

ana
dević

blind
date

blind
date

▼ Pišući 1981. godine predgovor katalogu grupne izložbe *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* održane u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, Davor Matičević je zaključio: "Dosezi sredine postali su vrijednost, koja zbog nedostatka muzeja i publicistike nema uvjeta da bude prenesena, premda svijest o njima u toj sredini postoji. Likovna i intelektualna iskustva ostaju za generacije što dolaze u obliku i na nivou usmene predaje."¹

Unatoč točnom predviđanju da će asimilacija nasljeđa (nemogućnost uvida u umjetničke radove, manjak publikacija i dokumentacije) sljedećoj generaciji biti otežana, danas svakako možemo govoriti o nekoj vrsti relevantnog kulturološkog kontinuiteta. Pri tome se generacija mladih umjetnika koja se na hrvatskoj umjetničkoj sceni pojavila dvadeset godina kasnije može smatrati nastavljajući takve umjetničke prakse koja se stavovima i premisama ipak u mnogome bitno razlikuje od umjetničkog angažmana sedamdesetih godina. U tom smislu, kao *hommage* i pokušaj direktnog uspostavljanja veze s tradicijom, zanimljiv je slučaj *Crnog Peristila* koji je 1998. godine skandalizirao hrvatsku javnost izazvavši burne reakcije kao što je to prije trideset godina bio slučaj i s kontroverznim *Crvenim Peristilom*. Unatoč svega nekoliko izbljeđenih fotografija, sjećanje na projekt bojanja splitskog Peristila ostalo je izuzetno živo nasljeđe i za sljedeće generacije; usprkos, i možda upravo zbog konstantnog pomanjkanja informacija. Spomenuti projekt umjetničke grupe *Crveni Peristil* dogodio se 1968. godine, a za generaciju koja se tih godina tek rodila akcija je ostala sačuvana putem usmene predaje i vremenom je sve više postajala nekom vrsti legende koja je tek u nekoliko osvrta i reminiscencija dodatno interpretirana. Kao provokativni, kreativni i društveno kritični čin, ova je akcija nesumnjivo važno mjesto hrvatske povijesti umjetnosti koje se poklapa sa samim počecima *nove umjetničke prakse*. Usprkos tomu što je i potkraj šezdesetih godina djelovala izvaninstitucionalno i na samoj margini društva, ona može biti smatrana i jednim od mogućih početaka tog intenzivnog i inovativnog perioda. Iza akcije fiktivne anonimne grupe *Crni Peristil*, dakle svojevrsne simulacije, stajao je pak autorski pothvat mladog zagrebačkog umjetnika Igora Grubića. Posvetivši akciju tridesetoj obljetnici legendarne splitske grupe Grubićev projekt podijelio je javnost i podigao veliku medijsku prašinu te je ubrzo i sam postao nova urbana legenda i kamen spoticanja kulturne politike. Socijalna implikacija Grubićeva projekta bila je neupitna - autor je uz oslikanu crnu mrlju

● In his foreword to the catalogue of the group exhibition *Innovations in Croatian Art in the Seventies*, held in the Contemporary Art Gallery in Zagreb in 1981, Davor Matičević concluded: "The achievements of the milieu have become a value which, due to the lack of museums and publications, has no possibility of being transmitted, although the milieu itself is aware of it. Artistic and intellectual experiences remain for the future generations in the form and on the level of oral tradition."¹

However accurate the prediction that the next generation would encounter impediments (not being able to see the works; publications and documents being scarce) in assimilating this tradition, today we can nevertheless speak of a relevant cultural continuity of sorts. A generation of younger artists appeared on the Croatian art scene some twenty years later which might be considered to continue such artistic practice even though their attitudes and postulates differ considerably from the artistic engagement of the seventies. The case of *Black Peristyle*, which scandalised the Croatian public in 1998 just as the controversial *Red Peristyle* had done thirty years earlier, is a case in point. In spite of the fact that only a few fading photographs of the action of painting the Split peristyle red remain, the memory of it has been very much alive for the succeeding generations; despite, or perhaps precisely because of the constant lack of information. The action was performed by the art group *Red Peristyle* in 1968, and the generation born that year could only access it through oral tradition, which in time has turned it into something of a legendary feat, further interpreted in only a handful of reviews and memoirs. As an act of provocation, creativity and social criticism, this action is undeniably an important moment in the history of Croatian art, corresponding as it does with the period of *new artistic practice*. Even though it operated outside institutions and on the social margin, it can in fact be regarded as one of the inaugural moments of this intensive and innovative period. Behind the action of the fictive anonymous group *Black Peristyle*, which was thus a kind of simulation, was the authorial endeavour of the young Zagreb artist Igor Grubić. By dedicating his action to the thirtieth anniversary of the legendary Split group, Grubić's action divided the public and caused media uproar, quickly becoming a new urban legend in its own right and a stumbling block of cultural politics. The social implications of Grubić's project were undeniable; by the painted black circle he left a note forestalling possible misreadings: "Like a magic mirror, the

▼●
¹ Matičević, Davor: *Uvod*, katalog izložbe *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, GSU, Zagreb, 1982. (str.7)

¹ Davor Matičević: *Uvod in: Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, GSU, Zagreb, 1982, p.7.



ostavio i poruku za jasnije očitavanje: "Peristil poput magičnog ogledala odražava stanje društvene svijesti." Tu negdje se i razilaze moguća očitavanja paralelizama ovih dvaju projekata. *Crni peristi* i njegova sporna recepcija je projekt koji će zasigurno ostati zapamćen; naposljetku, taj je projekt lansirao Igora Grubića kao mladog i perspektivnog umjetnika na scenu suvremene umjetnosti dok iscrpna medijska očitovanja vezana uz ovaj projekt ipak kao da ne ostavljaju prostora daljnjoj nadogradnji i "mistifikaciji" kao što je to bio slučaj prije trideset godina.

Posljednjih je godina produkcija *nove umjetničke prakse* prepoznata kao intenzivno i izuzetno zanimljivo razdoblje unutar lokalnog konteksta, ali i zvan njega. Sedamdesetih se godina kategorija prostora osvijestila kroz *site specific* projekte, ali i putem drugačijeg tretmana galerijskog prostora.

Općenito, sedamdesete su bile prekretnicom u odnosu na dotadašnju umjetničku praksu; intenziviranjem produkcije, upotrebom novih medija i njihovom diversifikacijom. Specifični društveni angažman zadirao je u socijalni prostor, tvoreći tako prema dominantnim strukturama društva duhovnu opoziciju.

Kontekstualno poimanje prostora izlaganja i realizacije umjetničkog djela, kao i socijalna svijest autora, obilježili su hrvatsku produkciju sedamdesetih godina usmjeravajući umjetnike alternativnim prostorima aktivnosti i izlaganja. Sfera umjetnosti s pojavom nove umjetničke prakse više nije strogo odijeljena od sfere života, kao što ni medijski okviri nisu čvrsti, već predstavljaju granice olabavljene do međusobnog prožimanja. Mjesto izlaganja, bolje rečeno, teritorij aktivnosti, zahvaćao je gradske ulice i trgove, veže, podrum, privatne stanove, okoliš.²

Devedesetih je godina svijest o prostoru prisutna u nešto drugačijem, izmijenjenom obliku, a uslojavanje je potpomognuto razvojem i širenjem digitalne tehnologije u sferu svakodnevnog života. Uz fizičku, prostor je zadobio i virtualnu dimenziju. Čvrstim granicama prostora i u njima sadržanim događajima medijskim se putem može lako manipulirati; pojedine događaje možemo, izmiještajući ih iz njihovog lokalnog konteksta, efikasno smjestiti u neki drugačiji kontekst koji će ponekad bitno mijenjati ili nijansirati i sam karakter tih događanja. Umjetnike i dalje svakako privlači potencijal socijalnog prostora, no čini se da danas više ne postoji iluzija da će umjetnost svojim aktivnostima posredno oblikovati društvenu stvarnost ili utjecati na nju.

peristyle reflects the state of social consciousness." This is the point where the possible parallels between the two projects cease. The *Black Peristyle* and its controversial reception will surely be remembered - after all, this project has launched Igor Grubić as a young artist of considerable potential - but the media readings of the project do not seem to promise further build up and "mystification" as was the case thirty years ago.

Over the last couple of years, the production of the *new artistic practice* has been recognised as an intensive and exceptionally interesting period, in the local as well as in a broader context. In the seventies, the category of space has been brought to the fore through *site specific* projects, but also by means of a different use of the gallery space.

The seventies were a turning point as regards the artistic practice up to that point - by means of intensifying the production, using the new media and diversifying them. Specific forms of engagement encroached upon the social sphere, creating thus a spiritual opposition to the dominant social structures.

Conceiving of spaces where works are made and exhibited in terms of their context as well as the social awareness of the artists themselves distinguished the Croatian art of the seventies, directing the artists toward alternative places of activity and exhibition. With the appearance of new artistic practice, the sphere of art ceased to be strictly separated from the sphere of life, just like the boundaries of the media are not solid but blurred by mutual interaction. The place of exhibition, or better put, the territory of activity, included city streets and squares, doorways, basements, private flats, the environment.²

In the nineties, the awareness of space is present in a somewhat different, changed form, the resulting complexity being aided by the development and spreading of digital technology into the spheres of everyday life. Apart from the physical, space gained its virtual dimension. The fixed boundaries of space and the events contained therein can be easily manipulated by the media; the events can, by being dislocated from their original context, be effectively placed in a different context which will change or shade their very character. Delocalisation and relocalisation as the dominant devices presuppose an effective change of context. The artists are still attracted to the potential of social space, although today they no longer have the illusion that their activities would affect the social reality decisively. This change has largely been effected by the process of media implosion - Baudrillard's

▼●
² Susovski, Marijan: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, katalog izložbe *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, GSU, Zagreb, 1982.

² Marijan Susovski: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, GSU, Zagreb, 1982.

Pri tome je proces implozije medija - kako Baudrillard naziva trend specifičnog zasićenja suvremenog društva informacijama - u tome odigrao važnu ulogu. Informacije shvaćene kao kvantiteta više ne proizvode željeni smisao, niti je njima moguće uspostaviti komunikaciju, a jednom od dominantnih varijanti čini se mogućnost inscenirane komunikacije. Troje hrvatskih suvremenih umjetnika, Sanja Iveković, Kristina Leko i Tomo Savić - Gecan, predstavili su prošle godine u ljubljanskoj Galeriji Škuc projekte za koje možemo reći da predstavljaju primjere različito oblikovanih insceniranih komunikacija. Kristina Leko i Tomo Savić - Gecan umjetnici su mlađe generacije koja se afirmirala početkom devedesetih godina te s umjetnicima koji su svoj rad započeli unutar *nove umjetničke prakse* tvore širu hrvatsku suvremenu scenu. Multimedijska umjetnica Sanja Iveković započinje svoj rad u kontekstu *nove umjetničke prakse* sedamdesetih godina unutar zagrebačkog kruga autora.

Budući da se radi o različitim osobnostima, svaki od njih problem mogućnosti ili nemogućnosti komunikacije istražuje s vlastite pozicije. Iako jasno strukturirani, njihovi su radovi otvoreni i slučajnosti te sami za sebe ne funkcioniraju bez interakcije i participacije sudionika.

Tako komunikacija koju iniciraju biva rizična i nepredvidljiva, ona postaje neizvjesnim "sastankom na slijepo".

Međusobno raznorodne, umjetničke aktivnosti ovo troje autora povezane su intenzivnim propitivanjem relacijskih odnosa između prostora i predmeta svakodnevnice ali i njihovog medijskog, umjetničkog transponiranja. Kategorija prostora se kao konstitutivno i relacijsko svojstvo često izdvaja kao važan i presudan element u njihovim umjetničkim projektima.

Bez obzira fokusiraju li prostor kao teritorijalnu, fizičku, virtualnu, društvenu ili osobnu kategoriju, ekspandiraju kategorijske zasebnosti i granice pri čemu se zahvaćene ili sučeljene prostornosti kontekstualno uslojavaju. Prostor nije puki sadržavatelj stvari već, kako nas upozorava Merleau - Ponty, omogućuje vezu među stvarima.³ Stoga kategoriju prostora nije ni moguće definirati bez relacija i uspostave suodnosa onoga što u njemu pronalazimo i stvaramo. Prostor kao dinamično suodnosno polje u projektima ovo troje umjetnika uvijek nas upućuje na proces komunikacije. Otvorenost slučaju i neizvjes-tan ishod te komunikacije predstavljaju izazov, ali i rizik, jer bez participacije i interakcije sudionika ni djelo ne egzistira u prostoru.

term for the specific forms of saturation of contemporary society. Information conceived as quantity can no longer produces meaning nor can it be used to establish communication, staged communication being the only remaining possibility. The recent works of three contemporary Croatian artists, Sanja Iveković, Kristina Leko and Tomo Savić-Gecan, presented in the Škuc Gallery last year, can be seen as variously formed examples of staged communication.

Kristina Leko and Tomo Savić-Gecan belong to a younger generation of artists which won recognition in the early nineties and which, alongside artists who had begun their work in the context of *new artistic practice*, constitute the contemporary Croatian art scene in the broader sense. The multimedia artist Sanja Iveković began her work in the context of *new artistic practice* of the seventies as a member of the Zagreb artistic circle.

As they are diverse personalities, each artist explores the problem of possibility or impossibility of communication with regard to her or his own position.

Though clearly structured, their works are open to contingency, and cannot function without the audience's interaction and participation. The communication they initiate is thus risky and unpredictable, a precarious *blind date*.

The diverse artistic activities of these three authors are linked through the intense questioning of the relations of space and quotidian objects to their media artistic transposition. The category of space as a constitutive and relational quality is often foregrounded as an important and decisive element of their artistic projects.

Whether they focus on space as a territorial, physical, virtual, social or personal category, they expand the peculiarities and boundaries of the respective category, whereby the encompassed or juxtaposed spatialities are demonstrated to be conditioned by the context. Space is not a mere container of things, it makes - as Merleau-Ponty warns - the connexion between things possible.³ Thus, the category of space cannot be defined outside the grid of relations and interrelations of whatever is found and created within it. In the work of these three artists, space as a dynamic, interrelational field always points to the process of communication. Being open to contingency, this communication of uncertain outcome is a challenge and a risk, for without the audience's participation and interaction, neither do the works exist in space nor the other way round.



³ Merleau - Ponty, Maurice: *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.

³ Maurice Merleau - Ponty: *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.

Medijski prostor, prostor manipulacije Sanja Iveković

Nakon kratkotrajnog interveniranja plastičkim objektima u urbanom prostoru, Sanja Iveković usmjerava svoje aktivnosti ka širem socijalnom prostoru u kojem primjenjuje strategije masmedija. Koristeći video "kao medij kojim se može intervenirati u duhovnu okolinu"⁴ početkom i sredinom sedamdesetih, Sanja Iveković je u suradnji s Daliborom Martinisom istraživala mogućnosti manipulacije tehnologijom kojom umjetnik tvori vlastite informacijske viruse interferirajući u postojeći sistem službene televizije.

Manipulacija slikovnim i verbalnim materijalom unutar postojećih službenih sistema obilježiti će i budući umjetničin rad.

Performerske aktivnosti u galerijskom

Media Space, Manipulation Space Sanja Iveković

After a short period of intervening into urban spaces with plastic objects, Sanja Iveković directs her activities towards a wider social space using mass media strategies. In the early and mid seventies, using video "as a medium by means of which one can intervene into the spiritual environment,"⁴ she has - in collaboration with Dalibor Martinis - been exploring the possibilities of manipulating technology by means of which the artist creates her own information viruses, interfering with the existing official television system. Manipulation of visual and verbal material within existing official systems would mark her future work as well.

Her performance activities in galleries embraced a variety of social potential of given spaces and audience interaction. Relationship with the audience is the backbone of performance, and with communication often being filtered through electronic media, in simultaneous events there frequently occurred a split in the physical and media presence. The artist does not test her body as an expression, but conceives it as a medium consisting of several mutually dependent levels: the body as a mediator in communication, a transmitter of information, as a *symptom*.

Sanja Iveković conceives of space as a testing range for various social categories and systems, as mechanisms of establishing and holding power, and as a kind of quotidian repression. In the mid and late seventies she is concerned with the processes of forming a personal identity, and their dependence on and independence from the matrices of social imperatives. Inserting photographs of herself into the ready-made fragmented material from women's fashion magazines, she played with the stereotypes found therein. Juxtaposing her own identity to the imposed clichés of aesthetic imperatives and the brainwashing generalisation of female individuality promoted by the advertising industry paternalism, she was thus ironically denouncing the mechanisms of commercial presentation.

Considering such templates to be forms of imposed identity constructs, and seeing her own (and by extension every other) identity as a fluid category, Sanja Iveković turned towards the general problem of female identity and the position of women on the social level.

Sanja's working position has from the very first been pronouncedly feminist, and her further activities expanded the problem



2
sl.2, 3: S. Iveković, *Inaugurazione / Inauguration*, 1977.

prostoru uključivale su različitosti socijalnog potencijala zadanog prostora i interakciju s publikom. Odnos s publikom okosnica je performansa, a sama komunikacija često se filtrirala elektronskim medijima pa je unutar simultanih zbivanja dolazilo do podvajanja fizičke prisutnosti i prisutnosti u mediju. Vlastito tijelo umjetnica obično ne testira kao ekspresiju, već ga shvaća medijacijski na nekoliko međusobno povezanih razina: tijelo kao posrednik komunikacije i prijenosnik informacija, te tijelo kao *symptom*.

Sam prostor Sanja Iveković poima kao poligon različitih socijalnih kategorija i sistema, kao mehanizme uspostavljanja i samoodržanja moći te kao određenu vrstu svakodnevnog represije. Sredinom i krajem sedamdesetih zaokupljena je procesima izgradnje osobnog identiteta i njegove ne/zavisnosti od matrica društvenih impera-

▼●
⁴ Susovski, Marijan: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, katalog izložbe *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, GSU, Zagreb, 1982. (str. 26)

⁴ Marijan Susovski: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, GSU, Zagreb, 1982, p. 26.

tiva. U to se vrijeme poigravala stereotipima u ženskim modnim magazinima u čiji je nadeni, fragmentirani materijal, ubacivala svoj fotografirani lik. Time je ironično denuncirala mehanizme reklamne prezentacije, a njen se vlastiti identitet sučeljavao nametnutim klišeima estetskih imperativa i zatupljujućem poopćavanju ženskog individualiteta pod paternalizmom reklamne industrije.

Prihvatajući obrasce kao nametnuto konstruiranje identiteta, a svoj vlastiti identitet (pa tako i svaki drugi) kao fluidnu kategoriju, Sanja Iveković se okrenula općem problemu ženskog identiteta i položaju žene na društvenoj razini.

Sanjina radna pozicija od samog je početka izrazito feministički usmjerena, a njene aktivnosti u daljnjem radu s pojedinačnog/osobnog skreću na opće polje tvoreći širi problematski opseg. Njena umjetnost otvoreno je angažirana i politična, suprotstavljena represiji i prešućivanju represije, kao i krutosti socijalne dominacije. Praksa oslobađanja i emancipiranja žene kao objekta usmjerena je prema konstituiranju žene kao nezaobilaznog političkog subjekta.

Usprotivljen dominantnim strukturama, njen aktivizam zavodljivo se suprotstavlja jeziku (verbalnom, slikovnom...) i njegovom zgušnjavanju u medijskoj sintaksi.

Početkom devedesetih godina Sanja Iveković započinje komunikaciju i blisku suradnju s nevladinim udrugama - skloništima za žene žrtve nasilja. U suradnji sa ženama koje su zatražile pomoć takvih nevladinih udruga Sanja Iveković inicira i realizira niz projekata i akcija u različitim gradovima i zemljama. Ciklus tih projekata posredno upozorava na činjenicu kako je nasilje nad ženama, osobito unutar obiteljskog života, globalan problem o kojem se u društvu vrlo malo govori. U gotovo svim projektima Sanja Iveković poziva žene da na neki način istupe u javnost.

Vjerojatno je najpoznatiji, no do sada u Hrvatskoj neizložen, njen projekt *Ženske kuće* realiziran na *Manifesti II* u Luxembourg. U njemu je umjetnica izložila gipsane odljeve glava žena koje su se u to vrijeme nalazile u zagrebačkom i luksemburškom skloništu. Umjetnica surađujući sa skloništima za žene žrtve nasilja problematizira odnose javnog i privatnog, a pitanje osobnog identiteta i društvenog položaja zlostavljanih žena zahvaća u izuzetno kriznom trenutku. Unatoč tomu, umjetnica uspijeva inicirati dijalog i uspostaviti komunikaciju, budući da su upravo otvaranje i komunikacija presudni faktori za realizaciju tih projekata.

Feministički angažirani, ti su projekti izrazito osjetljive prirode budući da posredno

area from the individual/personal to the general. Her art is explicitly engaged and political, opposed to repression and those who are silent about repression, and to the ossified forms of social domination. The practice of liberating and emancipating of woman as object aims at the construction of woman as political subject. Opposing the dominant structures, her activism seductively resists language (verbal or visual) and its coagulation in the media syntax.

In the early nineties, Sanja Iveković started to communicate and collaborate with NGOs - the shelters for women victims of domestic violence. Collaborating with women who sought help from such NGOs, Sanja Iveković initiates and realises a series of projects and actions in various cities and countries. A cycle of these projects indirectly warns of the fact that violence to women,



3

especially within the confines of family life, is a global problem seldom discussed in society. In almost all her projects Sanja Iveković calls women to step out into the public realm.

Her probably most famous project is *Female Houses*, realised at last year's *Manifesta II* and so far not exhibited in Croatia, where the artist exhibited plaster casts of the heads of women then in Zagreb and Luxembourg shelters. Working with the shelters for women victims of domestic violence, the artist poses as a problem the relation between the private and the public and the question of the personal identity and social position of abused woman is captured at a particularly critical point. Nevertheless, the artist manages to initiate a dialogue and establish communication, for communication and opening up are the crucial factors



zadiru u čitav niz društvenih i etičkih problema, rušeći i pomičući pri tome barijere osobnog, anonimnog, traumatičnog iskustva i izdižući ga na općedruštvenu razinu. Projekt *Granice vidljivosti* u Galeriji Škuc obuhvaća dvije odvojene akcije paralelno prezentirane u prostoru galerije kojima se uspostavlja korelacija između ljubljanskog i zagrebačkog konteksta skloništa za žene žrtve nasilja. Oba projekta očitavamo kao nešto izuzetno osobno, ali i kao izvještaj, kao "evidenciju" i odraz činjeničnog stanja. U suradnji za zagrebačkim skloništem realiziran je video zapis svakodnevnih zbivanja snimljenih u ženskom skloništu. Video kamera u funkciji objektivnog registratora unutar jednog kadra bilježi svakodnevni život u skloništu, a vremenski obuhvaća zbivanja tijekom jednoga dana. Zbivanja registrirana u specifičnom, potisnutom i na neki način "tajnom" prostoru skloništa videoprogekcijom se prenose u prostor galerije, tvoreći tako prostor unutar prostora, miješajući sferu visoke privatnosti s javnim karakterom galerijskog prostora. Jaku simboliku akcije i minimalnost autoričine intervencije uočavamo i u projektu realiziranom u suradnji s ljubljanskim SOS telefonom za žene i djecu žrtve nasilja. Ova akcija neposredno problematizira pitanje identiteta, a sastoji se od elementarne identifikacijske geste - ostavljanja traga kroz osobni potpis. Akcija koju je umjetnica inicirala podrazumijeva izlazak iz skloništa u prostor galerije čije zidove žene označavaju svojim vlastoručnim potpisima. Prostornost i kategorija identiteta pri tome su u bliskoj povezanosti i međusobnoj ovisnosti.

Prilično prazan prostor Tomo Savić Gecan

Proces dematerijalizacije umjetničkog objekta u projektima Tome Savića - Gecana često obuhvaća potpuno iščeznuće fizičke egzistencije djela. Dematerijalizacija, apostrofiranje odsutnosti i tematiziranje praznine posljedicom su umjetnikova specifičnog poimanja prostora. Prostor je temeljni "materijal" njegova rada, a intervencija u njemu zapravo je manipuliranje njegovim socijalnim ili fizičkim datostima i granicama. Tomini prostorni projekti podjednako primjenjuju strategije začudnosti, ali i potpune "neprozirnosti". Budući da su usmjereni prema samoj granici naše percepcije, poigravaju se mimikrijom, paradoksom, svojom vidljivošću, jasnoćom i očitovanjem. Svaki njegov rad svojevrsni je eksperiment koji svoju potpunu realizaciju zadobiva tek interakcijom publike. Stoga umjetnik planove za

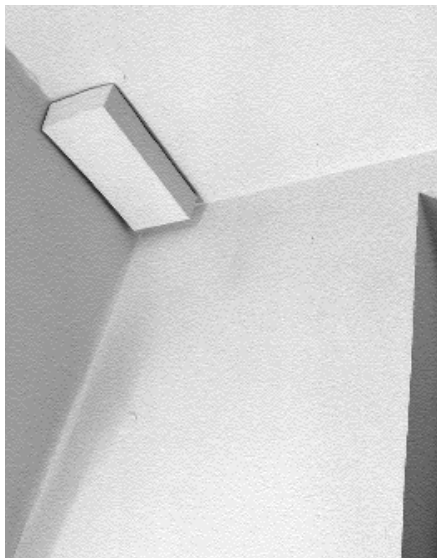
for realising her project. The feminist engagement of these projects is of a very delicate nature, for it implicitly impinges upon a number of social and ethical problems, crossing and re-drawing the boundaries of a personal, anonymous, traumatic experience, elevating it to the level of universal social relevance.

The project *Limits of Visibility* in the Škuc gallery includes two separate actions presented simultaneously in the gallery, establishing a correlation between the Ljubljana and Zagreb contexts of the women's shelters. Both projects are read as reports, a reflection of the actual situation. In collaboration with the Zagreb shelter, a video recording of everyday events taking place in it has been made. Video camera figuring as an objective recorder captures the everyday life in the shelter in a single frame, during 24 hours. The events recorded in a specific, suppressed, and in a way "clandestine" setting are transposed into the gallery via video link, thus creating a space within space, mixing the sphere of the highly private with the public character of a gallery. The powerful symbolism of the action and the author's minimal interference is present in the project realised with the Ljubljana SOS phone for abused women and children as well. This action engages the question of personal identity directly and consists of the most elementary act of identification by means of leaving a trace - the signing of one's name. The action initiated by the artist entails women leaving the shelter for the public space of the gallery and signing their names upon its walls. Spatiality and the category of identity are closely related and mutually dependent.

A Rather Empty Space Tomo Savić Gecan

The process of dematerialisation of the art object in Tomo Savić-Gecan's projects often means a complete disappearance of the physical existence of the work. Dematerialisation, apostrophising absence and thematising emptiness, all derive from the artist's specific understanding of space. Space is the basic material of his work, and intervening into it actually amounts to a manipulation of its social or physical givens and boundaries. Tomo's spatial projects in fact use evenly the strategies of estrangement and of absolute obscurity. Being directed at the very limits of our perception, they are playfully engaged with mimicry, paradox, their own visibility, clarity and manifestation. His every work is an experiment of

sl.4: S. Iveković, *Projekt Gen XX, / Project Gen XX, 1997-8.*

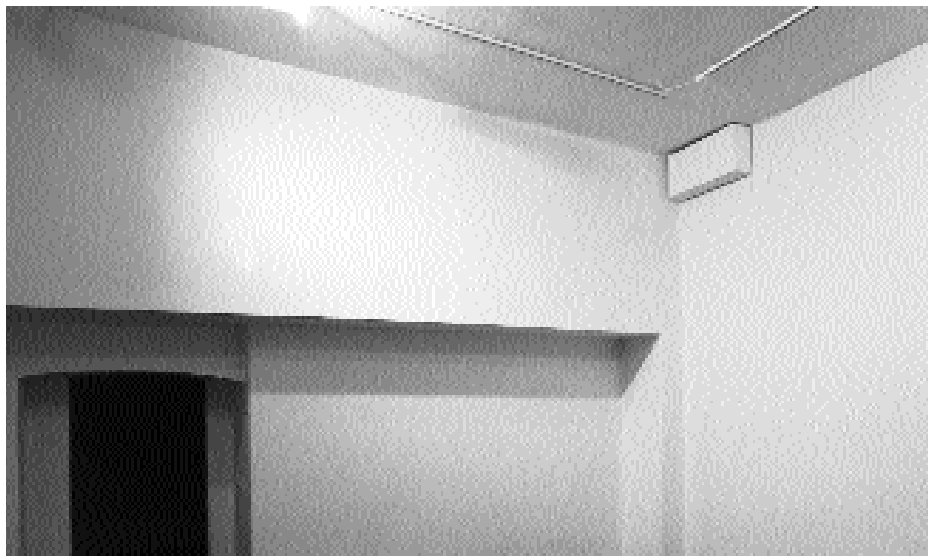


5

sl.5-8: T. Savić-Gecan, *Untitled*, 1999.

projekt do same realizacije drži u što većoj "tajnosti", ne da bi, prema vlastitim riječima, mistificirao svoj rad, već da bi zadobio neposredni perceptivni opažaj. Razmatrajući galerijske prostore kao mjesta zadanih, denotativnih kodova vremena, mjesta i radnje izlaganja, umjetnik u galerijskom prostoru premješta značenjsku sintaksu i radikalno mijenja prostorne pozicije. Tako su se sve prostorne dislokacije i relokalizacije događale (fizičkim ili simboličkim) činovima zatvaranja, otvaranja, pregrađivanja, zamjenjivanja, seljenja, izmišljanja, pribrajanja, preimenovanja prostora i praznine unutar specifičnosti galerijskog *prostortvremena*. Prihvativši galerijski prostor o kojem je toliko polemizirano kao mjesto i ishodište svojih aktivnosti, doveo ga je u korelaciju s nekim drugim vanjskim i unutrašnjim prostorima (sportska igrališta, ulice, parkovi) koja nose

sorts, which achieves its complete realisation only through interaction with the audience. This is why the artist keeps his plans for the project as secret as possible till the very last moment, not - in his own words - in order to mystify his work but so as to ensure immediate perceptive experience. If manipulating information is manipulating space, then it is of course impossible without the interference of time. Pondering galleries as the places of determined denotative codes of time, place and plot of an exhibition, the artist relocates the syntax of signification, radically altering spatial positions. Thus all spatial dislocations and relocations take the form of (physical or symbolic) acts of closing, opening, reconstructing, substituting, moving, imagining, adding, and renaming of spaces and voids within a specific gallery *space-time*. Accepting the often



6



7

problematised gallery as the site and origin of his activities, he correlates it with some other outer and inner spaces (sports grounds, streets, parks), which have a different context and their own features and conventions, toying with the de-/re-contextualisation of their respective identities. By means of the artist's intense speculating, space, with its innumerable signifiers, in the end reads as a *huge nothing*, a paradox of hyperreality.

In Tomo Savić-Gecan's untitled Internet project in the Škuc gallery, the exhibits are conspicuously absent and the space of the gallery empty, a constant in the artist's thinking about space thus far. For this occasion, he has conceived an Internet project based on interactive technology, which enables direct manipulation of space. The

drugačiji kontekst, vlastita obilježja i konvencije, poigravajući se de/rekontekstualiziranjem obostranih identiteta. Umjetnikovim intenzivnim spekuliranjem prostor se u konačnici očitava kao "veliko ništa", sa svojim bezbrojnim označiteljima, kao paradoks hiperrealnosti.

U nenaslovljenom Internet projektu Tome Savića - Gecana u Galeriji Škuc zamjećujemo odsustvo eksponata i prazninu u prostoru galerije koja je konstantnom odlikom umjetnikova dosadašnjeg promišljanja prostora. Tom prilikom, Tomo Savić - Gecan koncipirao je Internet projekt utemeljen na interaktivnoj tehnologiji s izravnim mogućnostima manipulacije prostorom. Umjetnika ne fascinira tehnologija kao takva, već kao sredstvo pomoću kojega je moguće zavarati neposrednu percepciju, izmjenjujući prostorne i značenjske odnose. Umjetnik je galerijskom prostoru pridodao novi element, strano tijelo - bijeli kubus, koji je svojim svojstvima (oblikom, bojom i postavom) pokušao maksimalno oponašati prostor, postavši njegovim realnim dijelom. Mimikrijska postava objekta zahvaća zonu između zida i stropa te objekt ostaje van domašaja percepcije i pažnje posjetilaca u galeriji. Umjetnik time publiku dovodi u nedoumicu i navodi na igru otkrivanja; čini se da umjetnik nije ništa izložio i da se u galeriji ništa osobita ne događa. To je samo djelomično točno. Pristupi li se istovjetnoj situaciji u galeriji s Interneta, s drugačije točke gledanja, nadaju se nove informacije i značenja.

Posjetioци *web sitea* imaju tako, uz opserviranje fizičkog prostora galerije, mogućnost manipuliranja objektom determinirajući i usmjeravajući njegovo gibanje u fizičkom prostoru.

Distribucija prostora / testiranje komunikacije Kristina Leko

Multimedijski usmjeren rad Kristine Leko često primjenjuje *ready made* postupke i instalacijsko oblikovanje. Kristina Leko posjeduje izoštren kritički osjećaj i senzibilitet za socijalni okoliš. Njezin interes za zatečeni prostor stoga je uvijek povezan s pitanjem sadržaja pojedinog prostora. Intervjuirajući u različite galerijske i izvangalerijske prostore umjetnica teži direktnom ili indirektnom povezivanju funkcijskih različitosti zasebnih prostora. Interes za vanjski prostor kod Kristine Leko ponajviše podrazumijeva interes za prostor grada. Uplitanje u heterogenu mrežu grada tako nužno znači zadiranje u njegovu socijalnu strukturu. Jedan od



8

artist is not fascinated by technology as such but as a means of deceiving the immediate perception through altering spatial and signifying relations. The artist inserted a new element, a foreign body, into the gallery, a white cube whose features (form, colour and position) strive to ape that space, becoming a real part of it. The mimicking positioning of the object in the zone between the wall and the ceiling, leaves it outside the reach of the visitors' perception and attention. The artist thus perplexes the audience, engaging them in a game of hide-and-seek: it seems the artist has not exhibited anything and that nothing in particular is going on in the gallery. This is true only to a certain extent, if the same situation is approached via the Internet, a different point of view offers new information and significance

Apart from observing the physical space of the gallery, the web site visitors are thus given the opportunity of manipulating the object, determining and directing its movement in physical space.

Distributing Space / Testing Communication Kristina Leko

Kristina Leko's multimedia work often makes use of ready-made devices and installation forms. She has a keen critical insight and a sensitive apprehension of the social environment. Her interest in the found space is thus always a question of the contents of that space. Intervening in various gallery and extra-gallery spaces, the artist aims at direct or indirect connecting of functional differences of separate spaces. Interest in open spaces in the case of Kristina Leko



9



11

sl.9-11: K. Leko, *Cvijeće / Flowers*, 1997-8.



10

ranijih radova Kristine Leko koji se neposredno realizirao u vanjskom gradskom prostoru bio je projekt utemeljen na percepciji prostora namijenjen svim prolaznicima. Detalje neke cjeline (arhitekture ili okoliša) bilo je, uz pomoć specijalno projektirane sprave, moguće promatrati izolirano, izvan njihovog primarnog konteksta i okolnih "šumova". Tako su pojedinačni dekontekstualizirani dijelovi svakodnevnice zadobivali svoju estetsku razinu; ne materijalizirajući tu "drugačiju" egzistenciju niti u jednom mediju, već isključivo činom trenutačne percepcije. Život svakodnevnice je paradoksalan - on prvenstveno znači ponavljanja, rutinu i opetovane efekte "već viđenog", a unutar te zadane strukture pravilnosti je nepopovljivost trenutačnog. Transformacije u vremenu i prostoru svakodnevnog života zbivaju se neprimjetno, često mimo nas i mimo naše percepcije. Stoga je svakodnevni život neuhvatljiv te na taj način i spektakularan, zbog svoga tijeka i svoje trenutačnosti. Unutar svakodnevnice jedna od Kristininih temeljnih preokupacija su i različiti oblici komuniciranja. Osobnu, prostornu, javnu, duhovnu, političku ... komunikaciju Kristina istražuje unutar svakodnevnog života i posreduje putem različitih medija; videolinkom, radioprogramom, paralelnim slide projekcijama. Obuhvaćene prostornosti uvijek su javnog karaktera: ulice, crkva, vijećnica, tržnica... Kristina ih korelira galerijskom prostoru i prijenosom varira odnose unutrašnjeg i vanjskog; zbivanje se iz galerijskog prostora prenosi u vanjski prostor i obrnuto. Uspostavom videolinka između nekoliko funkcijski zasebnih prostora Kristina Leko pomoću slikovne elektronske emisije direktno suodnosi njihovu različitost. Širenjem i grananjem komunikacijskog kanala posljedično se umnožavaju uloge gledanih i gledalaca, pošiljalaca i primalaca poruka. Uspostava simultanosti očituje se uvijek pomalo ritualnim sučeljavanjem oprečnih

mostly means interest in urban spaces. Involvement in the city's heterogeneous network of necessity means encroaching upon its social structure. One of her earlier works realised in an open urban space was a project based on the perception of space intended for the use of every passer-by. By means of a specially designed apparatus, one could have observed the details of some architectural or environmental whole in isolation, outside their primary context and accompanying "noises." Individual decontextualised parts of everyday life were thus attaining their aesthetic level not by the materialisation of this "other" existence in a different medium, but by an act of immediate perception only. Everyday life is paradoxical; it primarily means repetition, routine and stock responses to the already perceived, while within that given ordered structure the uniqueness of the instant lurks. Transformations in quotidian time and space occur indiscernibly and imperceptibly, often passing us by. Everyday life is elusive and therefore spectacular, due to its flow and instantaneity. Within the sphere of the quotidian, Kristina's foremost concern are different forms of communication. She explores personal, spatial, public, spiritual, political communication using various media: video link, radio programme, slide projections. The spatialities included always have a public character: streets, churches, town halls, markets. Kristina correlates them with a gallery space, the transmission altering the inner-outer relations; events taking place in a gallery are transmitted into a space outside and the vice versa. Video linking several functionally separate spaces, Kristina Leko directly juxtaposes their difference by means of visual electronic transmission. Expanding and ramifying the communication channels consequently results in a multiplication of roles of the observers and the observed, of the senders and the receivers of messages. The establishing of simultaneity always manifests itself in a somewhat ritual juxtaposition of the opposing public and private spheres. The fixed points are inevitably destabilised, spaces are being distributed, and the work of art refuses to take root in a single spatial point. The flow through and expansion in space becomes the fundamental feature of the work and its existence.

Kristina Leko's recent interest in sound and its spreading through space is connected to her interest in her own personality and

sfera privatnog i javnog. Pri tome dolazi do destabilizacije "čvrstog mjesta", prostori su u međusobnoj distribuciji, a umjetničko se djelo odbija ukorijeniti samo u jednoj prostornoj točki. Tijek i širenje kroz prostor postaje temeljnom odlikom djela i njegove egzistencije.

Recentna zaokupljenost Kristine Leko zvukom i njegovim širenjem kroz prostor povezana je s autoričnim interesom za vlastitu osobnost i identitet. Prebacivanje težišta s ikoničkog znaka i impersonalne radne pozicije koja je karakterizirala Kristinin dosadašnji umjetnički rad na polje osobnog i foničkog znaka nema za svrhu samodostatnu autoreferencijalnost i konstruiranje hermetične osobne mitologije. Autorica je i nadalje usmjerena prema testiranju komunikacije; ovaj put kroz elementarnost svakodnevnog govornog čina. Zvučna instalacija *When exchange tends to its maximum*

identity. The purpose of shifting the emphasis from the iconic sign and the impersonal working position, characteristic of her work so far, to the field of personal and phonic sign is not to create a self-sufficient and self-referential private hermetic mythology. The author is still focused on testing communication; this time, through elementary everyday speech acts. The sound installation *The Exchange Tending to Its Maximum Approximates Zero* is a staging of communication dedicated to the paradoxes of intersexual identities and information exchange. Using two authentic messages recorded by her answering machine as a documentary sound source for further treatment and manipulation, Kristina Leko simulates a two-way information exchange situation. Incessant repetition and circulation grinds the language, gradually divesting it of meaning, rendering it ever more abstract, lost in the



12



13



14

then it approximates zero inscenacija je komunikacije posvećena paradoksima međuspolnih identiteta i razmjene informacija. Koristeći autentični dokumentarni zvučni zapis dviju poruka sa svoje telefonske sekretarice kao polazište za daljnju obradu i manipulaciju, Kristina Leko simulira situaciju dvostrane razmjene informacija. Uzastopnim ponavljanjem i cirkuliranjem jezik se mrvi i postupno gubi značenje postajući sve apstraktnijim, izgubljen unutar redundantnosti i vlastite progresije. Govor i identitet se lome, budući da se jedinstvenost glasa i govora umnogostručila i raslojila. Informacije ne

redundancy of its own progression. Speech and identity break down as the uniqueness of voice and speech is being multiplied and ramified.

Pieces of information cannot perform their function of conveying the message and are consequently of no use whatsoever, signifying nothing. Enter approximating the zero point, deafness and silence, communication breakdown, and the sterile homogeneity of the zero condition. However, Kristina Leko supplements the story of the male-female communication by means of seductive production and pro-

sl.12-14: K. Leko, *Jutro i popodne 20. veljače 1988. u Zagrebu / Morning and Afternoon of February 20, 1988 in Zagreb*, 1998.

mogu ispuniti svoju funkciju prenošenja poruke i više ničemu ne služe, ni na što ne upućuju. Prisutno je prilijeganje nuli, gluhoća i šutnja, nemogućnost komunikacije i fiksiranje nultog stanja. Ipak, Kristina Leko i dalje nadopunjuje priču muško - ženske komunikacije pomoću zavodljive proizvodnje i gomilanja fetiša. Cvijeće kao emotivni znak prenatrpan simbolikom i značenjima, kao sladunjav, zavodljiv, pomalo kičast i tužan dodatak unutrašnjem stanju pojavljuje se često u postavu ove instalacije. Tendencija progresije ponekad zahvaća i

liferation of fetishes. Flowers, the emotive sign overcharged with symbolism and signification, as a saccharine, seductive, somewhat kitschy and sad supplement of the inner condition appears often in this installation.

The progressive tendency encompasses the space outside, the work in the Škuc gallery spreads out into the public space of the Ljubljana town market, where on the flower bouquets identical to the ones in the gallery we find the author's message: "The Exchange Tending to Its Maximum Approximates Zero."

Analysing certain aspects of the category of space in the artistic production of Sanja Iveković, Kristina Leko i Tomo Savić-Gecan, in particular their works for the exhibition *Blind Date* in the Škuc gallery in Ljubljana, makes it clear that the gallery space has been identified as a void filled with minimal accents, as a whole corresponding actively to spaces of different typology and content which have been drawn into the exhibition space by the complexity of the work.

We thus often perceive their recent work in a context wider than that of the actual exhibits; as temporal events in space, as a situation and not as artefacts. Correlated with other spaces, gallery space assumes various functions, depending on the work's respective context.

In Tomo Savić-Gecan's Internet project, the shifting of perceptual positions renders space relative. The actual gallery space receives its virtual instance, enabling us to affect the real space interactively by means of the Internet global communication system. Digitalisation makes presence and influence possible, regardless of the actual physical presence in a given space. In real time, there has appeared a new spatial quality defined as *no place space*. In the projects of Sanja Iveković, the gallery as a public place is connected to a completely different, secret, private, and - on the level of social consciousness - suppressed place of a women's shelter. Gallery space is the index of social visibility and a place of exposing of identity. Kristina Leko is also transposing private and personal contents into the public sphere. In the extra-gallery space, her work functions as a foreign body, an error in the system.



15

sl.15-16: K. Leko, *When exchange tends to its maximum then it approximates zero*, 1999.

vanjski prostor, rad u Galeriji Škuc primjerice, proširio se u prostor ljubljanske gradske tržnice, gdje u istovjetnim buketima cvijeća kakvi se nalaze i u galeriji nalazimo utisnutu umjetničinu poruku - "Kad razmjena teži maksimumu tad priliježe nuli".

Osvrtom na neke aspekte kategorije prostora u umjetničkoj produkciji Sanje Iveković, Kristine Leko i Tome Savića - Gecana, a osobito osvrtom na njihove radove s izložbe *Blind Date* u ljubljanskoj Galeriji Škuc vidljivo je kako se galerijski prostor često identificira kao praznina ispunjena minimalnim naglascima, kao cjelina koja aktivno korespondira s tipološki i sadržajno drugačijim prostorima koje je umjetnički rad svojom kompleksnošću "uvukao" u prostor izlaganja.

Stoga i njihove radove često percipiramo šire od konkretnih eksponata - ne kao artefakte, već kao različite situacije i vre-

mensko događanje unutar prostora. Koreliran drugim prostorima, galerijski prostor, ovisno od konteksta pojedinog rada, preuzima različite funkcije.

U Internet projektu Tome Savića - Gecana izmjenama perceptivnih pozicija dolazi do relativizacije prostora. Konkretni galerijski prostor zadobio je svoju virtualnu instancu te putem globalnog komunikacijskog sistema Interneta na stvarni prostor možemo interaktivno utjecati. Digitalizacijom nam je omogućena prisutnost i utjecaj neovisan od fizičkog, stvarnog bivanja u prostoru. U realnom se vremenu tako pojavila nova prostorna kvaliteta definirana kao *prostor bez mjesta*. U projektima Sanje Iveković galerijski prostor kao javno mjesto povezan je s jednim potpuno suprotnim, tajnim, privatnim i na razini društvene svijesti potisnutim mjestima ženskih skloništa. Galerijski prostor pri tome je indikator socijalne vidljivosti i mjestom eksponiranja identiteta. Kristina Leko također privatne i osobne sadržaje prenosi u sferu javnosti. Pri tome u negalerijskom prostoru njezin rad funkcionira kao strano tijelo, kao greška u sistemu.

Kad se umjetničko djelo sve više očitava kao posljedica iniciranih zbivanja, nužno se nameće pitanje kako se takav pristup odrazio na galerijski prostor općenito, na njegove odlike, svrhu i izražajnost? Čini se da ga je stalno propitivanje njegovih konvencija dovelo u pomalo paradoksalnu i ambivalentnu situaciju. Iako se umjetnici poigravaju s konvencijama galerijskoga prostora, taj prostor je tek na prvi pogled "negiran" ili neiskorišten, budući da umjetnici istovremeno u njemu afirmiraju događajnu skaluz različitim mogućnostima te tako iznova potvrđuju izražajne mogućnosti galerijskoga prostora. Radovi Sanje Iveković, Kristine Leko i Tome Savića-Gecana posjeduju važnu performativnu razinu i žele ukinuti distancu tražeći slušače, svjedoke i sudionike. Blisko su povezani s trajanjem, odvijanjem i događanjem. Tako se viđenje, gledanje i pronicanje nadomješta/zamjenjuje sudioništvom i doživljavanjem. Prostor se pri tome nikada, dakako, ne nadaje kao neutralna, objektivna podloga radu, već kao njegov eksplicitni kontekst. ▼

When the work of art is being ever more often read as the outcome of instigated events, the question needs must be put: What effect did this approach have on the gallery space as such, on its features, purpose and expressivity? It would seem that the incessant questioning of its conventions has put it into a somewhat paradoxical and ambivalent situation. Even though the artists toy with the conventions of gallery space, this space is only seemingly not "played upon" or unused, as the artists at the same time affirm a whole range of var-



ious possible events, thereby confirming the expressive potential of the gallery space. The works of Sanja Iveković, Kristina Leko i Tomo Savić-Gecan have an important performance feature and they aim at abolishing the distance seeking listeners, witnesses and participants. They are closely related to duration, to what is going on and taking place.

Observation, viewing and insight are thus replaced/superseded by taking part and experiencing. Space is, of course, never a neutral, objective backdrop of the work but its explicit context. ●

Ana Dević - povjesničarka umjetnosti. Likovnom kritikom bavi se od 1995. godine. Radi kao kustosica u Modernoj galeriji u Zagrebu.

/ Ana Dević - art historian. Involved in art criticism since 1995. Curator at the Modern Gallery, Zagreb