skvotiranje. Mlada je ekipa sudjelovala na različitim prosvjedima od kojih je najupečatljiviji zasigurno ostao onaj za vraćanje imena Trgu žrtava fašizma (usp. Burlović, URL).

36 Navedeni poziv, koji to dakako u manifestnom smislu i nije, upućuje na rečenicu kojom je Gáspár Miklós Tamás završno uokvirio svoje izlaganje na konferenciji Kolaps neoliberalizma i ideja socijalizma danas, održanoj u okviru Subversive Film Festivala u Zagrebu 2010. godine. Naime, na samom je završetku njegova predavanja jedan glas vapijućeg iz publike upitao: Kako ćemo dalje djelovati?, na što je drug Tamás s nasmiješenom nadom rekao samo jednu prostu (u značenju jednostavnu) rečenicu: Djelujte subverzivno (usp. Jerić, URL).

37 Na svojoj web-stranici Attack! se određuje kao nestramačka, neprofitna, nevladina, volonterska udruga građana koja stvara i širi kulturnu i političku alternativu te alternativnu ekonomiju, osiguravajući prostor u javnosti svima koji se žele kreativno izraziti i sudjelovati u promjenama na lokalnoj razini, koje vode slobodnom društvu.

Upravo je svoju privrženost mediju kazališta Attack! iskazao i organiziranjem kazališnoga festivala alternativnog kazališta FAKI (Festival alternativnog kazališnog izričaja iniciran je pod nazivom Front alternativnog kazališnog izričaja – FAKI®), koji je u začecima bio zamišljen kao spoj tri manja – festivala studentskih kazališta, festivala uličnog kazališta i instalacija te festivala kazališta malih scena. U broju 9 *Newslettera Autonomne tvornice kulture* iz 1999. godine navedeno je kako je Attack! od listopada 1997. organizirao 82 performansa, od kojih je 51 izведен u okviru FAKI-ja te nekoliko uličnih performansa, inicijativa, kojima nije poznat broj (dakle, u razdoblju od svega dvije godine). Tako prvi FAKI 1998. godine, na sličan način kao što je to učinio i Branko Sušac sa *svojim PUF-om* (Međunarodni kazališni festival, Pula), određuje inicijativu djelovanja, manifestno ističući kako im je svjetla pozornice nudio SKAZ (Susret kazališnih amatera Zagreba), „no uz prilično konzervativno shvaćanje pojma kazalište i uz popratni sadržaj neumjetničkog karaktera“; i nadalje – za sudjelovanje na ostalim domaćim festivalima, uz Eurøkaz, ističu kako im „fali ili suvisli i poželjni (u značenju, pokorni) kazališni izričaj ili diploma ADU“ (usp. *Katalog prvog FAKI-ja* 27. 4. – 3. 5. 1998.). Tako je već na 4. PUF-u (Međunarodni kazališni festival, Pula) 1998. godine predstavljen rad i djelovanje Autonomne tvornice kulture, a u promotivnom okviru Attack!-a sudjelovale su i kazališne i performans grupe s prvoga FAKI-ja.

Alternativna kazališna grupa **Not your bitch!** (1996-1998) na attackovskoj je sceni bila istaknuta predstavom *Gole i čelave* iz 1997. godine te predstavom *Ja te volim, manje ili suviše, izobličeno pokvarenošću kao što je i ostali svijet, ako se pokvarenost može objasniti kao način na koji drugi ljudi misle* kojom su nastupile npr. i na 4. PUF-u (Međunarodni kazališni festival, Pula) 1998. godine (usp. Tomić 2010:73).³⁸ Kao što je istaknula **Maja Kovač**, suosnivačica grupe Not your bitch!, u razgovoru s **Anicom**



Not your bitch!:
*Ja te volim, manje ili suviše, izobličeno
pokvarenošću kao što je i ostali svijet, ako se
pokvarenost može objasniti kao način
na koji drugi ljudi misle*

38 Detaljnije o grupi Not your bitch! (1996-1998), čije su osnivačice Maja Kovač, **Sanja Hernar** i **Marina Petković**, da bi im se 1997. godine pridružila i Anica Tomić usp. Tomić 2010.

Tomić (druga osnivačica grupe) – potreba za osnivanjem grupe imala je veze s političkom situacijom u Hrvatskoj 1990-ih kada su temeljne misli bile: „zgazi, ubij, slijepo izvršavaj naredbe, budi žrtva, budi ponosan, rađaj hrvatsku djecu...“ (Maja Kovač, prema Tomić 2010:73). Promotrimo još što je navela Maja Kovač za predstavu *Ja te volim, manje ili suviše...* koja je propitivala rodnu problematiku:

„Kroz vlastita iskustva u patrijarhalnom društvu i društvu gdje je žena naučila biti žrtva htjeli smo si dati odgovore na pitanja koja smo sami sebi često ponavljali, npr. je li nas rod obilježio od samog rođenja ili nam obitelj i društvo nameću specifične muške ili ženske osobine? U predstavi smo se poigrali sa stereotipima kao što su muškarac=vojnik ili žena=seks objekt. Naši muškarci su plakali i nosili kombinee, a žene su čupale muškarce za kosu. Htjeli smo raskinuti sa starim mišljenjima, tradicijom, i otkriti što nam je zajedničko, a to je biti prvenstveno čovjek, a onda izabrati svojom voljom rod s kojim ćemo komunicirati s okolinom.“

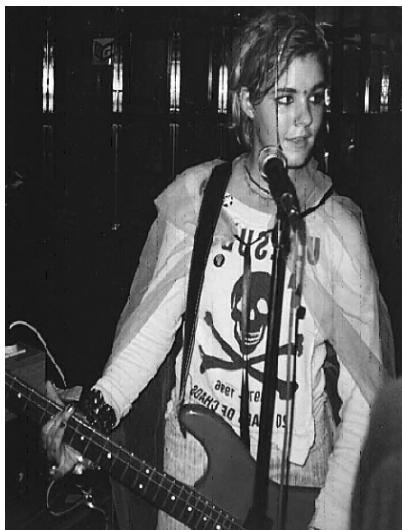
Kako su se kao izvođačice grupe Not your bitch! posebno istaknule njezine osnivačice **Maja Kovač** i **Anica Tomić**, podsjetimo ukratko na njihovo izvedbeno djelovanje attackovskih godina. **Maja Kovač** bila je tada članica i voditeljica nekoliko kazališnih grupa i projekata, npr. grupe Not your bitch! (1996-1998), Théâtre des femmes (1995-2003), Schmertz Teatra (1995-2000; koji zatim djeluju neko vrijeme pod nazivom Nova Grupa), skupine Ultraviolet (2000-2008), a tih je godina dva puta proglašena najboljom amaterskom glumicom na Susretima kazališnih amatera Hrvatske (1997. i 1998.). Nadalje, **Anica Tomić** slovi kao osnivačica i voditeljica amaterske kazališne skupine Théâtre des femmes (1995-2003) u kojoj je pisala sinopsise, režirala i glumila. Kao kazališna redateljica nakon attackovske faze gotovo redovito na svojim projektima surađuje s dramaturginjom **Jelenom Kovačić**, i to još iz doba skupine Théâtre des femmes.³⁹ Jelena Kovačić u vrijednom kronologiskom tekstu o Théâtre des femmes podsjeća nas, među ostalim, na jedan od njihovih performansa pod nazivom *Crni maraton* koji su izvele 1999. godine na zagrebačkom Cvjetnom trgu na improviziranoj atletskoj stazi. Dan je planet Zemlje a trkačice Anica Tomić, Sonja Desnica i Maja Kovač problematiziraju dvostruku zagađenost prostora: zagađenost Zemlje, ali i zagađenje atmosfere u kojoj živimo, odnosno kako je to sročila Jelena Kovačić – „koja nas sve više pritišće i Hrvatsku čini sve manjom i manjom“ (Kovačić 2010:65).

Spomenimo i prvi hrvatski ženski punk-bend **Schizoid Wiklers**, što su ga osnovale **Vida Borš** i Maja Kovač 1995. godine zajedno s Tajnom Peršić i Tihanom Dasović. Tihana Dasović je s vremenom napustila bend a pridružile su im se Željka Blakšić na basu i **Ana Franjić** na gitari. Pritom je bilo očito da nisu znale svirati, odnosno riječima Vide Borš:

„Bili su nam bitni scenski nastup, tekstovi, zabava, a svirat ćemo naučiti usput, lako za to. Imale smo probe u jednoj kućici na Mirogoju, dolazili bi nam frendovi i učili nas“ (Borš, URL).

Potpisale su ugovor i za Dallas Records te svirale i dalje u to doba kad je punk-scena bila prilično vidljiva. Osim toga, snimile su špicu za *Parlaonicu* s pjesmom *Kad*

39 O kazališnoj grupi Théâtre des femmes usp. *Théâtre des femmes* 2002/2003 i Kovačić 2010.



Vida Borš, iz punk doba benda Schizoid Wiklers

narastem, bit ću televizor. Objavile su i CD u pet primjeraka, i riječima Vide Borš: „Uzelle svaka jedan i ubrzo se razišle. Skužile da smo svoje odradile i da nas čekaju drugi interesi i misije“ (Borš, URL).

Kao treća feministička kazališna skupina tih je godina bila zapažena i skupina **Ultraviolet** (2000-2008) koju su činile Maja Kovač, **Zrinka Kušević** i **Ana Franjić**. Ime se nadovezuje, kako je to pojasnila Ana Franjić, na njihovu *Schizoid-Femme (The Schizoid Wikler's-All Girl Bend)* estetiku. Odabrale su naziv „Ultraviolet“ jer bi to, kako nadalje ističe Ana Franjić, vrlo lako moglo biti ime neke super-heroine, „a i zbog toga što simbolično ukazuje na stvari koje su tu, ali su nevidljive ljudskom oku (kao valna duljina te boje; koja je manja od valnih duljina vidljive svjetlosti), tj. samo u pojedinim trenucima i uvjetima neki postanu svjesni prisutnosti tog nevidljivog, neopipljivog“. Svi su njihovi performansi bili interaktivni, a zbog visoke razine improvizacije i nepredvidljivih situacija u interakciji s „publikom“, priređivale su iznenađenje i slučajnim prolaznicima, ali i sebi samima s obzirom da se nikada, s obzirom na kategoriju slučaja, nije točno znalo što će se dogoditi. Tako su u performansu *Odbjegle nevjeste* bile odjevene u vjenčanice; sve tri na tri različita mjesta i na različite načine dočaravale su nevjeste koje su iz nekoga nepoznatoga razloga pobjegle s vjenčanja – Ana Franjić je „svoju nevjestu“ izvodila za šankom u nekom kafiću, Maja Kovač je ubrzano hodala ulicama u središtu grada, a Zrinka Kušević je bila na Zrinjevcu.⁴⁰

Time se uglavnom može zaokružiti ženska, feministička izvedbena energija Atack!-a devedesetih, čiji su se izvedbeni prezici ukazali i na FemFestu, feminističkom festivalu koji je prvi puta održan u Zagrebu 2006. godine i drugi, nažalost i zadnji put 2007. godi-

40 O podacima o grupi Ultraviolet zahvaljujem Ani Franjić i Maji Kovač. Osnovne podatke o grupi dostavila mi je mailom Ana Franjić.

ne. Tako se na drugom izdanju FemFesta 2007. godine predstavila **Ana Lena Stipančić** sa šestominutnim performansom *ABeCEDa*, u kojemu se pozabavila simboličkim upisi-ma i konstrukcijama ženskih grudi (usp. Marjanić, URL, 2007).⁴¹ Te iste godine posjetite-lji/ice Femfesta mogli su pogledati i jednodnevni performans *Baby I'm yours* **Jasminka Končić**, koji polazi od dobro nam svima poznate seksističke *činjenice* da su šivanje, ve-zenje, pletenje, izrada goblena tijekom androcentrične povijesti bili poslovi okarakteri-zirani kao tzv. *ženski poslovi*. Pritom kao motiv svoga, kako ga atribuira, avangardnoga goblena Jasminka Končić ironično uzima Brada Pitta u kojemu su omitovvorene medij-ski upisanim mitologemima karakteristike mitskoga junaka današnjice, a to su odred-nice muškarca koji u sebi sjedinjuje navodnu božansku ljepotu i očinsku ljubav. Pritom autorica namjerno obrće prostor intime izrade goblena: naime, dok je čin vezenja nekoć bio kontemplativan, Jasminka Končić izlaže ga publici, te javnim prostorom poništava kategoriju privatnosti koja je upravo tim činom vezenja ujedno označavala i upisivanje određenih projekcijskih snova i nadanja anonimnih goblenistica.

Zadržimo se sada na ženskom, feminističkom kazalištu institucionalnoga modu-sa, i to na primjeru dviju antologija suvremene hrvatske drame. Jasen Boko (2002) od dramatičarki u svojem antologiskom izboru od sedam drama donosi tri drame: Asja Srnec Todorović, *Mrtva svadba*, Lada Kaštelan, *Posljednja karika* i Tena Štivičić, *Nemreš pobjeć od nedjelje*. Leo Rafolt (2007) u antologiji *Odbrojavanje* navodi kako je razdoblje devedesetih u povijesti hrvatske dramske književnosti prepoznatljivo po prevlasti dramatičarki, i to ne samo ženske tematike, te šest od deset drama preuzima upravo od dramatičarki: Lada Kaštelan, *Prije sna*, Asja Srnec Todorović, *Odbrojavanje*, Tanja Radović, *Iznajmljivanje vremena*, Nina Mitrović, *Ovaj krevet je prekratak ili samo fragmenti*, Ivana Sajko, *Žena-bomba*, Tena Štivičić, *Fragile* (usp. Rafolt 2007:623). Kako donosim zaista samo pregled i pokušaj ispisivanja dvaju desetljeća izvedbenih praksi ženske i feminističke tematike, spomenut ćemo samo tzv. antologiskske drame, a s obzi-

*Jasminka Končić:
Baby I'm yours*



41 Na tom drugom izdanju FemFesta od domaćih je snaga nastupio Josip Pino Ivančić trodnevnim zvučnim perfor-mansom *Radio days...Radio show...radio ne radio, uvijek radio...* i Robert Franciszty ekofeminističkim performan-som *Četiri godišnja doba u klaonici* (usp. Marjanić 2007, URL).

rom na podudaranja u tim dvjema antologijama, ukratko ćemo se osvrnuti na sljedeći autorski trolist – Asju Srnec Todorović (Zagreb, 1967) i Ladu Kaštelan (Zagreb, 1961), ali i na Ivanu Sajko (Zagreb, 1975), koja je u antologiji Lea Rafolta, odnosno u predgovoru tog antologijskoga izbora dobila značajno mjesto.

Naime, što se tiče devedesetih i ženskoga dramskoga pisma valja istaknuti dramu *Odbrojavanje* (nažalost, do danas nije izvedena) **Asje Srnec Todorović**, prema kojoj je, dakle, i naslovljena antologija Lea Rafolta. Kroz odbrojavanje broja likova od deset do jedan nižu se prizori s ratnim zločincima, znanstvenicima – eksperimentatorima u koncentracijskim logorima, serijskim ubojicama, te svakodnevnim oblicima i nijansama nasilja. Kako se smanjuje broj likova i kako se spuštamo sve do „običnih nevinih ljudi“, dolazi se do neuništivoga korijena mržnje.⁴² Svakako spomenimo i njezinu *Mrtvu svadbu* (praizvedena 22. prosinca 1990. u Teatru &TD u Zagrebu, režija Božidar Violić), mračnu dramu apsurda, kako je određuje Jasen Boko, u kojoj živi životare za stolom a mrtvi mrtvaju u ormaru (Boko 2002:25). Odnosno, kako glasi njezin kratak sadržaj na web-stranici Hrvatskog centra ITI: „Mladoženja posjećuje skromni dom. Iako je nezgodan čas (majka je nedavno umrla), on ipak strpljivo pokušava isprositi kćer. Svadba se stalno odgađa. Otac i kći okljevaju. Čeka se majčin blagoslov, a ona rijetko izlazi iz ormara jer se dosađuje.“⁴³

Nadalje, zadržimo se na sljedećoj inauguratorici ženskoga dramskoga pisma (usp. Rafolt 2007:13). U *Posljednjoj karici* (praizvedba: 31. listopada 1994., DK Gavella, Zagreb; režija: Ivica Kunčević) **Lade Kaštelan** u igri skidanja, odjevni predmet odbacuje onaj tko spomene politiku, što je autoričin ironijski komentar i generacijskoga i ženskoga odnosa prema politici i velikoj povijesti. Istodobno, kako zamjećuje Ana Lederer, ona se može čitati i kao strah od te iste povijesti (Lederer 2004:57). Jasen Boko upravo *Posljednju kariku* određuje kao najkvalitetniju i najzanimljiviju dramu devedesetih, odnosno njegovom procjenom: „I po svojoj dramskoj konstrukciji koja se poigrava tretmanom vremena pa na scenu dovodi baku, majku i kćer, iz tri ključna trenutka hrvatske povijesti, određujući kao točku susreta njihov 36. rođendan, i po složenosti dramskih motiva i promišljanjem konotacija osjetljivoga trenutka (drama je praizvedena 1994.) i konačno u samoj dramaturškoj realizaciji, *Posljednja karika* zasluguje mjesto u svakoj antologiji hrvatskih dramskih klasika stoljeća“ (Boko 2002:17). I dok Jasen Boko za antologijski izbor odabire *Posljednju kariku*, Leo Rafolt se odlučuje za dramu *Prije sna* (premijera: 26. studeni 2004; DK Gavella, Zagreb; redateljica: Nenni Delmestre) – komad „položen“ u prostor bolničke sobe koji slučajnim odabirom okuplja šest žena koje su uz svoje medicinske (i to ginekološke, dakle specifično ženske) probleme donijele u bolničko okruženje i svoje obiteljske drame. Zapravo radi se, kao navodi Dunja Detoni Dujmić, o svojevrsnom uvježbavanju sindroma Trnoružice koji služi kao provodni motiv s neizvjesnim razrješenjem (Detoni-Dujmić 2006:236).⁴⁴

42 Usp. web-stranicu Hrvatskog centra ITI (<http://www.hciti.hr/arhiva/drama/asja.html>).

43 Usp. web-stranicu Hrvatskog centra ITI (<http://www.hciti.hr/arhiva/drama/asja.html>).

44 Sâma je Lada Kaštelan jednom prigodom izjavila „kako je njezino dramsko pismo ženskoga roda jednostavno zato jer je žena, a žensko je iskustvo i doživljavanje, dakako, bitno drukčije od muškoga“ (Lederer 1997:186).

Spisateljica i redateljica **Ivana Sajko**, koja je medijski apostrofirana kao najprevođenja hrvatska dramaturginja, suosnivačica je kazališne skupine *BAD co.*, u kojoj je do 2005. djelovala kao dramaturginja i redateljica, da bi kasnije nastavila režirati i izvoditi vlastite drame u hibridnim izvedbenim formama, eksperimentirajući s problemima odnosa dramskoga teksta i scenske izvedbe. Leo Rafolt njezinu mono/dramu *Žena-bomba* ističe kao jedan od najzanimljivijih tekstova hrvatske dramske književnosti u zadnjem desetljeću 20. i s početka 21. stoljeća, odnosno u njoj iščitava aktualizaciju „ženskog pisma“ u hrvatskom dramskom miljeu na početku 21. stoljeća (Rafolt 2007:21). Lada Čale Feldman ističe kako je riječ o politički angažiranom tekstu u kojem se aktiviraju problemi suvremenosti, među ostalim, i problemi reprezentacije ženskosti ili pak problemi rodnih stereotipa, kao i milenijski problem terorizma. Spomenuta je teatrologinja u jednom razgovoru s autoricom zamijetila da Ivana Sajko često vezuje riječi „mašina, okidač, bomba“ uz žene koje u njezinim djelima nikada nisu ženstvene nego eksplozivne (usp. „Deseti dan Seminara“, URL). Ili kao što navodi Dunja Detoni-Dujmić da se u simultanizmu i sveopćoj zbrici glasova i ikaza naziru ipak obrisi subverzivna autoričina glasa koji se poistovjetio s figurom političke teroristice (Detoni-Dujmić 2006:237). Kazališni kritičar Igor Ružić pridodat će da Ivani Sajko granice ionako ne znače previše, pa ono malo javnosti koja zaista prati njezin rad sa zadovoljstvom zaključuje kako je riječ o ženskoj autorici koja se bavi ženskim temama, dok joj se s druge strane gotovo „spočitava mačistički, ponekad i osvetljubiv pa i ratoboran pristup temama o kojima je, kad se već nema što reći, bolje šutjeti“ (Ružić, URL, 2007). Njezina mono/dramska trilogija, koja je objavljena u knjizi *Žena-bomba* (Meandar, 2004), premijerno je izvedena u Zagrebačkom kazalištu mladih 2007. godine.⁴⁵ Igor Ružić je istaknuo kako je najčišća, i u smislu kazališne avanture najzanimljivija, bila izvedba teksta *Žena-bomba* (u režiji Dore Ruždjak Podolski), koji upozorava da su žene trećina svih bombaša samoubojica (Ružić, URL, 2007). Inače, u toj mono/dramskoj trilogiji teatrologinja i kazališna kritičarka Nataša Govedić, koja sustavno prati (i) žensku dramsku produkciju, iščitava „faličku agresivnost“ (Govedić, URL, 2007). Pritom autorica dramu *Žena-bomba* često izvodi samostalno, u formi tzv. autoreferencijalnoga čitanja (Rafolt 2007:21).⁴⁶

45 Autorski koncept monodramskog triptiha Ivane Sajko (Arhetip: Medeja/Žena-bomba/Europa) potpisuju redateljice Ivana Sajko, Dora Ruždjak Podolski i Franka Perković. Naime, prvu potpisuje sâma autorica, a inscenaciju preostale dvije Dora Ruždjak Podolski i Franka Perković. Spomenula bih da se arhetipu Medeje posvetila i Lena Šimić u svome solo performansu *Medeja (Odjeća majki)* (2004) koji je oblikovan kao dio doktorata pod naslovom *Def(entifierifikacija) ženskih arhetipova umjetnosti performansa na Sveučilištu Lancester* (Šimić 2010:60). Performans je, njezinim riječima, nastao kao umjetnički i feministički odgovor na društvena i kulturna ograničenja s kojima se susretala kao strankinja (Hrvatica s prebivalištem u Velikoj Britaniji) i majka troje djece (rođenih u Velikoj Britaniji).

46 Npr. Ivana Sajko i Vedran Peternel 2005. godine izvode na ljubljanskom festivalu Mesto Žensk – City of Women premijeru izvedbu autoreferencijalnoga čitanja *Žene-bombe*. Namjera im je bila istražiti mogućnosti interakcije tehnologije i živog nastupa kroz live sempling, teatralnost predavanja kao i performativne potencijale govornog čina. Spomenimo da je *Ženu-bombu* izvela i skupina Ultraviolet: bile su odjevene poput teroristkinja u maskirna odjela i zavezane oko Kožarićeva *Prizemljenog sunca* u Bogovićevoj ulici u Zagrebu.

I završno o nekim zajedničkim karakteristikama ženskoga, feminističkoga izvedbenog stvaralaštva tzv. institucionalnoga modusa. Interpretirajući dramski prostor u hrvatskom dramskom stvaralaštvu s kraja osamdesetih i početka devedesetih godina, Dubravka Vrgoč zaključuje kako se radi o skućenim klaustrofobičnim prostorima kao i o prostornom i vremenskom diskontinuitetu. Tragom navedenoga za dramske tekstove Milice Lukšić, Lade Kaštelan i/ili Asje Srnec Todorović zaključuje da se radi o drama-mama koje obilježuje gubitak povijesnih perspektiva i estetika odsutnosti, raspršenih središta (Vrgoč 1997:137).⁴⁷ Lada Čale Feldman zamjećuje pak da u „nizu djela ženske dramske proizvodnje u posljednjim desetljećima, usmjerene protiv uzapćena položaja što ga ženi namjenjuju civilizacijske naslage zadanih uloga, demonskih devijacija i alegorijskih slika, distinktno dominiraju upravo predlošci u dosluhu sa žanrom ženskog solo-performancea, dakle, redovito monolozi kao oblici potkopavanja“ kulturnih reprezentacija (Čale Feldman 2004:122).

Što se tiče glumica i redateljica, svakako spomenimo **Dubravku Crnojević-Carić**, glumicu i redateljicu poznatu i po predstavama o ženama i „ženskom“, od kojih su neke i feminističke: dakle, nabrojimo neke: R. W. Fassbinder – D. Crnojević-Carić, *Gorke suze Petre von Kant* (Teatar &TD 2000., nezavisna produkcija Teatar Thalassa – Pukotina); Tilla Durieux – D. Crnojević-Carić, *Tillina kutija* (po drami Zagreb 1945; Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2002); Dinko Šimunović – D. Crnojević-Carić, *Duga* (Žar ptica, Zagreb, 2003); Lidija Bajuk, *Kneja* (Osječko ljeto, 2004); *Odgovorila bih nijemo pokazujući prema ogledalu, vješalici i nalivperu* (povodom desete obljetnice Centra za ženske studije u Zagrebu, 2005);⁴⁸ Eve Ensler, *Vaginini monolozi* (2007,



*Dubravka Crnojević-Carić:
Bricolage, Poppins silazi; Triko*

47 Jednako tako i Martina Petranović zamjećuje da u novijoj povijesti hrvatske dramske književnosti groteska kao žanr, odnosno groteskno kao fenomen gotovo kao da dominira, a na razmatranje navedene teme potakla ju je recentna dramska produkcija, kao i nekoliko uzastopnih praziljivo suvremenih hrvatskih komada u razdoblju od 2003. do 2004. godine (usp. Petranović 2004). Među prvima koja je istražila suvremeno hrvatsko dramsko žensko bila je teatrologinja Lada Čale Feldman, koja je sustavno iščitala zajedničke svjetove u ženskim dramama (Lada Kaštelan, Asja Srnec Todorović, Nives Madunić, Maja Gregl) (usp. Čale Feldman 1996).

48 Usp. razgovor s autoricom u Crnojević-Carić 2005:334-337. Inače, za predstavu je uzela žarišnu problemsku temu nasilje nad ženama kao teorijsko-aktivističku poveznicu, a potaknula ju je knjiga *A 'ko je krv* u izdanju B.a.B.a.

2008. 2009); Jagoda Truhelka – D. Crnojević-Carić, *Zlatni danci* (Dječje kazalište Bran-ko Mihaljević u Osijeku, 2008); Eve Ensler, *Dobro tijelo* (2009., nezavisna produkcija); Bricolague, *Poppins silazi* (produkcija nezavisne grupe Triko, premijera na Međunarodnom festivalu novog cirkusa, 2009); H. Ch. Andersen – D. Crnojević-Carić, *Crvene cipelice* (Žar ptica, Zagreb, 2011).⁴⁹ Inače, nekoliko je godina Dubravka Crnojević-Carić vodila kolegij *Gluma i 'vječno žensko'* te kolegij *Feministička epistemologija* u obrazovnom programu Centra za ženske studije (usp. Crnojević-Carić 2005:334-337). I još ukratko o njezinoj biografiji: u stalnom je glumačkom angažmanu od 1985. do 1992. godine – prvo u HNK-u u Osijeku, a potom u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku. Godine 2008. objavila je u biblioteci Rotulus Universitas knjigu (disertaciju) o sociološkim i psihološkim aspektima glume pod nazivom *Gluma i identitet – o glumi i melankoliji*. Zaposlena je na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (Odsjek: Dramaturgija, predmet – Povijest drame i kazališta). Odigrala je šezdesetak velikih i glavnih uloga (Klitemnestra, Elizabeta Baam, Judita, Momina, Petra von Kant...), radila na filmu, televiziji i radiju. Dobitnica je nekoliko nagrada za glumu i režiju. Ukratko, niz se godina ciljano bavi „ženskim“ temama.

Spomenimo i **Arijanu Čulinu** koja u okviru tzv. splitskoga kruga traži neposredniju komunikaciju s publikom (Lederer 2004:110). Upravo na njezinu primjeru Dubravka Oraić-Tolić pokazuje da danas muško i žensko pismo nemaju više ono značenje koje su imali u prvom feminismu:

„Jer, u ranom feminizmu šezdesetih i sedamdesetih godina žene su se borile za svoj identitet i vjerovale su da doista mogu naći u književnosti neki identitet. Mislim da danas, u postfeminizmu, spisateljice to više ne shvaćaju ozbiljno. Recimo, što radi Arijana Čulinan? Ona se igra stereotipima i, zapravo, glumi dalmatinsku plavušu. Iz te se perspektive onda igra svim stereotipima, od patrijarhalnosti do liberalizma.“ (Oraić, Tolić, URL)

U tu igru stereotipima, u nekim segmentima, Marina Biti i Diana Grgurić ubrajaju i **Severinu Vučković**, čije popularnoglazbene transformacije, a – slijedeći terminologiju Sheile Whitley – opisuju na sljedeći način:

„Rječnikom teorije ženskog identiteta u popularnoglazbenoj sferi, Severina je svoj lik izgradila kroz paletu tipiziranih reprezentacija, od tzv. ‘represivne’ koja počiva na kanonu idile ili bajke (u Severininu slučaju pastorale: *Djevojka sa sela*), preko ‘etnopopulističke’ (*Gas, gas*) i ‘etnoindividualističke’ (*Moja štikla*), pa sve do ‘manipulativnoerotične’ (*Gade*) i ‘rodnopolitične’ (*Muškarcu treba samo kurva*).“ (Biti, Grgurić 2010:175)

Međutim, u tzv. performansu (koji to ipak nije, ali je tako najavljen) *Saloma* (2010) u režijsko-likovnom „štafelaju“ Dimitrija Popovića Severina=Saloma ipak se *za-vratila* u morbidnoerotičnu ulogu nekrofiljske scene Wildeove *Salome* u kojoj požudno ljubi krvava usta Ivana Krstitelja.

⁴⁹ Novocirkuska predstava *Poppins silazi* medijski je bila najavljivana kao jedina prava hrvatska predstavnica na Festival novog cirkusa 2009. godine, ali i kao predstava u kojoj se u jednom trenutku akrobatkinje, članice trupe Triko (Iva Peter-Dragan, Jadranka Žinić-Mijatović i Nikolina Majdak) razgoličuju, što još jednom dokazuje što medije u ženskim izvedbama naročito skopofiljski može fascinirati.

U slučaju Severine Vučković, i to na primjeru njezina ulaska na glumačku scenu, otvorila se, dakako medijski, i nimalo ugodna rasprava na tragu o dualizmima i na sâmoj kazališnoj sceni, odnosno u režijskim formatima, gdje se vrlo jasno očitovalo da i proboji tzv. niskoga (primjerice, estradnoga) u tzv. visoko u kazališnom smislu nisu dočekivani na široko otvorena po/etička vrata. Podsjetimo na poznati kazališni slučaj: npr. kada je ondašnja intendantica riječkoga HNK Mani Gotovac, točnije kada je Branko Brezovec ostvario izvedbeni spoj Krleže i Severine, vrlo se malo govorilo o samim glumcima, a najviše se pisalo o Severinim izvedbenim dosezima, bilo u pozitivnokvalitativnom ili u negativnokvalitativnom smislu. Bilo je očito da su se u riječkom Hrvatskom narodnom kazalištu *Glembajevi* igrali pred rasprodanim gledalištem ne zbog toga što je dramu *Gospoda Glembajevi* režirao Brezovec nego zato jer barunicu Castelli glumi Severina. Odnosno, kao što je kritičkom oštricom zapisala Vedrana Rudan povodom kritika estradizacije kazališta:

„Za riječke *Glembajeve* ne može se dobiti karta. Nitko ne spominje fenomenalnog Galliana Pahora kao Glembaja, ni nevjerljatnog Mislava Čavajdu kao Leonea. Ali Severina... ‘Pevaljka’ nečiste prošlosti koja se drznula nastupiti na kazališnim daskama i tako svojim glasom i grešnim tijelom oskvrnuti hram?! Smije li proći bez kazne?“ (Rudan 2007:95)

Istina, pritom se i etička pozicija *visoko i nisko* demistificirala i u sâmom odnosu spomenutoga redatelja prema pridošloj tzv. estradnoj glumici. Naime, u programskoj je knjižici Branko Brezovec povukao paralelu između *raskalašne* barunice Castelli i Severine, odnosno njegovim određenjem: „Taj Krležin lik ima veze sa Severinim životom, tako smo dobili svojevrsni ready made jer Severina gotovo da ni ne mora govoriti Krležine rečenice nego pričati svoj život“, što zapravo govorи o samoj etičkoj poziciji redatelja predstave (usp. Milas,URL).⁵⁰

Plesno žensko s odsustvom, za sada, feminističke dominante

Što se tiče plesne scene, za njezino otvaranje ka feminističkoj praksi djelomice je zaslužan, među ostalim segmentima, a ponajprije individualnim tendencijama, i Tjedan suvremenog plesa, projekt koji je 1983. pokrenula Mirna Žagar. Naime, Tjedan suvremenog plesa je uz kasniji MAPAZ (Moving Academy for Performing Arts Zagreb) otvorio izvedbena prožimanja fizičkoga, neverbalnoga, mimskoga i plesnoga teatra kao i umjetnosti performansa te pitanje ženskog i feminističkog. Svakako, što se tiče feminističke plesne prakse, ali i teorije, kod nas je nezaobilazna koreografinja i kritičarka plesa **Iva Nerina Sibila** (Zagreb, 1971.) koja je plesno obrazovanje stekla u Engleskoj, u Northern School of Contemporary Dance, a kao izvođačica i koreografinja sudjeluje u brojnim plesnim i kazališnim produkcijama. Osnivačica je i jedna od voditeljica llinkt! projekta (zajedno s **Katjom Šimunić i Ljiljanom Zagorac**), intermedijskog plesnog projekta posvećenoga istraživanju plesnih formi, a u Centru za ženske studije u Zagrebu vodila

50 Usp. Lederer 2004:104 o Severininoj ulozi u *Karolini Riječkoj* (redatelj Lary Zappija, HNK "Ivan pl. Zajc", Rijeka, 3. listopada 2003). O Severinini glumačkom angažmanu u *Karolini Riječkoj* (2003) i drami *Gospoda Glembajevi* (2007) usp. Biti, Grgurić 2010:188-192

je kolegije iz feminističke plesne teorije i prakse. Zajedno s teatrologinjom i kazališnom kritičarkom **Natašom Govedić** 2002. pokrenula je časopis *Kretanja* o plesnoj umjetnosti. Pored Nataše Govedić i Ive Nerine Sibile sustavno žensku plesnu scenu tekstualno prate i **Maja Đurinović i Jelena Mihelčić**. Tako Iva Nerina Sibila namjerava prirediti u sklopu časopisa *Kretanja* temat pod nazivom *Autentične ženske figure* u kojemu će popisati, interpretirati ženske „figure“ na našim plesnim scenama od 1960-ih do danas. Svakako među njima npr. zaustaviti će se i na duetu *Blueblanche, tango, rat* (1992.) koji je Katja Šimunić koreografirala za **Snježanu Abramović i Blaženku Kovac**.⁵¹

Spomenimo nadalje i pojedine autorice koje djeluju u udruzi UPPU PULS u kojoj su **Ana-Maria Bogdanović i Katarina Đurđević** prepoznatljive po angažiranim temama. Naime, koreografinja i plesačica Katarina Đurđević ističe se sustavnim istraživanjem društveno angažiranih tema, naročito s tematikom ženske svakodnevice (Sibila, URL, 2008). Tako se u predstavi *Excuse me, do you know where Marija Jurić Zagorka street is* Katarina Đurđević bavi brisanjem ženskog stvaralaštva iz kanona povijesti (Sibila, URL, 2009). U predstavi *Jesam*, premijerno izvedenoj u Histrionskom domu u Zagrebu 26. studenoga 2007. godine, Ana-Maria Bogdanović u suradnji s redateljicom i dramaturginjom **Anjom Maksić Japundić** otvorila je problematiku ženskog identiteta, koji je raspršen između potrebe za plesom (ovdje u simboličkoj funkciji dubinskog identiteta) i pritiska ženske svakodnevice, kako je to sročila Iva Nerina Sibila (Sibila, 2007, http).

Nadalje, Sanja Tropp Frühwald još je iz attackovskih devedesetih otvorena i koreografskoj platformi o ženskim, feminističkim temama, a danas je prepoznata i kao pokretnica varaždinskih Dana performansa i suvremenoga plesa, čime je dotadašnje Dane hrvatskoga performansa ujedinila s plesnim modusom. Navedimo da je tako plesnim solom performansom *Heroine* (2005.) oduševila riječka plesna umjetnica Mila Čuljak, a kojim je u izvedbenu priču stopila vlastite priateljice, anonimne heroine iz svakodnevnog života, i žene koje su obilježile prošlo stoljeće. Naravno, u plesnoj aktivističkoj

Katarina Đurđević:
*Excuse me, do you know where Marija Jurić Zagorka
street is; UPPU PULS, Zagreb i Gradska kazalište
Zorin dom, Karlovac*



51 Navedimo da je časopis *Kruh&ruže* broj 4, 1995. posvećen zagrebačkoj ženskoj plesnoj školi (ur. Ljiljana Mikulčić). Tako su objavljeni razgovori sa Sanjom Kastl, Milanom Broš i Zagom Živković, a donesi su autoportreti sljedećih skupina i plesnih umjetnica: Studio za suvremeni ples, Zagrebački plesni ansambl, Katja Šimunić, Jasminka Neufelde, Ksenija Čorić, Gest, Ljiljana Mikulčić, Ljiljana Zagorac, Vesna Mimica, Jasan Frankić Brkljačić, Višnja Nazor i Jasmina Jurković.

sferi zamjetna je i Irma Omerzo, a u plesnoj dekonstrukciji ženskih likova prepoznata je Marjana Krajač (npr. Arijadna na Naxosu, 2009.).

Što se tiče plesne scene i njezine otvorenosti ženskim i feminističkim tematiziranjima, kao što je jednom prigodom istaknula Iva Nerina Sibila kao dobra poznavateljica ženske plesne scene – eksplicitno feministički stav na našoj plesnoj sceni za sada ne postoji, mada mnoge autorice rade s temama koje su feminističke, ali im to nije polazište, kao npr. što to čini **Selma Banich**.

Pri samom kraju željela bih istaknuti da ovom trijednjicom članka – dakle, tekstualnom kronologijom koja započinje ženskim, feminističkim i antifemininim performansom, preko kazališnih modusa nezavisne i *mainstream* produkcije te završno s fragmentarnom uputom na žensku i feminističku plesnu scenu, nadam se da je vidljiva i moja stvaralačka dozvola; naravno, odabrala sam da nešto širi tekstualni prostor posvetim onoj izvedbenoj sceni koju osobno kvalitetnije poznajem, tako da čitatelj/ica s pravom može osjetiti razočaranje s mojom fragmentarnom završnicom o plesnoj sceni ženskoga i feminističkoga modusa te stoga upućujem na plesnoteorijske tekstove Maje Đurinović, Nataše Govedić, Jelene Mihelčić i Ive Nerine Sibile, koji mogu nadopuniti tu slijepu pjegu ovoga pregleda.⁵² Nadalje, na pruženim informacijama iskreno zahvaljujem **Dubravki Crnojević-Carić, Maji Đurinović, Ani Franjić, Silvi Kalčić, Maji Kovač, Višnji Rogošić, Ivi Nerini Sibili i Anici Tomić**. Pritom Višnji Rogošić zahvaljujem na ustupljenoj fotografiji grupe Not your bitch! iz njezinoga temata o *Novoj mladoj zagrebačkoj sceni devedesetih* (2. dio), što ga je priredila za časopis *Kazalište* (broj 43/44, 2010).

I na samome kraju možemo istaknuti kako je bitno uočiti kako su dvojica mlađih antologičara odabrali upravo dramatičarke kao najbolje reprezente ovoga razdoblja, dakle, od 1990. do 2010.; da podsjetimo – Jasen Boko u svojoj antologiji kao najbolju dramu devedesetih određuje dramu *Posljednja karika* Lade Kaštelan, a Leo Rafolt to čini za razdoblje od 2000. kada kao najboljeg reprezenta odabire dramu *Žena-bomba* Ivane Sajko. Veliko izvedbeno spremanje tih dvaju desetljeća time može biti završeno, dakako samo za ovu fragmentarnu prigodu.

Dr Suzana Marjanić

Literatura:

- "Attack". (<http://www.sssbjt.hr/hdlu/salon/hrvatski/milovac5.htm>).
- Beroš, Nada. 2000. "Taming of the Dark – Body and the Beast". *a-r-c, Journal of Art Research and Critical Curating*, Issue 2 (http://a-r-c.gold.ac.uk/a-r-c_Two/v1.2_contsNB.htm).
- Biti, Marina i Diana Grgurić. 2010. *Tvornica privida: očuđujući efekti diskursnih prožimanja*. Rijeka: Adamić: Facultas.

52 Napomena: prvi je dio ovoga članka, koji se odnosi na ženski, feministički i antifeminini performansi, i to nešto dulja verzija, objavljen pod naslovom „**Dozvola za izvedbu: ženski, feministički i antifeminini performansi**“, *Treća: časopis Centra za ženske studije*, broj 1, vol. 2, 2010., str. 19-36.

- Boko, Jasen. 2002. *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje.
- Borš, Vida. "Vida Borš – Humorom i punkom protiv metastaza". (<http://www.muzika.hr/clanak/26014/interview/vida-bors-humorom-i-punkom-protiv-metastaza.aspx>).
- Burlović, Sanja. "Odrastanje Attacka!". (Razgovarala Martina Budimir). (<http://www.kulturpunkt.hr/i/kulturoskop/481/>).
- Crnojević-Carić, Dubravka. 2005. "Oduprijeti se odijevanju duše". (Razgovarala Sandra Prlenda). *Treća: časopis Centra za ženske studije* 1-2/VII:334-337.
- Čale Feldman, Lada. 1996. "Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?" *Republika* 3-4:29-40.
- Čale Feldman, Lada. 2004. "Monolozi za žene koje ponekad govore". U: Sajko, Ivana. 2004. *Žena-bomba*. Zagreb: Meandar.
- Delimar, Vlasta. 1997. "Teatralizacija stvarnosti". (Razgovarala Radmila Ivana Janković). *Quorum* 4:190-193.
- Delimar, Vlasta i Milan Božić. 2000. "Seks ružan kao rat" (Ispovijed Žene i Ratnika). (Razgovarala Suzana Marjanović). *Zarez*, 32, 25. svibnja 2000., str. 34-35.
- Delimar,Vlasta. 2001. *Iz ciklusa: Razgovor s ratnikom ili žena je nestala 1999./2000.* Zagreb: Galerija Karas, 16. 2. - 1. 3. 2001.
- Delimar, Vlasta. 2003. "Između tantrice i policije". (Razgovarala Suzana Marjanović). *Zarez*, 99, 27. veljače 2003., str. 34-35.
- Delimar, Vlasta. 2003a. *Vlasta Delimar: monografija performans*. Autori tekstova: Miško Šuvaković, Mariantan.
- Špoljar, Vlado Martek. Zagreb: Areagrafika
- Delimar, Vlasta i Milan Božić, 2005. "Performans kao prepričavanje života i putovanje kroz druge". (Razgovarala Suzana Marjanović). *Treća: časopis Centra za ženske studije* 1-2/VII:78-99.
- Delimar, Vlasta. 2008. *Moja zemlja, Štaglinec. Grunt art*. Koprivnica: Moja zemlja, Štaglinec.
- Delimar, Vlasta. 2008a. "Farma golih performera". (Razgovarala Nina Ožegović). *Nacional*, broj 661 (www.nacional.hr/.../forma-golih-performera)
- "Deseti dan Seminara" (http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&ca_id=60%3Adnevnik36&id=185%3A36dnevnik10&Itemid=100)
- Detoni-Dujmić, Dunja. 2006. "Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre". U: *Krležini dani u Osijeku 2005. Riječ, tijelo i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu* (prir. Branko Hećimović). Osijek-Zagreb, str. 227-237.
- Dugandžija, Mirjana. 2002. "Interview. Sanja Ivezović – zvijezda ovogodišnjeg Kassela". *Nacional*, 18. lipnja 2002., str. 34-37.
- Eiblmayr, Silvia. 2001. "Personal Cuts". U: Ivezović, Sanja. 2001. *Personal Cuts*. Wien: Triton Verlag. (Ausstellung/exhibition – Galerie im Taxispalais, 7. April – 20. Mai 2001), str. 13-16.
- Franulić, Markita. 1997. "Svakodnevno razmišljajte o sebi: performansi Vlaste Delimar". *Frakcija: časopis za izvedbene umjetnosti* 4:78-80.
- Govedić, Nataša. 2007. "Muški feminizam i ženska samomržnja". *Zarez*, broj 204, 18. travanj 2007. (<http://www.zarez.hr/204/kazaliste1.htm>).
- Govedić, Nataša. 2009. *Emocionalna predanost i politika afekata*. Zagreb: Antabarbarus, HDP.
- Gržinić, Marina. 2003. "Izabrani performansi umjetnica s područja bivše Jugoslavije". *Up & Undergrund* 6:46-49.
- Hasanović, Sanja. 2009. "Gole na trapezu za ženska prava. Feminizam u modernom cirkusu". *Nacional*, broj 732 (<http://www.nacional.hr/clanak/72074/gole-na-trapezu-za-zenska-prava>).
- Holert, Tom. 2008. "Face-Shifting. Violence and Expression in the Work of Sanja Ivezović". U: Ivezović, Sanja. 2008. *Selected Works*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., str. 26-33.
- Ivezović, Sanja. 1980. *Performans – instalacije*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- Ivezović, Sanja. 2000. "Opasnost dolazi s Istoka!". (Razgovarale Rosana Ratkovčić i Sabina Sabolović). *Zarez*, 2. ožujka 2000., str. 24-25.
- Ivezović, Sanja. 2001. "Razgovor". U: *Project Broadcasting. Dedicated to Nikola Tesla. Projekt: Broadcasting. Posvećen Nikoli Tesli*. (Razgovarao Hans Ulrich Obrist). (Organizatori: WHW/Što, kako i za koga; Arkzin.com/munications, Multimedijalski institut mi2, Tehnički muzej Zagreb), str. 58-67.
- Ivezović, Sanja. 2001a. *Personal Cuts*. Wien: Triton Verlag. (Ausstellung/exhibition – Galerie im Taxispalais, 7. April – 20. Mai 2001).
- Ivezović, Sanja. 2001b. "Razgovor". U: *Project Broadcasting*. (Razgovarao Hans Ulrich Obrist), str. 58-67.
- Ivezović, Sanja. 2002. "Daleko vam ženska kuća". (Razgovarao Toni Gabrić). *Feral Tribune*, 7. prosinca 2002., str. 56-58.
- Ivezović, Sanja. 2003. "Žive skulpture & medijske interakcije". (Razgovarale Nataša Govedić i Suzana Marjanović). *Zarez*, 101, 27. ožujak 2003., str. 12-14 (<http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/saopstenja/raz>-

- govo.ri/sanja_ivekovic.htm).
- Ivezović, Sanja. 2006. *Public Cuts*. Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.
 - Ivezović, Sanja. 2008. "Prisvajanje autoriteta. Strategije intervencije kao naslijede feminizma". (Razgovara Antonia Majača). U: *Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti* (ur. Leonardo Kovačević, Tomislav Medak, Petar Milat, Marko Sančanin, Tonči Valentić, Vesna Vuković). Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 – Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK – Lokalna baza za osvježavanje kulture, SU Klubtura / Clubture, str. 256-263.
 - Ivezović, Sanja i Sonja Pregrad. 2009. "5 DA za obnovljenu izvedbu". *Frakcija: časopis za izvedbene umjetnosti* 51-52:134-137.
 - "Izložba Vlaste Delimar. 'Šetnja kao Lady Godiva'". *Nacional*, 18. lipanj 2002., str. 92.
 - Jambrešić Kirin, Renata. 2008. *Dom i svijet: o ženskoj kulturi pamćenja*. Zagreb: Centar za ženske studije.
 - Jendrić, Dorotea. 2002. "Svadbena noć Vlaste Delimar". *Večernji list*, 14. siječnja 2002., str. 14.
 - Jerić, Ante. 2010. "Subverzije unutar subverzija". (<http://hap.bloger.hr/post/uz-medjunarodnu-konferenciju-kolaps-neoliberalizma-i-ideja-socijalizma-danas/2956050.aspx>).
 - Jerman, Željko. 1997. "Totalna slika". *Quorum* 4:202-204.
 - Jurić, Hrvoje, Suzana Marjanić i Ivana Perci. 2006. "Životinjska žrtva u ime umjetnosti?". *Zarez*, 192, 16. studenoga 2006., str. 35
 - Kalčić, Silva. 2001. "Igra bez granica". (Granice 2001: SUSPENSE, Slavonski Brod 17. rujna – 20. listopada 2001.). *Zarez*, 65, 11. listopada 2001., str. 30.
 - Kalčić, Silva. 2003. "Točka susreta: ti i ja". Izložba Tanje Dabo, Galerija Miroslav Kraljević i Galerija Križić Roban, Zagreb, 11. do 18. travnja 2003., Izložbeni salon Filodrammatica, Rijeka, svibanj 2003., *Zarez*, 104, 8. svibnja 2003. (<http://www.nagradaputar.scca.hr/hr/texts/12.html>).
 - *Katalog prvog FAKI-ja* 27. travanj - 3. svibanj 1998. Zagreb: Attack.
 - Klopotan, Snježana. 2005. "Krvnica u propitivanju roda". *Zarez*, 149, 24. veljače 2005. (<http://www.prijatelji-zivotinja.hr/index.hr.php?id=808>).
 - Kolešnik, Ljiljana. 1997. "Intuitivni feminizam Vlaste Delimar". *Quorum*, 4:197-201.
 - Kolešnik, Ljiljana. 1997a. "Vlasta Delimar – petnaest godina nakon". *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu*, 11:108-110.
 - Kordić, Ksenija. (<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.ListAll&friendId=72221369>).
 - Kordić, Ksenija. 2008. "Moja je umjetnost moj najveći aktivizam". (Razgovara Suzana Marjanić). *Zarez*, 229, 17. travnja 2008., str. 30-31.
 - Kovačić, Jeena. 2010. "Theatre des femmes". *Kazalište* 43/44:64-71.
 - Lederer, Ana. 1997. "O dramama Lade Kaštelan". U: Kaštelan, Lada. 1997. *Četiri drame*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, str. 183-190.
 - Lederer, Ana. 2004. *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
 - Marjanić, Suzana. 1998. "Metafora javnosti, Tjedan performansa 'Javno tijelo'". *Frakcija: časopis za izvedbene umjetnosti* 8:12-19.
 - Marjanić, Suzana. 2000. "Kako upokojiti vlastiti ego". (Uz tanato-izložbu i performans iz ciklusa *Žena je nestala* Vlaste Delimar, Galerija Gradska, Zagreb, 21. ožujka – 8. travnja 2000). *Zarez*, 30. ožujka 2000., str. 32.
 - Marjanić, Suzana. 2004. "Zoocentrički o bestijalnim pornjavama i erotskim zoofilijima". *Treća: časopis Centra za ženske studije* VI/1:222-249.
 - Marjanić, Suzana. 2006. "Eksploracija i monumentalizacija izvedbe životinje kao žive, mrtve i ubijene ideje". *Treća: časopis Centra za ženske studije* VIII/2:97-114.
 - Marjanić, Suzana. 2007. "Goblenistice, kupači i porno vase". *Zarez*, broj 207, 31. svibanj 2007. (<http://www.zarez.hr/207/kazaliste2.html>).
 - Marjanić, Suzana. 2007-2008. "Zagreb kao poligon akcija, akcija-objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, interakcijama i reakcijama". *Up&Underground*, 11-12:171-195.
 - Marjanić, Suzana. 2009. "Re-performans" kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing: ili o tome kako "čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo". *Kazalište*, 39-40:116-129.
 - Martek, Vlado. 2005. *Neprilagođeni. Eseji iz likovnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
 - Matić, Martina. 2003. "Tijelo kao medij: Vlasta Delimar, Sanja Ivezović, Marina Abramović". *Up & Underground* 6:28-45.
 - Milas, Vedrana. 2007. "Branko Brezovec iz Glemabajevih izbacio Zagorca". URL: <http://www.24sata.hr/skandali/branko-brezovec-iz-glemabajevih-izbacio-zagorca-14379> (28. 12. 2010.)
 - Milovac, Tihomir. 2002. "Neprilagođeni". U: *The Misfits. Neprilagođeni. Conceptualist Strategies in Croatian Contemporary Art – Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti* (ur. Tihomir Milovac). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, str. 143-154.
 - Moi, Toril. 1997. "Feminist, Female, Feminine". U: *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of*

- Literary Criticism* (ur. Catherine Belsey i Jane Moore). Malden: Blackwell Publishers Inc, str. 104-116
- Oraić-Tolić, Dubravka. "Intervju". (http://www.dnevnikulturni.info/intervjui/knjizevnost/41/dubravka_oraic_-tolic/).
 - *The Orange Dog and Other Tales (Even Better Than the Real Thing)*. 2009. Concept: Kontejner/Bureau of Contemporary Art Praxis (I. Bago, O. Majcen Linn, S. Ostojić; Director: M. Kovač). *Frakcija: Performing Arts Journal* 50:52-59.
 - Pejić, Bojana. 2001. "Metonymical Moves". U: Ivezović, Sanja. 2001. *Personal Cuts*. Wien: Triton Verlag. (Ausstellung/exhibition – Galerie im Taxispalais, 7. April – 20. Mai 2001), str. 95-103.
 - Pejić, Bojana. 2009. "Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art". U: *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien, Köln: Buchhandlung Walther König GmbH & Co. KG. Abt. Verlag, str. 19-29.
 - Petranović, Martina. 2004. "Groteskno i crnoumorno u suvremenoj hrvatskoj drami". *Kazalište* 17-18:67-75.
 - Rafolt, Leo. 2007. *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Ljevak.
 - Rihtman-Auguštin, Dunja. 1995. "Vitezovi su umorni". (Razgovarala Nela Gubić). *Arkzin*, 10. veljače 1995., str. 14-15.
 - Rogošić, Višnja. 2010. "Nova mlada zagrebačka scena devedesetih". *Kazalište* 41/42:70-71.
 - Rudan, Vedrana. 2007. "Mörder und Falschspieler". *Nacional*, broj 593, 27. ožujak 2007., str. 95.
 - Ružić, Igor. 2007. "Medeja/Žena bomba/Europa – Ivana Sajko". (http://www.dnevnikulturni.info/recenzie/kazaliste/111/medeja/%C5%BDena_bomba/europa_-_ivana_sajko/).
 - Sibila, Iva Nerina. 2007. "Tragom ženske žudnje". (http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac359.nsf/AllWebDocs/Tragom_zenske_zudnje).
 - Sibila, Iva Nerina. 2008. "Vita u centru svijeta UPPU PULS, Autoportreti, autorica Katarina Đurđević, koreografija Ivančica Janković, Adrijana Barbarić Pevek i Katarina Đurđević". (<http://www.kulisa.eu/index.php?p=article&id=342>).
 - Sibila, Iva Nerina. 2009. "Prisutnost zaboravljenih žena UPPU PULS, Zagreb i Gradsko kazalište Zorin dom, Karlovac: Excuse me, do you know where Marija Jurić Zagorka street is, autorica Katarina Đurđević". (<http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1042>).
 - Stipančić, Branka. 1998. "Govorica telesa u hrvatski umjetnosti. Body Language in Croatian Art". U: *Body and the East: od šestdesetih do danes*. Moderna galerija Ljubljana (7. julij – 27. september 1998) (ur. Mika Briški). Ljubljana: Moderna galerija, str. 58-61.
 - Susovski, Marijan. 1982. "Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina". U: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* (ur. Marijan Susovski). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb – Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, str. 17-41.
 - "Svi smo mi anarho lezbače". 1998. Newsletter Autonomne tvornice kulture, 002, siječanj 1998., str. 2.
 - Šegota Lah, Nataša. 2004. Autogram. Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja.
 - Šimić, Lena. 2010. "Strankinja, majka, umjetnica: Medejino dopuštenje za izvedbu". Treća: časopis Centra za ženske studije 1/XII:59-64.
 - Što, kako i za koga – povodom 152. godišnjice Komunističkog manifesta. (ur. Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Dejan Kršić, Sabina Sabolović). Zagreb: Arkzin, KDLU, Što, kako i za koga, 2003.
 - Šuvaković, Miško. 1999. Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950. godine. Beograd – Novi Sad: SANU & Prometej.
 - Šuvaković, Miško. 2003. "Ženu nije moguće naći, zar ne? Esej o performerskim tematizacijama politike, tela i seksualnosti u delu Vlaste Delimar". U: *Vlasta Delimar: Vlasta Delimar: monografija performans*. Autori tekstova: Miško Šuvaković, Marijan Špoljar, Vlado Martek. Zagreb: Areagrafika, str. 59-65.
 - Šuvaković, Miško. [http] Filozofske igračke teatra: Filozofija, estetika, poetika, stilistika, politika i teorija postmodernog teatra i performansa, sa izvesnim detaljima o baletu, plesu, operi, muzici i teatralizacijama teorije. (www.mi2.hr/radioActive/past/txt/04.suvakovic.filozofskeigracketeatra.rtf).
 - Theatre de femmes. 2002/2003. Frakcija: časopis za izvedbene umjetnosti 26/27: 122-125.
 - Tomic, Anica. 2010. "Not your bitch!". *Kazalište* 43/44:72-75.
 - Valušek, Berislav. 1998. "Vlasta Delimar – autoportret kao ikona". U: *Vlasta Delimar: (katalog izložbe)*. Zagreb, 26. 5. – 12. 6. 1998.; Rijeka 15. 6. – 30. 6. 1998. Zagreb: Moderna galerija – Studio "Josip Račić", Rijeka – Moderna galerija Rijeka – "Mali salon", str. 2-3.
 - Video Archive. Re.Act.Feminism. Performancekunst der 1960er un 70er Jahre heute./ re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today. Handbook (kustosice Bettina Knaup i Beatrice E. Stammer). 2008. Berlin: Akademie der Künste.
 - Vrgoč, Dubravka. 1997. "Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina)". *Kolo* 2:125-180.

Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Hrvatskoj: analiza istraživanja

PUT DO VLASTITOG GLASA

Kakva je danas pozicija feminističkih performativnih umjetnosti? U Hrvatskoj često zadovoljno primjećujemo porast 'vidljivosti' žena. Svuda po novinama 'ženske teme'. Žene su na bitnim mjestima moći, podržavaju se 'rodne priče'.

Istovremeno se osjeća bujanje novog konzervativizma, u sve je pore društva ušao liberalni kapitalizam. Osjećamo da nešto 'nije onako kako izgleda', da je u igri neki oblik mimikrije, kao da je sipa bacila svoje crnilo u lice protivniku, no – teško je odljeti. Slici, imidžu, predstavi.

Nije li danas dobro prodavana ženska priča postala samo još jedno od područja gdje nam liberalni kapitalizam postavlja zamke? Koji je imperativ sada djelatan?

Na to će pitanje, nadam se, barem djelomično odgovoriti tekst-analiza koja slijedi.

•••

Cilj našeg dvomjesečnog istraživanja bio je prikupiti podatke koji se odnose na: 1) produkciju; 2) recepciju, te 3) politike kulture na području Republike Hrvatske a koji se tiču feminističkih performativnih umjetnosti.

- 1) Pri ispitivanju na polju produkcije, ispitanice/i jesu akteri/ce ženske performativne umjetničke scene: umjetnice, teoretičarke, predstavnice organizacije kulture itd. Bilo nam je važno ustanoviti kakve su njihove procjene odaziva publike, reakcije medija, kakvoča institucionalne podrške, kao i kvalitete suradnje s drugim aktericama/akterima feminističke performativne scene. Kao završno, postavljeno je pitanje o njihovim očekivanja što se udruživanja tiče, tj. osnivanja mreže ASKA.
- 2) Kako bismo ispitale kakvoču recepcije ženskih izvođačkih glasova, ispitanice/i smo potražili unutar dvaju grupa: tako smo propitali stavove publike, ali i predstavnica/predstavnika medija. Podaci koje smo željele prikupiti tiču se stavova publike prema ženskoj/feminističkoj umjetničkoj produkciji (zainteresiranost, eventualne predrasude, senzibiliranost, očekivanja, uvjeti pod kojima bi se povećala zainteresovanost itd); kao i stavovi medijskih profesionalaca (zainteresiranost za informiranje o ovoj produkciji, senzibiliziranost i informiranost o ovim temama; uvjeti pod kojima bi se povećao interes medija za ovu produkciju itd).
- 3) U ovakvom je tipu propitivanja situacije od izuzetne važnosti analiza stavova aktera kulturne politike, te su u tom smjeru predviđeni ispitanici predstavnice/i Ministarstva kulture i vladinih tijela za rodnu ravnopravnost. Podaci za kojima se tragalo

odnose se na njihovu procjenu rodne senzitivnosti legislative (uskladenost sa UN i EU standardima), institucionalne podrške ovoj produkciji, kao i njihova osobna senzibiliziranost i informiranost, te prijedlozi zajedničkih aktivnosti koje bi eventualno dovele do promjena nabolje.

•••

Za početak, zanimljivo je za primijetiti kako su se već i same grupe ispitanika, generalno različito ponašale: najlakše je bilo dobiti odgovore od predstavnica/ka publike, ali i od predstavnica/ka medija. Umjetnice, tj. izvođačice su se izjasnile s određenom zadrškom. Najviše je poteškoća bilo pri dobivanju odgovora od tzv. grupe akterica/aktera kulturne politike, baš kao da se s razinom preuzete odgovornosti, pojačava i razina straha od eventualnog 'prozivanja'.

1. Producija (umjetnice-izvođačice i teoretičarke)

Kako bismo dobile što kompletniju sliku o trenutnom stanju u Republici Hrvatskoj, anketirale smo izvođačice razne životne dobi i stupnja profesionalne afirmacije.

Kako sam već naglasila, odgovarale/i su sa zadrškom: od ukupno 30-ak poslanih upitnika, dobili smo odgovore od deset umjetnica. Osim toga, i ti su odgovori dobivani sa priličnom vremenskom distancicom. Pretpostavljamo kako je teže osvijestiti vlastitu poziciju. No, većina je umjetnica od onih koje su se odlučile na odgovor, upitnik ispunila vrlo detaljno, gotovo u formi eseja ili manje studije. Osim toga, potrebno je napomenuti kako su one koje su se odazvale i inače sklone i pisanoj riječi.

Interesantno je da među predstavnicama feministički usmjerenih i osviještenih rukopisa možemo zamijetiti autorice koje spajaju raznolike discipline – riječ je o performericama ili redateljicama koje su i znanstvenice, sveučilišne profesorice, koreografinje ali i spisateljice, plesačice ali i publicistkinje te urednice časopisa, glumice ali i osnivačice kazališnih grupa... Vodile smo se mišlju, dakle, da među ispitanicama bude umjetnica koje djeluju na raznolikim poljima (ples, koreografija, režija, gluma...); da uključimo predstavnice raznih životnih dobi (od 20 do 55 godina), oblika uposlenosti (anketirale smo slobodnjakinje ali i stalno zaposlene unutar značajnih institucija – na sveučilištima u Zagrebu i diljem Hrvatske, u nacionalnim kazališnim kućama...), kao i angažiranosti, te raznolikih ideoloških i političkih orientacija (od onih izrazito lijevih pa do onih koje se deklariraju kao vjernice)⁵³.

Uočene su različite razine kritičnosti: od onih vrlo blagonamjernih, koje kritike upućuju uglavnom prema sebi, do onih koje detaljno propituju raznolike društvene i kulturne odnosnice. Za zamijetiti je kako su one autorice koje ne podrazumijevaju aktivizam kao nužnost, već upućuju na 'ženskost' kao mudrost koja je bila dominantnom paradigmom u drev-

53 Budući da su autorice-izvođačice koje su odgovorile na upite snažne osobnosti, njihove ćemo odgovore detaljnije citirati.

nim kulturama te uočavaju i suvremenu tendenciju ka promjeni dominantne paradigme (tijelo i um ka tijeloumu), sklonije afirmativnom stavu spram institucija kao i medija, ali i relativiziranju vlastite važnosti. S druge strane, one autorice koje su uključenije u društvena zbivanja na institucionalnim ravnima, sklonije su kritičkim promišljajima.

Utjecaj (feminističke) umjetničke prakse na lokalni kontekst

Mlađe se autorice uglavnom doživljavaju 'nevidljivima', ili drže kako je njihov utjecaj na zbivanja unutar lokalnog konteksta minoran. No, i one čiji je dugogodišnji rad afirmiran, pozitivno valoriziran i nagrađivan, vide probleme koji vibriraju 'ispod površine', te zamjećuju kako realno stanje i ono deklaratивno izrečeno ili napisano, u našem društvu nije u međusobnoj harmoniji. Njihove bi se zamjerke mogle prepoznati kao uočavanje sklonosti ka određenom vidu mimikrije, što ga njeguje današnje društvo, društvo 'spektakla'.

•••

Kao prvo, jedna od ispitanica, mada je riječ o autorici čiji je rad priznat i nagrađivan, primjećuje kako medijski posredovan utjecaj njezine umjetničke prakse nije u izravnoj vezi s „rejtingom“ što ga ima među profesionalcima svoje struke. Problem prepoznaće kao višestruk:

- 1) u domaćoj sredini, po njezinom mišljenju, postoji predrasuda oko klasificiranja umjetnika prema medijima i prema žanrovima unutar pojedinog medija izričaja. Daje se prednost „čistim slučajevima“ jer ih je lakše kategorizirati i marketinški plasirati. Miješanje medija i žanrova nije dobro prihvaćeno u lokalnome kontekstu;
- 2) prisutne su i brojne predrasude oko mogućnosti spajanja teorije i izvedbene prakse;
- 3) domaća je sredina hipokritski orijentirana prema ženama autoricama, što se očituje kao otegovna okolnost u procjeni realnih dometa umjetničke prakse umjetnica na lokalni kontekst;
- 4) realan doprinos žena kulturi novog 'modernog' doba jest neosporan, ali je problem u motrištu iz kojeg se ženski doprinos interpretira. Motrište iz kojeg se vrši valorizacija jest dominantno 'muški pogled';
- 5) današnje društvo vidi dominantno patrijarhalnim i još uvijek dubinski ruralnim, koje je mnoge već dobivene bitke za prava žena, uspjelo zadnjih desetljeća dovesti u pitanje;
- 6) autorka, kao i neke od anketiranih teoretičarki, primjećuje kako se, s druge strane, na razini deklarativnog situacija čini daleko povoljnija negoli to uistinu jest:
 - a) S tim u vezi, navedena umjetnica i znanstvenica drži da je status Ženskih studija na Sveučilištu podcenjivački, premda svaki ozbiljni znanstvenik mediološkoga, sociološkoga, ili primjerice teatrološkoga profila mora biti svjestan doprinosa feminističke kritike i takozvanih 'studija spola', razvoju društvenih znanosti danas.
 - b) Primjećuju kako se već godinama podržava atmosfera u kojoj se na seksistička vrijedanja ne reagira ni promptno, ni ozbiljno.

- c) Svaka se zaposlena žena, susreće s problemima koji sežu u rasponu od uvredljivog patroniziranja, do primjenjivanja različitoga mjerila u procjeni dosega njihova rada. To se posebice odnosi na one žene čiji posao uključuje odgovornost visoko pozicioniranog mjesta u lancu odlučivanja. Sposobnost koja se u svijetu poslovnih muškaraca jednostavno naziva sposobnošću, kada je povezana s poslovnim uspjehom žene, najčešće se proglašava 'ambicijom'. Naravno, ambicija kao motiviranost za rad preduvjet je svakoga uspjeha, ali taj je termin različito obojen ovisno o svejstvi o spolu osobe koja zahtjevni zadatak privodi uspješnom koncu.
 - d) Udruge i pojedinci koje se bave socijalnim zbrinjavanjem, psihološkom, zdravstvenom pomoći i pravnom zaštitom zlostavljenih žena svjedoče o visokoj učestalosti nasilja u obitelji.
 - e) Postoji zlonamjerno getoiziranje feminističke prakse ili pak sklonost medijskom eksploatiranju ženskoga pisma s prikrivenom namjerom njegovoga diskreditiranja.
- 7) Isto je tako naglašen autoričkin stav spram stanja u medijima, pa upućuje na simptom gubitka kriterija profesionalizma. Taj je simptom prisutan u svim medijima, pa tako i u mediju izvedbene umjetnosti. Postoji deficit profesionalne, argumentirane i analitičkim instrumentarijem opremljene kazališne/izvedbene kritike, koji je u neposrednoj vezi s problemom smanjivanja ili potpunog dokidanja prostora za kritiku umjetnosti u dnevnome tisku i elektronskim medijima. Često visokokvalificirani kritičari/kritičarke nemaju uopće ili nemaju odgovarajućeg prostora u visokotiražnim medijima, jer taj prostor zauzimaju manje kompetentni, a ponekad i obrazovno za taj posao nekvalificirani 'kritičari' i kolumnisti.
- 8) Sve su anketirane autorice analizirale i recepcijalne navike: one manje kritički pozicionirane, zadovoljne su recepcijom vlastitog djela no sve do jedne zamjećuju kako je riječ o uskom krugu zainteresiranih, te da je uglavnom riječ o mlađoj publici, koja je visoko obrazovana a nerijetko i sama vezana za neke od oblika umjetničke proizvodnje ili civilne akcije.
- One nešto sklonije kritičkim stavovima prepoznaju povezanost problema recepcije njihove umjetničke prakse uz problem konkretnog ulaganja u podizanje recepcijalne razine u lokalnoj sredini. Recepcijalne navike suvremenika ocijenjene su, dakle, prilično nisko: 'Kod nas se na kulturni događaj dolazi samo kad se unaprijed "zna"', pa su i reakcije najčešće povezane s tim sveznadarskim kompleksom koji unaprijed svrstava i autore i njihova djela u već predviđene pretince. Rimjećena je i zainteresiranost određenog kruga publike za transmedijske eksperimente: odnos riječi, glazbe, videa, performansa i instalacije. U posljednje vrijeme neke od ispitаницa primjećuju povećanu zainteresiranost ženskih recipijenata. No, većina autorica zamjećuje trenutnu sklonost repatrijarhizaciji i retradicionalizaciji hrvatskog društva.

•••

Prepoznavanje utjecaja vlastite (feminističke) umjetničke prakse na lokalni kontekst anketirane autorice doživljavaju, kako sam već istaknula, na razne načine: od nevidljivog do visoko vidljivog.

Zanimljivo je za zamijetiti kako upravo one umjetnice koje imaju svijest o tome da jesu vidljive, kao i da je njihov glas prepoznatljiv i artikuliran, dolaze iz 'plesne prakse': za pretpostaviti je da je navedeno povezano sa sve snažnjim i artikuliranim utjecajem suvremenog plesa na hrvatskoj umjetničkoj sceni u cjelini.

Upravo umjetnice čiji je interes plesna izvedba, artikuliraju svoje sklonosti i promišljanja na brojne načine: kao 'izvođačice, autorice, pedagoginje, organizatorice, kritičarke, publicistkinje'. Istovremeno se dade primjetiti kako se dugogodišnji rad ipak prepoznaće kao kvaliteta – sve one koje više godina djeluju na sceni, dobivaju ipak određeni oblik satisfakcije.

No, umjetnice su isto tako svjesne činjenice kako je autorica sličnog profila izuzetno malo, pa je i stoga njihov osobni glas snažan i važan. Naravno, unutar određene grupe ljudi koju ta vrsta informacija i tema zanima. Jedna od ispitanica i sama zadnjih nekoliko godina kreira medije koji prate plesnu i izvedbenu scenu⁵⁴, s obzirom da je urednica stručnog časopisa za ples, kao i stalna kritičarka te jedna od osnivačica internetskog časopisa za ples i izvedbene umjetnosti⁵⁵.

Institucionalna podrška (financijska, tehnička, prostorna, oprema, resursi...) ocijenjena je od svih umjetnica - pozitivno, s primjed bom da se zadnjih godina kreće ka slabijem. Većina ističe kako im je i Ministarstvo za kulturu i Gradski ured za kulturu bio i ostao višegodišnjom podrškom. Zanimljivo je da je istaknuto kako je Gradski ured za kulturu Grada Zagreba otvoreniji novim projektima, kao i da dodjeljuje uvijek više sredstava od Ministarstva. Riječ je, doduše, o vrlo malim iznosima, iznosima koji su uobičajeni za financiranje nezavisnih i rubnih produkcija. U zadnje se vrijeme ti iznosi još smanjuju. Institucije kulture (kazališta, galerije kulturni centri...) pak –barem po sudu anketiranih- spremnije podržavaju tradicionalnije kazališne prakse.

•••

Na pitanje kako feminizam i feministička umjetnost utječu na njihov rad, uglavnom zaključuju kako im je višestruko značajna teorijska podloga što ju nude feministički uvidi. Sve autorice prvenstveno primjećuju kako ih nadahnjuju ili drže 'centriranim' upravo pitanja identiteta koje feminističke teorije tematiziraju. Međutim, jedna od autorica koja dolazi iz main-streama, rezolutno tvrdi da ne želi propitivati vlastitu poziciju iz feminističke perspektive: drži da bilo koja perspektiva zamagljuje pogled, te inzistira na 'zdravom razumu', koji je 'objektivna kategorija'. U svom poslu, kaže, 'ne zastupa nikakve prakse pa ni feminističke'. Za umjetnost je to, po njezinom sudu, ire-

54 što vidi kao 'neobičnu situaciju', ali često u našim prilikama

55 Jedan od razloga zbog kojeg se odlučila na takvo djelovanje, jest 'sve manji i sve lošiji medijski prostor koji prati ples i performans, kao i vrlo mali broj kompetentnih kritičara'.

levantno, umjetnost je 'ili dobra ili loša'. Ukoliko navedeno pogledamo iz pozicija feminističke epistemologije, jasno je kako ispitanica nije upoznata sa teorijama 'situiranog znanja' te da i dalje njeguje mit o predominaciji 'objektivnog' stajališta, tj. drži kako je subjektivnost kategorija koju doživljava 'zazornim' mjestom. Slaba misao kao teorijska kategorija, očito nije osviještena, već se 'nepristranost' ističe kao moguća i nužna. Istovremeno, navedena umjetnica zamjećuje kako danas u Hrvatskoj žene uspješno obavljaju upravljačke uloge u najgore krizno doba. To su primijetili i neki od ispitanika koji pripadaju skupini koju smo označili kao 'publika'.

Vlastitu feminističku perspektivu umjetnice definiraju na razne načine: značajan dio (polovina anketiranih) ispitanica sustavno se bavi proučavanjem teorija izvedbe s obzirom na problem identiteta, te prepoznaju nekoliko ravnih kojima paralelno dje luju: u znanstvenom i teorijskom istraživanju; u problemima koje obrađuju u umjetničkoj praksi; ali i u aktivističkom radu.

Jedna od autorica koja se mahom u svojim uradcima bavi ženskim pitanjima kaže da ne polazi od teorijskih konstrukcija, 'iako je dosta čitala i naravno da je se sve to tiče'. Feministička umjetnost na nju utječe 'vjerojatno nesvjesno', jer se gotovo sve njezine drame i režije vrte oko cijele palete tipično ženskih pitanja. Sebe predstavlja ženom i vjernicom. Zanimljiv je njezin interes, spram stavova 'drevnih društava prema ženi kao individualki', pa su joj od suvremenih teorijskih uvida zanimljiviji mnogi biblijski karakteri kao što je npr. velika političarka i proročica Debora, Hulda, Estera, Abigajla, kraljica od Sabe itd. Zaključuje kako su, po njezinom sudu, upravo drevna društva imala mnogo više društvene osjetljivosti za žensku mudrost negoli današnja 'napredna' društva. Sličan interes pokazuje i jedna od anketiranih teoretičarki, koja je duboko zainteresirana postavkama ekofeminizma.

Mreže i međunarodna suradnja

Doslovno sve ispitanice navode kako surađuju s feministkinjama i na lokalnom i na regionalnom i na internacionalnom planu, a značaj navedenog ne znaju sve jasno procijeniti. Nešto starije autorice imaju iskustva i na planu realizacije kao i su-vodenja međunarodnih projekata, a navode kako su često njihovi projekti bivali financiranim od međunarodnih ženskih organizacija. Zanimljivo je da većina primjećuje kako se suradnja na lokalnom planu u posljednje vrijeme poboljšava. Navode slijedeće mreže, tj. platforme što okupljaju akterice/aktere sličnih umjetničkih praksi: Centar za ženske studije u Zagrebu, Association of the Women of the Mediterranean Region, International PEN Women Writers' Committee.

Očekivanja od umrežavanja:

Što se budućeg 'umrežavanja' tiče, većina (90 posto) je sklona i otvorena za suradnju, no jedna je od ispitanica rezolutno izjavila kako ne želi sudjelovati u mreži ASKA,

kao ni u bilo kojoj sličnoj 'mreži'. Umrežavanje je, po mišljenju mnogih, presudno za preživljavanje na ovim prostorima: preživljavanje u smislu razmjene produkcija, finan-ciranja, razmjene ideja i iskustava. Mreže su način otpora ustaljenim, patrijarhalnim sustavima prezentacije i financiranja. Isto tako drže kako kvalitetu umjetničke surad-nje unutar mreža treba poboljšati: praksa suradnje u konkretnim umjetničkim projek-tima mogla bi biti podignuta na ozbiljniju razinu, te očekuju umjetnički produktivnije i efikasnije oblike umrežavanja.

Međunarodnoj su suradnji otvorene i savim mlade autorice, a jedna od njih svoju dosadašnju suradnju s akterima feminističke scene opisuje kroz akademsku prizmu: drži značajnom činjenicu da sluša kolegije koji sa tiču feminizma, tj. one koji temati-ziraju raznolike feminističke teorije. Dakle, zanimljivim se pokazuje kako je jedno od ključnih mjesta podizanja praga feminističke svijesti upravo akademsko i drugo obra-zovanje. Obrazovanje, naime, omogućuje uvide koji su potrebni kako bi se feminizam oslobođio svojevrsne stigme, ali i kako ne bismo upadali u zamke pomodnih poteza – kojima nas suvremeno društvo, 'društvo spektakla' bombardira. Kao osobe čiji bi rad ocijenila kao feministički navode rad: Lade Čale Feldman, Nataše Govedić, Leonide Ko-vač, Dubravke Crnojević - Carić – koje se i same deklariraju feministkinjama, ali i rad Selme Banich, Katarine Đurđević, Sonje Pregrad – čiji se rad može čitati iz feministič-kog diskursa iako nije sigurno bi li se same svrstale pod kategoriju feminizma.

Utjecaj feminizma i feminističkih umjetnosti ocijenjen je uglavnom pozitivno, u smjeru otvaranja ka razlici, te rušenja stereotipa: propituju se autori za koje institucije osiguravaju autoritarnu poziciju, poziciju 'zdravo za gotovo'. Feministička je perspekti-va često opisana kao pozicija 'razlike', razlika koja može spajati a ne nužno razdvajati.

Nažalost, neke od autorica koje su već desetljećima 'u' feminizmu, primjećuju „slom“ i razmravljanje feminističkog pokreta.

•••

Sve su autorice pri analizi trenutne situacije unutar umjetničke prakse, uvele aktuálni politički, i gospodarski, društveni kontekst. Suglasne su da osnovni feministički zahtjevi o moći, pravu izbora, slobodi kretanja itd., izgledaju dalje od ispunjenja nego ikada prije. No, feministički je diskurs temelj za razumijevanje ustroja moći u društvu. To gotovo sve/svi anketirani primjećuju.

2. Publika

Anketirali smo publiku raznih životnih dobi i spola, jedini je kriterij bio da aktiv-но prate kazališnu i ostalu umjetničku djelatnost. Anketirani srednje životne dobi, i muškog i ženskog spola, uglavnom su se izjasnili kao nisko zainteresirani za praćenje feminističke izvođačke umjetnosti (ocjenili su vlastiti interes ocjenom od 1 do 2), kao srednje zainteresirana (3) pokazala se većina ispitanika. Osobito je zanimljivo da su

neki ispitanici, koji su pokazali relativno nizak stupanj kako zainteresiranosti tako i uvida o stanju na feminističkoj sceni, studenti i praktičari raznih umjetničkih akademija, dakle oni koji su usmjerili svoj životni put ka izvedbenim umjetnostima.

Kao distinkтивno obilježje feminističke umjetnosti, neki su naveli prisutnost ženskih, tj. odsutnost muških izvođača, neki su samo naveli 'stav', jedan je dio ispitanih naveo 'pridavanje primarnog značaja ženskom, ali i općenito pitanjima roda i identiteta, fašizma i represije'. Dakle i ovdje je, među redovima upućenije publike, prepoznat suodnos feminističke performativne prakse i društvenih odnosa, te je registriran feministički stav kao onaj koji njeguje osvještenosti spram društvene represije, kao i korištenja pozicija moći. No, najveći je postotak ispitanica/ispitanika jednostavno odgovori kako 'ne zna' što je to feministička umjetnička praksa.

Vrlo je zanimljivo za primijetiti da upravo oni koji su se izjasnili kao nisko zainteresirani nisu mogli navesti niti jedan primjer feminističke izvedbe koju su gledali ili za koju su čuli. Kod nekih je ispitanika naša anketa izazvala vrlo burnu afektivnu reakciju, tj. emotivnu angažiranost. Oni najgorčeniji činjenicom 'što sve ide ili ne ide u feminizam!', tj. oni koji su izrijekom napisali da ih 'nervira' da se svaka predstava koja govori o nasilju u obitelji ili o ženskim problemima definira kao feministička – također nisu naveli niti jednu predstavu koje se sjećaju, a koja je feministička. Zanimljivo je da ni oni deklarativno najzainteresiraniji (bodovali su vlastitu zainteresiranost s visokih 4) nisu naveli niti jednu predstavu koju drže feminističkom.

Pitanje je li feministička umjetnost dovoljno zastupljena u medijima, polučio je unisoni odgovor: svi su ispitanici odgovorili negativno, te navedeno dodatno obrazložili stavom kako bi se mediji trebali više pozabaviti feminizmom. Ispitanik koji je najdetaljnije i najupućenije odgovarao na postavljena pitanja, kao primjer feminističke predstave naveo je predstavu konceptualnog umjetnika Indoša 'O duši'. Naravno, riječ je o bliskom suradniku samog ispitanika.

Važno je istaknuti kako se analizom dobivenih odgovora, ustanavljuje da je većina ispitanika uglavnom okrenuta ka prostoru unutar kojeg se i sama kreativno kreće, unutar kojeg i sami djeluju, te da ne prepoznaju 'feminizam' kod drugih autorica/autora. Eventualno se spominju kao feministička praksa relativno udaljeni primjeri – ili u odnosu na vremensku os, generacijsku pripadnost ili s obzirom na žanrovske okvirne unutar kojeg djeluju.

Dakle, s jedne se strane afirmira uski krug suradnika s kojima i sami ispitanici djeluju, ili se pak afirmiraju oni najudaljeniji (generacijski, interesno, 'specijalistički'), odnosno one/oni koji su već prerasli u specifični suvremenii 'mit', te im nije nužna dodatna afirmacija (Dubravka Ugrešić, Vlasta Delimar, Sanja Iveković, Slavenka Dračkulić...) ili pak sasvim mladi (često i amateri) koji pripadaju grupi koja ne ugrožava izuzetnost samih ispitanika.

Propitivanjem glasova publike pokazala se točnom prosudba nekih od umjetnica, kako su recipijenti njihovih umjetničkih činova često njihovi poznanici/poznanice, s kojima dijele zajedničke stavove ali i projekte.

•••

Također je jasno kako je jedan od gorućih problema nedovoljno jasna upućenost u feminističke teorije, kao i neadekvatno opisivanje prostora 'feminističkog'. Pokazuje se nužnost jačanja svijesti o tome što feminizam jest, ili – točnije – što feminizmi jesu, te bi s tim u vezi bilo uputno, prema sugestijama nekih ispitanika, formirati časopise koji bi se bavili sličnim problemima i temama, odnosno pisati i problematizirati okvir, tj. jasnije odrediti sadržaj kojeg opisuje termin 'feminizam'.

Moguće je evidentirati barem dvije učestale zamke, odnosno predrasude koje su posljedicom nedovoljnog bavljenja feminističkim teorijama i praksama: s jedne se strane feminizam učestalo doživljava kao nešto što je tek pomodna kategorija, forma koja otvara vrata stanovitom 'kičeiziranju' (ukoliko 'kič' tretiramo na način kako ga opisuje Matei Calinescu). Mnogi impliciraju kako je riječ o formama koje su podložne svojevrsnom krivotvorenuju istinskih potreba iz kojih performativni čin crpi svoju snagu. Elementi koji se prepoznaju kao tek deklarativno feminističkim, bivaju iskorišteni poput pamfleta. Takva samodefinicija ponekad jamči onima koji svojega prostora (još) nemaju - da će biti zamijećeni, izdvojeni, zanimljivi medijima ali i eventualnim 'financijerima'. Samodefiniranje, etiketa kojoj se priklanjamo, jest dvosjekli mač: ponekad je onim nedovoljno afirmiranim (kako sam već istaknula) savršen ključ za 'ulaz' u medijski prostor, a to onda omogućuje i eventualnu finansijsku potporu kao i pravo na 'ekskluzivnost'. S druge pak strane, imenovanje nekih izvedbi ili poteza 'feminističkim', rezultira i ozbilnjim problemima: dolazi do prisilnog zatvaranja takve prakse unutar svojevrsnih 'rešetaka', pa predstavlja i sredstvo određene diskvalifikacije, ili – kako je jedna od umjetnica i spomenula - svojevrsne getoizacije feminističke umjetnosti.

Na pitanja što bi trebalo učiniti kako bi feministička izvođačka umjetnost imala više publike, većina je ispitanica/ispitanika odgovorila da ne bi trebalo 'forsirati' predznak feminizam, te da treba biti 'toplja', progresivnija, ali i više orijentirana na pitanja represije općenito. To se čini zanimljivim uvidom, jer većina ispitanica/ka feminističkoj praksi upućuje kao ključan prigovor određeni vid 'agresije', 'tvrdi' pristup rodnoj tematiki u kojoj se povremeno demonizira 'druga strana' - dakle, prepoznaju i unutar feminističke izvedbene prakse inzistiranje na dihotomijama koje čine temelje patrijarhalne kulture.

Važno je s tim u vezi ponovno podsjetiti kako neke od feminističkih perspektiva inzistiraju na potrebi za prevladavanjem dihotomija.

Gotovo su svi istaknuli kako je nužna bolja prezentacija, približavanje publici, jačanje obraćanje ciljanim skupinama, kao i jasni stav pri definiranju ciljane skupine gledatelja. Ovo je ujedno i najočekivaniji ali i najpragmatičniji odgovor.

Takav odgovor upućuje na fakat da postoje problemi na nekoliko razina:

- a) često se pretpostavljena ideološka pozadina feminističkih predstava doživljava kao svojevrsni anakronizam ili pak nešto što je više aktivizam a manje umjetnost,
- b) s druge strane, često se upravo ono što jest izvorna i autentična feministička pozicija

(u slučaju kada nije nije pamfletski prenaglašena), uopće ne doživljava feminističkom. c) mnogi u smjeru veće 'vidljivosti' ističu potrebu za oglašavanjem, suradnju s već poznatim osobama u medijima (pa tako i svojevrsne 'kupovine' interesa medija?!), osnivanje festivala.

Istiće se i potreba za predstavama koje neće počivati na šokantnosti, 'rezanju ili golotinji', koje će se odmaknuti od 'starog feminizma' (mada većina ispitanika i sama ustanavljuje da ne zna jasno što jest feminizam). Također je iskazana potreba i sklonost ka eventualnim predstavama koje bi bile uključive, kao i prema eventualnim opisima konkretnih, pojedinačnih sudbina. Na pitanje o dalnjem očekivanju publike, najupućeniji su govorili o potrebi preuzimanja odgovornosti samih umjetnica u smjeru izgradnje svijeta koji bi njegova bolje odnose, 'mekše' okruženje.

Oni deklarativno najzainteresiraniji, a koji pak - po vlastitim izjavama - ne poznaju niti jednu feminističku predstavu, očekuju da tek budu upoznati 's tom vrstom umjetnosti', kao i s načelima feminizma općenito. Paradoksalan je i stav ispitanika koji izjavljuju kako ne poznaju niti jednu feminističku predstavu, da je hrvatsko kazalište zapravo feminističko kazalište, budući da većinu rukovodećih mjesta 'drže' žene. Riječ je dakle (po tvrdnji ispitanika – muškaraca) o dominantno 'ženskom' kazalištu u Hrvatskoj, a ni u kojem slučaju o 'mačističkom' kazalištu.

Pri odgovoru na pitanje je li potreban festival, ispitanici su složni kako je festival 'apsolutno potreban'. Jedino je jedna ispitanica (mlada dramaturginja koja piše gotovo isključivo o 'ženskim' temama i svjetovima) odgovorila kako je potreban ali nikako 'pod tim nazivom', eksplisirajući kako je sam naziv irritantan i pomoran, baš kao i – po njezinom sudu- i Queer festival.

3. Mediji:

Zaposlenici unutar medija bili su najspremniji na odgovore. Odgovarali su urgentno i opširno. Anketirali smo predstavnice/predstavnike raznih 'usmjerenja': one koji rade u državnim medijima (Hrvatska televizija i Radio), one koji su suradnici na drugim elektronskim medijima ili sudjeluju u alternativnim programima...

Ispitali smo i predstavnike tiska: zaposlenike Jutarnjeg lista, Večernjeg lista, novinarke 'ženskih časopisa', kao i suradnike u časopisima koji se bave kulturnom teorijom te filozofijom. Njihova su prva zvanja raznolika: od završenih politologa i povjesničara umjetnosti do sociologa, filozofa, pa i teologa.

1) *Hrvatska televizija*: zanimljivo, gotovo iznenadjujuće, oni su se pokazali najzainteresiranjima, bili su izuzetno agilni, hitno su i opširno odgovarali na postavljene upite. Pokazali su se raznoliki stavovi, vrlo oprečni: jedna je grupa visoko senzibilizirana što se rodnih tema tiče, dok je druga grupa pokazala potpunu ignoranciju. Tako je jedan novinar HRT-a, iz redakcije za kulturu, odgovorio vrlo rezolutno kako nije ni najmanje zainteresiran za praćenje fem. umjetnosti. Opisao je feminističku umjetnost na sljedeći način: 'valjda predstavlja žene i njihov pogled', ali 'nisam upućen, ja ne

znam'. Feministički festival, kaže, 'meni ne treba', a feministički rad 'ne znam ni jedan'. Kako bi feministička umjetnost imala više publike, po mišljenju spomenutog novinara, potrebno je da se približi muškarcima. Identičan je njegov odgovor i kao prijedog za bolju zastupljenost u medijima. Simptomatično je da novinar izjavljuje da ne zna ni je li u mediju u kojem radi feministička umjetnost dovoljno zastupljena.

Oni tolerantniji, ali ipak manje upućeni, potvrdili su kako danas opstoje predrasude u odnosu na termin 'feminizam': 'feministička umjetnost' ima – prema njima- predznak subjektivnosti, jednostranog gledanja, kao i 'isforsirane potrebe za dokazivanjem, pa čak i kada to uopće nije potrebno'. Neki od muškaraca ističu kao se 'ipak' ne osjećaju ugroženim, što upućuje na to da se 'ugroženost', tj. pitanje dominacije implicira.

Kako bi se postigla bolja gledanost i zastupljenost u njihovim medijima, potreban je, slijedeći mnoge ispitanike, kvalitetan tekst, dobra kazališna obrada, dobri glumci ('po mogućnosti poznati'), ali i 'poneki skandalčić'.

2) *Hrvatski radio*: Ispitanice/ispitanici s Hrvatskog radija izjasnile su se visoko zainteresiranima, ali je iz odgovora bilo razvidno kako je riječ o gotovo posvemašnjoj neupućenosti. Po izjavama jedne od novinarki, feministička se umjetnost razlikuje od ostalih, time što se 'bavi isključivo ženskim pitanjima'. Također se ne može sjetiti niti jednog sličnog događanja koje je osobno pogledala, čitala ili čula o njemu. Istiće kako je potreban bolji kontakt umjetnica s medijima, te sugerira angažiranje osoba koje bi se isključivo bavile odnosima s medijima, te na taj način približile fem. praksu širim masama. Eventualni festival je zanima, ali ne zna da je u Hrvatskoj već bilo (i ima) nekoliko manjih feminističkih festivala, također ne vidi 'pretjeranu razliku' između situacije u devedesetima i dvijetusućitima. Istovremeno, paradoksalno, ističe kako medij u kojem radi odlično izvještava o istom ('sve obavijesti koje dobijemo, mi i objavimo'), ali i dodaje da bi ih ipak mogli i više obavještavati.

Zaključak koji se nameće je vrlo zanimljiv: upravo oni koji ponajmanje znaju o temi o kojoj su ispitan - zadovoljni su situacijom u medijima, drže kako je praćenost dobra a njihov je osobni interes iskazan najvišim ocjenama.

3) *Dnevni i tjedni tisak* – situacija se pokazala nešto boljom. Upućenost nije ujednačena ali je jedna od ispitanica pokazala uistinu visoku razinu upućenosti. Kako u kurentnu situaciju, tako i u odnosu na zbivanja proteklih 30-ak godina. Vlastitu zainteresiranost je ocijenila visokom ocjenom (4), a također zamjećuje kako postoje određene predrasude, pogrešna percepcija javnosti ('još uvijek smo na onom povijesnom: "što hoće ove žene?"). Izdvojila je, nažalost, kao najsnažniji dojam ali u negativnom smislu, nedavno uprizorenje života Marije Jurić Zagorke u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (u režiji Ivica Boban). Kako bi bilo više publike, po njezinom bi sudu, trebalo uporno 'objašnjavati da pametne žene ipak stanuju ovdje' kao i da se bave 'dobrim i pozitivnim stvarima'.

Mnogi djelatnici unutar medija, baš kao i umjetnice i teoretičarke, primjećuju kako je 'ognjištarski' dominantan svjetonazor tijekom '90-ih trajno unazadio poziciju žena. Još se osjećaju posljedice 'teškog konzervativizma' ranih devedesetih godina. ('Bolna je suporedba s osamdesetima'). Na snazi je svojevrstan apsurd: tzv. ženske teme uvelike su

prisutne, no ispod te sjajne površine stoje mnogi problemi. Mnogi i unutar ove grupe ispitanika drže kako se trenutno razvija 'novi konzervativizam', vrijeme repatrijarhizacije.

Mnogi upućeni drže kako je feministička umjetnost sve manje zastupljena u mediju u kojem rade, ali su nažalost trivijalne priče, osobito one erotski ili pornografski obojene, trajno na naslovnicama. Prisutan je određeni tip podvale - ono što je daleko od feminizma, nastoji se pokazati emancipatorskim u odnosu na poziciju žene u društvu ('i u tom je smislu situacija sve crnja').

Kultura i umjetnost nažalost postaju sve manje zastupljene u main-stream medijima. Također, način prezentacije određenih umjetnika/ica i njihovih radova i umjetničkih praksi, često prelazi u trivijalizaciju. Neki od upućenijih predstavnica/predstavnika medija primjećuju da naši mediji pa čak i oni ozbiljnijeg formata, nagnju prema tematizaciji političkih i 'svakodnevnih skandala tijela u svakodnevici', te da ih s tim u vezi zanima uglavnom feministička praksa npr. s atribucijom "skandala tijela".

Zanimljivo je da nezavisni autori koji rade u nekoliko kuća, primjećuju kako je feministička umjetnost u većini medija prisutna tek ukoliko je '(i) tjelesno obojena', ukoliko se veže za određene vrste 'skandala'.

Od iznimne važnosti je dobra komunikacija s novinarkama/novinarima, tako da se bit i smisao nekog umjetničkog djela ne 'izgube u prijevodu' na putu od umjetnika/ice do krajnjih konzumentica/konzumenata medija.

Zanimljiv je uvid kako je takav negativan trend urođio i nečim dobrim: upravo je taj represivni period iznjedrio mnoge artikulirane frustracije koje su se nakon 2000. izrodile u konkretne projekte. Danas je pitanje feministika, po uvjerenju jendog od ispitanika, pitanje jednako važno i muškarcima jer se tiče društva u kojem živimo. Europske integracije i Agenda 'političkog i pravog sravnjavanja' ima svoje prednosti: jedna od njih je i smanjivanje rodnih razlika.

Što se eventualnih festivala tiče, dosta je ispitaniaka, koji rade u medijima (gotovo 80 %), istaknulo kako nije osobito potrebno da postoji festival feminističke umjetnosti, budući da trenutno u Hrvatskoj po njihovim saznanjima, postoji devalvacija festivala. Tako navode npr. kako svaki gradić ima po 2-3 festivala godišnje, da je riječ o određenoj modi koja donosi više štete nego koristi. Na taj se način naime, po njihovom mišljenju, proizvodi obratan efekat: 'U tom se preobilju ponekad izgubi mnogo dobrih stvari'.

4) *Specijalizirani časopisi za kulturu i teoriju:* Kao što smo i očekivali, novinari koji pišu za specijalizirane časopise, puno su osjetljiviji spram nijansi, te vrlo dobro poznaju feminističke teorije. Navest će nekoliko opisa feminističke izvođačke umjetnosti: to je ona praksa koja se bavi ženskim subjektom, propitivanjem ženske performativnosti. U feminističkim umjetnostima izraženiji je naglasak na ženskom identitetu u različitim kontekstima: svakodnevnom, političkom, umjetničkom. Feminizam je, pozivaju se neki na Deleuze, misao o slabom. U feminističkoj izvođačkoj umjetnosti psiha, tijelo i osviještenost žene prepleću se u tematskom, sadržajnom i izraznom smislu. Razaznaju da je riječ o različitim umjetničkim praksama, čiju osnovnu poveznicu čini svest o rodnoj pripadnosti. Neki primjećuju kako je svaka umjetnost koja se odgovorno

odnosi prema društvu u kojem nastaje, između ostalog i feministička.

Očekuju od predstava estetski užitak koji nudi svako kvalitetno umjetničko djelo, zatim osvještavanje vlastite tjelesnosti, kao i propitivanje odnosa duha i tijela. Neki od njih ističu kako bi ih veselile umjetničke prakse koje bi propitivale i ekofeminizam, odnosno ekofeminizme, a posebice animalistički ekofeminizam. Kao sofisticirani promatrači, skloni su i otvoreni relativizaciji: mnogi su mišljenja da je, kada je riječ o umjetnosti, interpretacija ono što definira rad u oku sudionika/ce, promatrača/ice, tako da je uistinu teško reći što bi bila feministička umjetnost - da li ona umjetnost koja propituje ravnopravnost spolova, rodne uloge, odnose moći ili ona koja možda nema direktne i/ili očite veze sa navedenim, ali se sam autor/ica deklarira kao feminist/kinja pa se i njen/njegov rad promatra kroz tu prizmu. Osim toga, navode kako se feministički elementi mogu pronaći i тамо gdje ih se najmanje očekuje, a da ih sami umjetnici/e nisu ni svjesni.

Istovremeno, kao prigovore, brojni ispitanici (više od polovice), navode postojanje pretencioznosti i nerazumljivost. Kritičnost, tamni tonovi, isključivost, pretencioznost, hermetičnost - jest ono što su generalne zamjerke. Jedan od ispitanika, teoretičar, filozof i teolog, navodi kao distiktivno obilježje u odnosu na ostale umj. prakse da je 'feministička umjetnost uglavnom uvijek pretenciozna'. Gotovo se svi ispitanici slažu da je potrebna otvorenost ka životnim temama, izbjegavanje pomodnosti, ali i nužnost pozitivnog, toplog osvjetljenja; nuđenje rješenja, a ne samo upućivanje kritike. (No, naravno upitno je na koji način umjetničko djelo kao takvo uopće može ponuditi 'rješenje'?). Feministička izvođačka umjetnost trebala bi poticati na razmišljanje, otvarati neke nove teme, biti aktualna, zanimljiva, životna. Predlažu 'manje pretencioznosti a više autentičnosti'. Zahtjev za autentičnošću je naglašen u svim grupama ispitanika.

Osim toga, bitno je – tvrde – raditi na više polja, odnosno prilagoditi pristup različitim ciljanim populacijama: publici koja je već zainteresirana za navedene teme, ali i onima koji to tek trebaju postati.

Većina intelektualaca izrijekom kažu kako 'imaju problem' s etiketiranjem bilo kakvog umjetničkog djela s takvim ili sličnim predznakom, jer misle da se takva podjela previše fokusira na ideološku pozadinu umjetnika ili umjetničkog djela. Osnovna razlika između feminističke umjetnosti i neke koja to izrijekom nije, leži u svjesnoj odluci da se tim umjetničkim činom zastupaju feministički stavovi. Umjetnost koja je poligon za direktno zastupanje stavova uglavnom većinu ne zanima previše.

Na pitanje je li našoj državi potreban festival feminističke umjetnosti, i ovi medijski djelatnici drže kako nije nužno potreban. Svi navode i brojne festivale u Zagrebu koje karakteriziraju 'dosadnim'. Osim toga, prisutno je upozorenje koje dolazi od mnogih, da festival feminističke umjetnosti ipak ne smije biti elitistički zatvoren i „militantno“ isključiv, jer se feminizam mora predstavljati kao nešto normalno i samo po sebi razumljivo, a ne kao „enklava bijesnih žena“.

•••

S obzirom na razne dobne skupine ispitanica/ispitanika zamijetili smo razlike: kod mlađe populacije novinara prisutna je veća otvorenost spram feminističke prakse, no nedovoljna je upućenost u prijašnje faze feminizma: i kod onih koji su specijalizirani za feminističke teme, pa čak i kod onih koji trenutno nastoje oko manjih feminističkih festivala. Neke mlade novinarke-feministkinje drže da je festival⁵⁶ potreban, ali navode kako je sporna, pri eventualnom pokretanju feminističkog festivala, činjenica da Hrvatska nema kritičnu masu umjetnica koje se samodefiniraju feministkinjama.

Zanimljivo je da su i anketirane novinarke-feministkinje navodile, kao fem. predstavu koju su u skorije vrijeme gledale, tek svaka po jednu predstavu, i to su bile upravo predstave pri čijoj su prezentaciji i same posredno ili neposredno sudjelovale. Evidentna je, dakle, i ovdje prisutna generacijska zatvorenost, nedovoljna fluidnost, te izostanak dodira između raznih društvenih i dobnih grupa.

Sugestije koje se tiču osnaživanja feminističke izvođačke umjetnosti, idu u raznim smjerovima, ovisno o poziciji iz koje se govori: tako ispitanice koje djeluju pri sveučilištima ističu kako je potrebno angažirati studente, učenike i profesore u gimnazijama i na fakultetima koji bi dolazili na predstave i razgovarali s umjetnicama; kao i da bi bilo važno snimiti predstave, prikazivati ih na televiziji i na radiju, intervjuirati umjetnice i temeljiti razgovor na specifičnom izrazu.

Pored festivala nužno je omogućiti i stalnu prisutnost raznih feminističkih umjetničkih praksi tijekom cijele godine. Treba potencijalnoj publici osvjestiti činjenicu da feminizam nije nikakav pokret niti politički program, već sustav vrijednosti i razmišljanja koji bi trebao biti prirođen svakom 'iole inteligentnijem i savjesnjem čovjeku'. Kao jedno od mogućih a najpotentnijih rješenja navode potrebu za više feminizma u visokoj politici. I teoretičarke/teoretičari drže kako bi se trebalo žustrije reagirati na aktualne događaje. No, tek malobrojni vide potrebu za aktivističkim djelovanjem, dok većina aktivizam vidi kao moguću prepreku i ograničenje. Prepreku za susret s drugim skupinama, a ograničenje u smislu umjetničkih dosega. No, u svakom slučaju, feministička bi izvođačka umjetnost trebala razbuditu inertnu svijest koja ženi pridaje rubno mjesto u društvu i u umjetnosti.

No, postoje i prijedlozi slijedećeg tipa: potrebno je 'prostituirati ženu i imati oštru društvenu poantu na kraju, tj. koristiti seks i srodne aktivnosti kao alat promocije i imati oštru društvenom kritiku na kraju...' te 'pažljivo odabirati projekte koji sadrže seks i smrt kao promotivne zamašnjake' (zanimljivo je da je predlagač ovih 'strateških poteza' zainteresiran da i sam napravi feministički festival, te ističe kako samo treba 'koproducenta' tj. finansijska sredstva koja bi omogućila realizaciju njegovih ideja). Nije za čuditi da navodi kao predstave koje je gledao a feminističkog su predznaka, predavanje jedne američke teoretičarke a koje je izvedeno u njegovoj organizaciji. Opetovano se potvrđuje praksa ekskluzivnosti, isključivanja drugog.

56 Malobrojni su uopće osvjestili kako je kod nas postojao feministički festival (FemFest), koji nažalost nije bio dugoga vijeka. U Hrvatskoj trenutno postoji Vox Feminae, koji pokušava promovirati i prikazati suvremeno stvaralaštvo domaćih i stranih angažiranih umjetnica.

•••

Jedan od zaključaka koji se uporno/opetovano nameće jest da nema jasnijeg i detaljnijeg pregleda zbivanja ni na sinkronijskog, ni na dijakronijskoj osi: niti se prate paralelna zbivanja, niti postoji detaljniji uvid u protekle faze i događanja na feminističkoj sceni. Istovremeno, ohrabruje činjenica kako su neki od najupućenijih medijskih dje-latnika komentirali da su 'izuzetno zadovoljni što se izvodi ovakav tip istraživanja', te da je ovo i ovakvo istraživanje od izuzetne važnosti u sadašnjem trenutku. Naglašena je spremnost kod mnogih ispitanika za pomoć u promociji feminističke umjetnosti.

4. Akteri kulturne politike

Kako smo napočetku ovog članka najavili, najteže je bilo dobiti odgovore od strane akterica/aktera kulturne politike. Anketirali smo dužnosnice/ci, zaposleni/ce raznih tijela: kontaktirali smo Ministarstvo kulture, Gradske uredе za kulturu kako onaj Grada Zagreba, tako i one ostalih gradova diljem Hrvatske, Ured za ravnopravnost spolova, ured Pravobraniteljice za ravnopravnost spolova, ravnateljice/ravnatelje kazališta kao i centara za kulturu koji su finansijski podržani od strane Ministarstva, županija ili grada. Upućeni su upitnici na 30-ak adresa, no odgovori su stigli tek sa 10 adresama, i to od uposlenica, dakle - žena.

•••

Na području Republike Hrvatske usvojen je zakon o ravnopravnosti spolova 2003. godine, i od tada pa do danas redovito se u Saboru izvješćava o situaciji i eventualnim pomacima. No, istovremeno, što se tiče feminističke umjetnosti, čini se kako se niti jedno tijelo ne osjeća pozvanim da prati situaciju na umjetničkoj sceni.

Pravobraniteljica za ravnopravnost spolova odgovorila je urgentno na naš upit, te nas uputila na mjesta koja bismo mogli kontaktirati: Odluka o imenovanju pravobraniteljice za ravnopravnost spolova donijeta je iste godine (2003.) u listopadu (NN br. 157/03.), kada je donešen i Zakon o ravnopravnosti spolova.

Pravobraniteljica djeluje neovisno i samostalno, prati provođenje Zakona o ravnopravnosti spolova i drugih propisa koji se tiču ravnopravnosti spolova i najmanje jednom godišnjem izvješćuje Hrvatski sabor. Na taj način redovno izvješćuje Hrvatski sabor od 2004. godine do danas, a sva Izvješća o radu razvrstana po godinama dostupna su putem interneta na adresi www.prs.hr. Do sada se nisu bavili feminističkom umjetnosti na prostoru Republike Hrvatske, te nisu bili u mogućnosti dati komentare koje smo tražile. Pravobraniteljica nas je uputila na Ured za ravnopravnost spolova Vlade Republike Hrvatske, budući da Ured za ravnopravnost spolova koordinira sve aktivnosti kojima je cilj uspostavljanje ravnopravnosti spolova, te izrađuje cjelovit sustav zaštite i promicanja ravnopravnosti spolova i prati njegovu učinkovitost (čl. 18., st.2., t.1., Zakona o ravnopravnosti spolova, NN br. 82/2008).

U Hrvatskoj postoji i institucija koordinatora/ice za ravnopravnost spolova u Ministarstvu kulture, koji/a u skladu s nadležnosti i djelokrugu rada Ministarstva kulture koordinira provedbu zakona o ravnopravnosti spolova i Nacionalne politike za promicanje ravnopravnosti spolova te surađuje s naprijed navedenim Uredom za ravnopravnost spolova (čl. 27., Zakona o ravnopravnosti spolova, NN br.82/2008).

Ured za ravnopravnost spolova, na žalost, ni nakon višemjesečnih pokušaja s naše strane, nije odgovorio na naš upit, već je obrazloženo da u Uredu 'ne postoji osoba koja bi bila zadužena za popunjavanje ankete, te da nam nikako ne mog pomoći'. Istovremeno nam je poznato kako Ured za ravnopravnost spolova uistinu podržava stnoviti broj feminističkih izvedbenih projekata, te nam je tim više žao što decidirane i konkretne odgovore nismo dobili.

Sličan je slučaj bio i u našoj potrazi za odgovorom kod Ministarstva za kulturu Republike Hrvatske.

•••

Od Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba dobili smo tek jedan povratni glas, koji je istaknuo kako je kriterij odabira i sufinanciranja umjetničkih projekata samo i jedino ponuđeni program (s detaljnim sadržajnim opisom i referencama onih koji ga predlažu kao i onih koji će ga realizirati), te da 'nikakav drugi kriterij nije mjerodavan'.

Anketirali smo i djelatnike nekih institucija izvan Zagreba, gdje je – po našem mišljenju - situacija puno drugačija negoli u Zagrebu. Naše se predviđanje pokazalo točnim: tako je glas koji nam je ponudio analizu situacije u gradu Osijeku, istaknuo da je od 1990. godine pa do sada feministička umjetnost malo zastupljena, pa je tako i njezin utjecaj i angažiranost minorna. Gradska uprava, tj. lokalna zajednica podjednako podupire sve vrste kulturnih aktivnosti, programa i djelovanja. Ispitanica drži kako se u recesijskim vremenima, ali u prijašnjim vremenima u Proračunu Grad za kulturu, izdvaja nedovoljan finansijski iznos a da bi se moglo poticati neke specijalizirane ili posebne programe.

Slijedom navedenog Gradski proračun i Program javnih potreba u kulturi nije po-državao i izdvajao umjetničke projekte s predznakom feministički.

•••

Voditelji/ce centara za kulturu, uglavnom su na sve upite naveli kako nisu informirani/ne, dok se ravnatelji/ce kazališnih kuća nisu ni odazvali/le.

Na pitanje kako se unutar ustanove koju vode provodi politika rodne ravnopravnosti, mahom je odgovarano kako se 'vodi računa o jednakoj zastupljenosti uposlenih oba spola, te izjednačenim pravima ugovora o radu'. Razvidno je, ali i eksplicitno potvrđeno, kako voditelji/ce - ravnatelji/ce ne prate pozorno feminističku izvođačku praksu - jer izjavljuju kako drže da feministička umjetnost nije u velikoj mjeri zastu-

pljena u našem društvu i na kulturnoj sceni, no da se ipak može uočiti prisutnost nekih autorica/autora koje/i djeluju u tom smjeru.

•••

Većina ispitanica ističe kako se isključivo podržavaju projekti s oznakom 'kreativni, izvrsni, kvalitetni' a ne feministički. To, naravno, dobro zvuči - no pitanje je tko može garantirati unaprijed a i tko može prosuđivati koji su to 'izvrsni' programi?

No, unatoč tomu što tvrde kako se ne podržavaju specijalizirani programi već oni 'izvrsni', mnogi su suglasni da je feministička umjetnost u našem društvu 'nedovoljno' zastupljena. Na pitanje je li Ministarstvo kulture do sada koristilo svoje institucionalne mehanizme kako bi podržalo one umjetničke projekte koji imaju predznak „feministički“, odgovori su potvrđni, ali po kvalifikaciji umjetničkog projekta a ne temeljem predznaka 'feministički'.

Atribut feminističkog, doduše, danas nije sporan. Npr. Ministarstvo kulture RH podupire aktivnosti Centra za ženske studije u Zagrebu: izdanja njihovih knjiga koje su sve feminističke, kao i njihove skupove. No, ne postoji niti argumentacija 'pro', tj. da se projekt podupire zato što je feministički.

U Gradu Osijeku na Natječaj javnih potreba u kulturi prijavljeno je do sada 2 programa, i to ne eksplicitno feministička već 'ženska'. Za situaciju u Gradu Zagrebu nismo uspjeli dobiti točnu informaciju.

Na pitanje koje se mjere planiraju u Ministarstvu kulture u cilju orodnjavanja kulturne politike, dobili smo mahom odgovor kako nisu upućeni, tj. da se za sada ništa slično ne planira. Akteri/ce kulturne politike također primjećuju kako državna i lokalna tijela uprave, nadležna za kulturu i umjetnost, nisu posebno senzibilizirana za feminističku scenu. To je i potvrđeno - jer gotovo svaka od osoba koja je zadužena za scenu - Ministarstvo, Ured za ravnopravnost spolova, Gradski ured za kulturu grada Zagreba, ali i ostalih gradova diljem Hrvatske - potvrđuju kako nema naglašenih potreba niti poticaja za specifičnom podrškom feminističke izvođačke scene.

Na pitanje kako bi se mogla unaprijediti feministička izvođačka umjetnost kod nas, to jest suradnja između aktera scene i Ministarstva kulture, u 70 je posto slučajeva ponovno odgovarano kako program treba biti prvenstveno 'kvalitetan i odličan': dakle, jasno je da nema nikakvih ideja o poticaju feminističke izvedbene umjetnosti od strane Ministarstva.

Neke od ispitanica kao moguću intervenciju vide prijedlog izrade strategijskih dokumenata u koja bi se upisivalo smjernice 'orodnjavanja' kulturne politike, unutar kojih bi jedan od naglasaka bio stavljen na podupiranje feminističke umjetničke scene. 'Prvo dokumenti, policy papers, pa zatim kontrola provođenja.'

•••

Ohrabrujuće je da kod onih upućenijih i angažiranijih postoji uvid u postojanje naglašene razlike između događanja na fem-sceni 90-ih i onih u dvijetisućitom.

Devedesetih je, naročito u prvoj polovici devedesetih, velik dio feminističke scene svoje aktivnosti preusmjerio u socijalnoangažirane forme u prostoru pacifističkih, antiratnih kampanja, pokretanja različitih inicijativa za pomoći ženama žrtvama rata, posebno žrtvama masovnih silovanja. Poznavateljice ne pamte posebno umjetničke feminističke performanse iz tog vremena.

U dvijetisućitima se feministička umjetnost više okrenula ispitivanju umjetničkih formi, a posebno – recimo u plesnoj umjetnosti i performansima – ispitivanju autobiografskog, osobnog iskustva i dosega tog iskustva u umjetnosti. To jest, kako se osobno može komunicirati drugima.

Utjecaj je feminističke izvedbene umjetnosti, prema ispitanicima, marginalan ali važan, kako u devedesetima, tako i sada. Uvijek glas drukčijeg i drugačijeg. Medijski je svakako vidljiviji u dvijetisućitima.

No, istovremeno se čuju i kritički glasovi: tako neke od anketiranih ustvrđuju kako feministička izvođačka umjetnost trpi od višestruke marginalizacije: po tome što je umjetnost, po tome što je nezavisna produkcija a ne institucionalna, i po tome što je feministička.

Osim na visoko retoričkoj tj. deklarativnoj razini, upućene akteri/ce kulturne politike naglašavaju kako nisu čuli/e da se u Hrvatskoj govori o 'rodnosenzibiliziranom budžetu', ni u kojem području, pa onda ni u kulturnom i umjetničkom. To je točan uvid – jer su svi deklarativno 'za', no ne postoji niti jedan način, niti konkretna namjera koja bi podržala feminističku izvedbenu praksu.

Zastupljenost feminističke umjetnosti u našem društvu i na kulturnoj sceni, ocijenjena je pozitivno. Naizgled kontradiktoran, ali čini se točan uvid jest da je trenutno feministička umjetnost u velikoj mjeri prisutna u našem društvu i na kulturnoj sceni. ('Gotovo svakodnevno dolaze obavijesti o različitim oblicima feminističke umjetnosti – likovne, plesne, filmske, performativne, literarne... ') Brojnost je velika, ali kolika je vidljivost na razini cjeline društva, to je teško procijeniti.

Uglavnom se, zaključuju neki, krećemo u uskim krugovima, pa tako ispitanice zamećuju, kako se uvijek na određenim događanjima okuplja uski, prepoznatljivi krug zainteresiranih, svih rodnih orientacija, ali kulturalno uzak krug.

Ohrabruje i to da neki primjećuju kako je u posljednjem desetljeću utjecaj feminističkih izvedbenih praksi znatno veći, te da su feministice doobile dobar položaj u fakultetskim kolegijima.

Umjesto zaključka:

Ključna riječ današnjice je profesionalnost. Kada želimo izbrisati osobno, emotivno, osjetilno, kada pristajemo na 'neutralnost' kao na dobru, poželjnu, plodnu poziciju – pozivamo se na '-profesionalizam'.

Susan Bordo⁵⁷ primjećuje da začuđuje ali i zastrašuje, kako su mnoga pitanja koja se danas postavljaju pred žene, konstruirana na način kako se to činilo 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća: u trenutku dakle kada su realizirani socijalni učinci prvog feminističkog vala. Postojala je jaka sklonost 'povratka prema natrag'. Nova žena dvadesetih, bila je glamurizirana zbog svoje svestranosti, raznovrsnosti, slične 'muškoj'. Nova se glamurom obasjana žena nazivala 'post-feministkinjom' (1919.9 – Grinich village...). Posfeministkinje 20-ih u Americi osobito su zdušno kritizirale feministkinje prethodne generacije, aktivistkinje koje su zagovarale alternativni skup tzv. ženskih, empatičnih vrijednosti. Iстicale su kako se bore za vrsnoću. Bivale su ponukane usvajati i razvijati svoje 'racionalističke, objektivističke' standarde.

Zbiva li se nešto slično danas u Hrvatskoj?

Glamur – vrsnoća: Ne znaće li navedene ključne riječi i nama nešto? Ne slušamo li ih svakoga dana?

Dvadesetih godina prošlog stoljeća ključna je riječ bila 'prihvaćena', To je ujedno značilo i biti privredna u model muškog načina funkcioniranja.

Na snagu čini se, danas stupa slijedeći paradoks: Sada – kada je gotovo pomodno baviti se feminismom (bilo bi naime smiješno ne primijetiti kako se tema 'ženskog' između ostalog danas 'dobro prodaje!'), što je zapravo dobro samo po sebi, što nam u najmanju ruku omogućuje veću senzibiliziranost okoline spram nama značajnih rodnih tema. To nam omogućuje - kako se čini – i vidljivost.

No pitanje je što se to najčešće nudi pogledu drugog? Što se to zapravo vidi? Rekla bih - Uniforma, nažalost. Naša Odjevenost nečim što prečesto neutemeljeno zovemo 'feminizam'.

To nas vodi jednom od ključnih problema današnjice – spektaklu. Spektaklu koji guta esenciju stvari. Društvo spektakla skljono je naime mimikriji. Spektakl svojim viškom komunikativnosti zapravo ukida komunikaciju. U tom i jest sadržano nasilje spektakla.

Dr Dubravka Crnojević-Carić

57 Susan Bordo 'Feminizam, postmodernizam i skepsa spram roda'

BOSNA I HERCEGOVINA:
I Ženske/feminističke izvedbene
umjetnosti 1990-2010:
razvoj i kontekst

II Uticaj ženskih/feminističkih
izvedbenih umjetnosti:
analiza istraživanja

Ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u BiH 1990-2010: razvoj i kontekst

RODNA VIZURA U NASTAJANJU

Ideja ovog teksta bila je da se pokuša napraviti presjek najznačajnijih bosansko-hercegovačkih umjetnica u posljednjih dvadesetak godina koje su se bavile izvedbenim umjetnostima progovarajući o ženskim i rodnim pitanjima na tlu Bosne i Hercegovine. Pisanje ovog teksta bio je priličan izazov za mene budući da sam se samo kroz praksi, odnosno kroz režiju u pozorišnoj umjetnosti, bavila ženskim pitanjima. Nezainteresovanost onih koji/e se bave teorijskim radom da se prihvate pisanja ovakvog teksta navela me je da rizikujem i upustim se u teorijsko i faktografsko objedinjavanje ovdašnjeg materijala vezanog za žensko performativno/izvedbeno stvaralaštvo u Bosni i Hercegovini.

Prepreke na koje sam naišla tražeći materijal za ovaj tekst bile su mnogobrojne: od nepostojanja sistematskog arhiviranja materijala do neodgovaranja pojedinih udruženja i kulturnih ustanova na molbe za proslijedivanje potrebnih informacija. Većina podataka vezanih za umjetnice i njihov rad, koje će se pojaviti u ovom tekstu, proizilaze iz ličnih susreta i razgovora sa autoricama. Ova metoda „usmenog predanja“, tj. nebilježenja podataka o radu žena koje se bave izvedbenim umjetnostima, dobro odslikava vrjednovanje i pozicioniranost ženske izvedbene umjetnosti u kulturnom životu BiH. Sa druge strane, činjenica je i to da je pitanje umjetnosti uopće u BiH po važnosti miljama daleko od „mnogo aktuelnijih političkih i socijalnih pitanja“ kojima se bavi država i građani/ke ove zemlje. Postojanje umjetnica i njihovog rada posmatra se kao svojevrsna slučajnost na koju niko previše ne obraća pažnju, pa često ni umjetnice same. Većina njih prihvata ulogu zanemarenih i marginalizovanih (bez prava na grešku) i sa strahom, i zahvalnošću, gledaju kulturne ustanove (državu kao finansijsku), koje su im omogućile minimalnu egzistenciju u teškim vremenima. Njihove muške kolege su pozvane da stvaraju umjetnost nacije i bivaju ponosom iste. Rijetke su one umjetnice koje su svojom hrabrošću, kvalitetom i ženskim temama privukle i isprovocirale širu pozornost domaće i inostrane javnosti. Među njih spadaju filmske autorice: Jasmila Žbanić, Aida Begić, Danijela Majstorović. Za svoj uspjeh, djelimično, mogu zahvaliti popularnosti i masovnosti filmske umjetnosti.

Obzirom na to da je ovaj tekst posvećen manje popularnim izvedbenim umjetnostima i umjetnicama, pozabavicićemo se njihovim problemima, među kojima je najuočljiviji problem kulturološke skrajnutošti i sukcesivne nevidljivost u tradicionalno pa-

trijarhalnom bosanskohercegovačkom društvu. Šta je sve uticalo da u BiH stvari stoje u mjestu dok se oko nas svijet mijenja - pokušat će objasniti kratkom retrospekcijom dešavanja u posljednjih 20 godina.

Ratna sjećanja

Početak '90-ih godina XX vijeka u BiH, kao i u cijeloj bivšoj Jugoslaviji, donosi buđenje nacionalnog ponosa i svijesti koja obuhvata sve sfere života, pa tako i umjetnost. Nacionalno biva veće od svega, pa i od egzistencijalnog; ono postaje i Otac i Mati, početak i kraj, sveopšta histerija, neprijatelj svemu onome što je različito, nepoznato i drugo. U BiH je sve to dodatno usložnjeno i utostručeno, te ne postoje više zajednička ženska pitanja, već pitanja Srpskinja, Hrvatica i muslimanki (tada još nisu bile Bošnjakinje), te pitanja neopredjeljenih, koje nikoga nisu ni zanimale zbog svoje Drugosti. Žene su se počele smatrati „nositeljcama identiteta nacije“ kako to naziva Nira Yuval-Davis.

Umjetnost, u takvom kontekstu, nema snagu oduprijeti se novom poretku, jer je u rukama nacionalnih i nacionalističkih mešetara. Uzavrela krv nacionalista tjeru umjetnike/ce neistomišljenike/ce na apstinenciju svake vrste, ili u izgon, a na pijade-stal postavlja preobraćenike ogrnute u zastave nacionalnih boja. Nasuprot buđenja nacionalnog u umjetnosti, u teatrima se rade i „laki“ komadi, uglavnom vodvilji, koji se svojom laganom tematikom i metodom „nezamjeranja“ uklapaju u kulturnu politiku – nacionalnog osvješćenja, s jedne strane i zabave za tako osvješćeni narod, sa druge strane. Početak „demokratije“ u dotadašnjem jednorežimskom državnom sistemu označiće i početak raspada države Jugoslavije, a BiH će u godinama koje predstoje svoju samostalnost istinski krvavo otplaćivati na svim planovima, pa i u umjetnosti.

Ono što slijedi već je uveliko poznato, mučno, bolno i opterećujuće breme koga se ne možemo u potpunosti oslobođiti ni danas. Rat u BiH iskustveno je neobjašnjiv za sve one koji su izvan tog iskustva. Čak i unutar tog zajedničkog iskustva postoje nepremostive razlike u poimanjima. Uopštavanje ratne tragedije (svi su žrtve ili svi su krivci) ili uproštavanje ratnog iskustva ne doprinosi boljem razumjevanju ionako za-mršene situacije. Stoga, ne pokušavajući da objasnim nešto što mi je preteško objasniti, želim neke činjenice samo podijeliti i posložiti kako bi se u odnosu na to razumjelo umjetničko okruženje i djelovanje tog vremena.

U BiH je tokom rata (1992-1995) prije svega stradao veliki broj žena uslijed ratnih dejstava; veliki broj je napustio BiH; ogroman broj žena je silovan; mnoge su izgubile djecu; znatan broj ih je retrutovan; na hiljade su ostale udovice; bukvalno su ostajale bez krova nad glavom i postajale izbjeglice. Sretnije su izbjegle ovu sudbinu, ali su u neprekidnom strahu da će ih zadesiti nešto od ovoga pod granatama i snajperima odlazile na posao da bi, što je paraodksalno, izvršavale radnu obavezu. Prehranjivale su svoje porodice, uz preskromnu i neredovnu humanitarnu pomoć; dovijale se mjesecima i godinama kako uz minimum struje i vode održavati domaćinstva u funkciji i pokušavale sačuvati minimum dostojanstva, koje im je na svaki način svakodnevno

oduzimano. Među ovim „sretnim“ ženama bile su i neke umjetnice, prije svega glumice, pjevačice, muzičarke, plesačice, poetese, dramaturginje, slikarice, kiparice, konceptualistkinje, koje su pod teškim uslovima stvarale ratnu umjetnost.

Rat je bio plodno tlo za umjetnost – toliko boli, patnje, bijesa, straha, ali i malih radosti, bujalo je svakodnevno svuda oko nas u punom intenzitetu. Jedino je umjetnost, barem prividno, mogla isfiltrirati i obraditi tu nagomilanu masu najhaoticijih emocija. Umjetnici/ce su, uz neprekidnu kišu streljiva nad glavama (nije floskula i odnosi se na veće centre Sarajevo, Mostar, Tuzlu, Zenicu i ostale), izgladnjeli i promrzli odlazili na probe i, uz svijeće i peć na drva – u Sarajevu u rijetkim sretnim trenutcima uz malo plinskog grijanja – tumačili likove Beketa, Sartra, Mrožeka, Čehova... Bilo je tu svakako i nacionalnih i patriotskih tema, ali preovladavali su klasici i suvremenici, čije je težište bio egzistencijalizam. Desilo se to da se nakon predratnog nacionalnog zamaha i „velikih“ tema, koje su kolektivni identitet stavljale ispred pojedinačnog, u ratu ponovo počelo razmišljati o smislu i besmislu ljudskog postojanja, o pojedincima i pojedinkama i njihovim sudbinama, željama i strahovima. „Mali ljudi“ i „obične priče“, kako se to najčešće označava u javnom diskursu, postaju središte ratnog besmisla. Na taj način razmišlja i djeluje u ratnom periodu i većina umjetnica i umjetnika radeći u podrumskim scenama⁵⁸ i galerijama. Paradigmatičan je taj prostor – podrumski – u kojima se stvarala i doživljavala umjetnost.

Situacija koja je dovela u pitanje prije svega ljudsku najogoljeniju egzistenciju i slobodu je sa druge strane izrodila nezamislivu količinu slobodnog duha koji se manifestirao kroz umjetnost. Za bosanskohercegovačke umjetnice/ke to je bio i jedini način borbe protiv onoga što se dešavalо, prilika da se čuje njihov glas, kao i utočište od sveopštег ludila.

Odsjek za režiju na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu⁵⁹ upisuje u ratu dvije klase studenata/ica od kojih veći broj čine studentice. Treba imati na umu da je režija kao odsjek nastala tek 1989. godine i da se upisuje svake druge godine, a da su već prve dvije generacije doživjele gotovo potpuno rasulo uslijed rata. Ratne 1994. godine se formira odsjek za dramaturgiju, tako da se konačno pružila prilika da Sarajevo odškoluje i prve dramaturge i dramaturginje. Ovo napominjem jer je značajna i rječita činjenica da do tada BiH nije imala akademiju za reditelje/ice i dramaturge/inje, te zbog toga ova vrsta umjetnica i nije participirala u predratnom kulturnom životu BiH. Bilo je mnogo lakše „uvoziti“ umjetnice iz drugih bivših jugoslovenskih republika nego stvarati vlastite, što je drugim republikama odgovaralo jer su na taj način rješavale egzistenciju svog umjetničkog kadra. Za ovaku situaciju je krivo tadašnje rukovodstvo BiH, koje nije imalo snagu to promjeniti ali, prije svega, i vlasti bivše zajedničke države, koja je Bosnu i Hercegovinu doživljavala kao industrijsku i agrarnu republiku bez posebnog intelektualnog potencijala. Tako je BiH uglavnom bila kolonija za umjetnike/ce iz drugih repu-

58 Najproduktivnije scene u Sarajevu, u ratnom periodu su scena „Obala“ (koja je u to vrijeme bila ujedno i muzički i izložbeni i teatarski i kino prostor), scena Kamernog teatra '55 i podrumski „Kabare“ Pozorišta mladih Sarajevo.

59 Dalje u tekstu ASU.

blika. Kolonizacija lagano gubi na značaju od formiranja ASU 1981. godine – koinciden-cija ili ne jeste da nastaje odmah nakon Titove smrti – kada glumu upisuje prva klasa glumaca/ica. Za razumijevanje konteksta u kojem se umjetnost razvijala, potrebno je da se ukaže na dugogodišnje nepostojanje scenskog obrazovnog sistema i kadra u BiH, te da se uvidi i nezavidan položaj ASU u odnosu na tradiciju drugih umjetničkih akade-mija u BiH (izuzev akademije za plesnu umjetnost koja nikada nije oformljena).

Ta slika se, srećom, mijenja nakon rata zahvaljujući prvenstveno sarajevskim aka-demijama koje su tokom rata predstavljale „sabirne centre“ za sve generacije umjetni-ka/ca. U tim prostorima stvarala se velika i moćna koncentracija ideja i kreacija. Tome su svjedočili i to su osjetili i neki svjetski cijenjeni ljudi iz umjetnosti, koji su došli u opkoljeno Sarajevo to podijeliti i podržati. Samo neki od njih su: Susan Sontag⁶⁰, Bono Vox, Liv Ullmann, Bibi Andersson, Jean-Luc Godard, Christian Boltanski i drugi. U osta-lim gradovima „sabirne centre“ kulture i duhovnog kontinuiteta predstavljali su pro-fesionalni teatri od kojih ni jedan nije prestao sa svojim radom u tim, zaista iz današnje perspektive gledano, brutalnim, zastrašujućim i nehumanim okolnostima. Prisjećajući se ovih detalja, u ovom sasvim sažetom presjeku ratnih dešavanja, odlučila sam se ne izdvajati imenom niti jednu umjetnicu ili umjetnika. Svi oni koji su ostali u opkoljenom Sarajevu kao i u cijeloj BiH tokom rata i bavili se bilo kojom vrstom umjetnosti uvaža-vajući ili promovišući etički kodeks, bez obzira na radikalnost situacije u koju su dove-den, vrijedni su spomena. Takvih je zaista mnogo i bojim se da bih nekoga izostavila.

Rat i pretvorna i diskriminatorska politika Evrope i svijeta odnosila se na svaki segment života svih građana i građanki BiH. Nije bila ugrožena samo žena, nego svako biće koje se našlo na ovome tlu, svaki ljudski životi kao i sistem vrijednosti, kulturno, materijalno i duhovno naslijede, sve ono što nas je do tada činilo ravnopravnim, civili-ziranim pripadnicima/ama XX vijeka. To je duboko ucrtalo našu poziciju i sudbinu Drugosti na simboličkoj i geografskoj mapi svijeta, i povelo nas u potragu za izgublje-nim identitetima.

Izgubljene u identitetima

Mir je sa sobom u Bosni i Hercegovini donio generacije izgubljenih i gubitnike/ce na svim nivoima. Preživjeli kreću u potragu za vlastitim identitetom, koji im je godina-ma razaran u ratu. Uz to ih prati ponovo uspostavljanje demokratije, u koju rijetko ko više vjeruje, i uspostava državnog i pravnog sistema. Tu je i tranzicija, prebrojavanje žrtava, obnova razrušene države, minska polja i plan deminiranja koje do danas nije završeno. Onda i izgradnja povjerenja, usvajanja i pristupanja mnogobrojnim evrop-skim i svjetskim udruženjima, paktovima, konvencijama koje su nas trebale izvući iz našeg „divljaštva“ i uvesti u „civilizirani“ svijet, a svjetske pozicije političke moći učiniti manje krivima za ono što su dopustile da se desi u središtu Evrope krajem XX stoljeća.

60 Susan Sontag je režirala u Pozorištu Mladih Sarajevo, dramu Samuela Becketta „Čekajući Godoa“ 1994. godine.

Skupljajući svoje, ratom rasute živote i pridružujući starima neke nove identiteće (udovice, žrtve silovanja, radno nesposobne, obespravljene, povratnice, itd.), žene se vraćaju pitanjima svoje uloge i pozicije u novonastalim postratnim okolnostima. Dominacija patrijarhalnog sistema se nesumnjivo nastavlja i polako nestaje onaj vid „sapatničkog partnerstva“ koje su muškaraci i žene dijelili u ratu. Rat bez pobjednika služi, uglavnom, muškarcima kao alibi za ponovno osnaživanje nacionalnih korpusa, što ženi ponovo nameće tradicionalnu ulogu u društvu, izmještajući – odstranjujući – je iz javne u privatnu sferu. Pojavom grupe ekstremnih nacionalista, kao poslijedice ratne zaostavštine, ženska uloga se pokušava potpuno marginalizirati. Rada Iveković o odnosu nacije i žene kaže:

„Nacija je fikcija, ali naravno funkcionalna fikcija. To je patrijarhalna zajednica koja isključuje žene. Nacija, kao i svaka druga patrijarhalna zajednica, isključiva je u osnovi: sve žene su potčinjene svim muškarcima *njihove* nacije. A žene same prestaju biti *nacija* onog trenutka kada počnu govoriti za sebe.“⁶¹

Pored mnoštva *drugosti* u poslijeratnoj BiH (kao što su osobe sa raznim invaliditetima, populacije izbjeglica, penzionera, nezaposlenih, nacionalne manjine, homoseksualne osobe, itd.), žene kao najbrojnija populacija među diskriminiranim postaju iznova glavna odrednica za višestruko marginalizovano Drugo. Naviknute na tu poziciju, one „progovara-ju za sebe“, nemajući puno toga za izgubiti, osim eventualne nacionalne diskreditacije.

Umjetnice bivaju obasipane temama sa svih strana - od žena silovanih u ratu i stigmatiziranih u miru, pojave trafikinga, sukoba sekularizma i partikularizma, tereta tradicionalnog naslijeda do pojave nove generacije mladih, suverenih žena koje nemaju strah od javnog iznošenja stava suprotnog zadatom patrijarhalnom diskursu. Cjelokupno to breme ratnog i poratnog perioda, pitanje identiteta, tranzicije, „gender issue“ itd - oblikovalo se dijelom i kroz izvedbenu umjetnost. U oblasti performansa ovim pitanjima najviše su se bavili, i bave, umjetnice/ci okupljeni oko Centra za suvremenu umjetnost⁶² - SCCA, pod stručnim vodstvom povjesničarke umjetnosti i feministice Dunje Blažević. Po njenim riječima, za stvaranje ove umjetničke scene vrlo je važan poslijeratni period, kad su se udružile snage umjetnica sa iskustvom rata i onih koje su se vratile u zemlju sa iskustvom inostranstva. Njihovi radovi se referišu na ratni period kroz rodni aspekt, a među njima su: Amra Zulfikarpašić, Nikša Barišić, Danica Dakić, Maja Bajević, Alma Suljević, Gordana Andelić-Galić, Šejla Kamerić i druge. Novoj generaciji umjetnica, sa feminističkim umjetničkim potencijalom i diskursom, pripadaju Sandra Dukić i Leila Čmajčanin, te Lala Raščić i Lana Čmajčanin koje se u svojim radovima poigravaju rodnim ulogama.

61 Rada Iveković, Antropologija razlika, Ženske studije, br. 11/12, Beograd 2000.

62 SCCA - osnovao je Fond Otvoreno društvo Bosne i Hercegovine krajem 1996. godine. SCCA je od 2000. godine nezavisna, neprofitna, profesionalna organizacija, na čijem je čelu Izvršni odbor od pet članova. SCCA je od osnivanja proizveo i organizirao niz izložbi, akcija, radionica, seminar, predavanja, prezentacija, u Sarajevu, Bosni i Hercegovini i inostranstvu; finansijski i logistički podržao novu umjetničku produkciju; proizveo brojne multimedijalne radove umjetnika; izdao kataloge i druge umjetničke publikacije; sakupio i obradio umjetničku dokumentaciju.

Ženska umjetnost u Bosni i Hercegovini

Na pitanje da li postoji ženska umjetnost u BiH, prenosim ono što je napisala Dunja Blažević, jer sasvim odgovara i mom mišljenju:

„Govoreći o današnjoj umjetničkoj sceni u svijetu, a posebno kod nas, primjećujemo predominaciju žena umjetnica. Ovaj novi fenomen je jasno uočen u kritici i teoriji umjetnosti, ali nedovoljno obrađen kod nas. Osim konstatacije, ne ulazi se u analizu razloga, veze između iskustva rata i destrukcije i ženske refleksije na ova eminentno egzistencijalna pitanja. U radovima bosansko-hercegovačkih žena umjetnica je očita rodna samosvijest i svijest o društvenom položaju žena, kao i implicitna ili eksplisitna kritika seksizma i vladavine patrijarhalnog mentaliteta. Preduslov za bavljenje ovim fenomenom je postojanje feminističke kritike i teorije koje, nažalost, kod nas još uvek nema, ili se svodi na pojedinke i pojedince, koji ne mogu *pokriti* sve umjetničke oblasti. S druge strane, same umjetnice se ne izjašnjavaju kao feministkinje, iako to i ponašanjem i radom jesu. Zajednički prostor u kome se stiče *klasna* svijest polako stvara nova generacija umjetnica i aktivistkinja.”⁶³

Iz ovoga možemo zaključiti da ženska umjetnost postoji, kao i izvedbena, ali bez utemeljenja u teoriji. Nepostojanje feminističke kritike i teorije koja prati izvedbenu/performativnu umjetnost, kao i nepostojanje generalno feminističkih časopisa, pa čak i ozbiljnijih časopisa iz kulture, zasigurno umjetnice, kao i njihova djela, čini dodatno nevidljivijima. Iz istog razloga nemoguće je u ovom tekstu baviti se teoretičarkama koje pišu o izvedbenoj umjetnosti u BiH, jer ili ne postoje ili je njihov rad iz te oblasti netransparentan.

Performans, performerke

Najznačajnija umjetnica performansa je magistrica kiparstva Alma Suljević. Njeni performansi su snažno političko-feministički angažirani, provokativni i kontraverzni. Nedugo poslije rata Alma Suljević u centru Sarajeva izvodi performans u okviru kojeg na tezgama prodaje grumenje zemlje ispod koje se nalaze mine. Obučena u deminersku opremu (koja podsjeća na uniformu UN vojnika), apelira na strašnu ratnu pošast, a to su ogromne minirane površine (6500 km²) BiH koje su nastavile uzimati danak u ljudskim životima i nakon rata. Sakupljeni novac namjenjen je deminiranju. Razočarana napretkom deminiranja u BiH, Alma Suljević ponovo 2000. godine izvodi performans „4 Entity“ koji tretira isti problem, a naziv na engleskom bira s namjerom privlačenja što većeg broja stranaca. Potaknuta idejom o kupovini zemljišta na mjesecu, smatra još logičnijom ideju o kupovini dijela minskog polja, čiji je novac namjenjen isključivo čišćenju minskih polja.

Danas, nakon ratova u Iraku, Afganistanu, Palestini i drugim islamskim zemljama, kao i mnoge druge/i intelektualke/ci, Alma Suljević kilometarska minska polja

63 Tekst Dunje Blažević „Da li žensko pitanje postoji?“ posvećen Žarani Papić.

i milijarde mina smatra zidovima između kultura, pri tom smještenih u samo jednoj kulturi – islamskoj. Almin stvaralački diskurs je diskurs Islama. S toga ne čude njeni performansi „bez najave“ kada na izložbe širom svijeta „upada“ obučena u crnu burku, opasana minama (stikerima) razgledajući postavke kao i svi ostali posjetiocu na izložbi. Almu Suljević zanima žena u poziciji između feminizma i Islama. Ona se bavi fenomenom „Holy warrior“ koji je vezan isključivo za poziciju muškarca u svim religijama sve do XXI vijeka kada pojmom islamskih žena-samoubica, žene po prvi put ulaze u sakralni, muški teren. Alma Suljević propituje poziciju novih „svetih ratnica“, arapskih žena, muslimanki, čiji je jedini izbor vlastiti život, kojeg polažu za slobodu, jer drugih mogućnosti nemaju. Njen performans ne opravdava, ali ni ne osuđuje. Žene samoubice su produkt dugotrajne, nepravedne politike svjetskih sila spram islamskog svijeta. Žene samoubice nisu rješenje, ali njihov strašni čin je glas otpora koji je duboko zazvonio u cijelome svijetu. Postale su bolno čujne i vidljive.

Alma Suljević sa svojih dvanaest studentica (reminiscencija na dvanaest Apostola) izvodi još jedan značajan performans „Fejz-i⁶⁴ Abdest⁶⁵“ 2005. u Sarajevu, na 50. godišnjicu Holokausta. Studentice stoje na plavo-zlatnoj zastavi na kojoj su ucrtane zemlje prenapučene minama i svaka studentica predstavlja jednu od zemalja (BiH, Irak, Iran, Palestina...) dok im Alma pere bose noge, a potom i sama uzima abdest krvlju, a ne vodom kako nalaže ritual. Snažan performans koji slikom okrvavljenih ekstremiteta upućuje na žrtve mina, ali i na cjelokupno stanje stanovnika država ucrtanih na karti ispod njihovih nogu. Uz Almu Suljević u ovom performansu učestvuje i Leila Čmajčanin koja uz Lanu Čmajčanin i Adelu Jusić predstavlja generaciju mladih umjetnica, koje uglavnom kroz formu video performansa obrađuju feministički diskurs. Njih četiri uz Danijelu Dugandžić Živanović zajednički rade performans na Festivalu „City of Women“, 2009, u Ljubljani, gdje prave hranu po receptima nastalim tokom rata u BiH, pokazujući prisutnima domišljatost i kreativnost žena u ratu koje su od „ničega“ pravile „nešto“. Posude i hrana koja je posluživana u ratu izgledala je kao nekada, ali sadržaj je bio potpuno novi, poznat samo ženama koje su se dovijale prehraniti izglađnjele porodice.

Cinjenica je da je ratna tematika neiscrpan izvor umjetnicama/cima i da će se još dugo njihovi radovi referisati na rat i ratnu zaostavštinu na ovim prostorima. Spome-



Alma Suljević:
4 Entity

64 Fejz bi se najbliže moglo prevesti kao poništen, ništavan..

65 Abdest je u Islamu ritual pranja i čišćenja koji izvršava vjernik pet puta dnevno pred molitvu

nute umjetnice zasigurno predstavljaju novu scenu feminističkog performansa u BiH, jer su i kroz druge forme umjetničkog izričaja dokazale svoju duboku involviranost i aktivizam po pitanju pozicioniranja žene u današnjem društvu.

Teatar, dramaturginje i rediteljice

Na repertoarima teatarskih kuća u BiH, gledajući institucionalno, nikada nije uspostavljena osmišljena kulturna politika (barem što se Federalnog dijela BiH tiče), pa čak ni ona nacionalna, već su nasumično birani komadi, i nacionalni, uglavnom sljedeći raznorazne interese rukovodećih osoba u teatrima, stvarajući tako izvjesni kulturni bućuriš. Ipak nekoliko teatara se isprofiliralo, namjerno ili slučajno, birajući u svoje redove osvještene, što se ženskog i rodnog pitanja tiče, umjetnice i komade sa dominanatnim i provokativnim ženskim likovima. Svojim savremenim i drugačijim izborom otvaraju novo poglavlje u, već opisanom, poslijeratnom bosanskohercegovačkom društvenom kontekstu.

Među tim, inovativnim teatrima prednjači Sarajevski ratni teatar.⁶⁶ Ovo pozorište se može pohvaliti da je u BiH u poslijeratnom periodu postavilo na scenu najviše dramskih autorica. Ono što mu daje na značaju je činjenica da su postavljene većinom domaće autorice među kojima su Ljubica Ostojić⁶⁷, Ines Tanović⁶⁸, Jasna Šamić⁶⁹. Neupućeni bi konstatovali da je ovo neznatan broj izvedenih autorica, ali s obzirom na neveliku tradiciju dramske književnosti u BiH (još izraženije za dramske autorice) i „zaobilazeње“ istih od drugih profesionalnih teatarskih kuća, Sarajevski ratni teatar je napravio mali pomak, ali za „žensku priču“ i angažovanje autorica značajan.

Od nabrojanih autorica poetske drame Ljubice Ostojić „Doticanja“ i „Nevjesta od kiše“ najviše korespondiraju sa ženskim pismom i ženskom problematikom, uopšte-no govoreći. Kako piše njena suradnica i rediteljica Dubravka Zrnčić Kulenović u pogовору ovim dramama: „Ostojić poseže u svojoj dobroj i kreativnoj zrelosti za onim temama koje se kriju u najstarijim mitološkim i obrednim igram“, te da su njih dvije „istražujući zajednički ovu etnološku građu uhvaćene u mrežu pradavnih magijskih i ritualnih staroslavenskih i balkanskih igara koje se tiču ženske čudi, običaja primarno vezanih za ulogu žene u zajednici, u moć i sposobnost Velike pramajke, u njezino trajanje i postojanje, te koliko god se, od vremena do vremena, njezina uloga uvažavala više ili manje, žena je ta koja je ‘ženovala kroz sva vremena i sva bremena... pa nek boli, nek mora mori, žena sam’, ispisuje Ostojić“.⁷⁰

Da bi bilo jasnije poimanje umjetnica i ženske umjetnosti u BiH, pa i sama autorefleksija umjetnica, te da bi se shvatila njena ambivalentnost, pobrinuće se redi-

66 Skraćenica – SARTR. Teatar je osnovan tokom opsade Sarajeva 1992. godine.

67 Poetske drame „Doticanja“ (2004) i „Nevjesta od kiše“ (2006.) obje u režiji Dubravke Zrnčić Kulenović u produkciji SARTR-a.

68 Drama „Premijera“ (2002) autorice Ines Tanović u režiji Aleša Kurta.

69 Autorski rad „Susreti“ (1998) Jasne Šamić.

70 Ljubica Ostojić, „Magija doticanja“, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 2008.

teljica Zrnčić-Kulenović koja u dijelu pogovora opisuje autoricu Ostojić kao vrsnog „pjesnika“ koja „svojim stihovima stvara takav govor koji poprima lirski ton imanentan ženskoj duši, snovitoj, spontanoj, iracionalnoj, onoj koja biva konstantom našeg unutrašnjeg života i svijeta.“ I pored ovako stereotipnog viđenja ženskog pisma važno je istaći da Ljubica Ostojić u svojim dramama direktno progovara o slobini žene i njenom izopćenju iz muškog svijeta vlasti i moći, bolno svjesna svoje pozicije Drugačije. Zbog čestog lutanja u reprezentovanju i prikazu ženske umjetnosti (primjer gore navedenog muškog diskursa, ili rodno neosviještenog jezika) često ju je nemoguće svrstati u feministički diskurs.

Ni veći broj ovdašnjih umjetnica sebe ne smatra feministicama, bez obzira što bi se njihov rad mogao smatrati takvim. Jedna od njih je i glumica Selma Alispahić. Njen doprinos se ogleda u tome da je direktno uticala na repertoarsku politiku SARTR-a od 1998. do danas. Kao dugo vremena jedina zaposlena glumica u tom teatru, i kao umjetnička savjetnica, birala je komade sa dominantnim ženskim likovima, koje je i sjajno tumačila. Na toj listi u SARTR-u su se našle i Katarina Kosača, Karolina Nojber, Silvija Plat, Ana Karenjina, Carmela i druge. Osim u SARTR-u igrala je u dva Narodna pozorišta, u Sarajevu i Tuzli, lik Hasanaginice na vrlo svojstven način. Prenosim Selmine riječi, koje mi je uputila u našoj prepisci, povodom ove teme i likova koje je tumačila:

„Ono što bih ja rekla da im je svima zajedničko je to što su svaka na svoj način pokušale rušiti granice među ljudima, širiti vidike, razbijati tabue, boriti se za ženske slobode. *Katarina Kosača* je paradaigma Bosne, ličnost koja je u vrlo teškom vremenu u nacionalnim i religioznim različitostima ovog podneblja vidjela bogatstvo i prednost mnogo prije svojih muških suvremenika. *Hasanaginica* je nastojala srušiti tradicionalne uzuse koji su postavljeni pred žene tog doba: kad sam je igrala, nastojala sam da je ne igram kao žrtvu nego kao borca, samosvjesnu ženu koja se nije bojala izreći svoje mišljenje u vrijeme kada se mišljenje žene nije tražilo. *Caroline Neuber* je bila reformatorica njemačkog teatra koja je nastojala, isto tako, pomjerati granice kvaliteta i jedna je od prvih glumica, po mom mišljenju, koja je svojim djelima pokazala da se publici ne smije povlađivati nego je treba obrazovati. *Sylvia Plath* je genijalna pjesnikinja koja nije bila shvaćena i slavljena za života upravo zbog toga što je u muški orijentiranom literarnom svijetu pružila jednu novu viziju. Ona je jedna od začetnika isповijedne poezije, umjetnica koja je živjela u doba tokom i nakon drugog svjetskog rata, doba Hirošime, pokušavajući da, kao žena i kao umjetnica, nađe smisao u svijetu koji je prošao besmislenu katastrofu. Ona je jedna od prvih pjesnikinja koje su progovorile o tabu temama kao što su: nervni slom, psihiatrijska klinika, podvojenost ličnosti, raspad braka; postavljala je pitanja o smislu i strahovima majčinstva, kao i o smislu života; dotakla je i netaknuto temu samoubistva koje je u njenoj poeziji čak i privlačno. Progoverila je o ženi kao objektu, o ženi spisateljici čiji se glas ne čuje u dominantno muškom svijetu...itd. Spomenula bih i dva fiktivna lika koja sam igrala, a koja su isto tako vrlo jake i značajne žene. Jedna je *Carmela* u predstavi Ay Carmela (Sartr, 1999), a druga je velika Tolstojeva junakinja *Ana Karenjina* (Sartr, 2007). Prva je primjer šta pojedinac može učiniti da podigne svoj glas protiv fašizma, i nije bez razloga pisac izabrao ženu da to uradi u ovoj

predstavi, jer Carmela ima tu snagu koju Paulino nema. A Ana, druga junakinja, borila se za pravo žene na ljubav, na otvoreno izražavanje svojih osjećanja, a protiv društvenih konvencija koje guše žensku ili pojedinačnu slobodnu volju. Ja volim igrati ovakve uloge jer mislim da one oplemenjuju i čine okruženje boljim, a smatram se odgovornom i kao glumica da sa scene govorim o ženama koje su ostavile traga u istoriji i na naše živote. Ne mogu reći da biram uloge isključivo iz feminističkih razloga, ali mislim da nekako i u životu osjećam da se moram boriti za neke ideje za koje su se borile žene koje sam igrala.“

Selma Alispahić je, po mom mišljenju, glumica koja je u svojoj oblasti najviše učinila za promicanje ženske umjetnosti, hrabro se upuštajući u nekomercijalni tip predstava, tumačeći netipične, smjele i intrigantne žene za vrijeme u kojem živimo. Mnoge mlade generacije su upravo kroz njene iskrene i strastvene izvedbe po prvi put čule za ove žene, i sigurna sam, neće ih zaboraviti.

Vezano za teatar SARTR, i ljudе koji su ga vodili, treba naglasiti činjenicu da su oni za svog kratkog postojanja svoja vrata, bez predrasuda, otvorili domaćim rediteljicama i koreografinjama (Kaća Dorić, Dubravka Zrnčić Kulenović, Tanja Miletić Oručević, Selma Spahić, Lajla Kaikčija, Jasmina Prolić) i njihovim poetikama.

SARTR je podržao i formiranje prvog Međunarodnog festivala plesa u BiH pod imenom „Zvrk“. O tome organizatorice festivala kažu:

„Zvrk je prvi festival savremene plesne scenske umjetnosti i plesnog teatra ikada viđen u Bosni i Hercegovini, osnovan 2008. godine od bosanskohercegovačkih umjetnica Jasmine Prolić i Sanje Hasagić, u saradnji sa SARTR-om i Narodnim Pozorištem Sarajevo, te uz veliku podršku umjetnika s Balkana, zapadne Evrope, IETM mreže - međunarodne platforme za savremenu scensku umjetnost, Nacionalnog koreografskog centra Josef Nadj, Plesne kompanije Cie Jasmina iz Francuske, Plesne kompanije Quantumether iz Holandije. Festival je nastao kao odgovor bosanskohercegovačkih umjetnika iz polja plesne scenske umjetnosti na nerazumijevanje savremenog plesnog svijeta, nedostatak plesnog festivala kao i na manjak nezavisnih i kritički određenih produkcija na domaćoj festivalskoj mapi; uslijed želje da se domaći umjetnici i publika upoznaju sa istinski novim trendovima i idejama, sa radikalnijim scenskim jezikom, kao i da se na taj način podstakne domaća produkcija na ovom polju.“⁷¹

Prema ovim riječima, festival otvara novi prostor u BiH za žensku izvedbenu umjetnost. Za sada je festivalski program zasnovan uglavnom na inostranim izvedbama, ali njegovo postojanje obećava, u budućnosti, promjenu omjera u korist domaćina. SARTR je po svemu specifičan teatar, sa vjerovatno najraznolikijim i najhrabrijim repertoarom, u čiji su dobar dio ugrađene žene, a tome je možda uzrok vrijeme i povod njegovog nastanka. A nastao je iz pobune i otpora nepravdama.

Iz svojevrsnog bunta su nastala i djela dramske autorice Naide Lindov. Iako spada u rijetke autorice u BiH koje su se usudile napisati i javno obznaniti svoje dramske tekstove, još nije doživjela njihovo scensko uprizorenje. Naidina drama „Košmar reality“

71 Preuzeto sa <http://sarajevo.co.ba/zvrk-medunarodni-festival-plesa-u-sarajevu/>

objavljena u „TmačaArtu“⁷² 2006. godine i bavi se dvjema disfunkcionalnim porodicama koje, ne znajući, postaju djelom reality showa. Sa jedne strane je udovac, zadrti policajac, koji brutalnom torturom odgaja sina tinejdžera, ne prestajući razgovarati sa mrtvom ženom, preminulom od posljedica rata, a sa druge strane je udovica kojoj je muž, također, preminuo uslijed rata i koja bol za njim utapa u alkoholu, prostituišući se i na taj način školjući kćerku tinejdžerku. Djeca bez obzira na stid i prezir koji osjećaju spram roditelja postaju njihove „slike i prilike“. Drama završava banalnom pogibijom svih četvero aktera/ki na opšte oduševljenje producenata reality showa, odnosno producenata naših života. Očita je Naidina kritika društva koje umjesto pojasa za spasavanje davljenicima vješa kamenje o vrat. Druga drama „Kravata, džemper, salata...“⁷³ tretira problem incesta, gdje se otac zaljubljuje u trinaestogodišnju kćerku i samoubistvom sprječava konačan seksualni čin. Deset godina nakon toga pratimo priču kćerke koja nije u stanju ostvariti emotivnu vezu sa partnerom i život nastavlja u samoći i uz pomoć psihijatra. Naida se hrabro hvata u koštač sa društvenim tabuima, iznoseći ih direktno, bez okolišanja i maskiranja, ne osuđujući već upućujući na probleme koji nas okružuju.

Još jedna dramska autorica koju ne smijem izostaviti jeste Radmila Smiljanić, Banjalučanka, čija je drama „Balon od kamena“ ugledala svjetlo dana u Narodnom pozorištu Banja Luka (2009). Radmila se u svojoj drami autobiografski osvrće na svoje djetinjstvo koje je obilježeno smrću đeda kao glave kuće, a zatim slijedi i smrt Tita kao glave nacije, što konačno vodi do smrti jedne zemlje. Ona oštro odslikava stereotipnu sliku seoskog društva, gdje muškarci „vedre i oblače“ dok žene nezadovoljno „roncaju“ sebi u njedra, sve dok smrti glavešina ne uzdrmaju njihove živote i ne natjeraju glavnu junakinju da svoju sudbinu uzme u svoje ruke, za šta njena majka i baka nisu imale snage, i promjeni je u željenom smjeru. U drami je to simbolično put za Meksiko.

Pored ovih dramskih autorica postoji i mali broj onih koje uglavnom pišu komade za djecu ili obrađuju teme koje ne tretiraju žensku problematiku. Da li je taj duboko upisani patrijarhalni kod uticao i na dramske autorice da žive u prividu vlastitih prava i sloboda, pa nemaju o toj temi ništa za reći, ili je preovladao letargijski stav da se ionako ništa neće promijeniti, pa se bave „prihvatljivijim“ temama - ne mogu tvrditi sa sigurnošću. Pojava većeg broja dramskih autorica u regiji (Hrvatska i Srbija) možda će ohrabriti i podstaći bosanskohercegovačko žensko stvaralaštvo. Spomenuti odsjek dramaturgije na ASU u Sarajevu, kao i 2002. godine osnovani odsjek za dramaturgiju na banjalučkoj dramskoj akademiji, čini se da nije povećao produktivnost ženske dramske umjetnosti, ali je, sa druge strane, odškolovao priličan broj kvalitetnih i sposobnih dramaturginja koje su prisutne kako u profesionalnim pozorišnim kućama, tako i na filmu, radiju i televiziji. Mišljenja sam da je i na rediteljicama dio zadatka da animiraju dramske autorice za rodno osvještene tematike, udružujući svoja znanja i iskustva u zajedničkim projektima.

72 „TmačaArt“ je časopis za dramu, teatar i odgoj pokrenut 1999. godine u Mostaru. Izdaje ga CDOBiH (Centar za dramski odgoj Bosne i Hercegovine).

73 Drama je doživjela javno čitanje u Novom Sadu u sklopu projekta - Nova drama na Sterjinom pozorju 2008.



*Selma Alispahić i Dragan Jovičić:
Ay Karmela*

Rediteljice su naizgled nešto lakše prokrčile put u javni prostor. Ratna generacija mladih rediteljica u mirnodopskim uslovima bila je suočena sa monopolističkim odnosom muških kolega spram profesije. Režija je u javnosti, najčešće, smatrana isključivo muškom profesijom. Dočekane su sa sumnjom i podsmjehom, ali su brzo pokazale da nisu tu samo u prolazu. Nekolicina rediteljica, koje su odabrale pozorište za mjesto svog djelovanja, suočavale su se sa kontinuiranim potiskivanjem i umanjivanjem njihovih vrijednosti. Kada su i dobijale priliku za rad u profesionalnim teatrima, često nisu imale priliku da biraju ni komade ni saradnike. I pored toga, u proteklih petnaestak godina ostavile su značajan trag u teatarskom životu BiH i otvorile put novim generacijama rediteljica.

Mada se nijedna nije javno deklarisala kao feministica, neke od nas su vrlo osvješteno radile i rade komade koje tretiraju ženu, porodicu, identitet, seksualnost, tabue, politiku, tradiciju i tranziciju, posmatrajući ih kroz rodnu prizmu.

Tanja Miletić Oručević je značajna po nekoliko kontraverznih predstava koje je postavila u nekoliko različitih pozorišta u BiH. Jedna od njih je i „Shopping and Fucking“ Mark Ravenhilla, u produkciji MESS-a⁷⁴ 2000. godine, gdje se autorica ne libi gotovo eksplicitno prikazati seksualne i homoseksualne odnose na sceni, rušeći tabue koje se nisu usudili rušiti ni mnoge muške kolege prije nje. U 2002. godini ponovo u MESS-ovoj produkciji postavlja komad Sare Kejn „Pročišćeni“ koji je poznat po svojoj brutalnosti, nasilnoj promjeni identiteta, po likovima nesposobnim da vole i da prihvate ljubav, i koji pronalaze izlaz u promenljivosti, prevazilaženju sopstvenih granica. Ovako koncipirani likovi korespondiraju sa onim što se u feminističkoj i queer teoriji označava kao identitet bez suštine, kao i odstupanje od normiranog, normalnog, ili dominantnog u jednoj kulturi. Za teoretičarke/e queera, ljudska seksualnost je izuzetno složeno područje, jer predstavlja oblik neprekidnog interaktivnog odnosa individualne aktivnosti i društvene moći. Ove teorijske koordinate vode i Tanju Miletić Oručević u njenom

⁷⁴ Međunarodni teatarski festival Malih eksperimentalnih scena Sarajevo

rediteljskom promišljanju likova. Ova predstava nailazi na oštru kritiku šire kulturne javnosti, a samoj rediteljki donosi prepoznatljivost i simpatije subverzivne publike.

Iako Tanja Miletić Oručević ima bogat opus predstava, po značaju za ovaj tekst valja spomenuti i „Noć dugih svjetala“ Damira Šodana u Mostarskom teatru mlađih (2005), gdje ona obrađuje aktualnu temu tranzicije odnosno „balkansku tranzicijsku bajku“ kroz oženje muškog tranzicijskog sna, ironizirajući ga i ogolivši ga do besmislja. U Bosanskom narodnom pozorištu Zenica 2004. režirala je multimedijalni performans „Srebrenički inferno“ ponovno birajući snažnu temu, koja je čak za jedan dio države i danas tabu, prihvatajući se jednog iznimno moralnog i aktivističkog čina.

Nekoliko predstava koje sam i sama režirala akcenat stavljuju na žene i njihov položaj u društvu. Skrećem pažnju na činjenicu da su sve te predstave nastale u mojoj matičnoj kući Bosanskom narodnom pozorištu Zenica, jer sam uglavnom tu imala priliku birati dramske tekstove. Tako se 2002. postavlja komad „Audicija“ Aleksandra Galina koji se bavi tranzicijom, nezaposlenošću, makroima i ženama koje, dovedene do ruba egzistencije uslijed turbulentnih tranzicijskih vremena, gaje nadu da će pronaći zaposlenje kao glumice, pjevačice ili plesačice, ali bivaju prodane u bijelo roblje. Iako na oko duhovite, scene na kraju prerastaju u tragične, upućujući da je i BiH karika lanca trgovinom ženama. Predstava postavljena 2004. godine, koja je uzburkala radijalnije nacionalne krugove, jeste „Pomrčina krvi“ Ahmeda Muradbegovića (objavljena 1923. godine). Predstava govori o ženi, muslimanki, majci koja ne opršta muževljevu prevaru i koja zbog svoga ponosa, prkosa i nepodlijeganja tradiciji i konvencijama gubi svoju djecu. Lik Lebibe (ime tragične junakinje), kao i sama drama su zasigurno biseri prilično siromašne bosanskohercegovačke baštine. Senzibiliziranost Muradbegovića za pitanje žene (majke, muslimanke) i njenog položaja u tradicionalnom, strogom, patrijarhalnom društvu, jeste zadivljujuća i inspirirajuća. Zahvaljujući sjajnoj interpretaciji glumice Dženite Imamović, Lebiba dobija dimenziju bosanske Medeje, a predstava postaje osuda nacionalista, koji su u to vrijeme imali misiju udaljavanja žena iz javnog prostora i njihovog vraćanja tradicionalnim vrijednostima.

Većina predstava koje postavljam poigravaju se sa rodnim ulogama, razbijaju stereotipe i daju komentar iz ženske vizure. Posljednje što sam, do sada,⁷⁵ režirala u produkciji BNP – Zenica (2010) jeste tekst „The Positiv Houre“ April de Angelis, britanske feministice, glumice i suvremene dramske autorice. Predstava se bavi grupom žena koje kroz terapijski razgovor progovaraju o svojim problemima, strahovima, željama, traumama i nadanjima. Njihovi se životi prepliću, a spoznaje o sebi i drugima pomažu im da krenu dalje ili da to barem pokušaju.

Selma Spahić, kao najmlađa rediteljica na BiH sceni, skrenula je pažnju javnosti već svojom diplomskom predstavom „Buđenje proljeća“ (2007) na sceni „Obala“ pri ASU u Sarajevu. Predstava govori o posljedicama konzervativnog i represivnog školskog, kućnog i religijskog odgoja. Brutalnost i izravne scene seksualnog zlostavljanja

75 Misli se na vreme pisanja ovog teksta – početak aprila 2011.

korištene su kao sredstvo za prodiranje u srž problema. Hrabrost i misija rediteljice se nastavila i u nekim sljedećim njenim predstavama, kao što je „Pobjeda“ Lade Kaštelan (2008) u Narodnom pozorištu Sarajevo. Tekst je nastao po Euripidovim „Trojankama“ i „Hekubi“. Predstava govori o besmislu ratovanja i relativnosti pobjede, a bavi se sudbinama žena (Helenke) žrtava rata, smještenim u logor.

Najsmjelija i najznačajnija predstava Selme Spahić, prema mom mišljenju, jeste „Kako sam naučila da vozim“ Petre Vogel (2010), nastala u produkciji Mostarskog teatra mlađih. Rediteljica postavlja priču o pedofiliji na vrlo suptilan, promišljen i aktivistički način. Gotovo kao kroz priručnik, dokumentaristički, iscrtava se profil zlostavljača kao i njegovi mehanizmi manipulacije žrtvom. Hodajući po rubu između gotovo komičnih situacija do duboko potresnih, glumci završavaju predstavu čitanjem stvarnih podataka o žrtvama pedofilije koji su zabilježeni proteklih godina u BiH.

Sve tri navedene rediteljice su prepoznate po svojoj društvenoj, politički i rodno osvjetenoj poetici, koja prati aktualni duh vremena i po čvrstom nametanju ličnog stava u svom javnom, umjetničkom djelovanju. Spomenjući još i Almu Bećirević koja je do sada u BiH postavila samo jedan tekst (2003) u Narodnom pozorištu Sarajevo - „Top girls“ Caryl Churchill, britanske autorice istaknutog feminističkog prosedrea. U predstavi je igrao isključivo ženski ansambl, a problematiziralo se pitanje uspješnih žena u dominantno muškom okruženju koje su prisiljene podnijeti velike žrtve kako bi u tom okruženju i opstale.

Ranije je spomenut rad dramaturginje i rediteljice Dubravke Zrnčić Kulenović koja se isprofilisala režiranjem poetskih komada, među kojima su gore spomenute drame Ljubice Ostojić. Glumica Kaća Dorić režirala je nekoliko predstava u sarajevskim teatrima koje se bave ženskim tematikama, ali bez izražene pretenzije za kontekstualizacijom rodne problematike. Većina profesionalnih pozorišta u BiH uključuje domaće rediteljice, ali moglo bi se reći dozirano ili kontrolisano, tako da muške kolege i dalje dominiraju teatarskim prostorom. Narodno pozorište u Banjaluci je u poslijeratnom periodu statistički i ponajviše davalо priliku rediteljicama, ali su one sve dolazile, kao gošće, iz susjedne Srbije.



Tanja Milić Oručević:
Srebrenički inferno



Selma Spahić:
Kako sam naučila da vozim

Rad Fondacije CURE

Za izvedbenu žensku umjetnost u BiH dio doprinosa je dala i Fondacija CURE⁷⁶ iz Sarajeva. CURE 2006. godine osnivaju PitchWise - festival ženske umjetnosti, promovirajući bosanskohercegovačke umjetnice i njihova djela, kao i umjetnice iz regionala. Program festivala uglavnom se zasniva na predavanjima, izložbama, video radovima i filmovima koji promovišu žensku umjetnost. Također, 2007. godine je, u sklopu festivala, obilježen V-Day, u sklopu kojeg su izvedeni „Vaginini monolozi“ Eve Ensler u kojima su učestvovali domaće i međunarodne umjetnice. Početkom 2008. godine, u organizaciji fondacije CURE, predstava se ponovo izvodi u Sarajevu, nakon igranja u Zagrebu i Beogradu, sa nešto izmjenjenom glumačkom postavom u odnosu na prvu verziju. Pored glumice Džane Pinjo, koja je bila jedina profesionalna glumica uključena u prvu izvedbu „Vagininih monologa“, u drugoj verziji priključuje se veći broj BH glumica: Gordana Boban, Nensi Abdal Sakhi, Belma Lizde Kurt, Mediha Musliović i Vedrana Seksan, dok režiju sarajevske izvedbe potpisuje Amra Mehic. Za ovu predstavu značajne su dvije činjenice: da je došlo do plodne sinergije glumica iz različitih sredina i generacija i da su izvedbe prošle bez popratnih kontraverzi na naslov predstave i sam sadržaj.

PitchWise je 2009. ugostio i predstavu BH rediteljke Tanje M. Oručević „Žena bomba“ autorice Ivane Sajko, poznate po subverzivnosti i radikalizmu u svojim tekstovima. Ona oštro progovara o otuđenosti, duhovnoj impotenciji, političkoj bestijalnosti. Predstava je nastala u produkciji OKC Abrašević, Mostar, 2009. Ovaj kulturni centar je takođe poznat po podršci koju daje feminističkim umjetnicama i umjetnicima, uključujući ih u svoj obrazovno - kulturno - umjetnički program.



Vaginini monolozi; PitchWise

76 Fondacija CURE je bosanskohercegovačka feministička aktivistička grupa koja djeluje od 2004. godine kroz istraživanja, edukacije i kulturno umjetničke programe.

Zaključak

Zaključak je vrlo ličan i emotivan. Bez obzira na sve manjkavosti ovoga teksta, mislim da je za bosanskohercegovačke izvedbene umjetnice ovo značajan pokušaj prvog dokumentovanja njihovog, tj. našeg, stvaralačkog rada. Zbog nepostojanja dosljedno vođene arhivske građe sigurno su neke autorice slučajno izostavljene. Stoga je ovaj tekst poziv ostalima da dopisuju i dopunjaju suvremenu istoriju BH ženske umjetnosti.

Ženska umjetnost u BiH postoji, ali je selektivno dozirana u javnosti. Tome doprinosi tradicionalno orijentisana sredina, kao i poslijeratne nedaće koje još uvijek prate BiH. Da bi se to prevazišlo, potrebno je uvezivanje i podržavanje žena na svim nivoima. Generalno, ozbiljniji ženski aktivizam je zatajio uslijed teške ekonomske i političke situacije u državi. Primjetan je zamor i nevjerica da je na ovim prostorima nešto zaista moguće promjeniti. Izvedbena umjetnost, kako pokazuju iskustva i drugih zemalja, nema brojnu publiku i teško dopire do ljudi. Tome, kod nas, doprinosi i nepostojanje umjetničke kritike kao medija koji pomaže u recepciji ovakvih sadržaja.

Distanciranje većine umjetnica od pojma „feministica“ govori također o tome da umjetnice ne žele da budu etiketirane i „gurane“ u aktivističke procese zbog kojih bi snosile određene odgovornosti, ali i posljedice. U BiH je u posljednje vrijeme česta fraza „ne talasati“ koja, s jedne strane, znači da su besmisleni pokušaji bilo kakve promjene a, sa druge strane, označava strah od gubitka ono malo sigurnosti koju ljudi ovdje imaju.

Činjenica je da će se nekada situacija morati početi mijenjati, a u tu promjenu moraju se uključiti i žene, samim tim i umjetnice. Umjetničke akademije kao i druge obrazovne ustanove imaće važnu ulogu u stvaranju buduće ženske umjetnosti u BiH, ali i na ženama je da izoštare svoje vizije, oslobole se bremena tradicije i potčinjenosti i hrabro progovore o stvarima koje ih „bole“ kao što su to činile u ratu. Umjetnice/ci bi trebalo da budu i jesu prvi senzori društva koji otkrivaju i progovaraju o „rak ranama“ tog istog društva. Njihov kontinuiran i osvješten rad, senzibiliziran za rodnu problematiku, međusobna podrška i solidarnost mogu načiniti mali iskorak ka dostojanstvijem i ravnopravnijem životu građanki i građana ove države.

Lajla Kaikčija

Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u BiH: analiza istraživanja

IZMEĐU PREDRASUDA I ODBIJANJA

Feministička umjetnost je, poput feminističke prakse, nastala iz potrebe da se menjaju stavovi društva kako bi javnost postala senzibilnija i demokratičnija. Nažalost, u Bosni i Hercegovini gotovo da ne postoje dokumenti, arhive, knjige koje bi omogućile educiranje umjetnika/ca i javnosti o izvedbenoj feminističkoj umjetnosti. Ne postoje novine koje promoviraju žensku umjetnost, nauku, javni život, sport i sva ostala polja u kojima su žene ostvarile uspjeh. Tako i stavovi koje su iznijeli/le ispitanici/ce u okviru ovog istraživanja uticaja ženskih/feminističkih umjetničkih izvedbenih praksi koje je, u okviru projekta ASKA/WBWPAN, realizovano u BiH - predstavljaju zapravo lične stavove pojedinaca/ki, kojima je, budući da se nisu mogli/e poslužiti pisanim dokumentima, preostalo jedino da se osalone na svoje lično iskustvo, koje je različito zavisno od profesije, životne dobi, iskustva i prioriteta.

Upitnik sa pitanjima koja se odnose na uticaj ovih praksi poslale smo na adresu 118 osoba koje pripadaju različitim ciljanim grupa (umjetnice, teoretičarke, publika, mediji, akteri/ce kulturne politike). Pokušale smo obuhvatiti sva područja u BiH u kojima se još uvijek njeguje umjetnost, tako da smo upitnike slale u Tuzlu, Banju Luku, Mostar, Zenicu i Sarajevo. Upitnici su poslani i brojnim organizatorima/cama kulturno-umjetničkih festivala, kao i direkciji baleta, opere i filharmonije. Takođe smo pokušale uključiti vladine institucije koje su zadužene za promociju kulture i umjetnosti. Međutim, odgovori su najčešće izostali. Od vladinih institucija odgovor na upitnik nismo dobile uz obrazloženje da je smjena vlasti u toku, da nova vlada još nije izabrana, da oni nisu kompetentni/e da govore o feminističkoj izvedbenoj umjetnosti jer se nisu susretali/e sa njom i da to pitanje nije u njihovoј nadležnosti. Sve u svemu, od 118 osoba samo su 34 osobe odgovorile na upitnik, što jasno pokazuje pasivnost svih subjekata koji zajednički čine umjetničku scenu Bosne i Hercegovine.

Važno je naglasiti da je tradicionalno bosanskohercegovačko društvo u velikoj mjeri rezervisano prema svim područjima društvenog života u kojima se nastoje rušiti rodni stereotipi i predrasude, koje su u BiH duboko ukorjenjene, i da u tom kontekstu treba posmatrati i odnos prema feminističkim izvedbenim umjetnostima. Istraživanje koje smo sproveli je pokazalo da je taj uticaj u BiH veoma mali. Spomenula bih da umjetnice većinom odbijaju da se identificiraju kao feministkinje i da je bilo teško sprovesti istraživanje u sredini u kojoj na svako spominjanje riječi „feminizam“ osobe imaju potrebu da se pravdaju govoreći da oni/e nisu feministi/kinje, iako podržavaju

tu ideju. Takođe, treba reći i to da su za ovako loš rejting feminističke izvedbene umjetnosti u velikoj mjeri odgovorni i mediji koji se ne trude razbijati stereotipe i koji ne posvećuju dovoljno pažnje događajima koji imaju predznak „feministički”.

Analiza odgovora na upitnik: Teoretičarke

Od 12 teoretičarki kojima je Fondacija CURE poslala upitnik i koje je kontaktirala telefonom, na upitnik su odgovorile samo dvije teoretičarke, dok su ostale svoje ne-odgovaranje pravdale nedovoljnem upućenošću u feminizam, njegov uticaj i njegovu povezanost sa umjetnošću. Nezainteresiranost teoretičarki - koje bi trebale biti nositeljice što većeg uključivanja feminističkog diskursa u sve društvene tokove, a u ovom slučaju u izvedbenu umjetnost - jasno pokazuje koliko je bosanskohercegovačko društvo i dalje tradicionalno.

Od teoretičarki se tražilo da **procijene uticaj feminističkog teorijskog diskursa u kontekstu teorijskog i kritičarskog pristupa izvedbenim umjetnostima u BiH**. Na osnovu odgovora koje smo doatile na ovo pitanje moguće je, kao zajednički, izvesti sljedeći zaključak o uticaju feminističkog teorijskog diskursa na teorijske i kritičke pristupe:

Performans kao umjetnički medij, kao i različite performativne prakse i strategije, predstavljaju relativno nove forme izražavanja koje se javljaju tek sredinom devedesetih godina na bosanskohercegovačkoj kulturno-umjetničkoj sceni (teatar nije uključen u ovaj opis). Uticaj feminističkog književno-teorijskog diskursa na izvedbenu umjetnost u BiH naročito je važan i on predstavlja jedan od njenih konstitutivnih i neodvojivih elemenata, osobito ako se uzme u obzir činjenica da je umjetnost koja se realizira kroz medij performansa od sredine 90-ih godina XX stoljeća pa sve do danas najvećim dijelom vezana i producirana od strane autorica. Ovaj važan umjetnički fenomen, međutim, tek pronalazi svoje mjesto na BiH socio-političkoj i kulturno-umjetničkoj sceni, tako da će ozbiljna teorijsko-kritička promišljanja tek uslijediti, što će zasigurno dovesti i do revizije tradicionalne bosanskohercegovačke historije umjetnosti i otvoriti mjesto novim diskurzivnim praksama i tendencijama u umjetnosti. Ipak, i za ovo kratko vrijeme postojanja umjetnosti performansa na ovom prostoru promišljanjem ovog fenomena već su se aktivno bavili pojedini teoretičari/ke književnosti i umjetnosti, sociolozi/škinje, filozofi/kinje i politolozi/škinje, kao što su to, na primjer, Jasmina Husanović u tekstu "At the Interstices of Past, Present and Future, Cultural – Artistic Practices of Traversal in the work of Šejla Kamerić, Jasmila Žbanić and Amra Bakšić – Camo" i Nebojša Jovanović u tekstu "From a Trauma to the Trauma" (navедена su samo dva primjera u kojima su se autori/ice bavili/e ovom tematikom, gdje se posebno može uočiti uticaj teorijsko-kritičkog pristupa i njegova sprega sa vizualnom umjetnošću i umjetnošću koju kroz medij performansa i video-performansa izvode/realiziraju autorice). Feministički teorijski diskurs trebao bi biti sastavni dio, ako ne i platforma na kojoj se uspostavlja teorijsko-kritički pristup performativnim umjetnostima no, nažalost, naša sredina još nema dovoljno razvijenu svijest o važnosti (pre)

poznavanja i promišljanja izvedbenih umjetnosti, prvenstveno kao praksi koje se ostvaruju „ovdje i sada”, te je stoga dijalektički odnos između feminističkog teorijskog diskursa i izvedbenih umjetnosti sveden na minimum (tj. jedva primjetan).

Na pitanje koje se odnosilo na **prisutnost feminističkog teorijskog diskursa u dnevnoj štampi, novinskim kritikama i javnim debatama u umjetničkoj produkciji**, obje teoretičarke su rekле da taj diskurs gotovo da nije prisutan, ni u medijima niti u novinskim kritikama, te da je suludo pričati o zastupljenosti ovog teorijsko-kritičkog diskursa u BiH medijima s obzirom na činjenicu da ne postoji čak ni kvalitetna i objektivna (ne nacionalno obojena) dnevna štampa koja bi naglasak stavljala na kulturu u smislu posvećivanja vremena i prostora predstavljanju nekog događaja iz kulture.

Jedna teoretičarka je izjavila da je teorijsko-feministički diskurs najvećim dijelom vezan za akademske i stručne krugove koji se s aspekta različitih društvenih znanosti i disciplina bave savremenim književno-umjetničkim praksama i novim medijima; da je ovaj diskurs možda previše subverzivan da bi našao svoje mjesto u našim elektronskim ili pisanim masovnim medijima, a da je, s druge strane, možda i previše hermetičan da bi se njime ozbiljnije moglo pozabaviti naše, nažalost, najčešće amatersko novinarstvo. Ona je ukazala i na neke autore/ice koji/e su se bavili ovom problematikom. Tako su o rodnim stereotipima i marginalizaciji žena u nacionalno podijeljenom društvu/zajednici BiH u tekstu "The Representation of Women in Bosnian-Herzegovinian Dailies: Gender and Ethnic Separations in Society" pisali Danijela Majstorović i Vladimir Turjačanin, koji su za vrijeme tečaja, koji je trajao dvije sedmice, analizirali sadržaje dva najtiražnija dnevna lista u dva entiteta („Dnevni avaz” u BiH Federaciji i „Glas Srpske” u Republici Srpskoj) i propitivali instance etničke i rodne pre/dominacije koja u njima preovladava. Ispitanica je također ukazala i na tekst Nebojše Jovanovića „U odbrani kritičke javnosti”, koji predstavlja oštru kritiku antifeminističkog i mizoginog javnog diskursa kao paradigmе bosanskohercegovačkih štampanih medija (dnevnih novina, sedmičnih novina i magazina). Po mišljenju ove teoretičarke, teorijsko-feministički diskurs ostaje rezervisan za nekolicinu stručnjaka, koji se sastaju u „katakombama” savremenog društva, kako bi daleko od očiju i ušiju javnosti mantrali o ovim i sličnim temama, dok je njegova zastupljenost u štampanim i elektronskim medijima neznatna.

Druga teoretičarka smatra da činjenica da dnevna (ali i tjedna) štampa zbog svog nekvalificiranog i neupućenog radnog kadra ne može ponuditi bilo kakav vid kritike (podvučena je činjenica da ne postoji specijalizirani časopis/magazin koji se bavi kulturom/umjetnošću/društvom) jasno govori o nepostojanju bilo kakvih teorijsko-kritičkih znanja u medijima. Ispitanica je rekla da se, s druge strane, može govoriti o prisutnosti feminističkog teorijsko-umjetničkog diskursa u javnim debatama o umjetničkoj produkciji, ali da se tu postavlja jedno drugo pitanje - koliko su te debate zapravo javne budući da je ipak riječ o malenom broju ljudi koji je u te aktivnosti uključen i „redovan”; da te debate najčešće ostaju na nivou „interne priče” jer se ne transkriptuju i ne publiciraju, čime se onemogućava nastavak ovih debata i provokiranje novih/drugačijih mišljenja.

Od teoretičarki se zahtjevalo da procijene **da li postoji javno artikulisan otpor prema feminističkom teorijsko-umjetničkom diskursu** i da, ako postoji, navedu koji su najčešći argumenti oponenata.

Jedna ispitanica je ocijenila da ne postoji javno artikulisan i eksplicitan otpor prema feminističkom teorijskom diskursu zahvaljujući sveprisutnoj tendenciji demokratizacije govora i pisane riječi i prikrivenoj cenzuri kojoj nas „uči“ neoliberalizam i njegovi hibridni derivati. Ona je rekla da se ovdje više radi o latentnom potkopavanju žena i njihove pozicije; da se ovaj otpor i diskriminacija najbolje mogu uočiti u raspolijeli muško – ženskih poslova i da statistički podaci predstavljaju validan dokaz diskriminacije nad ženama jer ukazuju da tek neznatan broj žena obnaša visokopozicionirane i važne društvene funkcije u ovoj državi, koja tako i dalje ostaje idealan reprezent dominantnog falogocentričnog diskursa.

Druga teoretičarka je ocijenila da nije riječ o javnom otporu prema feminističkom diskursu već o ne(pre)poznavanju važnosti i nezaobilaznosti feminističko-teorijskog diskursa i općenito kritičko-teorijskog pristupa u promišljanju i mišljenju.

Od ispitanica – teoretičarki je zahtjevano da ocijene **da li postoji sprega između teoretičarki i umjetnica koja bi bila podsticajna za umjetničku produkciju**.

Ispitanice su dale slične odgovore iz kojih je moguće izvesti sljedeći zaključak:

Na ovom interdisciplinarnom pristupu i suradnji između teoretičarki umjetnosti i umjetnica danas se sve više radi, tj. postoje mnogi pozitivni primjeri ove suradnje i ta činjenica predstavlja jednu od važnijih pozitivnih promjena koje se mogu uočiti na bosanskohercegovačkoj savremenoj umjetničkoj sceni. Umjetnice/i danas sve više surađuju sa teoretičarima/kama, kustosima/cama i istoričarima/kama umjetnosti i njihova suradnja je poticajna za implementaciju novih i drugačijih umjetničko-kritičkih koncepata i strategija. Ova sprega postoji na nivou inicijative kratkoročnih i individualnih suradnji, što je dobar početak, ali je vrijeme da se uspostavi suradnja zasnovana na ozbiljnijim i dugoročnjim parametrima.

Ispitanice su zamoljene da procijene **reakcije medija na feminističke izvedbe umjetnosti**.

Na prvi, otvoreni dio ovog pitanja (koje se sastojalo iz dva dijela, otvorenog i zatvorenog tipa), u kojem se od ispitanica tražilo da prokomentarišu reakcije medija, odgovorila je samo jedna teoretičarka koja je kazala da su u medijima prisutne samo osnovne informacije, najave događaja, ili pak kratki osvrti na događaj koji je završen. Ona je ocijenila da se radi o neznanju iz kojeg proizilazi nemogućnost da se pobliže shvate i interpretiraju ovakvi umjetnički izričaji. Ispitanica nije bila sigurna da li je u BiH bilo nekih radikalnih primjera ženske izvođačke umjetnosti (pod ovim je mislila na body art i srodne umjetničke prakse koje se odnose na samo/povređivanje) ili pretjerano šokantnih izvedbi koje bi izazvale oštре i burne kritike medija i javnosti (primjer poznat teoretičarki koji je izazvao kontraverze i šokirao javnost bio je performans Jusufa Hadžifejzovića "From Kitsch to Blood is Only One Step"). Rekla je, takođe, da nije sigurna da se u kontekstu BiH još uvijek može govoriti o postojanju

feminističke izvođačke umjetnosti, da tu nema nekog zajedničkog imenitelja tako da je često teško naći poveznice i među onim autoricama koje svoj rad definiraju kao izrazito feministički. Ispitanica je konstatovala da se radi o različitim partikularnim pristupima i praksama koje nisu, ili makar ne bi trebale biti isključive, niti do kraja definirane, jer se u suprotnom upada u zamku samoinstrumentalizacije, kao i to da su autori/ce nerijetko skloni/e mijenjati kako medije svog izražavanja tako i pristupe i teme kojima se bave.

U drugom dijelu ovog pitanja, zatvorenog tipa, od teoretičarki se tražilo da na skali od 1 (potpuno nezadovoljavajuće) do 5 (potpuno zadovoljavajuće) procijene a) učestalost medijskih sadržaja; b) informisanost novinara/ki i c) kompetentnost kritičara/ki i da daju svoj komentar.

- a) Učestalost sadržaja teoretičarke su ocjenile sa 2 i 3, uz komentar da je „zastupljenost nezadovoljavajuća”.
- b) Informisanost novinara/ki teoretičarke su ocjenile sa 2 i 3, uz komentar da to „ovisi o pojedinicima”.
- c) Kompetentnost kritičara/ki teoretičarke su ocjenile sa 2 i 3, uz komentar da je „kompetentnosti nedovoljna”.

Ispitanice su zamoljene i da izdvoje **najbitnije karakteristike feminističke scene izvođačkih umjetnosti** u BiH. Iz odgovora koje su dale ispitanice slijedi sljedeći zaljučak:

Najbitnija karakteristika ženske/feminističke izvođačke scene u BiH leži u činjenici da ženska izvođačka umjetnost danas predstavlja dominantni diskurs na bosanskohercegovačkoj umjetničkoj sceni. Treba imati na umu da se u BiH, kao i gotovo u cijeloj Jugoistočnoj Evropi, nove umjetničke prakse i mediji javljaju mnogo kasnije nego u Zapadnoj Evropi i SAD, gdje su se takve umjetničke prakse javile 60-ih godina 20. vijeka, ali važna poveznica leži u činjenici da su se upravo žene/autorice, prije svega iz egzistencijalne potrebe, izborile za promjenu socio-političke pozicije unutar vlastitih zajednica, a samim tim i za promjenu kulturno-umjetničke slike i situacije. Teme, pristupi i mediji kroz koje bosanskohercegovačke umjetnice artikuliraju svoj likovni i vizualni jezik su različite, ali bi se generalno moglo reći da se one bave propitivanjem važnih mjesteta i tema kao što su identitet i trauma, što predstavlja neku vrstu autobiografskog i jako intimnog diskursa. U BiH postoje one umjetnice čiji su radovi izrazito socio-politički angažirani, kao i one autorice koje svoj rad ne karakteriziraju kao feministički, niti se u/kroz njega bave ženskim pitanjima, ali su ipak važne predstavnice BiH savremene umjetničke scene. Ne postoji neka jedinstvena praksa, niti zaseban jezik koji karakteriše žensku izvedbenu umjetnost u BiH, a njena važnost leži u činjenici da je ona prisutna „ovdje i sada” (što je i osnova performativnog čina) i da je postala legitimna praksa umjetničkog izričaja. Neophodno je stvoriti platformu za buduće djelovanje i izdvojiti najistaknutije pojedince koji posjeduju potencijal i kvalitet za uspostavljanje takve platforme, kao što su to Bojana Tamindžija, Borjana Mrđa, Nela Hasanbegović, Igor Sovilj, Lana Čmješanin i Lala Raščić.

Od ispitanica se tražilo da kažu **koliko često i u kom domenu surađuju sa dru-**

gim akterkama/ima, umjetnicama/ima, teoretičarkama/ima, aktivistkinjama/ima feminističke scene izvođačkih umjetnosti.

Kad je riječ o lokalnom kontekstu, jedna ispitanica je izjavila da je zadovoljna svojom suradnjom kao kustosica, teoretičarka i historičarka umjetnosti, dok je druga ocijenila da veoma malo i nedovoljno surađuje sa drugim akterima/kama.

Što se tiče regionalnog konteksta (područje bivše Jugoslavije), obje teoretičarke su izjavile da su imale priliku surađivati: jedna je navela da ima jako dobru suradnju, dok je druga kazala da je surađivala sa kustosicama i historičarkama umjetnosti, kao i kustoskim i umjetničkim platformama koje se u svom radu između ostaloga bave i ženskim izvođačkim umjetnostima. Što se internacionalne suradnje tiče, jedna teoretičarka je kazala da nije imala priliku često surađivati sa internacionalnim umjetnicima/cama koji/e se bave izvođačkom umjetnošću koja je feministički orientirana, to jest da se suradnja odnosila na druge medije (video) i socio-politički angažirane teme. Druga teoretičarka svoju suradnju na internacionalnom nivou smatra zadovoljavajućom.

Teoretičarke su istakle veliki značaj suradnje koja za njih predstavlja neprocjenjivo iskustvo razmjene iskustava i informacija u određenom prostorno - vremenskom kontekstu. Za njih je, kako su izjavile, osobito važna suradnja sa zemljama i autoricama/aktivisticama/teoretičarkama koje dolaze sa područja Jugoistočne Evrope sa kojima dijele vrlo slična iskustva, pri čemu su tradicionalni pregledi istorije umjetnosti onemogućili dragocijena i važna saznanja o ovim kulturno-umjetničkim scenama i produkcijama. One su ocijenile da alternativni načini suradnje i umrežavanje mogu biti jako važni i poticajni kao mogućnost razmjene informacija i kao dobra platforma za redefiniranje za/datih pozicija.

Od teoretičarki se tražilo da kažu **da li su članice neke mreže ili platforme koja okuplja akterke/aktere sličnih teorijskih pozicija kao što su njihove**. Jedna teoretičarka je izjavila da nije članica niti jedne platforme, dok je druga dala pozitivan odgovor (jedna je od osnivačica i kustosica nezavisne umjetničke produkcije Abart koje djeluje u okviru Omladinskog Kulturnog Centra Abrašević u Mostaru). Aktivnosti koje realiziraju kroz različite platforme i projekte su prije svega usmjerene na uspostavljanje teorijsko-kritičkog diskursa u promišljanju različitih socijalno-političkih tema kojima se bave (one se prije svega odnose na fenomen javnog prostora) kao i na implementaciju novih kulturno-umjetničkih strategija u lokalnom kontekstu.

U pogledu **očekivanja koje imaju od umrežavanja**, teoretičarke su izjavile da umrežavanje predstavlja jedan od najboljih načina da se uspostavi jedna dijalogična i kritička perspektiva u promišljanju. Umrežavanje je, kako su izjavile ispitanice, za njih iznimno važno kao mogućnost da se aktivnosti koje se vrše na lokalnom nivou i u lokalnom kontekstu povežu/umreže na regionalnom i internacionalnom nivou, da se razmijene iskustva, mišljenja i ideje i stvori zajedničko polje djelovanja.

Zamoljene da kažu **da li su zainteresovane za učešće u radu mreže ASKA** (mreža izvedbenih umjetnica Crne Gore, BiH, Hrvatske i Srbije), teoretičarke su rekле da su zainteresovane da postanu članice mreže.

Analiza odgovora na upitnik: Akteri/ke kulturne politike

Na početku analize odgovora koje su dali akteri kulturne politike u Bosni i Hercegovini, treba naglasiti (ne)odgovore koje smo, na zahtjev da odgovore na pitanja sadržana u upitniku, dobile od Federalnog ministarstva kulture i sporta i Ministarstva kulture i sporta Republike Srpske. Naime, nakon što smo poslale upitnik na e-mail adresu Federalnog ministarstva kulture i sporta (i zamolile ih da odgovore na upitnik u ime institucije koja je zakonski obavezna da promoviše kulturne vrijednosti i skreće pažnju javnosti na umjetnost i kulturu), dobile smo odgovor da oni ne mogu da nam daju konkretnе odgovore na pitanja zato što nemaju uvid u realizaciju programa i projekata koji se bave feminističkom izvođačkom umjetnošću i zato što je kultura, a samim tim i kreiranje kulturne politike, u nadležnosti kantona. Skrenuli su nam pažnju na Član VII Zakona o ravnopravnosti polova, u kojem je jasno naznačeno da svi/e imaju jednak prava i mogućnosti učešća i pristupa kulturnom životu bez obzira na pol i da su nadležni organi vlasti dužni poduzeti sve mjere u cilju sprečavanja diskriminacije po osnovu pola, a radi obezbjeđenja jednakih mogućnosti za sve, pa tako i pružiti podršku razvoju pojedinih kulturnih pravaca. Predstavnici Federalnog ministarstva kulture i sporta su takođe naglasili da ovom Ministarstvu nije dostavljen niti jedan projekat sa predznakom „feministički“. Iako su na ovaj način izostali odgovori na upitnik koje smo tražili, na osnovu ovih odgovora može se ipak steći jasna predstava o položaju ženskih/feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi u BiH, kao i tome da u ovom Ministarstvu ne postoji nikakav uvid u aktivnosti koje se sprovode u cilju osnaživanja žena u BiH.

Iz Ministarstva kulture i sporta RS nam je upućen odgovor da oni „nemaju veze sa feminismom“, kao i predlog da se obratimo Gender centru RS. U potrazi za nadležnim osobama koje bi nam mogle odgovoriti na upitnik namijenjen akterima/cama kulturne politike, isti smo poslale Gender centru RS, iako nam je bilo jasno da oni ne mogu dati odgovore na pitanja koja se tiču ženske/feminističke izvedbene umjetnosti. I zaista, oni su izjavili da nisu nadležni da odgovore na pitanja iz upitnika, a njihov odgovor se sveo na skretanje pažnje na članove Zakona o ravnopravnosti polova, kojima se nalaže ravnopravnost spolova u svim segmentima.

Kao rezultat ovakve situacije, samo pet od 28 upitnika, koliko ih je upućeno na adrese aktera/ica kulturnih politika, vraćeno nam je sa odgovorom.

Na zahtjev da uporede **uticaj koji je feministička umjetnost imala 2000. sa uticajem koji ima danas u BiH**, ispitanici/ce su dali/e odgovore koji su pomalo kontradiktorni. Naime, dok su neki/e ispitanici/ce tvrdili da je u 90-im godinama bila više izražena ravnopravnost u svim oblastima društva, pa tako i u umjetnosti, drugi/e su ocijenili/le da u 90-im nije ni bilo feminističke umjetnosti. Svi ispitanici/ce, međutim, dijele zajednički stav da su zbog tradicionalističkog shvatanja, koje je još uvijek ukorijenjeno u bosanskohercegovačkom društvu, žene diskriminirane u svim oblastima, a samim tim i u umjetnosti.

U pogledu procjene **suradnje između nadležnih Ministarstava/Sekretarijata**

za kulturu i umjetnika/ca ili grupa umjetnica koje se bave feminističkom izvođačkom umjetnošću, stavovi predstavnika nadležnih ministarstava kulture se bitno razlikuju od ocjena kulturnih aktera/ki. Dok nadležni kažu da je to nečija drugo odgovornost, ali da su spremni na suradnju, akteri/ke kulture ističu da ne postoji suradnja sa nadležnim, osim u slučajevima ličnih kontakata.

Zamoljeni da procijene **zastupljenost feminističke umjetnost na kulturnoj sceni BiH**, predstavnici nadležnih institucija kulture su ocijenili da u BiH „ne postoji feministička umjetnost“.

Od ispitanika/ca se tražilo da kažu **koja su to dokumenta koja obavezuju na implementaciju politike rodne ravnopravnosti u području kulture i na koji način sprovode politiku rodne ravnopravnosti unutar područja svoga rada (politika kulture u cjelini, pojedini sektori unutar ministarstava/sekretarijata za kulturu)**. Na ovo pitanje tri ispitanika/ce su odgovorili/e da im nije poznat takav dokument, a dva ispitanika/ice su odgovorili/e da su sretni/e zato što kroz svoju djelatnost afirmišu rad umjetnica, otvarajući im prostor za kreativan rad.

Akterima/cama kulturne politike od kojih smo dobile odgovor na upitnik nije poznato **koje su to aktivnosti koje je preduzimalo Ministarstvo/sekretarijat za kulturu u cilju orodnjavanja kulturne politike**. Takođe, oni/e smatraju da nadležna ministarstva kulture nisu nikada koristila svoje institucionalne mehanizme da bi podržale umjetničke projekte koji imaju predznak „feministički“.

Od aktera kulturnih politika je traženo da kažu **da li je Ministarstvo kulture (Sekretarijat za kulturu) do sada koristilo svoje institucionalne mehanizme da bi podržalo one umjetničke projekte koji imaju predznak „feministički“ i koliko je takvih projekata odobreno prilikom zadnjeg javnog poziva**. Na ovo pitanje ispitanici/ce su odgovorili/le da nisu upoznati/e sa brojem takvih projekata koji su podnijeti Ministarstvima /Sekretarijatima kulture.

Zamoljeni/e da kažu **na koji način bi se mogla unaprijediti feministička izvođačka umjetnost u BiH kroz suradnju između aktera/ki te scene i Ministarstva kulture/Sekretarijata za kulturu**, ispitanici/ce su predložili/le niz mjera:

- Razvijanje direktnе suradnje sa Ministarstvom, kroz uključivanje predstavnika i predstavnica Ministarstva u radionice koje imaju za cilj podizanje svijesti o položaju žena umjetnica i marginalizaciji njihovih rezultata;
- Aktivno praćenje primjene važećih propisa, politike i strategija u navedenoj oblasti;
- Izrada partnerskih projekata, intervencija itd;
- Uspostava umjetničkih kriterija (jedinstvenih za sve aplikante) u procjenjivanju određenih projekata što bi zasigurno dovelo do visokog pozicioniranja feminističke izvođačke umjetnosti budući da je kreativni potencijal umjetnica izuzetno visok i da su one organizaciono izuzetno sposobne da vode projekte iz kulture;
- Uključivanje većeg broja umjetnica u komisije formirane od strane nadležnih ministarstava kulture, čime bi se doprinijelo uspostavljanju jednakopravnog valoriziranja umjetničkih djela i aktivnosti.

Analiza odgovora na upitnik: Producija

Od 29 umjetnica kojima je poslat upitnik samo njih sedam su dale odgovore, što govori o njihovoj nezainteresovanosti za feminističke izvedbene umjetnosti. Dvije umjetnice (glumica i balerina) su odgovorile da i pored želje da odgovore na upitnik, to ne mogu učiniti zato što nisu kompetentne i zato što umjetnosti ne pristupaju sa feminističke pozicije, ali su se pri tom izjasnile da su zainteresirane da podrže projekat ASKA/WBWPAN kao članice.

Ispitanice su zamoljene da procijene **uticaj koji njihove umjetničke prakse imaju u lokalnom kontekstu.**

Jedna umjetnica nije odgovorila na ovo pitanje; dvije su izjavile da je taj uticaj nedovoljan ali da postoji zainteresovanost, dok su ostale umjetnice ocijenile da imaju uticaj. One su kazale da je broj ljudi koji posjećuje pozorišta u BiH zapanjujuće mali i da je malobrojna publika koja je spremna na preispitivanje vlastitih uvriježenih stavova i predrasuda, ali da one ipak smatraju da su u stanju da na vrlo konkretan način utiću na podizanje svijesti o društvenim problemima i da ohrabruju ljude da progovore o tabuima. Jedna umjetnica je istakla da je feminizam nešto što razumije i prihvata, da podržava takve (feminističke) pozicije, ali je naglasila da ne želi da se opredjeluje i da se postavlja kao zagovornica feminističkih ideja u umjetnosti. Takođe, većina ispitanica -umjetnica su indirektno ili direktno izjavile da ne žele da se identificiraju ni sa kakvim grupama, uključujući i feminističke, iako suštinski podržavaju sve akcije koje se zalažu za pozitivne promjene u društvu i koje zagovaraju podjednake slobode za sve članove/ice društva. Jedna ispitanica je naglasila da ona pokušava kroz svoj rad, drame u kojima igra i koje su svedremenske, približiti ljudima sve civilizacijske probleme, pa bi tako, ukoliko bi imala priliku da igra u drami koja govori o feminizmu, dala sve od sebe kako bi na sceni branila ideju komada i likove koje igra. Ona je izjavila da učestvuje u humanitarnim akcijama od kojih su neke vezane za pomoć ženama, što smatra prirodnim zato što je i sama žena, zato što ima majku, sestru, priateljice i zato što su ovo preteška vremena za žene. Ispitanica je izjavila da je to njen uključivanje u humanitarne akcije koje podržavaju sigurne kuće u BiH i koje se odnose na ženska ljudska prava nešto što određuje njen angažman kao aktivistički.

Jedna ispitanica je ovako objasnila svoj uticaj na publiku:

„Nakon predstave *Kako sam naučila da vozim*, koju smo radili u Mostaru i koja se bavi pedofilijom, glumici je prišla djevojka iz publike i zahvalila joj se što je ispričala priču koja se i njoj dogodila. Nakon *Buđenja proljeća* jako puno mladih ljudi nam je prišlo da bi sa nama razgovarali o zajedničkom beznađu i agresivnosti koju do tada nisu verbalno artikulisali/e. Podjednako su mi bitne i negativne reakcije (izlazak sa predstave dok traje nasilna scena silovanja, susret sa ljudima koji mi kažu da ih se tema predstave ne tiče i sl.) Takvi susreti sa publikom su mi od neprocjenjive vrijednosti i za mene su dovoljan uticaj.“

Od ispitanica se zahtijevalo da **procijene reakcije medija na njihov rad**, to jest

da ocjenama od 1 do 5 ocijene: a) učestalost sadržaja; b) kvalitet sadržaja; c) informisanost novinara/ki i d) kompetentnost kritičara/ki.

- a) Učestalost medijskog izvještavanja dvije umjetnice su ocijenile sa 5, dok su se ostale opredijelile za ocjenu 3. Umjetnice su uglavnom zadovoljne ili prilično zadovoljne brojem medijskih priloga, to jest pažnjom koju im mediji posvećuju.
- b) Kvalitet sadržaja dvije umjetnice su ocijenile ocjenom 3; jedna ocjenom 4; jedna ocjenom 1 i jedna ocjenom 2. Neke od ispitanica smatraju da je kvalitet sadržaja komplementaran sa zahtjevima samih konzumenata tj. publike i da o tome svjedoče komentari ljudi (koji se mogu čuti na različitim forumima) koji su potpuno poražavajući u pogledu razumijevanja feminističkih ali i drugih umjetnosti. Ispitanice uglavnom ocjenjuju da ima vrlo malo profesionalnih novinara/ki koji/e se adekvatno pripremaju za intervjuje i koji/e objektivno prenose dobivene odgovore. Takođe, one ocjenjuju da medijska pažnja koja im se poklanja često nije vezana za njihov rad. Neke od njih su istakle da činjenica da u BiH nema specijalizovanog teatarskog časopisa i da je tek nedavno pokrenut prvi teatarski portal dovoljno govor o ozbiljnoj i stručnoj refleksiji na teatarsku umjetnost u BiH.
- c) Informisanost novinara/ki jedna ispitanica je ocijenila ocjenom 2; jedna ocjenom 4, a ostale ocjenom 3. Umjetnice su izjavile da su se susretale sa vrlo informisanim novinarima/kama, ali i sa onima koji/e su potpuno neinformisani/e. One smatraju da je razlog tome nedostatak vremena koje je potrebno uložiti da bi se dobilo temeljito izvještavanje, a neke od ispitanica su bile spremne da opravdaju novinare/ke teškim uslovima u kojima obavljaju svoj posao. One takođe ocjenjuju da novinari/ke u štampanim medijima izvještavaju kvalitetnije od novinara/ki u elektronskim medijima; da novinari/ke nisu dovoljno senzibilizirani za različite teatarske estetike; da su skloni generaliziranju ili površnosti, ali da, ipak, postoje izuzeci kao što su novinari/ke sedmičnih emisija o kulturi ili novinari/ke sedmičnih štampanih medija.
- d) Kompetentnost kritičara/ki dvije ispitanice su ocijenile ocjenom 1; dvije ocjenom 3, jedna ocjenom 2; dok je jedna dala ocjenu 4.
- e) Ispitanice su se složile da prava kritika zapravo ne postoji, da ne postoje domaći kritičari/ke, ali da postoje novinari/ke koji/e se razumiju u ono o čemu pišu i imaju senzibilitet, tako da su u stanju da naprave dobru kritiku. Jedna od ispitanica smatra da se situacija mijenja na bolje i da se sada više vodi računa o kompetentnosti. One smatraju da je kritička refleksija od ključnog značaja za pozorišno, kao i za svako drugo umjetničko stvaralaštvo jer se time unaprijeđuje rad umjetnika i umjetnica ili se, ako ništa drugo, oni tjeraju na preispitivanje vlastitih izbora.

Od ispitanica se, takođe, tražilo da ocijene **institucionalnu podršku (finansiju, tehničku, prostor, opremu, resurse...)** koju dobijaju od a) ministarstva za kulturu; b) gradskog sekretarijata za kulturu; c) institucija kulture.

- a) Ispitanice su ocijenile da je podrška koju dobijaju od Ministarstva za kulturu jako mala ili da potpuno izostaje, a neke od njih su izjavile da na tu podršku ne računaju i da je i ne traže. Jedna umjetnica, čiji je rad većinom vezan za institucionalna pozorišta i javne ustanove, izjavila je da, iako nedovoljna, podrška nadležnih ministarstava ipak postoji. Ona je, međutim, kazala da je njen cilj nezavisan teatarski rad, sa vlastitom trupom, jer tako ne bi ovisila od pravila institucionalnog pozorišta (koje diktira odabir suradnika/ca). Za taj samostalni poduhvat je, kako je izjavila ispitanica, potrebno dosta vremena i sistematskih promjena jer nezavisne umjetnice po pravilu nemaju podršku nadležnih ministarstava.
- b) Samo jedna ispitanica je izjavila da je imala odličnu suradnju sa Gradskim sekretarijatom za kulturu, dok su ostale ocijenile da je tu podršku nemoguće dobiti tako da ta suradnja i ne postoji.
- c) Ispitanice su uglavnom ocijenile da imaju podršku institucija kulture i da je suradnja sa institucijama kulture odlična. Samo je jedna ispitanica imala drugačije mišljenje: ona je kazala da pozorišta gotovo nikada ne izdaju konkurse za dramske tekstove niti pozivaju mlade pisce da pišu za njih, pa čak ni u slučaju eksperimentalnih ili nekih manjih predstava.

Na zahtjev da **navedu bitne karakteristike svoje publike**, ispitanice su uglavnom odgovorile da imaju publiku koja ih voli i podržava. Zavisno od umjetnosti kojom se bave, njihova publika je različita. Tako, na primjer, one umjetnice koje rade performanse u urbanim mjestima su izjavile da uglavnom imaju mlađu publiku. Umjetnice čije se predstave izvode u institucionalnim pozorištima različito procjenjuju svoju publiku: dok jedna kaže da je u maloj brojčanoj prednosti mlađa publika; druga ocjenjuje da je njena publika konzervativna i sklona tradicionalnim vrijednostima, dok treća navodi da se publika mijenja zavisno od projekta o kojem je riječ, ali da se uvijek radi o „običnom, malom muškarcu ili ženi“.

Zamoljene da navedu **imena umjetnika/ca iz Bosne i Hercegovine čiji rad određuju kao feministički**, ispitanice su navele Lajlu Kaikčiju, Aidu Begić – Zubčević, Jasminu Žbanić, Eminu Kujundžić, Šejlu Kamerić, Lamiju Begagić, Radmilu Smiljanić, Harisu Pašovića, Ivana Hrkaša, Nejru Hulusić, Selmu Spahić, Sandru Dukić, Marinu Katnić – Bakaršić, Almu Suljević, Aidu Pašić, Lejlu Begić, dok su neke izjavile da se ne mogu sjetiti niti jedne osobe koja je tako vidno profilirana.

Odgovarajući na ovo pitanje neke ispitanice su kazale da nema niti jedne žene koja vodi teatar, da postoji nevidljivi zid do kojeg umjetnice mogu napredovati, da dramaturgija predstavlja krajnju tačku do koje umjetnice mogu doprijeti i da su muškarci ti za koje su predviđena vodeća mjesta.

Od ispitanica se tražilo da objasne **na koji način feminizam utiče na njihov rad**. Odgovarajući na ovo pitanje, umjetnice su navele da ne žive u sredini u kojoj je uticaj feminizma izražen i da rijetko razmišljaju o tome kako feminizam utiče na njihov rad. Iako se smatraju pobornicama ljudskih prava, one se najčešće ne smatraju feministki-

njama. Jedna ispitanica je za sebe rekla da nije feministkinja već žena koja to voli biti. Samo dvije umjetnice su rekle da feminizam utiče na njihov rad. Jedna umjetnica je rekla da joj je važno da u umjetnosti prepozna rodnu osvješćenost, mada to ne mora biti nužno osnovna tema, te da smatra iritantnom umjetnost koja ne tretira kritički diskriminaciju po bilo kom osnovu. Neke ispitanice su rekle da kompletan repertoar određenih pozorišta u BiH afirmaše i njeguje patrijarhalno ustrojstvo našeg društva i strogo izdefinirane rodne uloge i da je važno, kad je već situacija u pozorištu takva, da postoje predstave koje dekonstruiraju uvriježene norme baveći se temama koje preispituju tabue, stereotipe, pa time i strogo izdefinirane rodne uloge.

Svoju **feminističku perspektivu** umjetnice su definisale kao pravo na slobodu i na izražavanje. One su kazale da je to perspektiva za žene koje žive u društvu koje još uvijek istinski nije naviklo da žena može biti pokretačica, intelektualka i neko ko vodi određen projekat i ima svoje mišljenje. Jedna od ispitanica je istakla da bi se radije borila za ljudska prava na općem nivou nego isključivo za prava žena. Rečeno je i to da feminizam u umjetnosti zna da bude jako dobar ili iritirajući i da nema sredine i da u BiH ne postoji svijest o neophodnosti borbe za prava žena. „Nakon što smo u jednoj predstavi napravili izbor da i glumci i glumice igraju scenu nagi, dobili smo mnogo osuđujućih reakcija (iako je u pozorištu nago tijelo prisutno decenijama), ali su one bile puno rigoroznije kada su u pitanju glumice, nego glumci“, kazala je jedna ispitanica. „Nekoliko puta mi se desilo da se kolege u pozorištu obrate mojim suradnicima, dakle muškarcima, a ne meni samo zato što postoje predrasude prema ženi rediteljki. Jako mi je važno da osvještavam te svakodnevne situacije i da ih inkorporiram u svoje pozorišne predstave.“

Od ispitanica se tražilo da ocijene **svoju suradnju sa drugim akterkama/akterima feminističke scene izvođačkih umjetnosti** u a) lokalnom, b) regionalnom i c) internacionalnom kontekstu.

a) Pet umjetnica do sada nisu imale priliku da surađuju, ali bi, kako su izjavile, prihvatile ovaku ponudu ukoliko bi im se ona ukazala. Dvije umjetnice su rekле da su imale priliku surađivati: jedna od njih je učestvovala na koncertu humanitarnog karaktera, za podršku sigurnoj kući u Banja Luci, dok je druga umjetnica rekla da joj njena pozicija umjetničke savjetnice Bosanskog narodnog pozorišta u Zenici omogućava konstantnu suradnju sa rediteljkom Lajlom Kaikčijom, čiji rad ima snažan feministički pečat i snažan uticaj u lokalnom kontekstu i da joj, s druge strane, rad na festivalu MESS, gdje je zadužena za mlade teatarske umjetnike i umjetnice, omogućava pristup mladim kreativnim studentima i studenticama u čijem radu prepoznaje feminističku perspektivu. Također je izjavila da kao rediteljka ima saradnike i saradnice (glumci/ice, kostimografi/kinje, scenografi/kinje, dizajneri/ice...) koji su rođeno osvješteni, iako se možda primarno ne bave feminističkom umjetnošću.

b) Šest umjetnica do sada nisu imale nikakvu regionalnu (područje bivše Jugoslavije) suradnju. Jedna umjetnica je rekla da se u okviru poslova koje radi na više nivoa susreće sa teatarskim umjetnicama i umjetnicima u Regionu i da koncipira

teatarsku sezonu tako da poziva regionalne rediteljice i reditelje koji u svom radu raščlanjuju pitanja rodne problematike (npr. iduće sezone poziva trupu *Bacači sjenki* iz Zagreba koja upravo završava predstavu *Muški-ženski/Ženske-muške* u Zagrebu) i da ima sličan pristup i u radu na selekciji predstava za Future MESS, među kojima se uvijek nađe makar jedna predstava iz Regiona u programu (trenutno se bavi radom rediteljice Anice Tomić i njene dramaturginje Jelene Kovačić koje se jako puno bave pitanjem roda iz različitih vizura).

- c) Samo jedna od ispitanica je imala iskustvo međunarodne suradnje, to jest imala je mogućnost raditi na selekciji predstava iz Evrope i svijeta. Ona je istakla da joj je pri tom bilo zanimljivo dovesti u Sarajevo upravo one predstave koje iz zanimljive vizure govore o nekom društvenom problemu (npr. predstava *Zemlja bez riječi* rediteljice Lidie Zymke na prošlogodišnjem MESS-u, koja govori o ratu u Afganistanu iz vizure slikarice Evropljanke koja odlazi u Kabul „po inspiraciju“, ili holandska predstava *Kamer 10* rediteljice Andrijane Lubine koja se bavi brutalnošću i predrasudama i u kojoj je Crveno more crveno od krvи diskriminiranih ljudi...), te da joj je često pristup umjetnika/ca, njihova socijalna osviještenost, osjetljivost na društvene probleme bio važniji od savršenosti njihovog teatarskog izraza.

Od ispitanica se tražilo da se izjasne o tome **kakav značaj za njih ima suradnja sa drugim umjetnicama.**

Ogovarajući na ovo pitanje, ispitanice su kazale da je svaki vid suradnje plodotvorni i obogaćujući. Jedna je odgovorila da je njoj lično susret sa određenim feministima i feministicama (bilo da su umjetnici/ce ili ne) pomogao da osvijesti vlastiti odnos prema pitanju roda, da se senzibilizira za najmanje znakove rodne diskriminacije i da uvidi koliko svojim radom može doprinijeti podizanju svijesti o istom.

Ispitanice su zamoljene i da kažu **da li su članice neke mreže ili platforme koja okuplja aktere/ke sličnih umjetničkih praksi.**

Neke ispitanice su navele da su članice Udruženja filmskih radnika BiH, Udruženja žena Duga, te Evropske filmske akademije. Navedena je i informacija da se u BiH otvorio Internacionalni teatarski institut, kojeg je osnovao UNESCO, i koji je na svjetskom nivou posvećen radu na afirmaciji sloboda, rodne ravnopravnosti, multikulturalnosti i sl.

Na pitanje **da li su zainteresovani/e da postanu članice mreže ASKA/WBW-PAN**, pet ispitanica je dalo potvrđan odgovor; jedna je rekla da nije zainteresovana, dok je jedna izjavila da je možda zainteresovana.

Analiza odgovora na upitnik: Mediji

Analiza odgovora na upitnik, koje smo doatile od novinarki/a pokazuje **zainteresiranost istih za praćenje, izvještavanje i informiranje javnosti o feminističkoj izvođačkoj umjetnosti**. Ukupno smo doatile odgovore od sedam novinarki/a koje/i su se sve/i izjasnile/i da ih zanima praćenje i izvještavanje o feminizmu i feminističkoj umjetnosti.

Ispitanike/ce smo zamolili da **objasne razliku između feminističkih i ostalih izvedbenih umjetničkih praksi**. Svi/e ispitanici/ce su se složili/e da ne prave i da ne treba praviti razliku između feminističke i ostalih izvođačkih umjetnosti, već da treba posvetiti dovoljan prostor promociji svake vrste umjetnosti, jer je jedna od glavnih funkcija novinarstva i taj vid osvješćivanja javnosti u području kulture. Jedan ispitanik je rekao da podržava aktivizam svih oblika i vrsta, ali da smatra fašizmom stavljanje prefiksa ispred umjetnosti i umjetničkih akcija jer se time publika ograničava na „svoju publiku”, a umjetnost ne smije imati granice.

Ispitanici/e su naveli/e sljedeće **primjere feminističke umjetnosti** koji su na njih ostavili poseban dojam: nastupe i rad grupe LeZbor, koje su ocijenili kao veoma zanimljive, originalne i hrabre; PitchWise – festival ženske umjetnosti, koji iz godine u godinu mladim umjetnicima/cama daje sve više prostora za prezentiranje njihovog rada i koji predstavlja, kako su rekli/e ispitanici/ce, „svojevrstan i jedinstven festival ženske umjetnosti i slavljenja feminizma, umjetnosti, kulture i ženskih ljudskih prava”, kao i predstavu „Ženska strana rata” u izvedbi Dah teatra, koja je rađena prema istoimenoj knjizi u izdanju Žena u crnom. Zanimljiv je i podatak da su novinarke primijetile i izdvojile mladu maturantkinju Jovanu Boljanić sa Sokoca koja, iako živi u vrlo tradicionalno nastrojenoj lokalnoj zajednici, ima želje i hrabrosti da iznese svoje stavove i svoja viđenja trenutne bosanskohercegovačke stvarnosti, u kojoj se žena još uvijek smješta u kuću i tretira kao rijetka vrsta u svim važnih društvenim dešavanjima.

Od ispitanika/ca je zahtijevano da kažu **na koji način bi feministička izvedbena umjetnost mogla povećati zainteresovanost publike**. Ispitanici/ce su izjavili/e da bi se to moglo postići dobrom kampanjom, zanimljivom prezentacijom i PR-om. Oni/e su takođe rekli/e da bi trebalo na intrigantan i pomalo provokativan način, ali prije svega uporno i stalno, skretati pažnju javnosti i medija na važnost praćenja i uključivanja feminističke umjetnosti u svakodnevne kulturno-umjetničke tokove i da je to recept za stvaranje dobrih temelja za promociju feminističke izvođačke umjetnosti.

Analiza odgovora na upitnik: Publika

Od 24 upitnika, koliko smo ih poslali pojedinim osobama kao reprezentima publike, na samo 13 upitnika nam je odgovoreno.

Ispitanike/ce smo zamolile da procijene svoju **zainteresiranost za praćenje ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti**. Svi/e ispitanici/ce su se izjasnili/e da su zainteresirani/e za praćenje feminističke umjetnosti, ali da taj vid umjetnosti u Bosni i Hercegovini nije dovoljno zastupljen ni u medijima niti na kulturnoj sceni.

Zamoljeni da navedu **osnovnu razliku između feminističkih i ostalih izvođačkih umjetnosti**, neki ispitanici su izjavili da je feministička umjetnost umjetnost žena; da je način izražavanja u feminističkoj umjetnosti mnogo senzitivniji; da se ona bavi „ženskim pitanjem“; da promoviše ženski pokret itd. Dvoje ispitanika su kazali da ne postoji razlika jer svako djelo treba da ima umjetničku vrijednost i da je jedina

razlika između te dvije vrste umjetnosti u tome što je feministička umjetnost previše opterećena feminismom.

Kao primjere feminističkih izvedbenih umjetnosti, ispitanici/ce su naveli „Vaginine monologe“, gdje su najjači utisak na njih ostavile hrabre žene koje javno govore o nasilju, i predstavu „U plamenu“, koja govori o poziciji žena koja se stoljećima ne mijenja bez obzira na promjenu statusa žene u društvu, dok sedam ispitanika/ca nisu naveli/e primjere feminističkih izvedbenih umjetnosti.

Zamoljeni da procijene i prokomentarišu **zastupljenost feminističke umjetnosti u medijima i način medejske prezentacije**, ispitanici/e su istakli/e da bi trebalo da se mediji više uključe u promociju svih vidova umjetnosti, ali da bi posebno morali biti senzibilniji prema feminističkoj umjetnosti jer su upravo mediji ti koji mogu doprinijeti popularizaciji ove umjetnosti. Ispitanici/ce smatraju da je feministička umjetnost nedovoljno zastupljena, neprihvaćena u širim umjetničkim krugovima, rezervirana za određenu publiku, te da stoga ima male šanse da dođe do šireg auditorija. Oni/e takođe smatraju da bi feministička umjetnost morala imati veći kvalitet, da bi kvalitetom morala da osigura zastupljenost u medijima i da je malo feminističkih grupa koje promoviraju svoj rad na odgovarajući način.

Na pitanje koje se odnosilo na **mjere i akcije koje bi trebalo preuzeti kako bi feministička izvođačka umjetnost imala više publike**, ispitanici/ce su odgovorili/le da bi trebalo promovirati i aktivirati feminističke grupe u okviru aktuelnih popularnih festivala i da bi trebalo voditi računa o tome da poruka sama nije dovoljna, to jest da feministička izvedbena umjetnost mora imati umjetničke kvalitete jer se poruka najbolje prihvata u dobrom tekstu, dobroj muzici, dobroj glumi, dobroj režiji. Ocijenjeno je, takođe, da bi bolja komunikacija između medija i feminističkih grupa koje se bave promocijom ženskih ljudskih prava kroz umjetnost mogla biti početni korak u ostvarenju veće popularizacije feminističke umjetnosti u bosanskohercegovačkom društvu. Ispitanici/ce su izjavili/e da bi grupe i udruženja koja se bave ženskom umjetnošću morale biti upornije i stalno tražiti načine da dođu do izražaja i upoznaju veći dio javnosti sa feminističkom umjetnošću. Ispitanici/ce smatraju da je feministička umjetnost realnija, senzibilnija, optimističnija i da zaslužuje jednak tretman kako u medijima, tako i u svakodnevnom društvenom kontekstu, i da zato umjetnice moraju naći mogućnost da dopru do raznovrsnije i šire publike kako bi promovisale ženska prava, rušila stereotipe, zalagale se za humanije međuljudske odnose, ravnopravnost spolova, ljubav žene i muškarca i za rešavanje različitih drugih ženskih i društvenih pitanja.

Od ispitanika/ca se tražilo i da kažu **da li je potrebno organizovati festival feminističkih izvedbenih umjetnosti**. Najveći broj ispitanika/ca upravo organizovanje ovakvog festivala smatra jednim od glavnih koraka koje treba preduzeti kako bi se obezbijedila bolja promocija ženskih i feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi.

Zamoljeni da **uporede uticaj koji su ženske/feminističke izvedbene umjetnosti imale oko 2000. sa uticajem koji imaju danas u BiH**, neki ispitanici/ce su izjavili/e da je prije 90-ih u BiH bila više prisutna ravnopravnost polova i da su tada

umjetnice imale više mogućnosti da ravnopravno sa muškarcima prezentiraju svoja djela, a da je tokom rata došlo do degradacije i marginalizacije umjetnosti, a samim tim i feminističke izvođačke umjetnosti. Ispitanici/ce su kao svjetli primjer naveli/le akcije koje su žene Srebrenice organizovale kako bi se izborile za pronađak svojih najmilijih. Njihovi ulični performansi, kao i njihova volja, snaga i istrajanost u budećem društvene svijesti su, prema ocjeni nekih ispitanika/ca, primjer koji feministička umjetnost treba da slijedi.

Zaključak

Nakon sprovedenog istraživanja o uticaju ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti na području BiH, to jest analize odgovora na 34 upitnika, koje su dale teoretičarke, umjetnice, akteri/ce kulturnih politika, te publika – može se izvesti generalni zaključak da je ovaj vid umjetnosti na marginama bosanskohercegovačkog društva i da je to rezultat opće nezainteresiranosti i predrasuda, te da su budućnost i opstanak feminističkog umjetničkog diskursa, u najmanju ruku, neizvjesni.

Na osnovu rezultata istraživanja, može se zaključiti da je jedan od osnovnih razloga za ovakvu situaciju nezainteresiranost onih koji/e bi trebali/le biti uključeni u razvoj ovog vida umjetnosti, ali koji/e u većini slučajeva tvrde da feministička izvedbena umjetnost nije fokus njihovog rada i koji/e se odbijaju identificirati s feminističkom teorijom i praksom. Također, nepoklapanje u razmišljanjima i iskustvima upućuje da je jedan od glavnih problema kreiranje jasne slike o kontekstu feminističke izvedbene umjetnosti u današnjem bosanskohercegovačkom društvu.

Na osnovu analize upitnika može se zaključiti da je komunikacija s organima vlasti u cilju dobijanja podrške za feminističku umjetnost prividna, a svakako i nedostatna, tako da se o ovoj podršci može govoriti samo kao o nečemu što je apstraktno.

Mediji su ocijenjeni kao nezainteresovani i nekompetenti za izvještavanje o feminističkim izvedbenim praksama, tako da šira javnost, u većini slučajeva, ostaje uskraćena za kvalitetne informacije o eventualnim promjenama i novitetima na umjetničko-kulturnoj sceni.

Na osnovu analize odgovora koji su dati na pitanja sadržana u upitniku, može se zaključiti da postoji nekoliko stručnih radova o feminističkoj umjetnosti u BiH, ali da to nije dovoljno, i da su, uostalom, ti radovi rezervirani za uske akademske krugove jer kvalificiranih časopisa koji bi te ideje približili publici nema.

Takođe se na osnovu analize odgovora može zaključiti da publika najčešće nije sposobna prepoznati značaj i neophodnost razvoja feminističkih umjetničkih teorija i praksi.

Feministička izvedbena umjetnost Bosne i Hercegovine egzistira van aktualnog društvenog i kulturno-umjetničkog konteksta i nailazi na taktička ogradijanja kao posljedicu eventualnih političkih konotacija.

Razvoj feminističke izvedbene umjetnosti u BiH se oslanja na suradnju i međusobnu podršku unutar umjetničkih krugova, na zajedničke napore u pokušajima rušenja stereotipa i predrasuda, te na lobiranje akterki/a kulturnih politika za poboljšanje statusa feminističke umjetnosti.

Berina Džemailović

CRNA GORA:

I Ženske/feminističke izvedbene
umjetnosti 1990-2010:
razvoj i kontekst

II Uticaj ženskih/feminističkih
izvedbenih umjetnosti:
analiza istraživanja

Ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u Crnoj Gori 1990-2010: razvoj i kontekst

NELAGODA UPISIVANJA U KULTURU

Već na početku ovog teksta u kojem ću pokušati da, djelimično barem, osvijetlim žensku/feminističku izvedbenu umjetničku scenu u Crnoj Gori, treba reći da će se ovo razmatranje kretati unutar jednog omeđenog prostora, to jest da se ovdje neću baviti ženskim/feminističkim izvedbenim umjetničkim praksama „kao takvim“ već načinom njihovog prepoznavanja, legitimisanja i upisivanja u javni, teorijsko-kritički, medijski i politički diskurs o kulturi u Crnoj Gori.

Prečica ili pravi put

Na pomisao da bih na ovaj način mogla da „omeđim“ temu došla sam tražeći „prečicu“ kojom bih izašla iz čorsokaka u koji sam zapala preuzumajući obavezu da napišem ovaj tekst: dok sam, na jednoj strani, imala utisak da takav zadatak prevazilazi moja teorijska znanja, na drugoj strani imala sam jako uvjerenje da se ova prilika da se feministički diskurs o izvedbenim umjetnostima u Crnoj Gori kako-tako „postavi na noge“ nikako ne smije propustiti. Dajući sebi „pionirsko pravo“ da manjak referenci nadomjestim viškom volje, emocija i ličnog u pristupu, ovdje ću, prije svega ostalog, objasniti zašto sam krenula tom „prečicom“ i kako mi se kasnije učinilo da je ta „prečica“ u stvari - „pravi put“.

Kada sam počela da planiram rad na ovom tekstu, pomislila sam da se sa temom „Ženski glasovi u ženskim/feminističkim izvedbenim umjetničkim praksama u Crnoj Gori“ nije moguće suočiti „prsa u prsa“. Shvatila sam ovu temu kao poziv da uzmem u obzir sve prakse ženskih autora; razmotrim na koji način se žensko autorstvo reflektuje na svim planovima; identifikujem one aspekte koji mogu biti kvalifikovani kao feministični, kao i one koji se mogu kvalifikovati kao feministički s obzirom na njihovu saglasnost sa feminističkom politikom i sa razumijevanjem umjetnosti koje je artikulisano u feminističkim teorijama umjetnosti, i da to sve razlučim i dovedem u vezu. To mi se učinilo kao nemoguć zadatak, ne toliko zbog ograničenog obima teksta koliko zbog toga što sam smatrala da nije moguće utvrditi „objektivne kriterijume“ za identifikovanje ženske/feminističke izvedbene umjetnosti, da su svi kriterijumi nesigurni i proizvoljni, i to na svakom planu, uključujući i onaj ideološki koji nam se čini najmanje sporan.

Međutim, nije bilo teško doći do zaključka da nepostojanje „pouzdanih objektivnih kriterijuma“ ne može biti valjan razlog za ne-identifikovanje feminističke umjet-

nosti. Bilo koje određenje pripadnosti umjetnosti, na bilo kojem kriterijumu da je zasnovano, uključujući i ideoološki - uvijek može biti osporavano kao ne-objektivno, ali se klasifikacije umjetnosti ipak vrše. Nema sumnje da u mnogim izvedbenim praksama u Crnoj Gori postoje elementi koji dopuštaju da ih kvalifikujemo kao feminističke i da te kvalifikacije ne bi bile ništa manje „objektivne“ od nekih drugih koje se daju bez toliko bojazni. Nije bilo teško zaključiti ni to da pravi razlog za ovakvo okljevanje leži u samoj kvalifikaciji, to jest njenoj političkoj nepoželjnosti. Iz ovakvog razmišljanja proistekao je zaključak da se pitanju ženskih glasova u izvedbenim umjetnostima u Crnoj Gori može pristupiti kao problemu njihovog upisivanja u diskurs o kulturi, o čemu će zapravo biti riječi u nastavku ovog teksta.

Može li se govoriti

Da se „problem“ ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Crnoj Gori tiče prevenstveno njihovog legitimisanja potvrđili su razgovori koje sam, tokom rada na ovom tekstu, vodila sa nekim umjetnicama i teoretičarkama nadajući se da će uz njihovu pomoć uspjeti da mapiram žensku/feminističku izvedbenu scenu. Tek sam kasnije, osvrćući se na sadržaj tih razgovora, postala svjesna činjenice da od svojih sagovornica najčešće nisam tražila da kažu - da li te prakse postoje, već - da li se „može govoriti“ o njihovom postojanju. Ovako postavljeno pitanje upućuje na vjerovanje da se osnovno pitanje ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Crnoj Gori ne tiče njihovog „objektivnog“ postojanja već „prava na govor o njima“. Zanimljivo je i to da se to isto uvjerenje može iščitati iz odgovora mojih sagovornica koje, takođe, nisu govorile o tome da li takvih praksi ima ili nema, već o tome u kojoj mjeri su one „eksponirane“, šta ometa njihovu „vidljivost“ i sl.

Tokom ovih razgovora spomenuto je više umjetnica i njihovih radova, od kojih neki ne pripadaju izvedbenim umjetnostima, naravno uz ograde i nesigurnost u vezi sa „pravom“ da se ti radovi svrstaju u „feminističke“, čak i onda kada za takvo okljevanje nema razloga. Navešću ovdje, primjera radi, dva takva „slučaja“, od kojih se samo jedan odnosi na izvedbene umjetnosti, koja su spominjana tokom naših razgovora:

Prvi „slučaj“ je rad „I Love Montenegro“ umjetnice Jelene Tomašević koji je predstavljen u okviru izložbe „Montenegro Beauty“, koja je nastala 2003. kao autorski projekat ugledne istoričarke umjetnosti i likovne kritičarke Svetlane Racanović. Povodom ovog rada koji prikazuje umjetnicu kako leži na zemlji raširenih nogu, sa crnom maramom na kojoj piše „I Love Montenegro“ preko lica, istoričarka umjetnosti Svetlana Racanović napisala je, između ostalog, i sljedeće:

U postmodernom diskursu, relacija individualno-društveno kao tjelesni odnos dobija pornografski karakter. Seksualnost se gubi u „teatralnom ispadu dvosmislenosti“, političko nije više samo u politici već kontaminira sva druga područja; seksualni stereotip dejstvuje svuda „načet“ virusom političkog: sve može postati predmet želje, događaj u sferi individualnog ili društvenog može biti identifikovan kao zločin iz strasti, reagovanje iz niskih

pobuda, definisan u relacijama libidinalne ekonomije, stanjem uskraćenosti i impotencije raznih vrsta, lociran u zoni igara dominacije, relacijom zlorabljenja i trpljenja i patoloških kompenziranja, demonstracije jalove moći ostrašćenih. Lutka ima ulogu seksualnog surrogata, ona je simulakrum koji ponavlja sliku žene kao objekta u relacijama partijarhalne opresije. (Svetlana Racanović: I Love Montenegro II; <http://www.dipassage.org>)

Iako tekst Svetlane Racanović ovaj rad Jelene Tomašević ne prepoznaje kao feministički, on nam svakako nudi argumente za takvu identifikaciju. Međutim, iako se tokom razgovora koji sam vodila sa umjetnicama i teoretičarkama ovaj rad spominjavao kao „možda feministički”, нико se nije odvažio da potvrdi da on to jeste. Sagovornice su i u ovoga puta, kao i u drugim prilikama, smatralе da takvu kvalifikaciju mora da odobri sama autorka, to jest da je neophodno da ona sama svoj rad oglasi kao feministički.

Tokom ovih razgovora više puta je kao „možda feministička” spomenuta i predstava „Rozamunda” (slika 1), koju je prema tekstu Elfride Jelinek režirala hrvatska rediteljka Senka Bulić (ova predstava je premijerno izvedena u Kraljevskom pozorištu Zetski dom na Cetinju upravo u vrijeme kada su vođeni ovi razgovori). Objasnjavajući zašto smatra da bi se o ovoj predstavi moglo govoriti kao o feminističkoj, jedna sagovornica je navela ozbiljne argumente u prilog „feminističkoj orijentaciji” ove drame koji se tiču problema ženskog autorstva u patrijarhalnoj kulturi. Međutim, na ovakvu smjelost u kvalifikovanju ove predstave presudno je uticalo to što je sagovornica imala informaciju da je Elfride Jelinek „deklarisana feministkinja”, što je ona shvatila kao „dopuštenje” da predstavu nastalu prema njenom tekstu označi kao feminističku.

Spremnost za ovakvo kvalifikovanje svakako zavisi od samopouzdanja koje daje teorijsko znanje. Moje sagovornice su bile obrazovane žene ali u većini slučajeva sa malim interesovanjem za feminističke teorijske pristupe umjetnosti i zato bez mogućnosti da na takvom znanju utemelje svoje samopouzdanje. Ipak, nepoznavanje ovih teorijskih pristupa sigurno nije osnovni razlog za oprez. Identifikovati neko djelo kao feminističko znači identifikovati kao feministkinju umjetnicu, ali i sebe, a to nije pozicija koju umjetnice u Crnoj Gori smatraju lagodnom. Naravno, o ovoj nelagodi se nije govorilo tokom razgovora koje sam vodila sa sagovornicama. O njoj se nikad ne govorи u diskusijama o feminističkoj umjetnosti koje se, uglavnom izvan javnog prostora, povremeno vode u Crnoj Gori. Kao razlozi za odbijanje feminističke umjetnosti u tim diskusijama navode se „estetičke vrijednosti”, „univerzalnost” i „apolitičnost” umjetnosti, a samo rijetko nelagoda, strepnja od „getoizacije”, izopštavanja iz patrijarhalne kulture i od gubitka osjećanja pripadnosti.

Razgovori koje sam vodila sa umjetnicama nisu rezultirali mapiranjem ženske/feminističke izvedbene scene. U najboljem slučaju, može se reći da smo uspjeli da mapiramo jednu „možda feminističku” scenu, što u datim okolnostima ipak predstavlja uspjeh. Međutim, uspjele smo da postignemo neku vrstu „nemuštог konsenzusa” oko stava da se osnovni problem ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Crnoj Gori tiče zapravo „prava na govor” o njima, čime je takođe, s obzirom na okolnosti, napravljen značajan iskorak.

Glas u pustinji

Nelagoda umjetnica i teoretičarki ne bi nestala da su znanja o ženskim/feminističkim izvedbenim umjetnostima upisana u lokalni teorijsko-umjetnički i kritički diskurs, ali bi ona svakako bila manja i drugačija. Ovdje se ne misli na ona znanja koja svako, u bilo kojoj sredini, ima mogućnosti da stekne zaobilazeći lokalne obrazovne institucije i mesta teorijskih uticaja. Naravno da i tako stečena znanja mogu biti u velikoj mjeri ohrabrujuća, ali ovdje je riječ o tome da je za uspostavljanje bilo kakvog dijaloga u svojoj sredini potrebno da teorijske pozicije sa kojih govorimo barem u određenoj mjeri i barem u nekim krugovima budu poznate i da mora postojati konzensus oko njihove relevantnosti. Ukoliko svega toga nema, glas onih koji govore sa feminističkim teorijskim pozicijama osuđen je da bude samo „glas u pustinji“.

Kakav bi bio taj željeni proces upisivanja feminističkih teorijskih pristupa u teorijsko-kritički diskurs pokušaće ovdje da objasnim navodeći jedan „pozitivan primjer“ koji se, doduše, odnosi na književne prakse.

Već nekoliko godina na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Nikšiću feministički teorijski pristupi književnosti uključeni su u nastavne programe. Takođe, zahvaljujući inicijativama predavačica sa ovog Odsjeka, prije svega zahvaljujući angažovanju dr Aleksandre Nikčević Batričević, organizovano je nekoliko naučnih skupova o feminističkoj teoriji i kritici, a krajem 2010. je objavljen i specijalni broj časopisa ARS koji je u cijelini bio posvećen feminističkoj teoriji. Iako je teško procijeniti realan uticaj ovog angažovanja, činjenicu da je u tom istom periodu nastala promjena u medijskom pristupu ovim temama svakako bismo mogli dovesti u vezu sa tim uticajem. Navodnici koji su do samo prije nekoliko godina obavezno išli uz žensko pismo u štampanim medijima u tom periodu su iščezli iz medija, kao što je iščezao i podrugljiv ton koji je bio neizbjegjan u takvim prilozima. Teško je povjerovati da su novinari/ke i uredništva u međuvremenu stekli bolji uvid u feminističke pristupe umjetnosti i da je to razlog za promjenu. Svakako je vjerovatnije da je do ove promjene došlo zahvaljujući tome što su u međuvremenu ovi pristupi „ovjereni“ od strane autoriteta, kakav sigurno predstavlja dr Aleksandra Nikčević Batričević.

Nažalost, sličnih „pozitivnih primjera“ nema kada je o izvedbenim umjetnostima riječ. Postoje incidenti koji „bude nadu“ i koje ovdje valja spomenuti kako bi se, donekle barem, neutralisao neprijatan utisak potpune teorijske pustoši. Pripremajući ovaj tekst saznala sam da crnogorska istoričarka umjetnosti Svetlana Racanović sprema doktorat koji bi je mogao odvesti u pravcu feminističke kritike. U kratkoj prepisci koju smo vodile povodom rada na ovom tekstu, ona je izjavila da je radeći na doktoratu i problematici tijela u performansu neizbjegno „prošla kroz feminističku teoriju“ i da je ta teorija na nju „ostavila trag“, ali da ne može sa sigurnošću reći u kojoj mjeri će u budućnosti te pristupe koristiti kao kritičarka. Iz istog razloga - da bih ublažila utisak „teorijske pustoši“ spomenuće ovdje i svoj pokušaj da istorijske drame crnogorskih dramskih spisateljica Radmile Vojvodić („Princeza Ksenija od Crne Gore“), Nade Bu-

kilić („Jelena Savojska - Karusel”) i Milice Piletić („Vladimir i Kosara”) pročitam kao drame koje, iako na pradoksalan način, dekonstruišu patrijarhalni istorijski diskurs uvođenjem ženske istorijske perspektive (Nataša Nelević: „Dramski tranzit - Antologija dramskih tekstova u Crnoj Gori 1994 -2005”; Nova knjiga i Kreljevsko pozorište Zetski dom, Podgorica, 2008).

Takođe, istoričarka umjetnosti Ljilja Karadžić kaže da se ne može govoriti o feminističkim izvedbenim umjetnostima u Crnoj Gori, ali da postoje elementi na osnovu kojih bi se, ukoliko bi postojala ta vrsta teorijskog diskursa, neke prakse možda mogle označiti kao feminističke:

„Negdje početkom 90-ih dešava se potpuno nova situacija na našoj sceni, dolazi do pregrupisavanja aktera, što je posljedica prije svega otvaranja Akademije na Cetinju i gostovanja profesora sa strane, kao i Cetinjskog bijenala koje je omogućilo našim umjetnicima neposredne kontakte sa živom, performativnom umjetnošću važnih internacionalnih autora. Vizuelna umjetnost, koja je do tada gotovo isključivo bila muško područje, biva kontaminirana i radikalno promijenjena zahvaljujući velikom broju umjetnica koje su poremetile ravnotežu u svoju korist. Umjetnice svojim djelovanjem zaista dekonstruišu dominantne kulturne (ne rijetko provincijalne) paradigme ovog prostora do tada naviknutog na velike istorijske teme, mitološke narative, pretenciozno-patetično rabljenje zavičajnog pejzaža. Autorke unose jednu posebnu žensku energiju, nepretencioznu, meku, autobiografsku, i počinju da svoje radove realizuju kroz proširene medije (video, instalacija, a najređe performans). Ipak, koliko god da se radikaljan pomak na sceni desio, umjetnice su svjesno izbjegavale, tada kao i danas, feministički predznak u interpretaciji svojih radova, bez obzira na to što bi neki teoretičar sa feminističkih pozicija mogao naći takve elemente u njihovim radovima. Dakle, čak i kada postoje elementi ili čak radovi koji bi se mogli interpretirati na taj način, naša likovna kritika i mediji su izbjegavali da se bave radovima sa feminističkim pozicijama. Razlog je, mislim, vrlo jednostavan: neobrazovanost i nepoznavanje savremenih teoretskih pristupa, od kojih je jedan feministički. Naši rijetki, interdisciplinarno obrazovani istoričari umjetnosti, koji pišu sa ideoloških, subjektivnih pozicija, ne prihvataju feminizam i čak mislim da imaju potcjenvivački stav prema njemu. To je velika



Sl. 1: Rozamunda

šteta, jer se tako obeshrabruju umjetnice koje bi možda u tom pravcu profilisale svoje djelovanje. Bez čvrste podrške teoretičara na sceni, mislim da neće biti ni feminističke umjetnosti kod nas.“

Ovi incidenti ohrabruju ali ne daju potpunu utjehu. Što se kritike tiče, utjehe svakako nema na vidiku. Iako je tokom posljednje tri godine (2009-2011) u crnogorskim pozorištima postavljeno nekoliko predstava koje su s razlogom mogle isprvocirati feminističke kritičke pristupe, nijedna takva kritika nije se pojavila. Uprkos „pozitivnim primjerima“ i incidentima koji „bude nadu“ teorijsko-umjetnički diskurs u Crnoj Gori i dalje je dominantno patrijarhalni diskurs koji se nerado otvara za feminističke teorijsko-umjetničke pristupe.

„Žensko“ - da, feminističko - ne

Ispitivanje načina na koji su mediji postepeno integrисали ove prakse i znanja o njima može djelovati banalno i irelevantno. Međutim, ako medijski diskurs shvatimo kao javni diskurs o kulturi, praćenjem načina medijskog prepoznavanja feminističkih izvedbenih umjetnosti možemo brzo i lako stići do odgovora na pitanje – šta je u stvari to što ometa označavanje ovih umjetnosti kao feminističkih.

Dok „visoki“ teorijsko-umjetnički i kritički diskurs u Crnoj Gori ne prepoznaje feminističke izvedbene umjetnosti, za „niži“ medijsko - kulturni diskurs se to svakako ne može reći: on ih prepoznaje, ali ne želi, ili čak otvoreno odbija da ih označi kao feminističke. To je naročito postalo očigledno tokom posljednjih godina kada su mediji, pod pritiskom povećane „ženske“ produkcije, počeli sve češće da izvještavaju o „ženskim“ umjetničkim projektima. Kao što je već rečeno, tokom posljednjih nekoliko godina u Crnoj Gori je, na scenama nekoliko pozorišta, postavljeno više drama čiji „ženski aspekt“ nije bilo moguće ignorisati: „Suza“ Herberta Achternbusha u adaptaciji Žanine Mirčevske i u režiji Nika Goršića, „Plan B“ Marije Čolpe u režiji Slobodana Milatovića (slika2), „Kad su žene imale krila“, autorski projekat koreografske Tamar Vujošević Mandić inspirisan tekstrom „Žene koje trče sa vukovima“ Klarise Pinkole Estes, „Pomorandžina kora“ Maje Pelević u režiji Danijele Radovanović. S obzirom da ovaj „prodor“ ženskog/feminističkog pozorišta u Crnoj Gori nije kritički artikulisan, medijima je u cjelini prepušten zadatak da upišu ove prakse u kulturni diskurs. Da bih predočila način na koji se to radilo, navešću ovdje nekoliko tipičnih primjera:

1. Povodom premijere predstave „Suza“ (slika 3) Herberta Achternbusha u režiji Nika Goršića u Zetskom domu na Cetinju, „Pobjeda“ je 24. aprila 2009. prenijela izjavu Žanine Mirčevske, koja je adaptirala ovaj tekst, da je riječ o „priči o ženi u svijetu machizma i patrijarhalnosti“, ali da to „nije samo priča o poziciji žene u društvu ili priča o polovima, već je to priča o ljudskom biću kao takvom, koje je potlačeno, iskorišteno i zloupotrijebljeno na različite načine“.
2. „Pobjeda“ je 29. januara 2011. prenijela izjavu Tamare Vujošević Mandić, autorke plesnog projekta „Kad su žene imale krila“ (slika 4), koja je tih dana premijerno izve-



Sl.2: Plan B



Sl.3: Suza

dena na sceni Crnogorskog narodnog pozorišta, da ona nije imala namjeru da „daje politički smisao”, već da je htjela da ukaže na „činjenicu da žena ima iskonsku intuiriju, koja joj u određenim trenucima govori šta treba, kako treba i gdje treba”. Takođe se u ovom prilogu kaže da projekat „nema klasičnu feminističku orientaciju”, da se „bavi ženskim temama”, ali da je ovo prije svega „priča o samospoznavi i ne odnosi se samo na žene, već i na muškarce, odnosno na sve ljude koji tragaju za identitetom.” 3. „Pobjeda” je 4. aprila 2011, povodom premijere drame „Pomorandžina kora” (slika 5) Maje Pelević, prenijela izjavu rediteljke Danijele Radovanović da je ovdje riječ o drami koja govori o traženju sopstvenog identiteta „onda kada nam pravila i stil življenja nameće potrošačko društvo”, i kada je „čovjek prinuđen na stalna preispitivanja o opravdanosti onoga što želi da uradi sa svojim životom”. Takođe se u ovom tekstu konstatiše da je to „priča koja se tiče svih nas”.

Budući profesionalno obavezni da „izvještavaju o događajima”, crnogorski mediji ne mogu ignorisati izvedbene umjetničke prakse koje tematizuju iskustva žena u patrijarhatu. Ali, čak i onda kada postoje „objektivni” razlozi da se dovedu u vezu sa feminizmom, te se prakse u medijima označavaju kao „ženske”. Tako se o „ženskom” govori onda kada postoje teme koje se tiču nasilja nad ženama, svođenja žena na status seksualnog objekta, problema ženskog autorstva u patrijarhalnoj kulturi itd. Mediji u Crnoj Gori pod odrednicom „žensko” ne podrazumijevaju žensko autorstvo niti ono što teorija prepoznaje kao feminino: „žensko” se koristi za markiranje svega onoga što se prepoznaje kao potencijalno subverzivno, feminističko i političko. To ukazuje na sve veću senzibilisanost i izoštrenost medijske percepcije, ali isto tako i na sve veću naoštrenost prema ideji označavanja ovih praksi kao feminističkih. U medijima se „može govoriti“ o „ženskoj priči“, „ženskom pitanju“, „ženskim temama“, ali ne o feminizmu. Takođe, očigledan je napor koji mediji ulažu kako bi dekontekstualizovali i depolitizovali „žensko

pitanje“ u ovim dramama. Govori se o „ženskim problemima“, ali se oni ili predočavaju kao esencijalni „problemi ženskosti“ koje svaka žena treba da riješi sama sa sobom, ili se smještaju u globalni i „opštelijudski“ ideološki kontekst (konzumerizam, kapitalizam itd.). „Ženski problemi“ se takođe uvijek (najčešće na kraju teksta, koji je predviđen za poantiranje) univerzalizuju i predočavaju kao „problemi svih ljudi“, to jest problemi „opšte humanosti“. Koristeći ovakve strategije, mediji neprestano pokušavaju da ženske i feminističke izvedbene prakse depolitizuju i predstave ih kao umjetnost koja u suštini nema ništa protiv patrijarhata ili koja, naprotiv, radi u interesu patrijarhata.

Medijsko-kulturalni diskurs se tako našao na samom braniku patrijarhalne kulture. Ako medijski diskurs shvatimo kao javni diskurs o kulturi, onda nam analiza strategija upisivanja ženskih/feminističkih izvedbenih praksi i znanja o njima u medijski diskurs jasno pokazuje da je politika feminizma ono što patrijarhalna kultura ne želi da integriše. Takođe, ta analiza upućuje na sve problematičnija, sve kontoverznijsa na stojanja patrijarhalne kulture da uključi ženske/feminističke izvedbene prakse tako što će ih pripitomiti amputiranjem njihove političke feminističke orijentacije.

Ili politika ili umjetnost

Modernistička ideja o nepolitičnosti umjetnosti je čvrsto ukorijenjena u javni diskurs o kulturi u Crnoj Gori. Razgovori koje sam vodila sa sagovornicama, o kojima je već bilo riječi, kao i drugi razgovori o feminističkoj umjetnosti koje sam vodila sa različitim sagovornicima u različitim prilikama – pokazuju da se ideja o povezivanju politike i umjetnosti u Crnoj Gori najčešće percipira kao nešto što je kontradiktorno i besmisленo jer, kako je rekla jedna sagovornica, „tamo gdje počinje politika, umjetnost prestaje, i obrnuto“.

Ovakav stav veoma je vidljiv u perepciji performansa koje organizuje ANIMA Centar za žensko i mirovno obrazovanje iz Kotora (slika 6), izvedbenim praksama koje njihove autorke označavaju kao političke i feminističke.

U tekstu „Ples političkog subjekta“, Ervina Dabižinović, aktivistkinja ove organizacije, psihološkinja i spisateljica, piše o ovim performansima oslanjajući se istovremeno na politički i teorijsko-umjetnički diskurs. Ovi performansi su mišljeni kao aktivistički - njihov cilj je promjena položaja žene sada i ovdje, ali način njihovog djelovanja, sudeći prema tekstu „Ples političkog subjekta“, zamišljen je kao umjetnički. Autorka ovog teksta piše da je svrha plesa-performansa političkog subjekta „ukidanje veze sa dotadašnjim životnim trenutkom, odnosima, komunikacijom, ulogama“ i otjelovljenje „novog govora politike žena u Crnoj Gori“. Takođe, ona govori o „tijelu koje postaje javno i govori jezikom osjećanja i sopstvenim iskustvom prevodeći ga u javni diskurs, u direktnu akciju“, ali i o „katarzi“, „neverbalnoj komunikaciji“, „utopiji koja pleše“, „izražavanju emocija“, „simbolima“. (Ervina Dabižinović: „Ples političkog subjekta“; „Žinec“ br. 21/22, ŽINEC – ANIMA, 2010, Kotor)

Međutim, sagovornice sa kojima sam razgovarala pripremajući ovaj tekst nisu bile spremne da ove performanse „priznaju“ za umjetničke. One smatraju da performansi



Sl.4: Kad su žene imale krila

koje organizuje ANIMA ne mogu biti tretirani kao umjetnički zato što su same autorke ove prakse označile kao političke i zato što autorke „nisu umjetnice”. Jedna sagovornica je rekla da su to projekti „koji se rade zato da bi se poslala politička, a ne umjetnička poruka”, da su to „dvije sasvim različite stvari”.

Tako se i ovdje ponovo suočavamo sa problemom označavanja. Činjenica da performanse koje organizuje ANIMA njihove autorke oglašavaju kao političke svakako olakšava njihovu umjetničku diskvalifikaciju. Međutim, svaki pokušaj da se oni označe kao umjetnički bi nesumnjivo naišao na otpor. Ideja o ne-političnosti umjetnosti duboko je ukorijenjena u patrijarhalni diskurs o kulturi u Crnoj Gori. Postoji snažno uvjerenje da „tamo gdje počinje politika, umjetnost prestaje, i obrnuto” i da interesi koji pokreću stvaranje „kulturnih vrijednosti” ne smiju da imaju bilo šta zajedničko sa političkim interesima.

Na drugoj strani, u javnim debatama o politici kulture koje su vodene u okviru nastojanja da se Crna Gora konstituiše kao suverena država, ali koje se i danas vode - često se moglo i još se može čuti da je zadatak kulture da osnažuje nacionalni identitet i pri tom se takva uloga kulture otvoreno dovodila u vezu sa interesima koji mogu da budu shvaćeni jedino kao politički. Ideja da „kultura ima nacionalni zadatak” ukorijenjena je u javni i politički diskurs o kulturi jednako duboko kao i ideja da „tamo gdje počinje politika, umjetnost prestaje”. Očito je da patrijarhalni diskurs o kulturi ima moć da svoje političke interese prevrednuje kao univerzalne, nadistorijske, transcendentne, to jest da ih reprezentuje kao interese koji nisu politički. Takođe je, s druge strane, očito i to da ima moć da kao političke, a time i ne-umjetničke ili nedovoljno umjetničke, diskavalificuje one umjetničke prakse koje osporavaju interesu patrijarhata.

Znaci popuštanja

Diskurs o kulturi u Crnoj Gori je patrijarhalni diskurs koji afirmiše reprezentacije totalizujućeg Jednog i odbija da legitimiše prakse koje reprezentuju drugačije političke i umjetničke pozicije i znanja o njima. Ali, ovaj diskurs već trpi ozbiljne „unutrašnje” i „spolašnje” pritiske i pokazuje znakove „popuštanja”.

Kada govorim o „unutrašnjim” pritiscima, imam u vidu uticaje malobrojnih teoretičara/ki i kritičara/ki koji prihvataju teorijsko-umjetničke pozicije oslonjene na feminizam, kao i uticaje takođe malobrojnih feministički orijentisanih teoretičarki, umjetnica i aktivistkinja koje su uglavnom okupljene oko ženskih organizacija. Već sam govorila o značaju koji je u tom smislu imala grupa akademkinja oko dr Aleksandre Nikčević Batrićević. Treba takođe reći i to da su u književnim kritikama nekih kritičara, prije svega u kritikama Marinka Vorgića, vidljivi uticaji feminističkih teorijsko-umjetničkih pristupa. Sa druge strane, feministički orijentisane teoretičarke i umjetnice vršile su uticaj koji je imao jasnu političku feminističku orijentaciju. Krajem devedestih godina prošlog vijeka u Crnoj Gori su osnovane prve ženske organizacije i od tog vremena glasovi feministkinja postaju sve prepoznatljiviji. Članice ženskih organizacija su od tada počele da političkim autoritetima isporučuju različite zahtjeve koji su se ticali poštovanja ljudskih prava žena i poboljšanja njihovog položaja. U jednom trenutku, svakako najviše zahvaljujući organizacijama ANIMA i NOVA, ti zahtjevi su počeli da se odnose i na kulturu. Iz civilnog sektora su pokrenute inicijative koje su bile usmjerene na dekonstrukciju patrijarhalnih reprezentacija u masovnoj i medijskoj kulturi, ali i na otvaranje prostora za nove reprezentacije ženskih kulturnih identiteta. U okviru projekta „Kultura je ženskog roda” koji je realizovala NOVA Centar za feminističku kulturu 2008. je produciran film „Stub od soli”, prvi feministički umjetnički projekat u Crnoj Gori. Iako ove inicijative možda nisu imale željene efekte, one su svakako bile veoma važne kao prvi, pionirski pokušaji upisivanja feminističkih umjetničkih praksi u crnogorski diskurs o kulturi.

Kada govorim o znacima „popuštanja”, ovdje prije svega mislim na aktuelni politički diskurs o kulturi. Politika kulture je neobično dugo ostala nepopustljiva pred zahtjevom da se „rodna perspektiva uključi u politiku kulture”. Kažem „neobično dugo” jer se to odugovlačenje događalo u vrijeme kada je Crna Gora već uveliko bila u procesu pridruživanja EU i kada je indiferentan stav prema ovom zahtjevu već mogao da bude okarakterisan kao politički nekorektan ili suprotan vrijednostima politika kulture EU. Naravno da su feministkinje nastojale da iskoriste autoritet međunarodnih organizacija kako bi ojačale svoju poziciju. Pozivajući se na međunarodna dokumenta, prije



Sl. 5: Pomorandžina kora



Sl.6: Ulični performans; ANIMA

svega na UNESCO Konvenciju o zaštiti i promociji različitosti kulturnih izražaja, ali i na domaća dokumenta koja se odnose na politiku rodne ravnopravnosti - predstavnice ženskih organizacija su prilikom javne debate o predlogu Zakona o kulturi Ministarstvu kulture uputile svoje primjedbe zahtijevajući uvažavanje „rodne perspektive”, ali njihov zahtjev nije uzet u obzir prilikom usvajanja konačnog teksta ovog dokumenta 2008. Tokom javne rasprave o Nacrtu nacionalnog programa razvoja kulture 2011-2015 takođe je upućena slična primjedba Ministarstvu kulture, ali ovoga puta ishod je bio nešto drugačiji: u finalnoj verziji ovog dokumenta našla se preporuka da opštinski programi razvoja kulture treba, između ostalog, da „afirmišu princip rodne ravnopravnosti”. Iako su za ovakav rezultat, čini se, ipak zaslužniji „spoljni faktori” (Crna Gora je u međuvremenu bliža integraciji u EU, a time i sve obaveznija da poštuje njene standarde), to ne bi trebalo da umanji značaj činjenice da je ovom prilikom po prvi put politika kulture Crne Gore prepoznała postojanje različitih ženskih interesa u kulturi, ma kako da je to shvaćeno od strane autoriteta.

Nelagoda i moć

I na kraju ovog teksta ponovo se pozivam na „pionirsko” pravo na pisanje „u prvom licu” da bih mogla da završim tekst sasvim subjektivnim zaključkom, koji slijedi.

Privodeći kraju ovaj tekst, shvatila sam koliko sam zapravo malo toga imala da kažem o „ženskim glasovima u izvedbenim umjetnostima” u Crnoj Gori: tu i tamo tek poneki glas koji odjekne zaista ženski - politički. Pitam se - da li je to ono sa čim nisam htjela da se suočim opredjelujući se da umjesto o izvedbenim umjetnostima „kao takvim” pišem o tome s koliko muke one osvajaju svoju poziciju u patrijarhalnoj kulturi, i da li sam ovu „prečicu” izabrala da bih gorčinu zbog odsustva ženskih glasova sa onih koje su gospodarice tih glasova preusmjerila na ideologiju patrijarhata? A opet, s druge strane, postavljam sebi i kontra pitanje - ako gospodarice ženskih glasova nisu suve-

rene gospodarice, kao što možda nisu, zar onda može biti sumnje da sam na „pravom putu” birajući da pišem o preprekama koje patrijarhalna ideologija postavlja „ženskim glasovima” kako se oni ne bi mogli čuti? Na ova pitanja nemam odgovor. Imam samo svoje lično-političko iskustvo koje mogu da pozovem i koje ovdje pozivam u pomoć.

Kad sam krajem 2010. dobila Nagradu Crnogorskog narodnog pozorišta za savremeni domaći dramski tekst za dramu „Jaja” bilo je onih koji su mi savjetovali da „ne potenciram” da je ta drama feministička. Kasnije, kada mi je iz Crnogorskog narodnog pozorišta ponuđeno da izaberem autora/ku predgovora, pomislila sam da to svakako mora biti neko ko će znati da prepozna ovu dramu kao feminističku i zato sam zamolila dr Dubravku Đurić da ona pripremi predgovor. Ali, cijelo vrijeme pratilo me osjećanje nelagode. Da, moglo se sve to shvatiti kao podvig - jedna drama je upisana kao feministička u crnogorsku kulturu i to u sam njen vrh. Zar to nije ono što želi svaka spisateljica – feministkinja - da se oglaši, da hegemonizuje kulturu i diskurs o kulturi? Ali, na drugoj strani – šta može garantovati da se upisivanje neće pretvoriti u recikliranje, u amputaciju „političkog viška” i kako je moguće osjećati se spokojnim u uslovima takve nadmoći patrijarhalnog diskursa? Nelagoda je povezana sa nesigurnošću u pogledu mesta koje želimo da zauzmemos u kulturi. Govorim ovdje o svom iskustvu nelagode zato što vjerujem da time svjedočim o iskustvu drugih crnogorskih umjetnica koje žele da njihove umjetničke prakse budu označene kao feminističke. Naravno da ova nelagoda nije i ne može biti isto u svim sredinama. Ali, u Crnoj Gori nelagoda postoji i ona, kako god je shvatali, na kraju ipak nepobitno svjedoči o moći patrijarhalne ideologije i kulture. Pa ipak, ta moć nije apsolutna. Upisivanje feminističkih izvedbenih praksi u crnogorsku kulturu ipak je počelo. Na kraju, to potvrđuje i činjenica da ja pišem ovaj tekst kojim, kako god, ipak upisujem ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u crnogorski diskurs o kulturi.

Nataša Nelević

Uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Crnoj Gori: analiza istraživanja

ISTINITO, A NEPOŽELJNO

Istraživanje uticaja ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Crnoj Gori nije bilo lako sprovesti. Na odbijanje ili prolongiranje davanja odgovora, koji su na kraju najčešće izostajali, nailazile smo u komunikaciji sa svakom ciljnom grupom (novinari/ke, publika, umjetnice, kreatori kulturnih politika). Ipak, ono što najviše nedostaje ovom istraživanju jesu odgovori kreatora kulturnih politika koje, nažalost, nismo uspjeli da dobijemo. Ove teškoće na koje smo nailazili tokom istraživanja ovdje iznosimo jer ocjenjujemo da i one mogu biti relevantni podaci za procjenu uticaja ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti (ali i feminističke umjetnosti uopšte, feminističkih teorija i feminizma) u Crnoj Gori. Činjenicu da se veliki broj ispitanika/ca, među kojima su i predstavnici Ministarstva kulture, oglušio o naš zahtjev možemo, naime, shvatiti kao posljedicu 1) nedovoljnog poznavanja feminističke teorije i umjetnosti, a istovremeno i savremenih umjetničkih i teorijsko-umjetničkih tendencija i položaja koji ove prakse imaju u savremenim politikama kulture, ali i 2) superiornosti patrijarhalne ideologije kojoj „može biti“ da ignoriše aktivnosti koje su usmjerene na afirmiranje ženskih perspektiva u kulturi, u koje svakako spada i ovo istraživanje.

I Uticaj na publiku

U okviru istraživanja uticaja ženskih/feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi u Crnoj Gori intervjuisale smo 18 osoba – predstavnika/ca publike. Ispitanici/ce su bili oba pola (10 ženskog i osam muškog), različite starosne dobi, različitog obrazovanja (sedam ispitanika/ca je sa visokim obrazovanjem). Ispitanici/ce su u najvećem broju (16) bili/le osobe čije profesije nemaju dodirnih tačaka sa umjetnošću. Tri ispitanice u ovoj grupi su bile feministkinje.

1. Prvo pitanje koje je postavljeno ispitanicima/cama odnosilo se na nivo njihove zainteresovanosti za ženske/feminističke izvedbene umjetnosti, pri čemu su oni/one bili/le zamoljeni da svoju zainteresovanost ocijene ocjenama od 1 (potpuno nezainteresovan/a) do 5 (veoma zainteresovan/a).

Od ukupnog broja ispitanika, njih troje su izjavili da su „potpuno nezainteresovani“ (ocjena 1). Tri ispitanika/ce su svoju zainteresovanost ocijenili najvišom ocjenom (5), dok su ostali ispitanici/ce (12) svoju zainteresovanost ocijenili ocjenama 4 (osam ispitanika/ca) i 3 (četiri ispitanika/ce).

2. Od ispitanika/ca je traženo da objasne razliku između feminističkih i ostalih izvođačkih umjetničkih praksi.

Od 18 ispitanika/ca na ovo pitanje nisu dali/le odgovor šest ispitanika/ca (dvoje nisu odgovorili, a četvoro su izjavili da ne mogu da odgovore na ovo pitanje, ne znaju odgovor i sl). Od 12 ispitanika/ca koji su odgovorili na pitanje, njih devetoro su dali odgovore na osnovu kojih je moguće zaključiti da oni feministički politički angažman prepoznaju kao specifičnost feminističke umjetnosti (*karakteristični odgovori a*). Tri ispitanika/ce su dali/le odgovore iz kojih se može zaključiti da oni/e raspoznaaju i druge, umjetničke specifičnosti feminističkih umjetničkih praksi (*karakteristični odgovori b*).

Karakteristični odgovori a)

- *Ukoliko je izvođačka umjetnost oslobođena seksizma, mizoginije, rodnih stereotipa - biće dovoljno feministička.*
- *Feministička umjetnost je umjetnost koja se bavi položajem žena u društvu na jedan kritički način.*
- *Ona je različita od drugih umjetnosti jer govori o nasilju nad ženama, o diskriminaciji žena i sličnim stvarima.*
- *To je umjetnost koja zagovara iste one stvari koje zagovara i feminizam.*

Karakteristični odgovori b)

- *Feministička umjetnost je u svakom pogledu drugačija od umjetnosti koja nije feministička jer ona ima veze sa ženskom prirodom.*
- *Feministička umjetnost je intimnija i ličnija; ona se bavi direktnije međuljudskim odnosima i iskrenije pristupa životu od drugih umjetnosti.*

3. Od ispitanika/ca je zahtijevano da navedu neko feminističko djelo i objasne šta je u tom djelu na njih ostavilo najsnažniji utisak.

Na ovo pitanje devet ispitanika/ca nisu odgovorili/le. Od ostalih devetoro ispitanika njih šestoro su kao primjer naveli jedan ili više pozorišnih i plesnih projekata koji su tokom 2010/2011 izvođeni na scenama pozorišta u Crnoj Gori („Narandžina kora“, „Kad su žene imale krila“, „Plan B“). Ostali „primjeri feminističke umjetnosti“ koje su ovi, kao i preostalo troje ispitanika naveli su: radovi Marine Abramović, Vlaste Delimar i Sanje Iveković, kao i filmovi „Telma i Luiz“ i „Antihrist“.

Samo sedmoro ispitanika su odgovorili na zahtjev da objasne šta je to u ovim djelima što je na njih ostavilo najsnažniji utisak. Svojstva feminističke umjetnosti koja se ispitanicima/cama čine najvrednija i najpoželjnija su, sudeći prema ovim odgovorima, „iskrenost“, „hrabrost“ i „istinitost“ (*karakteristični odgovori a*).

Karakteristični odgovori a)

- *Svidjelo mi se što je sve to bilo emotivno, iskreno i istinito.*
- *Hrabrost je ono što je na mene ostavilo najsnažnji utisak.*
- *Na mene je najjači utisak ostavilo to što sam na sceni mogla da vidim stvari sa kojima se susrećem svaki dan i koje i mene lično pogađaju.*

4. Od ispitanika/ca smo tražile da procijene da li su ženske/feminističke umjetničke prakse dovoljno zastupljene u medijima.

Šestoro ispitanika nisu odgovorili na ovo pitanje. Ostali/le ispitanici/ce (12) su ocijenili/le da feministička umjetnost nije dovoljno zastupljena u medijima.

Devet ispitanika/ca su za nedovoljnu medijsku vidljivost feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi „okrivili“ medije koje su opisali kao „površne“, „patrijarhalne“, „sklone senzacionalizmu“ itd. (*karakteristični odgovori a*), dok su ostali ispitanici/ce ocijenili/le da su umjetnice odgovorne za takvu situaciju (*karakteristični odgovori b*).

Karakteristični odgovori a)

- *Kako feminizam, kao ni ženska pitanja nijesu niti dovoljno niti na pravi način trećirana u medijima, ne možemo imati drugačija očekivanja ni kada je riječ o feminističkoj umjetnosti.*
- *Medije zanimaju samo političke senzacije i skandali.*
- *Mediji podržavaju patrijarhat i samo kad moraju izlaze iz tog okvira, a praćenje feminističkih umjetnosti nije nešto što moraju.*

Karakteristični odgovori b)

- *To zavisi od samih umjetnica koje se same moraju pobrinuti da ih ima više u medijima.*
- *Kada bi bilo više feminističkih umjetnica i projekata, pogotovo onih dobrih, sigurno je da bi ih tada bilo više i u medijima.*

5. Od ispitanika/ca smo tražile i da kažu šta bi, po njihovom mišljenju, trebalo uraditi kako bi feminističke izvedbene umjetničke prakse a) imale više publike, i b) bile zastupljenije u medijima.

a) Na pitanje koje se odnosilo na povećanje interesovanja publike sedmoro ispitanika nisu odgovorili. Sedam ispitanika/ca su ocijenili/le da bi feminističke umjetničke prakse morale biti „prihvatljivije“, „manje agresivne“ itd. (*karakteristični odgovori a 1*). Odgovori ostalih ispitanika/ca se mogu podvesti pod zaključak da umjetnice suštinski ne mogu uticati na brojnost publike i da je uticaj ovih praksi ograničen uticajem ideologije patrijarhata (*karakteristični odgovori a 2*).

b) Na pitanje koje se odnosilo na povećanje zainteresovanosti medija odgovorili su 13 ispitanika. Devet ispitanika/ca su preporučili/le različite akcije i načine koje bi mogле dovesti do veće medijske vidljivosti ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti (*karakteristični odgovori b1*). Ostali ispitanici/ce su ocijenili/le da nije moguće povećati medijsku vidljivost ovih praksi i da to nije nešto o čemu bi umjetnice trebale da brinu (*karakteristični odgovori b 2*)

Karakteristični odgovori a 1)

- *Feminističke umjetnice moraju naći način da dopru do ljudi na neki prihvatljiv način.*
- *Feministkinje bije glas da su agresivne, a pretpostavljam da to isto važi i za feministkinje-umjetnice. Trebalо bi da se na neki način izbore sa tim stereotipom.*

Karakteristični odgovori a 2)

- *Publike će biti više tek kada se promijene politički uslovi u kojima živimo i kad se bude promijenila naša ideologija.*
- *Ja mislim da je to elitistička umjetnost, namijenjena uskom krugu ljudi i da će tako biti ma šta se preduzimalo.*

Karakteristični odgovori b 1)

- *Treba kontinuirano raditi na podizanju rodne svijesti novinara/ki i urednika/ca i organizovati medijske kampanje.*
- *Feminističke umjetnice bi mogle izvršiti pritisak na medije. Prepostavljam da postoje zakoni koji im to omogućavaju.*
- *Trebalo bi lobirati u redakcijama za kulturu.*

Karakteristični odgovori b 2)

- *Te umjetnice bi trebalo da imaju neke svoje časopise i da stvaraju neki svoj krug istomišljenika. Ne treba očekivati od crnogorskih medija da mogu da podržavaju takve stvari.*

6. Od ispitanika/ca smo tražili da kažu šta oni/e očekuju od feminističke izvođačke umjetnosti. Na ovo pitanje nisu dali/e odgovor troje ispitanika, dok su troje izjavili da nemaju nikakava očekivanja. Veći broj ostalih ispitanika (10) imaju očekivanja koja se odnose na rodnu ravnopravnost (*karakteristični odgovori a*). Ostali/e ispitanici/e (3) imaju očekivanja koja se u osnovi tiču promjene kulturnog i ideološkog diskursa (*karakteristični odgovori b*).

Karakteristični odgovori a)

- *Od ove umjetnosti očekujem da se pridruži naporima na eliminisanju svih vidova diskriminacije žena.*
- *...da omogući da se čuju one istine o ženama koje se stalno skrivaju i na različite načine zamagljuju.*

Karakteristični odgovori b)

- *Očekujem da pomogne Crnoj Gori da što prije pronadje svoj građanski put.*
- *...da ubrza proces pridruživanja Crne Gore EU sa svim što taj proces podrazumijeva: toleranciju, razumijevanje različitosti itd.*

7. Ispitanici/ce su zamoljeni i da odgovore na pitanje - da li je potrebno da se u Crnoj Gori organizuje festival ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti.

Na ovo pitanje nisu odgovorili troje ispitanika, dok su njih četvoro izjavili da ne mogu da daju odgovor na ovo pitanje. Osmoro ispitanika su odgovorili da je Crnoj Gori potreban ovakav festival, dok su tri ispitanika/ce ocijenili/le da ovakav festival u Crnoj Gori nije potreban zato što je „u Crnoj Gori i inače previše festivala“, zato što „festivali služe samo zato da se troši novac“ itd.

8. Ispitanici/e su takođe zamoljeni/e da uporede uticaj koji feminističke izvedbene umjetničke prakse imaju danas sa uticajem koji su imale početkom prve decenije ovog vijeka.

Sedmoro ispitanika nisu odgovorili na ovo pitanje. Od ukupno 11 ispitanika/ca koji/e su odgovorili/e na pitanje, njih devetoro smatraju da je taj uticaj danas veći (*karakteristični odgovori a*), dok dvoje ne uočavaju razliku između uticaja koji su feminističke umjetničke prakse imale početkom prve decenije ovog vijeka i uticaja koji trenutno imaju (*karakteristični odgovori b*).

Karakteristični odgovori a)

- Generalno, postoje pomaci koje je teško mjeriti, jer nemamo uporedna istraživanja, ni indikatore. Ali (opet generalno) feminizam ima veći uticaj na opštu svijest, te stoga i feministička umjetnost ima veći uticaj na društvo.
- Sugurno je da je taj uticaj svakim danom sve veći, ako ništa drugo zato što je to politički korektno.
- Danas imaju više uticaja feministkinje nego prije. To se vidi svuda, pa je valjda tako i u umjetnosti.

Karakteristični odgovori b)

- Nema razlika, a i ako ih ima, one su samo formalne i nametnute izvana.
- Tu u suštini nema neke razlike, samo što je to danas trend, pa izgleda kao da se nešto mijenja.

II Mediji

U okviru istraživanja intervjuisano je sedam novinara/ki, dok se pet novinara/ki nisu odazvali/e na molbu da odgovore na upitnik. Intervjuisani su novinari oba pola i koji većinom imaju visoko obrazovanje.

1. Od ispitanika/ca smo tražili da svoju zainteresovanost za praćenje feminističkih izvedbenih umjetnosti procijene koristeći ocjene od 1 (uopšte nisam zainteresovan/a) do 5 (veoma sam zainteresovan/a).

Svoju zainteresovanost za praćenje ovih praksi najnižom ocjenom (1) ocijenio je samo jedan ispitanik. Niko od ispitanika nije svoju zainteresovanost ocijenio ocjenom 5. Ostali su svoju zainteresovanost ocijenili ocjenom 2 (jedan/na ispitanik/ca), 3 (troje ispitanika) i 4 (dvoje ispitanika).

2. Ispitanike/ce smo zamolili da objasne razliku između feminističkih i drugih izvođačkih umjetnosti.

Svih sedmoro ispitanika su odgovorili na ovo pitanje. Troje ispitanika su porekli postojanje bilo kakve razlike (*karakteristični odgovori a*). Ostali ispitanici/ce uočavaju razlike, prije svega u pogledu političkog angažmana, ali ne vrednuju te razlike na isti način (*karakteristični odgovori b*).

Karakteristični odgovori a)

- Ne može se izdvajati feministička umjetnost kao posebna umjetnost kao što se, na primjer, ni umjetnost koja se bavi bilo kojim ljudskim pravima ne može smatrati posebnom umjetnošću.
- Ako je neki program dobar, ne znam zašto bi nosio prefiks „feministički“. Zar nije bolje da ga nazovemo kvalitetnim?

Karakteristični odgovori b)

- Feministička izvođačka umjetnost potencira prava žene. Ona pomaže ženama da shvate da imaju pravo na svoj izbor, kakav god on bio.
- Mislim da se u feminističkim izvođačkim umjetnostima autori fokusiraju na razbijanje stereotipa da žene nisu sposobne da se bave umjetnošću.

nje klišea sa kojima smo svi rođeni – tradicionalni bračni i porodični odnosi, podjela poslova na muške i ženske, uloge u društvu itd.

- *Feministička umjetnost insistira na feminističkim porukama, ali je to često udaljava od prave umjetnosti.*

3. Od ispitanika/ca smo tražili i da navedu neki primjer feminističke izvedbene umjetnosti i da objasne šta je na njih ostavilo najsnažniji utisak.

Troje ispitanika nisu dali odgovor na ovo pitanje. Ostali/e su neveli/e različita djela (od kojih neka ne pripadaju izvedbenim umjetnostima) sa domaće i međunarodne umjetničke scene (*karakteristični odgovori a*).

Karakteristični odgovori a)

- *Tri filma mi padaju na pamet: „Nepovratno“, „Monstrum“ i „Telma i Luiz“. Ne znam da li su feministički, ali način na koji je u njima prikazan položaj žene ostao mi je urezan u sjećanje.*
- *Jedino mogu da se sjetim filma „Antihrist“ Larsa fon Trira i performansa Marine Abramović, ali nisam sigurna da je to feministička umjetnost.*
- *Mislim da je predstava „Suza“ koja je izvedena u Kraljevskom pozorištu Zetski dom pravi primjer feminističke umjetnosti.*

4. Od novinara/ki se zahtjevalo da odgovore na pitanje – šta bi trebalo uraditi da bi feministička umjetnost a) imala više publike, i b) bila zastupljenija u medijima.

Šestoro ispitanika su odgovorili na prvo pitanje. Ti su odgovori veoma različiti i tiču se kako „umjetničkog kvaliteta“ tako i načina prezentiranja (*karakteristični odgovori a*). Ovim odgovorima su veoma slični i odgovori koje su na drugo pitanje dali/le pet ispitanika/ca (*karakteristični odgovori b*).

Karakteristični odgovori a)

- *Tu umjetnost treba približiti publici ali ne kroz forsiranje priče o feminizmu, već kroz konkretniju jednog problema.*
- *Da bi privukla publiku, feministička umjetnost mora biti provokativna i duhovita.*
- *Treba prije svega objasniti ljudima šta je feminizam jer se u Crnoj Gori feminizam pogrešno shvata.*
- *Feministička umjetnost mora prije svega biti dobra umjetnost, a ne feminizam radi feminizma.*
- *Mora da bude manje agresivna, da na neki drugi način pride ljudima.*

Karakteristični odgovori b)

- *Mora biti provokativna ali na neki politički način.*
- *Da bi bila zastupljenija u medijima, mora dokazati da nije samo politika već i da ima umjetnički kvalitet.*
- *Mora razbiti predrasude o samom feminizmu jer se te predrasude prenose i na umjetnost koja ima taj predznak.*

5. Od ispitanika/ca smo tražili da objasne kakva su njihova očekivanja od feminističke umjetnosti.

Na ovo pitanje nije dao/la odgovor jedan/na ispitanik/ca, dok su dvoje izjavili da

nemaju nikakvih očekivanja. Ostalo četovoro ispitanika su dali različite odgovore koji se tiču kako „umjetničkog kvaliteta“ tako i političkih rezultata (*karakteristični odgovori a*).

Karakteristični odgovori a)

- *Očekujem da motiviše žene da razmišljaju o svom položaju i da traže da se njihova prava poštuju.*
- *Da bude kvalitetna, da me doteče svojim načinom interpretacije i da zahvaljujući svojoj snazi postane umjetnost koja će skrenuti pažnju na sebe.*
- *Feministička umjetnost treba da pomogne ženi da izade iz zadatih okvira i da shvati da može da bude još ponešto osim majke i supruge.*

6. Na pitanje da li je Crnoj Gori potreban festival feminističke umjetnosti, jedan/na ispitanik/ca nije odgovorio/la, troje su odgovorili da nije (*karakteristični odgovori a*), a troje da jeste (*karakteristični odgovori b*).

Karakteristični odgovori a)

- *Ja ne mislim da treba praviti posebne feminističke festivale. Ako su ta djela dobra, ona se mogu prikazati i na bilo kojem festivalu.*
- *Kao što ne treba da postoji muška i ženska umjetnost, tako ne treba da postoje ni ženski i muški festivali.*

Karakteristični odgovori b)

- *Ako je u pitanju dobra umjetnost, zašto da ne? Ali, ako je u pitanju feminizam radi feminizma, mislim da bi to bilo izlišno.*
- *Zašto da ne? Ja mislim da nam treba što više novih ideja u kulturi, pogotovo onih koje mijenjaju naše predstave o svijetu, a feministička umjetnosti sigurno donosi takve ideje.*

7. Nijedan/na od ispitanika/ca nije bio/la u stanju da napravi poređenje između uticaja koji su ženske/feminističke izvedbene umjetnosti imale početkom 21. vijeka sa uticajem koji imaju sada. Oni/e su izjavili/e da „nisu pratili tu scenu“, da je „danас taj uticaj sigurno veći, ali da je to teško tvrditi“ itd.

8. Novinari/ke smo zamolile da procijene da li su ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u dovoljnoj mjeri zastupljene u njihovim medijima.

Na ovo pitanje nisu odgovorili dvoje novinara, dok su ostalih petoro ocijenili da ove prakse nisu u dovoljnoj mjeri zastupljene u njihovom mediju.

Komentari te podzastupljenosti koje su dali/e novinari/ke su različiti, ali se kao glavni razlog ipak navode niski profesionalni standardi. (*karakteristični odgovori a*)

Karakteristični odgovori a)

Medije zanima samo to da ponude ljudima informacije za koje misle da ih interesuju, tako da se sve vrti oko senzacija, skandala itd.

Baviti se feminističkom umjetnošću je suviše zahtjevno za naše medije i novinare.

III Producija

Feministički „osviješćene“ umjetnice u Crnoj Gori su malobrojne i ovo istraživanje ne bi blo moguće sprovesti da smo samo takve umjetnice imale u vidu kao ciljnu gru-

pu. Opredijelile smo se da istraživanje sprovedemo među umjetnicama za koje smo procijenili da imaju određeni senzibilitet i iskustvo rada u projektima koji se barem na posredan način mogu dovesti u vezu sa ženskim/feminističkim umjetnostima. Upitnik je poslat na adrese trinaest umjetnica, ali su samo njih sedam odgovorile na pitanja. Neke od umjetnica koje nisu odgovorile na pitanja rekle su da to ne mogu da učine zato što ne razumiju pitanja, ne poznaju feminističku umjetnost i teoriju umjetnosti itd. Samo je jedna umjetnica odbila da odgovori na pitanja uz obrazloženje da je feministička umjetnost ne zanima. Treba napomenuti da samo dvije od sedam umjetnica koje su odgovorile na pitanja sebe smatraju feminističkim umjetnicama, dok ostale imaju određene afinitete prema „ženskoj prići“ i umjetničkim praksama koje se bave „ženskim temama“. Takođe, treba naglasiti da je ovdje uglavnom riječ o umjetnicama koje su imale veoma skromno iskustvo u umjetničkim projektima koji bi se mogli kvalifikovati kao ženski/feministički i da to treba imati u vidu kada se analiziraju njihovi odgovori. Naime, zato što sebe ne prepoznaju kao feminističke umjetnice, one su pitanja koja se odnose na uticaj, podršku itd. shvatale personalno (ne kao pitanja koja se odnose na umjetničke ideje koje zastupaju).

1. Umjetnice su zamoljene da procijene uticaj koji njihove ženske/feminističke umjetničke prakse imaju u lokalnom kontekstu.

Četiri umjetnice su izjavile da su zadovoljne svojim uticajem i kao argumente za to navele da ih „mediji redovno prate“, da „imaju određenu podršku institucija kulture“ itd. Tri umjetnice su rekле da nisu zadovoljne svojim uticajem. Samo dvije ispitanice su ovo pitanje shvatile kao pitanje koje se odnosi na uticaj umjetničkih i političkih ideja za koje se zalažu. Tako je jedna ispitanica kazala da će biti zadovoljna svojim uticajem onda „kada umjetničke prakse koje reprodukuju patrijarhalne rodne konstrukte izgubе svoj povlašteni položaj u kulturi“.

2. Od umjetnica smo tražile da koristeći ocjene od 1 (potpuno nezadovoljavajuće) do 5 (potpuno zadovoljavajuće) procijene reakcije medija na njihov rad u pogledu a) učestalosti sadržaja; b) kvaliteta sadržaja; c) informisanosti novinarki, i d) kompetentnosti kritičara/ki.

- a) Četiri umjetnice su učestalost medijskih priloga ocijenile ocjenom 3, jedna ocjenom 4, jedna ocjenom 2, a jedna ocjenom 1.
- b) Kvalitet sadržaja su dvije umjetnice ocijenile ocjenom 1, tri ocjenom 2, a dvije ocjenom 3.
- c) Informisanost novinara/ki su dvije umjetnice ocijenile ocjenom 1, četiri ocjenom 2, a dvije ocjenom 3.
- d) Kompetentnost kritike su tri umjetnice ocijenile ocjenom 1, tri ocjenom dva, a jedna ocjenom 3.

3. Umjetnice smo zamolile da ocijene institucionalnu podršku (finansijska, tehnička, prostor, oprema, resursi...) koju za svoj rad dobijaju od a) Ministarstva za kulturu; b) lokalnih sekretarijata za kulturu i c) institucija kulture (pozorišta, galerije, kulturni centri itd).

- a) Tri ispitanice su izjavile da su imale određenu podršku Ministarstva kulture, koju su uglavnom ocijenile kao malu i „slučajnu“, dok su ostale rekle da tu podršku nemaju. Jedna ispitanica je ocijenila da ne samo da ne postoji podrška Ministarstva kulture, već da postoji animozitet prema feminističkim umjetničkim projektima.
- b) Većina ispitanica (6) su izjavile da nemaju podršku lokalnih sekretarijata za kulturu i to su objasnile nepotizmom, samovoljom gradonačelnika, nepostojanjem kriterijuma itd. Samo je jedna ispitanica rekla da je imala podršku lokalnog sekretarijata za kulturu.
- c) Podršku institucija kulture pet ispitanica su ocijenile kao zadovoljavajuću, a neke od njih su istakle otvorenost nekih institucija za nove ideje i projekte.

4. Od ispitanica smo tražile i da opišu svoju publiku. Četiri ispitanice su rekле da ne mogu da profilišu svoju publiku zato što je ona raznorodna. Ostale ispitanice su mogle da diferenciraju svoju publiku, pri čemu su dvije kazale da je to uglavnom ženska publika koja podržava njihove ideje, dok je jedna svoju publiku opisala kao „ipak obrazovanije i mlađe ljude“.

5. Umjetnice su imale dosta problema kada je od njih traženo da navedu imena nekoliko umjetnika/ca iz Crne Gore čiji bi rad ocijenili kao feministički. Samo tri umjetnice su mogle da navedu nekoliko imena, među kojima su bile: Marina Abramović, a zatim Marija Čolpa, Tihana Ćulafić i Nataša Nelević.

6. Od ispitanica smo tražile da objasne na koji način feminizam i feministička umjetnost utiču na njihov rad. Četiri umjetnice su kazale da feminizam ne utiče na njihov rad. Tri ispitanice su dale odgovore iz kojih se može zaključiti da postoji jedna posredna vrsta uticaja kroz povećano interesovanje za „ženske priče“ (*karakteristični odgovori a*). Dvije ispitanice su izjavile da feministička umjetnost i teorija utiču na njih (*karakteristični odgovori b*).

Karakteristični odgovori a)

- *Primjećujem da i mene i druge umjetnice sve više zanima „ženska priča“ u umjetnosti, prije svega kao mogućnost da na sceni progovorim o svojim ličnim iskustvima koje imam kao žena.*
- *Neke pozorišne predstave u kojima se govorilo o problemima žena su zaista uticale na mene zbog smjelosti sa kojom se govorio o nekim ženskim pitanjima koja se do sada nisu smatrала dostoјnim umjetnosti.*

Karakteristični odgovori b)

- *Feminizam na mene utiče kao nešto što mi omogućava da stalno otvaram nove prostore.*
- *Feministička teorija, naravno kao artikulacija mojeg sopstvenog iskustva i iskustva žena oko mene, nešto je što u osnovi pokreće moju imaginaciju.*

7. Od ispitanica smo tražile da definišu svoju žensku/feminističku perspektivu. Na ovo pitanje nisu dale odgovor tri umjetnice koje su izjavile da ne razumiju pitanje i sl. Ostale ispitanice su na veoma različite načine shvatile ovo pitanje i dale različite odgovore (*karakteristični odgovori a*).

Karakteristični odgovori a)

- *To je prije svega umjetnička, a tek onda ženska perspektiva.*

- *Kontinuirani rad kroz različite oblike izražavanja koje baštini feministička umjetnost – to je moja feministička perspektiva.*

8. Umjetnicama smo postavili i pitanje koje se odnosilo na njihovu saradnju sa drugim akterkama/akterima feminističke scene izvođačkih umjetnosti na a) lokalnom, b) regionalnom (područje bivše Jugoslavije), i c) internacionalnom nivou.

Pet ispitanica su odgovorile da do sada nisu imale nikakvu saradnju sa umjetnicama za koje se može reći da pripadaju feminističkoj sceni ni na jednom od ovih nivoa. Dvije umjetnice su imale saradnju na lokalnom i regionalnom, ali ne i na internacionalnom nivou.

9. Ispitanice smo zamolile da kažu kakav je značaj za njih imala saradnja sa akterima/kama feminističke scene.

Na ovo pitanje su odgovorile samo dvije umjetnice koje su imale takvu saradnju. One su tu saradnju opisale kao „ohrabrujuću“ i „podsticajnu“.

10. Na pitanje koje se odnosilo na njihovo učešće u radu mreža koje povezuju umjetnike/ce, šest umjetnica su izjavile da nisu članice nijedne takve mreže i da im nije poznato da neka takva mreža uopšte postoji. Jedna umjetnica je rekla da je organizacija sa kojom sarađuje članica mreže Ana Lindh.

11. Umjetnice smo zamolile da objasne kakva su njihova očekivanja od umrežavanja.

Na osnovu odgovora koje su dale, može se zaključiti da im je umrežavanje privlačno kao mogućnost profesionalnog usavršavanja, učestvovanja u regionalnim umjetničkim projektima i razmjene iskustava sa umjetnicama iz okolnih zemalja (*karakteristični odgovori a*).

Karakteristični odgovori a)

- *Umrežavanje bi mi bilo važno kao mogućnost da „proširim vidike“ i da uspostavim saradnju sa umjetnicama van našeg prostora koji je prilično skučen u pogledu umjetničkih ideja, ali i u pogledu mogućnosti učestvovanja u projektima.*
- *Razmjena ideja, informacija, rad na zajedničkim projektima prije svega – to je ono što očekujem od umrežavanja.*

12. Od umjetnica smo tražili i da se izjasne o svojoj zainteresovanosti za učešće u regionalnoj mreži ASKA/WBWPAN. Sve umjetnice su izjavile da su „načelno zainteresovane“ za učešće u radu mreže.

IV Akteri kulturne politike

Od predstavnika ciljne grupe koju smo označili kao „akteri kulturne politike“ bilo je najteže dobiti odgovore, kao što je rečeno u uvodnom dijelu ovog teksta. Iako su se neki/e službenici/e Ministarstva kulture, koji/e rade odgovorne poslove, odazvali/e na naš poziv da odgovore na upitnik, oni/e nam ipak nisu mogli/e dati odgovore na neka važna pitanja. S obzirom da smo uskraćeni za te odgovore koje su mogli dati samo najodgovorniji u Ministarstvu, a koje smatramo bitnim, daćemo sebi za pravo da te odgovore ovdje nadomjestimo sopstvenim procjenama.

Kada je o institucijama kulture riječ, na upitnik su odgovorili dvoje ispitanika, čije ćemo odgovore navesti iscrpnije i uz navođenje njihovih imena (s obzirom da odgovori upućuju na to o kojim institucijama je riječ).

1. Predstavnike/ce Ministarstva kulture smo zamolile da uporede uticaj koji su ženske/feminističke izvedbene umjetničke prakse imale početkom ove decenije sa uticajem koji one imaju danas.

Predstavnici/ce Ministarstva kulture nisu mogli/e dati odgovor na ovo pitanje kako zbog činjenice da je riječ o mlađim osobama koje ne mogu imati takav uvid, tako i zbog toga što je ocijenjeno da odgovor ovo pitanje podrazumijeva bolje poznavanje i podrobnije praćenje ženske/feminističke izvedbene umjetnosti.

Direktorica Gradskog pozorišta Dubravka Drakić Vukotić ocijenila je da ove prakse danas imaju veći uticaj i pri tom se pozvala na repertoar ovog pozorišta kao argument za takvu procjenu. Ona je izjavila da je repertoar ovog pozorišta tokom posljednjih deset godina pratio potrebe savremene publike i da su zato na repertoar postavljane predstave koje odgovaraju tim aktuelnim interesima, kao što su „Spasavaj se od svoje žene“ R. Kunija, „Više od terapije“ K. Duranga, „Instant seksualno vaspitanje“ Đ. Milošavljevića i „Smrt i djevojka“ A. Dorfmana.

Direktor Crnogorskog narodnog pozorišta Janko Ljumović takođe je ocijenio da je sada uticaj ženskih/feminističkih umjetničkih izvedbenih praksi veći nego ranije i da je „zahvaljujući stručnom i projektnom radu predstavnica feminističke teorije i pokretanju niza takvih projekata, feministički diskurs postao dio javnog diskursa“. Iako, kako ocjenjuje direktor CNP-a „većinski ne možemo govoriti da iza njih stoje producenti i autori i autorke koji sami pripadaju feminističkom pozorišnom krugu, taj uticaj postoji i na različite načine je moguće odrediti mjesto koje ima u pozorišnoj produkciji“.

2. Od predstavnika/ca Ministarstva kulture smo tražile da ocijene dosadašnju saradnju sa umjetnicama ili grupama umjetnica koje afirmišu ženske/ feminističke izvođačke umjetnosti.

Predstavnici/ce Ministarstva kulture su ocijenili/le da „do sada ova podrška nije bila dovoljno aktualizovana“, ali da se godišnji konkurs za sufinansiranje projekata iz oblasti kulturno-umjetničkog stvaralaštva, koji raspisuje Ministarstvo kulture, svaka-ko može smatrati platformom za podršku ovakvim praksama.

U nedostatku „relevantnih“ odgovora, ovdje iznosimo sopstvenu procjenu dosadašnje saradnje Ministarstva kulture sa akterkama ženske/feminističke umjetničke scene:

Do 2011. se nije moglo uočiti da postoji podrška koja bi se mogla shvatiti kao znak opredijeljenosti Ministarstva kulture za ohrabrvanje ženskih/feminističkih umjetničkih praksi. Prema našim saznanjima, Ministarstvu su podnošeni takvi projekti (iako ne u velikom broju), od kojih su neki podržani, a neki nisu. Ne može se svakako govoriti o „namjernom“ odbijanju ovih projekata, o čemu, uostalom, svjedoči i činjenica da je projekt ASKA/WBWPAN, u okviru kojeg je realizovano ovo istraživanje, podržan od strane Ministarstva 2011. Ali, svakako se može konstatovati da nije postojala podrška

ženskim/feminističkim umjetničkim projektima koja bi se mogla shvatiti kao politički osmišljena i koja bi se temeljila na stavu da je takva podrška važna i potrebna.

Od predstavnika institucija kulture je traženo da ocijene da li su institucije koje vode u dovoljnoj mjeri otvorene za ženske/feminističke umjetničke projekte i da li smatraju da je poželjan veći uticaj ovih praksi.

Direktorka Gradskog pozorišta je ocijenila da repertoar ovog pozorišta (Večernja scena) dokazuje da je ovo pozorište spremno ne samo da otvori feministička pitanja već da se pozabavi i pravima LGBT populacije, „i to u ambijentu koji nikako nije pozitivno orijentisan ka *novim tendencijama* kako u životu, tako u pozorištu“. Ona je takođe rekla da smatra poželjnim veći uticaj ženskih/feminističkih umjetnosti jer bi to „automatski značilo i značajniju produkciju, koja je Crnoj Gori neophodna“.

Janko Ljumović, direktor Crnogorskog narodnog pozorišta, izjavio je da ovo pozorište jeste otvoreno za takve prakse i da pod otvorenosću misli „na mogućnost da pozorišne umjetnice, autorce i drugi akteri mogu računati na razvoj konkretnih ideja i projekata u budućnosti“. On je takođe ocijenio da je ova produkcija poželjna jer bi to obogatilo „pozorišni realitet i donijelo novu dimenziju pozorišnom životu“ i otvorilo „neknu novu vrstu dijaloga unutar specifičnih zajednica takvog pozorišta i njegove publike“.

3. Na pitanje koje je bilo upućeno predstavnicima/cama Ministarstva kulture, a koje se odnosilo na postojanje dokumenata koji obavezuju na orodnjavanje politike kulture i na mјere koje se u vezi sa tim preduzimaju - nismo dobile odgovore jer se ispitanici/ce nisu smatrali ovlaštenima da ih daju. Jedna ispitanica je kazala da je „organizacija Ministarstva takva da je rodna ravnopravnost ispoštovana u skladu sa predmetnom politikom“.

S obzirom da su izostali očekivani odgovori na ovo pitanje, reći ćemo ovdje da se o orodnjavanju politike kulture u Crnoj Gori prvi put govori u dokumentu Plan akcije za postizanje rodne ravnopravnosti 2008 - 2012, koji je Vlada Crne Gore usvojila 2007; da se ni nakon usvajanja ovog dokumenta nije moglo uočiti da postoje bilo kakve promjene u vezi sa tim (ovo se odnosi i na Zakon o kulturi koji je usvojen 2008) i da je prvi političko-kulturni dokument u kojem se spominje „rodni princip“ Nacionalni plan razvoja kulture 2012-2018 iz 2011.

4. Predstavnicima/cama Ministarstva kulture smo postavile nekoliko pitanja koja su se odnosila na aktivnosti koje se planiraju u cilju orodnjavanja politike kulture; na dosadašnja iskustva u vezi sa institucionalnom podrškom ženskim/feminističkim izvedbenim umjetnostima i na broj takvih umjetničkih projekata koji su podnijeti i koji su podržani od strane Ministarstva u okviru godišnjih konkursa za sufinansiranje projekata iz oblasti kulturno-umjetničkog stvaralaštva.

Ni na jedno od ovih pitanja nismo dobile odgovore. Što se tiče aktivnosti koje planira Ministarstvo kulture, rečeno nam je da odgovori na ta pitanja nisu u njihovoj nadležnosti. Odgovor na pitanje o institucionalnoj podršci, broju prijavljenih i podržanih projekata, nije bilo moguće dobiti kako zbog nenađežnosti tako i zbog toga što bi davanje tih odgovora zahtjevalo istraživanje dokumentacije, pretresanje arhiva itd. Iako

je bez čitanja te dokumentacije zaista teško reći koliko je takvih projekata prijavljeno i podržano, svakako da taj broj, kao što je već rečeno nije bio velik, da su neki od tih projekata podržani, ali da kriterijumi nisu uključivali i rodni aspekt prispjelih projekata.

8. Od predstavnika/ca Ministarstva kulture smo tražile da odgovore i na pitanje – na koji način bi se mogla unaprijediti feministička izvođačka umjetnost kod nas i uspostaviti saradnja između aktera/ki te scene i Ministarstva kulture.

Ispitanici/ce su odgovorili/le da realizacija projekata uz podršku Ministarstva kulture može biti jedan od mehanizama za unapređenje saradnje aktera feminističke umjetnosti i Ministarstva.

Predstavnike institucija kulture smo pitale da li smatraju da bi bilo poželjno da institucije kulture podstiču ove prakse i na koji način bi to trebalo raditi.

Direktorka Gradskog pozorišta Dubravka Vukotić Drakić smatra da institucije kulture treba da podstiču ove prakse, ali da institucija na čijem je čelu ima suviše skroman budžet da bi se moglo razmišljati o dodatnom podsticanju ovakvih projekata. Ona je ocjenila da bi se ova produkcija mogla ojačati kroz koprodukcije sa nevladinim sektorom.

Direktor Crnogorskog narodnog pozorišta Janko Ljumović takođe smatra da bi bilo poželjno povećanje ženske/feminističke produkcije i da pozorišne institucije tome mogu doprinijeti „ustupanjem prostora i svih drugih resursa u cilju promocije navedenih umjetničkih praksi, kao i uključivanjem konkretnih projekata u repertoar, od pozorišnih predstava do organizacije temata, seminara, promocija, izdavaštva”.

Zaključak

Rezultati istraživanja o uticajima ženskih/feminističkih izvedbenih umjetničkih praksi pokazuju da ženske/feminističke umjetničke prakse, uključujući i izvedbene, nemaju u Crnoj Gori značajan uticaj na publiku, medije, same umjetnice i kreatore kulturnih politika, ali da u svakoj ciljnoj grupi postoe određena iskustva, znanja i predstave o ovoj umjetnosti, to jest da ni u jednoj ciljnoj grupi ne postoji potpuna indifferentnost prema ovim pitanjima.

Ove umjetničke prakse se, međutim, na svim nivoima percipiraju na način koji ukazuje na nejasnoće u vezi sa njihovim razumijevanjem i na kontroverzan odnos prema njima. One se najčešće percipiraju kao umjetnost koja ima politički zadatak, to jest kao umjetnost koja treba da pomogne u „osvjećivanju žena” i poboljšanju njihovog društvenog položaja. Reklo bi se da ova umjetnost, iako nedovoljno uticajna, ipak izaziva polarizaciju na one koji su za i na one koji su protiv nje. Pristalice podržavaju ovu umjetnost prvenstveno zbog njenog političkog angažmana koji smatraju opravdanim i bitnim, ali i zato što ocjenjuju ili naslućuju da je razvoj ovih umjetničkih praksi „svremen”, „važan za razvoj građanskog društva” itd. Takođe se kao posebne vrijednosti ove umjetnosti uočavaju „iskrenost”, „istinitost”, „hrabrost”, njena usmjerenoš na ono što je „lično” i „što nas se tiče”. Na drugoj strani, „protivnici” ženskih/feminističkih umjetnosti svoje stavove rijetko otvoreno artikulišu kao antifeminističke, ali je očito

da stereotipi o feministkinjama i feministizmu određuju percepciju ovih umjetnosti. Oni feminističkoj umjetnosti prije svega prigovaraju da nije „prava umjetnost”, da je „feminizam radi feministizma”, „čista politika” itd. Osporavanje feminističke umjetnosti često je oslonjeno na vjerovanje da „kvalitetna umjetnost nije ni muška ni ženska”.

Umjetnice su se pokazale kao ciljna grupa koja je ipak najotvorenija za ove uticaje. Interesovanje za ove umjetničke prakse se trenutno budi kroz povećano interesovanje umjetnica za „ženske teme”. Može se zaključiti da one na određeni način prepoznaju umjetničke vrijednosti i potencijale ovih praksi iako odbijaju feministizam kao njihov politički okvir. Određeni uticaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti pretrpjeli su i publika i mediji i takođe se može zaključiti da nema bitnih razlika između načina na koji ove ciljne grupe percipiraju žensku/feminističku umjetnost. Iako je na ove uticaje najotpornija politka kulture, oni su i ovdje vidni kako kroz podršku feministički orijentisanim projektima tako i kroz integrisanje „rodnog principa” u dokumenta koja se odnose na politiku kulture.

Bilo je tokom ovog istraživanja puno razloga za nezadovoljstvo zbog inertnosti i nezainteresovanosti ispitanika/ca koji/e su neprestano ponavljali/e da nemaju odgovarajuća znanja, ne razumiju pitanja i sl. Ipak, ako nismo uspjele da obezbijedimo odgovore na pitanja u obimu koji je bio planiran, svakako smo uspjele da „posijemo” ove ideje, zaintrigiramo javnost i „otvorimo” pitanja koja se tiču položaja ženske/feminističke umjetnosti u kulturi Crne Gore. Zato ovo istraživanje prije svega treba shvatiti kao prvi pokušaj mapiranja uticaja ženskih/feminističkih izvedbenih praksi u Crnoj Gori.

*N. Nelević
T. Mijović*

CIP - Каталогизација у публикацији
Централна народна библиотека Црне Горе, Цетиње

ISBN 978-9940-9151-3-1
COBISS.CG-ID 18154768