

Martina Munivrana

Muzej suvremene umjetnosti
Avenija Dubrovnik 17
HR - 10000 Zagreb

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 20. 3. 2023.

Prihvaćen / Accepted: 15. 10. 2023.

UDK / UDC: 7.038:7.071Beban, B.

DOI: 10.15291/ars.4352

Performativna konstrukcija identiteta kroz osobno i postkolonijalno tijelo izvedbe u radu Brede Beban

Performative Construction of
Identity through the Personal and
Postcolonial Body of Performance
in the Oeuvre of Breda Beban

SAŽETAK

Ovaj rad daje uvid u stvaralaštvo intermedijalne umjetnice Brede Beban u kontekstu feminističke i postkolonijalne teorije i njegovu klasifikaciju u okviru koje se razmatra performativna konstrukcija identiteta kroz osobno i postkolonijalno tijelo izvedbe u njezinu umjetničkom djelovanju. Glavni je cilj ovog istraživanja prikazati i teorijski interpretirati opus umjetnice Brede Beban, obilježen iskustvom emigracije osobe liminalnog identiteta. U svojim radovima Breda Beban iz pozicije žene, umjetnice i migrantice problematizira teme kroz prizmu autobiografskog pisma i teme migracije i nacionalne (ne)pripadnosti, u kojima su naglašeni duhovnost, emocije žaljenja ili glorificiranja izgubljenog zavičaja, kao i pripadajući osjećaj marginalnosti proizašao iz osobnog iskustva migracije. Navedeno je impliciralo formiranje složenog odnosa prema osobnom i kolektivnom kulturnom identitetu i njegovoj konstrukciji, prema konceptu *drugosti*, kao i politici reprezentacije i izvedbe.

Ključne riječi: Breda Beban, postkolonijalnost, liminalnost, autobiografija, identitet, feminizam

ABSTRACT

The paper explores the oeuvre of intermedial artist Breda Beban within the frameworks of feminist and postcolonial theory, providing a classification in which the performative construction of identity is considered through the personal and postcolonial body of performance. The research aims to present and theoretically interpret Breda Beban oeuvre, shaped by the experience of emigration and a liminal identity. Positioned as a woman, artist, and migrant, Beban uses the autobiographical script to problematize themes of migration and national (non-)belonging. Her work highlights spirituality, nostalgia for, or glorification of the lost homeland, and the associated sense of marginality resulting from her personal experience of migration. This entails a nuanced exploration of complex relationships with personal and collective cultural identity construction, the concept of otherness, and the politics of representation and performance.

Keywords: Breda Beban, postcolonialism, liminality, autobiography, identity, feminism

Konstrukcija identiteta u kontekstu postkolonijalne teorije i njegova interpretacija kroz primjere vizualnih umjetničkih praksi pokazali su se poticajnim za nove interpretacije umjetničkih ostvarenja autora čiji su opusi povezani s osobnim iskustvima migracije. Gledano kroz sociološki diskurs, postmodernističko shvaćanje identiteta upućuje na njihovu promjenjivost i fluidnost¹ te se identitet sagledava u odnosu na procese koji na njega utječu i koji ga kao takvog definiraju. Prema navedenom, postavlja se pitanje kako pristupiti promišljanju identiteta i njegovoj konstrukciji kroz performativnu i autobiografsku izvedbu temeljenu na navedenom iskustvu migracije u okvirima vizualne umjetnosti.

Na primjeru umjetničke ostavštine vizualne i intermedijalne umjetnice Brede Beban nalazimo obilježja koja se tematski povezuju s današnjim aktualnim situacijama velikih migracija uvjetovanih geopolitičkim promjenama, ratovima, koje kreiraju sudbine određene životnim okolnostima. Gubitak identiteta, sraz istoka i zapada, potreba za domom i ljubavlju – teme su koje se mogu detektirati u radu umjetnice Brede Beban i u sve aktualnijoj geopolitičkoj situaciji humanitarne krize. Umjetnička ostavština Brede Beban nije bila sustavno obrađena te je stoga dana mogućnost da se kroz znanstveni pristup njezinoj ostavštini pokuša ići ukorak s novim istraživanjima izvedbenih praksi, performativnosti i problematiziranja pitanja i konstrukcije identiteta, kao i primjene postkolonijalne feminističke teorije koja potvrđuje njezin umjetnički status kao feminističke umjetnice, čija se artikulacija „ženskog glasa” događa na sjecištu postkolonijalne i feminističke perspektive. Umjetnička produkcija na prijelazu stoljeća suočena je i izazvana pitanjima identiteta i pripadanja/nepripadanja te također daje prostor za promišljanje našeg odnosa prema geopolitičkom prostoru kao promjenjivoj kategoriji pripadanja i, u skladu s navedenim, prema osobnoj definiciji identiteta.

Uvid u biografiju: osobna geografija umjetnice – raseljeno kulturno nasljeđe

Breda Beban rođena je 1952. u Novom Sadu, a preminula je u emigraciji, u Londonu, 2012. Umjetnički formirana u Zagrebu, završila je Akademiju likovnih umjetnosti 1976. Početak njezina umjetničkog djelovanja povezuje se s transavangardom, odnosno novom slikom, nakon koje je uslijedio slikarski period obilježen utjecajima i duhovnim sadržajem kulture Bizanta, koji će je pratiti tijekom većeg dijela njezina stvaralaštva. Medij performansa umjetnica u svoj umjetnički izričaj uvodi 1983., a od 1985. u cijelosti se posvećuje videoumjetnosti, koju je definiralo autorsko i životno partnerstvo s filmskim redateljem Hrvojem Horvatićem (Rijeka, 1958. – London, 1997.). U razdoblju do 1991. nastali su neki od vrlo zanimljivih i indikativnih radova, koji su se temeljili na kulturnom i osobnom nasljeđu s vrlo naglašenim religijskim i geografskim elementima. Njihovi su radovi po izražajnosti bili bliski filmu, a po senzibilitetu slikarstvu te su stvarani s naglašenom mističnom, duhovnom i simboličkom komponentom: *Četiri njene stvari* (1986.), *Meta* (1986.), *Pomiluj moje ruke* (1986.), *A Prayer* (1987.), *O čuvanju srca* (1987.), *Primanje imena* (1987.), *Sve naše tajne nastaju iz jedne slike* (1987.), *Geografija* (1989.), *Ja u njima ti u meni da budu samo jedno* (1988.), *Terirem* (1988.) i *For Tara* (1991.).

Svoj umjetnički i životni put s partnerom Hrvojem Horvatićem Beban je nastavila u izbjeglištvu, do konačnog odredišta Londona, kamo su se doselili početkom ratnih 90-ih te su kao tandem radili sve do njegove prerane smrti 1997. Nakon smrti Horvatića umjetnica djeluje samostalno i/ili u suradnji s drugim umjetnicima i scenaristima. U svojim radovima umjetnica problematizira teme kroz prizmu autobiografskog pisma (partnerski odnos, potraga za ljubavlju, sigurnošću i pripadanjem) i teme egzila, nacionalne (ne)pripadnosti, u kojima su naglašena duhovnost, emocije

žaljenja ili glorificiranja izgubljenog zavičaja, kao i pripadajući osjećaj marginalnosti proizašao iz osobnog iskustva migracije. U razdoblju do 1997. Beban i Horvatić zajedno su snimili filmove i videoradove: *The Left Hand Should Know* (1992.), *Absence* (1994.), *Irina is Not Herself any More* (1995.), *Hand on the Shoulder* (1997.) i *Jason's Dream* (1997.).

Tijekom izbjeglištva Breda Beban realizirala je radove u mediju fotografije: *An Exile Encounters Baby Jesus* (1991.) i *I Lay on the Bed Waiting for his Heart to Stop Beating* (1991. – 1997.) U vrijeme kada su snimljene, nisu mišljene kao umjetničko djelo, već dokumentiraju i posredno se referiraju na odlazak iz ratom zahvaćene zemlje. Status umjetničkog djela dobile su na prvoj samostalnoj izložbi Brede Beban *Still* 2000. u Site Gallery u Sheffieldu. Fotografski ciklus *I Lay on the Bed Waiting for His Heart to Stop Beating* (*Ležim na krevetu čekajući da njegovo srce prestane kucati*) jedan je od najpotresnijih autobiografskih radova Brede Beban koji, između ostalog, dokumentira i iznenadnu smrt njezina partnera 1997.

U razdoblju od 1997. nastali su njezini samostalni radovi: *Too Early For Sorrow Too Late For Happiness* (2001.), *Little Film To Cry To* (2002.), *I Can't Make You Love Me* (2003.), *Beautiful Exile* (2003.), *Walk On Three Chairs* (2003.), *The Most Beautiful Women In Gucha* (2006.), *My Funeral Song* (2008. – 2010.), *Arte Vivo* (2008. – 2011.). Sadržaj i tematika radova nastalih nakon 1997. pozicioniraju Bredu Beban kao umjetnicu koja performativnu konstrukciju identiteta uzima kao medij za autobiografsko i postkolonijalno tijelo izvedbe na kojem se zbivaju identitetski prepleti s geografijom trajno izgubljena zavičaja.

Prepoznatljivost i vidljivost na međunarodnoj umjetničkoj sceni i sceni Velike Britanije osigurale su Bredi Beban mjesto profesorice na Sveučilištu Sheffield Hallam, gdje je predavala vizualne umjetnosti na Odsjeku nezavisnog filma. Paralelno s umjetničkim radom Beban se afirmirala kao kustosica i kreativna producentica kroz rad na projektima u kojima se osvrnula na njoj važne teme. Tema rata i politički sukobi prikazani su na izložbi *Imaginarni Balkan / Imaginary Balkans* (2002./2003.), u online projektu *Zamisli umjetnost poslije / Imagine Art After – IAA* (2005. – 2010.) otvorila je prostor za dijalog službenih nacionalnih i osobnih povijesti među migrantima koji su se iz različitih zemalja doselili u Veliku Britaniju, a u projektu *Beskonačna škola / The Endless School* (2010.) razmatrala je utopijski fenomen nove škole i obrazovanja.

Uzimajući u obzir autobiografske činjenice koje su sadržajni elementi njezinih radova i činjenicu da je u većini radova umjetnica i glavna protagonistica, govoreći o umjetničkom radu Brede Beban govorimo o raseljenom umjetničkom i osobnom identitetu i osjećaju pripadnosti i/ili nepripadnosti određenim geopolitičkim prostorima ili konstruktima te se prema tome može govoriti o njezinu statusu umjetnice postkolonijalne feminističke prakse. Pojedini modeli postkolonijalnog diskursa, koji se mogu pronaći u konceptu postkolonijalne teorije (drugost, izmještenost, hibridnost), primijenjeni su u analizi rada Brede Beban i njezine konstrukcije migrantskog, a napose balkanskog i postkolonijalnog identiteta, posebice u radovima koje je umjetnica realizirala samostalno, nakon smrti Hrvoja Horvatića. U ovom tekstu, s obzirom na navedeno, pozornost će se usmjeriti na tri njezina filma: *Hand on the Shoulder* (1997.), *Jason's Dream* (1997.) i *Too Early For Sorrow Too Late For Happiness* (2001.).

Osobno i postkolonijalano tijelo izvedbe

Pišući o rodnim razlikama na Balkanu, Suzana Milevska u svojoj studiji upućuje na to da je važno razlikovati kulturu, naciju i identitet koji se temelje na regionalnoj i geografskoj pripadnosti.² Upućujući na činjenicu da su biografije uvijek povezane s određenom geografijom, Milevska se referira na kritiku postmodernističkog poli-

tičkog geografa i urbanista Edwarda Williama Soje o prešućenim prostornostima historizma.³ Kultura se zbog svoje historizirane strukture ne preklapa sa zemljopisom i teritorijem te je odnos između kulture i prostornosti nesiguran i uzajamno se mijenja.⁴ Propitivanje identiteta u radu Brede Beban mijenjalo se recipročno kroz osobne i geopolitičke promjene u vremenskom okviru njezina umjetničkog rada. Analiza njezina opusa počevši od najranijih radova do radova nastalih neposredno nakon njezine smrti, kao i kustoskih projekata, upućuje na promjene u pozicioniranju identiteta kroz prizmu, teorijskim metaforama iskazano, feminističke i postkolonijalne tjelesnosti. Iz pozicije žene, umjetnice, partnerice i migrantice Beban je u svojim radovima problematizirala temu rodne i kulturološke razlike, subjektivnog odnosa spram povijesnog nasljeđa i osobnog iskustva u kontekstu sociokulturnih razlika. Kroz prizmu autobiografskog uvida, artikulacijom osobne priče, kroz svjedočanstvo njezinih iskustava i ideja i usvojene tradicije kulturološkog nasljeđa umjetničkim radom upućuje na čin osobnog angažmana spram složenosti vanjskih utjecaja kako bi kreirala složen umjetnički imaginarij koji korespondira s osobnim, autobiografskim i političkim. U svojim radovima, osim elemenata autobiografije, koji su izvjesni i prisutni u svim prikazima i izvedbama, umjetnica propituje teme kulturološkog nasljeđa, identiteta, migracije/imigracije i nacionalne (ne)pripadnosti. U navedenim temama naglašeno je razumijevanje identitetske pozicije žene te duhovnost, transcendentalnost, melankolija, nostalgija za izgubljenom domovinom, propitivanje osjećaja gubitka povezanog sa smrti partnera, kao i pripadajući osjećaj marginalnosti proizašao iz osobnog iskustva migracije. Navedeno je impliciralo formiranje složenog odnosa prema osobnom i kolektivnom kulturnom identitetu i njegovoj konstrukciji, prema konceptu *drugosti*, kao i politici reprezentacije i izvedbe.

Kroz prizmu umjetničkog rada Beban je izražavala svoj glas dajući prostor analize kroz očiste i diskurzivnost feminističke i postkolonijalne teorije te upućujući na njihove poveznice i preplete. Upotrebljavajući svoje tijelo kao glavni element u svojim radovima, predstavlja ga kao poseban oblik otpora, što je poznato u feminističkom postkolonijalnom zapisu, svjedoči, podsjeća i upisuje svoju priču, iskazujući svoj stav i omogućujući novu percepciju svijeta.

Pozicioniranost Brede Beban kao umjetnice koja performativnu konstrukciju identiteta određuje kroz autobiografsko – postkolonijalno tijelo izvedbe u kojem se osobna konstrukcija identiteta isprepleće s geografijom trajno izgubljena zavičaja posebice je vidljiva u njezinim filmskim i videoradovima realiziranim nakon 1991., što korespondira s osobnom pričom o izbjeglištvu. Tema političkog egzila, izbjeglištva i migrantskog identiteta, beznađa i smrti precizno je artikulirana u filmu *Hand on the Shoulder / Ruka na ramenu* (London, Zagreb: 1997.) koji je od Beban i Horvatića naručila Britanska televizija. Film predstavlja neposredan iskaz autora o ratu na području bivše Jugoslavije, kao i osoban odnos autora prema pitanjima izbjeglištva i izmještenosti te ujedno želi dočarati emociju beznađa, samoće, tuge i apatije.

Glavni su likovi filma književnik iz bivše Jugoslavije Milan Šaper (tumači ga Dušan Lazarević) i prevoditeljica (Breda Beban). Zajedno u Londonu započinju rad na prijevodu njegove knjige o ratu na području bivše Jugoslavije. Radnju filma prati pripovijedanje prevoditeljice, čiji je glas (prevoditeljici u filmu glas daje engleska glumica Frances Barber) ujedno jedini glas u filmu. Radnju filma možemo narativno podijeliti u tri dijela. U prvom dijelu filma radnja se odvija u Londonu, upoznajemo se s glavnim likovima – prevoditeljicom i mladim piscem, kroz pripovijedanje prevoditeljice upoznajemo njihove osobne priče i okolnosti pod kojima su se upoznali i surađivali. Radnja drugog dijela filma odvija se u Zagrebu, gdje pratimo priču mladog bivšeg zatvorenika, povratnika iz Njemačke, i Ane (Ana Karić), sestre prevoditeljice, koja je ujedno spojila Milana i svoju sestru. Tragična sudbina mladog bivšeg zatvorenika i migranta uvod je u treći dio filma koji se odvija u Londonu

i završava smrću Milana Šapera. Cjelokupna radnja prikazana je kroz crno-bijele kadrove, u filmu nema verbalne komunikacije među likovima, već radnju pratimo kroz pripovijedanje naratorice, koja je glas glavnog lika odnosno prevoditeljice koju tumači Breda Beban. Odnosi među likovima i njihove emocije prikazani su vještom dinamikom kadrova i glazbenom podlogom kojom dominiraju oboja i čelo te dijelovi pjesama *Rusija* i *Hajde, sanjaj me, sanjaj* glazbenog sastava Idoli. Film *Hand On The Shoulder* prikaz je sadašnjosti, prošlosti i sjećanja, beznađa i otvorenog očaja koji graniče sa složenom osobnom pričom i odnosom koji u objema pričama prikazanim u filmu završava tragično.

Film je bio uvod u daljnje propitivanje raseljenog identiteta kroz iduća filmska ostvarenja.

Ovaj film svojevrsni je sažetak dotadašnjeg zajedničkog rada Beban i Horvatića i njihova odnosa prema osobnom iskustvu i emocionalnom stanju u kontekstu događaja koji su uvjetovali njihovo iskustvo izbjeglištva, kao i njihov odnos prema umjetničkom stvaralaštvu i mediju filma i načinu na koji su pristupili realizaciji i produkciji svojih filmova.

Zadnji zajednički film koji su snimili prije smrti Hrvoja Horvatića jest film u formi mjuzikla *Jason's Dream* (London: 1997.) Riječ je o filmu koji govori o nestalnoj vezi dvoje migranata u kojima se pojavljuju likovi i lokacije iz stvarnog života. Ovaj film svojim koloritom i ritmom nagovijestio je određene promjene u radu Beban/Horvatić, nagovijestio je njihov novi početak u kojem prihvaćaju promjene koje su im se dogodile i otvaraju se prema novim mogućnostima koje može pružiti nova sredina, ostavljajući traume iza sebe. Film nosi poruku da su snovi mogući, da žena, migrantkinja (glavna je glumica tamnije boje kože i imena koje sugerira da je riječ o ženi čije je podrijetlo izvan granica Velike Britanije) može samostalno živjeti i raditi. Propitivanje teme ženskih pozicija u kontekstu izmještenog identiteta posebice je bilo naznačeno i vidljivo u filmu *Jason's Dream*, a svojevrsni je nastavak umjetničkog promišljanja kroz feministički diskurs, odnosno feminističke intervencije s kojom je umjetnica započela svoje ranije umjetničko djelovanje.

Tri važna aspekta koja su utjecala na umjetnicu i njezin pristup radu u periodu od useljenja u novu zemlju vidljiva su u i filmu *Jason's Dream*: postkolonijalna promišljanja i složeni učinci kolonijalizma na narative (umjetničke, teorijske, vizualne), njegovo nasljeđe i feminizam i njegovi odjeci. Navedeni utjecaji posebice su vidljivi u radovima nastalima u razdoblju nakon 1997., koje nije obilježila samo smrt partnera i suradnika, već i promjena paradigme u kontekstu promišljanja postkolonijalnog i feminističkog identiteta i vlastite pozicije.

U kontekstu Brede Beban i njezina poimanja identiteta i osjećaja pripadnosti, važno je uputiti na to da su događaji 90-ih godina 20. stoljeća na prostoru nekadašnje Jugoslavije uvelike promijenili njezin život i primorali je na napuštanje geografskog područja koje je bilo njezin dom. Navedeno je utjecalo i na propitivanje identiteta, kao i na razumijevanje konotacije i utjecaja iz kojih je umjetnica crpila referencije za svoj rad od početaka svojeg umjetničkog djelovanja, prvo kao samostalna umjetnica, zatim u suradnji s Horvatićem i zatim ponovno kroz samostalno i suradničko djelovanje. Njezin umjetnički rad, kao i pitanje njezina identiteta, povezao se prvotno s Balkanom kroz povijesno nasljeđe, geografsko podneblje pripadanja i nepripadanja i njezinom subjektivnosti prema navedenom. Iskustvo migracije i egzila propitivanje identiteta povezalo se s postkolonijalnim odrednicama, što je omogućilo pretpostavku i čitanje njezina rada i razumijevanje identiteta kroz prizmu postkolonijalnosti i upućivanje na koncept položaja „između” kakav zagovara Homi Bhabha u svojoj teoriji o ambivalentnom, hibridnom odnosno liminalnom. Postkolonijalna kritika naglašava da je nužno preispitivati neke od osnovnih pretpostavki europske misli da bi se destabilizirala eurocentrična vizija svijeta, konstruirana u akademskim krugovima zapadnog društva

i zasnovana na isključivanju velike većine svjetske populacije. Žana Damjanović navodi da postkolonijalizam i feminizam Trećeg svijeta uzajamno upućuju na potrebu za ravnopravnim sustavom koji bi uključivao rasnu, klasnu i rodnu jednakost, što upućuje na nove oblike dijaloga i borbe protiv nepravednih društvenih sustava. Damjanović govori da se postkolonijalna teorija disperzivno odnosi spram tema koje smatra važnima „kako bi obuhvatila pojmove kao što su autonomija, kozmopolitizam i dijaspora, kao ključne koncepte nove ere postkolonijalnog svijeta”.⁵

Postkolonijalnim diskursom kroz rad Brede Beban mogući su odgovori na pitanje kako se tijelo žene migrantice, s Balkana kao geografskog određenja, predstavlja zapadnom društvu, odnosno kako se žene istoka predstavljaju zapadu te koji su učinci performativnih izvedbi na konstrukciju kulturnih i političkih pozicioniranja umjetnica iz postsocijalističkih država.

Umjetnički opus Brede Beban upućuje na važnu ulogu koje imaju subjektivnost i emocije, koje nastaju kao odraz geopolitičkih i osobnih životnih promjena, od prvotnih radova zasnovanih na kulturnom nasljeđu do poetike osobnih priča koje se temelje na percepciji svakodnevnog života, kao i promjenjive identitetske i osobne pozicije koja se zasniva na izmještenosti i nepripadnosti, traumi i osjećaju gubitka.

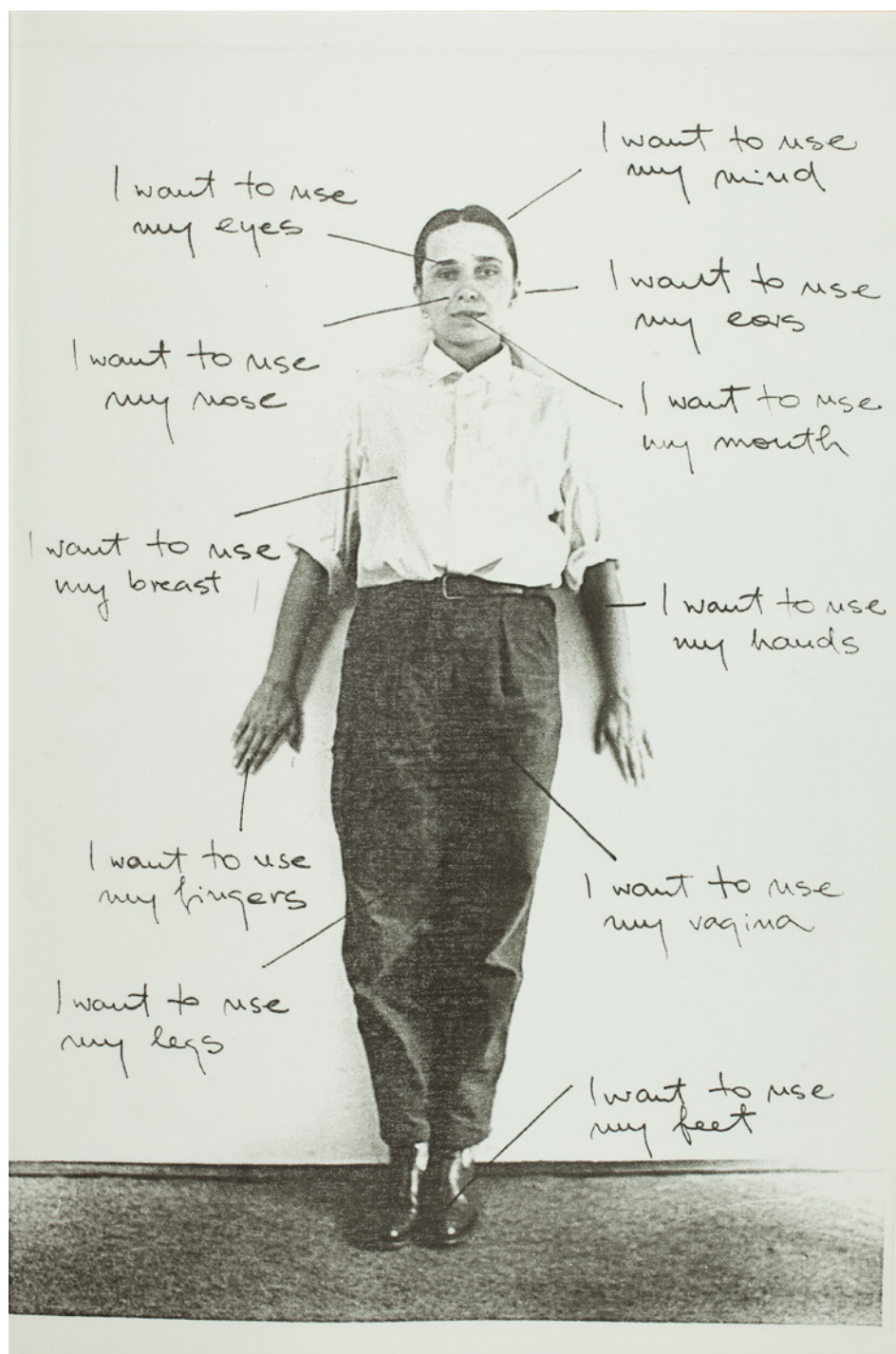
Raslojavanjem osobne priče i povezivanjem življenog iskustva s geopolitičkim promjenama iz osobne pozicije umjetnice migrantice, koja nema određenu definiciju pripadanja, ona progovara o konstrukciji vlastita identiteta. Okolnosti kojima su dominirale društveno-političke tenzije koje su obilježile devedesete godine 20. stoljeća ujedno su artikulirale pitanja „kamo pripadam” i „gdje mi je mjesto” svih onih koji su zbog različitih razloga morali otići iz zemlje koja je za njih predstavljala dom.

Performativna konstrukcija identiteta i feministička teorija u radu Brede Beban

Primjeri autobiografskih izvedbi znatno ulaze u izvedbenu umjetnost 70-ih godina 20. stoljeća; kod mnogih umjetnica osobna, proživljena iskustva pokazala su se ključnima za izvedbu vlastitog identiteta. Marvin Carlson navodi da je rad s vlastitom biografijom pripadajuće „ja” prihvaćeno po duboko usađenim kulturnim obrascima. Prema tome, izvodi se da je identitet temeljen na autobiografskoj izvedbi zapravo uloga koju kontrolira kultura u cijelosti, a ne izvođač.⁶ Referirajući se na teatar, Carlson naglašava da je za rad kazališta temeljna razlika između identiteta glumca, s njegovim osobnim iskustvom i biografijom, i uloge koju je preuzeo, s vlastitim iskustvima i poviješću unutar fiktivnog svijeta drame, odnosno izvedbe. Iz navedenog slijedi da u autobiografskoj izvedbi umjesto stvaranja lika ili preuzimanja uloge, u dramskoj strukturi, glumac predstavlja osobnu reminiscenciju, anegdodu ili mišljenje. Takva izvedba često dovodi u pitanje tradicionalne pretpostavke o odnosu u kazalištu između konvencionalnih koncepata lika, uloge i identiteta. Ne čini se iznenađujućim da se interes za autobiografsku predstavu pojavio u suvremenom kazalištu, u društvu strastvenog zanimanja za sebe, samoizražavanje, samoispunjenje i odnos sebe prema društvu.⁷ U navedenom kontekstu performativa i feminističke umjetnosti upućujem na Biljanu Kašić koja u tekstu „Feministički protunarativi: kako „čitati” kulturne prakse u post-socijalističkom prostoru” upućuje na performativnu gestu koja je odraz suvremene umjetničke prakse i kao takva je usmjerena na dekonstrukciju rodničkih izvedbi. Kašić smatra da su u svakoj analizi diskursi koji uključuju seksualizaciju i biopolitiku neizbježni. Drugim riječima, pojavljuju se kao konceptualni znak za feminističku situaciju danas i kao odnos prema kulturnim praksama unutar „transdisciplinarnih i transkulturnih umrežavanja”.⁸ U navedenoj studiji Kašić polazi od dviju postavki: svako propitivanje kulturne prakse i njezinih razmjera može se promatrati kroz povezivanje „suvremene politike,

1.
Prilog Brede Beban, *Maj 75 F*, 1981. (Dokumentacijski i informacijski odjel MSU Zagreb; autorska prava zadržana)

Contribution by Breda Beban,
Maj 75 F, 1981



ekonomije, kulture i umjetnosti unutar dinamičnih režima biopolitike na svim razinama”.⁹ Kao drugu postavku, referirajući se na Edwarda W. Soju, Kašić navodi da se kulturne prakse mogu razumjeti i tumačiti samo unutar „politike prostora” koja podrazumijeva suvremeni koncept prostora u postkolonijalnim i postsocijalističkim narativima koji je odraz međusobne povezanosti jezika, povijesti i konteksta.¹⁰ Prostor je, prema ovom određenju, ističe Kašić, u isto vrijeme i prostor subjekta i prostor stvaranja identiteta. Međutim, ono je i proces kritičkog odraza i izmještanja iz stabilnih i već poznatih teorija koje su u simboličkom i fenomenolo-

gijskom smislu dio istog sklopa, zaključuje Kašić.¹¹ Kroz subjektivnost i realizaciju rada u kontekstu geografije izgubljenog doma Beban istražuje nova i višedimenzij-ska znanja i identitet koji je u stalnom procesu formiranja.

Analizirajući rad Brede Beban, možemo linearno pratiti upisivanje njezina rada u kontekst performativa, feminističke i postkolonijalne teorije, premda su neki upisi već bili sastavnica njezina umjetničkog rada od samog početka.

U ovom dijelu zadržat ćemo se na feminističkim značajkama njezina rada. Od početaka svojeg umjetničkog djelovanja Beban je kroz svoj rad upućivala na potrebu propitivanja identiteta, pojmljen prvo preko kategorije spola, te se kroz analizu njezinih radova otvorio put prema uvidima koji se oslanjaju na feministički diskurs, tvoreći subjekt koji se želi predstaviti i artikulirati politički, odnosno kao subjekt čiji se glas mora čuti. Navedeno se odnosi na radove koji su nastali u mediju slike, u okvirima transavangarde.

Bojana Pejić, referirajući se na novu sliku, uz Bredu Beban navodi Ninu Ivančić i Editu Schubert te ističe da su navedene autorice rijetki primjeri feminizacije slikarstva tijekom 80-ih godina 20. stoljeća. Pejić smatra da one u kontekstu navedenog postaju iznimne, jer su obnovu slikarstva tih godina obavljali isključivo muški autori. Ova ponovna maskulinizacija – koja se često smatra reakcijom na pluralističke devedesete tijekom kojih su se mnoge umjetnice koje su se počele koristiti netradicionalnim medijima pojavile na sceni – dogodila se ne samo na zapadu već i u istočnoj Europi, navodi Pejić.¹² Slike, nastale u periodu prije performansa i videoradova (period do 1983.), svojim deskriptivnim naslovima upućivale su na promišljanje identiteta i propitivanje osobnih pozicija i sloboda. U relaciji dijaloga s umjetničkim djelom umjetnica kroz svoje radove usmjerava pogled promatrača na samu sebe i stavlja se u poziciju subjekta koji govori.

Na prvoj samostalnoj izložbi slika 1981. u Prostoru proširenih medija u Zagrebu pod nazivom *Moj rad – moje slike* Beban je napisala svojevrsni manifest¹³ kojim je nastavila propitivanje identiteta i tijela koje je naznačila u radu objavljenom u *Maju 75 F*¹⁴.

U spomenutom samizdatu *Maj 75 F* Beban je izložila svoju fotografiju zalijepljenu na zeleni papir. Fotografija umjetnice postaje subjekt/objekt identifikacije unutar kojeg umjetnica ne preuzima mjesto standardnog modela prezentacije ženskosti, već svoje tijelo postavlja kao objekt/središte fotografije, tj. intervenira označavajući dijelove tijela linijama povrh kojih olovkom ispisuje sljedeći sadržaj:

I want to use my mind
I want to use my eyes
I want to use my ears
I want to use my nose
I want to use my mouth
I want to use my breast
I want to use my hands
I want to use my vagina

Prilog Brede Beban u *Maju 75 F* govori u prilog feminističkom diskursu, odnosno feminističkoj intervenciji, koja se nastavlja na njezino propitivanje tijela i vlastite pozicije autorice, s kojima je započela na početku svojeg umjetničkog djelovanja u mediju slikarstva.

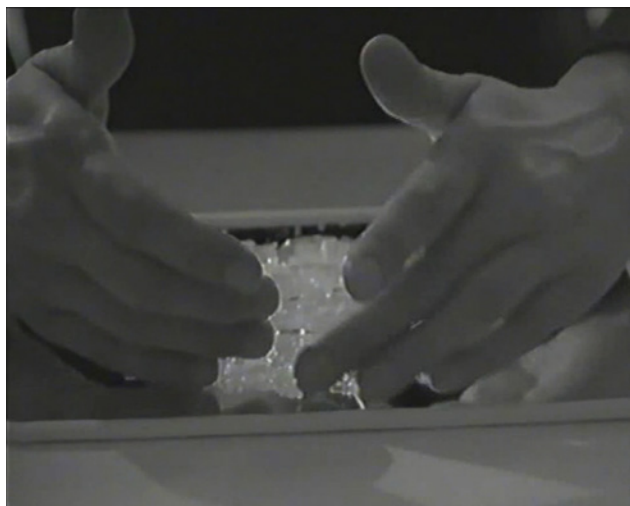
Kroz konceptualno ontološko poimanje tijela i interpretaciju mapiranja ženskog tijela u ključu tzv. ženskog pisma otvorila je prostor za teorijske strategije feminizma koje će nastaviti razvijati kroz svoj daljnji rad. Uz slikarstvo, Beban se okrenula umjetnosti performansa. Njezini performansi (*Plan, Zaboravljeni jezik*) upućivali su na neke kulturološke fenomene i propitivanje identiteta određenog povijesnim nasljeđem i transcendentalnim načelima osobne preobrazbe unutar kojih je propitivala svo-

ju poziciju i koristila se svojim tijelom kao mjestom zapisa osobne povijesti. Prijelaz od performansa k mediju filma i videa, koji su na neki način najviše obilježili njezin umjetnički opus, događao se paralelno s promjenama na osobnom planu i geopolitičkim promjenama tog vremena, što je utjecalo na tematiku i daljnji rad umjetnice. Radovi nastali u suradnji s Hrvojem Horvatićem svjedoče o snažnoj duhovnoj vezi s nasljeđem, geografijom zavičaja i kulturnim tradicijama, što je posebice uočljivo u ranijim radovima koji se referiraju na bizantsku umjetnost, geografiju zavičaja i propitivanje identiteta. Važno je napomenuti da je Beban interes za bizantsku umjetnost i elemente pravoslavlja, vidljive u njezinu radu, realizirala kao pripadnica zagrebačke likovne scene, što također upućuje na subverzivnost njezine geste i propitivanja identiteta koji svoje uporište traži u povijesnom, kulturnom i geografskom nasljeđu, neovisno o trenutačnom mjestu kulture. Iako su radovi realizirani u ranijem periodu suradnje s Horvatićem u deskriptivnoj analizi uglavnom karakterizirani kao estetski i meditativni, nose jaku poruku umjetnice kroz njezine manifestacije različitih unutarnjih stanja iskazanih kroz prikaz njezina tijela, koje je uglavnom središnji dio svih filmova i videoradova snimljenih u suradnji s Horvatićem. U radovima nastalima nakon 1991. umjetnica se koristi konceptom *geografije* kao metafore, naspram psihičkih subjektiviteta kao odrednica mjesta i njegovih implikacija.¹⁵

Kroz subjektivnost i realizaciju rada u kontekstu „geografije izgubljenog doma” Beban istražuje nova i višedimenzijska znanja i identitet koji je u stalnom procesu (re)formiranja. Njezina pozicija subjekta koji govori, u skladu s privatnim situacijama u kojima se našla, postaje sve glasnija i hrabrija, sve više progovara o svojoj poziciji žene, umjetnice, migrantice, preuzimajući politički diskurs, postajući politički subjekt (navedeno je posebice uočljivo u radu *Jason's Dream*). Nakon smrti partnera Beban se okreće uglavnom filmu, propitujući različite strategije političkog subjekta, koji se uglavnom prikazuje kroz tijelo druge. Glavno obilježje filmskih i videoradova Brede Beban realiziranih nakon smrti njezina suradnika i partnera Hrvoja Horvatića jest preuzimanje pozicije iza kamere. Tako je bila autorica, redateljica i autorica scenarija i tekstova. Zauzimajući performativnu gestu pozicijom „unutar” i „izvan” teksta, preuzela je kompletnu autorsku kontrolu nad svojim radovima. U svojim filmovima i videoostvarenjima dala je svoj višeslojan autorski glas kojem otvara prostor da se čuje, prostor za analizu vlastite ženske subjektivnosti usporedno sa samoanalizom i propitivanjem. Riječima Kaje Silverman, njezini radovi kroz procese samoanalize postaju analiza/predložak za istraživanje ženske subjektivnosti, unutar kojih se gledateljica njezinih filmova može naći u nekom od akustičnih zrcala koje su njezini filmovi postavili pred nju.¹⁶

Geopolitička uvjetovanost feminističke izvedbe

Geopolitičke promjene 90-ih godina 20. stoljeća utjecale su na umjetnicu osobno, ali i na daljnji razvoj njezine umjetničke produkcije. Kroz geopolitička zbivanja redefinirao se i osobni koncept identiteta i identitetske politike, koji je potaknuo razumijevanje i drukčije čitanje koncepta kulturnog Drugog. Migracija iz jednog područja u drugo uvjetovala je i promjenu u shvaćanju odnosa dominantne zapadne kulture spram prostora istočne Europe, odnosno bivše Jugoslavije kao prostora Drugog, što je impliciralo i osjećaj marginalizacije, ali i potrebe da se čuje osobni glas autorice, koji je reflektirao osobno iskustvo, ali i upozoravao na probleme migracije i kontekstualizacije položaja žene migrantice u društvu, oslanjajući se na feminizam i postkolonijalizam. U knjizi *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art* Madina Tlostanova upućuje na sjecišta postkolonijalnih i postsocijalističkih imaginarija i senzibiliteta kroz načine na koje se reflektiraju u suvremenoj umjetnosti, kazalištu i filmu. Autorica navodi da su se nakon poraza socijalističke moderne postsocijalistič-



2.

Breda Beban / Hrvoje Horvatić:
Hand on the shoulder / London,
Zagreb, 1997.; pr. Beban &
Horvatic Productions / Arts
Council / Channel 4 / Ontario
Arts Council; 16 mm, c/b, ton,
42 min. (fotodokumentacija iz
Arhiva obitelji Brede Beban,
autorska prava zadržana)

Breda Beban / Hrvoje Horvatić:
Hand on the shoulder / London,
Zagreb, 1997; ed. Beban &
Horvatic Productions / Arts
Council / Channel 4 / Ontario
Arts Council; 16 mm, b/w, sound,
42 min

3.

Breda Beban / Hrvoje Horvatić:
Hand on the shoulder / London,
Zagreb, 1997.; pr. Beban &
Horvatic Productions / Arts
Council / Channel 4 / Ontario
Arts Council; 16 mm, c/b, ton,
42 min. (fotodokumentacija iz
Arhiva obitelji Brede Beban,
autorska prava zadržana)

Breda Beban / Hrvoje Horvatić:
Hand on the shoulder / London,
Zagreb, 1997; ed. Beban &
Horvatic Productions / Arts
Council / Channel 4 / Ontario
Arts Council; 16 mm, b/w, sound,
42 min

ki prostor i njegovo stanovništvo našli u svojevrsnom prostoru praznine. Prema Tlostanovoj, elementi iskustva bivšeg Drugog svijeta odražavaju se kroz postkolonijalne situacije, uključujući subalternizaciju, rasizam, mimikriju, nepripadanje i tranzit, oživljavanje etničkih nacionalizama i neoimperijalnih narativa, neorijentalističke i mutirane eurocentrične tendencije, neizravne oblike otpora i načine ponovnog postojanja koji potvrđuju život.¹⁷ Brisanje ideoloških razlika između simboličkog zapada i istoka pokazuje se prilično jednostavnim i danas, desetljećima nakon sloma socijalističke moderne; Tlostanova smatra da se u navedenom vremenu trebalo moći muzealizirati socijalističko iskustvo i staviti ga postrani. Međutim, kako naglašava autorica, to se nije dogodilo te upućuje na to da je tanka granica koja skriva imperijalne i kolonijalne tvorevine i postojane asimetrije moći koje se ponovno pojavljuju, a koje su u korelaciji s predsocijalističkom mitologijom i socijalističkim diskursima koji su oduvijek imali svoju tamniju kolonijalnu stranu te s današnjim situacijama globalnog kolonijalizma iz kojeg nitko nije izuzet.¹⁸ Tlostanova se dalje u tekstu referira na Borisa Groysa, koji, kako navodi autorica, naglašava da je „komunistička modernost išla protiv tijeka svjetske povijesti te ga je na neki način nadilazila”.¹⁹ Dalje u tekstu navodi da su kolonijalni oblici prisilnog socijalizma, koji je trajao nekoliko desetljeća, bili nešto što smo na tim prostorima svi dijelili. Navedeno je ostavilo tragove na nama i utjecalo na kolektivna sjećanja i mitove, neke nostalgične, druge osuđujuće. No kako god tumačili ovu zajedničku prošlost, navodi nadalje, nećemo moći zaboraviti i izbrisati to iskustvo pretvarajući se ili glumeći „postsocijalističke subalterne” koji tek sada počinju učiti govoriti. Autorica smatra da je postsocijalistička praznina toliko traumatična upravo zato što je tražila da se odrekemo i prošlosti i budućnosti, ostavljajući nam vrlo oskudne mogućnosti. Raspad socijalističkog svijeta, navodi dalje Tlostanova, doveo je do raznih nastojanja da se imenuju i definiraju nova disciplinarna područja i pristupi proučavanju postsocijalističkog svijeta od kojih se mnogi objektivno presijecaju s postkolonijalnom problematikom. Najlakši i katkad pogrešan način bio je, navodi autorica, uspoređivati postsocijalizam i postkolonijalizam. Tlostanova tvrdi da mogućnost zajedničkog promatranja postkolonijalnog i postsocijalističkog nije povijesni koncept kolonijalizma povezan s postkolonijalizmom studije, nego dekolonijalni koncept globalne kolonijalnosti moći, bića, roda, znanja, percepcije. Također, upućuje na to da je socijalističko i postsocijalističko iskustvo dio modernosti, odnosno kolonijalnosti.²⁰

Tlostanova ističe da treba napraviti pomak u geografiji razuma koji „slama kozmologije bez alternative” naglašavajući feminizam zapada koji ima monopol na ap-



4.

Breda Beban / Hrvoje Horvatić: *Hand on the shoulder* / London, Zagreb, 1997.; pr. Beban & Horvatic Productions / Arts Council / Channel 4 / Ontario Arts Council; 16 mm, c/b, ton, 42 min. (fotodokumentacija iz Arhiva obitelji Brede Beban, autorska prava zadržana)

Breda Beban / Hrvoje Horvatić: *Hand on the shoulder* / London, Zagreb, 1997; ed. Beban & Horvatic Productions / Arts Council / Channel 4 / Ontario Arts Council; 16 mm, b/w, sound, 42 min.

solutno i univerzalno znanje o ženama.²¹ Smatra da treba početi s geopolitikom i znanjem temeljenim na politici tijela koja proizlazi iz lokalnih povijesti, subjektiviteta i kompleksnih iskustava istočne i jugoistočne Europe i drugih zemalja socijalističkog bloka. Prema navedenom, naglasak ćemo s univerzalnih primjena teorija, temeljenih na misaonom proučavanju drugog kao objekta, premjestiti na „pluriverzalnu i višetematsku intersubjektivifikaciju”.²²

Upravo je postsocijalističko iskustvo i iskustvo migracije omogućilo umjetnici Bredi Beban da kroz osobnu povijest i subjektivitet promatra rodne problematike zajedničke ženama Trećeg i Prvog, ali i tzv. Drugog svijeta.

Suzana Milevska u tekstu „Master-slave dialectic in the feminine” objavljenom u zborniku *Performative gestures, political moves* promišlja pitanje je li nova medijska umjetnost na bilo koji važan način pridonijela dekonstrukciji naslijeđenih rodnih uloga i hijerarhija unutar hegemonističkog umjetničkog sustava, kulture i društva na istoku. Autoricu zanima mogu li i kako novi mediji omogućiti i donijeti nove odgovore na „stara” pitanja, poput toga kako nacionalni identitet interferira s rodnom razlikom, jesu li se modernizam i državni socijalizam spojili kroz tehnološki napredno društvo, jesu li socijalna uključenost i druge društvene promjene u tranzicijskim državama ubrzale skok prema demokratiziranijem društvu s upotrebom umjetnosti utemeljene na novim tehnologijama.²³ Referirajući se na navedeno, ističem da je usvajanjem novih medija i novih strategija umjetničkog djelovanja Beban dolaskom u Veliku Britaniju osnažila svoju poziciju umjetnice, ali i političkog subjekta kroz pristup radovima koje je stvarala; od početnih pitanja identiteta koji se povezuje s razumijevanjem identitetskih kategorija kao što su tijelo, rod i seksualnost. To je u vezi s njezinim slikarskim i konceptualnim opusom 80-ih godina 20. stoljeća. Pristajanje novih medija, ali i mijenjanje pozicija u kontekstu migracije i suočavanjem s novim političkim poretom koji je ujedno značio kraj svega onoga što je do tada poznavala i s čime se identificirala, značilo je za umjetnicu i novu startnu poziciju u kontekstu tema koje su je zaokupljale. Nostalgija kao najčešća tema njezinih radova tijekom druge polovice 80-ih i dijelom 90-ih usmjerila je umjetnicu i k propitivanju vlastitog emigrantskog identiteta i pozicije Drugoga. Njezini radovi obilježeni su izvjesnom „nostalgijom intimnosti”, kako Svetlana Boym definira potrebu iseljenih da ispričaju svoju osobnu isповijest.²⁴

Promjene nastale usvajanjem pozicije migrantice i pozicioniranje unutar konteksta pripadanja i nepripadanja odrazile su se i na umjetničke strategije njezina djelovanja i istaknule sve veću svijest i uključivanje autorice u nove diskurse kulturne

5.

Breda Beban / Hrvoje Horvatić: *Jason's Dream* / London, 1997.; pr. Beban & Horvatic /London Production Fund/Carlton TV & Lab; 16 mm, boja, ton, 10 min. (fotodokumentacija iz Arhiva obitelji Brede Beban, autorska prava zadržana)

Breda Beban / Hrvoje Horvatić: *Jason's Dream* / London, 1997; ed. Beban & Horvatic / London Production **<b** / Carlton TV & Lab; 16 mm, colour, sound, 10 min



kritike koje uključuju pitanja spola, rase i kulturnih značenja unutar njezina odnosa spram umjetnosti. U analizi njezinih ranijih radova uočena je žudnja i nostalgija za nekim prividom kulture nasljeđa koju je baštinila iz djetinjstva, koja je potaknula i propitivanje identitetskog pitanja drugosti, a koja se odrazila u prisvajanju kulturološkog nasljeđa koje nije korespondiralo s okolinom unutar koje je živjela. (Beban je živjela i radila u Hrvatskoj, a njezine umjetničke strategije i tematike bile su povezane s nasljeđem Bizanta i pravoslavlja, što također njezin rad postavlja u kategoriju drugosti, liminalnosti i nepripadanja.) Odlaskom u migraciju Beban je bila suočena sa sukobljenim kulturnim tradicijama te je bila primorana pronaći vlastito mjesto unutar potpuno suprotnih političkih i ideoloških sustava; s jedne strane komunističko nasljeđe domovine iz koje je migrirala, a s druge strane kapitalizam i demokracija zapadnog svijeta odnosno Velike Britanije, njezina novog doma. Njezin proces prilagodbe ostvaren je kroz okvire feminizma i postkolonijalne kulturne politike, a temeljio se na umjetničkom nasljeđu koje je nosila sa sobom. U kontekstu navedene analize osvrnula bih se na kubansku umjetnicu Anu Mendieta, čiji je umjetnički rad u knjizi *Terra Infirma* vrlo precizno analizirala Iritt Rogoff.²⁵ Rogoff upućuje na umjetničinu poziciju migrantice, zarobljene, kao i Beban, između dvaju svjetova, svijeta komunističkog nasljeđa domovine (*homeland*) Kube i kapitalizma i demokracije zapada s druge strane. Iako medijski drukčijeg senzibiliteta, i Beban i Mendieta u svojem su radu primjenjivale strategije feminizma, koje svoje uporište imaju u kulturnom nasljeđu, odnosno u iskustvu migracije. Rogoff pišući o Mendieta navodi da je njezin proces deterritorijalizacije ostvaren kroz okvir feminizma, kulturne politike Trećeg svijeta i avangardne umjetničke prakse Prvog svijeta kasnih 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća. Rogoff navodi da je odnos tih elemenata s velikim tradicijama i s njezinim vlastitim radom prošao kroz niz oštih dislokacija koje su naglo prekinute njezinom nasilnom smrću 1985. u dobi od trideset šest godina. Mendieta rad u posljednjem desetljeću njezina života bio je usko povezan sa zemljom, a njezin je proces reteritorijalizacije, prema Rogoff, „konstrukcija kolektivne povijesti koja se temelji na rodu, rasi i alternativnoj kulturnoj posebnosti”. Umjetnički materijali i alati kojima se umjetnica koristila u projektima povezanim sa zemljom zapravo su materija nasuprot konturi kao „personalizirane geografije i mjesta, ili mjesta koje je određeno izborom, a ne sudbinom, nasuprot lokaciji. U njima radi protivno do-

minantnim umjetničkim tradicijama u svojem potpunom odricanju od svih oblika granica.²⁶ Mendieta je bila kulturološki izmještena između svojeg latinskog nasljeđa i američkog obrazovanja te je sve više pokušavala upotrijebiti modele analize prikupljene iz feminizma Trećeg svijeta u svojoj zapadnoj umjetničkoj praksi. Analizirajući radove umjetnice, Rogoff navodi da prkose definiciji i smještanju unutar određenog stila, zato što ne postoji točno mjesto gdje počinju ili završavaju; stoga se ne mogu uokviriti ili vezati unutar konvencionalnih umjetničkih ili geografskih teritorija.²⁷ Kao što sam naglasila, iako su različitog umjetničkog senzibiliteta i u svojem su se radu priklonile oprečnim strategijama produkcije rada, obje umjetnice u svojem se umjetničkom radu koriste svojom umjetničkom praksom kao posebnim oblikom otpora i pozicije s koje izražavaju svoj stav, pričaju svoju priču te pomiču perspektivu promatranja svijeta ili, prema Edwardu Saidu, „pomiču bolje ‘postojanje u svijetu’ (*wordliness*)”.²⁸

Pojam liminalnosti

Moja je nakana objasniti pojam liminalnosti i kako se on direktno povezuje s radom Brede Beban te uputiti na određene momente u radu umjetnice u kojima su procijepi, lomovi, liminalnost (prijelaznost) i iz analitičke optike Drugoga i drugosti u njezinu radu najvidljiviji. Aljoša Pužar u svojoj knjizi *U tamni vilajet, kulturalni studij liminalnosti* isprepleće teorije književnosti, filozofije i sociologije, objašnjavajući liminalnost kao neprepoznatu onostranost, promatrajući problem ljudske slobode na koju svaki čovjek ima pravo. Limen, latinski *prag*, jest oprostorenje i opkoračenje međe/granice koji omogućuje komunikaciju, ali i prividno uspostavljanje „ničije zemlje”.²⁹ Antropološki koncept liminalnosti uspostavio je i razradio Arnold van Gennep u knjizi *Obredi prelaska* (1909.) u kojoj je ustanovio kategoriju liminalnih (pragovnih) rituala unutar širih ritualnih prelazaka. Pojam liminalnosti bitno je dodao i elaborirao Victor Turner, koji je uspješno iskoristio taj pojam izvan ritualnog okvira za analizu suvremenog društva. Prema određenju Victora Turnera, liminalni je položaj dvojak položaj; riječ je o onima koji nisu u potpunosti vani, a ni unutra, ovdje, a ni ondje, nego između tih dvaju prostora.³⁰

Van Gennep je ritualnu aktivnost podijelio na tri faze: separaciju, tranziciju i inkorporaciju, odnosno predliminalnu, liminalnu i postliminalnu; ključna je faza liminalna – vrijeme u kojem osoba prelazi u drugi identitet. Suvremenu teorijsku kanonizaciju pojam liminalnosti doživio je u postkolonijalnoj kritici, u radu Edwarda W. Saida te posebice u teorijskom radu Homija K. Bhabhe. Liminalnost, koncept položaja kakav zagovara Bhabha, a kako navodi Pažur, u skladu je s „pojmom i konceptom hibridizacije i hibridnosti, kao temeljnim odlikama svih kulturnih procesa u zoni granice kao specifičnog društvenog prostora”.³¹

U kontekstu rada Brede Beban, njezina video i filmska ostvarenja sadrže momente prostora između, koji se, među ostalim, odnosi i na povijesne i društveno-kulturne traume raspada Jugoslavije. Kao vrlo važan rad u ovom kontekstu navodim film *Hand On The Shoulder*, (1997.), iskaz o ratu u bivšoj Jugoslaviji i pitanjima izbjeglištva i izmještenosti. Navedeni film ponudio je složeni psihološki portret ženskog i muškog lika, koje povezuje niz zajedničkih osobina, a prije svega nastojanje započinjanja novog života. Film prati snažna povezanost s nostalgijom, dok je sadašnjost puna lomova, nedorečena i nesretna. Osjećaj tjeskobe izazvane tijekom vremena intenzivnije je naglašen iskazima naratorice o geopolitičkoj situaciji na području teritorija nekadašnje domovine. Pojam vremenskog procijepa dodatno je naglašen kroz rastakanje pripovjedne cjeline u manje dijelove, razlomljene linearne kronologije, kroz narativni iskaz protagonista koji su proživjeli osobnu i kolektivnu traumu. Medij filma preuzeo je ulogu iskazivanja dislokacije vremena, unutar kojeg

je vrijeme neprekidno kruženje predodžbi i sjećanja o prošlosti. Iz perspektive koja se odnosi na značenje i status koji ima pamćenje odnosno sjećanje na ratna zbivanja na području bivše Jugoslavije, upućujem na one filmske strategije koje razotkrivaju složenost vremenskih odnosa i njihovih dijelova, u kojima se ističe da termin „bivše”, povezan s postojanjem i raspadanjem geografije značenja, ne upućuje na jasno definirani kraj i neki novi početak, nego niz prekida i procijepa u trajno liminalnom stanju. Ta nedovršena prošlost i nostalgija osjećaja izgubljenosti i zatočenosti između stvarnog i nestvarnog te osjećaj nostalgije i melankolije prisutni su u većini radova Brede Beban unutar kojih se upućuje i na pojam liminalnog identiteta. Kao drugi primjer navela bih njezin film *Too Early For Sorrow Too Late For Happiness* (2001.). Film je svojevrsni dnevnički zapis umjetnice, koji se zasniva na autorefleksivnosti, preispitivanju individualnih strahova i emocija te razmatranju kolektivne memorije, upućujući na subjektivni iskaz emocionalnih osobnih stanja.

Film je prikaz posjeta Brede Beban Beogradu i Novom Sadu, deset godina nakon izbijanja rata na području bivše Jugoslavije i njezina odlaska, u trenutku rušenja režima Slobodana Miloševića, u trenutku nade u promjenu dolaskom nove vlasti i naznakama demokracije koja bi trebala uslijediti. Film, nazvan po balkanskoj narodnoj baladi *Rano je za tugu*, ujedno je svojevrsna „meditacija na temu doma i rodnog mjesta i dokumentira snagu trenutka u kojem se sudaraju osobna i društvena povijest”.³² U jednom od svojih narativnih iskaza tijekom filma umjetnica govori o tom osjećaju nepripadanja ni jednoj ni drugoj zemlji, upućujući na to da se u prostoru „između”, u prostoru aviona koji ide od jednog mjesta do drugog, osjeća najsigurnije. Beban je između nekadašnje i sadašnje domovine, između prostora bivše Jugoslavije i Velike Britanije, između dvaju geografski različitih područja. U stalnom prijelazu između dviju strana, istoka i zapada, između dvaju uređenja i dviju zemalja transformira se u osobu koja je u prostoru između dviju zemalja, dviju kultura. Njezina je pozicija između domovina, između kultura i između stvarnosti. Taj biografski podatak korijen je njezina postojanja „između”, odnosno prostor i vrijeme gdje se odvijaju transformacije, prijelazno stanje ispunjeno dvosmislenostima.

Na liminalnost se upućuje i u prvim radovima, odnosno njezinim performansima (*Plan /1985./, Zaboravljeni jezik /1985./*) u kojima upućuje na liminalnost identiteta koji svoju metafizičnost manifestira upravo kroz nemogućnost da se uklopi u jednoznačan identitetski okvir okoline unutar koje djeluje. U performansu *Plan* prelaskom iz medija slikarstva u medij performansa Beban je stvorila taj liminalni prostor, prolaz u kojem prelazi iz jednog medija u drugi, u kojem naglašava prostor između dvaju medija, dviju kultura. Navedeno opravdava upotrebu termina liminalnosti i liminalnog identiteta kao jedne od odlika njezina rada i identiteta.

Autobiografsko i postkolonijalno tijelo izvedbe

Postkolonijalno tijelo u radu umjetnice metaforički upućuje na to da njezino tijelo postaje mjesto događanja, koje se povezuje s pojmom raseljenosti, premještenosti, implicira usložnjavanje identiteta, liminalnost, izmještanje i hibridizaciju. Njezino postkolonijalno tijelo postaje mjesto svjedočenja autobiografskog. Filmovi *Hand on the Shoulder* (1997.) i *Too Early For Sorrow Too Late For Happiness* (2001.) primjeri su u kojima autobiografsko tijelo kroz autobiografski zapis (tekstni predložak koji prati radnju filma) preuzima dominantnu ulogu nad ostalim vizualnim strategijama. Kronološki slijedi *Walk on Three Chairs / Hod tri stolice* (2003.). Riječ je o radu koji se djelomično oslanja na film *Too Early for Sorrow Too Late for Happiness*, zbog naznačenog propitivanja osobnog identiteta kroz identifikaciju s nasljeđem. *Walk on Three Chairs / Hod tri stolice* (2003.) prikazuje Beban, koja s glazbenim romskim sastavom plovi na splavi između dviju obala Dunava u Beogradu, rijeke za koju se

vjeruje da je mjesto na kojoj završava Balkan i počinje Europa. Film je dobio naziv po tradicionalnom balkanskom poganskom ritualu; čin hodanja uz tri stolice rekonstrukcija je slavljeničkog rituala koji je njezin djed radio kada je pobjeđivao u kartama. U radovima *Kako promijeniti život u sedam dana* i *Najljepše žene u Guči* Beban svoj glas prepušta drugima. Koristeći se tijelom Druge, progovarajući iz osobnog, umjetnica upućuje na političku poziciju žene marginalizirane unutar društva dajući novi pogled i osobni, ideološko-politički stav.

U svojoj studiji *Postcolonial Theories of Autobiography in Postcolonial Theory* David Huddart upućuje na korelaciju autobiografije u vezi s teorijom postkolonijalizma.³³ Želeći raskinuti s pogrešnim shvaćanjem autobiografije kao načina ponovnog uspostavljanja zapadnjačkih predodžbi o civilizaciji i kulturi, autor ističe da je u posljednja tri desetljeća došlo do eksplozije interesa za ono što treba nazvati „pisanjem života”. Razlog zašto je taj termin prihvatljiviji od autobiografije Huddart nalazi u tome što potonji izraz daje prednost posebnom načinu pisanja života, koji je za mnoge kritičare istodobno preapstraktan, previše muški i zapadnjački.³⁴ Teoretičarka Anita Rupprecht navodi da je autobiografija nastala iz prosvjetiteljskog sekularnog humanizma, označava narativni zapis apstraktnog i jedinstvenog individualnog posrednika koji se kreće kroz vrijeme i prostor.³⁵ Sve veći broj postmodernih i postkolonijalnih teoretičara tvrdi da je termin autobiografija neadekvatan za opisivanje opsežnog povijesnog raspona i različitih žanrova i praksi životnih narativa i životnih pripovjedača na zapadu i drugdje diljem svijeta. Huddart nadalje upućuje na to da moramo biti svjesni da se autobiografija i životopis dovoljno često rabe kao sinonimi i da mogu postojati važni razlozi zašto je to tako, upućujući na to da su unatoč kritici mnogobrojni teoretičari počeli istraživati konvergenciju postkolonijalne teorije i autobiografije kao pozitivne posljedice. Kao primjer navodi zbornik *Postcolonialism & Autobiography* Alfreda Hornunga i Ernstpetera Ruhea, koji u pojmu autobiografije vide pogodan žanr za određene političke svrhe.

Koncept autobiografije Huddart upotrebljava za označavanje onoga što dovodi u pitanje univerzalizirane pojmove subjektivnosti, a u ovoj upotrebi, prema autoru, mora se katkad shvatiti uzastopno, a katkad istodobno kao koncept, tendencija i žanr.³⁶ Laura Marcus u svojem općem razmatranju autobiografije sugerira da su „suvremene rasprave u feminističkoj i postkolonijalnoj teoriji autobiografiju učinile središnjom temom, ali ona je sada središte koje se raspršuje prema svojim marginama i granicama. Raspršivanje je prikladan način opisivanja mnogih tendencija u suvremenoj kulturnoj praksi te se može razumjeti kao konceptualno i politički uključivo ili odbaciti zbog nedostatka konceptualne i političke strogosti. Autobiografska praksa doprinos je osvješćivanju nužnosti preobrazbe tekstualnih praksi.”³⁷ Autobiografska preobrazba postkolonijalne teorije bavi se preobrazbom pojmova univerzalne subjektivnosti koji sami ometaju mogućnost zajednice.³⁸ „Autobiografskom kontekstualizacijom upravljaju isti zakoni koji strukturiraju kontekstualizaciju kao takvu: značenje je vezano za kontekst, ali kontekst je bezgraničan.”³⁹

Postkolonijalno tijelo izvedbe u kontekstu ženske izvedbe vizualne umjetnosti

U sljedećem poglavlju upućujem na postkolonijalnost u kontekstu geopolitičkih događanja u Europi i u umjetnosti nakon 1989., referirajući se na tekstove Borisa Groysa i Okwuija Enwezora objavljene u zborniku *Former West: Art and the Contemporary After 1986*.⁴⁰ te upućujući na izložbu *Dokumenta 11*, manifestaciju koja je primjenjivala postkolonijalnu kustosku strategiju. *Dokumenta 11*, održana 2002. u kustoskoj koncepciji Okwuija Enwezora⁴¹, bila je koncipirana kroz pet platformi kojima je cilj bio opisati tadašnju lokaciju kulture i njezina sučelja s drugim složenim,

globalnim sustavima znanja.⁴² Boris Groys u tekstu „The Contemporary Condition: Postmodernity, Post-Socialism, Postcolonialism”⁴³ piše o postsocijalističkoj i postkomunističkoj umjetnosti istočne Europe nakon pada Berlinskog zida i o zemljama koje su na međunarodnu kulturnu i umjetničku scenu stupile krajem 80-ih i početkom 90-ih godina 20. stoljeća. Povratak korijenima i odbacivanje modernističkih kanona obećavali su lako prihvaćanje istočnoeuropskih kultura kao još jednog skupa nacionalno-kulturnih identiteta uz uvjet postmoderne tolerancije.⁴⁴ Okwui Enwezor u tekstu „The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”⁴⁵ upućuje na to da, kada razmišljamo o globalizaciji, možemo govoriti o tome da ne postoji povoljno mjesto s kojeg bi se mogla promatrati bilo koja kultura s obzirom na to da su procesi globalizacije učinkovito ukinuli vremensku i prostornu udaljenost koja je prije razdvajala kulture. Enwezor postavlja pitanje, ako je globalizacija uspostavila blizinu kultura, može li se isto reći za globalizaciju i umjetnost. Suvremena umjetnost, navodi autor, prelama se ne samo sa specifičnog mjesta kulture i povijesti nego i s polazišta složene geopolitičke situacije koja definira sve „sustave proizvodnje i odnose razmjene kao posljedicu globalizacije nakon imperijalizma”. Geopolitička konfiguracija i njezine postimperijalne transformacije autor naziva „postkolonijalnom konstelacijom”. Enwezor nadalje upućuje na to da navedene promjene koje su se dogodile i koje su izazvane prijelazima na nove oblike načina života i definiranja pripadnosti (ljudi, zajednica, kultura) definiraju postkolonijalnu matricu koja danas oblikuje etiku subjektivnosti i kreativnosti. Klasična europska misao formulira područje subjektivnosti i kreativnosti kao dvije domene aktivnosti od kojih je svaka obavijena vlastitom unutarnjom kohezijom. „Dovođenje suvremene umjetnosti u kontekst geopolitičkog okvira koji definira globalne odnose – između takozvanog lokalnog i globalnog, centra i margine, nacionalne države i pojedinca, transnacionalnih i dijasporskih zajednica, publike i institucija – nudi pronicljiv pogled na postkolonijalnu konstelaciju.” Autor navodi da ta konstelacija nije sastavljena samo od navedenih dihotomija, već se može shvatiti kao skup isprepletenih odnosa i sila utemeljenih na diskursima moći. „Takvi su diskursi moći, geopolitički po prirodi i širenjem mogu biti civilizacijski u svojem oslanjanju na binarne suprotnosti između kultura, koje su u određenom smislu neprijateljske svakom transkulturalnom razumijevanju sadašnjeg konteksta kulturne proizvodnje.”⁴⁶

Tekst „Place-Making or in the ‘Wrong Place’: Contemporary Art and the Postcolonial Condition”⁴⁷ Enwezor započinje citatom Homija K. Bhabhe koji navodi da rekonstruiranje diskursa kulturnih razlika zahtijeva ne samo promjenu kulturnog konteksta nego radikalnu reviziju društvene temporalnosti u kojoj se mogu pisati novonastale povijesti, artikulaciju „znaka” u koji se mogu upisati kulturni identiteti.⁴⁸ Postavljajući pitanje identiteta u središte svojeg propitivanja, autor navodi da je identitet, neovisno o tome je li lažan ili istinit, lokalni ili globalni, religiozni ili sekularni, ekonomski ili kulturni, ostao otporan koncept, kao jedan od glavnih načina na koji se ljudi različitih društvenih slojeva i ideoloških pozicija definiraju ili odražavaju na drugi. Postkolonijalna kulturna politika nije drukčija u tom pogledu. Prema Enwezoru, identitet osim što predstavlja simbol kulturne afirmacije, osvjetljava kulturne i političke okvire oko kojih se formulira i gradi kritički kontekst moderne i suvremene kulture. Dio je zadaće umjetnosti, prema Enwezoru, argumentirati važnost identiteta kao nečega drugog od modela kulturne afirmacije u suvremenim kulturnim diskursima. Identitet se mora uključiti u njegove brojne proturječnosti. Nadalje, autor ističe da za brojne umjetnike postkolonijalne prakse nisu marginalno mjesto na globalnoj pozornici, već su važne za razumijevanje kritičkih odnosa među umjetnicima različitih iskustava u različitim kulturama, nacionalnim pripadnostima, institucijama i povijesnom raskrižju identiteta u zapadnom i postkolonijalnim društvima. U umjetničkim radovima i projektima postkolonijalni svijet jest svijet

susreta, mjesto raskrižja, točka na kojoj se ponovno pregovara o dominantnim praksama uključivanja i isključivanja. Enwezor navodi da je u postkolonijalnom stanju suvremena umjetnost složena i dostupna, dio je angažirane kulturne prakse koja upućuje na to kako dominantne prakse i njihove protuprakse koje su proizveli koegzistiraju u krizi.⁴⁹

Procesi raseljavanja, migracije i novi poredak migracija aktualna su stanja i danas, postkolonijalno u kontekstu umjetničkih praksi ne prestaje biti aktualno. Lada Čale Feldman, referirajući se na Vladimira Bitija, navodi da smo mi u Hrvatskoj neskloni kontekstualiziranju stanja svojeg društva postkolonijalnim, jer bi nas to udaljilo od težnje prema ideji europske kulture, čiju, kako navodi Čale Feldman, „ekskluzivističku bahatost zapravo i sami želimo reproducirati kada su u pitanju sve one društvene grupe koje bi mogle osporiti ili omekšati tvrdi stijenu nacionalnog identiteta i njihovih nosivih institucionalnih greda”.⁵⁰ U diskursu suvremene umjetnosti termin postkolonijalno vrlo se teško probija kroz vrlo gustu matricu kontekstualizacije zbivanja od 90-ih godina 20. stoljeća do današnjih dana. U kontekstu hrvatske suvremene umjetnosti nedostaje opći pregled suvremene scene od 90-ih do danas, koji bi kroz određene analize i teorijske diskurse objasnio mnoge pojave i uputio na nova teorijska čitanja i mogućnosti u interpretaciji određenih umjetničkih pojava i procesa, kao što je bio i slučaj umjetnice Brede Beban. Uvid u umjetnički rad Brede Beban otvorio je pitanje uporabe postkolonijalnih uvida u radovima umjetnica koje pripadaju postsocijalističkim zemljama, među kojima je Hrvatska, i upućuje na to kako se kroz politiku tijela koja proizlazi iz lokalnih povijesti, subjektiviteta i kompleksnih iskustava može stvarati nova paradigma i terminologija primjenjiva na opuse umjetnica. Prema navedenom, kroz postkolonijalna očista i kroz prizmu feminizma možemo promotriti radove umjetnica kao što su Sonja Briski Uzelac, Ana Bilankov, Kristina Leko, Lala Raščić i druge. Kada govorimo o utjecaju i percepciji rada Brede Beban danas, on je ostao na margini osobnih afiniteta, no nadam se da će ovaj rad promijeniti navedeno te da će se kroz nov pristup, kakav je ovdje primijenjen, pristupiti ozbiljnom institucijskom vrednovanju njezina rada kao i omogućiti nova čitanja umjetničkih opusa autorica čiji su rad i život, bhabhovski, u „prostoru između”.

BILJEŠKE

¹ ULRICH BECK, EDGAR GRANDE, *Kozmopolitska Europa – Društvo i politika u drugoj moderni*, Školska knjiga, Zagreb, 2006.

² SUZANA MILEVSKA, *Gender Difference in the Balkans: Archives of representations of gender difference and agency in visual culture and contemporary art in the Balkans*, VDM Verlag Dr. Müller, 2010., 14.

³ SUZANA MILEVSKA (bilj. 2), 14. Milevska se referira na Edwarda W. Soju i njegovu knjigu *Postmodern Geographies: the reassertion of space in critical social theory*, London: Verso, 1989., 14.

⁴ SUZANA MILEVSKA (bilj. 2), 14.

⁵ ŽANA DAMJANOVIĆ, Uloga postkolonijalne misli u redefiniranju zapadne vizije svijeta, *Znakovi vremena – Časopis za filozofiju, religiju, znanost i društvenu praksu*, vol. 67 (2015.), 75–96, 95.

⁶ MARVIN CARLSON, Performing the Self, *Modern Drama*, vol. 39, no. 4 (1996.), 599–608, *Project MUSE*, doi:10.1353/mdr.1996.0075 (preuzeto 1. svibnja 2022.).

⁷ MARVIN CARLSON (bilj. 6), 599–608.

⁸ BILJANA KAŠIĆ, Feministički protunarativi: kako „čitati” kulturne prakse u post-socijalističkom prostoru, u: *Od državne umjetnosti do kreativnih industrija / Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa* (ur. Josip Zanki), Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2015., 19–25.

⁹ BILJANA KAŠIĆ (bilj. 8), 19.

¹⁰ BILJANA KAŠIĆ (bilj. 8), 19.

¹¹ BILJANA KAŠIĆ (bilj. 8), 19.

- ¹² BOJANA PEJIĆ, Introduction: Eppur is muove!, u: *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Eastern Europe*, (ur. Bojana Pejić), Beč: ERSTE Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2010., 23.
- ¹³ Breda Beban: *Moj rad – moje slike*, Prostor proširenih medija, Zagreb, 17.– 24. ožujka 1981.
- ¹⁴ U kontekstu rada Breda Beban važno je izdvojiti *Maj F* iz 1981. Urednica samizdata *Maj 75 F* (1981.) bila je umjetnica, performerica i neformalna članica grupe Vlasta Delimar. Svoje priloge za časopis uz Beban su realizirale Rada Čupić, Vlasta Delimar, Sanja Iveković, Jasna Jurum, Vesna Miksić, Vesna Pokas, Bogdanka Poznanović, Duba Sambolec, Edita Schubert, Branka Stanković i Iris Vučemilović.
- ¹⁵ IRIT ROGOFF, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Routledge, London, 2000.
- ¹⁶ KAJA SILVERMAN, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema /Theories of Representation and Difference*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988., IX.
- ¹⁷ MADINA TLOSTANOVA, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art*, Palgrave Macmillan, 2017.
- ¹⁸ MADINA TLOSTANOVA (bilj. 17), 5.
- ¹⁹ MADINA TLOSTANOVA (bilj. 17), 5.
- ²⁰ MADINA TLOSTANOVA (bilj. 17), 17.
- ²¹ MADINA TLOSTANOVA, Iščeznuli Drugi svijet, globalna kolonijalnost i dekolonijalno djelovanje. Zašto smo iščeznuli/e, ili „može li postsocijalističko govoriti?“, u: *Feminističke kritičke intervencije, pogled na nasljeđe, dekoloniziranje, prelaženje* (ur. B. Kašić, J. Petrović, S. Prlenda, S. Slapšak), Zagreb: Centar za ženske studije, 2013., 49–64.
- ²² MADINA TLOSTANOVA (bilj. 21), 52.
- ²³ SUZANA MILEVSKA, Master-Slave Dialectic in the Feminine, u: *Performative gestures, political moves* (ur. Katja Kobolt, Lana Zdravković), City of women – Association for the Promotion of Women in Culture, Centar za ženske studije, 2014., 27–46.
- ²⁴ SVETLANA BOYM, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2008., 10.
- ²⁵ IRIT ROGOFF, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Routledge, London, 2000.
- ²⁶ IRIT ROGOFF, (bilj. 25), 130.
- ²⁷ IRIT ROGOFF, (bilj. 25), 130.
- ²⁸ BILJANA KAŠIĆ, (bilj. 8), 25.
- ²⁹ ALJOŠA PUŽAR, *U tamni vilajet, kulturalni studij liminalnosti*, Antibarbarus, Zagreb, 2007, 29.
- ³⁰ VICTOR TURNER, *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*, August Cesarec, Zagreb, 1989.
- ³¹ ALJOŠA PUŽAR (bilj. 29), 29.
- ³² GORDANA DOBROVIĆ, SVETLANA MLADENOV, Breda Beban: Let's Call It Love – Male priče o ljubavi, smrti, politici i životu, u: *Breda Beban, Let's call it love* (ur. Gordana Dobrić i Svetlana Mladenov), Beograd, Novi Sad, Banja Luka: Kulturni centar Beograd, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2014.
- ³³ DAVID HUDDART, *Postcolonial Theories of Autobiography in Postcolonial Theory*, Routledge, London, 2008.
- ³⁴ DAVID HUDDART (bilj. 33), 2.
- ³⁵ DAVID HUDDART (bilj. 33), 5. Huddart citira prema: ANITA RUPPRECHT, Making the Difference, u: *Temporalities, Autobiography and Everyday Life*, (ur. Jan Campbell, Janet Harbord), Manchester: Manchester University Press, 2002., 35.
- ³⁶ DAVID HUDDART (bilj. 33), 3.
- ³⁷ DAVID HUDDART (bilj.33), 2. Huddart se referira na Lauru Marcus i njezinu knjigu *Auto/Biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester University Press, 1994.
- ³⁸ DAVID HUDDART (bilj. 33), 4.
- ³⁹ DAVID HUDDART (bilj. 33), 4.
- ⁴⁰ *Former West: Art and the Contemporary After 1986*. (ur. Maria Hlavajova i Simon Sheikh), The MIT Press, Cambridge, MA, London, 2016.
- ⁴¹ Okwui Enwezor (1963. – 2019.) bio je prvi afrički i neeuropski umjetnički direktor *Documente 11* (2002.) i 56. *Venecijanskog bijenala* (2015.). Kroz svoj kustoski rad stvorio je političke platforme i umjetničke manifeste koji su promijenili oblik i funkciju globalnih izložbi te su otvorili i nove načine za usklađivanje aktivizma s estetskim praksama, performativnim prikazima i kustoskim inicijativama.
- ⁴² *Documenta 11* održavala se od 8. lipnja do 15. rujna 2002., lokacije: Museum Fridericianum, documenta-Halle, Kulturbahnhof/Balikino, Binding-Brauerei, Orangerie, Karlsaua, Kasseler Innenstadt / Nordstadt.
- ⁴³ BORIS GROYS, The Contemporary Condition: Postmodernity, Post-Socialism, Postcolonialism, u: *Former West: Art and the Contemporary After 1986*. (ur. Maria Hlavajova i Simon Sheik), The MIT Press, 2016., 37–45.
- ⁴⁴ BORIS GROYS (bilj. 43), 37.
- ⁴⁵ OKWUI ENWEZOR, The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition, u: *Former West: Art and the Contemporary After 1986*. (ur. Maria Hlavajova i Simon Sheik), The MIT Press, 2016., 57–82.
- ⁴⁶ OKWUI ENWEZOR (bilj. 45), 57–82.
- ⁴⁷ OKWUI ENWEZOR, Place-Making or in the 'Wrong Place': Contemporary Art and the Postcolonial Condition, *Research in African Literatures* 34.4 (2003.) 57–82 <http://www.oddweb.org/wp-content/uploads/2018/05/Enwezor-The-Postcolonial-Constellation.pdf> (pristupljeno 20. srpnja 2022.).
- ⁴⁸ OKWUI ENWEZOR (bilj. 47), 47. Enwezor se referira na Homija K. Bhabhu i njegovu knjigu *The Postcolonial and The Postmodern: The Question of agency*, 1994.
- ⁴⁹ OKWUI ENWEZOR (bilj. 47), 57.
- ⁵⁰ LADA ČALE FELDMAN, Domaće tijelo feminističke teorije, *Kolo*, 2 (2001). Matica hrvatska. <https://www.matica.hr/kolo/286/domace-tijelo-feministicke-teorije-19902/> (pristupljeno 20. srpnja 2022.).