

Strategije dekonstrukcije mita o ženskom identitetu - kritička feministička misao u radovima Sanje Iveković

Panza, Matea

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:684825>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-26**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti

Matea Panza

**Strategije dekonstrukcije mita o ženskom identitetu
– kritička feministička misao u radovima Sanje**

Iveković

Završni rad

Zadar, 2019.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopedmetni)

Strategije dekonstrukcije mita o ženskom identitetu – kritička feministička misao u radovima Sanje
Iveković

Završni rad

Student/ica:

Matea Panza

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Karla Lebhaft

Zadar, 2019.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Matea Panza**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Strategije dekonstrukcije mita o ženskom identitetu – kritička feministička misao u radovima Sanje Iveković** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 18. rujan 2019.

Sadržaj

1. Uvod.....	6
2. Pregled Literature.....	7
3. Ciljevi.....	9
4.Rad Sanje Iveković u kontekstu umjetničke scene (post)socijalizma	10
5.Rani radovi Sanje Iveković – primjeri kritičke feminističke misli.....	15
5.1 Dokumenti.....	16
5.2 Dvostruki život i Tragedija jedne Venere	16
6. Rad Sanje Iveković kao primjer aktivističke feminističke prakse 90-ih godina	24
6.1 GEN XX	25
6.2 Ženska kuća (Sunčane naočale).....	27
7. Zaključak	32
8. Literatura.....	34
9. Abstract.....	36
10. Prilozi	37

Sažetak

Strategije dekonstrukcije mita o ženskom identitetu – kritička feministička misao u radovima Sanje Iveković

U ovom radu analizirani su primjeri radova Sanje Iveković koji se temelje na strategiji prisvajanja tiskovnog vizualnog reklamnog materijala. U radu će biti obuhvaćeni najraniji primjeri takvih radova iz razdoblja 70-ih, te primjeri iz kasnije faze djelovanja koji pripadaju razdoblju 90-ih godina 20. stoljeća. Analizom i komparacijom kritičkog, strateškog i tematskog aspekta pojedinog rada, odnosno pojedine faze rada, teži se ukazati na kontinuitet kritičke feminističke misli koja je isključivo vezana za pitanje identiteta žene i korelacije procesa identitarne konstrukcije sa aktualnim političko – ideološkim praksama (post)socijalizma.

Ključne riječi: Sanja Iveković, identitet, strategija aproprijacije, feministička umjetnost, feministički aktivizam, konceptualna umjetnost

1. Uvod

Tema ovog završnog rada je analiza strateškog, tematskog i kritičkog aspekta u radovima Sanje Iveković s posebnim naglaskom na kontinuitet i transformaciju kritičke feminističke misli zastupljene u pojedinom radu, a koja je isključivo vezana uz problematiku ženskog identiteta.

Zajednički element radova obuhvaćenih ovom analizom je koncept izvedbe koji se temelji na strategiji aproprijacije. Radi se o strateškom postupku koji se sastoji od prisvajanja vizualnog materijala masovnih medija - konkretno fotografija objavljenih u reklamnim oglasima u tisku, te umjetničke intervencije kojom je dekonstruirana izvorna propagandna uloga i funkcija reklamnog materijala, a konačan je produkt djelo koje artikulira umjetničku misao i kritiku.

Prvi radovi Sanje Iveković temeljeni na opisanoj strategiji, a koji će biti predstavljeni u radu, nastali su u razdoblju 70-ih godina. Već kroz tu ranu fazu svog djelovanja intenzivno se bavila problematikom ženskog identiteta i procesa kojim se identitet konstruira, a u svojim radovima kritičkim diskursom o vizualnoj medijskoj reprezentaciji ženskog tijela u javnoj sferi propituje, odnosno ukazuje na upletenost kulturoloških i ideoloških praksi u procesu identitarne konstrukcije. Konceptom problematiziranja ženskog položaja u konkretnom društvenom kontekstu, imanentno se razvija i dijalogiziranje s aktualnim političko - ideološkim sistemom, a do kojih u ranim radovima Sanje Iveković dolazi upravo ukazivanjem na ideološke perspektive koje se pojavljuju u medijskim kanalima, odnosno u vizualnom diskursu masovnih medija.

Daljnjom analizom biti će obuhvaćeni radovi koji počivaju na istom strateškom postupku, a primjeri su iz razdoblja 90-ih godina. Tim je radovima predstavljena kasnija faza stvaralaštva Sanje Iveković u kojoj se političko - ideološka kritička misao podcrtava, te dolazi do svojevrsne promjene umjetničke paradigme. Pitanja o ženskom identitetu, ulozi i položaju promatraju se u kontekstu društvenog makro plana, a takve su promjene u umjetničkom tematskom fokusu uvjetovane specifičnom atmosferom koja se razvila tijekom 90-ih godina u Hrvatskoj. Također, konture umjetničke produkcije Sanje Iveković se ne mogu jasno odrediti kao umjetničke ili aktivističke, jer je sav njezin rad iz ovog razdoblja vezan isključivo za suradnju s nezavisnim ženskim inicijativama i organizacijama koje su djelovale odvojeno od službenih državnih institucija.

2. Pregled Literature

U pregledu dostupne literature i prethodnih istraživanja koje sam konzultirala pri elaboraciji teme, a na kojima su temeljene detaljne analize umjetničkih radova Sanje Iveković koje konstituiraju središnji dio ovog završnog rada, između ostalih, navedena je knjiga *Konceptualna umetnost* autora Miška Šuvakovića i publikacija skupine autora Sanja Iveković: *Is This My True Face*.

Miško Šuvaković jedan je od najistaknutijih kritičara i povjesničara umjetnosti današnjeg vremena u čijem se dugogodišnjem radu posebno ističu ekstenzivna istraživanja o teoretskom aspektu suvremenih umjetničkih praksi, odnosno koncepta i fenomena suvremene umjetnosti. Knjigom *Konceptualna umetnost* obuhvaćen je povjesni razvoj i teorija konceptualne umjetnosti (1966 - 1978), ali i onih pravaca, tendencija i pokreta koji joj prethode kao što su umjetnost poslije enformela, novog realizma, neodade, fluksusa i pop arta te umjetnosti koja nastaje poslije konceptualne, dakle neokonceptualizma i postkonceptualizma. U poglavlju knjige posvećenom fenomenu umjetničkog konceptualizma, njegovoj pojavi i razvoju na prostoru bivše Jugoslavenske države Šuvaković donosi, između ostalih, primjer rane feminističke umjetničke prakse Sanje Iveković. Analizirani su primjeri njenog ranog rada iz 70-ih godina kojim se problematizira konstrukcija identiteta žene upisivanjem u obrasce zadane potrošačkom kulturom tj. masovnim medijima, ali i čitava hijerarhija ideoloških značenja koja počiva na kompleksnim procesima označiteljske prakse, odnosno procesu ukalupljivanja i prilagođavanja stvarnih identiteta onim imaginarnim, medijski sugeriranim.

Publikacija Sanja Iveković: *Is This My True Face* realizirana je godine 1998. povodom sudjelovanja Sanje Iveković na Manifesti 2 tj. Europskom bijenalu suvremene umjetnosti u Luxembourgu, a sastoji se od četiri esejska rada. Prvi esej *Between public and private space* autora Ryszarda Kluszynsjija, poljskog profesora i teoretičara umjetnosti, ukazuje na poziciju umjetničke produkcije Sanje Iveković smještenu između privatne i javne sfere, te taj aspekt određuje kao jedno od temeljnih obilježja njezina umjetničkog stava i djelovanja. Sljedeći je tekst *Identity politics, body politics, location politics* autorice Orly Lubin, voditeljice Ženskih studija i profesorice književnosti u Tel Avivu, kojim je istaknuto kako se u radovima Sanje Iveković kroz retoriku o ženskom tijelu imanentno progovara o retorici identiteta, a koje su uvjetovane političkim kontekstom (post)socijalističke Jugoslavije. *Metonymical moves* naslov je teksta Bojane Pejić, istaknute povjesničarke umjetnosti, kojim autorica objašnjava na koji se način kroz umjetničku praksu Sanje Iveković ukazuje na korelaciju (reprezentacije)

ženskog tijela sa ideološko – političkom infrastrukturom, s time da se potonja definira i prepoznaje kao muški prostor u kojem politika vizualne reprezentacije igra glavnu ulogu. Posljednji esej objavljen unutar publikacije nosi naslov Before and After autorice Nade Beroš, kustosice i kritičarke umjetnosti, a tekstom se objašnjava strateški proces preuzimanja, preusmjeravanja, pa čak i otimanja moći masovnih medija u radovima Sanje Iveković, odnosno postupak kojim je destabiliziran, dekonstruiran jezik masovnih medija, a koji u istim radovima postaje sredstvo artikulacije kritičke umjetničke misli.

3. Ciljevi

Temeljni cilj ovog rada je predstaviti odabrane primjere radova Sanje Iveković koji nastaju u dvije različite faze njezinog umjetničkog djelovanja, te analizom i komparacijom ukazati na kontinuitet feminističke kritičke misli u radu umjetnice, odnosno u pojedinoj fazi njenog umjetničkog djelovanja. Zajednički element svih radova o kojima će biti riječ je koncept realizacije rada temeljen na strategiji prisvajanja vizualnog medijskog materijala, čija se izvorna komercijalna funkcija dekonstruira putem umjetničke intervencije, te nastaje umjetnički rad kojim je izražena kritička misao vezana uz problematiku identiteta žene. Kroz analizu odabranih primjera ukazat ću na temeljnu kritičku misao, te na korelaciju zastupljene problematike u pojedinom radu, odnosno pojedinoj fazi rada, s aktualnim kulturno – političkim praksama. Također ću istaknuti razlike u strateškom postupku i u tematskom fokusu do kojih dolazi u kasnijoj fazi djelovanja.

Primjeri radova Sanje Iveković iz razdoblja rane faze 70-ih godina, a o kojima će biti riječ su Dvostruki život i Tragedija jedne Venere iz 1976. godine. Kasniju fazu djelovanja umjetnice analizirat ću na primjerima radova pod nazivom GEN XX iz 1997. godine i Ženska kuća (Sunčane naočale) iz 1998. godine.

4. Rad Sanje Iveković u kontekstu umjetničke scene (post)socijalizma

Sanja Iveković na umjetničku scenu stupa neposredno nakon završetka studija na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti godine 1970. Razdoblje sedamdesetih godina u kojima se autorski formirala obilježeno je specifičnom kulturnom klimom koja se razvila nakon 1968. godine. Tada dolazi do brojnih radničkih i studentskih nemira i ustanaka, koji su, potaknuti promišljanjem o postojećoj društveno-političkoj infrastrukturi, težili promjenama i pravednijem društvenom poretku. Takva je situacija zahvatila čitavu Europu, uključujući i tadašnju Jugoslaviju, a imanentno se odrazila i na umjetničku sferu. Generacija mladih umjetnika koja se formirala u takvoj atmosferi postala je nositeljima one umjetnosti koju danas poznajemo pod terminom *Nova umjetnička praksa*.¹ Radi se o fenomenu neoavangardne struje koja se razvijala kao svojevrsni kontinuitet povijesne, odnosno međuratne avangarde, te koja svojom umjetničkom produkcijom programatski istupa, kritički se postavlja i jasno se odjeljuje od modernizma koji je slovio za službenu umjetnost tadašnje Jugoslavije. Kao vladajuća umjetnička formacija modernizam je nastupio nakon politički uvjetovanog raskida sa socijalističkim realizmom nakon Drugog svjetskog rata, točnije nedugo nakon 1948. godine. Tada se formirala atmosfera obilježena djelomičnom liberalizacijom kulturne sfere unutar koje se razvio model modernizma karakterističan za jugoslavenski umjetnički prostor. Tipološki se radilo o vidu modernizma različitog od onog u ostalim zemljama srednjoistočne Europe, te onog koji se razvijao na zapadnoeuropskoj sceni, a takva je specifičnost obilježena terminom *socijalistički modernizam*.² Oštrica kritike neoavangardne struje umjetnika usmjerena je prema čitavom sustavu službene formacije modernizma, a koji je temeljen na specifičnoj estetici, odnosno *retorici čistoće*³, autonomiji umjetnosti i njezinoj apolitičnoj naravi. Samo umjetničko djelo je podrazumijevalo isključivo materijalan objekt – produkt umjetnika koji je uživao status svojevrsnog diviniziranog genija, a kvaliteta i vrijednost djela bile su *dodijeljene* od strane institucija čiji su se kriteriji temeljili i odnosili isključivo na vizualni diskurs.⁴ Radilo se dakle o institucijskoj praksi koja je *kreirala*, umjesto *otkrivala* umjetničko djelo kao takvo, a moć takvog mehanizma počivala je na politički neutralnom stavu kojeg su zauzimale institucije. Usporedno s takvom, oportunističkom kulturom modernizma, te na njezinim marginama, razvijala se i spomenuta

¹J. DENEGRI 2015., 37.

²J. DENEGRI 2015., 20.

³B. PEJIĆ 2008., 240.

⁴P. PIOTROWSKI 2011., 315.

neoavangardna struja umjetnosti. U duhu revolucionarne postšezdesetosmaške atmosfere, umjetnici koji pripadaju toj struji kritički su propitivali fenomen kulture, društva i politike, ali i vlastiti identitet, ulogu unutar umjetničkog sustava i čitave društvene strukture. Iz takve pozicije te vođeni kritičkom mišlju, umjetnici propituju službeni modernistički sustav te započinju s umjetničkom praksom koja negira forme karakteristične za konvencionalnu umjetnost, te koja propituje i destabilizira čitavu hijerarhiju službenog sustava i temelje na kojima ta hijerarhija počiva. Da se doista radilo o radikalnoj umjetničkoj praksi svjedoče brojne inovacije i promjene koje se prvenstveno očituju u korištenju novih medija, tehnika i strategija, a čiji se repertoari proširuju do krajnjih granica. Još je važniji element prebacivanje fokusa s oblikovnog i formalnog realiziranja umjetničkog (estetskog) objekta na mentalni proces koji počiva na konceptualnoj misli, a koji svoj izraz poprima u umjetničkoj radnji ili ponašanju, ali i u korištenju vlastitog tijela kao medija, govorom u prvom licu te korištenjem javnog prostora kao mjesta djelovanja.⁵

Predstavnici alternativne Nove umjetničke prakse bili su nositelji upravo takve *nove* umjetnosti unutar čijih se okvira formirala i umjetnost Sanje Iveković. Temeljno polazište njenog rada je propitivanje vlastite uloge u društvu i u umjetničkom sustavu što imanentno postavlja pitanje o vlastitom identitetu kao umjetnice i kao žene. Unutar formacije *Nove umjetničke prakse*, vođena tom mišlju, Sanja Iveković se ističe kao prva umjetnica s jasno izraženim feminističkim stavom. Tematski presjek svih njenih radova, od početka umjetničke aktivnosti, pa sve do današnjih dana, vezan je isključivo za pitanje ženskog identiteta, procesa kojim se on ostvaruje, te položaj i uloga žene u društvu. Feminizam, politika identiteta te reifikacija ženskog tijela samo su neke od tema koje su bile sve više zastupljene i potpuno su vezane za neoavangardnu umjetničku praksu.⁶ Također se ističe kao prva hrvatska umjetnica koja problematizira korelaciju ženskog tijela i identiteta s političkom ideologijom i odgovarajućim mehanizmima provođenja moći, služeći se medijem videa i performansa. Ono što ju je privuklo takvim *neumjetničkim* medijima bila je njihova mogućnost da formalan aspekt rada padne u drugi plan kako bi se u prvom planu istaknula analiza stanja, prirode i značenja identiteta, ali i samo istraživanje o komunikacijskom procesu i njegovom potencijalu koji je karakterističan za pojedini medij.⁷ Osim korištenja raznih medija (uz performans i video to su fotografija, fotomontaža, grafika, ili instalacije) kojima pristupa s raznih strateških polazišta, važan aspekt rane faze stvaralaštva je i korištenje vlastitog tijela i lica kao

⁵J. DENEGRI 2015., 53.

⁶P. PIOTROWSKI 2011., 334.

⁷R. W. KLUSZCZYNSKI 1998., 8.

diskurzivnog sredstva u svojim radovima. Propitivanjem vlastitog, Sanja Iveković imanentno postavlja pitanje o identitetu žene, kategorijama kojima je taj identitet označen (spolu, rodu, rasi, nacionalnosti itd.), ali i o svim kulturološkim i ideološkim normama i procesima kojima se identitet konstituira, a koje su svojstvene tadašnjoj društvenoj paradigmi. Drugim riječima, žensko pitanje u njenim radovima 70-ih i 80-ih godina ne podrazumijeva isključivo problem ženskog položaja u socijalizmu, već pitanje i kritičku misao o čitavoj socijalističkoj infrastrukturi društva i kulture. Takav stav, čiji kritički potencijal derivira iz aktualnih društvenih stanja i problema, a koji su refleksija postojećeg vladajućeg sistema, zajednički je element i polazna točka svih umjetnika *Nove umjetničke prakse*.

Njihova je umjetnička produkcija uvijek jasno obilježena vlastitim društvenim kontekstom iako je važno naglasiti da se radi o umjetnosti koja ne tematizira politiku, koja nema jasno izražen politički stav i koja nije otvoreno politički angažirana.⁸ Naime, za konceptualnu umjetnost koja se razvijala na jugoslavenskom umjetničkom prostoru tijekom 70-ih godina karakteristično je to što je svoju kritiku prvenstveno usmjeravala prema modernističkoj paradigmi, odnosno institucionalnom sustavu.⁹ Iako je opozicijski stav prema službenoj struji modernizma podrazumijevao i dozu kritičkog stava prema kulturološkoj infrastrukturi, ovaj se fenomen umjetničkog sustava tolerirao unutar socijalističkog sistema vlasti; štoviše, neoavangardna i modernistička struja su kao dva pola koegzistirale kao integralan dio jugoslavenske kulturološke politike s tendencijom da se Jugoslavija prikaže kao liberalna zemlja otvorena prema Zapadu. Ta se tendencija u kontekstu umjetničkog stvaralaštva odrazila u vidu svojevrzne internacionalizacije umjetničke scene, pošto su domaći umjetnici imali priliku kretati se i izlagati van granica zemlje, a isto su tako strani umjetnici izlagali unutar Jugoslavije, a na taj je način Zapadna scena vršila snažan utjecaj na čitavu jugoslavensku umjetničku produkciju.¹⁰ Ta je situacija bitno odredila i smjer u kojem se razvijala umjetnost Sanje Iveković. Ne samo iz razloga što je imala priliku sudjelovati i izlagati na međunarodnim izložbama tijekom 70-ih godina, već i zato što se prvi put susrela s feminističkom umjetnošću na inozemnim izložbama: 1973. godine tijekom antologijske izložbe video arta *Trigon* održane u Grazu, a godinu dana kasnije u Lausannei na međunarodnoj izložbi *Impact Art – Video Art*.¹¹ Poziciju s koje su strane umjetnice kretale u

⁸N. ILIĆ D. KRŠIĆ 2007., 73.

⁹T NOVAK L. SUTLOVIĆ, 2011.,258.

¹⁰P. PIOTROWSKI 2011., 283.

¹¹B. ŽIVKOVIĆ 2012., 27.

promišljanju svog rodnog identiteta ona uspoređuje s vlastitom pozicijom unutar egalitarno određene politike socijalizma.

Problematiziranje ženskog položaja i ženskog identiteta unutar društvenog uređenja zajedničko je obilježje svih njenih radova, a takvu je perspektivu zadržala i u postsocijalističkom razdoblju tranzicijske Hrvatske. Za njezinu umjetnost koja nastaje u tom razdoblju možemo reći da je pronašla svoj pravi kontekst s obzirom na novu društveno-političku stvarnost 90-ih godina.¹²

Naime, u tom razdoblju dolazi do pada komunističkog sistema u svim zemljama srednjoistočne Europe, a takav je prekid označen padom Berlinskog zida 1989. godine. U Jugoslaviji je početak kraja totalitarističkog režima započeo još ranije. Godine 1980. umire Josip Broz Tito, nakon čega su nemiri i tenzije unutar društveno političke infrastrukture kulminirale ratom (1991. – 1995.) i etničkim čišćenjem u nekim dijelovima bivše države.¹³ Unutar Republike Hrvatske, osnovane 1990. godine, postblokova je situacija bila opterećena ne samo Domovinskim ratom (1991. – 1995.), već i turbulentnim promjenama na političkoj, kulturnoj i društvenoj razini. Radi se o tranzicijskom procesu iz jednostranačkog nedemokratskog (komunističkog) sustava u višestranački demokratski sustav, odnosno iz planske centralizirane (državno-vlasničke) ekonomije u tržišni gospodarski sustav. Čitav je proces bio znatno usporen ratom, ali i represivnom politikom novo-formirane vlade. Umjesto razvoja civilnog društva, prosperiteta države i njezinog uključivanja u širi europski sustav (bilo gospodarski, tržišni ili kulturni), uspostavljanje novih političko-društvenih struktura nije donijelo očekivane rezultate. Nastupila je gospodarska kriza i ekonomski pad, a liberalna je demokracija postojala samo formalno. Sistem vladanja je bio obilježen represijom, političkim manipulacijama, zatiranjem ljudskih prava uključujući i slobodu govora, te instrumentalizacijom javnih medija za propagiranje nacionalizma kao strateškim programima u procesu izgradnje kolektivnog identiteta.¹⁴

Unutar takve atmosfere pitanja o ideološkoj manipulaciji kao strategiji konstituiranja identiteta, bilo pojedinačnog ili kolektivnog, postaju aktualna kao problem šire društveno-političke stvarnosti. Iz tog razloga možemo reći da umjetnost Sanje Iveković u ovom razdoblju prima novu dimenziju pošto upravo te probleme apostrofira u svojim radovima, zadržavajući pri tome feminističku perspektivu. Krićka misao o takvoj stvarnosti i pratećim mehanizmima kojima se ona formira jasno je izražena u svim njenim radovima, a koji su bili

¹²T. MILOVAC 2002., 149.

¹³P. PIOTROWSKI 2011., 380.

¹⁴J. PAŠIĆ 2012., 14.

vezani isključivo za *nezavisnu kulturnu scenu* i suradnju sa ženskim nevladinim organizacijama. Nezavisna scena se formirala 90-ih godina kao reakcija na činjenicu da je i (službena) umjetnost postala područje političke manipulacije u vidu jednog od kanala za promicanje neokonzervativnih koncepata i ideja. Naime, kao *izraz hrvatskog duha* promicala se naivna umjetnost, a podređivanje vodećih umjetničkih institucija državnom vrhu osiguralo je institucionalan okvir *prvenstveno reprezentativnim formama iskazivanja nacionalnog kulturnog identiteta i učvršćivanja tradicije i tradicionalizma*.¹⁵ S druge strane se sputavala bilo kakva umjetnička produkcija temeljena na neumjetničkim medijima, koja bi promicala kulturni razvoj i dinamiku, te kritička umjetnička praksa koja propituje aktualnu vlast i njoj pripadajuću politiku i ideologiju. Nepovoljni uvjeti za takvu kritički angažiranu umjetnost podrazumijevali su nepostojanje odgovarajućeg sustava, institucija i kritike, ali i uskraćivanje financija i prava na izlaganje u javnom prostoru.¹⁶ Iz tog je razloga kritička umjetnička praksa svoje mjesto *stvorila* samostalnim inicijativama, te je u velikoj mjeri bila neovisna o državnim fondovima. Jedan od primjera pojedinačnih angažiranih inicijativa unutar kojeg su objavljivani i radovi Sanje Iveković, bio je časopis *Arkzin*, koji je 1991. godine kao nezavisno političko glasilo pokrenut u okviru Antiratne kampanje Hrvatske. Časopis se bavio aktualnom problematikom kojom je društvo bilo suočeno, a koja se odnosila na nacionalni identitet, ljudska prava, ulogu i funkciju medija, kritiku aktualne vlasti, ali i na važnost vaninstitucionalne umjetnosti.¹⁷ Uz *Arkzin*, svojevrsan *džep otpora* nacionalističkoj kulturi i politici bili su i časopisi *Zaposlena*, *Kruh i ruže* koji su također bili među rijetkima koji su se usudili objavljivati radove Sanje Iveković. Kritika vlasti bio je vrlo hrabar i provokativan čin u tom razdoblju, a kritičko dijalogiziranje s aktualnim društveno-političkim kontekstom čini srž njenih radova nastalih u 90-im godinama. Tematika koja se pojavljuje u njenim radovima u javnom je diskursu bila marginalizirana, pa čak i zabranjena, primjerice kolektivna amnezija o antifašističkom nasljeđu, posljedice zaokreta društva prema kapitalističkim modelima, položaj i potiskivanje žena iz javne sfere te nasilje nad ženama.¹⁸

¹⁵M. BAROVIĆ 2014., 7.

¹⁶J. PAŠIĆ 2012., 15.

¹⁷J. PAŠIĆ 2012., 9.

¹⁸A. MAJAČA 2008.,44.

5. Rani radovi Sanje Iveković – primjeri kritičke feminističke misli

U korpusu umjetničke produkcije Sanje Iveković zanimljiv primjer predstavljaju oni radovi koji su strateški temeljeni na aproprijaciji odnosno na intervenciji u vizualan materijal masovnih medija. Najraniji primjeri takvih radova nastaju tijekom 70-ih godina, a temeljeni su na istraživanju vizualnih medijskih reprezentacija stvarnosti i života, te ideoloških temelja iz kojih te reprezentacije generiraju. Od ranog razdoblja stvaralaštva Sanja Iveković prepoznaje javne medije kao instituciju moći koja ne prikazuje sliku stvarnog života, već ju kreira. U tom kontekstu reprezentacije svakodnevnog života imaju ulogu artikuliranja odnosa moći, fiksiranih rodni uloga i identiteta te odnosa među rodovima, a koje se prikazuju pomoću specifičnih mehanizama čiji manipulativan potencijal leži u tome da se hijerarhija tih odnosa pojavljuje kao prirodnom dana, a ne kao kulturološki determinirana.¹⁹ Zbog svijesti o komunikacijskom i manipulativnom potencijalu vizualnog medijskog materijala, ona prepoznaje problematična područja u sistemima reprezentiranja, a koja se odnose na prikaz ženskog lika u masovnim medijima. Ne samo zato što se mahom radi o stereotipiziranim prizorima žena, već i zbog izrazitog utjecaja kojeg te reprezentacije imaju pri formiranju identiteta i života žene u stvarnosti. Važno je naglasiti da u svom radu Sanja Iveković postavlja pitanja o procesu formiranja identiteta u konkretnom društvenom kontekstu. Za radove koji nastaju tijekom 70-ih godina to znači da su fokusirani na konstrukciju identiteta upravo unutar socijalističkog društvenog uređenja, a čime se gubi generalizirajuća priroda feminističke problematike. Drugim riječima, ne proučava se imanentna priroda identiteta, već ženski identitet determiniran ideologijom društvenog sistema u kojem se nalazi.²⁰ Kako bi kritička misao bila što jasnija, Sanja Iveković polazi od mehanizama kojima se služe sami mediji, tako da prisvaja fotografije iz reklamnih oglasa modnih časopisa, a koje prikazuju stereotipiziran ženski lik. Daljnjom intervencijom ona dekonstruira konvencionalna značenja tih reprezentacija, a u tom procesu ukazuje na ideološke pozicije iz kojih ta značenja deriviraju i iz kojih su razvijena. Takvom je strategijom 70-ih godina nastalo nekoliko radova koncipiranih kao ciklus fotografija, a koji su predstavljeni na izložbi *Dokumenti 1949. – 1976.* održanoj u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1976. godine.²¹ U daljnjoj analizi će biti riječ o dva rada pod naslovom *Dvostruki život i Tragedija jedne Venere* koji su bili sastavni dio navedene izložbe.

¹⁹B. PEJIĆ 2008., 242.

²⁰N. ILIĆ 2007., 156.

²¹N. BEROŠ 1999., 120.

5.1 Dokumenti

Unutar serije *Dokumenti* (1949. – 1976.) objedinjeno je nekoliko ciklusa koji su temeljeni na relativno jednoznačnom konceptu (*Gorki život, Slatki život, Crni fascikl, Dnevnik...*).²² Autorica se koristi materijalom preuzetim iz modnih časopisa, a konkretno se radi o propagandnim oglasima ili reklamnim fotografijama tijela s pripadajućim tekstovima. Umjetnička intervencija se sastoji od izrade dvostruke slike, odnosno lažnog para tako da *ready-made* materijal konfrontira s fotografijama iz njezinog osobnog foto albuma. Radi se o fotografijama umjetnice koje prikazuju njezin osobni i obiteljski život, te koje nisu snimljene posebno, odnosno u svrhu izrade rada, a koje su također popraćene kratkim tekstom koji bilježi datum, mjesto i kontekst u kojem je fotografija nastala.²³ Fotografije su uparene na temelju vizualne ili kontekstualne sličnosti i tako čine novu cjelinu, dok je koncept para zapravo formula preuzeta iz propagande, a koja služi lakoj čitljivosti poruke (Sl. 1, 2, 3, 4, 5, 6). Takav koncept prenošenja medijske poruke Sanja Iveković u svojim radovima dekonstruira, izrađujući „lažne“ parove koji više ne nose propagandnu poruku, već funkcioniraju kao ironičan komentar umjetnice na propagandni sadržaj medijskog tiska.²⁴ Unatoč tome što radovi počivaju na istom strateškom konceptu, svaki izražava različitu varijaciju umjetničke misli i/ili kritike koja generira iz feminističke perspektive. To su radovi koji propituju identitet žene i proces kojim se on oblikuje, ženski položaj u društvenoj sferi prelomljenoj na javnu i privatnu, stereotipiziranu ulogu koju proklamira medijski materijal, te odnose među rodovima koji su kulturološki tj. tradicionalno determinirani (Sl. 7, 8, 9, 10, 11).

5.2 Dvostruki život i Tragedija jedne Venere

Radovi su nastali 1975. godine. Kako je već spomenuto, izvedeni su prema istom strateškom konceptu prisvajanja medijskog foto materijala kojemu se kao par postavlja fotografija iz privatnog albuma Sanje Iveković. U *Dvostrukom životu* je preuzet materijal iz ženskih modnih časopisa (npr. *Svijet, Elle, Brigitte, Anna Bella, Amica, Duga, Grazia, Marie Claire*) koji prikazuje fotomodel ili manekenku, a ukupno su uparene 64 fotografije. Rad *Tragedija Venere* je također koncipiran kao ciklus od 20 fotomontaža u kojem je preuzet materijal s fotografijama Marilyn Monroe, izvorno objavljenih unutar novinske reportaže u

²²D. MATIČEVIĆ 1976., 19.

²³D. MATIČEVIĆ 1976., 5.

²⁴N. BEROŠ 1999., 120.

časopisu *Duga* 1975. godine, a koje su rasvjetljavale *Tragediju jedne Venere*.²⁵ Vizualni materijal doveden je u vezu na temelju analogija u kontekstu odnosno u stavu, pozi ili gesti umjetnice i ženskih figura prikazanih na prisvojenim fotografijama iz tiska. Na taj je način konfrontiran *svijet žena* kakvog ga prezentiraju mediji – glamurozan, dramatičan, poželjan, idealan ali i nedostižan (Sl. 12). S druge se strane nalaze fotografije koje dokumentiraju život, izgled i ponašanje Sanje Iveković kao uspomene na njezin dotadašnji život.²⁶

Radovi su nastali kao istraživanje identiteta – prvenstveno vlastitog identiteta umjetnice, načinu na koji se on oblikuje i mijenja, te ulogama koje podrazumijeva njen rodni identitet, što znači da se propituje uloga i položaj čitavog ženskog roda u društveno-kulturnom kontekstu socijalističke Jugoslavije. Uspoređivanjem privatnih fotografija s prizorima žena koje donose mediji, umjetnica je primijetila izrazitu sličnost te se iz tog razloga odlučila na koncept serijski uparenih fotografija, koji tu sličnost dodatno podcrtava. Podudaranje u formalnom i kontekstualnom sadržaju među fotografijama izraženo je u toj mjeri da bi se privatne fotografije Sanje Iveković lako dale zamijeniti za sadržaj objavljen u medijima. Utoliko, brisanjem jasne distinkcije između originala i kopije, onoga što nastaje prije i onog što nastaje poslije, neizbježno se postavlja pitanje *-tko na koga sličí?*, odnosno *-tko koga prikazuje?*; te se ukazuje na činjenicu da žena više sličí na medijski konstruiranu sliku žene, nego što te slike nalikuju njoj kao *autentičnom živom uzorku*.²⁷ Isticanjem elementa sličnosti među fotografijama pomoću formule preuzete iz propagande, te sklapanjem istih u serijski narativ, Sanja Iveković je vrlo jasno ukazala na izrazit utjecaj medijskog vizualnog diskursa i načina prikazivanja žene unutar njega pri oblikovanju i formiranju osobnog, privatnog, svakodnevnog života i identiteta žene, ali i na sam proces kojim se odvija implementacija tih utjecaja (Sl. 13, 14).

Istraživanje tog procesa započinje proučavanjem fotografija preuzetih iz tiska na kojima se ženski lik kao subjekt prikazuje, predstavlja i zastupa u vidljivoj, javnoj sferi kulturno-društvene infrastrukture. Fotografije mahom prikazuju žensko tijelo određenog izgleda. Na temelju tog izgleda se prepoznaju pojedine značenjske kategorije, primjerice spol, rod, rasa, nacionalnost i slično.²⁸ Također, tijelo je prikazano u određenom stavu, pozi, gesti, interakciji ili situaciji te dok obnaša neku radnju, što znači da je dio nekog konteksta. Iz toga proizlazi da je izgledom pojedinog ženskog tijela, te značenjem koje taj izgled artikulira,

²⁵N. BEROŠ 1999., 120.

²⁶D. MATIČEVIĆ 1976., 5.

²⁷M. ŠUVAKOVIĆ 2002., 272.

²⁸O. LUBIN 1998., 19

posredovan i određeni identitet, odnosno konstruiran je identitetski obrazac, dok se kontekstualno artikuliraju odgovarajuće rodne uloge i/ili obrasci ponašanja, a koji su u skladu s aktualnim društveno – kulturološkim normama. Radi se dakle o medijskoj proizvodnji određenog izgleda tijela kojemu se procesom označavanja (*označavajućom praksom*²⁹) dodjeljuje značenje i kontekst, a pomoću kojeg se označava, određuje, artikulira i sugerira konstitucija žene, ženskosti, te uloga ženskog roda u društvu i kulturi (Sl. 15, 16, 17, 18.). Serijskim nizanjem takvih fotografija u pojedinom radu Sanja Iveković je ukazala na čitav niz fiktivnih, tijelom posredovanih identitetskih obrazaca koji su proizvedeni u medijskom vizualnom diskursu procesom označavajuće prakse. Na takvoj medijski konstruiranoj slici se žena kao subjekt predstavlja i pokazuje nekom drugom (najčešće muškarcu) ali i u odnosu na tu sliku može vidjeti, prepoznati i identificirati sebe kao ženu.³⁰

Na ključnu ulogu koju moment prepoznavanja i poistovjećivanja s medijski konstruiranim subjektom ima pri formiranju osobnog, privatnog života i identiteta, Sanja Iveković je ukazala na primjeru vlastite vizualne autobiografije. Fotografije umjetnice se, na isti način kao i medijske, temelje na prikazu nekog značenjski vrijednog momenta stvarnosti, a to je značenje artikulirano i posredovano izgledom njezina lica i tijela, odnosno njenog stava, poze, geste, ili situacije u kojoj se nalazi te kojima je zastupljen određeni kontekst. Radi se o nizu slika na kojima se kao subjekt pojavljuje autorica, a pomoću njih se prepoznaje kao *Ja*, ali i pokazuje i predstavlja nekome drugome. Komparativnim nizanjem privatnih fotografija uz one medijske, jasno se ukazuju analogije među sadržajima koji se prikazuju. Element sličnosti i podudaranja u sadržaju i kontekstu među fotografijama ukazuje na to da se Iveković kao žena, odnosno kao *Ja*, prepoznala u odnosu na kulturološki, medijski proizveden ideal žene prezentiran u javnoj sferi, te s kojim na nesvjesnoj razini dolazi do poistovjećivanja i implementacije značenja koje taj ideal sugerira. Dakle, identitet Sanje Iveković se u radovima pokazuje se kao produkt upisivanja u značenjske obrasce zadane kulturom, a koji su proizvedeni označavajućom praksom kao mehanizmom proizvodnje izgleda i značenja žene i ženskog u kulturi (Sl. 19, 20.). Takvom slikom sebe se ona prepoznaje i identificira kao *Ja* i pokazuje i prezentira u javnoj sferi.³¹

No ta slika nikad nije konstantna i podložna je promjenama, što postaje jasno kada se uzme u obzir da je svoju autobiografiju Iveković predstavila kao čitav niz različitih kontekstualnih i značenjskih obrazaca koje ona u zabilježenom trenutku utjelovljuje i

²⁹M. ŠUVAKOVIĆ 2002., 271.

³⁰ISTI

³¹ISTI

predstavlja, a koji nastaju po uzoru na isti takav niz fiktivnih, medijski proizvedenih značenja koji se pojavljuju u javnoj sferi. Iz toga proizlazi da je konstitucija identiteta i čitavog života pojedinca zapravo konstantno prilagođavanje i obnašanje kulturom zadanih obrazaca, normi i vrijednosti, odnosno performativnost (Sl. 21, 22, 23, 24).³² Na takav koncept konstrukcije identiteta, koja se odvija procesom umrežavanja i upisivanja (odnosno označiteljske prakse) unutar čitave kulturološki proizvedene hijerarhije značenjskih i identitetskih obrazaca, Sanja Iveković ukazuje u ovim radovima. Pri tome se javna, medijski konstruirana slika ukazuje kao nositelj (centar) moći, ne zbog samog značenja kojeg nosi, već iz razloga što se instrumentalizacijom te slike gradi čitava hijerarhija značenja, kao i ideološki konstrukt stvarnosti, a priključenjem (*plug in*³³) u tu hijerarhiju se oblikuje privatni život, smješten na margini tog centra.

Te dvije sfere, javnu i privatnu, u svojim radovima Sanja Iveković konfrontira postavljajući fotografije osobnog, privatnog tijela i identiteta nasuprot javnom tijelu i identitetu. Na taj se način, primjerice u radu *Tragedija jedne Venere* gdje nasuprot privatnim fotografijama ona postavlja fotografije Marilyn Moneroe, unatoč izraženoj kontekstualnoj i sadržajnoj podudarnosti među fotografijama, ukazuje napetost između ta dva suprotna života. Do te napetosti dolazi procesom prilagodbe pojedinca prema kulturološki zadanom uzoru, jer se istovremeno taj uzor prilagođava *sebi* kao konkretnom tijelu i identitetu (Sl. 25 i 26) Prilagođavanjem tog idealnog tijela i identiteta onom vlastitom, posljedično dolazi do svojevrsnog odbijanja na nesvjesnoj razini, a koje se očituje u liku Sanje Iveković koja se kao konkretno tijelo i identitet opire zadanom idealu vlastitim imanentnim posebnostima, te zbog kojih taj ideal gubi svoju *auratičnost*.³⁴ U ovom je radu taj otpor vrlo transparentan, a na taj je način ukazana činjenica o imanentnoj posebnosti svakog individualnog identiteta zbog koje ne postoji mogućnost apsolutnog ostvarivanja, postajanja i *ukalupljivanja* unutar zadanih značenjskih modela koji se pojavljuju kao uzorom u javnoj sferi društva i kulture. Ipak se tim idealima teži što više približiti te stvoriti sliku sebe koja će što više naličiti na onu idealnu, kako bi se moglo takvom slikom *sebe* pokazati i afirmirati kao *Ja* u javnoj sferi. Unatoč tome što se silni naponi ulažu pri takvim pokušajima, oni su naposljetku uzaludni, te ostavljaju dojam *tragičnosti* kojeg kontekstualna podudarnost između dva suprotna života – onog umjetnice i Marilyn Monroe – u ovom radu i podcrtava.³⁵

³²O. LUBIN 1998., 19.

³³M. ŠUVAKOVIĆ 2002., 271.

³⁴ISTI

³⁵M. BRATIĆ 2014., 28.

Isticanjem elementa sličnosti među fotografskim materijalom Sanja Iveković je ukazala na izrazit utjecaj kojeg masovni mediji imaju na oblikovanje života i ponašanja pojedinca, te načina na koji dolazi do razmjene i proizvodnje značenja u kulturi. Medijskom konstrukcijom mita o idealnom ženskom identitetu manifestiranog u liku Marilyn Moneroe, slavne glumice u globalnim razmjerima, proizvedeno je divinizirano ali i fiktivno značenje koje ona kao *zvijezda* artikulira. Utoliko, njena je funkcija kao tržišnog i značenjskog proizvoda da ilustrira i utjelovljuje specifične i idealne karakteristike žene unutar društva.³⁶ Prevođenje takvih ideološki konstruiranih ideala u elemente vlastitog, privatnog identiteta podrazumijeva razmjenu značenja, a u svrhu čega je sama fikcija *zvijezde* i konstruirana (Sl. 27 i 28).

Još jedan element na koji autorica ukazuje, a koji je sastavni dio proizvodnje i konstrukcije fiktivnih i imaginarnih ideala, odnosi se na mehanizam medijskog vizualnog diskursa, odnosno na sistem prikazivanja ženskog lika, njenog tijela i identiteta u procesu te proizvodnje. Spomenuto je kako se strategijom konfrontacije dvaju fotografija, dakle umjetničine i one koje prikazuje Marilyn Monroe, lik umjetnice lako može zamijeniti za onaj koji potječe primjerice s naslovnice časopisa, dok istovremeno figura Marilyn Monroe zbog takve kontekstualne nivelacije gubi na svojoj auratičnosti, odnosno na dozi mistifikacije koja ju karakterizira (Sl. 29 i 30.). Takvim je strateškim postupkom Sanja Iveković ukazala na banalnost medijskog jezika kojim je proizvedena vizualna reprezentacija divinizirane figure Marilyn Monroe, a koju umjetnica podcrtava služeći se istim medijskim jezikom u svom radu. Pri tome postaje jasno da je Marilyn Monroe svedena na prizor koji izgledom svog lica i tijela zastupa i utjelovljuje značenje idealnog i poželjnog. Drugim riječima, kako bi predstavila neko značenje, nešto drugo od sebe same, u medijskom se vizualnom diskursu njezin lik transformira, odnosno sveden je na određenu pozu, gestu, stav kako bi se konstruirao i artikulirao željeni kontekst.³⁷ U ovom slučaju taj kontekst podrazumijeva mit o identitetu idealne žene, arhetipa požude i privlačnosti, a za čiju je konstrukciju kao objekt poslužio lik Marilyn Monroe, (pretvarajući ju na taj način u tržišni proizvod koji ima svoju cijenu i vrijednost.) Takva je uloga ženskog tijela kao objekta u sustavu medijske proizvodnje predstavljala širi problem, upravo iz razloga što se takvi konstrukti u javnoj sferi prikazuju kao prirodni i usvajaju se pri oblikovanju svakodnevnog života, a ta je misao dodatno podcrtana u radu *Dvostruki život*.

³⁶T. HOLERT 2008., 31.

³⁷O. LUBIN 1998., 19.

Taj je rad koncipiran na isti način kao i *Tragedija Venere*, dakle serijski se nižu parovi fotografija koji se sastoje od privatnih fotografija Sanje Iveković konfrontiranih s prisvojenim fotografijama iz ženskih časopisa, a konkretno se radi o materijalu s reklamnog oglašavanja. Razlika u odnosu na prethodni rad je ta što se na prisvojenim fotografijama ne pojavljuje jedna specifična figura, već se radi o čitavom nizu različitih ženskih figura od kojih svaka zastupa različiti značenjski obrazac. Pojedini je par također doveden u vezu na temelju formalne i/ili kontekstualne sličnosti, pri čemu se značajni momenti anonimnih žena s reklamnog materijala istovremeno pojavljuju kao svakodnevni trenuci u životu umjetnice.³⁸ Nivelacijom sadržaja Sanja Iveković podcrtava misao o konstrukciji vlastitog identiteta na temelju tijelom posredovanih identitetskih obrazaca koji se prezentiraju u javnoj sferi, a koji nastaju označiteljskom praksom kako bi artikulirali određen kontekst i značenje te ga prezentirali kao imanentnost žene i ženskog roda. Kao što je u radu već objašnjeno, radi se o proizvodnji značenja putem medijskih sistema prikazivanja žene čije tijelo služi kao sredstvo koje će procesom označavanja poprimiti formu, kontekst i značenjsku vrijednost, a koja je sastavni dio kulturološke hijerarhije vrijednosti i značenja. Na taj se način artikulira značenje, odnosno značenjski obrazac onoga što žena jest, te uloga žene i ženskog roda prema aktualnom modelu kulture, a upisivanjem u te obrasce se formira identitet i svakodnevni (privatni) život žene. Upravo je kulturološki determinizam kao temelj konstrukcije identiteta i života žene, kako medijskog (javnog) tako i onog svakodnevnog (privatnog), element koji je dodatno podcrtan radom *Dvostruki život*.

Naime, narativan niz fotografija preuzetih iz časopisa ukazuju na to da je figura ženskog lika prikazivana prema specifičnom modelu koji se u inačicama provlači kroz reklamne oglase. Pri tome je izgled njenog tijela definiran u odnosu na promatračev pogled, odnosno na pogled muškarca. U tom je kontekstu ženski lik namijenjen njegovom pogledu, odnosno vizualnom konzumiranju pri čemu se tijelo žene kao objekt njegovog pogleda prikazuje kroz stav ili pozu koja je definirana u odnosu na njegovu požudu, te mu se na taj način predstavlja i pokazuje.³⁹ Dakle, tijelo žene je objektivizirano i prikazano tako da svojim izgledom privuče i zadovolji pogled muškarca, dok je istovremeno artikuliran idealan i poželjan izgled žene u svakodnevnom životu (Sl. 31, 32, 33, 34). Takvi prizori ženskog lika kao pasivnog objekta mahom su dodatno *pojašnjeni* pratećim tekstom npr. „*Očekuje povratak svog gospodara*“, „*Dosadila joj je uloga dobre djevojčice*“, „*Uporno je željela postati*

³⁸S. KRIŽIĆ ROBAN 1994.-1995., 99.

³⁹P. PIOTROWSKI 2011., 354.

majkom“.⁴⁰ Na taj se način prikazanoj ženskoj figuri u potpunosti dokida njezin identitet kako bi se formirao (proizveo) identitetski odnosno značenjski obrazac u kojemu se vrijednost ženske osobnosti temelji na izgledu njenog tijela, kompleksnost njenog identiteta je pojednostavljena, svedena na banalno, na stereotip. Takav vizualni diskurs artikulira i rodnu uloga žene koja je posredovana reprezentacijom ženske figure, a koja zastupa određeni kontekst (Sl. 35, 36, 37, 38, 39, 40). Upisivanjem unutar tog kontekstualnog, odnosno značenjskog obrasca, reprezentirani ženski lik se ostvaruje, definira, a naposljetku i pokazuje kao ženom. Medijski materijal kojeg u ovom radu donosi Sanja Iveković ukazuje na niz takvih uloga, primjerice – žena kao majka, kućanica, supruga i radnica. Kroz takav se kontekst prikazivao stereotip žene koji je označavao kulturološki (socijalistički) ideal pokorne, poslušne i nježne ženskosti, podređene muškarcu kojeg svojom ljepotom privlači te čija je temeljna uloga ispunjena udajom, rađanjem i brigom o djeci i kućanstvu. Uz to se ženski lik prikazuje i kao zadovoljna potrošačica koja pomoću konzumerističkih proizvoda s lakoćom ostvaruje svoju ulogu u svakodnevnom životu (*Parfem koji može izraziti sve ono što žena može osjetiti*)⁴¹.

Konfrontacijom vlastitih fotografija na kojima se izgledom svoga lica i tijela te kontekstualno upisuje unutar uloge koja je konvencionalno dodijeljena ženi, Sanja Iveković banalizira sistem reprezentiranja ženskog lika unutar medijskog diskursa te se istovremeno poigrava, odnosno provocira samu tradiciju i konvencije iz kojih taj sistem generira.⁴² Reprezentirana slika ženskog tijela, identiteta i uloge koja joj se pri tome dodjeljuje, a koja se odnosi na smještanje unutar privatne sfere kao pasivne majke, supruge i kućanice, podložne dominaciji muškarca te prirodno slabije oblikovane su na temelju maskulizirane kulture. Naime, društvo tadašnje socijalističke Jugoslavije temeljeno je na tradicionalnim, patrijarhalnim obrascima kulture, a pošto se radi o još uvijek konzervativnoj društvenoj strukturi takve su uloge tradicionalno određene. Imanentno je i izgled ženskog lika definiran u odnosu na pogled muškarca, pri čemu se žensko tijelo pojavljuje kao objekt namijenjen konzumiranju.⁴³ Takav je način reprezentiranja, dakle objektiviziranja žene u vizualnom diskursu javne sfere u Jugoslaviji postajao sve izraženiji problem, pošto se takav model prikazivanja izrazito intenzivirao. Naime, u tom se razdoblju jugoslavensko društvo počelo okretati prema modelu popularne, potrošačke kulture koja je bila izrazito razvijena na Zapadu

⁴⁰S. KRIŽIĆ ROBAN 1994.-1995., 99.

⁴¹D. MATIČEVIĆ 1976., 17.

⁴²B. PEJIĆ 1998., 30.

⁴³P. PIOTROWSKI 2011., 352.

Europe. Iako se u Jugoslaviji takav model konzumerizma nije razvio u istoj mjeri kao na zapadu, tijekom 60-ih godina se ta kultura izrazito intenzivirala, a popularizirala se putem kanala masovnih medija. Temeljni obrazac kakvog je popularizirala potrošačka kultura prikazivao je žensko tijelo kao objekt namijenjen pogledu, koje svojim izgledom privlači pozornost i zastupa određeni konzumeristički artikl, te koje se imanentno svodi na potrošni i tržišni proizvod (Sl. 41, 42, 43, 44, 45, 46). Zbog sve intenzivnije popularnosti potrošačke kulture, te izrazite prisutnosti masovnih medija u svakodnevnom životu, a putem kojih se ta kultura propagirala, problematika objektiviziranja žene pod kulturološkim utjecajima bila je sve izraženija.⁴⁴ Zbog svijesti o procesu oblikovanja privatnog života i identiteta koji se temelji na upisivanju unutar značenjskih obrazaca determiniranih kulturom, Sanja Iveković ukazuje na problematično područje u prikazivanju i pojavljivanju objektiviziranog ženskog lika u javnoj sferi. Iako se ne odnosi direktno na potrošačko društvo, kritika o takvom kulturološki determiniranom objektiviziranju žene te svođenju njenog tijela na konzumeristički proizvod u reprezentacijama javne sfere socijalističke Jugoslavije temeljna je misao radova *Dvostruki život* i *Tragedija jedne Venere*.⁴⁵

⁴⁴P. PIOTROWSKI 2011., 341.

⁴⁵B. PEJIĆ 2008., 242.

6. Rad Sanje Iveković kao primjer aktivističke feminističke prakse 90-ih godina

Intervencije u vizualni materijal masovnih medija kao strateški postupak u svom umjetničkom djelovanju Sanja Iveković zadržava i u razdoblju 90-ih godina. Ti su radovi temeljeni na prisvajanju, a zatim i interveniranju na fotografski materijal preuzet iz tiska, ali se konceptualno razlikuju u odnosu na radove koji nastaju istom strategijom u 70-im godinama. Radovi iz ranije faze stvaralaštva imaju izražen osobni, autobiografski glas umjetnice, a u kojima se ona služi vlastitim licem i tijelom kao diskurzivnim sredstvom kako bi naposljetku nastao rad koji oponaša medijski koncept reklamnog oglašavanja. U razdoblju 90-ih godina povlači se iz prvog plana te prestaje s praksom prikazivanja sebe u prvom licu. Umjetničkom se intervencijom prisvojenom materijalu dekonstruira izvoran, konvencionalan sadržaj, a na taj način fotografija poprima novo značenje te izražava umjetničku misao. Koncept vizualne propagandne poruke je također zadržan, ali se uz to radovi distribuiraju u van-umjetničkom kontekstu, odnosno, konkretno se radi o infiltraciji u medijske kanale. Na taj način se neumjetnički medij pretvara u umjetnički, od kojih potonji preuzima moć medijske fotografske slike, odnosno same institucije moći tiska.⁴⁶ Takva je promjena *umjetničke paradigme* Sanje Iveković uvjetovana prvenstveno njezinom željom za dopiranjem do što šire publike ali i time što nije bila sklona izlaganju i djelovanju sa i u umjetničkim institucijama, za koje sama kaže da su bile *kontaminirane* ideologijom nacionalizma.⁴⁷ Atmosfera koja je nastupila u razdoblju 90-ih godina u Hrvatskoj je obilježena izrazitim nacionalnim nabojem i traganjem za kolektivnim identitetom, te je dodatno potresena gospodarskom i ekonomskom krizom, uvjetovanom zaokretom prema kapitalizmu. Takva se situacija odrazila na društvenu infrastrukturu na način da se oni problemi koji su postojali još u doba socijalizma, a koje tadašnja vlast nije uspijevala apostrofirati, intenziviraju i multipliciraju u tranzicijskom razdoblju 90-ih godina.⁴⁸ Utoliko i problematika radova Sanje Iveković, koja s feminističke perspektive uvijek adresira društvene probleme, u razdoblju 90-ih godina poprima izrazitiju političku notu. Pitanja o identitetu u ovim radovima usmjerena su na društveni makro plan, te istovremeno kritiziraju ideološke manipulacije tim istim identitetima. Pri tome se služi infiltracijom i intervencijom u javni prostor kako bi pružila vlastiti čin otpora i iskazala kritičku misao o aktualnoj problematici. Primjeri radova temeljenih na konceptu prisvajanja materijala i infiltracije u medijske kanale, te koji su

⁴⁶N. BEROŠ 1999., 120.

⁴⁷A. MAJAČA 2008., 260.

⁴⁸B. ANĐLKOVIĆ 2008., 24.

istovremeno otpor, provokacija i kritika novonastale društveno-političke stvarnosti su *GEN XX*, te jedan od radova koji je nastao u sklopu projekta *Ženska kuća (Sunčane naočale)*.

6.1 *GEN XX*

Rad je nastao 1997. godine, a sastoji se od serije reklamnih fotografija preuzetih iz različitih časopisa. Na fotografijama su prikazane erotizirane, glamurozne ženske figure kao integralni dio oglasa kojim se primjerice reklamiraju kozmetički proizvodi ili poznati modni brandovi. No ono što odudara od svijeta glamura kojeg ilustriraju fotografije je dokumentaran tekst koji se pojavljuje na mjestu gdje bi inače zatekli propagandnu poruku ili logo pojedine modne kuće. Intervencijom Sanje Iveković izvoran tekst se mijenja, a takve *prepravljene* fotografije umjesto dizajnerskog imena donose biografske podatke, odnosno ime i prezime junakinje antifašističke borbe, uhićene, stradale ili ubijene zbog svoje antifašističke aktivnosti u Drugom svjetskom ratu.⁴⁹ Rad je izvorno predviđen za distribuiranje putem komercijalnih časopisa i magazina (Sl. 47 i 48), ali se tek nekolicina alternativnih časopisa odvažila objaviti rad, odnosno *oglase*, primjerice *Arkzin*, *Zaposlena*, *Frakcija*, *Kontura*, te *Kruh i ruže*.⁵⁰ Takve su alternativne publikacije bile rijetka mjesta na kojima je bilo moguće objaviti umjetnički rad koji artikulira kritičku misao, a pogotovo ovakav rad temeljen na politički provokativnoj gesti koja oživljava sjećanje na antifašističke aktivistice.

Naime, nakon raspada SFRJ i osnivanja Republike Hrvatske formirala se vrlo osjetljiva atmosfera u društvu, koja je uz nepovoljne promjene uzrokovane tranzicijskim procesom bila obilježena ratnom traumom i krvavim posljedicama koje je ostavila borba za nacionalnim granicama. Iz takve se situacije razvio kompleksan odnos prema socijalističkoj povijesnoj stvarnosti, a antagonistički stav prema proteklom razdoblju poprimio je izrazitiji karakter zbog ideološke manipulacije od strane vlasti koja je upravo bila stupila na snagu, te koja je komunističku prošlost i nasljeđe prikazivala kao prijeteći element *čistoći* nacionalnog identiteta.⁵¹ Nov kolektivni identitet se pokušavao izgraditi okretanjem pogleda prema zapadu ali istovremeno i brisanjem socijalističke prošlosti, što je podrazumijevalo i brisanje uspomene na antifašističko nasljeđe. Takvi identiteti koji nastaju brisanjem povijesnih iskustava vrlo su nestabilni i krhki, unatoč tome što su takva iskustva traumatična.⁵² Iz tog se razloga nacionalistička ideološka misao vrlo intenzivno propagirala u hrvatskom društvu,

⁴⁹N. BEROŠ 1999., 121.

⁵⁰ISTA

⁵¹M. BAROVIĆ., 2014., 4.

⁵²P. PIOTROWSKI 2011., 402.

kako bi nacionalna svijest bila što snažnija. Pri tome su se ideološki koncepti i ideje implementirali različitim strategijama i mehanizmima, te su se provodili u svim sferama društva, a posebice u onoj kulturno-umjetničkoj. Za ovaj je kontekst važno istaknuti da je vladajući sistem nastojao izbrisati komunističku prošlost upravo zbog konstrukcije i očuvanja novog nacionalnog identiteta, a tema antifašističkog nasljeđa nije bila samo prešućivana, već je doslovno bila zabranjena.⁵³ U takvim okolnostima, proizvesti umjetnički rad koji oživljava ona imena koja pripadaju članovima antifašističkog pokreta otpora, te koji postavlja pitanje o tihoj kolektivnoj amneziji koja je u društvu nastupila, bio je doista odvažan i provokativan čin. Ta su imena bila dobro poznata prethodnim generacijama kojima pripada Sanja Iveković pošto su u titoističkoj Jugoslaviji bila proglašena narodnim herojima, a u razdoblju 90-ih su se brisala iz javne memorije. Sva imena koja su se asocijala sa socijalističkim simbolima nestajala su iz školskih udžbenika ili u slučaju javnih trgova i ulica su se mijenjala odnosno zamjenjivala za simbolične hrvatske nazive, te su se uklanjali spomenici podignuti antifašističkim borcima. Iz tog razloga o tim imenima one generacije koje su stasale 90-ih godina nisu ni mogle mnogo saznati, a kako bi iskazala vlastitu gestu političkog otpora u vidu oživljavanja i ukazivanja mlađim generacijama na imena poginulih junakinja, Sanja Iveković se služi medijskim kanalima kao naj efektivnijim sredstvom komuniciranja s mladom publikom među kojom je rad doista i postao popularan.⁵⁴

Mjesto otpora zatajenju i zaboravu ženskog udjela u povijesti, te brisanju njihovih imena iz javne memorije Sanja Iveković pronalazi u medijskom prostoru, odnosno u instituciji reklame za koju smatra da unutar medijskog diskursa neosporno ima autoritet. U radu *GEN XX* ona svojom umjetničkom intervencijom ženske figure, odnosno modele na reklamnom materijalu, lišava izvornog komercijalnog konteksta i funkcije na način da pojedinu prikazanu figuru predstavlja imenom jedne od junakinja antifašističke borbe, te navodi datum njene smrti i dob koju je tada imala. Na taj su način likovi manekenki, koje su uzor velikom dijelu mlade ženske potrošačke populacije, postale figure koje zastupaju i predstavljaju one žene čije su životne priče bile uzori generacijama socijalističke mladeži, a koje su sada isključene iz javne memorije i svijesti.⁵⁵ Propagandno definiran lik mlade, privlačne manekenke, lišena vlastitog identiteta te koja je izložena pogledu javnosti kako bi privukla pogled na sebe, sada ustupa svoje mjesto onom identitetu od kojeg se pogled okrenuo te kojeg se nastojalo izbrisati i potisnuti iz te iste javnosti (Sl. 49, 50, 51, 52, 53, 54). Ta ista reprezentacija stereotipa, dakle

⁵³T. NOVAK I. SUTLOVIĆ 2011., 44.

⁵⁴A. MAJAČA 2008., 260.

⁵⁵N. ILIĆ, D KRŠIĆ 2007., 76.

ženskog tijela bez imena, sada postaje tijelo koje ima ime, drugo tijelo za to ime, drugo ime za to tijelo. Na mjestu gdje je žensko tijelo eksponirano i namijenjeno pogledu, Sanja Iveković pronalazi i stvara mjesto za ono tijelo koje je mučeno, patilo i umrlo te ga izlaže pogledu javne sfere.⁵⁶ Zanosna ljepota likova manekenki evocira osjećaj žaljenja i gubitka, a njihova mladosti ukazuje na moment u kojemu je život antifašističkih junakinja prekinut, te na povijest ispisanu njihovim tragičnim sudbinama, a koje današnjoj mladeži nisu poznate, te za koju više ne predstavljaju one vrijednosti za koje su njihova imena bila sinonim starijim generacijama stasalima u socijalizmu.⁵⁷ Umjesto s idealima kao što su društvena pravda i jednakost za koju su antifašistički borci žrtvovali svoje živote, cinizam svakodnevnog života u društvu zaslijepljenom nacionalističkom ideologijom njihova je imena poistovjetio s imenima brandova, tvornica i institucija.⁵⁸

Upravo je prema takvom cinizmu usmjerena kritička misao rada *GEN XX*, u kojem Iveković vraća zaboravljena i izbrisana imena žena žrtava pronacističkog režima u središte javne sfere, pružajući na taj način vlastiti čin otpora prema kolektivnoj amneziji kojoj je čitavo antifašističko nasljeđe bilo izloženo.⁵⁹

6.2 *Ženska kuća (Sunčane naočale)*

Jedan od radova Sanje Iveković koji nastaje prisvajanjem i intervencijom u reklamni materijal tiskanih medija je i serija fotografija pod nazivom *Sunčane naočale*, a koja je objavljena u zagrebačkom kulturološkom časopisu *Zarez* 2002. godine.⁶⁰ Ta je serija reprodukcija dio multimedijalnog projekta koji je s realizacijom započeo još 1997. godine, a razvijao se za *MANIFESTU 2*, odnosno za Biennale suvremene umjetnosti u Luxembourggu 1998. godine. Projekt je tematski usmjeren na problematiziranje nasilja nad ženama, a proizašao je iz suradnje Sanje Iveković s Autonomnom ženskom kućom u Zagrebu koja je ujedno prvo utemeljeno sklonište u Hrvatskoj (1989.) u kojem su utočište mogle pronaći žene žrtve obiteljskog nasilja. Za *MANIFESTU 2* se projekt razvijao kroz suradnju Sanje Iveković sa zlostavljanim ženama koje su se nalazile u skloništima u Zagrebu i u Luxembourggu, a koja se odvijala u obliku radionica. Kroz te su se radionice izrađivali gipsani odljevi lica, dakle maske, koje su izložene u formi muzejske instalacije u *Musée d'Histoire de la Ville* u

⁵⁶O. LUBIN 1998., 22.

⁵⁷M. BRATIĆ, 2014., 33.

⁵⁸N. ILIĆ D. KRŠIĆ 2007., 76.

⁵⁹A. MAJAČA 2008., 260.

⁶⁰N. ILIĆ D. KRŠIĆ 2007., 76.

Luxembourg (Sl. 55 i 56).⁶¹ Maskama su se predstavile one žene koje su se u tom trenutku doista nalazile u zagrebačkom (8) i luksemburškom (9) skloništu, a uz pojedinu je gipsanu masku bila izložena i priča jedne žrtve, opisana njenim vlastitim riječima, npr:

"Meni je teško priznati da sam zlostavljana. Ne mogu podnijeti pomisao da ga nisam napustila ranije. Najteže je nositi se sa uspomenom na dan kada je moja sedmogodišnjakinja kretala u školu, stala između nas i rekla mi: "Molim te, ne diraj ju. Molim te, učini to zbog mene." Osjećala sam se, kao majka, bespomoćno i beskorisno. Sada činim najbolje kako bih popravila i nanovo izgradila sretno djetinjstvo za moju djecu."

Ana, 41, Hrvatica, udana, 3 djece, Autonomna ženska kuća, Zagreb (Sl. 57)

Ta se ista svjedočanstva ispričana u prvom licu javljaju kao tekstualne intervencije u seriji reprodukcija pod nazivom *Sunčane naočale* koje Iveković objavljuje četiri godine kasnije, a koje su sastavni dio čitavog projekta (Sl. 58). Rad je koncipiran na isti način kao i *GEN XX*, dakle prisvojenom se reklamnom materijalu putem umjetničke intervencije dekonstruira izvorna komercijalna funkcija, a takve se preuređene fotografije distribuiraju u medijskim kanalima, odnosno u istoj formi reklamnog oglasa se objavljuju u časopisu. Tako se na fotografijama umjesto propagandnog teksta ili dizajnerskog loga pojedine modne kuće sada pojavljuju osobne ispovijesti zlostavljanih žena, koje su se, osim u zagrebačkom i luksemburškom skloništu, nalazile u skloništim za zlostavljane žene primjerice u Pejeu (Kosovo), Beogradu, Genovi, Utrechtu, Bangkoku te u nekoliko poljskih gradova, a s kojima je Iveković također počela surađivati u procesu daljnjeg razvoja projekta. Životne priče tih žena su obilježene traumatičnim iskustvom, a svoju su sigurnost pronašle u anonimnosti i skrivenosti koje im je pružalo sklonište. Upravo iz tog razloga Sanja Iveković prisvaja reklamne fotografije onih manekenki čija su lica na reprodukcijama skrivena tamnim sunčanim naočalama, kako bi u njihovim anonimnim likovima ukazala na ono lice i identitet osobe koja ne bi trebala biti identificirana te koja treba ostati skrivena, istovremeno se referirajući na svakodnevnicu u kojoj zlostavljane žene iza takvih naočala skrivaju modrice (Sl. 59, 60, 61, 62).⁶²

Sa problemom nasilja nad ženama Sanja Iveković se intenzivno počela baviti tijekom 90-ih godina, kada počinje njezin rad sa i u nevladinim organizacijama, a koje su bile formirane neovisno od postojećih institucija. To su mahom bile ženske organizacije, koje su bile izuzetno značajne kao svojevrsna odskočna daska pri formiranju nezavisne civilne scene,

⁶¹K. DEEPWELL 2007., 83.

⁶²N. ILIĆ D. KRŠIĆ 2007., 76.

a koje su kao takve adresirale one društvene interese i probleme koje nisu bile na dnevnom redu službenih, odnosno državnih inicijativa i organizacija.⁶³ Jedan od tih problema je uključivao i nasilje nad ženama, što podrazumijeva ne postojanje adekvatnog sustava koji bi zlostavljanim ženama pružio sigurnost i sklonište, te štitio njihova prava. Tema obiteljskog nasilja, te zlostavljanja žena općenito bila je isključena iz javnog diskursa, pošto se ona dešava u privatnoj sferi, u obitelji, dakle u domeni nad kojom službena vlast i nema neki autoritet. Iz tog se razloga takva tema obično prešućivala u društvu, te nije bila uvelike osviještena. Utoliko se i problem odnosa među rodovima koji se konstituiraju u privatnoj sferi, a čijim provođenjem u domeni svakodnevnice dominacija i moć pripada muškarcu, također isključivao iz javnosti.⁶⁴ Zbog društvene neosviještenosti, te državne nemogućnosti (nesposobnosti) da se na adekvatan način suoči s takvom problematikom, prvo je takvo sklonište u Hrvatskoj utemeljeno (tek)⁶⁵ 1990. godine na inicijativu civilnog društva, odnosno ženskih grupa koje su djelovale van državnog (i Crkvenog) tkiva, te koje su razvijale vlastite kampanje i rješenja.⁶⁶

Iz tog se razloga Sanja Iveković u borbi protiv isključivanja i nevidljivosti žena i njihovih prava u javnoj sferi društva ponovo služi strategijom prisvajanja medijskog vizualnog materijala, odnosno prisvajanja njemu imanentnog autoriteta. U liku stereotipiziranog ženskog lika ona ponovo pronalazi i stvara mjesto otpora marginalizaciji žena, te u istom tom liku u kojeg je usmjeren pogled javnosti predstavlja i ukazuje na zlostavljanu ženu i njezino traumatično iskustvo. Jednako kao u radu *GEN XX* ona se služi medijskim kanalima, odnosno institucijom reklame upravo iz razloga što je svjesna autoritativnog i agitacijskog potencijala reklamnog vizualnog diskursa, kako bi osvijestila problem nasilja nad ženama što većem dijelu potrošačke publike, te kako bi taj problem postao vidljiv i uključen u javnoj sferi.

Važan aspekt rada je taj što se tekstualne intervencije, koje donose priču zlostavljanih žena, ne odnose samo na one koje su bile locirane u zagrebačkom skloništu Autonomne ženske kuće. Naime, u vrijeme 90-ih godina kada se Sanja Iveković počela intenzivnije baviti temom nasilja nad ženama, u Hrvatskoj je problem zlostavljanja bio izrazito intenziviran

⁶³T. NOVAK I. SUTLOVIĆ 2011., 45.

⁶⁴B. PEJIĆ 2008., 244.

⁶⁵U Londonu je prvo takvo sklonište utemeljeno 1972., a do kraja 70-ih ih je postojalo nekoliko, od kojih su neki formirani uz potporu države, a sve je praćeno brojnim kampanjama za osviještenost društva o ozbiljnosti i sveprisutnosti problema obiteljskog nasilja, te o zakonskom definiranju silovanja u bračnoj zajednici kao zločinu. U hrvatskoj je prva telefonska SOS linija za žrtve obiteljskog nasilja uvedena tek 1986.

⁶⁶K. DEEPWELL 2007., 84.

(po)ratnom situacijom, a osim obiteljskog nasilja, brojnost žena žrtava je eskalirala zbog masovnih silovanja (tokom etničkog čišćenja) u vrijeme rata. Ratni, post-ratni i post-komunistički kontekst obilježili su hrvatsku društvenu stvarnost 90-ih godina, a zlostavljanje žena usko je povezano s tim kontekstom, pošto većinom generira iz i zbog njega. Ono što je Sanja Iveković smatrala izrazito važnim je da se takav kontekst ne zamjeni za imperativ kada se problematizira zlostavljanje žena i obiteljsko nasilje, ne samo u njenom radu, odnosno projektu *Ženska kuća*, već globalnoj društvenoj razini. Iz tog razloga su na *MANIFESTI 2* predstavljene hrvatske žrtve, ali i one koje su zlostavljane i sklonjene u skloništu samog Luxembourg. Na taj je način zlostavljanje žena predstavljeno i ukazano kao problematična stvarnost, ne samo post-socijalističkog društva (Hrvatskog), već i liberalnog demokratskog društva u zemlji razvijenog visokog kapitalizma (Luxembourg).⁶⁷ Daljnjim razvojem projekta Sanja Iveković je počela surađivati sa skloništem u Bangkoku, u kojem su žene uglavnom bile žrtve tamošnje seks industrije, a s vremenom je počela surađivati sa skloništima u brojnim zemljama (Sl. 53, 64, 65, 66). Na taj je način ukazano na to da je problem obiteljskog nasilja i zlostavljanja žena aktualan problem svakog društva, te da se ne dotiče isključivo onog društva koje je označeno kao (post)socijalističko, kapitalističko ili tranzicijsko, ali i da nije uvjetovan specifičnim tradicionalnim vrijednosnim sustavom i normama.⁶⁸ Pojedini su slučajevi obilježeni lokalnim kontekstom, ali element koji ih nivelira je nasilni zločin kojeg je činitelj muškarac, a koji se ukazuje kao problematično područje među rodnom odnosima kakvi se razvijaju u patrijarhalnim društvima, a gdje dominacija pripada muškarcu.⁶⁹

Takve je rodne odnose, odnose dominacije i moći Sanja Iveković iscrtala u ovom radu, te na taj način ukazala na problematiku potiskivanja i provođenja tih odnosa u privatnoj sferi. Objavljivanje pojedinog traumatičnog iskustva na prisvojenom reklamnom materijalu unutar medijskog kanala za cilj je imalo na ironičan način ukazati na zatvaranje očiju javnosti (crnim naočalama) na doista aktualan i sveprisutan problem obiteljskog nasilja i zlostavljanja žena. Taj je postupak bio usmjeren ne na patroniziranje o problemu, već na njegovo apostrofiranje, kao i podizanje društvene svijesti i brige o ženama žrtvama zlostavljanja. Osim serije reprodukcija *Sunčane naočale*, godine 2002. u sklopu projekta je izvedena i intervencija u javnom prostoru, a koja se realizirala na način da se tlocrt Autonomne ženske kuće iscrtao u stvarnom mjerilu na pločniku zagrebačkog Trga bana Josipa Jelačića.⁷⁰ Povod intervenciji je

⁶⁷B. PEJIĆ 2003-2004., 35.

⁶⁸B. ANĐELKOVIĆ 2008., 24.

⁶⁹K. DEEPWELL 2007., 87.

⁷⁰M. BRATIĆ 2014., 35.

bila prijetnja zatvaranja Autonomne ženske kuće zbog nedostatka financijskih sredstava, te se na taj način težilo aktivirati i senzibilizirati što veći dio društvene zajednice te ukazati na potrebu za kontinuiranom financijskom podrškom kako bi sklonište nastavilo funkcionirati.

S obzirom da je projekt izveden internacionalno i multimedijalno⁷¹, te da se žrtve ne pojavljuju isključivo kao subjekti, već kao aktivni sudionici u procesu razvoja projekta, a čiji je cilj poticanje i aktivnosti i svijesti društva o problemu zlostavljanih žena, konture projekta ne možemo odrediti kao jasno aktivističke ili umjetničke. Takvim prožimanjem umjetničke i aktivističke prakse, kroz jedinstven društveno angažiran umjetnički projekt, Sanja Iveković nadilazi čitanja koja se vežu isključivo za jednu od te dvije kategorije, te kojeg bitnije određuje pitanje ukupnog ishoda i efekta. Utoliko se za projekt *Ženska kuća*, u kojem je serija *Sunčane naočale* samo jedan segment, doista može reći da se radi o feminističkoj umjetničkoj praksi koja transcendentira isključivost umjetničkog čitanja i djelovanja.⁷²

⁷¹Osim spomenute muzejske instalacije, intervencije na zagrebačkom trgu i serije *Sunčane naočale*, projekt se sastojao i od razglednica, plakata, video sekvenci, a posljednji je u nizu nastao diptih iz 2012. godine.

⁷²K. DEEPWELL 2007., 87.

7. Zaključak

Ovom su analizom obuhvaćeni primjeri radova Sanje Iveković koji su temeljeni na strateški istom postupku, dakle na prisvajanju vizualnog medijskog materijala i naknadnoj umjetničkoj intervenciji, a koji nastaju unutar dvaju različitih faza, od kojih svaka odgovara različitoj društveno-političkoj paradigmi. Na taj se način može pratiti kontinuitet kritičke feminističke misli od ranog razdoblja njezine aktivnosti 70-ih godina, te način na koji se ta misao kroz umjetničko djelovanje razvija i transformira u kasnijoj fazi djelovanja 90-ih godina. Tematska usmjerenost radova vezana je uz pitanje o ženskom identitetu, te o procesu identitarne konstrukcije u odnosu na aktualne kulturno – političke ideološke prakse.

Zbog svijesti o procesu oblikovanja privatnog života i identiteta koji se temelji na upisivanju unutar značenjskih obrazaca determiniranih kulturom, u radovima *Dvostruki život i Tragedija jedne Venere*, Sanja Iveković ukazuje na problematično područje u prikazivanju ženskog lika u javnoj sferi, a koje se odnosi na objektivizaciju ženskog tijela, stereotipiziran identitet posredovan tim tijelom, te tradicionalno određene uloge žene u društvu. Zbog takvog načina prikazivanja žene u javnom prostoru, Sanja Iveković taj prostor prepoznaje kao onaj kojim dominira muškarac, te u kojem se žena marginalizira i potiskuje u privatnu sferu. Putem repetitivnosti performativnih činova koji se u društvu označavaju kao muški, odnosno kao ženski, konstruira se i formira odnos među rodovima u kojima dominantna uloga i pozicija pripada muškarcu. Na takve rodne konstrukcije (nejednakost) Iveković ukazuje narativnim nizom fotografija prisvojenih iz javne sfere, a koje su odraz stabilne patrijarhalne infrastrukture u kontekstu aktualnog, proklamirano egalitarnog društva socijalističke Jugoslavije. Uz to, medijski materijal propagira obrasce potrošačke kulture, u kojima se ženu ilustrira kao potrošačicu i potiče na konzumerizam, a radi se o uvođenju političkih perspektiva u medijske kanale, gdje se težilo predstaviti Jugoslaviju kao otvorenu i liberalnu zemlju koja je u toku sa zapadnjačkim modelima kulture. U konstituciji rodnih odnosa i potrošačkim kulturološkim obrascima kakvi se propagiraju unutar medijskog materijala, a naposljetku i usvajaju u svakodnevnom životu žene, Sanja Iveković prepoznaje proces (muške) političke proizvodnje odnosa moći u (privatnoj) mikro sferi.⁷³

U radovima iz razdoblja 90-ih godina, Sanja Iveković se također služi medijskim materijalom, ali ne kako bi, barem ne u istoj mjeri, problematizirala sadržaj kojeg prisvojene reklamne fotografije impliciraju. Formom reklamnog oglasa se služi kako bi prisvojila njemu imanentan autoritet i pozornost javne publike, te na taj način ukazala na vlastitu umjetničku

⁷³B. PEJIĆ 2008.,233.

misao i poruku. Razlika u odnosu na radove iz prethodne faze je i ta što je prisvojenom materijalu izvorna komercijalna funkcija dekonstruirana pomoću tekstualne intervencije koja zamjenjuje izvoran tekst, a ne konfrontacijom osobnih fotografija umjetnice, ali i ta što je naposljetku rad u obliku serije distribuiran u samim medijskim kanalima. Utoliko se za te radove može reći da su izvedeni u javnom prostoru, pošto se u razdoblju 90-ih godina u Hrvatskoj formiralo demokratsko društvo, a što podrazumijeva i demokratski *javni* prostor kao opoziciju privatnom.⁷⁴ U takvom javnom prostoru Sanja Iveković kao problematično područje prepoznaje činjenicu da je on konstituiran na temelju isključenja, a zatim i brisanja tragova takvih isključenja, a koji se odnose na bilo kakav partikularitet, pluralizam ili različitost. Potonji se potiskuju unutar privatne sfere, kako bi se javna sfera reprezentirala kao ne konfliktna zona *zbijskog jedinstva*.⁷⁵

U Hrvatskoj je razdoblje 90-ih godina obilježeno sveprisutnom ideologijom nacionalizma i traganjima za kolektivnim identitetom, te je u tom svijetlu takvih isključenja bilo sve više. Iz tog razloga Sanja Iveković radi u javnom prostoru, kako bi iskazala akt otpora prema brisanjima i isključivanjima iz javnosti. Upravo je element borbe, u vidu *vraćanja na vidjelo* onoga što je potisnuto iz javnog prostora u privatni, zajedničko obilježje radova *GEN XX* i *Ženska kuća*. Rad *GEN XX* problematizira pitanje kolektivne amnezije vezane uz antifašističko nasljeđe, koje je potisnuto iz javne u privatnu memoriju, a distribucijom rada u medijskim kanalima u javnu su sferu *vraćena* i oživljena imena zaboravljenih narodnih junakinja poginulih tijekom svoje antifašističke aktivnosti. Rad *Ženska kuća* ukazuje na problematiku privatne sfere kao mjesta konstituiranja odnosa među rodovima, u kojima se provođenje muške dominacije nad ženom u vidu obiteljskog zlostavljanja isključuje iz javnog diskursa i društvene svijesti, pošto se privatna, obiteljska domena smatra kao mjesto van dosega autoriteta službene vlasti.⁷⁶ U oba se rada umjetnica bavi problematikom društvenih makro identiteta i njihovom korelacijom s aktualnim kulturno – političkim sistemom, a takva se umjetnička praksa ujedno može označiti i kao aktivistička, što posebice vrijedi za rad, odnosno projekt *Ženska kuća*. Realizacijom tog projekta Sanja Iveković nadilazi granice vlastite dotadašnje umjetničke prakse, te ostvaruje društveno angažiran umjetnički projekt koji je prvenstveno po pitanju efekta, a zatim kategorije, primjer feminističke aktivističke prakse.

⁷⁴B. PEJIĆ 2008., 238

⁷⁵V. VUKOVIĆ 2012., 180.

⁷⁶B. PEJIĆ 2008., 244.

8. Literatura

- B. ANDELKOVIĆ 2008 – Branislava Anđelković, How “Persons and Objects“ Become Political in Sanja Iveković's Art?, u: *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., (20-25)
- M. BAROVIĆ 2014. – Marija Barović, *Politički aspekti hrvatske umjetnosti 1990-ih na primjeru radova Slavena Tolja*, Zagreb, 2014.
- N. BEROŠ 1999. – Nada Beroš, Sanja Iveković: prije i poslije, *Treća*, 2 (1999.), 118-122.
- M. BRATIĆ 2014. – Martina Bratić, *Destabilizacija političkih sistema u radovima Sanje Iveković kao model feminističke umjetničke aktivnosti danas: neke perspektive radova Andreje Kulunčić i Sandre Sterle*, Zagreb, 2014.
- K. DEEPWELL 2007. – Katy Deepwell, Sanja Iveković's Women's Room / Frauenhaus project, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 15 (2007.), 82-88.
- J. DENEGRİ 2015. – Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju 3*, Zagreb, 2015.
- T HOLERT 2008. – Tom Holert, Face shifting, Violence and Expression in the Work of Sanja Iveković, u: *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., (26-33.)
- N. ILIĆ 2007. – Nataša Ilić, Opća opasnost, *Oris*, 43 (2007.), 156-163.
- N. ILIĆ, D. KRŠIĆ 2007. – Nataša Ilić, Dejan Kršić, Pictures of Women, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 15 (2007.), 72-81.
- R. W. KLUSZCZYNSKI 1998. – Ryszard W. Kluszczyński, Between public and private space: on the art of Sanja Iveković, u: *Sanja Iveković: Is This My True Face*, Zagreb, 1998., (5-25)
- S. KRIŽIĆ ROBAN 1994.-1995. – Sandra Križić Roban, Sanja Iveković, u: *Riječi i slike*, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb, (95.-100.)
- O. LUBIN 1998. – Orly Lubin, Identity politics, body politics, location politics, u: *Sanja Iveković: Is This My True Face*, Zagreb, 1998., (17-25)
- A. MAJAČA 2008. – Antonija Majača, Prisvajanje autoriteta. Strategije intervencije kao nasljeđe feminizma, u: *Operacija grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb,

2008.,(256-263), (<http://www.blok.hr/system/publication/pdf/7/Prirucnik-Za-Zivot-u-Neoliberalnoj-Stvarnosti.pdf>), posjećeno 25. lipnja 2018.

D. MATIČEVIĆ 1976. – Davor Matičević, *Sanja Iveković – Dokumenti 1949 – 1976.*, Zagreb, 1976.

T. MILOVAC 2002. – Tihomir Milovac, Neprilagođeni, u: *Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, (ur.) Tihomir Milovac, Zagreb, 143-154.

T. NOVAK, L. SUTLOVIĆ 2011. – Tina Novak, Leda Sutlović, Intervju sa Sanjom Iveković: U dežpovima otpora, u: *From Consideration to Commitment: Art in Critical Confrontation to Society*, (ur.) Dušan Dovč, Zagreb, 2011. (38-46), (https://talkingcriticarts.files.wordpress.com/2011/04/ltea_publication_art_in_critical_confrontation_to_society.pdf), posjećeno 25. lipnja 2018.

J. PAŠIĆ 2012. – Jelena Pašić, Devedesete: Borba za kontekst, *Život umjetnosti*, 90 (2012.), 12-21.

B. PEJIĆ 1998. – Bojana Pejić, Metonymical moves, u: *Sanja Iveković: Is This My True Face*, Zagreb, 1998., (26-41)

B. PEJIĆ 2003.-2004. – Bojana Pejić, Lady Rosa of Luxembourg, or, is the age of female allegory really bygone?, *Život umjetnosti*, 37 (2003.-2004.), 34-43.

B. PEJIĆ 2008.– Bojana Pejić, Public cuts, u: *Sanja Iveković: Selected Works*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008., (232-245.)

P. PIOTROWSKI 2011. – Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.*, Zagreb, 2011.

M. ŠUVAKOVIĆ 2002. – Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, 2002.

V. VUKOVIĆ 2012. – Vesna Vuković, Kako se pamti odsutnost? O nekim radovima Sanje Iveković, *Oris*, 77 (2012.), 178-187. (http://www.oris.hr/files/pdf/zastita/23/Oris77_SanjaIvekovic.pdf), posjećeno 29. lipnja 2018.

B. ŽIVKOVIĆ 2012. – Barbara Živković, *Umjetničko djelovanje Sanje Iveković – feminističke i aktivističke intervencije*, Zadar, 2012.

9. Abstract

Strategies of female identity myth deconstruction – a critical feminist thought in the works of Sanja Iveković

This paper analyzes examples of works by Sanja Iveković based on the strategy of appropriating printed visual advertising material. The paper covers the earliest examples of such works from the 1970s, and examples from the later phase of activities that belong to the period of the 90s of the 20th century. By analyzing and comparing the critical, strategic and thematic aspect of a particular work, ie a particular phase of work, the emphasis is on the continuity of a critical feminist thought that is exclusively related to the question of woman 's identity and correlation of the process of identity construction with current political - ideological practices of (post)socialism.

Key words: Sanja Iveković, Identity, Appropriation Strategy, Feminist Art, Feminist Activism, Conceptual Art

10. Prilozi



Sl. 1, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://www.moma.org>)



Sl. 2, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



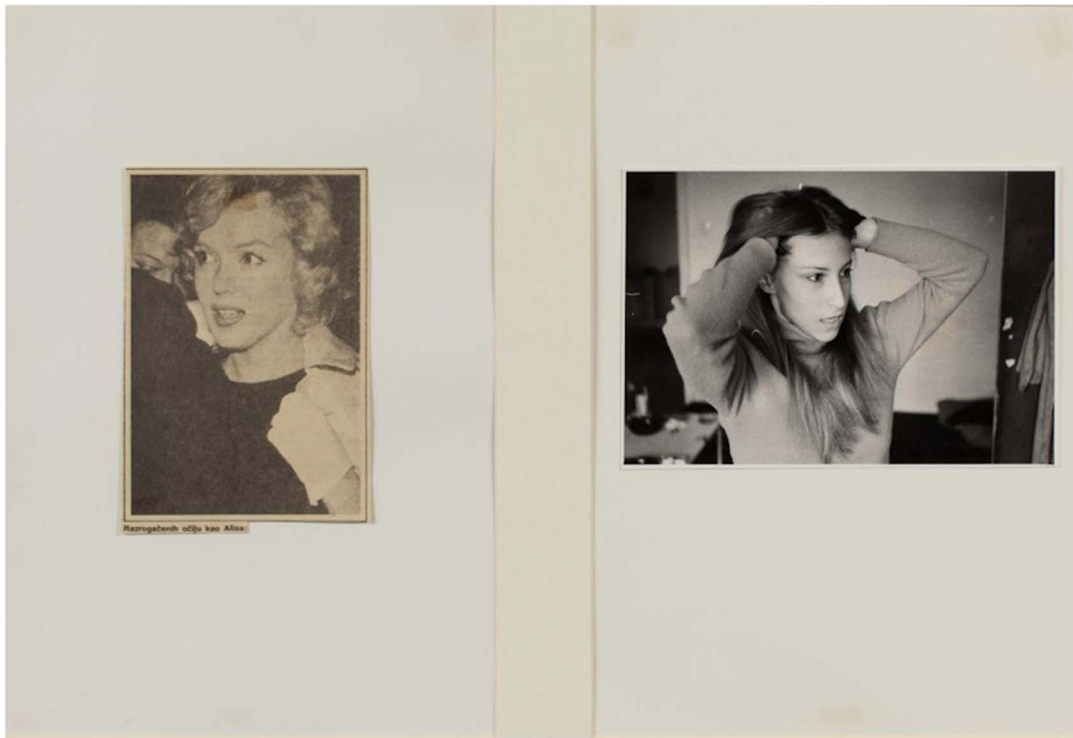
Sl. 3, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 4, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 5, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



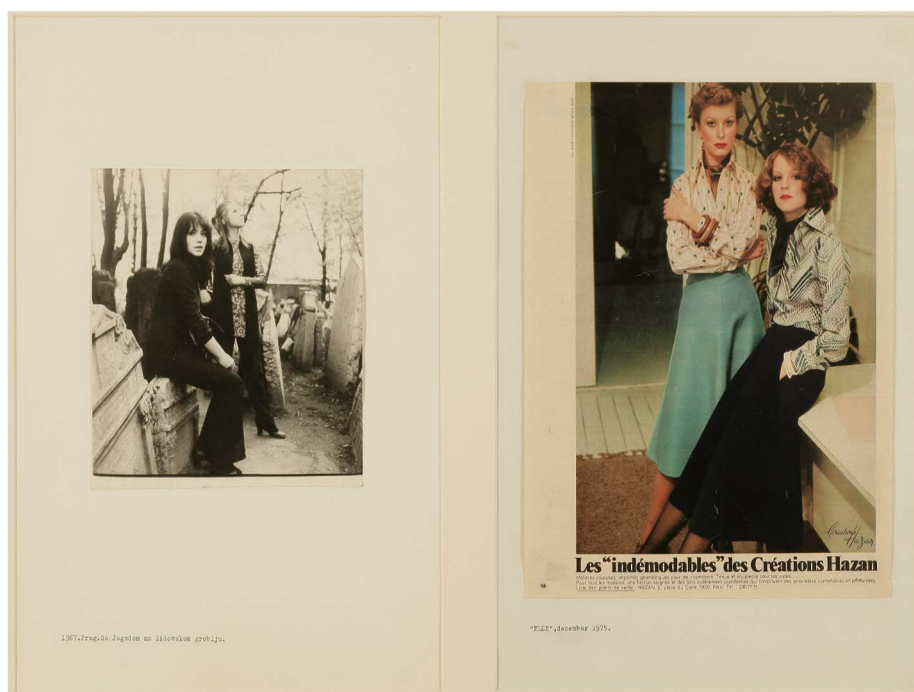
Sl. 6, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



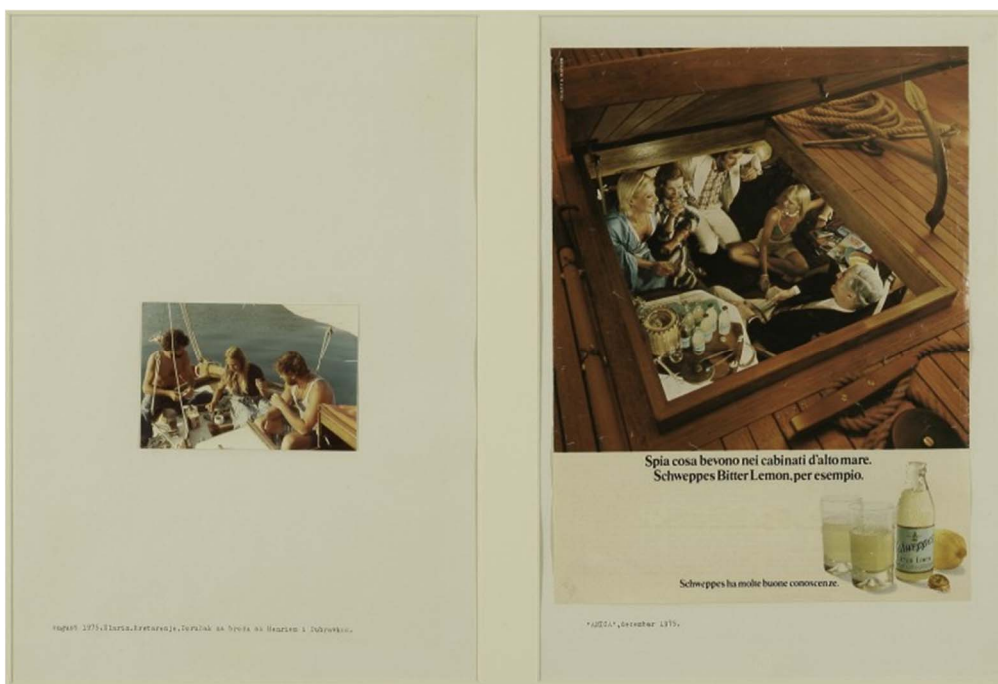
Sl. 7, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 8, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 9. *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



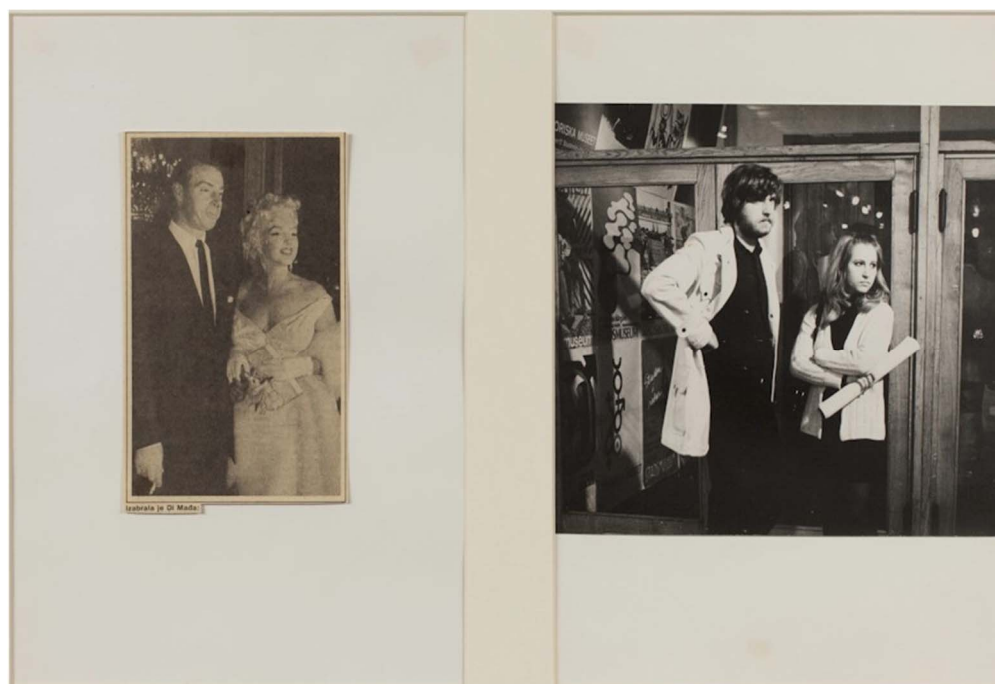
Sl. 10. *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<http://foundation.generalati.at>)



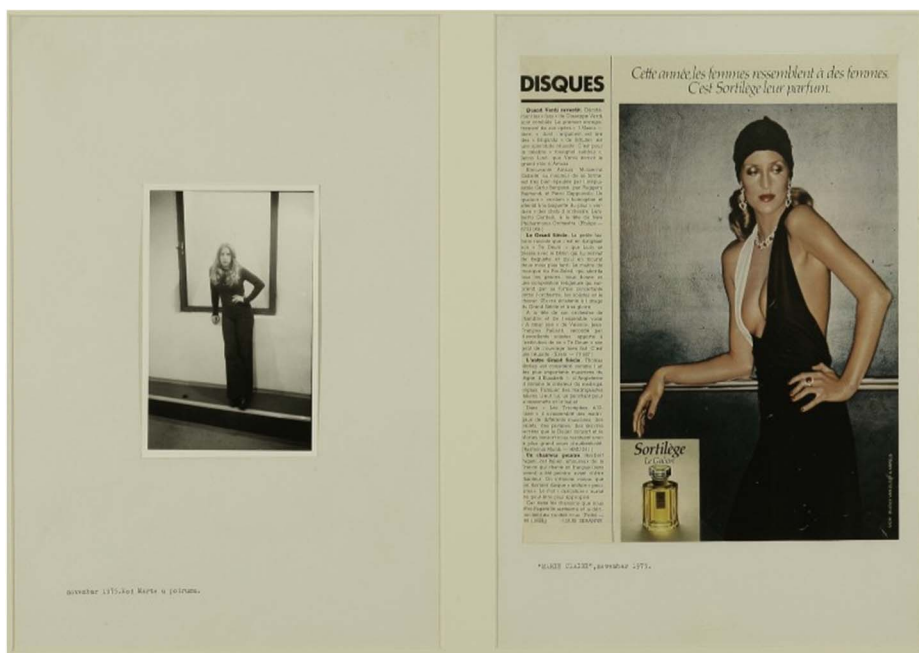
Sl. 11, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 12, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 13, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 14, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



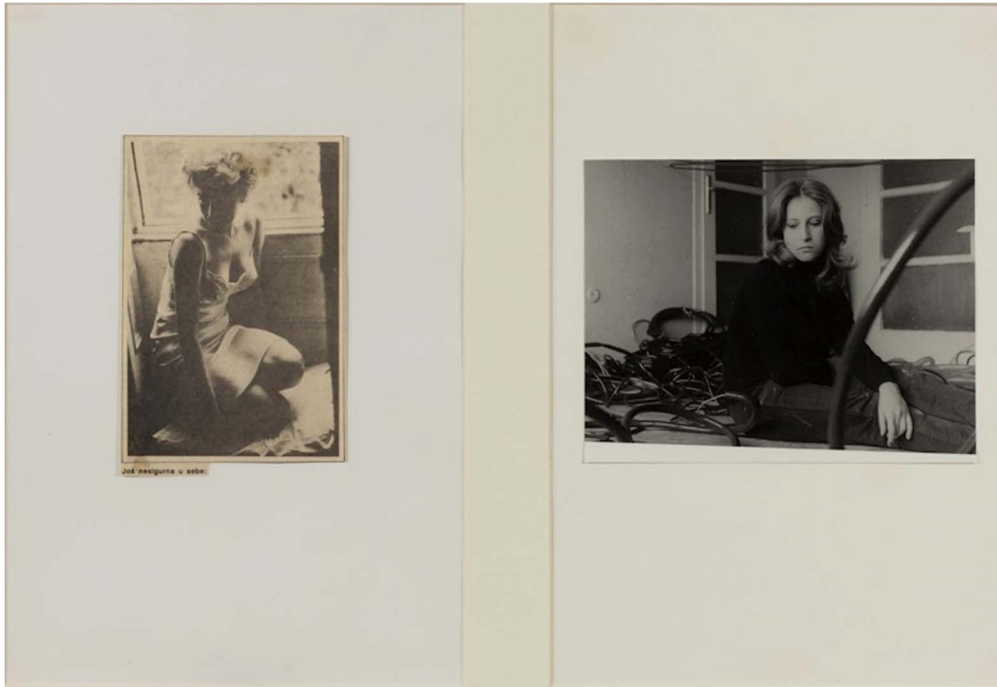
Sl. 15. *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)

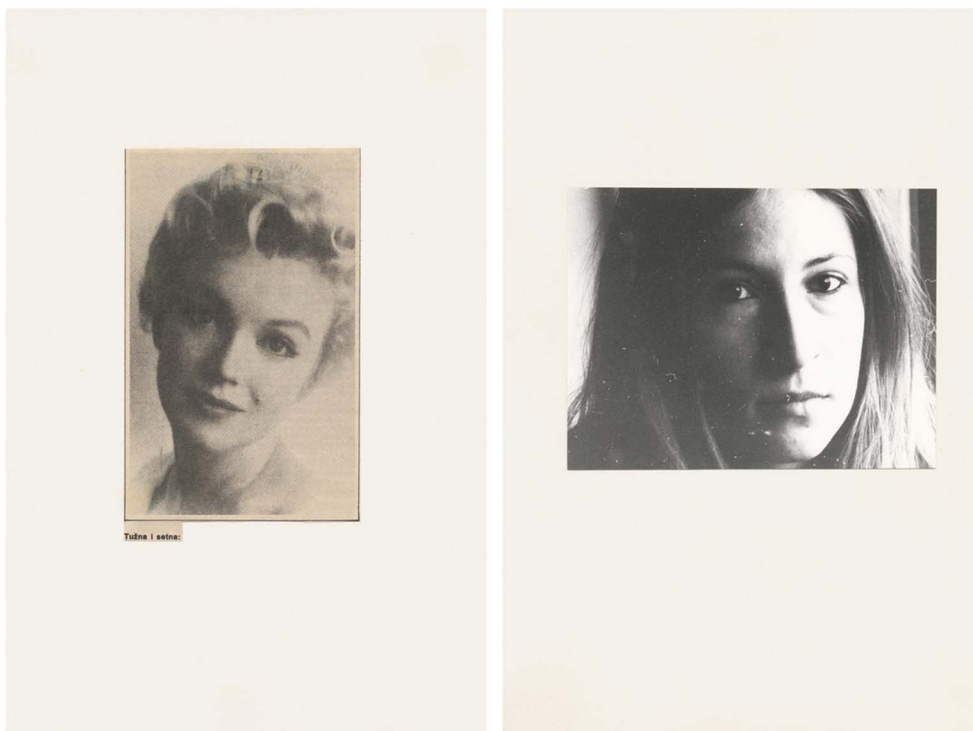


Sl. 16. *Dvostruki život*, 1975.

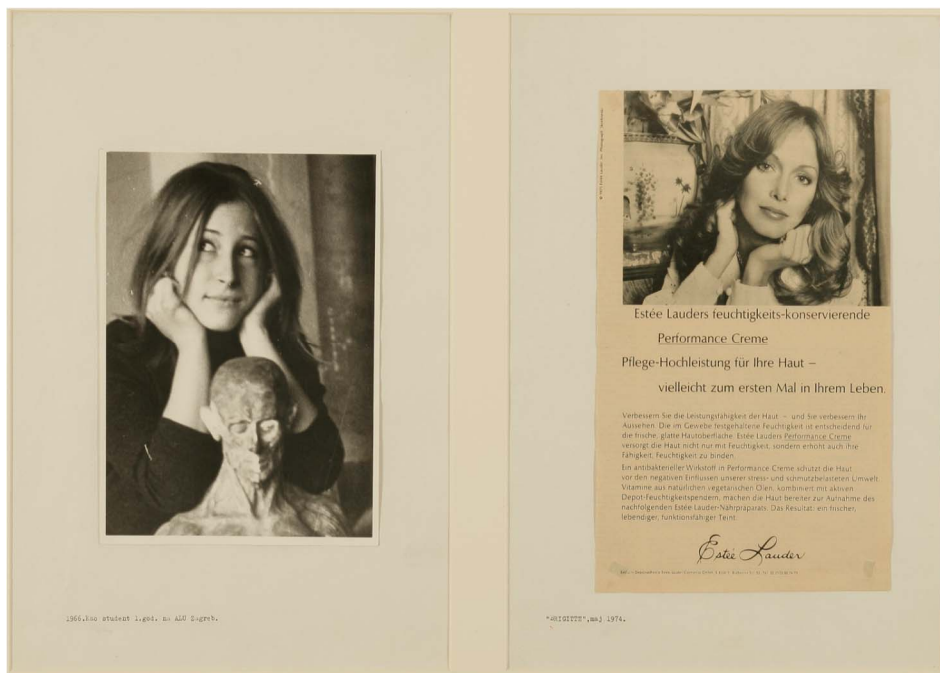
(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 17, *Tragedija jedne Venere*, 1975.
(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 18, *Tragedija jedne Venere*, 1975.
(<http://foundation.generali.at>)



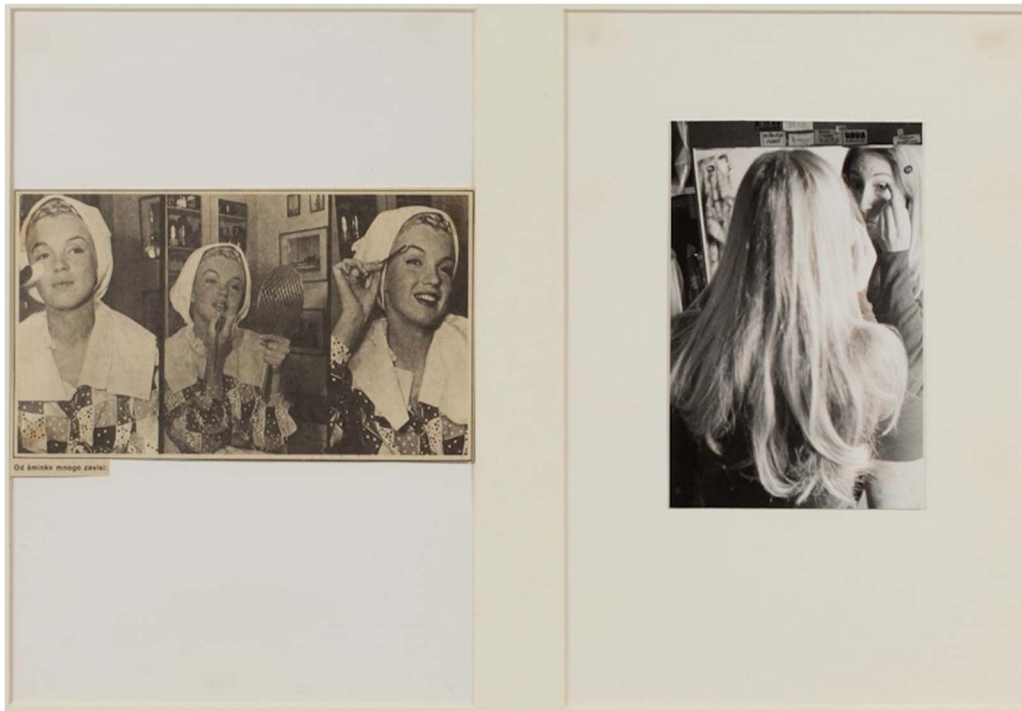
Sl. 19, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 20, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<http://foundation.general.at>)



Sl. 21. *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 22. *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 23. *Dvostruki život*, 1975.
 (<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 24. *Dvostruki život*, 1975.
 (<https://digitizing-ideas.org>)



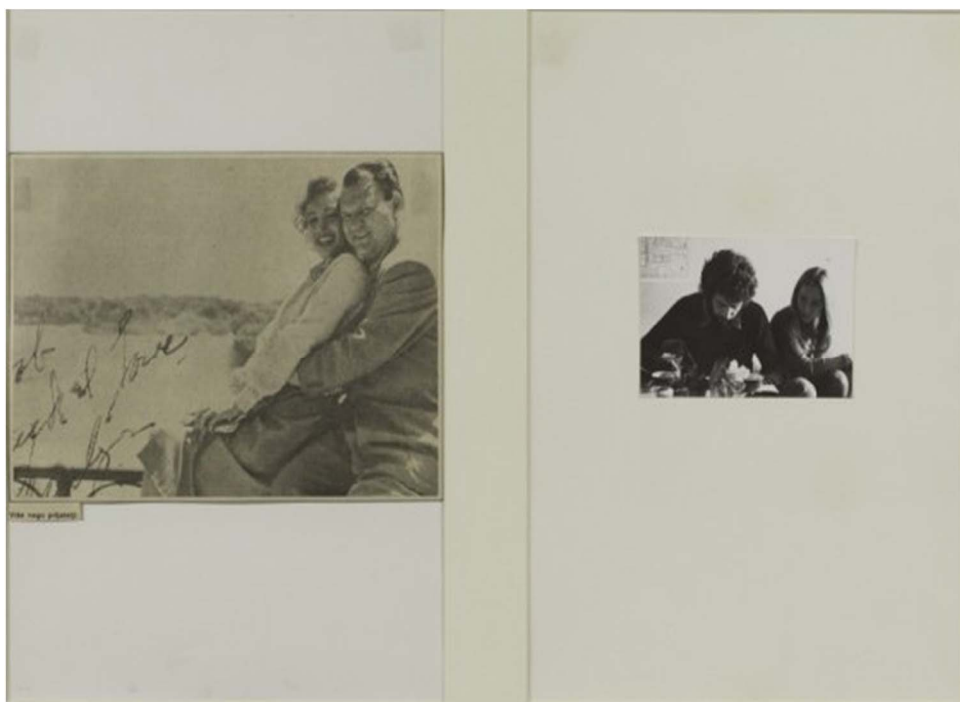
Sl. 25, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 26, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 27, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 28, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



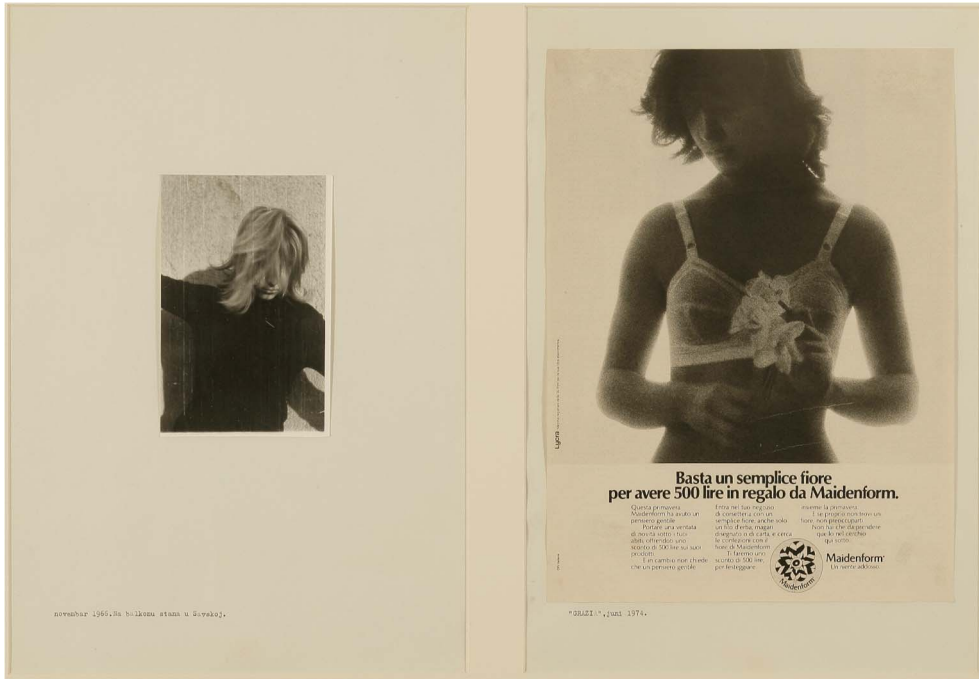
Sl. 29, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 30, *Tragedija jedne Venere*, 1975.

(<http://foundation.generali.at>)



Sl. 31, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 32, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 33, *Dvostruki život*, 1975.
 (<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 34, *Dvostruki život*, 1975.
 (<https://www.moma.org>)

Klorane non vi promette una pelle da bambina. Perché anche una bambina ha bisogno di Klorane.

Di solito si cita la cute di una bambina come esempio di pelle perfetta.

Certo è una pelle secca, compatta, elastica. Non presenta rughe né impurità rilevanti.

Ma già a dieci anni, la nostra pelle è una pelle grassa o tendente al grasso oppure è una pelle secca o tendente al secco.

Ma bisogna cioè, di un trattamento specifico che garantisca l'igiene, la pulizia, la protezione, in perfetta armonia con le funzioni naturali dell'epidermide.

I ricercatori dei Laboratori Klorane hanno individuato la risposta a questi problemi in alcuni estratti vegetali, che sono alla base delle quattro linee di filocosmetica Klorane.

Si tratta, naturalmente, di prodotti che vantano un'origine naturale:

- Altheopur, estratto di Althea, una pianta che appartiene alla famiglia delle Malvacee e quella aromatica dell'Altheopur, un arbusto comune nelle campagne;
- la Klorane ha messo a punto la Linea A l'Altheopur naturale per pelli decisamente grasse, la Linea A l'Altheopur estriche per pelli miste tendenti al grasso, la Linea A l'Althea naturale per pelli miste tendenti al secco, la Linea A l'Althea estriche per pelli secche e sensibili.

Sono trattamenti completi, con latte, tonico e base protettiva.

Non usare anche uno solo dei prodotti della propria linea, sarebbe inutile, dannoso e benefico, di tutto il trattamento.

La tua tenerezza ha bisogno, aggrazie, in associazione.

per rafforzare l'azione dei rispettivi principi attivi. Parlatene con il vostro farmacista.

E' la che, per non vantando i prodotti Klorane proposti, le ragazze lo rende in esclusiva, e vi potrà consigliare il trattamento più adatto al vostro tipo di pelle. Per rendere la pelle più sana. Così più bella.

Klorane tratta ogni pelle secondo natura. E' solo in farmacia.





1440 1999.

"GRATTA", junio 1974.

Sl. 35, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)

"Ora mi vogliono tutti vicina. Ma ho rischiato di restare sola per colpa di un sapone 'mezza giornata!'"



Benvenuto Rexona. Il sapone deodorante "mezza giornata". Solo la schiuma se ne va così facilmente, ma la protezione deodorante resta. Su tutto il corpo. Fino a sera.

Rexona sapone deodorante non ti pianta in asso.

Nelle nuove versioni Classic e Sport.

1440 1999.

"GRATTA", agosto 1975.

Sl. 36, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 37, *Dvostruki život*, 1975.
 (<https://www.moma.org>)



Sl. 38, *Dvostruki život*, 1975.
 (<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 39, *Dvostruki život*, 1975.
(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 40, *Dvostruki život*, 1975.
(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 41, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)

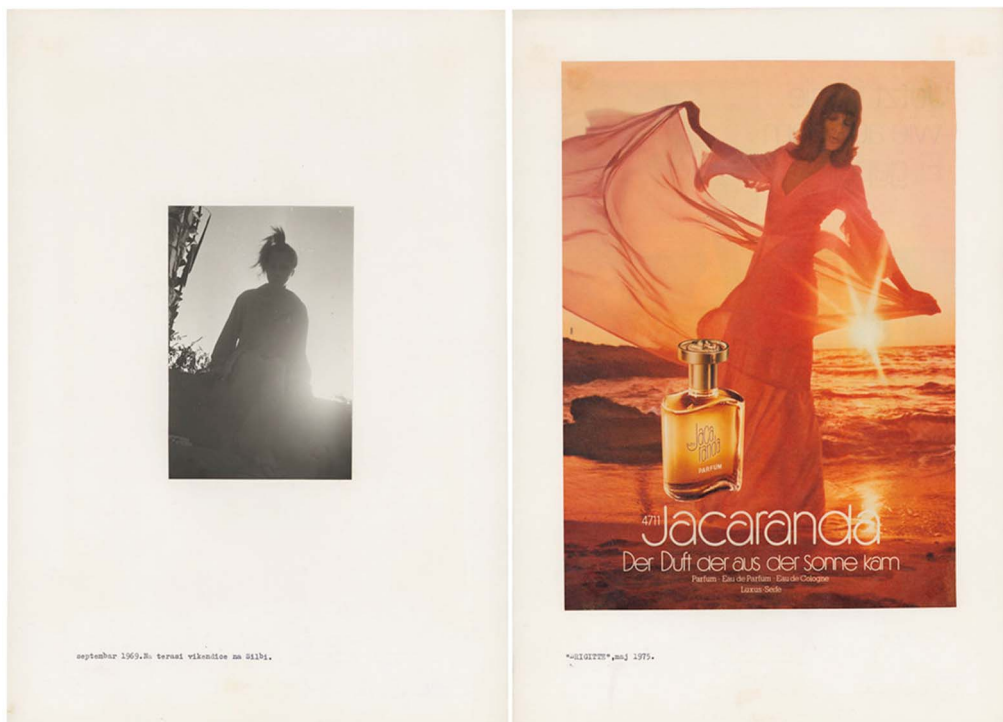


Sl. 42, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 43, *Dvostruki život*, 1975.
 (<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 44, *Dvostruki život*, 1975.
 (<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 45, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



Sl. 46, *Dvostruki život*, 1975.

(<https://digitizing-ideas.org>)



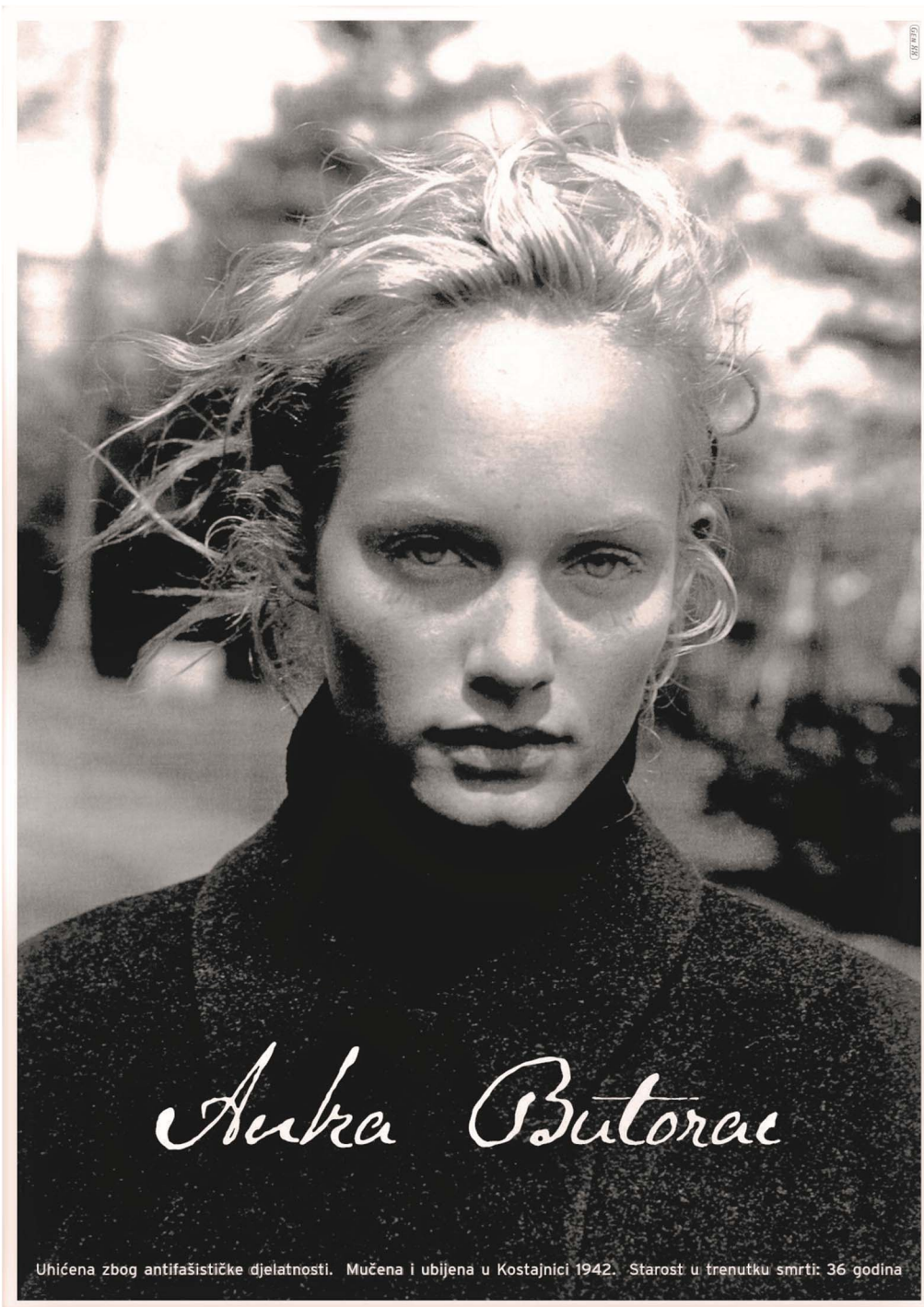
Sl. 47, GEN XX, 1997.

(<http://dizajn.hr>)



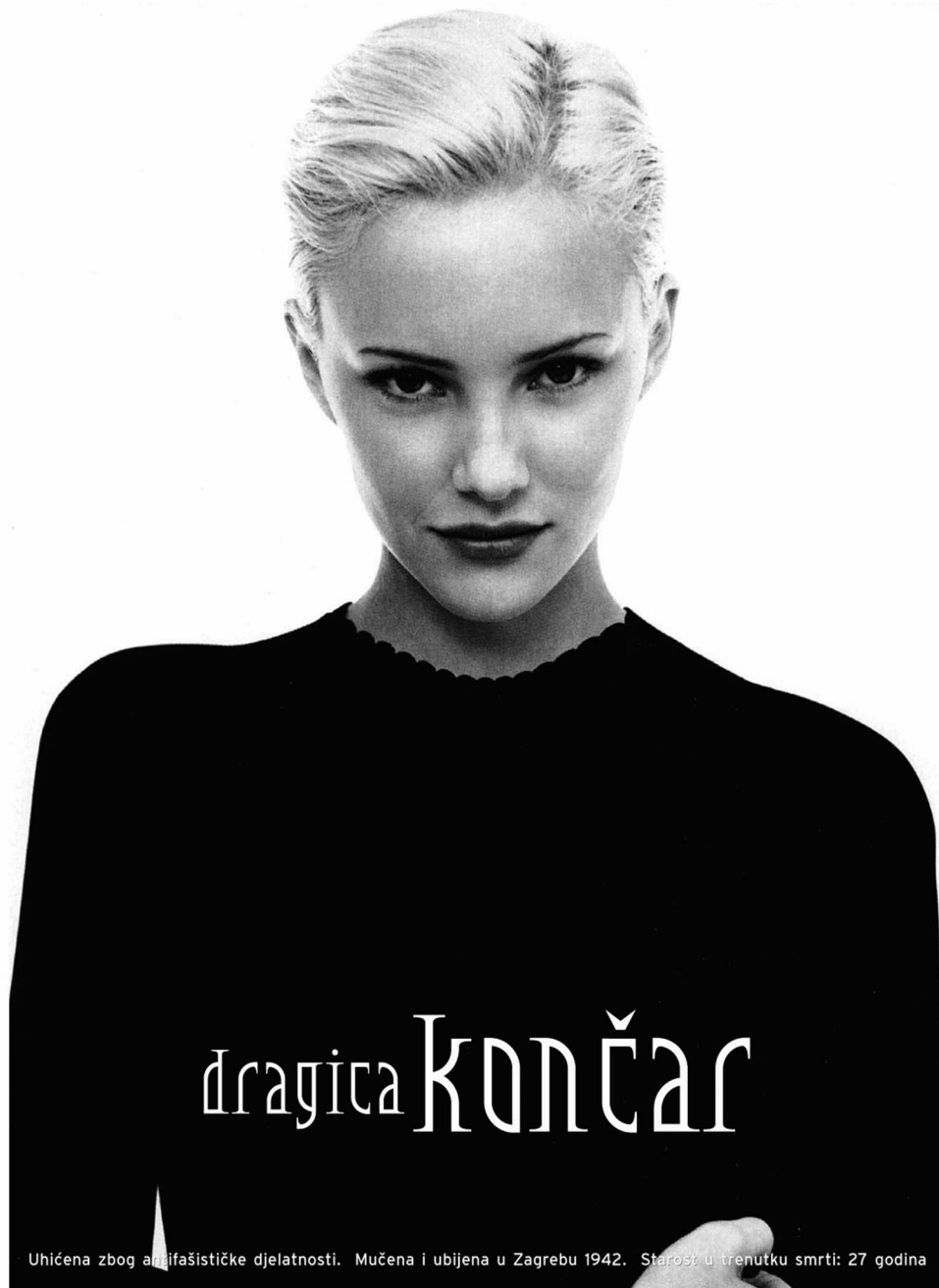
Sl. 48, GEN XX, 1997.

(<http://oris.hr>)



Sl. 49, *GEN XX*, 1997.

(<https://voltashow.com>)

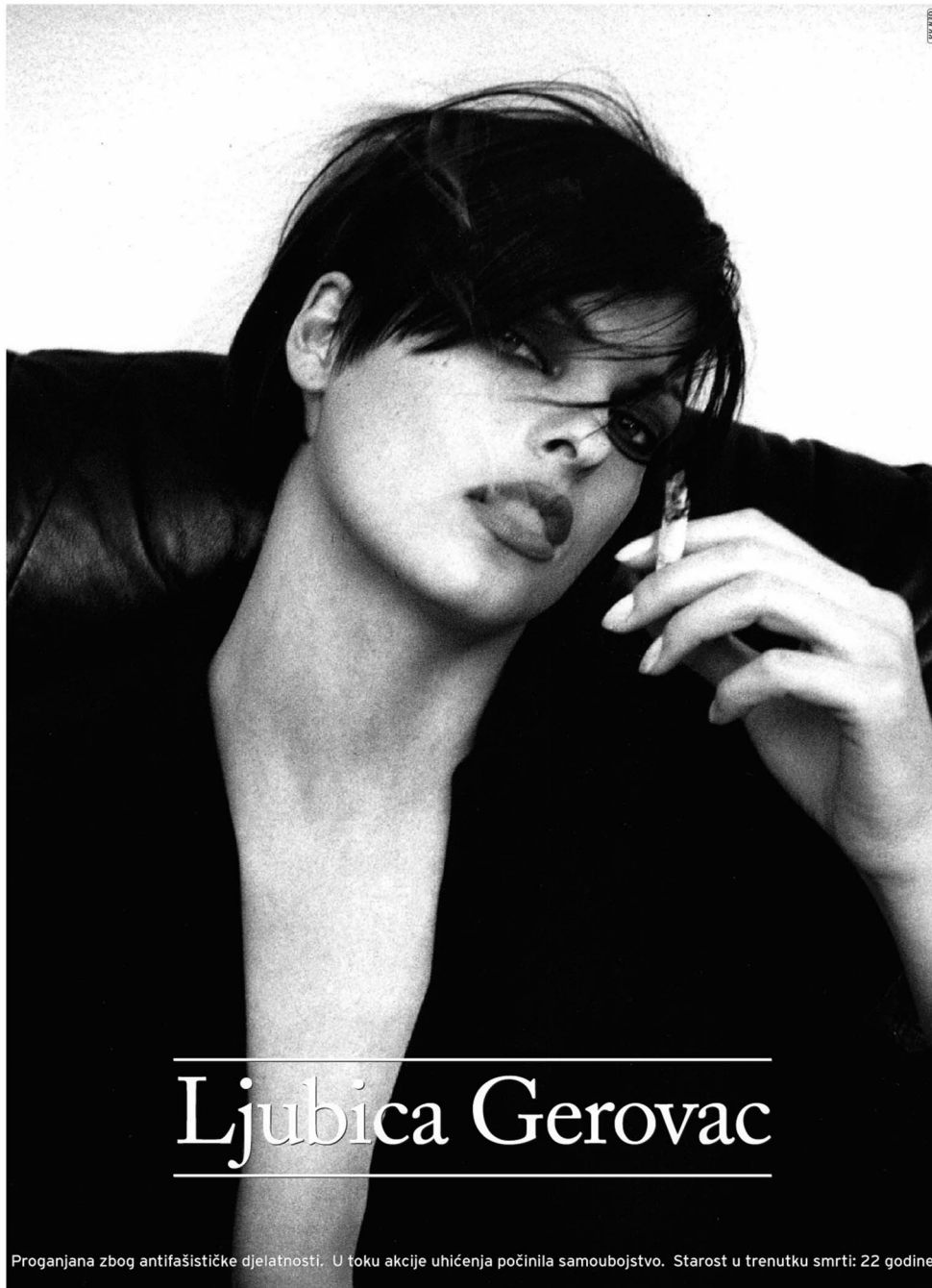


dragica KONČAR

Uhićena zbog antifašističke djelatnosti. Mučena i ubijena u Zagrebu 1942. Starost u trenutku smrti: 27 godina

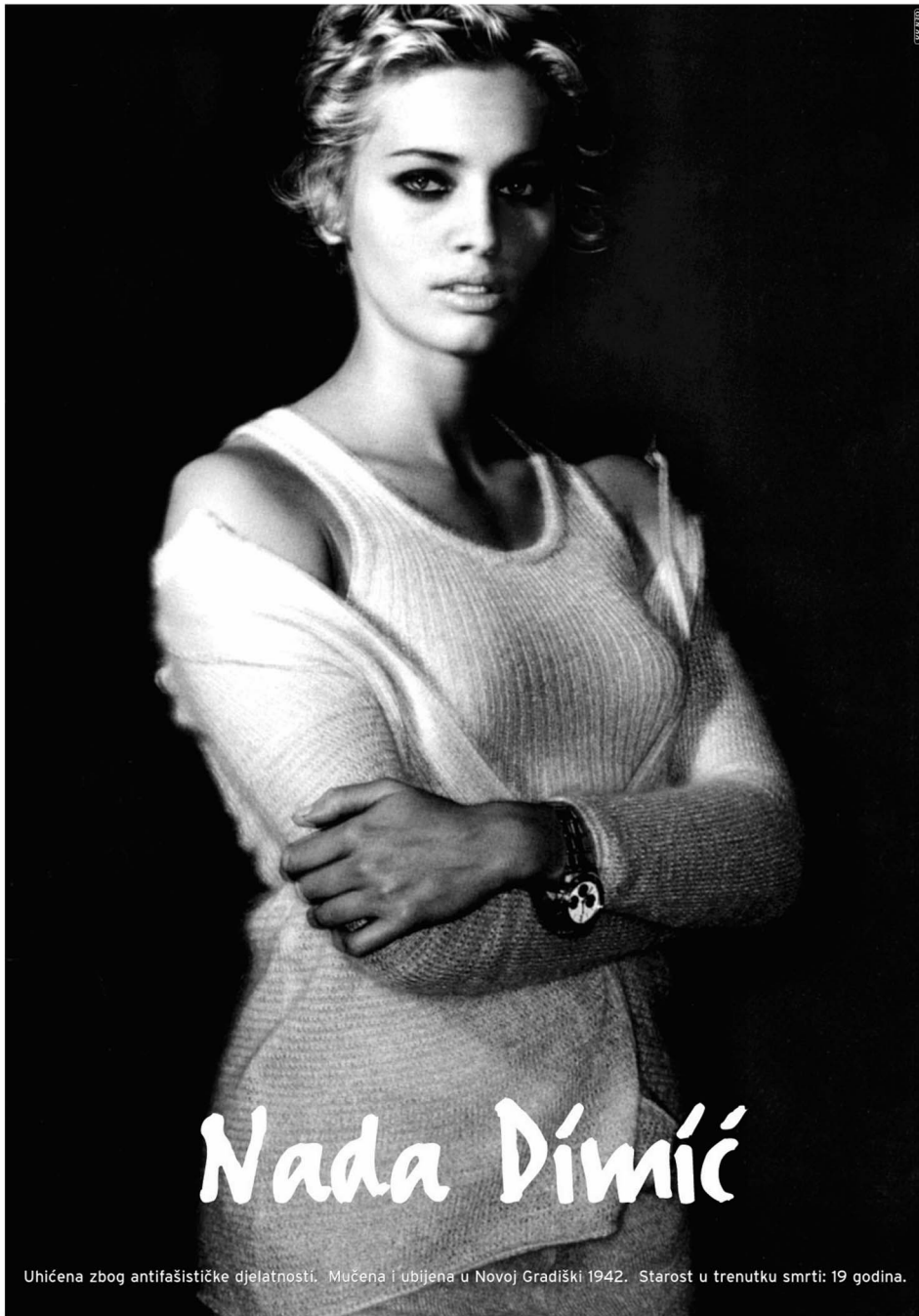
Sl. 50, *GEN XX*, 1997.

(<https://voltashow.com>)



Sl. 51, *GEN XX*, 1997.

(<https://voltashow.com>)

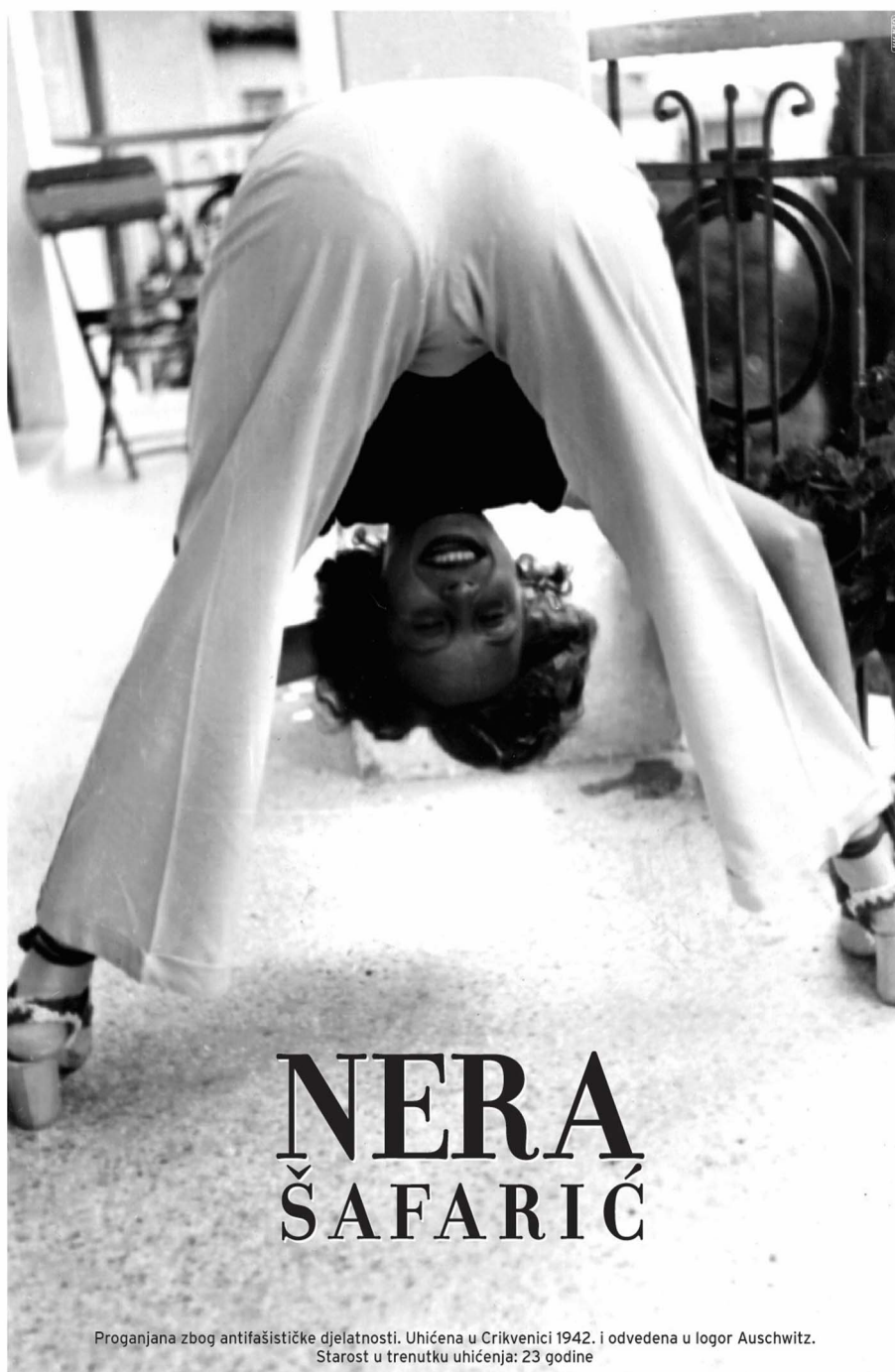


Nada Dimić

Uhićena zbog antifašističke djelatnosti. Mučena i ubijena u Novoj Gradiški 1942. Starost u trenutku smrti: 19 godina.

Sl. 52, *GEN XX*, 1997.

(<https://voltashow.com>)



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

Sl. 53, *GEN XX*, 1997.

(<https://voltashow.com>)



Sl. 54, *GEN XX*, 1997.

(<https://voltashow.com>)



Sl. 55, *Ženska kuća*, instalacija, 1998.

(<https://frieze.com>)



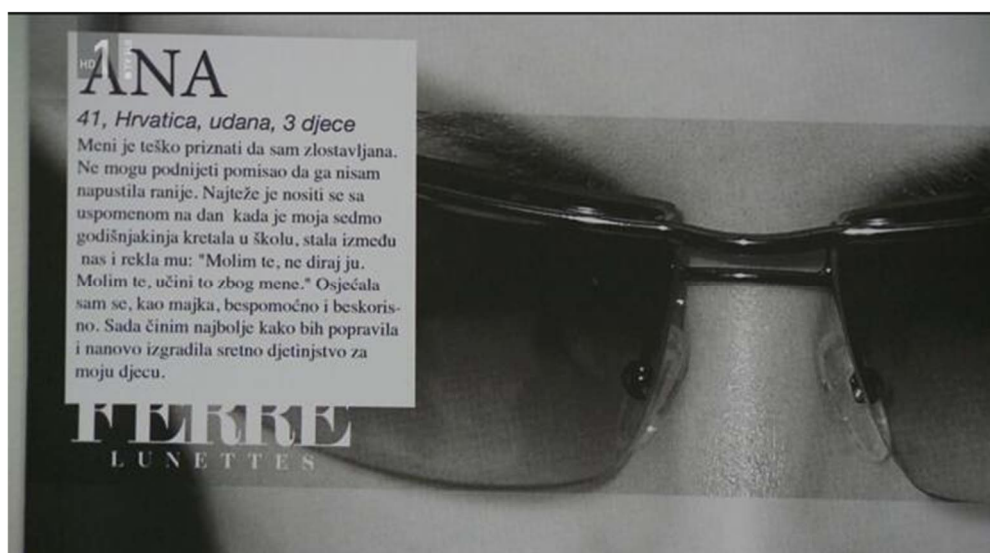
Sl. 56, *Ženska kuća*, instalacija, 1998.

(<http://ken-munsie.blogspot.com>)



Sl. 57, *Ženska kuća – Ana*, instalacija, 1998.

(<http://ken-munsie.blogspot.com>)



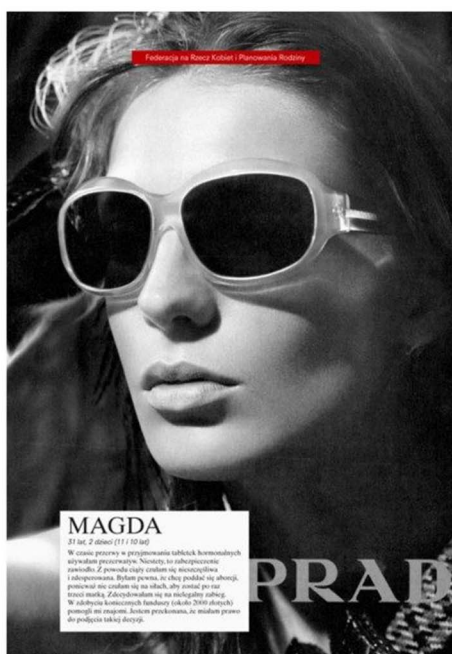
Sl. 58, *Ženska kuća – Sunčane naočale*, 1998.

(<https://www.rtv slo.si>)



Sl. 59, Ženska kuća – Sunčane naočale, 1998.

(<https://sites.psu.edu>)



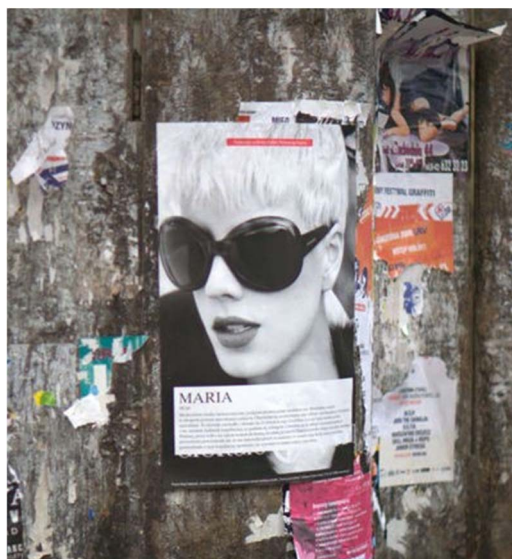
Sl. 60, Ženska kuća – Sunčane naočale, 1998.

(<http://dizajn.hr>)



Sl. 61, *Ženska kuća – Sunčane naočale*, 1998.

(<http://dizajn.hr>)



Sl. 62, *Ženska kuća – Sunčane naočale*, plakat, 1998.

(<https://www.swiatobrazu.pl>)

UDI - Centre Against Violence, Genoa

VERONICA

25, Italian, married, 2 children

When I was sixteen, I met Giovanni, my great love, with whom I have a daughter. After a while I discovered that he was a drug addict. He dragged me down with him, they took me, daughter away, but I decided to start my own life to fight to get my child back. After three years, I married another man. I gave birth to my son Adam and got my daughter back. It turned out I was the happiest woman in the world until the differences between my Algerian husband and me began to appear. He would beat me and I would forgive him because he would be drunk, again. I discovered that he was assaulting my daughter. He begged for forgiveness, but I removed my daughter to a safe place. I stayed with him for two more months, but he became more violent. That last time he almost beat me to death, if I hadn't called the police, I think he would have killed me. I am here now, and despite all the anger and pain, I still have a lot of hope and I have the strength to begin a new life with my children.

GUCCI
sunglasses

UDI - Centre Against Violence, Genoa

NADIA

22, Italian, divorced, 4 children

My parents' divorce was traumatic. I was very small and I suffered a lot and still suffer because of it. My father was always violent, he used to... and my mother was never there to take care of me. Even though the men wants to be my father, I don't feel for a moment that a woman who makes me cry and that I feel for me. I have two children, I don't live with my husband, I have a daughter who is four and a son who is a year old, by another man. I have never thought about I have very much but my mother takes the liberty of entering me to avoid all men, because I need to devote myself to my children. I decided to leave home and take my life into my own hands.

UDI - Centre Against Violence, Genoa

SONIA

32, Romanian, married, 1 child

I was a cheerful person. My passion was dance. While I was on a tour with my dance company in Rome, I met my future husband and the father of my child. At first, I was happy; he was generous, well-mannered... until he got married. Then he became jealous, possessive, and finally violent. I gave up everything just to avoid fighting with him. I even sold my car for my family. I learned how to sew. I worked as a dressmaker. I stopped all forms of dance, but even then he was not enough for his jealousy to become happy. In the meantime, I became pregnant and gave birth, hoping that I would one day be able to return to dance... I found a job as a dance instructor in a school. It was very painful to get divorced and separate my son from his father. I would like to love everything, maybe behind me and start over again as someone who has arrived in Italy.

HUGO BOSS

UDI - Centre Against Violence, Genoa

MERCEDES

35, Argentinian, divorced, 2 children

I arrived in Italy without a bank account and I distributed in Genoa, my destination. I found a job at a bar where I worked for 2 years. I met Maurizio, we became engaged and I brought over my daughter Natalia. We moved a flat with all the things that I had carried up and with the few possessions that he had. Everything was going well until he began to treat my daughter badly. My mistake was that I allowed myself to be convinced that we needed a son. My mistake because I should have gotten to know him better and then had a child with him. I couldn't take his ugly nature and bad behavior towards my daughter. I decided to leave and end everything because I wanted to avoid that one day, because of him, my son becomes a person like his father. I know that with the help of my church presence and support, I will succeed in making my son a valuable, respectable, and educated person.

LUIGI ORIO **ALFREDI**
OCCHIALI

Sl. 63. Ženska kuća – Sunčane naočale, 1998.

(<https://www.christies.com>)



Sl. 64. *Ženska kuća – Sunčane naočale*, 1998.

(<https://viennacontemporarymag.com>)



Sl. 65. *Ženska kuća – Sunčane naočale*, 1998.

(<https://viennacontemporarymag.com>)



Sl. 66. Ženska kuća – Sunčane naočale, 1998.
(<https://viennacontemporarymag.com>)



Sl. 67. Ženska kuća – Sunčane naočale, 1998.
(<https://viennacontemporarymag.com>)