

Obleka je kultura spola

Intervju z Marijo Mojco Pungerčar

Marija Mojca Pungerčar se je rodila leta 1964 v Novem mestu. Študirala je modno oblikovanje na Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo v Ljubljani in po končanem študiju dve leti delala kot modna oblikovalka v tekstilni industriji. Zatem se je leta 1985 vpisala na slikarstvo na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, na kateri je v letih 1989–1991 študij slikarstva nadaljevala v okviru podiplomskega študija. V letih 1983–1989 je bila kot članica oblikovalske in kostumografske skupine "Linije sile" del ljubljanske subkulture. Po študiju na ALU se je večkrat izpopolnjevala in gostovala v tujini. Leta 2001 je magistrirala na oddelku za nove žanre (video, performans, instalacija) na San Francisco Art Institute v ZDA. Danes pravi, da je utrujena od nenehnih selitev in pakiranja; trenutno živi in ustvarja v Ljubljani.

Urša Jurman: Glede na to, da bo predstavitev tvojega dela oziroma tale intervju prikazan v sklopu tematskega bloka o umetnicah na Slovenskem, ki

ga razumem kot poskus revizije tradicionalne umetnostne zgodovine iz feministične perspektive, bi najin pogovor začela s tvojim projektom "How Has Art History Changed?" (1999). Projekt si izpeljala v obliki publikacije, v katero bralca/bralko vpelješ z dvema vprašanjema: "Would artists miss art history if it disappeared?" (Dr. Jeannene M. Przyblyski, umetnostna zgodovinarica) in "When contemporary artists run the risk of being unnecessary, unpaid and redundant, what kind of risk are the art theorists and art historians taking?" (Marija Mojca Pungerčar, umetnica). Lahko za začetek predstaviš projekt "How Has Art History Changed?" (v nadaljevanju HHAHC) oziroma svoja izhodišča zanj?

Marija Mojca Pungerčar: Vprašanji se navezujeta na antagonističen odnos med umetnostno zgodovino/teorijo in umetnostjo. Projekt HHAHC sem zasnovala v pisanem oz. tiskanem mediju in upam, da ga bom kdaj lahko uresničila tudi v knjižni obliki.

Umetniki ne pišemo sami umetnostne zgodovine, vanjo se vpisujemo prek posrednikov: umetnostnih zgodovinarjev, kritikov, teoretikov, ki upravljate to domeno naše potrditve in umestitve. HHAHC je pravzaprav zgodba prvega semestra mojega podiplomskega študija v ZDA. Spomladi leta 1999 sem se na San Francisco Art Institute udeležila predavanja iz predmeta z naslovom "How Has Art History Changed?", ki ga je poučevala profesorica Jeannene M. Przyblyski. Osnova projekta je dialog, ki je potekal med menoj študentko in prof. Przyblyski. Tematski okvir predmeta HHAHC je bila refleksija umetnostne zgodovine, teorije in kritike v času po (tradicionalni) umetnostni zgodovini. Predmet HHAHC je bil namreč zasnovan v kritičnem duhu do tradicionalne ameriške umetnostne zgodovine in teorije – obravnavali smo rasne študije, gejevske študije, feministično umetnost itd. V času mojega študija je bila torej kritika prevladujočega oz. tradicionalnega umetnostnega diskurza že del progresivnega akademskega izobraževanja. Kljub temu pa vanj (še) niso zašle trenutne kulturno-politične razmere s problemi, kot so globalizacija, internacionalnost sodobne umetnosti, neameriški umetnostni sistemi oz. vidiki. Stvarnost je bila seveda drugačna – že v klopih SFAI je sedelo veliko študentov iz drugih držav, čeprav le malo takšnih, kot sem bila jaz, ki sem prihajala iz neznatne in neznane države, ki

je na svetovnem umetnostnem zemljevidu ni bilo. Moji kolegi in profesorji niso presegli niti meglenih stereotipov o Sloveniji! V tej nevidnosti, ne vključenosti in enosmerni kulturni izmenjavi sem se počutila nelagodno, nastal je občutek ogroženosti.

Kot je v navadi v ZDA, je bilo študijsko gradivo za predmet HHAHC zbrano v *reader* oz. zbornik predpisane čtiva, relevantnih besedil, ki so bili podlaga za pisne naloge – eseje in razprave, ki so jim sledile v razredu. Mentorica je vsak teden naše eseje pregledala in jih vračala opremljene s komentarji, popravki, opombami, ocenami; v mojem primeru tudi s slovnimi popravki. Moji eseji so se mi zaradi pripisov profesorice zdeli kot slike ali grafike, ki odslikavajo razmerja moči znotraj sistema. Medtem ko je šolski *reader* zastopal neko institucionalno umetnostno zgodovino in teorijo, sem jaz hotela napisati svojo, individualno. Po vzoru *readerja* za predmet profesorice Przyblyski sem zasnovala svojega; v celoti sem simulirala formo akademske institucije, le da sem v brošuro vstavila svoje eseje. Če slediš njihovemu zaporedju, je razviden moj napredek, stilske in jezikovne izboljšave, ocene se popravljajo, skratka vidi se proces, v katerem sem si izboljševala svoj položaj v sistemu. HHAHC *reader* sem natisnila v 30 izvodih in jih razdelila tedanjim sošolcem, kolegom umetnikom, ljudem, s katerimi sem bila v konstruktivnih dialogih. Povabila sem jih k nadalje-

vanju komunikacije med menoj in dr. Jeannene M. Przyblyski. Brošuro sem namreč zasnovala tako, da lahko vanjo ljudje napišejo, narišejo svoje opombe, misli, komentarje ... in po lastni presoji in željah nadaljujejo "zgodovinenje".

Moje zgoraj navedeno vprašanje pa bi rada zastavila tudi tebi, kot umetnostni teoretičarki. Mi lahko nanj odgovoriš v luči svojih izkušenj in pogledov na sodobno umetnost?

UJ: Jaz bi tvoje vprašanje obrnila malce drugače. Debata o nasprotjih, da ne rečem antagonizmu med teorijo in prakso, se mi ne zdi prav produktivna. Menim namreč, da sta v dialektičnem in medsebojno oplajajočem razmerju. Tvoje vprašanje bi raje napeljala na okvir, tematski blok, znotraj katerega poteka najin pogovor in naju (navezujoč se na tvoje vprašanje iz uvoda HHAHC) vprašala, kakšno tveganje nosi feministična umetnostna zgodovina znotraj institucije umetnostne zgodovine (in s tem tudi jaz, ki kot umetnostna zgodovinarica oz. kritičarka govorim, pišem s feministične pozicije) in kakšno tveganje nosiš ti, kot (ženska) umetnica na področju sodobne umetnosti?

Če začnem najprej pri sebi. Stara sem približno toliko kot feministična umetnostna zgodovina. Le-ta sega v 70. leta, ko so feministične umetnostne zgodovinarke začele popolnjevati tradicionalno umetnostno zgodovino (predvsem kar zadeva zahodno umet-

*nost). Prva faza feministične umetnostne zgodovine je bila tako omejena predvsem na pisanje dopolnilnih poglavij, popisovanje slepih zgodovinskih peg in iskanje prezrtih "velikih" umetnic, heroin, ki jih je tradicionalna umetnostna zgodovina sistematično izpuščala. Ta poteza je pomenila politični in ideološki izziv disciplini, saj je izpuščanje žensk iz zgodovine posledica strukturnega seksizma, ki deluje v navezi z razredno in rasno diskriminacijo. Zgolj dopolnjevanje umetnostnozgodovinskega kanona skozi vključevanje "novega materiala" (izpuščenih v – recimo temu – politično korektnem duhu) se tudi meni ne zdi dovolj, če pri tem ne gre hkrati za demontiranje kanona (njegove strukture, kriterijev, metod) oz. za "različnje kanona", kot temu pravi Griselda Pollock v svoji knjigi *Differencing the Canon* (1999). Feministična umetnostna zgodovina mora tako razkriti in predelati umetnostnozgodovinski (na izključevanju temelječ) kanon v celoti, ne le kar zadeva ženske umetnice. Slednje potegne za sabo dvojno pozicijo feministične umetnostne zgodovine – biti znotraj in biti zunaj hkrati. To pa je po mojem tako tvegana kot tudi privilegirana pozicija.*

Feministična umetnostna zgodovina oz. njene akterke smo vedno znova deležne diskvalifikacijskih obtožb, da pišemo zgodovino oz. teorijo, ki ni "umetnostna". S tem ko osvetljujemo konkretni družbeni kontekst umetniške produkcije oz. obravnava-

(P)

BREAKING THE WAVES

conclusions

Two Annas (Ana C. Chave and Anne M. Wagner) writing about two Evas; first text tries to explain the Eva Hesse's art through her femininity, mental and emotional construction. Second text bases on the critic of previous investigations and tries to explain the Hesse's art through artist's personal history and connection with her contemporaries.

It seems that the common questions are the conditions of the artist's production, which made her art just the way it was. It was recognised already in the time of artist's life and she was aware of its importance: "My work is good, I am pretty, I am liked, I am respected".

need to clarify

As I didn't know Eva Hesse's life before this reading, I have now this picture of her: smart, pretty, ambitious, oversensitive, hypochondric, Jewish, ~~good~~ educated. I am wondering why neither first ~~neither~~ second text not have gave me the information of was she rich or poor. In connection with such a trivial detail I would better understand Hesse's feelings and problems with dependancy (to be dependent, feminine and sick, wish for "to have someone to lean on" etc.). The problem of dependancy lies in the heart of existence of every human being, man or woman. To depend to someone basicly means to be kind of property of this one who gives you the food and the roof over head. This is pregiven, the archetype of our relationships. This one who feeds you, orders you how to behave. I am wondering why the history of art almost never speaks of money and his power in the connection with art. How was Eva Hesse earning for her life? Does she had the job? How she builded her career beside to be ill almost all the time? Was she had been receiving the support of the family, her husband, of the art system? Against whom she had to fight for her independancy? Can we treat her as the one of the first feminists in the art or as just talented artist who found her inspirations in her escapes into the illness and the preoccupation of herself?

Interested in point. She did go to Yale

Fulbright Committee?

Really is an wondering how these questions refer to this particular Artist and Artists base

To answer myself I have to go here away of the reader. After the World War II the women in my country ~~relative~~ quickly succeeded independence without especial feministic movements. Slovenia was among first of countries with the right of the abortion in its constitution. The right of abortion is the trial stone of women recognition and gives to women the right to dispose with their body. This became possible because

what's this a product of Communist ideology???

Za intelektualno slobodo potrebujemo materialno neodvisnost,
pravi Virginia Wolf. Sprasujem se ce je lastna soba
in denar, ki ga zenska zasluži, dovolj za materialno
neodvisnost in intelektualno slobodo
women became workers in factories and offices. Women
who earn for life, are basically free to live parents or
husband. Beside independency, own money gives a
voice and a selfconfidence.

Back to the art history: I can't remember any working-
class women artist who inscribed herself in the art
history at that early time of women recognition in art.
Art was always the part of the middle class and the
bourgeois society. The women contribution of art
history form the artist like Eva Hesse, Sylvia Plath,
Frida Kahlo, Erica Jong etc., all good middle class or
bourgeois girl who started to shout. This was their
request for voice. They didn't go away of the unjust
bourgeois society and became deserters. Reading about
Hesse makes me aware that all kind of mental,
historical and personal contents served only to her art
production. Only the art world was a world which
language she understood whatever it was cruel and
unjust to women. Her art is important from both points
of view: it involves the "second sex" experience in the
masculine art and it turns the patient from the
psychoanalyst's sofa into the important and influent
creator. When Hesse said that art and she is the same
that means to me that she gave to the art everything,
her blood and her mind. And she succeeded. Does it
exist today any other, less painful way of success for
women artist?

Marija -

I think raising the issue of class and social
standing is a very important intervention,
and I wish it would have come out in
a low Good work

As on aside, I feel you better correct my
your English and try to follow your ideas
I've chosen to letter opten, but I think
you should consider submitting a rough draft
if you feel paper. By using a grammar
and spelling a bit, your ideas would
be so much more accessible

mo umetnost kot produkcijo, ki nastaja v specifičnih (diskriminatornih) družbenih okoliščinah, negiramo še vedno globoko zakoreninjeno pojmovanje umetnosti kot nečesa brezčasnega, univerzalnega, s sebi lastnimi kriteriji in ustvarjenega iz "navdiha" genialnega posameznika. S tem pa negiramo tudi na predpostavljenih objektivnih kriterijih temelječo tradicionalno "brezinteresno" umetnostno zgodovino, ki je dejansko eden od segmentov reproduciranja patriarhalne družbe.

Linda Nochlin v enem temeljnih tekstov feministične umetnostne zgodovine "Why have there been no great women artists?" (1971) zavrača iskanje odgovorov na tako zastavljeno vprašanje in namesto tega raje osvetli njegovo ozadje. Pri tem kritično analizira pojme, kot so "velika umetnost" oz. "veliki umetnik", in trdi, da je "veličina" pogojena z institucionalnimi predpostavkami. Po njenem je za razumevanje vprašanja treba osvetliti naravo družbenih institucij in ne posameznikove genialnosti.

Če se sedaj iz zgodovine prestaviva v sedanost, me zanima, kot sem že prej omenila, kako zaznavaš svoj položaj umetnice. V projektu HHAHC poudarjaš, da se v ZDA, kjer si študirala, nisi počutila kot "drugi" skozi to, da si ženska, temveč kot nekdo, ki prihaja iz Slovenije, torej v geopolitičnem pomenu. Zanima me primerjava tvoje izkušnje biti umetnica v ZDA in v Sloveniji.

MMP: Ko danes gledam nazaj in razmišljam, zakaj se leta 1999 v ZDA nisem mogla dobro počutiti kljub optimalnim bivalnim in delovnim razmeram (bila sem namreč prestižna Fulbrightova štipendistka), se mi zdi jasno, da se je "vse to", torej način, kako Američani gledajo nase in na preostali svet, kuhalo že takrat. Sama umetnostna zgodovina v ZDA je povsem amerikanizirana, a se kaže, kot da gre za svetovno umetnostno zgodovino. Vendar pa tedaj kolonizacijski, imperialistični, globalistični (imenuj to, kakor hočeš) odnos ZDA, zavrt v demokratično embalažo, še ni bil tako jasno izražen in viden, kot je danes.

Kot ženska in umetnica nisem imela nikakršnih težav, to preprosto ni bilo mogoče, saj so ženske umetnice v ZDA že nekaj časa absolutno "in". Diskurz o ženskem vprašanju je tudi že del sistema šolskega izobraževanja, vsaj na progresivno usmerjenih šolah. Na šoli San Francisco Art Institute, na primer, se je spodbujal diskurz o enakih pravicah in možnostih manjšin. Čeprav ogromno t. i. ženske umetnosti v Ameriki izhaja iz pozicije žrtve in veliko umetnic tako izraža svojo drugačnost, sama dejansko nisem imela nobenega razloga, da bi se počutila kaj posebnega ali drugačnega kot ženska (umetnica). Svojo drugačnost sem doživljala predvsem skozi to, da sem tujka – nekdo, ki prihaja iz Slovenije. To vrsto drugačnosti sem čutila še toliko bolj, ker v ZDA nisem

prišla z namenom, da bi tam ostala in se vključila v ameriško družbo in sistem. Zanimala me je predvsem “izkušnja Amerike” in sem bila zaradi tega lahko tudi bolj kritična.

V slabši položaj pa me je postavil že sam študij – od mene se je pričakovalo vključevanje v proces študija (ki je drugačen kot pri nas) v enaki meri kot od drugih, ki so bili z načinom študija že seznanjeni. Proces vključevanja v proces študija pa so zapletle še moje težave z jezikom, zaradi katerih se na začetku nisem znala dobro izražati in se tako tudi nisem mogla enakopravno vključevati v razpravo. Sprejemanje hierarhije v izobraževalnem procesu je bilo zame kot umetnico precej težko. Moje izkušnje z ZDA od prej, ko sem to državo obiskala kot gostujoča umetnica, so bile drugačne, v glavnem pozitivne. Seveda pa je razlika, če tja prideš kot gost ali pa se moraš vključiti v njihov sistem. Mislim, da je gostovati v ZDA neprijemerno lažje, kot pa se tam udomačiti (kot umetnik). Po prvem letu študija sem tudi nehala drezati v sistem in sem se raje posvetila drugim temam. Amerika mi je dala neznansko veliko raznolikih izkušenj.

UJ: Zdi se mi nenavadno, da v izobraževalnem sistemu, o katerem si rekla, da je bil napreden in v katerem si bila deležna tudi seminarja t. i. nove umetnostne zgodovine, ki najde prostor za ženske, drugače spolno usmerjene, etnične manjšine ..., nisi

bila deležna tudi postkolonialnega diskurza in s tem tudi drugačne obravnave tebe kot nekoga, ki prihaja iz Slovenije.

MMP: Ja, kljub temu nisem bila uvrščena na njihov “seznam”. V ZDA je namreč na “seznamu” le tisto, kar se jim dogaja na domačem dvorišču in jih ne zanima, od kod prihajaš. Ali si “njihov” in si potem tudi na njihovem “seznamu” ali te pa sploh ni. Meni je bilo o tem težko govoriti in pisati, rekla pa sem si, da bi bilo nekaj treba s tem narediti, in sem se odločila za projekt HHAHC. To je druga plat “zgodbe o uspehu”; gre za pripoved o tem, kako te sistem disciplinira, kroti, brusi, “lektorira”. Ker sem šla sama zavestno skozi to, se mi je to zdelo priložnost, da o tem spregovorim v prvi osebi. Po drugi strani pa sem se spraševala, zakaj delam probleme, saj vendar vsak ve, kako se je treba v ZDA, kjer kapital igra glavno vlogo, obnašati: čim bolj se moraš integrirati in najti svoje mesto, kjer boš služil, in to je to. Tisoči, ki se vsak dan zgrinjajo v ZDA, se o tem ne sprašujejo; sprašujejo pa se o tem, kako bodo zavzeli svoje mesto znotraj kapitala, in temu podredijo vse. Čeprav je bilo na šoli veliko študentov in študentk iz različnih držav po svetu, je še vedno v večini šlo za ljudi, ki so prihajali iz bogatih držav oziroma slojev.

UJ: Naj se vrnem k drugemu delu mojega vprašanja, k tvojemu položaju

umetnice v slovenskem prostoru. V nekem intervjuju si rekla, da se v Sloveniji kot umetnik/umetnica počutiš tujka predvsem v ekonomskem in socialnem pogledu, saj si za svoje umetniško delo ne- ali slabo plačana. Ali to povezuješ z ženskim vprašanjem?

MMP: Za svoje umetniške projekte nisem plačana. Denar zaslužim s sodelovanjem pri gledaliških predstavah (za katere delam kostume, video) in z delom v informacijskem mediju.

Pravzaprav ne vem, kako bi to povezala z ženskim vprašanjem. Ko gledam na televiziji ali berem o brezposelnih, slabo plačanih ali trpinčenih ženskah, vem, da ne spadam mednje, saj sem v nekem drugem socialnem razredu. Imam visoko izobrazbo in moj način življenja je povsem drugačen od položaja žensk, ki spadajo med socialno ogrožene. Pa vendar, kot umetnica tudi jaz od svojega dela ne morem živeti, vsota vseh mojih dejavnosti mi zagotavlja le minimalno plačo. Torej sem tudi jaz socialno ogrožena. Včasih se primerjam z gospodinjskimi pomočnicami, saj tudi ustvarjam v kuhinji. Tu je že neka povezava z ženskim vprašanjem, po kateri me sprašuješ. Moje tujstvo je v tem, da izpadam iz družbenih kategorij, žal tudi iz tistih, po katerih družba deli pomoč, na primer v obliki stanovanj. Prav na tem področju bi lahko navedla še en primer "izpadanja": če si samska ženska brez otrok; se to po-

vezuje s karierizmom in smo spregledane ženske, ki nismo karieristke. Razmere, v katerih živim, so polne protislovij. Popolna samoidentifikacijska zmeda, to sem jaz! Ampak to ni samo moj problem, v nekem pogledu imamo vsi ljudje tudi manjšinski status: mladostniki, ljudje v tretjem življenjskem obdobju, tujci, imigranti, hendikepirani, tudi japiji. Sistem sodobne družbe nas sili, da igramo polivalentne vloge. Zmuzljive, prožne identitete laže preživijo oziroma so tako ali drugače celo eksistencialna nujnost.

O domu, potrebi po strehi govori moj videoperformans "Portable Home" (1996), kjer sem se selila po različnih lokacijah in pod velikim mobilnim dežnikom/sončnikom opravljala stvari, ki jih sicer počnemo v zavetju doma: si čistila zobe, pila kavo, brala časopis, spala itd. Ta projekt je bil neposredno povezan z mojim občutkom tujstva v ekonomskem in socialnem pogledu. S sistemom, ki predpisuje vzorce za uspeh, pa sem se spoprijela v projektu "Career Club" (1998), kjer v videu "Career Fitness" demonstriram vaje za izboljšanje karijerne zmogljivosti, obiskovalcem pa omogočim tudi karierno meditacijo in članstvo v klubu.

Vedno sem si želela, da bi bilo ustvarjanje moj poklic. Ko sem bila sprva kot modna kreatorka zaposlena v tekstilni industriji, sem se počutila zelo neodvisna, suverena pri svojem delu, to mi je dalo tudi potrebno drznost, da sem se podala v umetnost.

A tu so tržne razmere drugačne, kari-
era v klasičnem pomenu ni mogoča.
Lahko imaš umetniško kariero, ki pa
ni povezana s tem, da se z umetnostjo
dejansko tudi preživljaš. Danes ženske
sicer lahko študiramo, dobimo štipen-
dijo, gremo na gostovanja v tujino,
imamo torej umetniško kariero, mož-
nosti pa se drastično zmanjšajo, ko se
odločimo od umetnosti živeti, se pravi
pri poslih. Kjer so v igri denarni
dobitki, s(m)o ženske še vedno bolj
izjema kot pravilo. Samo poglej, kak-
šno zbirko sodobne umetnosti (npr.
kakšne banke) – koliko je žensk med
umetniki, ki jih vključijo v zbirko? Tu
je na delu neko perfidno izključevanje
“na moški način”, kajti kakovost
dela se v moškem svetu potrjuje v
trdni valuti, medtem ko naj bi bile
ženske srečne, če je naše delo simbol-
no priznано.

Mene žensko vprašanje, feminizem,
ni nikoli zanimalo kot gibanje, ki naj
postavi spolne razlike “na svoje mes-
to”. Žensko vprašanje sem vedno
videla kot razredno vprašanje in me
na ta način tudi osebno zanima. Žen-
sko gibanje razumem kot razredni boj.
Obstajajo različni razredi, nekateri so
privilegirani, drugi niso, in v tem
smislu razumem ženski razred pred-
vsem kot socialni razred. Socialne
pravice so tisto, kar bi rada v svojem
življenju spremenila zase in za druge
ženske. Znotraj socialnih privilegijev
se mi zdi bistvo problema delitev dela
in pa to, da moraš kot ženska vedno
več delati – od tega, da se uveljaviš na

enak način kot moški, do tega, da
moraš v vsakdanjem življenju več de-
lati. Slednje se mi kaže kot potrditev
razredne delitve dela; razredi se raz-
likujejo v tem, kdo za koga dela oz.
kdo ima dobiček od obstoječe delitve
dela. Sebe in ženski spol sem vedno
gledala skozi to optiko in me žensko
vprašanje ne zanima toliko kot obrav-
nava bioloških danosti, razlik, istosti.
Ko je v Sloveniji nastal feministični
diskurz in ko sem bila kdaj vprašana,
kaj si kot ženska (umetnica) mislim o
tem in onem, sem to izhodišče zavra-
čala. Ne maram delitve na moško in
žensko umetnost oziroma biti znotraj
umetnosti prepoznana kot ženska
umetnica, temveč kot človek, ki je
tudi ženska.

*UJ: Kako se ti potemtakem zdi biti
predstavljena v tematskem bloku
“ženske umetnice v Sloveniji”?*

MMP: Pravzaprav me skrbi, da sem
v tem času prepoznana kot ženska
umetnica. To kaže, da smo umetnice
spet ali še vedno v “getu” ne glede na
to, ali smo feministične, konserva-
tivne, ženstvene ali brezspolne.

Po drugi strani pa mi predstavitev
v ženskem kontekstu pomeni tudi
potrditev mojega dela v smislu tega,
da je aktualno, da seže dlje ali drugam
od same “stroke”. To je tudi smisel
mojega dela, saj z njim poskušam na-
govoriti tudi tiste, ki jih sama umet-
nost ne zanima, pa se vseeno prepoz-
najo v mojem delu.

Kdor koli me kaj vpraša, mu skušam odgovoriti. Če me ima neki tematski blok kaj vprašati, bom o tem tudi kaj povedala. Pa ne zato, ker mislim, da sodim noter ali da sem reprezentativna. Ne mislim, da imam vse stvari pod nadzorom in da lahko manipuliram s tem, kako me drugi vidijo. Če sem prepoznana, kot da sodim v ta tematski blok in da lahko vanj kaj prispevam, mi je prav. To je še vedno kontekst, s katerim se strinjam, saj je del progresivne družbe. Šele v zadnjem času me nekateri vidite v kontekstu feminizma, najbrž zato, ker ste se šele v zadnjem času uveljavile kritičarke, ki se ukvarjate s feminizmom v umetnosti. Ta kontekst zdaj torej obstaja in morda bo to spodbudilo tudi več feminističnih umetnic. Vendar pa se mi zdi, da je ta val že mimo, da je obšel Slovenijo.

UJ: Kontekst feminizma torej ni bil nikoli zavestno izhodišče tvojega ustvarjanja, čeprav si bila v osemdesetih kot članica skupine "Linije sile" aktivna v tedanji alternativi, katere del je bilo tudi feministično gibanje oz. diskurz?

MMP: Feministična drža pri umetnicah ni identična z iskanjem novih umetniških izrazov oz. s pripadanjem alternativnim umetniškim trendom. Najbolj izrazito feministično držo, samozavest v smislu "slikam tako dobro kot moški" sem zasledila pri nekaterih slikarkah kakšni dve gene-

raciji pred mano, a z njimi nisem prišla velikokrat v stik. Takšna osebnost je Stanislava Pudobska. Samo poglej njeno držo: priimek je povzela po svojem kraju, tako kot so nekoč delali stari mojstri. Ko je v časopisu videla fotografijo neke moje umetniške akcije, mi je rekla: "Če bi to naredil moški, bi bil to velik bum, ker pa si ženska, te ne bodo jemali resno."

Pri meni je proces notranjega osamozaveščanja potekal drugače. Mene je zaznamovalo predvsem to, da sem se najprej izučila za modno kreatorko, ki je zelo feminilen oz. feminiziran poklic. Ko sem se v nadaljevanju na ljubljanski akademiji šolala za slikarko, je bilo v nekaterih razredih celo več žensk kot moških, a poučevali so nas skoraj izključno moški. Mislim, da sta bili tedaj na ALU-ju samo dve ženski profesorici in danes najbrž ni veliko drugače. To je bilo sredi osemdesetih; akademija je bila trdnjava umetniških vrednot, zunaj pa je vrvelo življenje, dogajala se je subkultura. Kot članica skupine "Linije sile", v kateri sva kmalu ostali sami z Lidijo Bernik, sem delala modne performanse in kostume za gledališče. Živela sem torej dvojno življenje. V visoki umetnosti je bila tedaj znova aktualna slika, odmevala je nova podoba, aktualen je bil dripping, drzni naskoki na sliko, da pokažeš, da imaš "jajca". Ali pa na drugi strani asketski modernizem, osebne poetike, odvisno pač od profesorja, pri katerem si treniral. Slikarstvo je

torej cvetelo in, ali ni zanimivo, da takrat, ko je umetnost trdno v sedlu, žensk ali ženske umetnosti ponavadi tam ni dosti videti? Me nastopimo takrat, ko je panoga v krizi.

Po precej kratkem obdobju slikanja sem prešla na področje odprtih umetniških form, kot so instalacija, performans, video, kjer sprva nisem čutila prevlade moških. To sem znova zaznala šele konec devetdesetih, s trendom tehnološke umetnosti. Trenutno živimo v "vojnem stanju", družba je obsedena z močjo, mediji nas bombardirajo s terorjem, vojno, podobami iz Iraka. Aktualni umetniki so sedaj tisti, ki se navezujejo na informacijsko tehnologijo, na vojno, terorizem. V Sloveniji aktualne trende v umetnosti spet reprezentirajo le mladi moški umetniki. Umetnic tu ni, ali pa še ni, morda zato, ker so te teme v neposredni povezavi z moškimi vrednotami, to so moške igre. Ženske tu nismo "na svojem terenu", moških iger nimamo za svoje, pri tem morda niti nočemo biti udeležene.

V svojem delu se navezujem predvsem nase in če to kaj pomeni za gibanje, mi je prav. Nikoli pa nisem delala feministične umetnosti oziroma izhajala iz nekih teoretskih predpostavk ali skupnih bojov. V svojem delu ponavadi reflektiram svojo trenutno pozicijo, k čemur sodi tudi to, da sem obremenjena ali pa blagoslovljena z vsemi mogočimi socialnimi in kulturnimi konstrukti, k čemur sodijo tudi t. i. ženske teme. Zase bi

rekla, da bolj kot da reflektiram svojo žensko pozicijo oz. ženskost, jo afirmiram in jo pozitivno ovrednotim, saj s tem potrdim in afirmiram tudi sebe.

Doslej sem ustvarjala, ne da bi moje delo zares kam spadalo, in ga sedaj ne bi za nazaj pripenjala na feminizem. Feminizma ne moreš izvajati sam(a), za to je potrebna skupina, skupnost; feminizem predvsem razumem kot politični ali socialni aktivizem. Svoje delovanje pa sem si zamislila v prvi vrsti kot ustvarjanje. To je moj osvobodilni boj, moja politika v apolitičnem smislu. Med študijem slikarstva in kasneje sem iskala poti, kako bi našla izhod iz tega, da bi reprezentirala umetnost, ki je nisem čutila kot svojo. Iščem nekakšne vmesne prostore, ki v družbi manjkajo, sploh v naši, ki je tradicionalno polarizirana; tu sem preprosto vedno hlastala za zrakom.

Feminizmu sem se morda še najbolj približala v videu "Javno zasedanje" (2001), kjer sem tematizirala razlike med moškim in ženskim sedenjem v javnem prostoru. "Mimosedeče" na ulici sem anketirala, kaj si mislijo o tem, da široko razkrceni moški zavzemajo več prostora kot ženske, ki kolena prekrizamo ali se kako drugače stisnemo skupaj. Feministični diskurz o zasedanju simbolnega prostora oz. "položaja" sem torej križala z zasedanjem realnega, fizičnega prostora.

Javni prostor, urbano okolje, je zelo pogosta tema v mojem delu. To okolje pripada vsem in nikomur, zato



Marija Mojca Pungerčar, Manekeni, 1997, intervencija v javnem prostoru, Drugi triennale sodobne slovenske umetnosti U3, Ljubljana. Foto: Matija Pavlovec.

je hkrati prostor svobode in prostor konfliktov. V videu "Excuse me" (2000), ki sem ga naredila v San Franciscu, se na primer zaletavam v mimoidoče, ki hitijo po svojih opravkih. Včasih pa v ta prostor vstopim kot ženska, npr. v projektu "Manekeni" (1997), ko sem oblekla ljubljanske spomenike.

UJ: V projektu "Cherchez la femme" (1994) si žensko oz. ženskost ume-stila med unificirane modele v stilu Coco Chanel, citate katoliških mistikov in podobe Marije na igralnih kartah. Lahko kaj več poveš o povezavi med žensko, ženskostjo, modo in religijo oz. svetostjo, ki si jo vzpostavila skozi ta projekt?

MMP: Ta projekt je v mojem delu nekakšna prelomnica; pred tem sem namreč slikala in tudi k razstavi v Francoskem kulturnem centru so me povabili zaradi mojih slik. Vendar pa se mi je slikanje v tistem času zdelo čedalje bolj odtujeno in sem želela spremeniti svoj izraz, način dela in ga bolj intimno povezati s seboj. Ko sem izvedela, da je bil prostor Francoskega kulturnega centra svoje čase ženski (uršulinski) samostan, sem se odločila narediti nekaj, kar bi bilo povezano s samim prostorom, njegovo preteklo in tedanjo namembnostjo, kot tudi z menoj. Od tod tudi povezave z modo, ženskostjo, religijo. Prevod naslova je "Poiščite žensko". Gre za francoski rek, ki pravi, da za vsakim

uspešnim moškim stoji ženska. V tem projektu sem torej iskala žensko v tem specifičnem prostoru, žensko na splošno in tudi žensko v meni. Raziskovala sem sledi preteklosti in načine, kako zgodovina, nabor podob, predstav tvorijo mojo samopodobo v smislu ženske identitete. Podobice na igralnih kartah sem uredila po različnih Marijinih vlogah: mati, devica, zaščitnica, kar so poglobitve vloge, tradicionalno povezane z žensko identiteto.

Najbolj izrazita povezava med ženskostjo, religijo in svetostjo, po kateri me sprašuješ, obstaja v katoliški cerkvi, od koder izhaja konflikt med telesom in duhom. Coco Chanel, ki je oblikovala modo za zaposleno žensko, je imela do mode asketski, skoraj mističen odnos. O modi je razmišljala kot o paradoksu in v tem smislu celo korespondira s katoliškimi vrednotami. Njene misli o oblačenju in modi sem izpisala na panoje skupaj z napotki svetnikov, ki pozivajo h kreposti, in jih razstavila v izložbi. V drugi izložbi sem razstavila velike modele klasičnega Chanel kostima in jih poimenovala po pomembnih ženskah iz francoske zgodovine. Tako sem ustvarila zelo kompleksen prostor. Za strežbo na otvoritvi razstave pa sem najela travestitsko umetnico Salome.

UJ: Če govoriva o afirmacijah kot pomembnem izhodišču za tvoje delo, je treba omeniti še eno, in sicer afirmacijo Dolenjske oz. ruralnega okolja, iz katerega izhajaš.

MMP: Izhajam iz delavsko-rokodelske družine kmečkega porekla. Odraščala sem na vasi, kjer so umetnost predstavljale Gasparijeve reprodukcije iz koledarjev na stenah. V tem okolju je bila močna tudi tradicija ljudske ustvarjalnosti, kreativnost ljudskih umetnikov, torej izraz, ki z vidika visoke umetnosti spada med podeželski kič. K temu moram dodati še fotografsko dejavnost, ki je bila doma v moji družini, čemur pa se ni reklo umetnost.

To svojo dediščino sem predstavila v projektu "Dislocated Me" (1995), v katerem sem samo sebe s pomočjo montaže umeščala med portretirance na fotografijah, ki jih je posnel moj oče na Dolenjskem v 50. letih. Fotografije sem pred tem uredila po dejavnostih in življenjskih prelomnicah, ki so bile značilne za tradicionalno življenje na vasi v tem času. Ta čas in prostor sem rekonstruirala podobno, kot bi to morda naredil etnolog iz ljudske dediščine ali arheolog iz kakšnih črepinj. Z umeščanjem sebe v posnetke sem ustvarila nekakšno slikovno kronologijo življenja, ki bi ga morda žive-la, če bi ostala doma, če se ne bi izkoreninila; življenje, ki mi je bilo torej "namenjeno". Iz teh fotografij sem naredila tridimenzionalne objekte na podoben način, kot so nekoč izdelovali jaslice iz papirja, zdaj pa ga uporabljajo za filmske reklamne panoje.

S tem projektom sem tudi tematizirala vlogo fotografije v vzpostavljanju osebne, družinske in lokalne

zgodovine in s tem tudi osebne identitete. O tej temi sem nekaj let kasneje napisala in objavila esej z naslovom "Čas svetlobe", ki govori o fotografski tradiciji moje družine. Moj oče in pred njim moj ded sta bila namreč krajevna fotografa, odraščala sem s fotografijo in z drugimi estetskimi "pogruntavščinami" in mislim, da od tod izvira večina tega, kar tvori moj odnos do ustvarjanja v območju podobe, slike in njunih pomenov.

Naj omenim, da je skozi ta vrata v moje delo vstopil tudi humor oziroma da sem našla ključ do njega šele takrat, ko sem začela brskati po svoji krajevni in družinski tradiciji, po "svojem terenu". Tam in takrat kreativnost namreč ni bila obremenjena z eksistencialnim trpljenjem, temveč vsebuje izvorno veselje do ustvarjanja, ki tako ostaja tudi zato, ker nima ambicij, da bi bilo kaj velikega, pomembnega. S takim odnosom sem "prosto po spominu" v svoje inštalacije vključevala elemente in postopke, kot so npr. fotomontaža, lesena intarzija itd.

UJ: V svoje delo pogosto vključuješ materiale in dejavnosti, ki so tradicionalno tako ali drugače pripisani ženski – šivanje, moda, obleka, ljudska krasitvena umetnost ... Če se navežem na tvojo potrebo po pozitivnem vrednotenju, potemtakem v svojem delu pozitivno ovrednotiš te dejavnosti in materiale v kontekstu – recimo temu – "visoke umetnosti".

Kot stalnica v tvojem delu se kaže prav obleka – od kostumografije v gledališču, performansov do instalacij in projektov, kot je bil “Dresscode” (2002), kjer si izpostavila (s soavtorico Veroniko Klančnik) idejo blagovne oz. medosebne menjave skozi menjavo oblek in zgodb, ki so vezane nanje.

MMP: Obleka je res neka stalnica, ker me veseli. Ne bom se lotila projekta z medijem, v rokovanju s katerim ne bom uživala. Obleka kot medij mi ustreza. Vendar je ne obravnavam v kontekstu visoke umetnosti, pač pa ravno nasprotno, kot razliko do visoke umetnosti. Na visoko umetnost se referirajo npr. modni oblikovalci, da bi svojim kreacijam zvišali ceno. Visoke umetnosti, ki ima korenine v meščanstvu, res ne morem imeti za svojo, lahko pa sem urbana umetnica, v smislu sodobne urbanosti, ki ni naslednica malomeščanstva, pač pa konglomerat vseh mogočih priseljencev in večplastnih identitet.

Obleka mi omogoča stik s telesnostjo. Obleka je moj *bodyart*. V golem telesu ne vidim nič subverzivnega. Golota kot eksces se v kontekstu nasilnega discipliniranja telesnosti v (malo)meščanske ali katoliške norme vedno vrti okoli osi prepoved-užitek. Meni pa je bila strast vedno obleka; torej, kako bi se oblekla in ne, kako bi se slekla. Problem pa je bil, kako to strast spraviti v umetnost, ki je tradicionalno bolj domača v rokovanju z goloto.

Všeč mi je, da so obleke tako sporočilne, in v njih odkrivam vedno kaj novega. Obleka veliko pove že o človeku, ki jo nosi. To je tudi izhodišče projekta “Dresscode”, ki sva ga naredili z Veroniko. Projekt je v osnovi reciklaža rabljenih oblačil. Kot tak je “Dresscode” urbani projekt, ki tematizira potrošniško stvarnost. S tem, ko imamo vsega preveč, se rahljajo medsebojne vezi, ki so bile nekdanj značilne za lokalne skupnosti. S kupno močjo si povečujemo samozadostnost. Veliko oblek sem v mladosti dobila od svojih tet (no, še zdaj jih) ali od drugih ljudi. Ta odnos do oblek sem ohranila – obleke iz “druge roke” tvorijo vsaj polovico moje garderobe, drugo si sešijem sama. Z Veroniko sva Ljubljance javno povabili, naj prinesejo obleke, ki jih ne potrebujejo več, pa jih iz kakršnega koli razloga še niso vrgli stran ali podarili dobredelnim organizacijam, morda zato, ker imajo zanje posebno čustveno vrednost. Tako sva zbrali več kot sto kosov oblačil. Donatorje sva ob predaji oblek zaprosili, da so nam povedali zgodbe, povezane s prinesenimi oblačili. Te zgodbe sva potem vnesli v računalniško bazo, ki sva jo povezali s programom za avtomatsko identifikacijo podatkov, kar je sicer program za blagajne v trgovinah. Vsako obleko sva opremili tudi z individualno črtno kodo. Drugi del projekta je bil performans-instalacija, kjer so obiskovalci zbrana oblačila lahko pomerili in izbrali. Vsak obiskovalec je moral

mimo blagajne, kjer sva odčitali črtno kodo izbrane obleke ter mu izstavili račun v obliki zgodbe darovalca njegovega novega-starega oblačila.

V projektu "Dresscode" gre za blagovno menjavo v smislu *gift-economy* oz. "darilne ekonomije". Še vedno gre za valuto, ki pa ni monetarna. Vrednost nošene obleke je v primeru "Dresscode" v enkratni človeški zgodbi, ki je nasprotna uniformnemu sporočilu blagovnih znamk. V tej zvezi bi omenila tudi projekt "Zgodba v čevljih" (2001), ki je prav tako nastal v soavtorstvu z Veroniko. Naredili sva ga v okviru gostovanja na festivalu Belef v Beogradu. Vojna je prekinila ekonomsko in kulturno izmenjavo med Slovenijo in nekdanjo Jugoslavijo, zato sva hoteli v Beogradu postaviti svojo "trgovino". Tovarno Alpina sva prosili, da nama posodijo njihovo kolekcijo novih čevljev, v tovarni pa sva se srečali tudi z delavci, ki načrtujejo in izdelujejo čevlje. Prosili sva jih, da nama zaupajo kaj o svojem življenju, družini, prostem času itd. Njihove zgodbe sva potem natisnili na vložke, ki jih vlagamo v čevlje, da bi bili udobnejši. V Beogradu sva v neki trgovini za čevlje na Terazijah postavili stojnico z Alpinimi čevlji. Naključne obiskovalce, ki so pokazali zanimanje za čevlje, jih pomerili itd., sva zapletli v pogovor in jih prosili, naj nama povedo kaj o svojem življenju. V zameno so dobili vložke z zgodbo določene Alpinine delavke ali delavca.

UJ: Oba projekta, ki si jih omenila, in projekt "Singer" (2002), ki si ga izvedla v Ljutomeru in ga posvetila delavkam v tekstilni industriji, so vezani na obleko, oblačila, hkrati pa odpirajo tudi vprašanja kapitalističnih družbeno ekonomskih odnosov in razredno vprašanje.

MMP: Obleka je metafora za to, kar si/smo, lahko pa nosi tudi sporočilo razrednega boja. Za obleko pravimo, da "naredi človeka", vendar tega ne morem omejiti le na spol (moškega ali žensko), pač pa obleka pokaže tudi, v kateri razred, sloj spadaš ali kateri skupini ljudi želiš pripadati. Če si obleko ali kaj drugega narediš sam(a), spodkopavaš potrošništvo.

Skozi umetnost me zanima govoriti o ženski delavski poziciji. S tem se tudi osebno identificiram, saj je bila moja mama tekstilna delavka in tudi sama precej šivam.

O ženskem rokodelstvu sem še zlasti razmišljala pri projektu "Singer". Ko sem pripravljala razstavo za ljutomersko galerijo, sem pomislila, da v bližnji Murski Soboti odpuščajo Murine tekstilne delavke, in se mi je zato zdel ta projekt primeren za to okolje, čeprav žal tekstilne delavke odpuščajo povsod in bi lahko "Singer" postavila kjer koli v Sloveniji. "Singer" sem izvedla kot instalacijo za šivalni stroj in obiskovalca. Šivalni stroj sem reprogramirala in ga povezala z avdio-sistemom. Ko je obiskovalec pritisnil na pedal šivalnega stroja oziroma

simuliral šivanje, se je oglasila slovenska ljudska pesem "Le predi dekle, predi", ki sem jo odpela kar sama. Pesem je zelo močna, govori o predici, predenju in niti kot metafori za življenje. Pri tem projektu sem razmišljala o tem, kako sta motiva predenja in tkanja kot predhodnika oblačilne industrije prišla v ljudsko tradicijo; najdemo ju v ljudskih pesmih, v zgodbah itd. Ob nastanku šivalnega stroja in tekstilne industrije

oz. tržno ekonomskih odnosov pa je bilo kulture konec; ni bilo več prostora za metafore o življenju in smrti, ženski predici, svečeni, čeprav gre še vedno za isto dejavnost. Nit se je pretrgala¹.

S projektom "Singer" sem prvič v svojem delu spregovorila o šivanju kot tehnologiji. Šivanje oz. izdelava oblek je edina tehnologija, ki je v zgodovini postala "ženska tehnologija", čeprav ni bila nikoli spoštovana in cenjena kot

¹ Op.: Marija Mojca Pungercar je projekt "Singer" oktobra 2003 v sodelovanju s festivalom Mesto žensk v razširjeni obliki izvedla v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani. Nova postavitev je vključevala tri "pojoče", s senzorji opremljene šivalne stroje, prek katerih so obiskovalci poleg ljudskih pesmi, ki so tematizirale motive šivanja, predenja, predic ipd., lahko izabili tudi amorfnih mehanskih zvokov. V letu dni, ki je minilo od postavitve prvega "Singerja", je v Sloveniji naraslo število zaprtih tekstilnih tovarn. Odpuščanje tekstilnih delavk je 2003 doseglo vrhunec, zato je avtorica pri projektu v SEM-u tej problematiki namenila osrednje mesto. Na videu je prikazala posnetke zaprtih tekstilnih tovarn na Slovenskem, izdala spremljevalno publikacijo Glasilo zaprtih tekstilnih tovarn, na odprtju razstave pa so pele tekstilne delavke in njihove kolegice iz Mirne Peči.



Marija Mojca Pungercar in Veronika Klančnik, Zgodba v cevjih, 2001, instalacija in performans, Office Shoes, Beograjski poletni festival Belef 2001, Beograd, Jugoslavija. Foto: Milena Maksimović.

“moška tehnologija”. Zdi se mi neverjetno, na kakšen način je dejavnost šivanja ženske pripeljala v ekonomske odnose. Šivalni stroj je ženskam najprej prinesel suverenost; z zaposlitvijo v tekstilni industriji so dobile svoje delovno mesto in zaslužek, sedaj, ko se tovarne zapirajo, pa so soočene tako s problemom eksistence kot tudi s problemom identitete. Ti problemi so v družbi prezrti, zato me toliko bolj nagovarjajo. Zanima me, ali se da s tem materialom tvoriti kulturo.

Ko sem že omenila tehnologijo, bi omenila še svoj odnos do nje. Živimo v strahotno krivični družbi, ki je razdelila ljudi na tiste, ki imajo dostop do sodobne tehnologije, in na druge, ki so “tehnološki presežki”. Jaz sem imela nek izvoren odpor, strah do tehnologije, šivanje pa sem imela rada,

ne da bi kdaj razmišljala, da tudi jaz obvladam neki stroj. Tehnologija, ki je dobila tako pomembno vlogo v družbi, je naredila svet spet bolj “moški” in potisnila v ozadje socialne in druge “ženske” vsebine in potrebe. Prevlada moških na tehnološkem področju pa mi je začela res presedati konec devetdesetih, ko se je tudi umetnost polarizirala na tehnološko oz. napredno in “drugo” umetnost. Umetniški sistem je začel nekritično povečevati umetnike, ki so skozi tehnologijo bolj ali manj reproducirali interese kapitala. Počutila sem se izzvano, spoprijela sem se z računalnikom, naučila sem se zlasti videa, tako da svoja dela lahko tudi v tem mediju “krojim in šivam sama”. Rada pa se na račun visoke tehnologije tudi pošalim, kot na primer pri “pametnih



Marija Mojca Pungercar in Veronika Klancnik, Zgodba v čevljih, 2001, instalacija in performans, Office Shues, Beograjski poletni festival Belef 2001, Beograd, Jugoslavija. Foto: Milena Maksimović.

joških”, kot sem poimenovala napihljiv gledališki rekvizit, ki sem ga konstruirala za gledališko predstavo “Metric”, ki jo je pod konceptualnim vodstvom Mojce Dimec leta 2001 ustvaril ženski gledališki kolektiv z istim imenom. “Pametni joški” so moj prispevek k trendu “inteligentnih oblačil” – to je uveljavljen izraz za novo razvojno smer znotraj digitalne industrije, ki vključuje računalniško, predvsem komunikacijsko tehnologijo v obleke, ki so za zdaj namenjene bolj ali manj ekstremnim situacijam. “Do it yourself joške”, ki si jih na odru napihnejo tri, oziroma zdaj že štiri akterke, sem oblikovala iz materialov, ki

jih lahko kupite v vsaki trgovini s tehničnim materialom.

UJ: Če povzamem, bi lahko rekla, da je torej obleka in ne spol usoda, ki pa jo lahko vzamemo v “svoje roke” in si jo skrojimo po svoji meri?

MMP: Pod “obleko” imaš verjetno v mislih cel sklop pomenov in lastnosti, ki jih nosi “zunanja koža”: videz, zaščita, prikrivanje, odkrivanje, zapeljevanje, mimikrija ... V tem smislu je obleka kultura spola in kot taka od njega neločljiva.

Intervju je potekal marca 2003.



Marija Mojca Pungercar in Veronika Klančnik, Zgodba v cevjih, 2001, instalacija in performans, Office Shues, Beograjski poletni festival Belet 2001, Beograd, Jugoslavija. Foto: Milena Maksimović.