

RAZGOVARA

JELENA
PAŠIĆ

FOTOGRAFIRA

KARLA
JURIĆ



Ne postoji
riječ
“normalno”

Silvio Vujičić svakako je jedan od najoriginalnijih autora na domaćoj umjetničkoj i modnoj sceni; njegovi se radovi vrlo često nalaze na razmeđu različitih medija i područja, spajaju različite vrste materijala i tehnologija proizvodeći svojevrzne hibridne mikrosustave u kojima se zrcali čitav spektar tema, ideja, referenci, polazišta i shvaćanja. Često ti radovi propituju i mijenjaju ustaljene koncepcije, navode gledatelje na promjenu perspektive i unose drugačije paradigme u konvencionalna razmišljanja. U njegovom radu dominira uvijek svjež interes za Drugo i drugačije – za ono što je prešućeno, nevidljivo, strano, za ono što odstupa od dominantnih normi, za ono što je marginalizirano. Pritom ti radovi otvaraju prostor za otkrivanje i analizu političkih, rodni i klasnih pitanja, uglavnom nevidljivih, ali duboko svojstvenih kako instituciji umjetnosti, tako i širem sustavu društvene proizvodnje značenja. Njegovi su radovi vrlo precizni, promišljeni i podvrgnuti kontroli, a u strategiji njegova djelovanja otkrivamo iznimno visoku svijest o vlastitoj odgovornosti kao proizvođača – ne samo artefakata, odnosno umjetničkih radova, već i značenja.

119

//

Razgovor s umjetnikom i modnim dizajnerom Silvijem Vujičićem

119

Jelena Pašić: U tvojoj izložbi *Flowerworks*, održanoj krajem prošle i početkom ove godine u zagrebačkoj Galeriji Prozori, pitanje rodnog identiteta kao društvenog konstrukta izjednačeno je s prirodom, odnosno klasificiranjem prirode — dakle, svojevrsnom kulturalizacijom prirode, podvrgavanjem prirode u sustave organizacije ljudskog znanja. Budući da si se u svom radu dosta bavio prirodom i manipulacijom prirodom (ili kontroliranjem prirodnih procesa), misliš li da uopće možemo na prirodu gledati kao na neku autonomnu konstrukciju, odvojenu od ljudskog znanja i iskustva?

Silvio Vujičić: Izložba je ostvarena u sklopu jednogodišnjeg projekta pod nazivom *Nesigurne intervencije: LGBTIQ korisnici u narodnim knjižnicama* koji je osmislila Petra Dolanjski, a osim Petre izložbu je kurirala i Irena Bekić. S tom sam se tematikom bavio i ranije, ona mi nije strana, no tada sam od Petre doznao neke nove zanimljive informacije, primjerice da u fundusima knjižnica ne postoji građa posvećena LGBTIQ tematici. Pitanje je zašto ne postoji? Je li to zbog interne institucionalne homofobije ili *narodne* homofobije općenito? Pretpostavljam da postoje neka službena novčana sredstva koja se knjižnicama dodjeljuju da bi se raznolika literatura uvrstila u njihove fondove, no nitko to ne provodi. To je bilo ishodište, svojevrsni problem na koji sam reagirao sa suprotnog stajališta. Moje je razmišljanje išlo u smjeru da, ukoliko takva literatura u knjižnicama ne postoji posljednjih pedeset godina, možda ne treba niti postojati jer su je korisnici, koji traže LGBTIQ literaturu i ne nalaze je u knjižnici, već odavno pronašli na internetu ili drugim mjestima. Knjižnice kaskaju jer se svojim poslom očito ne bave.

S druge strane, iznenadila me četvrt Peščenica u kojoj se nalazi Galerija Prozori, smještena unutar Knjižnice S. S. Kranjčevića. Kvart je vizualno

prilično agresivan, fasade zgrada akcentirane su grafitima, prevladavaju obilježja Bad Blue Boysa, a i ljudi su vizualno zanimljivi, dečki šetaju pit bull pse odjeveni u trenirke i izgledaju kao da su dio modnog editorijala. Poželio sam upravo u tom dijelu grada napraviti jedan vrlo nježan i lijep rad — nešto što je na neki način neprimjereno za taj kvart. Namjera mi je bila da, kad posjetitelj ondje dođe, bude sretan što je taj rad tamo zatekao, no da ujedno — nakon što pročita tekst — on za njega poprimi drugo značenje, da mu možda čak i prestane biti lijep ako ima problem s onim što u tekstu rada piše.

Stoga sam se vratio temi cvijeća. U pojedinim specijaliziranim rječnicima poput urbanih rječnika i rječnika slenga tragao sam za nekim drugim, simboličkim značenjima koja pojedini cvjetovi nose. Ideja mi je bila uzeti cvijet i smjestiti ga doslovno u prozore, u skladu s imenom Galerije; postaviti nešto unutar prozorskih stakala, osmisliti rad koji će postati dio prostora i arhitekture. Iz literature sam izvukao informacije o različitim biljkama koje su u određenim povijesnim periodima nosile simboliku seksualnosti, a pritom sam se ograničio na biljke koje je doista moguće pronaći na lokalnim tratinama. I tako sam došao do tratinčice i otkrio što sve tratinčica može biti, što je primjerice *daisy chain*... Mnogo sam informacija pronašao direktno u književnosti, u poeziji; Oscar Wilde, primjerice, piše o zelenim karanfilima i često se određeni cvijet spominje kao nešto drugo i pridaje mu se neka simbolička konotacija; ljubičice su tako sinonim ženske ljubavi i poklanjale su se među lezbijkama...

Mislim da je moguće gledati na prirodu kao na autonomnu konstrukciju, pogotovo sa stajališta umjetnika. Svakodnevice nam pokazuje da ljudskom znanju i nije baš za vjerovati.



*“Kod mode si
dozvoljavam
kojekakve
fantazme,
situacije koje su
vrlo bajkovite, a
opet i varljive.”*

Jelena Pašić: Taj rad ujedno funkcionira i kao kritika knjižnice kao institucije te sistematizacije našeg znanja koje je uvijek na neki način problematično. Primjerice, i sam si primijetio da knjižnice kaskaju za suvremenim trenutkom. To je problem i većine ostalih arhiva i kompendija kolektivnog znanja koji isto podliježu odnosima moći u fukoovskom smislu, implicirajući pitanje tko ima moć prikupiti neko određeno znanje i za njega utvrditi da će biti službeno. Spojio si simbol knjižnice kao dominantne, normativne institucije s onim što je *devijantno* i ne ulazi u normu. Usto, jedan sloj tog rada bavi se i pitanjem prirode kojoj također dodjeljujemo snažnu simboliku. Simon Schama u svojoj knjizi *Landscape and Memory* tvrdi da ne postoji priroda u doslovnom smislu, napominjući da čim nešto vidimo, mi to već konceptualiziramo, da naprosto sve ulazi u naš prostor znanja.

Silvio Vujičić: Često radim s materijom koja pripada prirodi i više prirodu uopće ne mogu gledati bez da ona prođe kroz moju vlastitu prizmu: uvijek ću se na proljeće, kad niknu prve tratinčice, prisjetiti svog rada *Under the Daisies* i svih renesansnih slika na kojima se tratinčice pojavljuju kao motiv i simbol. Ne mogu pobjeći od toga. Kad se krećem po prirodi, uvijek je iščitavam na drugi način; biti u prirodi je lijepo, no ja sam opterećen nekim razmišljanjima zbog kojih mi se čini da je priroda na neki način i zla, okrutna, opasna. Ako počneš na prirodu gledati s nivoa prijetnje, otrova i opasnosti, shvatiš da se nalaziš u sustavu koji te želi ozlijediti, isisati sve iz tebe. Rad za Galeriju Prozori proizišao je iz koncepata s kojima sam se već ranije bavio i iz drugih mojih radova; ovaj rad donosi još jednu novu mogućnost sagledavanja tratinčice — ona je nekoć bila *pederski* cvjetić ili pak sinonim za pokapanje tijela u zemlju ili kolokvijalni izraz za grupni seks. Sad je njezino značenje evoluiralo i u to da se *daisy chainom* naziva spajanje USB kablova u seriju. Zanimljivo je da u rasponu od nekoliko godina možeš raditi s istim materijalom čije se značenje mijenja, poprimajući posve nove, drugačije konotacije, i da se novi termini i značenja stvaraju upravo sada.

Međutim, moja je namjera bila i ta da posjetitelj, kad pogleda kroz te tratinčice u prozoru, ugleda grafit Bad Blue Boysa, kantu za smeće izbačenu nasred ulice, gomilu automobila koji su zatrpali kvart. To je rad, zajedno s njegovom estetskom dimenzijom, upravo za Peščenicu. On potencira i akciju, uključuje i mogućnost neke intervencije, primjerice da netko nogometnom loptom udari o prozor, i u tom slučaju rad dobiva još jedan značenjski sloj.

Jelena Pašić: Kako je rad izveden tehnološki?

Silvio Vujičić: Najprije sam napravio male uzorke prešanog cvijeća u herbariju prije no što sam se upustio u stvaranje velikih radova u prozorima. Herbarij je za mene jedna vrsta mumifikacije, balzamiranja. Tratinčice se ubiru, peru, suše i stavljaju u herbarij. Herbarij je inače — ako se ne koristi za neku primijenjenu svrhu — vrlo nepopularan i vezan je isključivo uz dječju domaću zadaću i starije ljude koji herbarijima ukrašavaju zidove. Kao i goblen i čipka, on je jedan pomalo problematičan medij u suvremenoj umjetničkoj praksi, često krivo reinterpretiran. S druge strane, zanimljiv je proces u kojem se biljka ubija kako bi se prezervirao njezin oblik, da bi se potom prešala i stavljala između stakala kako bi se vakumirala i paralelno pekla na cca 100 stupnjeva ne bi li sačuvala svoju formu u staklu. Tako dobiven stakleni herbarij postaje jako vitrajan, nalik je rozeti i posjeduje jednu gotovo slikarsku kvalitetu. Ovaj je rad pritom iznimno eksponiran pogledima, on se doslovno nalazi u prozorima. Međutim, koliko god se tehnologijom u takvom prozorskom herbariju nastoji sačuvati forma cvijeta i održati vječnom, zbog same njegove pozicije na prozorima i izloženosti UV zračenju, cvijet propada, boje blijede. Ono što će od tratinčice ostati na kraju, samo je trag. Bez obzira na sve što joj je tehnološki implementirano, ovo je u startu neuspješna balzamizacija.

Kao kod većine mojih radova, vrijeme je uprogramirano u rad, stoga sam želio napraviti i drugu situaciju pa sam tratinčice iz herbarija stavljao u laminirajuće plastične folije i napravio svojevrzne *bookmarke* u kojima uz svaku od 200 tratinčica dolazi po jedno objašnjenje njezina značenja. Taj je rad na produkcijskom nivou mnogo jednostavniji, rekao bih čak i nestabilniji (jer se koristi plastika), no taj će rad nadživjeti onaj u prozorima. On je završio u knjigama, *bookmarci* su ubačeni nasumično u 200 knjiga od kojih neke možda nikada neće biti otvorene pa će *bookmark* s tratinčicom ostati u tamnom međuprostoru, idealnom za cvijet... Tu dolazi do sljedeće situacije: materijal koji je čvršći i kvalitetniji, poput stakla, nije nužno i bolji. I za razliku od ovog vitrajnog rada u prozoru, ovaj s *bookmarcima* je potpuno nevidljiv i u krajnjoj liniji ima puno interesantniji život jer postavlja pitanje što će korisnik knjižnice, kada pronađe *bookmark*, učiniti s njim — hoće li ga vratiti u knjižnicu, utajiti, zadržati, baciti, hoće li pročitati što na njemu piše...

Rad se zove *Flowerworks* što je pravopisno netočna riječ — trebala bi se pisati razdvojeno, kao dvije riječi. No ovako naziv aludira na fireworks; tratinčice u staklima zapravo su nalik malim eksplozijama raketa (pirotehničkih naprava) ispućanima u nebo, a ujedno naziv aludira i na seksualnost: na karnalno, na rastvaranje i zatvaranje tjelesnih otvora.

Jelena Pašić: Ovo nije prvi put da u elementu prirode iščitavaš njegovu društvenu ulogu kroz povijest, recimo u jednoj od najnovijih kolekcija odjeće ispituješ povijest krumpira u Europi, ali ujedno i povijest onovremenog odijevanja, kao i slikarstva.

Silvio Vujičić: Naišao sam na jednu knjigu, *17th-Century Men’s dress Patterns*, u kojoj je napravljena studija muške renesansne odjeće. Postoji jedna jakna koja je istovremeno sačuvana kao predmet i portretirana na slici zajedno sa svojim vlasnikom, Sir Rowlandom Cottonom. Radi se o hiperrealnoj slici koja u službi dokumenta portretira jaknu prije nego što će ona s vremenom promijeniti boju. Čitao sam mnogo o tome kome je tada uopće dana mogućnost da kupuje odjeću, tko nije imao pristup novoj odjeći, kako su se krojevi jakni ubrzano mijenjali s ciljem da se zadrži njihov prestiž: u vrijeme kada bi došle do drugog vlasnika, koji si nije mogao priuštiti novu jaknu, one su već bile demodirane.

Motivi, koji se pojavljuju na tim tkaninama, u pravilu su cvjetni. Međutim, zanimljivo je da cvijet krumpira, namirnice koja upravo tada dolazi u Europu i spašava kontinent od gladi, uopće nije zabilježen u umjetnosti i modi. Premda je taj cvijet pomalo neugledan i nezamjetan, čini mi se da upravo on na neki način zaslužuje biti na tim jaknama. Međutim, htio sam na njega implementirati i onovremene tehnološke aspekte, poput hrđe i oksida kojima se tada bojala odjeća, zbog čega uglavnom i nije sačuvana jer je naprosto oksidirala i propala, stoga sam cvijet krumpira odlučio otisnuti hrđom, ali sam te čestice zatvorio u silikon koji ih ima zadatak čuvati i zaustaviti mogućnost da razore tekstil.

Kod mode si dozvoljavam kojekakve fantazme, situacije koje su vrlo bajkovite, a opet i varljive... Radeći na rekonstrukciji kroja jakne Sir Rowlanda Cottona, upustio sam se u svojevrсну vremensku distorziju, u fantaziju. Ne zanima me je li predmet, koji radim, funkcionalan i nosiv jer mi se čini da kod mode danas treba postojati upravo moment fantastičnosti i da je baš on čini modom. Tijelo će se adaptirati modi ako ima tu potrebu. Bez obzira na to što naposljetku svi želimo *nosivu* odjeću, u konstruktima, koje slažem, apsolutno me ne zanima ta funkcija. Taj komad postaje tako najveća moda. Ona dozvoljava prostor imaginacije, implementiranje različitih koncepata. Ta muška povijesna jaknica je mala, tijesna, no ona je i seksi, ima ulogu kakvu danas možda ima rugby uniforma... Nekoć je ona bila statusni simbol, no danas je, petsto godina kasnije, izrazito intenzivna i interesantna zbog kroja. Ako apliciramo mnoštvo koncepata i slojeva u jedan odjevni predmet, dobivamo nešto što postaje *visoka* moda, predmet koji je ujedno i pomalo magijski.

Jelena Pašić: Kod tvog rada možda je najzanimljivije upravo to da spaja jako mnogo sadržaja, referenci, koncepata.

Silvio Vujičić: Ponekad i previše. Često znam *silovati* pojedini rad jer on traži i daje prostora. No ponekad mu previše toga nametnem, zagušim ga, on postane sve: svemir, a to ponekad nije dobro za rad. No u svakom slučaju reference i koncept sastavni su dio mojih radova.

Primjerice, *Alkemijski poliptih* je priča o biologiji, slikarstvu, simbolici, moći, to je priča o ekstrakciji, o likovima. Uvijek sam doživljavao da je to najnepopularniji moj rad, vjerojatno zato što koristi formu oltara što je jako problematično za bilo koju suvremenu instituciju. U svakom su oltaru sublimirane priče važne za određeni lokalni kontekst. Uzeo sam to kao ishodište, postavio pitanje tko su likovi prikazani na njemu, zašto su oni važni i zašto izgledaju kako izgledaju — zašto je Bogorodica plava, a Ivan Krstitelj zelen, zašto se pojavljuju s određenim atributima... i tko im ih je dao. Otvorio sam tako jednu Pandorinu kutiju jer sam istraživanjem došao do odgovora da im je to doslovno dala vlast i politika, da je oltar zapravo mjesto korupcije, ubojstva te da ljudi, koji stoljećima štiju te likove i forme, smatrajući ih temeljem vrijednosti, uistinu ne znaju njihovo podrijetlo. Primjerice, Bogorodica je bila slikana sivom bojom do trenutka kad se formirala snažna industrija plave boje. S vremenom su obitelji, koje su ulagale u uzgoj biljaka za dobivanje plave boje, počele stopirati dolazak indiga u Europu, uz institucionalnu potporu Crkve i vladara, stoga indigo u Europu dolazi s velikim zakašnjenjem. Zauzvrat su te obitelji financirale Crkvu, koja je pak kanonizirala plavu boju, i to upravo kroz lik Bogorodice.

Alkemijski poliptih je izrađen kao studija Gentskog oltara braće van Eyck. Pronašao sam originalne recepte za dobivanje boja korištenih na slici, revitalizirao ih i istražio kako dobiti istu boju koju ću, umjesto na vuni i svili, koristiti na pamuku. Vezao sam molekulu taninske kiseline na pamučno vlakno, a potom na tu molekulu vezao molekulu organske boje. Namjera je bila reducirati likove s oltarnih slika na *t-shirt*; naime, činjenicu da su svi naslikani likovi odjeveni, uzeo sam kao ishodište i pripadajuću boju svakog lika (kojom su oni na neki način identificirani pa su percipirani gotovo monokromatski) aplicirao na najkonvencionalniji odjevni predmet današnjice — *t-shirt*. Svaka je majica dobila malu reinterpretaciju određenog lika, a mrljice boje pozicionirane su na majici ovisno o tome kako je određeni lik smješten na oltarnoj slici. Budući da se po boji i poziciji lika na slici znalo točno tko on jest, možemo reći da je oltar imao funkciju svojevrsnog *billboarda*. Postavio sam pitanje što bi bio današnji *billboard*, što danas prenosi značenja, a kao odgovor ponudio *t-shirt*: možda najpromotivniji i najkomercijaliziraniji odjevni proizvod. Svakom oltarnom liku dodijeljena je uloga *t-shirta*, smještenog na vješalici u ormaru. Ormar sam prozvao oltarom, horizont, koji dijeli nebeski svod od zemlje, postala je štanga (štender), a Sveti duh standardna fluo lampa.

Jelena Pašić: Eksperiment je osnova tvog rada, kako umjetničkog tako i modnog, a ideje crpiš iz širokog spektra područja — od povijesti umjetnosti pa do elemenata iz prirodnih znanosti, botanike i sl. Kako svoje široko znanje i interese spajaš u samom kreativnom činu? Odakle krećeš u radnom procesu i kako se on odvija?

Silvio Vujičić: Kod mode si dopuštam napraviti čitavo istraživanje tekstila, zanima me mogu li i kako raditi s novim tkaninama, što se događa ako ih izokrenem tako da donja površina postane gornja ili ako sljepim tkaninu tako da osnova i potka budu sljubljene, statične. Ponekad ću materijal plastificirati i od njega napraviti kabanicu, a nekad ću pak povećati uzorak na tkanju i pratiti hoće li grafički uzorak tkanja *napasti* tkaninu koja u tkanju koristi taj uzorak... Slažem male priče oko tekstila, analiziram što bi oni mogli biti, pratim asocijacije, istražujem povijest tkanina, uzoraka, pojedinih odjevnih predmeta. Nijedan komad

robe, koji radim, nije proizveden zato što bi trebao biti lijep, potreban ili pak zbog tržišta... To me apsolutno ne zanima, bez obzira na to što taj proizvod naposljetku ipak dolazi u kontekst tržišta i što krajnji korisnik možda neće biti svjestan svih tih slojevitih priča oko određenog komada.

Prije deset godina sam uspostavio umjetnički studio po uzoru na neke druge umjetničke studije autora čije principe rada cijenim. I premda se danas studijem nazivaju čak i kafići u gradu, zna se što studio jest — mjesto gdje ljudi studiozno na nečemu rade. Taj proces uključuje sve: od eksperimentiranja do krajnje produkcije. Eksperiment je osnova razvoja svijeta, on se događa u tijelu umjetnika i u njegovom prostoru rada. Moj studio je prostor u kojem mutiram različite koncepte kako bih proizveo svojevrsne hibride, mutante. Neki mogu biti i autobiografski, ali je ta crta u njih upisana vrlo suptilno. Ne zanima me toliko doslovnost, no oni svakako jesu svojevrsni autoportreti, autobiografski zapisi mene u nekoj vremenskoj fazi.

Jelena Pašić: U tvom je radu izrazito zanimljiv element korištenja znanstvene i laboratorijske metodologije, raznih kemijskih procesa, manipuliranja pojedinim materijalima, tehnologijom proizvodnje i sl. Na neki način umjetnički ili modni rad postaje nešto između — između estetike i tehnologije, kulture i znanosti, onog društvenog / kulturnog i prirodnog. Možemo li reći da je baš ta pozicija između zahvalna za propitivanje uvriježenih koncepcija, redefiniciju i stvaranje novih značenja na svim ovim spomenutim poljima?

Silvio Vujičić: Neki moji radovi teže su prohodni i teži za konzumaciju jer je u njihovu proizvodnju uključeno mnogo procesa o kojima se generalno ne zna mnogo, a koji su ključni za razumijevanje rada. Radovi zahtijevaju neko prethodno znanje ili barem znatiželju — o kemiji, bojama, o tehnologiji... Moj *Autoportret* iz 2012. ima autobiografsku notu, to je *moja koža* koja je obojena košenilom ekstrahiranim iz insekata i to na isti način na koji se radila ekstrakcija kad je košenil došao u Europu, u vrijeme kada se koristio za potrebe bojanja papinske i kardinalske odjeće. Iako košenil može biti u rasponu od narančaste do purpurne boje, balansirao sam ekstrakciju točno tako da dobijem karmin crvenu.

S druge strane, ovaj rad implicira i kožu, koja je iznutra krvavo crvena, on konotira vlastito tijelo — naime, šivanjem ovih fragmenata dobio bi se moj lik, moje tijelo iz 2012., a to na neki način čini rad specifičnim jer se tijelo mijenja. Paralelno je rad silikoniziran kako bi se zaustavila promjena boje. Za razliku od mnogih drugih radova, koje puštam da žive svoj život, ovaj sam pokušao konzervirati kako bi što duže ostao crvenim — autoprezervacija, samobalzamiranje. Na kraju dana to je *crveni* Silvio, kao jedan potencijalno problematičan lik jer crveno konotira i Boga i Sotonu, i prostituciju i ljubav, disidentstvo, komunizam... Djevojačko prezime moje majke, porijeklom Rumunjke, jest Rosu, što znači crveno, pa sam ja zapravo Silvio Rosu — crveni Silvio. Puno je *ulaza* u iščitavanje ovog rada, pitanje je kojim alatima promatrač barata kako bi mogao otkriti njegova značenja. Ako alata nema, rad ne može komunicirati.

Ne zadovoljava me *ready-made* pristup, primjerice, da kupim bočicu košenila ili da mi netko drugi napravi boju. To mi nije prihvatljivo, mislim da je za ovaj rad ključna činjenica da sam boju izradio sam, da je to jedna vrsta nevidljivog čina, auto-performansa. Tu dolazi do nekakvog naboja, a to mi je vrlo važno. Osobno mi je teško funkcionirati s materijom koja mi je dana, u smislu da je ja samo preobličim — primjerice, tuba boje iz trgovine. Mogu od toga napraviti neku skicu, no više od toga ne. Stoga ne mogu bez istraživanja jer ako pročitam što su sve radili Jan van Eyck ili Vermeer, kako su dobivali pigmente, kako je van Eyck koristio transparentne slojeve i kako su se radili određeni eksperimenti prije 400, 500 ili više tisuća godina, čini mi se da je to posve normalan način razmišljanja. U legende svojih radova volim upisivati kemijske procese jer su oni ključan dio rada — pitanje je koliko se gledatelj želi angažirati oko toga da ih dokuči. Nijedan moj rad ne funkcionira na očnom podražaju. Doista smatram da je *ljepota* najniži

način gledanja na sve, a pogotovo na umjetnost. Ne slažem se da je ikad ikoji veliki umjetnik radio nešto samo zato što je to lijepo.

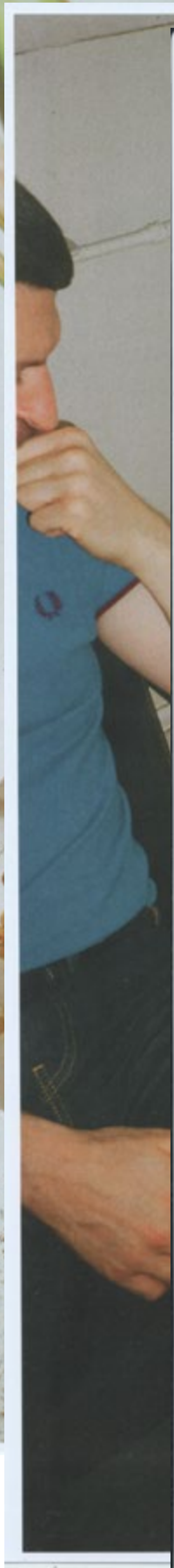
Jelena Pašić: Tvoji radovi često su *nestabilni*: s vremenom mijenjaju svoje formalne karakteristike, a ponekad čak i gotovo posve dezintegriraju. Naravno da je to dio procesa njihova nastanka, ali možemo li to promatrati i kao strategiju za *defetišizaciju* umjetničkog rada, za dokidanje ideje o umjetničkom radu kao o objektu koji treba štititi, čuvati i štovati kao nešto što ima vlastiti život i svoj vijek?

Silvio Vujičić: Velik broj mojih radova ima vlastiti prostor i život, neki su možda nestabilniji, neki su više utopistički, neki su pak probe u kojima kreiram neku situaciju, ali mi ponekad baš i ne ide... Ne mislim da je finalni rad eksperiment jer sam preko eksperimenta došao do toga da ću prihvatiti da je to to — da je nekom radu možda teško opstati, postojati, biti konzerviran... To nije pogreška, nego prihvaćanje rada i tehnologije i mogućnosti da njihova kombinacija možda nije dobra. Rad je živa materija i to je njegova ljepota u vremenu.

Naravno da ne mislim da radove treba uništavati, ali svakako treba poštivati proces i život rada. Neki umjetnici namjerno stvaraju radove koji propadaju, no naravno da u instituciju umjetnosti penetrira kapitalizam, galerijski sustav, tržište i da to postaje nečija investicija, a što je iznimno problematično za umjetnost. Osobno smatram da neke stvari trebaju nestati; strahovito mi je žao što, primjerice, radovi Eve Hesse propadaju, ali ona nije stavljala fiksativ u gume i latekse koje je lijevala i to je činjenica. Uvjeran sam da se radilo o svjesnoj odluci i da možda nije htjela da njezini radovi postoje vječno, možda je naprosto njezina želja bila da se oni pretvore u prašinu. Anselm Kiefer radi ogromne impaste na slikama, koristi na svojim radovima grane i tkanine. Vidio sam nekoliko njegovih djela koja se ne smije više transportirati, pri čemu su kolekcionari ljuti jer slika, koju su kupili, ne može napustiti prostor i biti izlagana na izložbama. Ali Kiefer je ogroman umjetnik, njegova odluka da napravi fragilan i *nepraktičan* rad bila je svjesna. Možda je dovoljno da se rad fotografira i možda se — ako se stvori potreba — može 3D skenirati pa će u budućnosti postojati opcija da se isprinta u 3D obliku te da kao faksimil putuje, ako baš mora. S druge strane, postojali su umjetnici čija je namjera bila proizvoditi stvari za vječnost: van Eyck i Vermeer su koristili jako kvalitetne mineralne pigmente jer su htjeli da slika bude što trajnija i takva djela treba restaurirati jer je to bila volja autora. No treba li restaurirati djela Eve Hesse? Ne mislim da trebamo biti opsesivni oko toga da se nešto čuva pod svaku cijenu.

Jelena Pašić: U opisu rada, koji si izveo u poslovnoj zgradi Spectator, ističeš da ti je ključan dio rada bio postavljanje željeznih ploča po kojima, kad se po njima hoda u mokroj obući, ostaju vidljivi otisci koji poslije rezultiraju hrđom. Tako, kada u dvoranu za prezentacije, u kojoj se skuplja korporativna elita, dođu radnici, nakon njihovog boravka ostaju hrđavi tragovi stopala. Jednom simboličkom gestom u prostor si unio duboko političnu temu koja se tiče klasnog pitanja. Smatraš li da je na neki način dužnost umjetnika da bude svjestan šireg konteksta svoje umjetničke proizvodnje, da bude svjestan vlastite odgovornosti?

Silvio Vujičić: Kad se u korporativnu zgradu, na tlo menadžerskog ureda postavi željezo, dakle materijal koji hrđa pod vlažnim potplatima radnika i dostavljača, ostavljajući otiske znaka *Nike* tenisica po podu, to je kontroverzno, ali istovremeno i fantastično! Mislim da je to jedan toliko suptilan nivo komunikacije koji opet povlači dugu povijest sličnih referentnih primjera sve do staroga Egipta kada su prostitutke nosile cipele na čijim su džonovima metalnim zakovicama bile ispisane poruke koje bi hodanjem ostajale ispisane na pustinjskom pijesku.



***“Eksperiment
je osnova
razvoja
svijeta, on se
događa u tijelu
umjetnika i
u njegovom
prostoru rada.”***

Arhitektura rijetko kada prihvaća takve suptilne subverzije, potreban je iznimno otvoreni investitor koji će to razumjeti, no ipak postoji mnogo mogućnosti za implementaciju takvih projekata.

Osobno smatram da velik broj autora koristi materijale u svojim radovima, a da pritom ne znaju zašto i što ti materijali jesu. Živimo u vremenu kad se umjetnost analizira do *nano* razine, svaki pokret oka je bitan, kustosi analiziraju koncepte do metafizičkog nivoa, a paralelno nitko ne analizira odluku slikara da ode u trgovinu i kupi tkaninu dobivenu od biljke, napne je na drveni okvir, koji je netko drugi izradio, te da po tom tekstu slika dlakama neke životinje. Slična je situacija i u arhitekturi. Arhitekti barataju materijom koju bez ikakvog razmišljanja prelakiraju kako bi bila *lijepa*. Recimo, jako su popularne metalne obloge lakirane transparentnim lakom. Prema mom mišljenju to je paradoks i potpuno nerazumijevanje materije.

Jelena Pašić: Vrlo često ti nisi samo umjetnik-znanstvenik, nego i umjetnik-arheolog: konstantno tragaš za izgubljenim i zaboravljenim metodama proizvodnje, rekreiraš povijesne tehnološke procese, propituješ značenja koja su predmetima, simbolima i bojama davana u povijesti, značenja koja su danas potisnuta i zaboravljena. Usto, upućuješ na širi kontekst njihove uporabe i radiš svojevrsno *sociološko* i *političko* istraživanje. Također, ponekad se upuštaš u potragu za izgubljenim ili nevidljivim narativima, osobnim sjećanjima koja nastojiš učiniti vidljivima.

Silvio Vujičić: Interesantno mi je kada kažeš *arheolog* — kada odaberem neku temu, volim istražiti je li se netko njome ranije pozabavio i kako, što je radio, što je neki predmet u povijesti bio ili mogao biti, je li postojao itd. Naravno da je to historija i naravno da je posve moguće da je ona kriva, da je sve laž, da je bazirana na mitovima i da nema nikakvog znanstvenog uporišta. Ali sama činjenica da je prisutna u pričama, zapisima i literaturi, meni je već dovoljna. Primjerice, kolekcija *Prošlo napušteno* rezultat je istraživanja moje fantazije smještene u kontekst zabačenog seoceta s neasfaltiranom cesticom. Riječ je o mjestu u vrlo ruralnom i izoliranom području o kojem mi je pričao otac spominjući kako su njegova majka i baka ondje uzgajale lan i konoplju. To je područje jako pogodno za uzgoj ovih kultura pa je posve logično da su ondje uzgajani i da je on to zapamtio. Ja osobno nisam nikad ranije radio s tim biljkama niti sam ih ikada ondje vidio, no pristupio sam tome tako da sam si to pokušao vizualizirati, konstruirati neku sliku, oživjeti ljude, odjeću i vrijeme. Tragao sam za elementima specifičnim za tu odjeću, poput klinova i plisea, istraživao u Etnografskom muzeju što je na tom području nastajalo, kako je izgledala odjeća ondašnjih pravoslavaca, a kako odjeća katolika, koji su se motivi koristili na odjeći i sl. Ukratko, razvijao sam dizajn u koji sam implementirao neka svoja razmišljanja i neka očeva sjećanja (dakle, sjećanja koja ne pripadaju direktno meni), koristio neke karakteristične procese, određene vrste bojanja, vraćao u taj dizajn elemente koji možda jesu *na mjestu*, no možda su i fantazija, možda su temeljni na lažnim i netočnim zapisima. Prilikom dizajniranja odjeće za tu kolekciju bilo mi je važno vratiti elemente tradicijskog, manipulirati tekstilom onako kako se to radilo nekoć, sa sličnim recepturama. Na taj način vraćam jedan dio kulturološkog i povijesnog konteksta, bez obzira na to što ga distorziram i što je čitava stvar izgrađena na maštanju. Zajedno s Ivanom Slipčevićem snimio sam film u kojem se osoba/izvodač kreće krajolikom, u selu koje više gotovo ni ne postoji, prolazi njivama na kojima je nekad možda uzgajan lan, a možda i nije... U filmu je potencirana atmosfera prošloga i napuštenoga, uz poruku da to nije ni negativno, ni patetično, već je naprosto tako. Sve ide dalje, ne treba tu postojati pathos.

Jelena Pašić: Nisi li sličnu strategiju koristio i u seriji radova *M, samo što je ta možda istinita, a možda fiktivna prošlost sezala još dalje u povijest?*

Silvio Vujičić: Tako je, taj rad također predstavlja oživljavanje nečega što možda nikada nije postojalo i to mi je inicijalno ishodište vrlo stimulativno jer otvara prostor koji je jako konstruktivan. Kad mi je ponuđeno da napravim radove za Hotel Lone, krenuo sam od nečega što postoji u Istri i što je vrlo specifično i interesantno, a to su freske koje se nalaze u malenim derutnim crkvama. Čitav je kontekst pomalo okultan, lokaliteti su čudnovati i izolirani, postoji ogromna težina već u startu, a i teme prikazane na freskama jako su teške. Nevjerojatno je da nešto toliko *egzotično* postoji tako blizu i da nije više eksploatirano jer premda su izrazito zanimljive i važne, ove freske nisu prisutne u široj svijesti. U startu sam se, dakle, odlučio pozabaviti jednom morbidnom pričom; naime, te freske prikazuju svece mučenike koji kao attribute nose predmete kojima su mučeni i ubijeni. To mi je bilo ishodište: proanalizirati što oni imaju na sebi, kakvu odjeću nose. Primijetio sam da odjeća često ima cvjetni uzorak i tu je došlo do jednog jako zanimljivog saznanja: ti cvjetni uzorci izrađivani su pomoću šablona koje su koristili i tkalci i slikari — oni su međusobno izmjenjivali iste šablone kako bi dobili iste uzorke na tkanini istkanoj na tkalačkom stanu i na zidnoj slici koja prikazuje naslikanu draperiju. Naravno da je to u startu bilo zanimljivo: ideja o alatu koji se razmjenjuje. Posebno je interesantno jer je na zidnim slikarijama šablonizirani motiv cvijeta preko draperije postavljen plošno, gotovo bezobrazno ignorirajući činjenicu da ostatak slike nastoji postići dojam trodimenzionalnosti. Upravo zbog tog plošnog elementa na volumenu nikako nisam mogao dobiti ideju kako je ta odjeća zapravo izgledala.

Fotografirao sam sve likove po istarskim crkvicama, rekonstruirao motiv, sitotiskom ga prebacio na tekstil i na taj način dobio materijal koji se ponaša u skladu s uzorkom — zapravo, dobio sam ono što oni nisu naslikali i to mi je bilo vrlo duhovito. Tijekom tog procesa počeo sam uočavati *monstruoznost* tih uzoraka, otkrio sam da u njima postoji jedna uvrnuta priroda. Fotografirao sam proizvedene tkanine bacajući ih u zrak, *lovio* sam ih fotoaparatom i promatrao kako se ponašaju, što se s njima događa. Tako su nastali svi motivi za ciklus *M*. Na neki sam način oživio draperije odjeće s likova iz istarskih crkava.

Seriju sam nazvao *M*, što stoji za termine kao što su mučenik (*martyr*), ali i *murder* (ubojstvo), jer sam htio da u nazivu ostane prisutno ishodište motiva, da ostane zabilježeno da je to cvijeće *krvavo*. Taj je rad istovremeno morbidan i nježan — prikazuje tekstil kako pada u zraku. Pritom je nemoguće razaznati kakva je to tkanina, je li to zastava... A možda nije tkanina ta koja je pala, možda je *pala glava*. Naime, u filmovima se dramatične situacije često prikazuju izrazito romantizirano: netko nekoga ubija, maramica leti zrakom, tekstil pada i to je taj simbolički finalni zastor — *final curtain*. S obzirom na to da se rad nalazi u hotelu, situacija je rubna i vrlo skliska, ništa od ovoga ne smije biti doslovno prikazano u radu jer to može uzrujati konzumente koji odsjedaju u hotelu, a to nije nešto što je poželjno. S ovim sam radom prvi put pokušao proizvesti situaciju u kojoj na jednom finom nivou zadržavam i čuvam vlastiti koncept, a da pritom on podliježe svojevrsnoj cenzuri. Možemo to nazvati *podvaljivanjem* — no ne u negativnom smislu riječi.

Jelena Pašić: Otkud kreće tvoj interes za laboratorijsku tehnologiju, za tehnološko istraživanje?

Silvio Vujičić: Ja bih rekao da koristim metodološki sustav koji je karakterističan za tekstilnu industriju i koji bi jednim dijelom trebala

koristiti i grafička struka, a to je samplovanje / uzorkovanje. To je jako važan korak pri dolasku do tekstilnog ili grafičkog proizvoda. Riječ je o istraživačkom procesu unutar kojeg je nužno napraviti mnogo proba i uzoraka te napraviti izbor, a na temelju tog izbora dalje razvijati koncept. To koristim i danas. Moji radovi često uključuju različitu nekonvencionalnu materiju — koristim materijale na kojima nema uputa za uporabu i pokušavam doći do situacije da oni postanu relativno stabilni. Kako bi se došlo do toga da umjetničko djelo nije samo prva faza eksperimenta, nego da ima i nekakav previđeni vijek trajanja, treba znati kako se to može postići. I tu se otvara čitav univerzum laboratorija, istraživanja, samplovanja, laboratorijske opreme.

Jelena Pašić: Možemo li reći da tvoj rad funkcionira kao svojevrstan hibrid — i izvedbeno (jer je rezultat niza različitih postupaka i procesa), kao i konceptualno (jer povezuje različita područja)? Primjerice, u radu *Caput Mortuum* prepleo si historiju jednog mjesta, jednog urbanog inventara (fontane) s poviješću slikarstva, ali i kolonijalizma, alkemije...

Silvio Vujičić: *Caput Mortuum* je nastao 2010. godine kada me Galerija SC pozvala da izvedem novi rad. Predložio sam da se u dvorištu &TD-a iskopa fontana, tada prekrivena zemljom, za koju sam znao da je postojala ranije jer sam desetak godina prije upravo ovdje imao svoj prvi radni sastanak u životu. Jasno sam se sjećao fontane i tri stabla breze, no godine 2010. fontane više nije bilo, ostao je vidljiv samo njezin rub, a od tri stabla preostala su samo dva. Nakon što je konfiguracija s kružnom fontanom i tri stabla postojala u mom sjećanju više od jednog desetljeća, ona je i dalje za mene zadržala vrlo intenzivnu poveznicu s tim prostorom. I premda je ta fontana bila zapravo *rastrošnica* jer je, budući da nije imala vlastitu pumpu, neprestano uzimala i trošila vodu, što je mogao biti realan razlog za njezino zatvaranje, izbacivanje jednog tako zanimljivog elementa iz prostora činilo mi se suludim. Fontana je zanimljiva i kao predmet, ali i kroz moguću interpretaciju i značenje, simboliku. Kod fontane postoji dualnost — ona je lijepa, atraktivna, pozitivna, no s druge strane može ozlijediti, utopiti... Fontane su i mali utopijski ekosustavi.

Tražio sam dozvolu da se ona iskopa te sam kružni rub fontane podigao u zrak pomoću postolja kako bih mogao uzeti njezin otisak. Iduća dva tjedna fontana je upogonjena i radila je kao što je radila nekoć, trošeći/ bacajući vodu. Komadom iskrojenog platna omotao sam fontanu, a u tom procesu prstenasti rub počeo je korodirati, *utiskujući* hrđu na platno. Ono što je preostalo je imprint, svojevrsna grafika — otisak fontane. Nakon toga ona je demontirana i ponovno zakopana. Zanimljiva mi je ideja izvlačenja nečega iz *groba*, iz povijesti i sjećanja da bi se potom to ponovno vratilo u *grob*. Uzimanjem otiska na neki sam način dao hommage toj fontani. Osim što je predmet ostao grafički zapisan na platnu, platno je doslovno fizički preuzelo jedan sloj tog predmeta/ oksida. Na otvorenju izložbe platno je skinuto s konstrukcije i kolicima transportirano u Galeriju SC gdje je rastvoreno na stol prekriven plastikom, a osim snažnog vizualnog traga, imprinta (otiska) hrđom, platno je posjedovalo i intenzivan miris zbog vlage kojoj je bilo izloženo. Slično kao i rad Terese Margolles, koji je početkom ove godine postavljen u obližnjem Francuskom paviljonu, rad implicira i problematičan dio povijesti prostora Studentskog centra.

Hrđa se nekoć mnogo upotrebljavala u slikarstvu i u bojanju odjeće jer se lako veže za tekstil, no s druge ga strane uništava i to je proces koji je nezaustavljiv, stoga se dugo nastojao pronaći supstitut hrđi u slikarstvu, a veliku ulogu ovdje imaju prerafaeliti koji slikaju zamjenskim pigmentom dobivenim od ostataka egipatskih mumija. Tu su tada popularnu i mondenu boju nazivali *caput mortuum*, što skraćeno znači

kraj svih krajeva. Izraz dolazi iz alkemijske terminologije i odnosi se na ono što ostane u posudi nakon što su u nju alkemičari dodavali razne supstance ne bi li pronašli ono za čime tragaju. Nakon što *stoljetni* plamen sagori sastojke, ono što ostane je zapravo ništa: *caput mortuum*, kraj krajeva. Zanimljivo, simbol *caput mortuum*a je krug i tri točke i tu sam napravio poveznicu s dvorištem &TD-a, kružnom fontanom i tri stabla, od kojih je jedno ostalo samo u mom sjećanju. Ovaj rad, dakle, ujedno otvara pitanje boje, ikonoklazma, alkemije. Kao dio rada izložio sam i grafiku, svojevrsnu rekonstrukciju jednog prizora iz popularne i masovno prodavane knjige amblema Andree Alciata iz 16. stoljeća. Scenu, koja prikazuje dvojicu kolonijalista kako u fontani peru Afrikanca, nastojeći ga isprati od crne boje, sitotiskom sam otisnuo na papir koristeći čestice željeza i postavio u prezasićenu otopinu natrijevog klorida pa je grafika korodirala, ali i kristalizirala. Simptomatično, ova *Emblemata* govori o nemogućnostima, a bilo mi je zanimljivo kako je te 2010. godine vrlo malo ljudi moglo reagirati i dati odgovor na ovaj rad. Za takva djela tada nije bilo prostora. Jednu od rijetkih podrški dobio sam od povjesničarke umjetnosti Sanje Cvetnić koja je o ovom i drugim mojim radovima napisala mnogo suvremenije tekstove nego bilo koji drugi kustos ili kritičar kojemu je suvremena umjetnost primarni interes. Znala ih je pročitati na drugačije načine i ući u njihovu problematiku s druge pozicije.

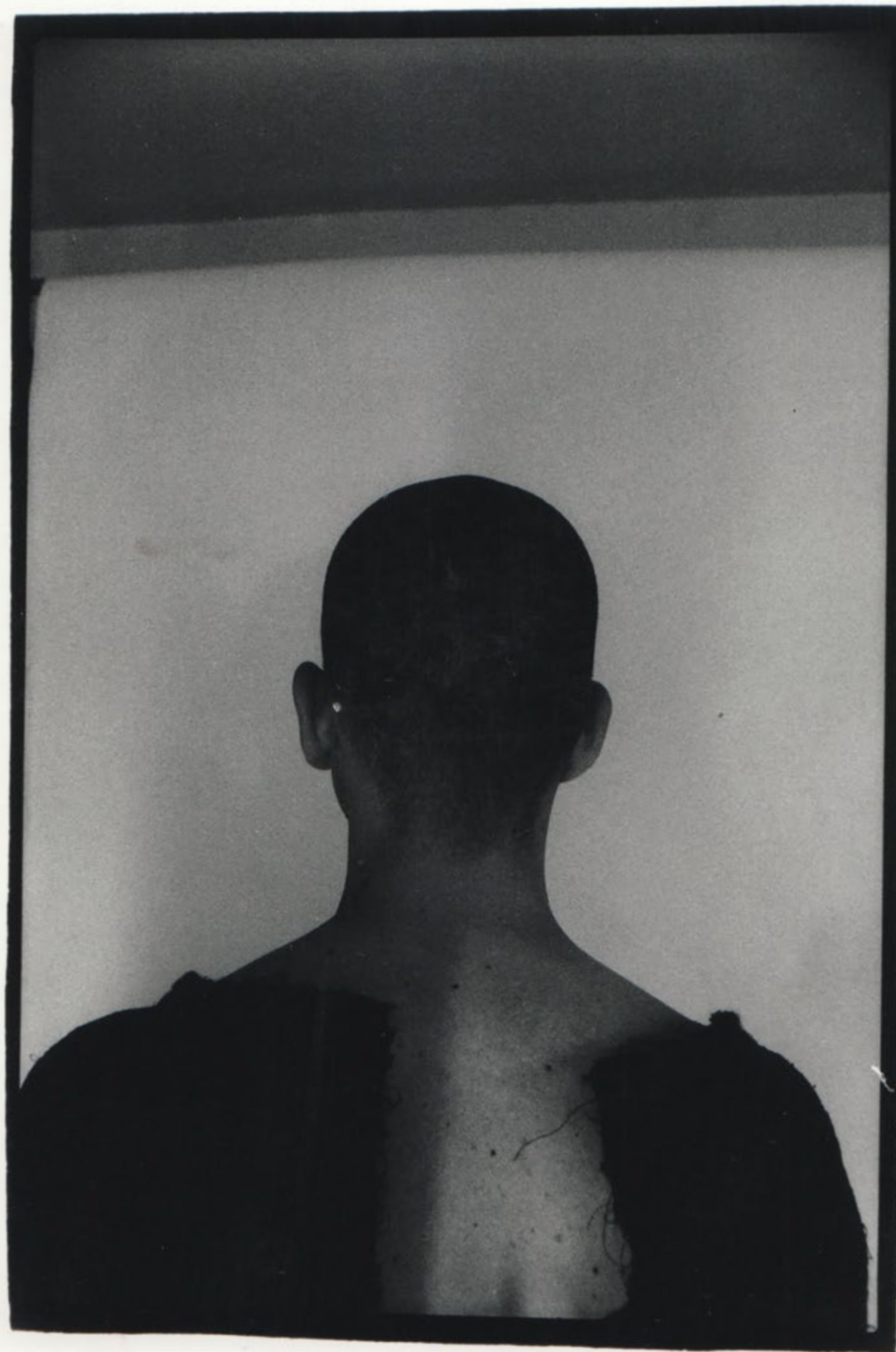
Jelena Pašić: Misliš li da je danas scena otvorenija?

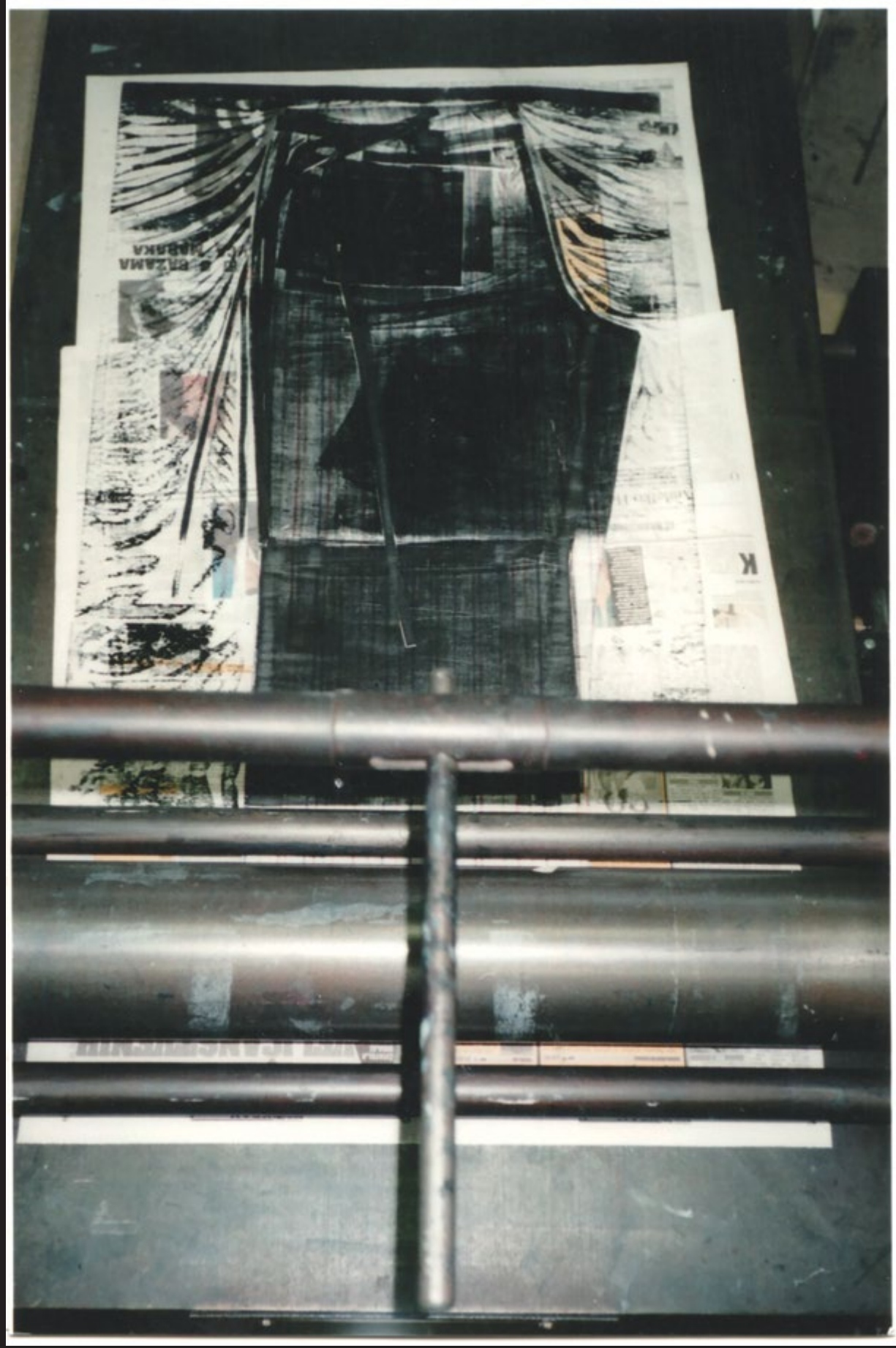
Silvio Vujičić: Mislim da generalno nije. No ono što je dobro, jest to što se događa smjena generacija. Danas kolege, s kojima sam studirao i odrastao, dolaze na više pozicije i pritom imaju potrebu i interes pratiti mlađe autore.

Jelena Pašić: Početkom 2017. godine postavio si izložbu *Zamatanja* u Pogonu Jedinstvo. Na neki način ova izložba funkcionira kao kritika: kritika mode (premaleni odjevni predmeti, dakle nenosivi), kritika fetišizacije odjevnog predmeta, ali i kritika institucije (postavljanje ranijih radova, ali u umanjenom mjerilu i to u golemom izložbenom prostoru). Slažeš li se s tvrdnjom da umjetnik treba *prkositi*, da treba ne samo proizvoditi, nego i unutar te proizvodnje stalno propitivati, analizirati i artikulirati modele po kojima institucija umjetnosti funkcionira?

Silvio Vujičić: Ta izložba predstavlja reakciju na problem, a to je problem većine umjetnika u Hrvatskoj: nepostojanje sustava koji podupire umjetničku produkciju u realnom mjerilu. Umjetnici kod nas nemaju ateljee, nemaju arhive, nemaju institucije koje im daju podršku u razvoju, koje kupuju umjetnine pa dolazi do paradoksa da mnogi važni umjetnici ne postoje u javnim zbirkama. No s druge strane postoji nova generacija kustosa koji entuzijastično žele raditi, premda se taj rad odvija u uvjetima koji su realno vrlo ograničeni. U Pogonu Jedinstvo namjeravali smo izložiti velik broj mojih radova, ali se pokazalo da je to potpuno nerealno. Naime, kako bi se radovi prenijeli iz mog skladišta i postavili u prostoru, potreban je čitav proces i financijski pothvat pa smo, kad smo to budžetirali, shvatili da je cijena potpuno nerealna za hrvatski kontekst. I tako sam donio odluku: ono što mogu napraviti jest da reagiram na cjelokupni kontekst i da izložim nove radove. Izložba je zapravo bila svojevrsna umanjenica jer je predstavila nove radove koji izgledaju isto kao veliki stariji radovi prvotno odabrani za izložbu, izrađeni su u istoj tehnologiji i na isti način, dakle potpuno identičnim procesima. U njima ništa nije lažirano, samo su smanjene dimenzije, stoga je i cijena velikih i malih radova bila potpuno ista što je također reakcija na realan kontekst u kojem umjetnici kod nas rade. Ispostavilo se da je taj potez bio kontroverzan.

***“Doista smatram
da je ljepota
najniži način
gledanja na sve,
a pogotovo na
umjetnost.
Ne slažem se da je
ikad ikoji veliki
umjetnik radio
nešto samo zato što
je to lijepo.”***





No ako se bolje promisli, između velikih i malih radova nema razlike, osim u mjerilu. Koncept je isti, dapače čini mi se da je manji rad intenzivniji, više filigranski jer sama činjenica da smanjujem nešto, što već postoji, u sebi posjeduje određeni fetišizam. Osim toga, raditi ponovno 2017. godine rad iz 2006. istom tehnologijom mentalno je mnogo teže nego kad ga proizvodiš u originalnom trenutku nastajanja, to je čak pomalo i mučno. No kada sam to uzeo kao koncept, onda to predstavlja izazov, a meni je taj eros produkcije iznimno važan. Međutim, mnogi su se osjetili povrijeđenima jer su pomislili da ih zezam, no oni ne mogu dokučiti taj problem jer ga nisu nikada imali. Ovaj je rad prije svega kritika države i institucionalnog okvira proizvodnje umjetnosti. Sve je manje sredstava za umjetnost. Egzistencija umjetnika u Hrvatskoj je katastrofalna; vjerujem da bi se, ukoliko bi se napravilo istraživanje i uspostavila statistika, dobili alarmantni, gotovo tragični rezultati. S druge strane, kod nas je novac tabu tema, postoji određena predrasuda spram novca. Umjetnički radovi u Hrvatskoj generalno su strašno podcijenjeni, a neke institucije i investitori to koriste kao slabost, uspostavljajući pritom sve niže standarde. Umjetnost traži ulaganje, ona mora biti određene kakvoće i imati zadovoljene određene preduvjete.

Jelena Pašić: Za mnoge tvoje radove možemo zaključiti da su bili gotovo pionirski, avangardni, inovativni. Kontinuirano provodiš eksperimente i inovacije u različitom smislu — kako u tehnološkom, tako i u značenjskom.

Silvio Vujičić: Radovi, koji su se bavili temama poput heteronormativnosti djece, primjerice, prije desetak i više godina bili su izrazito rijetki... Recimo rad *Menswear Store* iz 2004. postavio sam u Galeriji VN i to je vjerojatno prvi put da je netko transformirao ovu galeriju izvana i iznutra. Ti su radovi otvorili neke teme, ali i produkcijski nivo kakav nije postojao 1990-ih. Radilo se o postratnom vremenu koje je osiromašilo umjetničku scenu i produkciju. Tada se nitko nije doista bavio modom u Hrvatskoj, a pogotovo nije postojala ideja o umjetničkim radovima koji bi bili na granici koketiranja s modom. Kustosica Galerije VN Olga Majcen pozvala me da napravim rad i ja sam izradio lažnu trgovinu u prostoru galerije. Podigli smo novu fasadu, novi ulaz. U trgovini nitko nije radio, ali su postojale nadzorne kamere koje su pratile što ljudi rade kada uđu unutra. U interijeru trgovine nalazila se bijela odjeća od papira, vezana lancima tako da ništa nije bilo moguće uzeti, samo strgati. Zanimljivo je da je jedan dio publike u galeriju došao znajući da je to rad dok je drugi dio došao misleći da je to dućan. I u tom periodu ovaj je rad otvorio prostor za temu umjetnosti i mode; danas znam barem deset umjetnika koji rade u prostoru takvih radova.

Danas su ovi radovi možda najzanimljiviji i najvrjedniji u mom opusu. *Private — Public Striptease* je bio sljedeći u tom nizu, a producirao ga

je kolektiv Kontejner u Galeriji Galženica u Velikoj Gorici. Kao izvođač, bio sam odjeven u hlače povezane s motorom, transmiaterom i dvije sajle koje su omogućavale spuštanje i podizanje hlača. Ideja je bila da posjetitelji ubacuju kovanice u aparat i za toliko centimetara, koliko iznosi ubačena kovanica, meni bi se spustile hlače. Postupno sam ostajao polunag u prostoru galerije, odjeven u kožne gaćice s metalnim šiljcima, pričajući s posjetiteljima. To je situacija na rubu ekscesa.

Iste 2004. godine Jasna Jakšić i Antonia Majača pozvale su me da napravim rad za Queer Zagreb. Oduvijek me zanimao element transvestije i motiv duge — u prvom redu ideja o prolasku ispod duge i promjeni roda — pa sam predložio da se nekoliko pješačkih prijelaza u Zagrebu adaptira i pretvori u *duge: crossing on the other side*. Dobili smo dozvolu samo za jednu pa sam odlučio intervenirati na zebru koja se nalazi na Starčevićevom trgu. Budući da bijele trake nije dozvoljeno mijenjati jer su dio prometne signalizacije, dugu sam interpolirao između bijelih linija. Godinu dana nakon toga organizatori Florence Queer Festivala kupili su rad i pozvali me da ga izvedem u Firenci, ispred crkve Santa Maria Novella, u gradu koji je 1980-ih bio meka transvestitizma i transseksualnosti. Danas je ovaj rad postao vrlo asimiliran i popularan, apropiriran do te mjere da je moje autorstvo postalo izgubljeno i u krajnjoj liniji nebitno. Nemam problem s tim, sviđa mi se ideja da nešto, što je nastalo u ovoj sredini i ovdje prošlo relativno nezamijećeno, postane svojevrsni standard u svijetu.

Jelena Pašić: Prilično je simptomatično da je prije 14 godina bila moguća situacija u kojoj je Grad Zagreb financirao ovaj rad... Možeš li zamisliti da danas, u klimi koja prevladava, Grad odluči financirati jedan tako subverzivan rad?

Silvio Vujičić: Mislim da, dok god postoji jedna osoba koja je *drugačija*, za nju mora postojati respekt i sadržaj i da je to dužnost vladajućih stranki koje svi biramo. Mislim da danas nema prostora za ovakav tip poetičnijih radova zato što smo generalno manje osjetljivi na ovakvu komunikaciju. Desenzibilizirani smo i nedostaje nam empatije. Treba uzeti u obzir da je 2004. internet u Hrvatskoj postojao svega osam godina, nije bilo Instagrama i sličnih medija. Danas je nasilje na društvenim mrežama postalo dio svakodnevice. Kad si mu neprestano izložen, ne možeš više održavati taj nivo suosjećanja. Kod umjetnosti je stvar vrlo specifična; *Zebra* je submisivan, poetičan rad koji prolaznici mogu i ne primijetiti. Postoji li danas prostor za javne radove u gradu? Svakako, ali smatram da ti radovi moraju biti agresivniji. Svakodnevno smo izloženi kojekakvoj torturi različitih likova s margine koji su dobili medijski prostor pa mi se sviđa ideja da umjetnost, za promjenu, bude ta koja ugnjetava druge.

Jelena Pašić: Koliko ti je važno da reagiraš na neku društvenu situaciju, problem?

Silvio Vujičić: Nastojim reagirati i preispitati neka uvriježena shvaćanja. Primjerice, rad *Exposed to virus and fashion* je otvorio strahovito nepopularne i tabuizirane teme poput AIDS-a, premda virus u ovom radu nije prisutan u biološkoj, tjelesnoj dimenziji, već na digitalnoj razini. Rad *Parfem* iz 2006. jedan je od mojih najkontroverznijih radova. Prostor galerije kao javni prostor pretvorio sam u laboratorij. Ljudi su mi ondje na licu mjesta ostavljali svoje tjelesne izlučevine — a radilo se o izmetu, mokraći, menstruaciji, slini — koje sam potom fabricirao pred očima posjetitelja i buteljirao u parfemske bočice. To je rad koji proizlazi iz mode, iz mog interesa za modu, ali ujedno ispituje i društvene konvencije i problematične situacije. Rad nije kontroverzan po sebi, već zbog društvenog problema postaje takvim. Izazvao je interes javnosti i ljudi su počeli slati neugodna pisma Galeriji Miroslav Kraljević, gdje je rad postavljen, pozivajući izlaganje rada sramotom za galeriju i za kulturu. To je jako zanimljiv i važan *feedback* jer dokazuje da se većina ljudi prvi put susrela s takvim sadržajem.

Meni je kod parfema zanimljivo što se radi o izrazio modnom proizvodu, on je *money maker* — svatko tko ima modni brend, u nekom trenutku krene proizvoditi i parfeme jer su oni isključivo komercijalni proizvod koji će plaćati troškove izrade ostalih proizvoda. Parfem je statusna stvar, Coco Chanel je tvrdila da je žena, koja ne nosi parfem, egocentrična i egoistična jer smatra da je dobra i bez mirisa. Nakon što sam proučio povijest parfema, postavio sam pitanje što bi bio moj parfem...? Parfem proizveden od onog segmenta tebe koji je najtabuiziraniji, napravljen od onoga što je po društvenom poimanju najgori dio tebe... Svi mi želimo svojom pojavnošću sakriti da izlučujemo te poručiti da smo pure & clean, da u nas ne ulazi i iz nas ne izlazi ništa, da smo gotovo sveti. Parfem je zapravo potpuni šamar takvom predstavljanju sebe. Moje polazište nije bilo napraviti provokativan rad, već sam krenuo iz prepoznavanja određenog problema koji sam nastojao analizirati i učiniti nešto s njime. U ovom je slučaju to stid i sram — zato što ljudi imaju određenu sliku o sebi, društvu i svijetu i uvjereni su da je ta slika dobra i ispravna. No sve ono, što se doima konvencijom, zapravo je transvestija, svi smo transvestiti. Kako kaže RuPaul: *We're all born naked. And the rest is drag*. Ali ljudi konvenciji dodjeljuju status istine i sram ih je svega što je drugačije.

S druge strane, kad sam odlučio da ćemo unutar studija E.A. 1/1 S.V. raditi pop-up projekte/ kolekcije, želio sam iskoristiti svaku od njih kao prostor za reakciju na jednu mikro-situaciju s lokalnim karakterom. Moda najčešće ne komunicira na direktan, gotovo aktivistički način,

već često govori o bajkama, a mene osim bajki zanima i moment gdje modni dizajn zaista dotiče aktualne situacije. Primjerice, kad se počela odvijati cijela situacija oko Zlatka Hasanbegovića, predložio sam da kao komentar na to izradimo *t-shirt*e s natpisom *Zlatan*, ispisanom u fontu Balkan studija Typonine. Hasanbegović se doduše zove Zlatko, ali da mu se netko obraća na srpskom jeziku, ne bi mu rekao čao, Zlatko, nego vjerojatno čao, Zlatane. Razvili smo trostruku mogućnost iščitavanja tog rada. Prvo je tu Zlatan, odnosno Zlatko koji se fotografira s (negiranom) ustaškom kapom na splitskoj rivi pa kasnije tvrdi da je to fotomontaža. U tom trenutku Hasanbegović mi je postao osobito zanimljiv jer je s jedne strane ustvrdio da ono, što svi vidimo, nije istina (*imam na glavi ustašku kapu, ali to nije ustaška kapa već kapa koja nalikuje ustaškoj*), a s druge strane ušao je u moj prostor, u prostor odjeće.

Drugi Zlatan odnosi se na ime romana Augusta Cesarca *Zlatni mladić*. Ta je sintagma postala dio jedne šire balkanske kulture i dan-danas ona je vezana uz ovo područje, uz jedan određeni balkanski derivat. Simptomatično, Cesarca su strijeljale ustaše, a simbolički Hasanbegović je taj koji je danas, tijekom svog mandata ministra kulture, simbolički *ubijao* nepoćudne umjetnike. Treći Zlatan odnosi se na Zlatana Ibrahimovića, najvećeg Zlatana na svijetu. Kad god bismo na društvenim mrežama koristili *hashtag* Zlatan, na Instagram *tracking* aplikaciji aktivirala bi nam se njegova menadžerska firma kao ona koja nas prati. *#zlatan* je postao apsolutni sinonim za Ibrahimovića. Kampanju smo osmislili tako da koketira s kontroverznim sadržajem; bilo je to u vrijeme nogometnog prvenstva pa smo muške modele snimili kako igraju nogomet odjeveni u odjeću iz kolekcije, a snimke su namjerno kadrirane izrazito homoerotično. Dakle, jedan *t-shirt* proizšao je kao direktna reakcija na lokalnu političku situaciju. Zadovoljan sam što sam mogao ostaviti jedan takav dizajnirani predmet u *inventaru* produkt-dizajna.

Jelena Pašić: Naposljetku, u svijetu koji je kontinuirano opterećen razlikama (od nacionalnih i etničkih pa do rodnih i klasnih), čini li ti se da jedino znanje i svijest o postojanju drugačijeg, onoga što nije normativno, što odudara od dominantnog, može pridonijeti općoj otvorenosti prema onome što je različito, drugačije?

Silvio Vujičić: Bette Davis u jednoj pjesmi pjeva *Growing older, feeling younger*. Moje tijelo stari, ali se um pomlađuje; shvaćam da što više čitam, pišem, pričam, razmišljam i radim, za mene postoji sve manje normi, granica, sputanosti. Svijet mi postaje otvoreniji i apsolutno sve postaje najnormalnije, ne postoji više ništa što bi bilo kontroverzno ili provokativno. Ne postoji više riječ *normalno*.