

Suzana Marjanić

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
suzana@ief.hr

Antimodni transžanr – tri primjera subverzije s RH scene: Ivana Popović, Tajči Čekada i Martina Križanić¹

U članku nastojim dokumentirati antimodne performanse na hrvatskoj sceni na odabranim primjerima, od Ivane Popović (1968.-2016) preko Tajči Čekade (r. 1976) pa sve do najmlađe predstavnice tog subverzivnog transžanra – Martine Križanić (r. 1986) koje demonstriraju subverziju anti/mode kao iskaz autonomije u odnosu na modne heteronomije i mentalnu uniformu *mainstreama*, gdje se poveznica svih triju umjetnica uočava i u konceptu brisanja spolnih/rodnih obilježja.

Ključne riječi: antimodni performans, subverzija, feminizam, izvedba otpora, Ivana Popović, Tajči Čekada, Martina Križanić

The Anti-Fashion Transgenre – Three Examples of Subversion from the Croatian Scene: Ivana Popović, Tajči Čekada, and Martina Križanić

With the three aforementioned examples – of multimedia artists Ivana Popović (1968-2016), Tajči Čekada, and Martina Križanić – I seek to document the anthropology of gender by the aforementioned anti-fashion triad dedicated to the marginal, trans-genre art field. Briefly put, the three artists demonstrate a subversion of anti/fashion as an expression of autonomy in relation to fashion heteronomies and mental uniform of the mainstream, whereby the common link between the artists – elimination of sex/gender attributes – is also notable.

Key words: anti-fashion performances, subversion, feminism, the performance of resistance, Ivana Popović, Tajči Čekada, Martina Križanić

Trima primjerima multimedijalnih umjetnica – Ivane Popović (1968-2016), Tajči Čekada (r. 1979) i Martine Križanić (r. 1986) – nastojim dokumentirati navedenu antimodnu trijadu koja je posvećena rubnom, transžanrovskom

¹ Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2016-06-2463 (Naracije straha: od starih zapisa do nove usmenosti).

umjetničkom području. Ivana Popović antimodnim performansima nastojala je djelovati kao modna ljevičaraka sa svojom urbanom gerilom. Nadalje, Tajči Čekada svojim antimodnim performansima nastoji, kako je izjavila, subvertirati stanje gdje je umjetnost "prihvatila zakone mode, a umjetnici se bore ne bi li bili što pomodniji" (Čekada, prema Šimunović 2016, 60). Martina Križanić, kao najmlađa pripadnica spomenute antimodne trijade, stvara vizije, kako često ističe, ekstremizirane ženstvenosti, slatkoće, distopijskog svijeta i agresivnosti, eksperimentiranjem u odijevanju kao i performativnošću i kostimografijom u svakodnevnici, društvenom i kulturološkom akcijom, feminizmom, konzumerizmom, intermedijem, *campom* i *kraftivizmom*, s posebnim fokusom na politike identiteta (Križanić, 2013, http). Primjenjujući Harajuku kulturu demonstrira da japanske subkulture "na kreativan način svojim marginalnim ideologijama putem *bricolagea* konstruiraju nove identite koje ruše sve prijašnje granice nacije, kulture, rase i roda" (Križanić, 2013, 15). Ukratko, sve tri umjetnice demonstriraju subverziju anti/mode koja se povezuje uz subkulturne stilove, kao iskaz autonomije u odnosu na modne heteronomije i mentalnu uniformu *mainstreama*, gdje se poveznica svih triju umjetnica uočava i u konceptu brisanja spolnih/rodnih obilježja.

Naime, antropolozi Ted Polhemus i Lynn Procter 1978. godine uvode termin *antimoda* (engl. *anti-fashion*) koji se danas najčešće povezuje sa subkulturama (usp. Biočina 2014, 34). Ističu, među ostalim, za antimodu da unutar svake skupine postoji pretpostavka slaganja o središnjoj temi "načina života" što se onda izražava "našom nošnjom" – svaka subkulturna skupina razvija vlastiti stil, antimodu kojom se kao skupina razlikuje od *mainstreama* (Polhemus & Procter 2002, 225). Njihova su razmatranja antimode nastavili brojni teoretičari/ke mode, pa tako npr. Samantha Holland (2004, 77) upućuje na odrednicu američkoga sociologa Freda Davisa, iz njegove knjige *Fashion, Culture and Identity* (1992), antimode (mode otpora) kao simboličke matrice opozicije, odbijanja, parodije, satire glavne struje. *Ivana Biočina* razlikuje pak antimodu makroideologije i antimodu mikroideologije, gdje pod prvom odrednicom razmatra uniforme kao vizualne kodove ideologija, s obzirom da je uniforma znakovna kostimografija ideologije, dok pod drugom odrednicom podrazumijeva antimodu subkulturnih skupina (Biočina 2014, 43-61). Tako Lea Vene antimodne performanse Ivane Popović postavlja u kontekst onoga što teoretičarka mode Ginger Gregg Duggan određuje kao modu kasnih devedesetih kada modne revije komuniciraju kao oblici performansa. "Dizajneri se inspiriraju performansom šezdesetih i sedamdesetih, fluxus i dada performansima, kazalištem i popularnom kulturom, a kao rezultat razvija se nova hibridna forma performansa koja je do tada bila slabo zastupljena u komercijalno orijentiranom modnom sustavu" (Vene 2019, 122).

Prvi primjer: Ivana Popović ili izvedba modne piste – Artaud i Grotowski

Ivana Popović na modnoj i kazališnoj sceni počinje djelovati krajem osamdesetih, s predstavama i modnim performansima svoje trupe Studio kinetičke figurativne skulpture *Linija manjeg otpora*, oformljene 1989. godine. Nazivom trupe aplicirala je kako prenosi skulpturu u živu sliku svojih antimodnih performansa, projekata „za pokret, ljude, slike i modu”. Kao što je izjavila Nataša Ivančević, koja je u Muzeju suvremene umjetnosti (Zagreb, 2019) priredila prvu retrospektivnu izložbu navedene umjetnice,

“Ivana Popović jedna je od najintrigantnijih hrvatskih suvremenih umjetnica koja je svojom preranom smrću ostavila neobrađen, nesistematiziran i javnosti nedovoljno poznat opus” (prema Kiš, 2019, [http](#)).²

Iz mnogih razgovora, izjava koje je umjetnica dala medijima, izdvojila bih ovom prigodom dva njezina iskaza. Kao prvu odrednicu izdvajam da je umjetnica sebe smatrala modnom ljevičarkom koja je djelovala sa svojom urbanom gerilom – *čergom* gdje joj je bilo bitno da ima živu emociju na pozornici, sceni a ne scenske afinitete. Nadalje, kao drugu odrednicu izdvajam da je modu smatrala nastavkom folkloru koji bi trebao biti dostupan svima. Sama je sebe odredila kao kiparicu, koja *kipari* tkaninu: „direktno škarama režem materijal, ne radim po krojevima, već po iskustvu” (Popović, prema Gluić, 2002, 35-36).

O modnoj pisti Ivana Popović razmišljala je na način Artaudove recepture o kazalištu okrutnosti i fizičkoga kazališta Grotowskog u žanru zaleđenih živih slika, a protivno klasičnoj narativnosti kazališta, odnosno njezinim riječima:

„Nema ljepšeg teatra od modne piste koja je za mene pravo kazalište okrutnosti po Artaudu i Grotowskom. Dakle, imaš uplašenu manekenku, žrtvu, janje; onda imaš svjetlo, žaaaarki kostim, brutalnu muziku i publiku željnu krvi. Pa onda *tu* glumicu utegni u korzet, izbaci joj guzicu i natakni na štikle. Eto žrtvovanja” (Popović, prema Marjanić 2014, 645-652).

Izjava potvrđuje koliko je umjetnica u modnim performansima na način teoretičarke izvedbenih studija iščitavala izvedbenu strukturu, u kojoj je prepoznala Artaudov zahtjev protiv logocentrizma, racionalizma i individualizma – o tome da kazalište bude ritual, a glumac/glumica – hijeroglif, kao što izvedbeno djeluje u balijskom kazalištu. Pritom se ipak sve više usmjeravala od kazališta prema modnom performansu, nastojeći se osloboditi teatra kao „kocke”, ističući da je teatar,

² Navedeni dio teksta fragment je veće cjeline koju sam pisala za monografiju spomenute izložbe *Ljubav i otpor Ivane Popović* (Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 21. 3. – 28. 4. 2019., kustosi-ca: muzejska savjetnica Nataša Ivančević) (usp. Marjanić 2019). Više o konceptu navedene izložbe usp. Ivančević 2019.

„nezanimljiv, dosadan, skup i komoran, i gotovo. Manekenstvo ne podnosim, ne volim; doživljavam ga kao nešto ružno. Shvatila sam da upravo kroz modnu pistu mogu podvaljivati ono kazalište na kojem sam odrasla – dakle, fizičko kazalište Montažstroja, jer takvoj publici moraš podvaljivati, s obzirom na to da ih ne možeš natjerati da pročitaju ono što tebe zanima iz kazališta okrutnosti i fizičkog kazališta” (Popović, prema Marjanić 2014, 645-652).

Naime, u predavanju *Kazalište i povijest* Grotowski je performer (izvođača) atribuirao kao čovjeka od akcije, stanje *biti performer* kao stanje bivanja, tragom čega Valentina Valentini predstavu određuje kao degenerirani ritual, a performansu pridaje ritualnu vrijednost (Valentini 2001, 23–31); upravo u tome smislu možda je Ivana tražila susretno između modne procesije kao svojevrsnoga terapijskog očišćenja od uniformiranosti mode i uniformiranosti „standard konfekcije”, kakav je naziv i nosio jedan od njezinih performansa iz 2001. godine (*Standard konfekcija*, Galerija SC, Zagreb, 2001). Više je puta izjavila da standardni manekenski posao smatra trgovinom bijelim robljem te je zato radila s grupom Schizoid Wikler’s (s namjerno pravopisno pogrešnim ispisanim nazivom), prvim ženskim *punk* bendom hrvatske scene (usp. Marjanić 2014, 695-704). „Njih ima i lijepih i ružnih, mršavijih i debljih – u svakom slučaju nisu stereotipne, a uvijek odrade posao kao prave profesionalke” (Popović, prema Paleček 2001, 34). Vezano uz tragičnu sudbinu Ivane Popović navodim da je nažalost i Vida Borš, arhitektica, plesna pedagoginja i članica udruge "Sve za nju" te nekadašnja bubnjarica benda Schizoid Wikler’s, isto tako preminula od te zloćudne bolesti 28. travnja 2011. u KBC-u Rebro (Zagreb). Na blogu humornetumor.com Vida Borš na duhovit je način pomagala ženama oboljelima od raka dojke –koristeći smijeh kao lijek, kao što je Ivana Popović svojom modnom terapijom nastojala duhovno pomoći oboljelim prijateljicama i poznanicama sve do prerane smrti od iste zloćudne bolesti.

Zanimljiv je navedeni žanrovski rub između modnoga performansa i kazališne predstave. I dok su teatarske kritike u Ivaninu „šavnom” izričaju prepoznavale da je riječ o odmaku od kazališta prema modnom performansu, modni kritičari ipak su zamjećivali dimenziju teatarskoga u modnim izvedbama. Sasvim je točno Oleg Mađor, jedan od osnivača Montažstroja, zamijetio za Ivanine rubne žanrovske izvedbe sljedeće:

„Družba supralunatika metodski se koristi formama sveprisutnih (popularnih) parateatarskih fenomena, kao što su modna revija, sportska utakmica, politički ceremonijal, *clubbing*...” (Mađor 1995, 8-10).

Sama je umjetnica istaknula kako smatra da se u *off*-sceni nije ništa dogodilo nakon eurokazovskog proboja mladih snaga³ i nakon energije ATTACK!-

³ Gordana Vnuk, osnivačica i umjetnička ravnateljica Eurokaza, ističe kako se te prve ratne godine (1991.) Eurokaz po prvi put pojavio kao producent, i to tada najpropulzivnijih mladih snaga hrvatske scene, Montažstroja i Ivane Popović, Kačinsky trupe Željka Zorice Šiša – *Magritte: nerazjašnjeno ubojstvo* i Uplašenih žirafa – *Playture: Sharp Drive*. Montažstrojeva *Rap opera*

a (Autonomna tvornica kulture, Zagreb) u kojoj je prepoznala iznimnu vrijednost, posebice što se tiče Schmrtz Teatra Marija Kovača i djevojaka, *punk*-glazbenica iz Schizoid Wikler'sa, koje je, kako je istaknula „odmah uključila u neke svoje projekte”.

U okviru je svojih projekata Ivana Popović bez straha progovorila i o pitanju konkurencije, o tome kako, nažalost, i u svakom drugom životnom segmentu, umjesto Kropotkinove želje o uzajamnoj pomoći, vlada darvinovska konkurencija. To je demonstrirala u modnom performansu *Kako su zečice pojele prijateljicu* (2002.), gdje su petnaest modela – plesačica odabrale između sebe jednu, ubile je i pojele – kako je Ivana navela na programskom letku – „zato što je možda bila ljepša ili ružnija od drugih, uspješnija ili manje uspješna od drugih, pametnija ili manje pametna od drugih”. Ukratko, navedenim je performansom Ivana Popović otvoreno progovorila o konkurenciji na modnoj sceni, konkurenciji u privatnom i poslovnom životu, konkurenciji među prijateljicama... Njezinim riječima: „Deset godina išla sam na klasični balet i žderale smo se međusobno tko će biti bolji, tko će biti u prvom redu; navedeno žderanje nastavilo se na ALU-u... Nažalost, generacijsko tetošenje nisam, naravno, osjetila ni u svijetu mode.” Ivanin performans, kazališno-scenski-modni projekt *Ja sam žrtva mode* (Bundek, HDLU, 2002.), s odrednicom „egoistično-humanističko-antiseksualan modni spektakl i dokumentarna drama o žrtvama mode” (Maričić 2002, 21) za koji je Nenad Korkut napisao u katalogu da Ivana radi na živim skulpturama, te da je Ivana kiparica koja je medij svojega rada našla u ljudskom tijelu i umjesto da ga trodimenzionalno ovjekovječuje u svojim skulpturama, čini od njega žive skulpture. Tridesetak izvođačica kao žrtve mode umiru; prvo su umrle na Bundeku, a zatim dva dana kasnije i u Domu HDLU-a.

„Kad su gledatelji došli, one su već ležale, a preživjeli im je zec objašnjavao od čega je svaka žrtva mode umrla... kad je kojoj istekla kreditna kartica” (Gluić 2002, 35-36).

101 bavila se nastankom prve slavenske strojnice „kalašnjikova”, a donijela je na scenu, riječima Gordane Vnuk, „sirovu i autentičnu energiju ulice koja se u kasnijim forsirano sofisticiranim radovima Boruta Šeparovića rijetko ponovila”. Za razliku od biomehanike, akrobatike i afektivnog atletizma Montažstroja, koji su inzistirali na psihofizičkom naporu, žrtvovanju tijela i uma atleta srca (naime, Ivana Popović sudjelovala je u radu njihove prve predstave *Vatrotehna* u napuštenoj tvornici Badel 1990.), Ivana Popović u *Ribizl bombi* donijela je bajkovitu priču o blizankama slastičarkama, no zapakiranu u politički celofan, s obzirom na to da je publika na tom eurokazovskom *off*-programu sjedila u šestinskoj atmosferi (usp. Vnuk, http). Naime, blizanačku temu o dvjema bliznakama, svojevrsnim techno snašama u *Ribizl bombi* Ivana Popović postavila je u političku priču s obzirom na to da je scena dominirala u etnonacionalnom kiču koji se počeo promovirati tih godina; cijela je scena bila postavljena u formi krčme – stolova na kojima paradiraju katatoničarke djevojke – manekenke – blizanke u crveno-bijelim kvadratičima, što je podsjećalo na šahovske budnice tih godina i licitarskim srcima. Naime, Ivana Popović za kostimografski i scenografski spektar navedene predstave uzela je materijal s crveno-bijelim kockastim uzorkom koji se upotrebljavao u tadašnjim krčmama. Pritom plakat za predstavu trebao biti *Burdin* kroy u formi raspada Jugoslavije, od čega se u konačnici ipak odustalo. Tako da je upravo dvostruka priča; jedan politička priča a druga upravo negacija mode kao unitarizma... *Ribizl bombu* gledala sam zatim i nekoliko dana kasnije nakon Eurokaza na osječkom Posteurokazu kada se dogodio "Pad crvenoga fiće" (27. lipnja 1991.).

S obzirom na prisutnost životinja u brojnim izvedbama Ivane Popović (od majmuna Milivoja Prvoga Akademika, kokoši – koje smo mogli gledati već u njezinoj prvoj antimodnoj predstavi *Ljepotica i zvijer* iz 1991. godine, miševa iz predstave *Dokumentarni igrokaz Za mamu Lepu* u staroj *Vjesnikovoj* tiskari u Zagrebu 1994. godine) uloga zeca u spomenutoj verziji projekta *Ja sam žrtva mode* očito referira na konceptualnoga Beuysova zeca koji u ovom slučaju nije mrtav kao u Beuysovoj akciji, već preuzima ulogu naratora. Naravno da pored Beuysova zeca, njegove akcije *Kako objasniti slike mrtvom zecu* iz 1965. godine, u interpretaciji navedene Ivanine izvedbene zoo-metafore nadovezuje se i nadrealna priča o Alisinom susretu s nadrealnim Bijelim zecom u Zemlji čudesa.⁴

Koncept o žrtvama mode Ivana je i revijalno istaknula 1995. godine performansom *Madona: Ja sam trudna! Ja: Ja sam žrtva mode!*⁵ (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb). Kao da je primijenila koncept iz Girardove knjige *Nasilje i sveto* (1971) gdje spomenuti teoretičar rituala povezuje agresiju i svetost: „Budući da je žrtva sveta, zlodjelo je ubiti ju. Ali, žrtva je sveta samo zato što će biti ubijena.” Koncept je sličan modnom svijetu s manekenkom – prinesenom žrtvom u modnom hangaru, što je Ivana najavila s katatoničarkama blizankama slastičarkama u *Ribizl bombi* 1991. godine na Eurokazu.

Model žrtve Ivana je često upotrebljavala u svojim modnim performansima, odnosno, kao što ih je nazivala, „modnim incidentima”, i to kao kritiku modnoga konzumerizma. Navedeno je, primjerice, demonstrirala u videoradu *Gubitak svijesti za Karapandžu* (1993). Navedeni žanr zaleđenih slika završavao bi lajtmotivom – zaleđenom živom slikom gdje bi se nositelji/ice modela, bacali „mrtvi” na pod: tako je posljednju večer Dref Fashion Weeka Zagreb 2013. Ivana Popović zatvorila „maštovitim prikazom današnjih mladih života izgubljenih u navali modnog pritiska i krivih normi”. Donosim komentar Marine Stojanović:

„Ivana Popović ovaj put na pistu je izvela 23 mlade djevojke, kao simbole nevinih mladih života koji ne mogu uživati u svojoj mladosti zbog opterećenja nametnutim lažnim i krivim vrijednostima te standardima i normama. Sve su nosile bež te pokoju crnu kreaciju, izrađenu od čiste svile, čime je Ivana htjela naglasiti ljepotu i čistoću njihove mladosti. Na kraju revije sve djevojke, odnosno ‚klonovi’, kako ih je Ivana zamislila, popadali su na pistu od ‚tereta mode i trendova koje moraju nositi’... Njezina revija ima i humanitarni karakter, pa su posebno izrađeni topovi i dio kolekcije donirani udruzi Europa Donna, koja pomaže ženama oboljelima od raka dojke. Svoju kolekciju prikazala je u suradnji sa zagrebačkim dizajnerima nakita Mladenom i Petrom Grubićem koji su donirali sav nakit prikazan na reviji” (Stojanović, [http](#)).

⁴ O zoosimbolu zeca u Ivaninu ciklusu *Zecomanija* usp. Ivančević 2019, 280.

⁵ Naziv performansa, modne procesije, često je bio pogrešno napisan u medijima, a riječ je o dijalogu između Madonne koja je trudna i Ivane Popović (ja) kao žrtve mode.



Slika 1: Ivana Popović: *Žrtva mode* (2009), foto: Ivan Filipović

Osmišljavala je i male diverzije ulicama grada gdje bi se njezine „žrtve” bacale ispred modnih butika, izvikujući „Ja sam žrtva mode”, a i sama umjetnica autoironično bi izjavljivala u brojnim svojim intervjuima da je žrtva mode. Žive slike žrtava mode s vremenom su sve više nalikovale na mrtvu živost gdje je umjetnica modelima dodavala i stilizirane rane na zapešćima, vratu, grudima; zaleđene slike sve su više prizivale oksimoronsku živu mrtvost, kao što npr. pokazuje koncept žrtava mode iz 2008. i 2009. godine koje je fotografirao Ivan Filipović (usp. Vene 2019, 146).⁶ Teoretičarka mode Caroline Evans (2007, 4) navodi kako je modna scena, ona koju naziva *moda na rubu* (*fashion at the edge*), devedesetih godina izlagala sve više traumu, te su time teme bivale mračnije; radilo se o smrti, bolesti i napuštenosti, i to kao reakcija na nestabilnu pozadinu društvenih, ekonomskih i tehnoloških promjena krajem 20. stoljeća.

Što se tiče termina *modnoga performansa*, sama ga je umjetnica u počecima rijetko upotrebljavala, pa je tako za nastup Virus Teatra Michelangelo⁷ u

⁶ O stvarnim žrtvama mode Frances Corner piše u kontekstu neoliberalne proizvodnje odjeće u azijskim tvornicama, pri čemu posebice ističe Bangladeš koji ima najmanju nadnicu za radnike/ice tekstila (80 posto čine žene) – 38 dolara mjesečno što odgovara korporativnim mogulima.

⁷ Nakon trupe Studio kinetičke figurativne skulpture Linija manjeg otpora Ivana Popović osniva novu skupinu – Virus Teatar Michelangelo 6. ožujka 1992. u Ljubljani, na dan rođenja Michelangela Buonarrotija, a poziva se na otkrivanje kompjutorskoga virusa Michelangelo 4. veljače 1991. u Australiji.

Omladinskom klubu Đuro 10. siječnja 1993. (a o tome nam svjedoče njezine pozivnice i plakati, kao i brojni životopisi) upotrebljavala termin *modni igrokaz*. Predstavu *Ribizl bomba* jednostavno je odredila terminom *predstava*. Kao što je istaknuo Kruno Petrinović, Ivani je bilo važno da to bude izokrenuta modna revija kao kazališna predstava ili performans, a svoj je rad *Madona: Ja sam trudna! Ja: Ja sam žrtva mode!* (1995.) odredila kao *modnu procesiju*.

Drugi primjer: Tajči Čekada – antiuniforma

I više nego kreativno zanimljiva, estetski iskrena i umjetnički nepomodna riječka multimedijalna umjetnica – *modna dizajnerica* i umjetnica performansa (koja sebe nikada ne etiketira modnom dizajnericom) Tajči Čekada (Rijeka, 1979)⁸ odbija diktat modne scene i standardnoga *catwalka* i kao što je jednom istaknula – korištenje različitih arhetipova bitna je odlika većine njezinih radova. Istina, njezin rad se kontekstualizira modnim dizajnom, no u kontekstu njezine kreativne vrteške, kao i Ivana Popović ne voli koncept mode. Podsjećam na na modnu kolekciju *Mrtva priroda*, koju je počela raditi 2006/2007. i prvi put javno izložila 2009., a koja nekoliko godina kasnije prerasta u drugi oblik – medijem fotografije umjetnica je modificira u seriju fotografija, fotopermans pod nazivom *Pogled u međusvijet* (2011) u kojemu uprizoruje mitska bića kao što su npr. vila i vilenjak, mora, kudlak, n/Najada, rusalka, nadnaravne arhetipove lokalnih folklornih imaginacija. Pritom ne koristi postojeće arhetipove mitskih, nadnaravnih bića – nego polazi od vlastitoga sjećanja i osobnoga iskustva koji autorica ima s univerzalnim arhetipovima (usp. Marjanić, 2017, 382-383).

Početak njezinog umjetničkog djelovanja vezan je uz riječki Klub Palach, i to od 2000-ih kada Klub počinje djelovati kao umjetnička organizacija MMC “Palach” koja, među ostalim, okuplja riječku akcionističku i performersku scenu. Godine 2004. Tajči Čekada započinje rad u svome studiju u sklopu Kluba Palach gdje je osim dizajniranja kostima i odjeće vodila radionice šivanja, krojenja kao i tehnika oslikavanja tkanine. Dvije godine kasnije u suradnji s tvrtkom MMC pokrenula je ciklus modnih manifestacija *Modne novosti*. U periodu od 2004. do 2013. aktivno sudjeluje u radu MMC-a i Galerije O.K. često u osmišljavanju zajedničkih projekata s umjetnicima okupljenih oko tadašnjega Palacha, odnosno kasnijega KUNS-a (Klub umjetnika na Sušaku), osobito na području performansa. U okviru niza suradnji s drugim umjetnicima/umjetnicama Tajči Čekada dizajnira i izrađuje kostime za brojne koncertne nastupe i potrebe snimanja spotova raznih glazbenih skupina, za filmove, kazališne predstave, TV emisije i brojne performanse.

Podsjetila bih na njezinu izložbu *Posmrtna odijela i urne* iz 2006. godine (izložbu je realizirala s majkom Eldom, inače keramičarkom, i to na prigodan kronotop – Dan mrtvih 2006, točno u ponoć u Galeriji Nebeskoj) i modni

⁸ Internetska stranica: <http://www.tajcicekada.com>

performans *Post Mortem High Fashion* (Galerija Varuna, Veprinac, 2011), koji je logičan nastavak prethodnoga postmortalnog performansa (usp. Čekada, prema Marjanić 2014, 1501-1510, Čekada 2013, 30-31), a kojima zajedno u dijadi kritički promatraju umjetnički strah od toga da im radovi nisu dovoljno suvremeni te iz toga straha pristaju pratiti nametnute umjetničke trendove koji ih možda uopće i ne zadovoljavaju kao umjetnike/ice. Umjetničinom kritikom o tom suodnosu umjetnici – kustosi: “Umjetnost je prihvatila zakone mode, a umjetnici se bore ne bi li bili što pomodniji” (Čekada, prema Šimunović 2016, 60). Što se tiče navedenoga posljednjega rada, valja spomenuti da je riječ o njezinu prvom samostalnom performansu gdje je ujedno autorica i izvođačica i u kojemu sjedinjuje cijeli dotadašnji rad.

Navodim i performans *Le Déjeuner sur l’Herbe vs. The Dinner* (2013.)⁹ – piknik Gertrude, ogromne veprice od otprilike 150 kilograma, jednako tako odjevenu u bijeli til, i umjetnice koju je strukturirala kao živu izvedbu/sliku i reinterpretaciju Manetove slike *Doručak na travi* (1863.), u povijesti umjetnosti određene kao prva slika moderne umjetnosti. Njih dvije u prirodnom ambijentu na travi uživaju u slastima raznoraznih delicija poput jagoda sa šlagom, minjona, voća, rolada, pudinga te povremeno pijuckaju i vino iz srebrnih čaša, koje, kao što je očito iz video snimke, Gertruda posebno obožava (usp. Marjanić 2014, 1434, Šimunović 2016, 71).

U videoperformansu *F to H, Run, Hare, Run* (2014.), što je kratica za *shape-shifterse, female to hare*, umjetnica polazi od internet skraćenica (na *seitovima i chatovima*) gdje se osobe koje se transformiraju iz žene u muškarca nazivaju skraćeno F to M, dok oni koji se transformiraju iz muškarca u žene – navedeni *shift* nazivaju M to F te je stoga sukladno navedenim kraticama svoj slučaj transvrzne i transrodne transformacije iz čovjeka (tzv. *ženke*) u zeca (tzv. *mužjaka*) nazvala F to H. I nadalje, kako navodi:

“A kako stalno radim s *trandžama* i često čujem taj termin, osobno mi je bilo navedeno zgodno, ali i najiskrenije – došlo je od običnog zezanja. Kada ih spremim i našminkam i kada krenu na ta druženja i fešte, uvijek im kažem da ću i ja s njima drugi put, pa da će me predstavljati svojim prijateljima kao F to H osobu. I to dakle *hare* a ne *rabbit* jer ne želim zabunu sa sladunjavim kunićima, zečićima, pogotovo ne zećicom, a pogotovo ne hefnerovskom *Playboy* zećicom. Stoga zec mora biti šumski zec, i to još i muški zec!” (Čekada, prema Marjanić 2015, 1510)

Riječ je o višednevnom videoperformansu koji je započeo odlaskom zubarici (med. dent. Tea Antončić, ordinacija dentalne medicine u Rijeci) koja je

⁹ Performans *Le Déjeuner sur l’Herbe vs. The Dinner* (2013.) postaje dio videoperformansa, dvokanalne instalacije *Vepar, veprica, veprovina* (2013.). Kao kontrapunkt idiličnoj sceni doručka na travi s vepricom Gertrudom postavljene su scene ubijanja divljih veprova u šumi (lov, lovci, puške, gađanje), kao i scena u specističkoj mašineriji odnosa prema životinjama – trančiranje veprovine, gdje životinja u tom specističkom hodogramu postaje od veprice – vepra – veprovina (usp. Marjanić 2014, 1434, Šimunović 2016, 71).

umjetnici izradila (prednje) zečje zube. Nakon toga obavljena je kostimografska transformacija u zeca koja je obuhvaćala crni šešir s dugačkim zečjim ušima, prsluk od umjetnoga krzna (što je djelomice rastvaralo asocijacije na umjetnika-šamana Josepha Beuysa) i na kraju velike okrugle naočale za koje umjetnica kaže:

„Velike okrugle naočale dodatno su pomagalo za postizanje tog određenog štihla o tom mudrom, starom, bolje – starinskom, muškom zecu. Naočale su zaista antikne, imaju sigurno više od 60 godina. Obnovila sam ih i stavila na njih dioptrijska stakla samo za taj performans. Takve naočale u starim ilustracijama često ima i onaj zec iz *Alise u zemlji čudesa* koji stalno nekamo kasni; vjerojatno mi je on bio prva podsvjesna motivacija. Isto tako, kako su starinske, pomogle su mi da ne izgledam suvremeno, što sam također htjela postići. A i jednostavno likovno zaokružuju 'stvar' i zbilja pomažu u suzbijanju ženstvenosti te daju notu komičnosti koju sam također htjela“ (Čekada, prema Marjanić 2014a, 29).

U okviru te transvrnsne i transrodne transformacije (točnije tranzicije) kao svojevrsan produžetak njezina videoperformansa održan je na Danima performansa MMC-a performans *Portretiranje zeca* u kojem je, osim umjetnice-zeca, u ulozi slikarice, portretistice sudjelovala Andrea Knežević.¹⁰ Završni okvir videoperformansa odnosi se Tajčin odlazak u snježnu prirodu, sada i sa šamanskim Beuysovom štapom, prijelaz prema četveronožnosti (ali nikako ne u smislu unižavanja); zekonja Tajči odskakutao je/odskakutala je u prirodu, i to sve na začudnu, „škrapajuću“ (kao što je i ova odrednica) glazbu Josipa Maršića.

U kontekstu Tajčine transvrnsne modifikacije navodim kako je Ann Game zamijetila da su tijekom jahanja jahač(ica) i konj u kreativnom procesu u kojemu jahači/ice postaju dijelom konji, „becoming horse“, pri čemu primjenjuje Deleuzeov i Guattarijev koncept *postajanja životinjom*.¹¹ Autorica pritom sugerira, s obzirom na to da je i sama jahačica, da ta povezanost ljudi i životinja potječe još iz mitskih vremena i kao primjer navodi kentaura (polučovjek-polukonj) (usp. Blackman 2008). Riječ je o mitskim kiborzima koji su poznati iz svih folklornih mitskih imaginarija, kao što su npr. vilinska bića u južnoslavenskom folklornom imaginariju specifična po tome što imaju životinjska stopala ili noge (vilinska

¹⁰ Usp. <http://www.youtube.com/watch?v=QcuHNntLQBg>

¹¹ U okviru trijadnoga koncepta životinjstva što su ga inicirali u knjizi *Kafka* 1975. godine i rizomski sofisticirali u *Tisuću platoa: kapitalizam i shizofrenija* 1980. godine Deleuze i Guattari kao prvu vrstu životinja apostrofiraju kućne ljubimce koji su, prema njihovu određenju, individualizirane, sentimentalne, *edipalne* životinje. Kao takve označene su posvojnim zamjenicama u edipalnim sintagmama *moja mačka, moj pas* i pozivaju *nas* na regresiju, narcističku kontemplaciju; riječ je o životinjama koje psihoanalitički razotkrivaju pozadinu *edipalnosti – njima se igramo Edipa*. Zanimljivo je da je Deleuze u jednom televizijskom intervjuu izjavio kako je *uvijek* imao mačku. Osim *edipalnih* i *edipaliziranih životinja identiteta* Deleuze i Guattari (2013, 311) upućuju na životinje s mitskim ili znanstvenim karakteristikama ili atributima, rodod/vrstom, klasifikacijom. Čini se da ta kategorija životinjstva dominira suvremenom likovnom i izvedbenom praksom, naravno, ne bezrazložno. Naime, životinje su *dobre za misliti* (kako je to rekapitulirao u svojoj strukturalnoj antropologiji Claude Lévi-Strauss), a u okviru političkih životinja *dobre su za misliti* o političkom neprijatelju i cinizmu na vlasti.

kopitarova noga ili noge – magareća, volovska, konjska ili kozja noga, ovisno o regionalnoj zastupljenosti pojedine životinje s kopitima), odnosno riječima Donne Haraway iz njezina *Manifesta za kiborge*: „Kiborg se u mitu javlja točno tamo gdje je prekoračena granica između čovjeka i životinje“ (Haraway 1985, http). Pitanja-performativi koja izviru iz te njezine transvrnsne transformacije zooetičke su niše, odnosno umjetničko rastvaranje zooetičkih upita:

“Nažalost na pitanja koja bi meni bila ključna za kompletno razumijevanje Beuysove akcije i Dürerovog portreta nemam odgovor. Kako je umro Beuysov zec? Da li ga je dao ubiti zbog performansa ili ga je našao već mrtvog na autoputu kako neki tvrde? Da li ga je možda kupio u mesnici? Kako je Dürer naslikao onaj predivni portret šumskog zeca? Da li ga je skicirao u šumi pa naknadno slikao po krznu mrtve životinje ili ga je živog držao u studiju zbog portretiranja?” (Čekada, prema Marjanić 2015, 1510)



Slika 2: Tajči Čekada: transvrnsni i transrodni videoperformans *F to H, Run, Hare, Run* (2014).

Riječ je o iznimno kreativnoj *modnoj dizajnerici* (ponovo ističem da umjetnica odustaje od navedene etikete)¹² i umjetnici performansa koja ide protiv

¹² Navodi kako ne biti pobornik/ica trenda ne znači nužno pripadati *anti-trend trendu*. "Danas je u svijetu veoma jak trend suprotstavljanja potrošačkoj groznici i modnim diktatima. Trend u kojem se traži da kreativnost i originalnost u društvenom životu budu glavna obilježja. Socijalni i politički angažman koji traži ravnopravnost svih. No, kad malo zagrebemo ispod površine, vidjet ćemo da isti mehanizmi pokreću obje suprotstavljene strane. Svaki otpor nužno stvara reakciju i onda to ide lančano. Anti-trend postaje trend, taj isti današnji trend postaje anti-trend i tako uvijek

glavne struje uniformiranosti duha i tijela u predvidljivim konfekcijskim standardizacijama i izlozima. Tajči Čekada uvodi taj isti angažman kroz po/etične teme gdje se umjetnica dotiče i prava životinja (usp. Marjanić 2014, 2017a). Naime, referencom na Beuysovu akciju *Kako objasniti slike mrtvom zecu* (1965.), umjetnica je poput Stevea Bakera, teoretičara vizualne animalistike,¹³ otvorila zooetičko pitanje o Beuysovim akcijama kao umjetnika-šamana koji bi trebao otvarati sućutan odnos prema životinjama.

Treći primjer – subverzija idealne medijske slike žene kao majke i sluškinje odabirom japanske alternativne modne Harajuku scene

Kao najmlađu protagonisticu s antimodnim performativnim projektom *MyauMania* navodim Martinu Križanić (r. 1986)¹⁴, u okviru kojega navedena umjetnica, sociologinja po struci, dizajnerica, šiva, oslikava, inspirirana japanskom alternativnom modnom Harajuku scenom, koja je stvarana na ulicama Tokija. Nadalje, inspiraciju umjetnica pronalazi u feminizmima trećeg vala, zapadnoj *rock'n'roll* kulturi (60's *garage*, *surf rock*, *punk*, *psychobilly*) i u pop kulturnim sadržajima kao što su *trash* filmovi, stripovi, distopijska, horor i SF literatura, a posebice izdvaja *Bizarro fiction*. Odabirom Harajuku scene Martina Križanić odmiče se od diktata mode koja je stvarana na pistama i priklanja se slobodi i ekscentričnosti ulica tokijske četvrti Harajuku. Naime, u japanskom društvu u kojemu je sve orijentirano na zajednicu, kolektivne energije gdje se na individualne strategije ne gleda blagonaklono, djevojke i tinejdžerice modu su počele primjenjivati kao strategiju kojem se mogu anarhoindividualistički suprotstaviti nametnutim normama patrijarhata (usp. "Modna ekstravagancija živi u Japanu" 2002, 21).

Njezina knjiga *Slatko lice pobune: ženstvenost, infantilnost i konzumerizam japanske Harajuku kulture kao izraz otpora prema tradiciji i patrijahartu* (2013) određena je kao jedinstveno sociološko izdanje, koje po prvi put, što se tiče hrvatskoga bibliotečnoga tržišta, donosi opširniju obradu specifičnih japanskih subkultura nastalih od 1960-ih godina do danas, izgrađenih na japanskoj djevojačkoj kulturi onna no ko bunka i kulturnim fenomenima shōjo i kawaii

isto kroz cijelu povijest" (Čekada, <http>).

¹³ Upućujem na Bakerovu kritiku akcije Josepha Beuyssa s kojotom (*Kojot, Volim Ameriku i Amerika voli mene*, 1974.) gdje ističe da je Beuysova pozicija bliski odjek razmišljanja Martina Heideggera u njegovu *Pismu o humanizmu* (1947.), i to u pravcu specizma (diskriminacija na osnovu vrste) u odnosu na humane ruke i *neljudske šake* (Baker 2000, 44-45).

¹⁴ Martina Križanić je 2012. godine diplomirala sociologiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a 2017. magistrirala tekstilni i modni dizajn (kostimografija) na Tekstilno-tehnološkom fakultetu u Zagrebu. Diplomski rad iz sociologije nagradio je Centar za ženske studije 2012. godine, a objavljen je uz potporu Ministarstva kulture i Ministarstva znanosti i obrazovanja u Nakladi Jesenski i Turk pod nazivom *Slatko lice pobune* 2013. godine. Producira neprofitne sadržaje japanske kulture od 2006., suradnica je Veleposlanstva Japana u produkciji događanja 2013.-2016.

(kultura slatkih lica, ljudskih i ne-ljudskih, npr. Hello Kitty). Odnosno, kako pojašnjava umjetnica-teoretičarka:

"Ženske subkulture su proizašle iz djevojačke kulture (*onna no ko bunka*), koju čine dva fenomena – s jedne strane *shōjo* kultura, a s druge strane *kawaii*. *Shōjo* karakterizira ekstremizirana reprezentacija ženstvenosti, iskrivljavanje osobina roda i seksualnosti, prezentacija putem aseksualnosti i transrodnosti. *Shōjo* promiče društvene veze temeljene na kulturi umjesto na krvnim vezama i seksualnosti, potkopava profil tradicionalne obitelji i oca patrijarha, te se razvija usporedno uz *kawaii* unutar kulture mladih žena." (Križanić 2015, http)

Odabirom infantilnosti kao deklarativnog odbijanja odrastanja, ekstremnog naglašavanja stereotipno rodne ženstvenosti i konzumerističko-hedonističke igre, japanske subkulture izražavaju otpor prema dominantnoj japanskoj kulturi utemeljenoj na patrijarhatu i tradicionalnim društvenim obrascima. Mlade djevojke i žene stvaraju i predvode alternativni otpor kroz subkulture, a mladići ih slijede, preuzimajući identitet i karakteristike ženske kulture. Vesela, šarena i nevina atmosfera slatkog *kawaii* lica japanskih subkultura i njihovog tihog i indirektnog otpora potpuno je drugačija od agresivne i seksualizirane slike zapadnih subkultura, što zbunjuje društvene teoretičare, feminističke teoretičarke i potrošače (usp. Križanić 2013). Muriel Jolivet navedeni otpor širi i na kulturu otpora prema majčinstvu i konceptu odrastanja (Jolivet 1997, 5-8). U kontekstu svega navedenoga Martina Križanić napominje kako je kultura slatkoće na Zapadu potpuno nov koncept i samim time subverzivan. Naime, modus slatkoće na Zapadu nositelj je stereotipne oznake staromodne ženstvenosti, podređenosti, čednosti, no ipak ga koriste djevojke uključene u feministički pokret, tako da se na internetskim zajednicama organiziraju i *riot grrrl* subkulture s *kawaii* osobinama (Križanić 2015, http).

Pritom kao sociologinja, anti/modna dizajnerica i umjetnica Martina Križanić autorica je prvoga istraživanja što se tiče RH scene društvenoga pokreta „craftivisma“ koji je nastao iz kontrakulturnih i subkulturnih previranja, demokratizacije mode te suvremene politike identiteta. Naime, nalazi se u opoziciji prema korporativnoj kulturi i masovnoj proizvodnji stvaranjem alternativnog tržišta i novog tipa potrošača koji konzumiraju u skladu s vrijednostima kao što su održivi razvoj i zaštita, prava životinja. Pritom je istaknuta feministička komponenta jer pokret u velikom broju čine žene koje sferu ručnog rada koriste kako bi stekle financijsku stabilnost, formirale žensku kulturu, iskazale politički komentar. Ukratko, ručni rad¹⁵ u navedenom društvenom pokretu poprima dimenzije životnog stila, političkog-aktivizma i umjetnosti (usp. Križanić, Kalčić, http). Odnosno, umjetničinom izjavom:

¹⁵ Harajuku kultura je "štedljiva modna kultura", stilovi proizašli iz nje ističu važnost "uradi sam" prakse i tržišta rabljenih roba. "Na taj se način do sada opisana alternativna modna industrija i njezini konzumenti svojim djelovanjem u modi opiru dominantnom kapitalističkom sistemu, iako su tržišno, komercijalno i konzumeristički orijentirani" (Križanić 2013, 205).

"Cilj mog stvaranja su potpuno unikatni predmeti stvoreni ručnim radom i reciklažom, na principu zaštite životinja (*vegan friendly*) i kroz koje nositelji putem svojih odabranih vizualnih identiteta komuniciraju s društvenom okolinom, reflektirajući njena proturječja i istovremeno zagovarajući antikapitalistički i feministički stav te multikulturno i tolerantno društvo." (Križanić 2013, [http](http://))¹⁶



Foto 3: Martina Križanić, kreativna inspiracija japanskom Harajuku scenom¹⁷

¹⁶ Teoretičarka rodnih studija, feministica Sandra Lee Bartky istražuje tri kategorije femininoga, ženstvenosti kao društvene konstrukcije: strategije koje proizvode tijelo u određenoj konfiguraciji, veličini (pod tiranijom vitkosti ženama je zabranjeno da postanu velike ili masivne; moraju zauzeti što je moguće manje prostora); strategije koje proizvode određen repertoar gesta, poza i kretnji kao i one strategije koje demonstriraju tijela kao ukrašene površine (Bartky 1997, 132).

¹⁷ Preuzeto s web-stranice <http://4.bp.blogspot.com/-ZBkzZERUCdk/Ue-p59UDY1I/AAAAA AAAA00/qxEbkpldvGc/s1600/myaumania.jpg>

Zaključno o antimodnoj trijadi

Navedenim sam trima primjerima multimedijalnih umjetnica – Ivana Popović (1968-2016), Tajči Čekada (r. 1979) i Martina Križanić (r. 1986) – nastojala dokumentirati navedenu antimodnu trijadu koja je posvećena rubnom, transžanrovskom umjetničkom području. Ukratko, sve tri umjetnice demonstriraju subverziju anti/mode kao iskaz autonomije u odnosu na modne heteronomije i mentalnu uniformu *mainstreama*,¹⁸ gdje se poveznica svih triju umjetnica uočava i u brisanju spolnih/rodnih obilježja. Pritom Martina Križanić jedina se od navedenih umjetnica može upisati u kodove *antimodne mikroideologije* (usp. Biočina 2014, 43-61) s obzirom da kreativno rabi Harajuku stil, dok se Ivana Popović i Tajči Čekada ne upisuju ni u jedan subkulturni stil, gdje pod subkulturnim stilovima podrazumijevam sve stilove na koje upućuje Ted Polhemus od četrdesetih godina do danas (usp. Biočina 2014, 54-55). Pritom Martina Križanić kreativnom aproprijacijom Harajuku stila ističe da lekcija koju su japanske subkulture svladale je "da vrijednosni sustav nisu marte, spitka i irokeza, isto tako to nije crna boja i gothic križ kao što nisu ni vrećaste hlače. To su samo vanjska obilježja našeg vrijednosnog sustava s kojima se predivno igrati, ali opasno je dopustiti im da postanu statična oznaka nas samih" (Križanić 2015, http).

¹⁸ Vlasta Delimar i Sanja Iveković kao začetnice ženske performativne prakse u Hrvatskoj jednako su tako u svojim počecima izražavale otpor prema modnoj i kozmetičkoj uniformiranosti (usp. Marjanić 2014). Tako Vlasta Delimar kao prvu samostalnu akciju izvodi 1980. godine pod nazivom *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru* (Galerija SC, Zagreb) u strukturi modne revije na kojoj je figurirala kao jedina manekenka, prikazujući kako se samo prividno mijenja vanjšina upotrebom različitih odjevnih predmeta, frizura, šminke, da bi se na kraju pojavila naga (usp. Jerman 1997, 203; Šegota Lah 2004, 208). Stavila je težište na duhovnost ljudskoga bića, kao i na upućivanje prolaznosti izvanjskoga, na tijelo kao jedinu našu istinu, na činjenicu da je tijelo naše prvo utočište identiteta, kako kroz tijelo uspostavljamo svoje primarno ja. U tom antimodnom performansu umjetnica je koristila *catwalk*, pop glazbu i rasvjetu tipičnu za modne revije, kritički upisujući manekenski izbor vlastite prezentacije stereotipne vanjšine. Sanja Iveković u svom prvom performansu *Un jour violente (Jedan dan izazovna)* iz 1976. godine (Arte Fiera, Galleria del Cavallino, Bologna) problematizira konvenciju u fizičkoj pojavnosti osobe, čiji je povod bila reklamna poruka objavljena u ženskom magazinu *Marie Claire* podijeljena na tri dijela: "Jedan dan nježna. Jedan dan izazovna. Jedan dan tajanstvena", na kojoj se nalaze fotografije promijenjenog izgleda žene, zavisno o nježnom, izazovnom i tajanstvenom načinu nanošenja šminke. Pritom prostor u kojemu se odvijao performans također je bio podijeljen na tri dijela: bijeli paravan koji se nalazio iza umjetnice bio je crnim ljepljivim trakama podijeljen u tri dijela na vrhu kojih je pisalo: "Un jour tendre. Un jour violente, Un jour secreta", a svaki je odjeljak zasebno bio dekoriran predmetima koji se spominje u tekstu reklamnog oglasa (cvijeće, voće, piće, gramofon, garderoba). Ispred svakog odjeljka nalazila se stolica na rasklapanje, a u sredini stol s ogledalom i priborom za uljepšavanje. Akcija je započela ulaskom autorice, koja sjeda za stol i započinje stavljanje šminke, češljati se, piti *Coca-Colu*. Na kraju se presvlači, izlazi među publiku s kojom započinje razgovor. Za vrijeme performansa emitira se glazba, preko koje ženski glas neprekidno ponavlja tekst oglasa "Jedan dan izazovna". Sanja Iveković tim je svojim prvim performansom rastvorila vlastitu feminističku osviještenost i izvedbeno ukazala na ideološke zamke kojima mediji funkcioniraju kao zrcala društveno ucijepljenih tabua (usp. Stipančić 1998:59). Usp. <http://www.zbirka.mmsu.hr/Predmet/3574/v/1970/161>.

Njihov feministički pristup demonstrira i politički potencijal odjeće: njihovi antimodni performansi demonstriraju otpor kulturi u kojoj je pogled androcenični koje dobro zna da ojačani ženski identitet može dovesti u pitanje društveni poredak, ulogu spolova (usp. Gotovac 2018, 25-26), što je u slučaju RH bilo nedavno vidljivo 2018. godine u kontekstu rasprave o ratifikaciji *Istanbulske konvencije* koja je potvrdila kako hrvatsko društvo nastavlja stigmatizirati žene – osobito maloljetne majke, nezaposlene, samohrane, razvedene, neplodne, bolesne i u ekonomski nepovoljnim uvjetima i položajem na tržištu rada u odnosu na muškarce. Ukratko o stanju stvari: "U hrvatskom je društvu stalno prisutan manifestni sukob između feminizma i pronatalitetne dogme da je majčinstvo nužno za ispunjenje kao žene" (Galić 2011, 313).

Reference

- Baker, Steve. 2000. *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.
- Barthes, Roland. 2002. "Pismovni odjevni predmet." U *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, ur. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić, 141-162. Zagreb: Školska knjiga.
- Bartky, Sandra Lee. 1997. "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power." In *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, eds. Katie Conboy, Nadia Medina & Sarah Stanbury, 129-154. New York: Columbia University Press.
- Biočina, Ivana. 2014. *Modus vivendi. Ogled o političkom, ekonomskom i društvenom u modi*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Blackman, Lisa. 2008. *The Body. The Key Concepts*. Oxford – New York: Berg.
- Corner, Frances. 2014. *Why Fashion Matters*. London: Thames&Hudson.
- Čekada, Tajči. 2013. "O agramerskim represijama." (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez: dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, 373, 18. prosinca 2013., str. 30-31.
- Čekada, Tajči. 2014. "I dalje nitko da popizdi i okrene sve na glavu." (razgovarala Veronika Mesić). *Vox Feminae* <https://voxfeminae.net/feministyle/tajci-cekada-i-dalje-nitko-da-popizdi-i-okrene-sve-na-glavu/> Pristupljeno 3. svibnja 2019.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 2013. *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*. Zagreb: Sandorf & Mizantrop.
- Evans, Caroline. 2007. *Fashion at The Edge. Spectacle, Modernity, and Deathliness*. 2. izdanje. New Haven and London: Yale University Press.
- Galić, Branka. 2011. "Reprodukcija i društvena kontrola: reproduktivni status žena u Hrvatskoj i stavovi i njihovim reproduktivnim pravima." U *Ljudska prava žena. Razvoj na međunarodnoj i nacionalnoj razini 30 godina nakon usvajanja Konvencije UN-a o uklanjanju svih oblika diskriminacije žena*,

- ur. Ivana Radačić, Jelka Vince Pallua, 297–317. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.
- Gluić, Jasna. 2001. „Transvestiti su božja bića.” *Nedjeljna Dalmacija*, 28. lipnja 2002., str. 35–36.
- Gotovac, Ivana. 2018. *Nadrealizam i moda*. završni rad. Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zavod za dizajn tekstila i odjeće. <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ttf:144/preview> Pristupljeno 3. siječnja 2019.
- Haraway, Donna. 1985. *Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>. Pristupljeno 5. siječnja 2019.
- Holland, Samantha. 2004. *Alternative Femininities: Body, Age and Identity (Dress, Body Culture)*. Oxford, New York: Berg Publishers.
- Ivančević, Nataša. 2019. "Vizualna umjetnost kao linija otpora Ivane Popović." U *Ljubav i otpor Ivane Popović. Retrospektiva*, ur. Nataša Ivančević, 256–301. Zagreb: MSU.
- Jerman, Željko. 1997. "Totalna slika." *Quorum* 4: 202–204.
- Jolivet, Muriel. 1997. *Japan, the Childless Society?: The Crisis of Motherhood*. London, New York: Routledge.
- Kiš, Patricia. 2019. "Užasno slobodna. Uskoro se otvara izložba posvećena prerano preminuloj kiparice, jednoj od najintrigantnijih hrvatskih suvremenih umjetnica." *Jutarnji list* 9. veljače 2019. <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/uzasno-slobodna-uskoro-se-otvara-izlozba-posvecena-prerano-preminuloj-kiparice-jednoj-od-najintrigantnijih-hrvatskih-suvremenih-umjetnica/8359496/> Pristupljeno 24. veljače 2019.
- Križanić, Martina. 2013. "Upoznajte dizajnerice." <http://projectartjam.blogspot.com/2013/07/modna-revija-fashion-jam.html>. Pristupljeno 24. veljače 2019.
- Križanić, Martina. 2013a. *Slatko lice pobune: ženstvenost, infantilnost i konzumerizam japanske Harajuku kulture kao izraz otpora prema tradiciji i patrijahartu*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
- Križanić, Martina. 2015. "Moda kao ljutnja na patrijarhalno društvo" (razgovarala Ivana Mihalea Žimbek). *Vox Feminae* <https://voxfeminae.net/kultura/martina-krizanic-moda-kao-ljutnja-na-patrijarhalno-drustvo/> Pristupljeno 19. svibnja 2019.
- Križanić, Martina & Silva Kalčić. 2017. "Craftivism: kreativni društveni pokret kao oblik životnog stila, aktivizma i umjetnosti." *International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology* Vol. 7, No. 7. <http://www.ttf.unizg.hr/tedi/pdf/TEDI-7-7-74.pdf>. Pristupljeno 28. siječnja 2019.

- Mađor, Oleg. 1995. "Virus Teater Michelangelo. VTM je antitetris." *Up&Underground* 1: 8-10.
- Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.
- Marjanić, Suzana. 2014a. "Transvrnsni zekonja i patriotizam prdaca." *Zarez*, 378, 27, veljače 2014., str. 29.
- Marjanić, Suzana. 2017. *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb: Durieux, HS AICA.
- Marjanić, Suzana. 2017a. "Tijela otpora – umjetnost performansa u Hrvatskoj ili od Travelera do transvrasnoga zeca." U *Tijelo u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 45. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Ivana Brković, Tatjana Pišković, 101–124. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Marjanić, Suzana. 2018. "Feministički performans u Hrvatskoj i kontekstualno u Jugoslaviji: od vokoperformansa Katalin Ladik do danas – fragmentarni presjek." U *Izvedbe roda u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 46. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Ivana Brković, Tatjana Pišković, 119-139. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Marjanić, Suzana. 2019. "Priča bez kraja i kroja: izvedbe modne ljevičarke koja je kiharila tkaninu." U *Ljubav i otpor Ivane Popović. Retrospektiva*, ur. Nataša Ivančević, 76-121. Zagreb: MSU.
- "Modna ekstravagancija živi u Japanu. Upoznajte Harajuku kulturu Popović o 'žrtvama mode'". *Vjesnik*, 13. lipnja 2002., str. 21.
- Paleček, Vladimira. 2001. "Ivana Popović, modna kreatorica i umjetnica, o svojoj posljednjoj reviji *Standard konfekcija*." *Nedjeljna Dalmacija*, 13. srpnja 2001., str. 34.
- Polhemus, Ted & Lynn Procter. 2002. "Moda i antimoda." U *Moda: povijest: sociologija i teorija mode*, prir. Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonći Vladislavić, 209-236. Zagreb: Školska knjiga.
- Stipančić, Branka. 1998. "Govorica telesa v hrvaški umetnosti. Body Language in Croatian Art." U *Body and the East: od šestdesetih do danas*. (kustosica: Zdenka Badovinac). Moderna galerija Ljubljana, ur. Mika Briški, 58-61. Ljubljana: Moderna galerija.
- Stojanović, Marina. "Ivana Popović i nevinost 23 žrtve mode zatvorili DFWZ." <https://www.24sata.hr/lifestyle/ivana-popovic-i-nevinost-23-zrtve-mode-zatvorili-dfwz-314498>. Pristupljeno 24. veljače 2019.
- Šegota Lah, Nataša. 2004. *Autogram*. Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja.

Šimunović, Ružica. 2016. *Tijelo u dijalogu: ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux i Hrvatska sekcija AICA.

Valentini, Valentina. 2001. "Glumci – likovi – tijela." *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 20/21: 23–31.

Vene, Lea. 2019. "Kontra (modnog) standarda – modni dizajn Ivane Popović." U *Ljubav i otpor Ivane Popović. Retrospektiva*, ur. Nataša Ivančević, 122–170. Zagreb: MSU.

Vnuk, Gordana. "Ex-Yu osamdesete ili u zabitom kutu Europe." (razgovarala Suzana Marjanić), *Zarez*, <http://www.zarez.hr/clanci/ex-yu-osamdesete-ili-u-zabito-kutu-europe> Pristupljeno 24. veljače 2019.

Primljeno / Received: 29. 1. 2019.

Prihvaćeno / Accepted: 20. 6. 2019.