

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET LIKOVNIH UMETNOSTI



DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT
**DRUGO TELO: FEMINISTIČKA ARTIKULACIJA DELEGIRANOG
PERFORMANSA**

Doktorand:

Ivana Ivković

Mentor:

Olivera Parlić Karajanković, redovni profesor

Beograd, 2023.

APSTRAKT

U fokusu istraživanja doktorskog umetničkog projekta „DRUGO TELO: feministička artikulacija delegiranog performansa“ jesu konstrukcije tela i telesnosti, odnosno definisanje tela kao *drugog* i *drugacijeg* u odnosu na normativne modele identitetskih politika i distribucije rodnih uloga u savremenom društvu, promatrano i analizirano unutar prakse delegiranog performansa čijem se razumevanju pristupa iz ugla feminističkog i kvir teorijskog diskursa. Tematsko-problemski okvir umetničkog rada “DRUGO TELO: feministička artikulacija delegiranog performansa“ tiče se pozicija i distribucije moći unutar društvenih, rodnih i političkih konstelacija, nadovezujući se na prethodna istraživanja u polju političkog, etičkog i simboličkog razmatranja biopolitike ženske percepcije i prostora, te scenskog izraza kao analitičkog metoda subjektivnog posmatranja uzročno-posledičnog lanca emocija. U pisanom delu rada analiziraju se participativne metode višegodišnjeg umetničkog projekta „DRUGO TELO" i strategije performansa sa većim brojem učesnika, te njihove društveno-političke dimenzije i učinci. Posebna pažnja daje se čitanju efekata delegiranog performansa sa stanovišta teorije pogleda u feminističkim i kvir studijama a kroz procese i postupke inverzije pogleda unutar dinamike delegiranog performansa. Ciljevi umetničkog istraživanja takođe obuhvataju identifikovanje i mapiranje umetničkih metoda koje se koriste u delegiranim performansima iz ugla feminističke umetničke prakse, kao i feminističke i kvir teorije umetnosti. Etika asimetrije *Drugog*, kao i diskurs o različitim polaznim tačkama indeksacije polja moći razmatra se i kroz učenja postfeminizma te postkolonijalnih, identitetskih, kvir i trans studija.

Ključne reči: telo, telesnost, drugost, identitet, rodnost, drugo telo, feminizam, performans, delegirani performans, postfeminizam, pogled, teorija pogleda, kvir, pozicije moći, inverzija pogleda, savremenost

ABSTRACT

In the focus of the research of the doctoral artistic project "THE OTHER BODY: feminist articulation of delegated performance" are the constructions of the body and corporeality, i.e. the definition of the body as *other* and different in relation to the normative models of identity politics and the distribution of gender roles in contemporary society, observed and analyzed within the practice of delegated performance whose understanding is approached from the perspective of feminist and queer theoretical discourse. The thematic-problematic framework of the artistic project "THE OTHER BODY: feminist articulation of delegated performance" concerns the positions and distribution of power within social, gender and political constellations, building on previous research in the field of political, ethical and symbolic consideration of the biopolitics of female perception and space, and stage expression as an analytical method of subjective observation of the cause-and-effect chain of emotions. The written part of the paper analyzes the participatory methods of the multi-year art project "THE OTHER BODY" and performance strategies with a larger number of participants, as well as their socio-political dimensions and effects. Special attention is paid to reading the effects of delegated performance from the point of view of the theory of gaze in feminist and queer studies. through processes and procedures of gaze inversion within the dynamics of delegated performance. The goals of artistic research also include identifying and mapping artistic methods used in delegated performances from the perspective of feminist art practice, as well as feminist and queer art theory. The ethics of the asymmetry of the Other, as well as the discourse on different the starting points of the indexation of the field of power are considered through the teachings of postfeminism and postcolonial, identity, queer and trans studies.

Keywords: body, corporeality, otherness, identity, gender, other body, feminism, performance, delegated performance, postfeminism, gaze, gaze theory, queer, positions of power, gaze inversion, contemporaneity

SADRŽAJ:

| | |
|-----------|---|
| UVOD..... | 6 |
|-----------|---|

PRVI DEO – TEORIJSKI OKVIR

I POGLAVLJE – ČITANJE TELA

| | |
|--------------------------------------|----|
| 1.1. Telo i telesnost | 12 |
| 1.2. Telo kao mesto otpora | 14 |
| 1.3. Telo kao poruka | 19 |
| 1.4. Jezik i patrijarhat | 21 |
| 1.5. Feminističko čitanje tela | 23 |

II POGLAVLJE – RANJIVOST I OTPORI DRUGIH

| | |
|--|----|
| 2.1. <i>Drugost</i> | 28 |
| 2.2. Zarobljenost u <i>drugosti</i> | 32 |
| 2.3. Konstrukcije i performativnost roda | 34 |

III POGLAVLJE – DRUGI NOVI POGLED

| | |
|---|----|
| 3.1. Pojam i teorije <i>pogleda</i> | 42 |
| 3.2. „Muški pogled“ u feminističkoj teoriji filma | 47 |
| 3.3. Matriksni pogled Brahe Etinger | 55 |

IV POGLAVLJE – IZMEĐU UMETNOSTI I STVARNOG ŽIVOTA – DELEGIRANI PERFORMANS

| | |
|--|----|
| 4.1. Participativne umetničke prakse | 61 |
| 4.2. Između umetnosti i stvarnog života | 65 |
| 4.3. Delegirani performans | 68 |
| 4.4. Ekonomija zadovoljstva i perverzije | 76 |
| 4.5. Umetnik ili kustos | 80 |
| 4.6. Delegirani performans u kontekstu – učešće, struktura i delovanje | 82 |

| | |
|---------------------------------------|----|
| 4.7. Delegirani performans danas..... | 85 |
|---------------------------------------|----|

DRUGI DEO – UMETNIČKI RAD U POLJU DELEGIRANOG PERFORMANSA

V POGLAVLJE – IN WHOM WE TRUST - SERIJA DELEGIRANIH PERFORMANSA

„DRUGO TELO“

| | |
|--|-----|
| 5.1. Serija delegiranih performansa „Drugo telo“ | 89 |
| 5.2. Trilogija „IN HIM WE TRUST | 91 |
| 5.2.1. „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ | 93 |
| 5.2.2. „Babylon the Great“ | 103 |
| 5.2.3. „IN HIM WE TRUST“ | 111 |
| 5.3. „I ONLY WANT TO LOVE ME“ | 126 |
| 5.4. „I DID IT FOR YOU“ | 129 |
| 5.5. Serija delegiranih performansa „MONUMENT: NO ONE IS LOST“ | 130 |
| 5.5.1. „MONUMENT“ – Sarajevo | 132 |
| 5.5.2. „MONUMENT: NO ONE IS LOST“ – Novi Sad | 134 |
| 5.5.3. „MONUMENT: NO ONE IS LOST - AFTERPIECE“ – Berlin | 140 |
| 5.5.4. „MONUMENT: NO ONE IS LOST“ – Porto | 149 |
| 5.5.5. „MONUMENT: THE SCHOOL OF ATHENS“ | 151 |
| 5.6. „POSLE VAS“ | 161 |
| | |
| ZAKLJUČAK..... | 184 |
| | |
| LITERATURA | 188 |
| | |
| BIOGRAFIJA | 195 |

“If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender’s performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality.”¹

Judith Butler

UVOD

U radu će biti reči o praksi delegiranih performansa, koja se sagledava kao platforma za analizu identitetskih i rodnih politika unutar društvenih konstelacija, ali i za prepoznavanje konstrukata i opresija heteronormativnog patrijarhata u različitim sredinama i društvenim ambijentima. Takođe, biće reči o načinima na koji umetnički rad u polju delegiranog performansa, pored toga što može ukazati na određene socijalne stereotipove, može i artikulisano i aktivno uticati na pozicije, pogled i ugao posmatranja, te samim tim, posredno i na proces distribucije moći. Umetnički doktorski projekat odnosi se na višegodišnju seriju delegiranih performansa objedinjenu pod nazivom „DRUGO TELO“ (*The Other Body*)² – u kojoj je telo, preciznije obnaženo ili polunago muško telo, jednako tretirano i kao subjekat i kao objekt, locirano i shvaćeno kao medij i kanal senzualnosti, ranjivosti i izloženosti, putem

¹ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, New York, 1990, p. 141.

prevod na srpski jezik: „Ako su rodni atributi i radnje, različiti načini na koje telo pokazuje ili proizvodi svoje kulturno značenje, performativni, onda ne postoji prethodno postojeći identitet kojim bi se čin ili atribut mogao meriti; ne bi bilo istinitih ili lažnih, stvarnih ili iskrivljenih rodnih radnji, a postulacija pravog rodnog identiteta bi se otkrila kao regulatorna fikcija. Činjenica da se rodna stvarnost kreira kroz prihvaćene društvene performanse znači da su sami pojmovi suštinskog pola i stvarnog ili trajnog maskuliniteta ili femininiteta takođe ustanovljeni kao deo strategije koja skriva performativni karakter roda i performativne mogućnosti za umnožavanje rodnih konfiguracija izvan ograničavajućih okvira maskulinističke dominacije i obavezne heteroseksualnosti.”

² prevod na engleski jezik

kog se navedene teme komuniciraju. Pomenuta serija performansa propituje poziciju *Drugog* i *drugačijeg* u odnosu na dominantne i nametnute norme ponašanja i vrednovanja, dok inverzijom tradicionalne podele rodnih uloga u umetničkom kontekstu - umetnica žena „izlaže“ i delegira muškim izvođačima zadatke, ovi performansi provociraju stereotipna shvatanja i doživljavanja koncepta (*muškog*) roda, permanentno propitujući (muški) pogled³ i dinamiku distribucije moći unutar rodnih uloga. Serija delegiranih performansa pod nazivom „Drugo telo“ takođe propituje teme ranjivosti, kontrole i intimnosti, fokusirajući se na performiranje maskuliniteta kao i na njegovu recepciju. Istražujući koncepte roda, moći i identiteta, ovi performansi služe se prizorima polu/obnaženih muških tela u određenim konstelacijama i minimalnim koreografijama, u kojima se ogledaju i detektuju relevantna društvena pitanja, kako na teritoriji Srbije i Balkana, tako i šire. Izloženo u grupama, određenih (monumentalnijih) formacija u prostoru muzeja, galerije ili drugih (javnih) prostora, kontekstualizovano *kolektivno maskulino telo*, samo po sebi, kao i za oko posmatrača (većinom nenaviknuto na prizor ovakvog tipa *izloženosti*), postaje ogledalo u kom se naziru i iščitavaju pomenute pozicije - uverenja, problematike, tabui, predrasude i nelagode određene sredine. U tom smislu, serija „Drugo telo“, ima potencijal da se u izvesnoj meri tumači i kao socijalni eksperiment jer kroz reakciju publike, ali i emocionalno/psihološku razmenu između učesnika u performansu s jedne, i posmatrača s druge strane, kao i kroz naboj unutar same grupe performerica (formirane i od amatera i od profesionalaca na sceni), možemo locirati i prepoznavati akutna i aktuelna pitanja, koje *izloženo* muško kolektivno telo u različitim sredinama reflektuje i aktivira.

Prvi deo ovog teksta predstaviće ključne koncepte i pojmove koji su u relaciji sa navedenim performansima, kao što su koncepti tela i telesnosti, teksta i jezika, roda i pogleda (*gaze*), kroz njihov istorijski odnosno teorijski razvoj unutar, pre svega, feminističkih, a donekle i postkolonijalnih, kvir i transrodnih studija. Ovako predstavljen teorijski okvir na koji se navedeni radovi oslanjaju, služi preciznijoj orijentaciji u sagledavanju izvedenih performansa i njihovih ključnih tema, ali i njihove umetničke aktuelnosti. U tekstu će svakako biti najprisutniji savremeni feministički teorijski koncepti koji se tiču pojmova tela, roda i pogleda (*gaze*), uz isticanje važnosti transdisciplinarnog pristupa u promišljanju, stvaranju i

³ *gaze* – prevod sa engleskog na srpski jezik: pogled, zriti; izraz *male gaze* koristi se u feminističkoj teoriji da opiše muški pogled kao čin prikazivanja žena i sveta u vizuelnim umetnostima i u književnosti iz muške, heteroseksualne perspektive koja predstavlja i prikazuje žene kao seksualne objekte za zadovoljstvo posmatrača koji je podrazumevano heteroseksualni muškarac. U vizuelnim i estetskim prikazima narativnog filma, muški pogled ima tri perspektive: onu muškarca iza kamere, onu muških likova unutar filmskih reprezentacija kao i posmatrača koji gleda u sliku.

percepciji ovih performansa. Takođe, u tekstu se predstavlja i kratki pregled istorije i razvoja participativne umetničke prakse, kao i prakse delegiranog performansa kako bi se bolje razumeo društveni kontekst te konkretan vremensko-prostorni okvir u kom je nastajala serija performansa „Drugo telo“.

Radom se želi ukazati na nekoliko složenih pitanja koja su pokrenuta ovim radovima - na prvom mestu pitanje *pogleda* i inverzije *pogleda*, zatim pitanje distribucije moći i inverzije pozicija moći unutar ustaljenih rodniha dinamika i konstelacija. Oslanjajući se na teoriju performativnosti roda, iza koje stoji teoretičarka i filozofkinja Džudit Batler⁴, u analizi delegiranih performansa kroz performiranje muškog rodnog pitanja u njima, poentira se problematika rodne odnosno identitetske skučenosti unutar društveno utvrđenih/definisanih normativa sa jedne, i identitetske „neuhvatljivosti“ i fluidnosti pojedinca, sa druge strane. Takođe, iskustvo stečeno radom unutar prakse delegiranog performansa ovog tipa, locira inverziju *pogleda*, kroz radikalno drugačiju dinamiku odnosa moći ali i kontekst same saradnje, sa dominantnog „muškog“ (male gaze) na njemu suprotan, ženski. U prilog boljem razumevanju i potencijalnom drugačijem čitanju spomenutog umetničkog čina koji je manifestovan inverzijom pogleda ali i preuzimanjem pozicije moći, spominje se i teorija matriksalnog pogleda Brahe Etinger⁵. Samo izvođenje participativnih radova prikazuje se kroz prizmu *modus operandija* koji podrazumeva poverenje između saradnika kao jednu od elementarnih strategija koje se koriste u izvođenju/produkciji rada ali i poverenje u pravedniji društveni ambijent kao suštastveni deo umetničkog angažmana, inspiracije i sna a što je možda najpreciznije sublimirano u izjavi američkog umetnika Dan Grahama u kojoj kaže: „*All artists are alike. They dream of doing something that's more social, more collaborative, and more real than art.*”⁶

U praktičnom, izvedbenom delu, doktorski umetnički projekat „DRUGO TELO“ podrazumeva i produkciju novog delegiranog performansa „Monument: The School of Athens“ izvedenog u Atini, u saradnji sa Nacionalnim muzejom savremene umetnosti u Atini (EMST), organizacijom ifa - Institut für Auslandsbeziehungen (Štuttgart, Berlin) kao i Goethe

⁴ Odnosi se na Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, New York, 1990

⁵ Braha Lihtenberg Etinger (1948) je izraelska umetnica, psihoanalitičarka i teoretičarka, za koju se vezuju koncepti matriksnog ili matriksalnog pogleda (matrixial gaze) i matriksalnog prostora (matrixial space).

⁶ Graham, Dan. – prevod na srpski jezik: „*Svi umetnici liče. Oni sanjaju da stvaraju nešto što je više socijalno, više saradničko i stvarnije nego što je umetnost sama.*“ Navedena rečenica je preuzeta iz opisa njegovog rada „Two-way Mirror and Hedge Labyrinth“ (1994), na izložbi koja se održala u prostoru Mineapolis Sculpture Garden, Walker Art Centar u Mineapolisu, 1998.

institutom u Atini. Takođe, deo doktorskog umetničkog projekta podrazumeva i izložba pod nazivom „IN WHOM WE TRUST?“ koja prikazuje dokumentaciju recentnih performansa i produkciju nove trokanalne video instalacije performansa iz Atine. Pomenuti rad deo je serije „DRUGO TELO“ i predstavlja nastavak višegodišnjeg istraživanja u polju delegiranog performansa unutar kog su realizovani radovi: “Linije, redovi, kolone - Spavaonica” (“Ljubavni zanos” - 56. Oktobarski salon, Muzej grada Beograda, 2016.), “Babylon the Great” (Galerija Eugster II Beograd, 2017.), “I Only Want To Love Me” (Galerija Hošek Contemporary, Berlin, 2019.), “I DID IT FOR YOU” (EIKON Schauraum galerija, Museums Quartier, Beč, 2019.), “IN HIM WE TRUST” (Bitef teatar, Beograd, 2020.), “MONUMENT” (Historijski muzej Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 2021.), “MONUMENT: NO ONE IS LOST” (Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2021.), “POSLE VAS” (Salon MSUB, Beograd, 2021.), “DISOBEDIENCE/ NEPOKORNOST” (Kulturna stanica Edšeg, Novi Sad, 2022.), “MONUMENT: NO ONE IS LOST – AFTERPIECE” (Muzej Humboldt Forum, Berlin, 2022.) i “MONUMENT: NO ONE IS LOST – PORT” (mala voadora i Hošek Contemporary Berlin, Portugal, 2022.).

PRVI DEO
TEORIJSKI OKVIR

POGLAVLJE I
ČITANJE TELA

“Indelicate is he who loathes
The aspect of his fleshy clothes,-
The flying fabric stitched on bone,
The vesture of the skeleton,
The garment neither fur nor hair,
The cloak of evil and despair,
The veil long violated by
Caresses of the hand and eye.
Yet such is my unseemliness:
I hate my epidermal dress,
The savage blood's obscenity,
The rags of my anatomy,
And willingly would I dispense
With false accouterments of sense,
To sleep immodestly, a most
Incarnadine and carnal ghost.”⁷

Theodore Roethke

1.1. Telo i telesnost

Telo je više od instance materijalnosti i više od efekta jezika jer u svojoj celini postoji i pojavljuje se kao neka vrsta *liminalnog* prostora, nesvodivog na određene kategorije mišljenja

⁷ *Epidermal Macabre* - pesma američkog pesnika Teodora Rotkea (Theodore Roethke, 1908-1963.)

*Grub je onaj ko prezire
Odlike svog mesnatog odela -
Lepršavu tkanini ušivenu na kosti,
Prekrivač za skelet,
Odeždu bez krzna ili dlake,
Plasť zla i očaja,
Veo dug, obešćašćen
Milovanjem ruke i oka.
Ali takav je moj nedolični izgled:
Prezirem svoje odelo od pokožice,
Poganost divlje krvi,
Dronjke svoje anatomije,
I svesno bih se odrekao
Lažnih pomagala čula,
Da spavam nepristojno, kao
Duh rumeni i puteni*

ili analize. Iako je priroda ljudskog bića u osnovi telesna i situirana u telesnom, pitanje tela se ne može svesti samo na materijalizam, ali ni samo na idealizam. Promišljanje i razumevanje tela i telesnosti kroz istoriju konstantno se dopunjuje i menja a različiti koncepti prisutni su jednako u filozofskim kao i u naučnim disciplinama. Teorijske i naučne platforme telo promišljaju na različite načine, i dok će se prirodne nauke baviti telesnim pojavnostima u fizičkom svetu, psihologija ili filozofija će analizirati procese razumevanja i doživljavanja tela i telesnog kod ljudi. U srži socioloških interesovanja i istraživanja pak, smešteno je društvo u celini i ako se sa te strane pogleda, materijalno telo koje pripada domenu prirode odvaja se kao predmet proučavanja biologije i psihologije, čime se postavlja granica i pravi razlika između prirodnog i društvenog. Međutim, kako savremeni teorijski koncepti telo promatraju kao produkt istovremeno prirode koliko i kulture, analizi ovog pojma sve se više pristupa transdisciplinarno, uzimajući se u obzir i njegova materijalnost kao i diskurzivnost. Zbog toga što telo nije moguće doživeti samo kroz diskurs i zanemariti njegovu materijalnost možemo reći da ono egzistira izvan binarnosti materije i jezika jer je njegova priroda konstituisana upravo na tački preklapanja između materijalnosti i diskursa.

Imajući u vidu da je tema ovog doktorskog umetničkog projekta vezana za pojam tela, pre svega kroz poziciju *drugosti* u odnosu na normativ, ovde će biti reči o identitetskim politikama kao i različitim opresijama sistema nad telom. Telo i telesnost centralni su pojmovi mnogih teorijskih koncepata koji se tiču društva i savremenosti te nije izvodljivo diskutovati o određenim pitanjima bez njihove analize, bilo da je reč o rodnim, identitetskim, ekonomskim, političkim temama ili o medicini, ekonomiji, seksualnosti, religiji, poretku moći, samom feminizmu ili postkolonijalizmu, neoliberalnom kapitalizmu, kulturi, jeziku, razvoju društva i slično. Senzitivna pitanja tela i telesnog takođe zauzimaju centralno mesto i okosnica su različitih aktivnosti u borbi za ljudska prava, rodnu ravnopravnost i poboljšanje društvenog ambijenta u celini. I kao što kaže Elizabet Gros: „Telo se mora posmatrati kao mesto društvenih, političkih, kulturoloških i geografskih upisa, proizvodnje ili ustava. Telo nije suprotstavljeno kulturi, otporni atavizam prirodne prošlosti; ono je samo po sebi kulturološko, proizvod kulture“⁸.

⁸ Grosz, Elisabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, 1994, p. 23. Originalno na engleskom jeziku: “The body must be regarded as a site of social, political, cultural and geographical inscriptions, production or constitution. The body is not opposed to culture, a resistant throwback to a natural past; it is itself a cultural, the cultural product.”

1.2. Telo kao mesto otpora

Akademsko interesovanje za ljudsko telo sve više raste kako u humanističkim tako i u društvenim naukama, kao intelektualni odgovor na fundamentalne promene u savremenom odnosu između tela, tehnologije i društva. Naučni napredak u medicini i genetici, novim reproduktivnim tehnologijama kroz istraživanja matičnih ćelija i tehnike kloniranja, otvara nove problemske okvire i dodeljuje telu novi društveni i kulturni status.⁹ Globalno tržište za prodaju organa takođe je pokrenulo mnoga pravna i moralna pitanja o vlasništvu i ekonomskoj vrednosti ljudskih tela. Za mnoge biogerontologe starenje, bolest i smrt više ne izgledaju kao neophodne, nepromenljive činjenice o ljudskom stanju, već kao kontingentne i stoga prilagodljive karakteristike ljudskog postojanja. Takođe, projekat dugovečnosti razvija se i u kontekstu estetske, podmlađujuće medicine. Ljudsko telo je centralno za ekonomski rast takođe kao posledica rasta biotehnoških industrija i samo upravljanje bolestima postalo je produktivan faktor u novoj ekonomiji¹⁰. Bolest više nije samo ograničenje produktivnosti rada, već stvarni faktor proizvodnje. Iako tek u samom razvoju ili eksperimentalnoj fazi, mnogi aspekti ovih tehnologija će početi da neosporno utiču na život ljudi. Ekspanzija tela kao teme istraživanja u humanističkim i društvenim naukama delimično je odgovor na ove tehnološke i naučne promene, ali pre svega, na niz različitih društvenih pokreta koji su povezani sa njima, kao što su feminizam, pokreti za različita ljudska prava, za zaštita životne sredine, pokreti za prava životinja, antiglobalizam, ali i verski fundamentalizam i konzervativne politike.

Ukazivanjem na neravnotežan i senzitivn položaj žena u patrijarhatu, kao i oštroj kritikom i interpretacijom društva u kontekstu raspodele pozicija moći, feminizam drugog talasa učiniće važan pomak u borbi za pravedniji društveni ambijent. Fokus feminizma drugog talasa pre svega je bio usmeren ka ženskom telu kao najvažnijem mestu otpora sistemu, ali i ka otkrivanju različitih i skrivenih načina uz pomoć kojih se nad njim vrše pritisci, limiti i prekršaji sa dominantnih pozicija i institucija regulisanih patrijarhalnim normativom u svim instancama života. Marginalizovanoj poziciji žena unutar heteronormativnog patrijarhata pridružuju se i druge grupe manjinskih pozicija kao što su homoseksualne, stare osobe, invalidi itd. Pokreti za njihova prava usmereni ka razbijanju normativnih sistema i pritiska na *drugačija* tela, u cilju ostvarivanja jednakosti bez obzira na različitost, bitno će uticati i na razvoj studija tela i skrenuti pažnju na telesna pitanja i izučavanja tela u kontekstu razlike tj. nejednakosti.

⁹ Turner, Bryan S. *Introduction: The Turn of the Body*, Routledge Handbook of Body Studies, New York, NY, 2012, pp. 1-17.

¹⁰ Ibid.

Pitanja tela i telesnosti takođe nije moguće analizirati bez razmatranja konceptata identiteta, razlike i *Drugosti*. Marija Milanović u svojoj izuzetnoj doktorskoj disertaciji¹¹ koja se sveobuhvatno bavi medijskom konstrukcijom drugog tela navodi razvoj studija tela u hronološkoj strukturi na koju će se ovaj tekst u nekoliko navrata i unutar ovog poglavlja oslanjati. Takođe, Milanović analizira poziciju *drugosti* kroz filozofske, psihoanalitičarske i postkolonijalne diskurse, čime će se ovaj rad voditi u poglavlju koje obrađuje temu *Drugog tela* kao važnu referencu na umetnički rad u oblasti delegiranog performansa.

Kategorije roda i pola koje su promišljane i redefinisane unutar feminističkih teorijskih praksi uticaće i na promene koncepcija i razmišljanja o telu unutar društvenih nauka ali i na formiranje studija roda odnosno kvir studija. Na razvoj novih teorijskih konceptata posvećenih *drugim i drugačijim* telima koja su marginalizovana, uticaće i studije invaliditeta pružajući uvid u specifične izazove sa kojima se suočavaju osobe sa invaliditetom. Svi pokreti za ljudska prava imali su svoj uticaj na razvoj teorija vezanih za telo pre svega pružajući uvid u ona tela nad kojima dominantni diskurs ispoljava različite vrste opresija i diskriminacije kao što su žensko telo, homoseksualno telo, kvir telo, staro i invalidno telo. Povezivanjem teorijskih polja unutar kojih se obrađuju ove diskriminisane pozicije, kao recimo studija rase ili starenja sa feminizmom, kvir i transrodnim studijama, omogućava se sveobuhvatnije razumevanje načina na koji dominantna kultura konstruiše narative o *drugačijim* telima. O određenom društvu i načinima na koje ono funkcionise kao i o stepenu i mogućnostima njegovog razvoja, možemo saznati mnogo upravo kroz reprezentaciju, kontrolu i konstrukciju datih narativa.

Navedenim temama bavio se i francuski filozof Mišela Fukoa (Michel Foucault) čija će razmišljanja imati važan uticaj na različite teorijske prakse u drugoj polovini dvadesetog veka pa tako i na savremene teorijske koncepte vezane za telo. Fuko je bio fokusiran pre svega na političku ulogu tela, promišljajući različite načina na koje je *bio-moć*¹² uticala na uspostavljanje modernih režima moći i smatrajući da je veza između individualnog i socijalnog tela, ili stanovništva, bila ključna za nastanak moderne politike. U dva svoja kapitalna dela koja će postati elementarna literatura za savremene studije tela - "Nadzirati i kažnjavati" i "Istorija

¹¹ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019.

¹² *Bio-moć* je termin koji francuski filozof Mišel Fuko (Michel Foucault 1926-1984.) koristi definišući prakse kontrole i regulacije subjekata modernih nacionalnih država kroz raznovrsne tehnike za postizanje potčinjavanja tela i kontrole stanovništva; odnosi se na praksu javnog zdravlja, regulisanje nasleđa i regulaciju rizika, među mnogim drugim regulatornim mehanizmima koji su često manje direktno povezani sa bukvalnim fizičkim zdravljem. Usko je povezan sa terminom *biopolitika* kojim Fuko označava strategije i mehanizme kroz koje sistemski upravlja ljudskim životnim procesima, te različitim režimima vlasti nad znanjem, moći i procesima subjektivizacije. Fuko ovaj termin prvo spominje u okviru svojih predavanja da bi ga razradio u prvom tomu *Istorije seksualnosti - Volja za znanjem*.

seksualnosti”, Fuko analizira telo kao prostor subjektivizacije. Između ostalog on govori o tome kako prakse kažnjavanja proizvode “dušu” delikventa disciplinujući telo i korporizujući zatvorske ambijente tako da najintimnije potrebe tela poput hrane, prostora, vežbanja, sna, seksa, privatnosti, svetla ili toplote, postaju građa na osnovu koje se organizuju zatvorski raspored, policijski čas, provere i mikro kazne.¹³ Fuko razmišlja kako disciplina tela razvijana u zatvorima ima paralele u čitavom širem disciplinarnom odnosno disciplinovanom društvu. Nadmoći tehnološkog razvoja modernog doba nad efikasnim telima u industriji, pokornim telima u zatvorima i disciplinovanim telima u školama, potvrđuju Fukoovu tezu da je ljudsko telo veoma prilagodljiv teren za cirkulaciju moći. Trotomna “Istorija seksualnosti” Mišela Fukoa promišlja različite nivoe represije nad seksualnošću i poredi sadašnji trenutak sa devetnaestim vekom i viktorijanskim strogim pravilima seksualnog morala i diskursa uspostavljenog sa pozicije nad/moći sa koje se konstruisala hijerarhiju seksualizovanih tela i podela stanovništva u grupe normalnih, devijantnih i perverznih pojedinaca¹⁴, idealizujući privilegovano, buržujско muško telo, odlikovano dobrim zdravljem i dugovečnošću, izdržljivošću i produktivnošću, poreklom i rasom. Ovo buržujско muško telo, postaćе normativ za dalje označavanje inferiornih tela žena, nižih klasa, nezapadnjaka, starih.

Feminizam se u mnogim aspektima nadovezuje na razmišljanja Mišela Fukoa, pre svega kada je reč o disciplinovanju tela i društvenoj kontroli, razvijajući dalje ove Fukoove koncepte. Margaret Meklaren (Margaret McLaren) smatra da Fukoova teorija ima veliki značaj za feminističku teoriju i kada je u pitanju dekonstrukcija roda. Ona takođe navodi da su koncepti *moći*, *discipline*, *inteligibilnih* i *poslušnih tela*, ključni u analizi opresije patrijarhalnog sistema nad ženskim telom ali i načinima na koji mu se ono opire kao i na to kako internalizuje nametnute normative.¹⁵ Sa druge strane, feministički orijentisane teoretičarke su zamerale Fukou, pre svega, ne uzimanje u obzir rodni razlika kada su tela u pitanju, smatrajući krucijalnim što se diskurs moći na potpuno drugačiji način odnosi prema ženama i prema muškarcima ne ostavljajući iste poruke i efekte nad njihovim telima. Milanović navodi nekolikoključnih feminističkih teoretičarki koje se početkom devedesetih godina dvadesetog veka kritički bave Fukoom smatrajući da je telo shvaćeno samo kao proizvod diskursa zapravo društveno, kolektivno telo koje je potpuno kontrolisano od strane diskursa

¹³ Fuko, Mišel. *Nadzirati i kažnjavati – nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi sad 1997.

¹⁴ Foucault, Michel. *Povijest seksualnosti I. – Volja za znanjem*, Domino, Zagreb, 2013, pp. 14-44.

¹⁵ McLaren, Margaret. *Feminism, Foucault, and embodied subjectivity*, State University of New York Press, Albany, 2002.

moći.¹⁶ One skreću pažnju na telo koje je u isto vreme materijalno koliko i diskurzivno, telo koje oseća i reaguje na pritiske diskursa,¹⁷ smatrajući da se doživljavanjem tela samo kao diskurzivnog produkta, telu uskraćuje aktivna uloga i samim tim mogućnost otpora pozicijama moći.¹⁸ Baveći se u svojim radovima relacijama Fukoa i feminizma, teoretičarka Lois Meknej (Lois McNay) nudi sistematski pokušaj da se istraži tačka konvergencije između feminističke teorije i dela Mišela Fukoa. Meknej tvrdi da feminizam ima šta da nasledi od pažljivog čitanja Fukoovog dela, i da, zauzvrat, zabrinutost oko određenih tema unutar feminističke teorije može da rasvetli neka od ograničenja Fukoovog pristupa. Meknej smatra da Fukoov rad na teoriji sopstva može koristiti za suprotstavljanje određenim tendencijama u feminizmu, kao što je tendencija da se žene tretiraju kao pasivne žrtve sistema ugnjetavanja.¹⁹

Tokom poslednjih nekoliko decenije raste interesovanje i za sociologiju tela, na šta ukazuje i nekoliko ključnih teorijskih angažmana posvećenih tome koji se suprotstavljaju preovlađujućim trendovima sociološkog analiziranja i razumevanja društva samo u kontekstu strukture, klase i funkcije, poput rada sociologa Brajana Tarnera. Tarner tvrdi da telo treba da bude osovina sociološke analize²⁰. Analizirajući društvene promene koje su dale poseban značaj telu u savremenoj društvenoj teoriji, Tarner razvija sopstveni pojam *somatskog društva* kao društva u kome se glavni problemi, jednako politički koliko i lični, problematizuju u telu i kroz njega izražavaju. On *somatsko društvo* vidi kao „društveni sistem u kome je telo, koje je istovremeno i mesto prinude i mesto otpora, glavno polje političke i kulturalne akcije.“²¹ U telu se prelamaju različiti politički diskursi što ga čini mestom borbe i reakcije, a samim tim i aktivnom, reakcionom površinom. Tarner smatra da je odgovor tela ključan i da je njegova uloga aktivna te da telo nije samo površina upisa, tekst odnosno refleksiona površina sa koje se čita već „najvažnije sredstvo kojim se tematizuju tenzije i krize u društvu.“²² Tri filozofska rada su bila posebno značajna i stimulaturna za sociološke analize ljudskog tela. Lederov rad u Odsutnom telu (*The Absent Body*, Drew Leder, 1990), u kom kritikuje kartezijanski dualizam

¹⁶ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, p. 4.

¹⁷ Ibid p. 3.

¹⁸ McNey, Lois. *The Foucauldian Body and the Exclusion of Experience*, Hypatia, Vol. 6, No. 3, Wiley-Blackwell, New Jersey, 1991, pp 125-139.

¹⁹ McNey, Lois. *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*, Northeastern University Press, Boston, 1992

²⁰ Turner, Bryan S. *The Body & Society: Explorations in Social Theory*, SAGE Publications Ltd, Thousand Oaks, California, 2008

²¹ Turner, Brian S. *Regulating Bodies: Essays in medical sociology*, Routledge, London and New York, 2002, p. 12.

²² Turner, Bryan S. *Introduction: The Turn of the Body*, Routledge Handbook of Body Studies, New York, NY, 2012, p. 12.

koji razdvaja um i telo. Koristeći fenomenološku perspektivu, Leder proučava odsustvo „proživljenog tela“ u svakodnevnom životu i pokazuje kako poremećaji bolesti dovode telo u fokus. Zatim rad Elejn Skari (*The Body in Pain*, Elaine Scarry, 1985) u okviru kog istražuje problem fizičkog bola u mučenju i ratu, poentirajući centralnu ulogu tela za savremena moralna pitanja. Uveliko pomenuti rad Mišela Fukoa u “Rođenju klinike” i „Istoriji seksualnosti“ bio je ključan u definisanju interakcije između tela, medicinske prakse i sistema verovanja. Fuko je otvorio nove načine razmišljanja o tome kako se tela zamišljaju, konstruišu i predstavljaju i takođe dao centralni doprinos u istraživanju moći i tela kao reprezentaciji društva.

Razvoj digitalne i bio-medicinske tehnologije pokrenuo je prevazilaženje bioloških determinacija i ograničenja tela, povezujući biološko i mašinsko u kreiranju „nove“ telesnosti. Čuveni tekst Done Haravej „Manifest kiborga: nauka, tehnologija i socijalistički feminizam u kasnom dvadesetom veku“²³, u kom ona između ostalog izjavljuje „radije bih bila kiborg nego boginja“²⁴ simbolično svedoči o potrebi za redefinisanjem ljudskog odnosa subjekt-telo i formulisanjem nove kategorije tela u liminalnim zonama susreta čoveka i mašine. Dona Haravej koristi kiborga kao model za predstavljanje sopstvene vizije sveta koji prevazilazi seksualne razlike, izražavajući svoje odbacivanje patrijarhalnih ideja zasnovanih na takvim razlikama.²⁵ Kiborg kao hibrid mašine i organizma, u sebi spaja prirodu i kulturu u jedno telo, brišući granice između njih i eliminišući validnost esencijalističkih shvatanja ljudske prirode. Podrazumevane tvrdnje da postoje specifične društvene uloge rezervisane za svaki od polova koje se zasnivaju na biološkim razlikama između njih, pored drugih razlika kao što su starost ili rasa, bile bi prevaziđene dolaskom kibernetike. Kako bi pojam kibernetike doprineo post-rodnom razumevanju sveta i kako bi to bilo sredstvo za žene da potkopaju uloge koje im nameće društvo, Dona Haravej pojašnjava da njen mit o kiborgu govori o transgresiji granica, potentnim fuzijama i mogućnostima koje bi progresivni ljudi mogli istražiti kao deo neophodnog političkog rada.²⁶

²³ Haraway, Donna J. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century—, Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149-181.

²⁴ Haraway, Donna J. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, 2016, p.68.

²⁵ Ibid. p. 153.

Po Doni Haravej kiborg je stvorenje u post-rodnom društvu; on nije natovaren biseksualnošću, pre-edipalnom simbiozom, neutuđenim radom, i drugim zavođenjima na ideju organske celine putem konačne apropijacije svih snaga njenih delova u jedno više jedinstvo: *kiborg nema priču o poreklu u zapadnom smislu – što je vrhunska ironija budući da je kiborg, takođe, užasno apokaliptični telos eskalirajuće dominacije koju nad Zapadom ima apstraktna individuacija, sopstvo razrešeno svake zavisnosti, čovek u prostoru.*

²⁶ Ibid. p. 165. “Jedna od mojih premisa je da većina socijalistički i feministički orijentisanih Amerikanaca uočava produbljeni dualizam između duha i tela, životinje i mašine, idealizma i materijalizma u društvenim praksama, simboličkim formulacijama i fizičkim artefaktima povezanim sa “visokom tehnologijom” i naučnom

1.3. Telo kao poruka

“There are ways that the sexuality and corporeality of the subject leave their traces in the texts produced, just as...the processes of textual production also leave their trace or residue on the body...”²⁷

Razumevanje tela se razvija u kulturološkim studijama kroz prepoznavanje tela kao mesta značenja. Semiotički pristup se može primeniti na telo koje Umberto Eko opisuje kao „mašinu za komunikaciju.”²⁸ Telo nije jednostavno tu, kao činjenica prirode, već je inkorporirano u kulturu predstavljajući centralno mesto na kom se izražava i artikuliše kultura i kulturni identitet - putem odeće, nakita i drugih ukrasa i oblikovanjem samog tela kao, na primer, kroz tetovaže, frizure, vežbe, dijetu itd. Preko tela individue mogu da se prilagode kulturnim očekivanjima koja su im nametnuta ili da im se odupru. Kada primenimo teoriju teksta, možemo razumeti telo kao jedan od načina na koji se prenosi i razmenjuje značenje. Telo, kao kulturološki fenomen, može se posmatrati kao tekst sa beskonačno mnogo značenja koji su inkorporirani u telu i na njegovoj spoljašnosti.. Spoljni znakovi i simboli koji su vidljivi na telu predstavljaju granicu koja razdvaja jedinstveno individualno telo od drugih tela i okruženja.

Telesni gestovi, pokreti i zvukovi takođe nose sa sobom određena značenja koja su ukorenjena u telu. Telo dakle se može shvatiti kao tekst koji se čita, jer sa sobom nosi određene simbole i poruke o identitetu, vrednostima i statusu određene osobe. Način na koji se osoba kreće, oblači ili ukrašava svoje telo može izraziti njen kulturni kontekst i identitet. Telo je dakle i mesto prenošenja i iscrtavanja društvenih normi i stavova, kao što su standardi lepote, ideje o zdravlju ili seksualnosti. Stoga je analiza telesnih praksi i simbola ključna za razumevanje savremenih društvenih procesa. Kao izvor simbola i poruka, telo nam pruža dublje uvide u naše individualno i kolektivno postojanje. Ono je ne samo sredstvo fizičke manifestacije i interakcije sa svetom, već i prostor na kojem se ispisuju mišljenja, identiteti i društvene konstrukcija. Kroz telo mi oblikujemo društvene norme, ali istovremeno i podležemo njihovoj

kulturom...Moja druga premisa je da potreba za ujedinjavanjem ljudi koji pokušavaju da se odupru svetskom intenziviranju dominacije tehnike nikada nije bila akutnija. Pa ipak, laki perverzni okret perspektive mogao bi nas bolje pripremiti za zadobijanje značenja kao i drugih oblika moći i užitka u tehnološki posredovanom društvu.“

²⁷ Grosz, Elisabeth. *Space, Time, and perversion: essays on politics of bodies*, Indiana Routledge, New York, NY,1995, p. 21.

Prevod na srpski jezik: „Postoje načini da seksualnost i telesnost subjekta ostavljaju svoje tragove u proizvedenim tekstovima, kao što... procesi tekstualne proizvodnje takođe ostavljaju svoj trag ili ostatke na telu...”

²⁸ Eko, Umberto. *Kultura, informacija, komunikacija*, Književnost i civilizacija, Nolit, Beograd, 1973.

moći. Kako Milanović navodi prilikom posmatranja tela dolazi do sažimanja slojeva značenja kako bismo stvorili jednu koherentnu predstavu tela koje promatramo iako je jedno telo uvek nosilac više različitih i promenljivih identiteta.²⁹ Kultura i društvo u kojem živimo imaju snažan uticaj na to kako se tela klasifikuju i kako se na njih projektuju određena značenja. Naš identitet se oblikuje jednako, i kroz proces subjektivizacije i identifikacije jer određena značenja upisujemo sami na svoje telo dok nam se druga pripisuju spolja. Proces označavanja tela vodi ka kreiranju identiteta koji prihvatamo ili nadograđujemo novim slojevima značenja, menjamo ili odbacujemo neodgovarajuća a unapred nametnuta, stvarajući nove slojeve. Identitet dolazi spolja kroz telesne osobine koje predstavljaju osnovu za određivanje rasnih, rodničkih ili starosnih identiteta koja nije moguće jednostavno prikriti dok je neke druge identitete, iako vidljive na telu, jednostavnije prikriti, poput nacionalnog, etničkog, verskog ili seksualnog.

U zapadnoj kulturi, vizuelni doživljaj tela ima poseban značaj u odnosu na ostala čula, a informacije koje dobijamo o telu su uglavnom zasnovane na onome što vidimo. Međutim, važno je imati na umu da slika koju vidimo nije nužno objektivna, već je unapred konstruisana i determinisana jezičkom strukturom kojom opisujemo svet oko nas. Vizuelna paradigma ustupa mesto jezičkoj, pa pogled postaje samo sredstvo za analizu vizuelnog doživljaja³⁰. Kroz neprestano tumačenje i interpretiranje naših sopstvenih tela, stvaramo značenja željena da budu prepoznata od strane drugih, predstavljajući naš identitet putem vizuelnih utisaka koje naše telo nosi. To može obuhvatiti oblikovanje tela skladu sa očekivanjima i percepcijom drugih ljudi. Kako Milanović navodi, na taj način, neprekidno proizvodimo poruke koje drugi čitaju i na koje reaguju na određeni način. Telo postaje tekst koji stvaramo, gde telo i tekst postaju nerazdvojni. Iako možemo misliti da imamo kontrolu nad svojim telom, zapravo smo ovladali tekstem tela koji predstavlja samo jedan oblik komunikacije. Fizičko, anatomsko telo služi kao kanal komunikacije, posrednik između osobe koja šalje poruku i one koja je prima, tj. između pošiljaoca i primaoca informacije³¹.

Za Rolana Barta (Roland Bartes) koji telo posmatra kao *izvor značenja*³², važna argumentacija odnosi se na to da telo nije samo objekat, već izvor jezika a da jezik nije samo odraz tela, već i sredstvo za njegovo izražavanje. Bart promišlja telo kao simbolički sistem koji

²⁹ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, pp. 12-13.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid. p. 15.

³² Barthes, Roland. *Od djela do teksta — Suvremene književne teorije*, priredio: Miroslav Beker, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, p. 184.

je u neizbežnoj vezi sa našim osećanjem samopoštovanja, i fokusira svoje istraživanje o upotrebi tela kao alata za komunikaciju i izražavanje značenja koje prevazilaze jezik. Ono što omogućava komunikaciju posredstvom tela jeste zajednički jezički sistem, koji poznajemo i kojim reprodukujemo slike i gestove uz pomoć kojih želimo da komuniciramo sebe drugima i sebi, ili prevashodno sebe u odrazima i uz pomoć drugih.³³ Telo se može posmatrati kao tekstualna struktura koja je sastavljena od citata i intertekstualnih referenci koje telo koristi kako bi se izrazilo i komuniciralo sa okolinom. Kao i svaki drugi tekst, telo apsorbuje i preobražava druge tekstove, a zatim ih prilagođava, transgresira, menja i prosleđuje na naknadna čitanja.³⁴ Kroz jezik, simbole i norme koje kultura postavlja, telo stiže razumevanje sopstvene uloge i identiteta. Interakcija između tela i kulture može biti podložna otporu ili konformizmu, ali je uvek prisutna. Proces oblikovanja tela od strane kulture nije statičan pre svega jer se evoluiranjem društva menja kulturno okruženje, a samim tim i norme i očekivanja koja se nameću telu. Kao rezultat političkih, ekonomskih, tehnoloških ili drugih promena koje utiču na društvo, telo će se konstantno prilagođavati novim zahtevima i očekivanjima, bilo da se radi o idealima lepote, zdravlju, ili drugim aspektima kulture, tražeći nove načine izražavanja i identifikacije. Individualne politike i stavovi takođe mogu imati značajan uticaj na telo. Svaki pojedinac poseduje sopstvene preferencije, vrednosti i ideale, koji utiču na njegov odnos prema (sopstvenom) telu. Ovi faktori doprinose stvaranju jedinstvenog odnosa između tela i kulture, u kom se telo aktivno uključuje u procese samodefinisanja i izgradnje identiteta. Telo je stoga, kompleksna tekstualna struktura oblikovana interakcijom sa kulturom i individualnim faktorima, koja nastoji da se izrazi i pronade svoje mesto u širem kontekstu društva i kulture unutar kojih funkcioniše. Telo postaje nosilac priče o kulturi kojoj pripada i ona ga uvek oblikuje čak i kada ono nije samo pasivni objekt već pruža otpor, preispituje ili modifikuje nametnute norme. Međutim, kultura nema uticaj na interakciju tekstova tela koja potencijalno proizvodi subverziju. Kultura je kontekst a telo tekst, njihov odnos je dinamičan i međuzavistan jer nema tela (teksta) bez kulture (konteksta) i predstavlja kompleksan mehanizam koji uključuje postojanje uzajamnog i međusobnog otpora resignifikaciji.³⁵ Bart kaže: „Tekst nije crta reči koje proizvode jednostavno ‘teološko‘ značenje (saopštenje Autora-Boga), nego je to multidimenzionalni prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih ni

³³ Ibid., pp. 181-186

³⁴ Ibid., pp. 181-186

³⁵ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, p. 15.

jedno nije izvorno, meša i sukobljava. Tekst je tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture.“³⁶

Kultura predstavlja kontekst koji nam omogućava da tumačimo tekstove tela i da ih samim tim modifikujemo i menjamo praveći nove, i koji nam je neophodan kako bismo razumeli značenja vezana za telo, njegovu pojavnost i prakse a kodovi koji fiksiraju određena značenja su ključ za dešifrovanje poruke jer bez kodova nije moguća razmena i proizvodnja teksta tela.³⁷ Po Bartu, kôd je proizvod skupova tekstova koji čine kulturu,³⁸ i poput sistema utvrđenih pravila koji omogućava da komunikacija bude smisljena. Reprezentacijske prakse podrazumevaju proizvodnju i reprodukciju značenja, što je sastavni deo svakog oblika komunikacije, uz pomoć kojih je moguće pojasniti svet i učiniti ga razumljivim za sve pripadnike određene kulture koji dele zajedničke kulturalne odnosno jezičke kodove. Kodovi omogućavaju čitljivost teksta i obezbeđuju mu smisao unutar date kulture jer je svet definisan jezikom, određen skupom društveno ustanovljenih pravila, standarda i obrazaca. Jezikom nam je pojašnjen i uređen svet, ali su nam jezikom nametnute i njegove granice, on je „autonoman, kao igra sa sopstvenim pravilima“.³⁹ Da bi komunikacija bila moguća, subjekt mora da prihvati pravila jezika, te da se prepozna u mestu koje mu jezik određuje, te je shodno tome subjekt ograničen strukturom jezika⁴⁰, potvrđujući je i reprodukujući samodefinisanjem.

U poststrukturalizmu, jezik se posmatra kao struktura a tekst kao *produktivnost*.⁴¹ Dinamika odnosa koji podrazumeva da je tekst proizvodnja jezika, povezuje se sa razmišljanjima teoretičarke Julije Kristeve (Julia Kristeva) koja će se baviti konceptom *intertekstualnosti*. Termin intertekstualnost označava međusobnu klauzalnu vezu jednog teksta sa svim ostalim tekstovima jer se nijedan tekst ne može posmatrati kao sasvim autonoman i nezavisan entitet sa potpuno fiksiranim i limitiranim značenjem, odvojen i izolovan od drugih. Naime, svaki tekst ponaosob je ujedno pun citata i referenci na druge tekstove i time otvoren za različita tumačenja, upise i čitanja a Kristeva smatra da je značenje određenog teksta uvek

³⁶ Barthes, Roland. *Smrt autora — Suvremene književne teorije*, priredio: Miroslav Beker, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, pp. 176-180, p. 178.

³⁷ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, p. 17.

³⁸ Hall, Stuart. *Introduction—Representation: cultural representations and signifying practices*, Stuart Hall (ed.), SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997, pp 1-12.

Hall, Stuart, „*The work of representation—, Representation: cultural representations and signifying practices*, Stuart Hall (ed.), SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997, pp. 13-76.

³⁹ Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, Hill and Wang, New York, 1986, p.14.

⁴⁰ Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang, New York, 1975, pp. 30-31.

⁴¹ Kristeva, Julia. *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*, Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York, 1980, pp. 36-63, p. 36.

uslovljeno i drugim tekstovima, ono ne proizilazi iz teksta samog već iz odnosa koji ima sa drugim tekstovima koji su, posredno ili neposredno, povezani sa njim.

Kako navodi Milanović, telo je definisano jezikom - u rodnom, seksualnom, etničkom, rasnom, klasnom i svim drugim kontekstima jer jezik je taj koji diferencira i određuje subjekte⁴² i vršeći pritisak nad njima tako što ih smašta i zadržava unutar granica kategorije u kojoj su, po rođenju, postavljeni. Ako govorimo o rodnom odrednicama, svaki subjekt po rođenju biva određen i primoran da to određenje potvrđuje jezikom dok (o sebi) govori, a ponavljanjem se kategorije koje jezik prepoznaje naturalizuju i postaju institucionalno priznate.⁴³

1.4. Jezik i patrijarhat

Pitanja vezana za rod i seksualnost, koja su uglavnom ignorisana u ranom razvoju sociolingvistike, pojavila su se kao kamen temeljac ove oblasti. Podstaknuta feminističkim pokretom i novim generacijama angažovanih teoretičara i naučnika koji se bave načinom na koji upotreba jezika otkriva ali i ugrađuje rodne nejednakosti, učenja o takvim pitanjima postala su „mainstream“ u nizu disciplina. Pojedine teoretičarke međutim smatraju da je fokus poslednjih decenija okrenut ka pitanjima društvenih identiteta i performansa, što je iako na mnogo načina važno, imalo i neželjenu posledicu skretanja pažnje sa ključnih pitanja moći i patrijarhata u smislu rodnih odnosa koji i dalje nisu rešeni.

Među prvim važnijim i ozbiljnijim istraživanjima inspirisanim feminizmom, na temu jezika i roda svakako je zbirka tekstova koju su priredile sociološkinja Bari Torn (Barrie Thorne) i psihološkinja Nensi Henli (Nancy Henley) – „Jezik i pol: razlika i dominacija“⁴⁴ iz 1975. godine. Sadržaj ove knjige podvlači ključnu karakteristiku mnogih ranih radova u ovoj oblasti – potrebu da se kroz lingvističku analizu, osvetle svakodnevni problemi sa kojima se suočavaju žene u društvima u kojima dominiraju muškarci. Kako Robin Lakoff kaže „jezičke neravnoteže vredne su proučavanja jer u oštiji fokus stavljaju neravnoteže i nejednakosti u stvarnom svetu. Oni su tragovi da neka spoljna situacija treba da se promeni.“⁴⁵ Bilo da je fokus

⁴² Bart, Rolan. *Lekcija: pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 7. januara 1977. godine*, Karpos, Loznica, 2010, p. 14.

⁴³ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, pp. 19-20.

⁴⁴ Thorne, Barrie and Henley, Nancy. *Language and Seks: Difference and Dominance*, Rowley, Mass, Newbury, 1975.

⁴⁵ Lakoff, Robin. *Language and Woman's Place*, Harper & Row, New York, NY, 1975, p. 73.

teoričarki jezika istorijska tendencija da reči koje označavaju žene postanu pežorativne, ili među-kulturalno rasprostranjeno isključivanje žena iz događaja koji su podrazumevali govore ili iz foruma unutar kojih se ustanovljavala moć, ili prosto obrasci prekidanja koji su se mogli naći u razgovorima mešovitih polova, nastojale su da pokrenu svest o tome u kojoj meri svakodnevne jezičke prakse odražavaju i reprodukuju strukturnu polnu nejednakost.

Rodno nesenzitivan jezik u kom se žena podrazumeva a ne izgovara, oslikava patrijarhalno ustrojen sistem „muškog roda“ kao dominantnog i kao norme, a kao što Lis Irigaraj (Luce Irigaray) kaže: „alfabetno pismo povjesno je povezano s građanskom i religijskom kodifikacijom patrijarhalnih vlasti. Neunošenje spolnosti u jezik i pismo znači zapravo trajno održavanje pseudo-neutralnosti zakona i tradicija koje privileguju muške genealogije i njihove logičke kodove.“⁴⁶ Francuska teoretičarka feminističke orijentacije Monik Vitig (Monique Wittig) podržava teoriju da je jezik instrument moći ali smatra da je moguće transformisati ga tako što će oni koji trpe jezičku opresiju odbijati da koriste modele smišljene da produkuju diskriminaciju.⁴⁷ Vitig poriče ideju da je jezik apstraktan, bez uticaja na to kako živimo svoje živote i zamišljamo naše zajednice. Razmišljajući o tome kako govorimo, pišemo i promišljamo o telima, posebno o ženskim telima, ona smatra da (žensko) telo više ne sme biti predmet sramote, niti nešto što treba odbaciti zbog svoje prolaznosti i promenljivosti ili pretvarati u „posudu za smeštanje konzumerističkih fantazija“.⁴⁸ Za Vitig je telo sredstvo kojim se može povratiti moć kroz odstupanje od dominantnih načina predstavljanja i dominantnih narativa o telu i kroz odlazak u nepoznate teritorije roda i seksualnosti kako bismo kreirali sopstvene alfabete i rečnike. Vitig navodi da je rod lingvistički indeks političke opozicije između polova⁴⁹, i da postoji samo jedan rod - ženski, dok muški nije rod obzirom da muško nije muško već opšte, odnosno da je muško iskustvo normalizovano u odnosu na iskustvo ženskog. Ovde možemo spomenuti i francuskog filozofa Žaka Deridu (Jacques Derrida) i njegov termin *falocentrizam* kojim označava dominaciju maskulinog principa prilikom proizvodnje značenja, odnosno postojanje *falusa* kao ultimativnog označitelja unutar jezika kao sistema.

Bez obzira na uspostavljanje većeg stepena svesti oko rodno senzitivnog jezika koji nastaje kao oštra kritika korišćenja muškog roda kao neutralnog odnosno opšteg, mnoge teoretičarke se slažu oko toga da se borba feministkinja danas zapravo vodi oko istih pitanja

⁴⁶ Irigaray, Luce. *Ja, ti, mi: za kulturu razlike*, Tenska infoteka, Zagreb, 1999, p. 41.

⁴⁷ Wittig, Monique. *The Straight Mind—, Feminist Issues*, Volume 1, Issue 1, 1980, pp. 103–111.

⁴⁸ Wittig, Monique. *Les Guérillères*, University of Illinois Press, 2007, p. 77.

⁴⁹ Wittig, Monique. *Point of View: Universal or Particular? - The Straight Mind and Other Essays*, Ed. Monique Wittig. Boston: Beacon Press, 1992, pp. 60-61.

kao sedamdesetih godina dvadesetog veka i da se naavode istovetni primeri isključivanja žene iz razgovora. Razlog za ne tako veliki broj relevantnih istraživanja na temu jezika i roda, je to što pitanje neuravnoteženosti i nejednakosti u stvarnom svetu, više ne zauzima centralno mesto u studijama jezika. Pojava „Nevolje sa rodom” Džudit Batler, koja je rod konceptualizovala kao „performativan“ oblik identiteta koji nije zadat unapred, već konstituisan kroz ponovljene radnje, označava odlučujući trenutak. Zaokret ka identitetu i batlerovskoj kvir teoriji omogućio je da se proučavanje jezika i seksualnosti, koje je prethodno išlo jednim tokom, više integriše sa studijama jezika i roda. Interesovanje za performativnost koja potkopava binarnost pol/rod podstaklo je više istraživanja o kvir, trans i drugim nekonvencionalno rodnim temama.

Trans i kvir aktivističke zajednice se takođe bave opresijom jezika i utiču na njegovo prilagođavanje osobama koje se ne osećaju komforno u određenom, fiksiranom rodu, kao i osobama kojima se rodne i polne odrednice ne poklapaju. Binarni rodni sistem kojim se do skoro sve definisalo, počinje da se izbegava korišćenjem, na primer, zamenice *ONI*, na engleskom *they*. Kako Milanović navodi, iako nas sistem jezika zatvara u određene kategorije mi upravo putem samog jezika možemo iste te kategorije da dekonstruišemo i menjamo. Telom (gestom i telesnim performiranjem) te govorom (jezikom) pojedinac može potvrditi ili odreći se svog roda, što pokazuje da upravo telom možemo redefinisati i čvrsto određenu jezičku strukturu, odbacujući je i menjajući.⁵⁰

1.5. Feminističko čitanje tela

“This is how I would define a feminine textual body: as a female libidinal economy, a regime, energies, a system of spending not necessarily carved out by culture. A feminine textual body is recognized by the fact that it is always endless, without ending: there is no closure... There’s tactility in the feminine text, there’s touch, and this touch passes through the ear. Writing in the feminine is passing on what is cut out by the Symbolic, the voice of the mother, passing on what is most archaic.”⁵¹

⁵⁰ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, p. 25.

⁵¹ Cixous, Hélène. *Castration or Decapitation?*, Signs, Vol. 7, No. 1, The University of Chicago Press, Autumn 1981, p. 53.

prevod na srpski jezik: „Ovako bih definisala žensko tekstualno telo: kao žensku libidinalnu ekonomiju, režim, energije, sistem potrošnje koji nije nužno isklesan kulturom. Žensko tekstualno telo se prepoznaje po tome što je uvek beskrajno, bez kraja: nema zaključka... U tekstu ženskog roda ima taktlnosti, dodira, i ovaj dodir prolazi kroz uho. Pisanje u ženskom rodu je prenošenje onoga što je izrezano simboličkim, glasom majke, prenošenje onoga što je najarhaičnije.”

Koncept *ženskog pisma* (fr. *écriture féminine*) vezuje se za početak sedamdesetih godina dvadesetog veka i francuske teoretičarke Helen Siksu, Julija Kristeva i Lis Iragaraj. Rad Julije Kristeve nadovezuje se na promišljanja Žaka Lakana, Mišela Fukoa i ruskog teoretičara književnosti Mihaila Bahtina, prateći dva različita trenda koja se mogu grupisati u dve faze: ranu strukturalističko-semiotičku i kasniju psihoanalitičko-feminističku. Tokom kasnijeg perioda Kristeva formira novu studiju koju naziva „semanaliza“⁵², kao kombinaciju psihoanalize Sigmunda Frojda i semiologije, ili semiotike (proučavanja znakova), švajcarskog lingviste Ferdinanda de Sosira i američkog filozofa Čarlsa Sanders Pirsra. Kristevin doprinos filozofiji jezika svakako se tiče ukazivanja na razliku između semiotičkih i simboličkih aspekata jezika: semiotika, koja se manifestuje u ritmu i tonu, povezana je sa materinskim telom dok simboličko, s druge strane, odgovara gramatici i sintaksi i povezano je sa referencijalnim značenjem. Ovom razlikom Kristeva pokušava da vrati „telo koje govori“ u lingvistiku i filozofiju. Ona kaže da se telesni nagoni prazne u jeziku i da struktura jezika već operiše odnosno funkcioniše u telu. Pored toga što je telo instrument neophodan za izvođenje govora, čime se ono upisuje u jezik, subjekt putem tela reflektuje i oslobađa nagone, želje, emocije koje dolaze iz domena nesvesnog a koje takođe transgresira u jezik destabilišući njegov poredak i strukturu⁵³. Julija Kristeva objašnjava ovaj nivo upisa kroz razlikovanje pojmova semiotičko i simboličko, koji su oba povezana sa njenom teorijom označiteljskih praksi, i istraživanja otpora koji se javlja tokom procesa proizvodnje značenja. Prema Kristevi, značenje se stvara kada označitelj ulazi u telo i njegovu materijalnost, ali taj proces uvek podrazumeva otpor tela prema tome. Na osnovu toga, Kristeva definiše dva modela označavanja - simboličko, koje se odnosi na jasno izražavanje zasnovano na jezičkoj strukturi i gramatičkim pravilima, i semiotičko, koje se odnosi na vanjezičke elemente i bazira se na korporealnosti i području nesvesnog.⁵⁴ Iako semiotičko nije jezičko samo po sebi, ono se može izraziti jezikom i nalazi se unutar njega, i na subverzivan način utiče na jezičku strukturu.

U knjizi "Želja za jezikom: semiotički pristup književnosti i umetnosti"⁵⁵, Kristeva objašnjava koncept simboličkog kao prostora u kojem se dete razvija kao subjekt koji govori i

⁵² Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York: 1980, p. 217.

Namera semanalize Julije Kristeve je da otkrije dinamiku procesa označavanja (značenja). Izraz „generisanje formule“ na prikladan način ilustruje pokretnu prirodu „označitelja koji nastaje kao tekst“

⁵³ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, p. 25.

⁵⁴ Kristeva, Julia. *The Bounded Text—, Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*, Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York, 1980, pp. 36-63, p. 36.

⁵⁵ Kristeva, Julia. *The Bounded Text—, Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*, Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York, 1980.

stiče osećaj identiteta koji je nezavisan od majke. Proces odvajanja od majke, poznat kao abjekcija⁵⁶, zahteva od deteta da se udalji od majke kako bi se integrisalo u svet jezika, kulture i društva. Simboličko područje jezika je suprotno semiotičkom jer je povezano sa zakonom, strukturom i muškom sferom. Kristeva prihvata koncept Lakana da čak i nakon ulaska u simboličko, subjekt nastavlja da oscilira između semiotičkog i simboličkog. Umesto da se postigne fiksni identitet, subjekt je uvek "u procesu". Kod ženske dece postoji tendencija da zadrže blisku vezu sa semiotikom jer i dalje dele određeni nivo identifikacije sa majkom. Ova stalna identifikacija sa majkom može rezultirati melanholijom (depresijom), kako Kristeva opisuje u radu „Crno sunce“ (*Black Sun*, 1989), jer ženska deca istovremeno odbacuju i identifikuju se sa majčinom figurom.

Džudit Batler u „Politikama tela Julije Kristeve“ (*The Body Politics of Julia Kristeva*), kaže kako Kristeva, iako tvrdi da je semiotički (poetičko-materinski) potencijal jezika subverzivan i narušava simbolički (shvaćen kao kulturno razumljiv govor kojim se upravlja pravilima) i da semiotika osporava univerzalnost simboličkog, čini nekoliko teorijskih poteza koji na kraju konsoliduju moć simboličkog i očinskog autoriteta uopšte.⁵⁷ Batler kritikuje Kristevu da njena distinkcija između semiotičkog i simboličkog deluje tako da onemogućava kulturološko istraživanje geneze upravo onih ženskih principa za koje ona tvrdi da imaju preddiskurzivnu, naturalističku ontologiju. Iako Kristeva tvrdi da su materinski aspekti jezika potisnuti u simboličkom govoru i da pružaju kritičku mogućnost zamene hegemonije očinskog/simboličkog, Batler smatra da sami njeni opisi materinskog prihvataju a ne osporavaju, neizbežnu hegemoniju simboličkog. Kristeva sa druge strane misli da su njeni spisi pogrešno shvaćeni od strane američkih teoretičarki feminizma, i da nije bilo dovoljno jednostavno secirati strukturu jezika da bi se pronašlo njegovo skriveno značenje, nego jezik takođe treba posmatrati kroz prizmu istorije i individualnih psihičkih i seksualnih iskustava. Kristeva smatra da je štetno postavljati kolektivni identitet iznad individualnog identiteta.

Helen Siks u smatra da izvor ženskog pisma leži u telu žene i da će se žena pisanjem sebe vratiti telu koje joj je oduzeto i pretvoreno u „zazornog stranca na displeju – bolesnu ili mrtvu figuru koja se često pojavljuje kao neprijatan saputnik, kao uzrok i mesto inhibicija.“⁵⁸ Siks smatra da žena cenzurišući telo cenzuriše i disanje i govor u isto vreme i poručuje: „Piši

⁵⁶ Kristeva, Julia. *Powers of Horror – An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982, p. 4.

⁵⁷ Butler, Judith. *The Body Politics of Julia Kristeva*, Hypatia, Vol. 3, No. 3, French Feminist Philosophy (Winter, 1989), pp. 104-118.

⁵⁸ Cixous, Helene. *The Laugh of the Medusa*, Signs, Vol. 1, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, Summer 1976, pp. 875-893, p. 880.

sebe. Tvoje telo se mora čuti!”⁵⁹, ukazujući na klauzalnu povezanost tela i teksta (pisanja) uz pomoć kog je moguće menjati ukorenjenu patrijarhalnu jezičku strukturu. Kako Milanović primećuje, za Siksū je upravo pisanje način na koji se žena može povezati sa sopstvenim telom, koje je u *androtekstu* prikazano i konstruisano kao *Drugo telo*. Siksū smatra da žene treba da pišu u što većoj meri, i da zaborave na naučeno koje kaže da je pisanje muški posao, smatrajući da se žena oslobađa pisanjem jer je izostavljena iz androteksta, kreirana od strane mušlaraca tako da se njeno iskustvo ne nalazi u androtekstu, niti se ona u takvom tekstu može pronaći kao ni biti slobodna unutar takvog jezičkog sistema⁶⁰.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, p. 26.

POGLAVLJE II
RANJIVOST I OTPORI *DRUGIH*

„Ali pokušaj da bude žena jeste isto tako varka: biti žena značilo bi biti objekat, Drugo. A Drugo ostaje subjekat u svom otuđenju.“⁶¹

Simon de Bovoar

“...identification is always an ambivalent process. Identifying with a gender under contemporary regimes of power involves identifying with a set of norms that are and are not realizable, and whose power and status precede the identifications by which they are insistently approximated.”⁶²

Judith Butler

2.1. Drugost

Ideja *drugosti* centralna je za sociološke analize o tome kako se konstruišu većinski odnosno manjinski identiteti obzirom da će predstavljanje različitih grupa u bilo kom društvu kontrolisati one grupe koje imaju veću (političku) moć. Da bi razumeli pojam *Drugog*, sociolozi prvo nastoje da fokusiraju kritičku pažnju na načine na koje se konstruišu društveni identiteti. Zigmunt Bauman smatra da je pojam drugosti centralni za način na koji društva uspostavljaju kategorije identiteta⁶³, jer su identiteti postavljeni kao dihotomije: „žena je drugo od čoveka, tuđinac je drugo od urođenika, životinja drugo od čoveka, abnormalnost drugo od norme, odstupanje drugo od poštovanja zakona, bolest drugo od zdravlja, ludilo drugo od razuma, laik drugo od stručnjaka, stranac drugo od državnog subjekta, neprijatelj drugo od prijatelja.“⁶⁴ Konceptom *Drugog* može se pojasniti i kako se stvara osećaj pripadnosti, identiteta i društvenog statusa kroz konstruisanje društvenih kategorija reprezentovanih kao binarne suprotnosti. Tela i telesne karakteristike koje se nalaze na marginama ili u manjinskoj poziciji, mogu se opisati kao *Druga*. Ovaj termin se odnosi na subjekte, tela ili identitete koji se ne uklapaju u norme i idealne konstrukcije društvenog sistema vrednosti, te su stoga diskriminisani, potisnuti ili odbačeni. Za razliku od privilegovanih *Prvih*, termin *Drugi* obuhvata sve one kojima je uskraćena mogućnost da imaju moć, kao što su ženska, trans ili

⁶¹ Bovoar, Simon. de, *Drugi pol*, I tom, BIGZ, Beograd 1982, p.75.

⁶² Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, Routledge, New York and London, 1993, p. 126.

Prevod na srpski jezik: „...identifikacija je uvek ambivalentan process. Identifikacija sa rodom u savremenim režimima moći podrazumeva identifikaciju sa skupom normi koje i jesu i nisu ostvarive, i čija moć i status prethode identifikacijama koje ih uporno čine približnim.“

⁶³ Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*, Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1991. p. 8.

⁶⁴ Ibid.

homoseksualna tela i identiteti. Budući da su na margini i diskriminirani, *Druga* tela nemaju opciju da ravnopravno učestvuju u raspodeli društvene moći. Terminom *Drugost* obeležava se ono što je drugačije, inferiorno i zazorno⁶⁵ u odnosu na norme i time društveno neprihvatljivo. Baveći se konstrukcijama drugosti, Milanović se, između ostalog dotiče rada američke teoretičarke Ajris Marion Jang i citira je: „Kada dominantna kultura definiše neke grupe kao različite, kao *Druge*, pripadnici tih grupa su zarobljeni u svojim telima. Dominantni diskurs ih definiše u odnosu na telesne karakteristike, i konstruiše ta tela kao ružna, prljava, ukaljano, nečista, zagađena ili bolesna“.⁶⁶ Proces konstruisanja *Drugog*, kojim se ono postavlja u poziciju neprikladnog subjekta bez validnosti, označava se terminom na engleskom jeziku – *othering*.

Drugost je osnovna kategorija ljudske misli, i nijedna grupa se nikada ne postavlja kao *Jedno*, a da istovremeno ne postavi *Drugo* nasuprot sebe,⁶⁷ kaže pedesetih godina dvadesetog veka Simon de Bovoar. Centralna teza njenog rada u „Drugom polu“ odnosi se na trajno potčinjavanje žena muškarcu kroz njihovu poziciju *drugosti* u odnosu na njega. U saglasnosti sa hegelovskom i sartrijevskom filozofijom, Bovoar takođe smatra da je sopstvu neophodno *drugo* da bi se definisao kao subjekt te je kategorija drugosti neophodna je u konstituisanju sopstva. Postupak samoosvešćivanja kroz *drugost* uzajaman je, te je sopstvo objektivizovano drugim, koliko i *drugo* sopstvom. Bovoar smatra da je žena dosledno definisana kao *Drugo* od strane muškarca koji preuzima ulogu Sopstva ili subjekta, podrazumevajući da je žena *incident* ili nebitno, u suprotnosti sa bitnim. „On je subjekt, on je Apsolut - ona je *Drugo*.“⁶⁸ Možda najpoznatijom tvrdnjom da se „ne rađa, već postaje ženom“⁶⁹ Bovoar želi da ukaže da se žene ne rađaju „ženstvene“ već da se takve konstruišu kroz društvenu indoktrinaciju ilustrujući na koje sve načine se žene prisiljavaju na odustajanje od svog prava na transcendenciju i autentičnu subjektivnost, prihvatajući „pasivnu“ i „otuđenu“⁷⁰ ulogu u odnosu na "aktivne" i "subjektivne" pozicije muškaraca. Bovoar vidi egzistenciju kao dvosmisleni interakcija između transcendencije i imanencije⁷¹, smatrajući da su muškarci bili privilegovani u

⁶⁵ Pojam zazornog ili abjektog (eng.orig – abjection) istražila je Julia Kristeva ponudivši uticajni i formativni pregled koncepta u svom radu iz 1980. „Moći užasa: esej o zazornosti“, gde opisuje subjektivni užas (zazornost) kao osećaj kada pojedinac doživi ili se suoči sa čistim iskustvom onoga što Kristeva naziva nečija tipično potisnuta „telesna stvarnost“, ili upad Realnog u simbolički poredak.

⁶⁶ Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019, p. 67. referenca na: Marion Young. *Iris, Justice and politics of difference*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, p. 123.

⁶⁷ Bovoar, Simon de. *Drugi pol, I tom*, BIGZ, Beograd, 1982, p. 12.

⁶⁸ Ibid. p. 46.

⁶⁹ Ibid. p. 280.

⁷⁰ Ibid. pp. 323-330.

⁷¹ Ibid. pp. 79-84.

izražavanju transcencije kroz različite "projekte" dok su žene primorane na „repetitivni“ i nekreativni život imanencije. Bovoar smatra kategoriju *Drugog* jednako iskonskom koliko i samu svest, dok se dvojnost između Sopstva i Drugog može pronaći i u najprimitivnijim društvima i najstarijim mitologijama. Obrazlažući tezu da se grupe definišu u odnosu na uspostavljenу suprotnost Drugog, Bovoar navodi priču o putnicima u vozu - dovoljno je da se tri putnika sretnu slučajno u istom vagonu voza, pa će svi ostali putnici postati nejasno neprijateljski *drugi*.⁷²

Jedan od najznačajnijih predstavnika egzistencijalizma, francuski filozof Žan Pol Sartre, u svom delu „Biće i ništavilo: ogled iz fenomenološke ontologije“⁷³, bavi se odnosom subjekta i *Drugog* i iznosi svoj pogled na međuljudske odnose. Sartrova fenomenološka ontologija otkriva da razumevanje svesti i njenog načina postojanja zahteva analizu odnosa sa drugim svestima.⁷⁴ Sartre smatra da je ključni aspekt ljudskog postojanja *drugost* odnosno *drugi*, i da čovek postaje svestan sebe i svog postojanja tek kada se suoči sa *drugim*. *Drugi* predstavlja ogledalo u kojem ogledamo svoje sopstvo i postajemo svesni sopstvene individualnosti. Sartre razvija svoj koncept *pogleda* analizirajući način kako pogled *drugog* oblikuje našu percepciju sopstvenog identiteta i tvrdi da svest teži da posmatra *Drugog* kao pretnju⁷⁵ svojoj čistoj subjektivnoj slobodi. Ovo stvara konfliktni društveni odnos u kome svaka svest pokušava da objektivizuje *Drugog* kako bi održala svoju subjektivnu slobodu. Međutim, Sartre takođe primećuje da svesti mogu uspostaviti društveni odnos nazvan „Mi“ u kome je svaka svest slobodan subjekt. Komunikacija omogućava svakoj svesti da nauči da *Drugi* nije samo preteći objekat već drugi subjekt, ali samo ako su obe svesti prošle kroz specifičan proces *konverzije*⁷⁶. Sartre takođe tvrdi da postoje dve vrste odnosa prema drugima - "biće-sa-drugima" (*être-avec*) i "biće-za-sebe" (*être-pour-soi*). Biće-sa-drugima je stanje u kojem čovek shvata da nije izolovano biće, već deo zajednice u kojoj su prisutni drugi ljudi. U ovom stanju, čovek je svestan postojanja drugih ljudi i njihovog uticaja na njega. Biće-za-sebe, s druge strane,

⁷² Ibid.

⁷³ Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, Routledge, London and New York, 2003, p. 473.

⁷⁴ Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, Routledge, London and New York, 2003, pp. 344-345.

⁷⁵ Daigle, Christine. *Jean-Paul Sartre*, Routledge, New York, 2010, pp. 72-85.

⁷⁶ Kod Sartra izraz „konverzija“ odnosi se na duboku promenu svesti ili samosvesti, koji uključuje prelazak sa života u „lošoj veri“, koju karakteriše negiranje slobode i odgovornosti, ka prihvatanju svog autentičnog postojanja. Konverzija, u kontekstu Sartrove filozofije, podrazumeva prepoznavanje sopstvene slobode i aktivno oblikovanje sopstvenog života kroz izbore i postupke; transformativni proces koji vodi do istinskog angažovanja sa svetom i prihvatanja egzistencijalnog stanja.

predstavlja individualnost i slobodu svog sopstva koje se može osećati ograničenim ili ugroženim prisustvom drugih.

Francuski filozof Emmanuel Levinas takođe se bavio pitanjem alteriteta i relacijom između subjekta i *Drugog*, uspostavljajući koncept *Drugog* kao *apsolutnog Drugog*⁷⁷, smatrajući da je drugi upravo ono što mi nismo, i to zbog samog svog alteriteta.⁷⁸ Prema Levinasu, susret sa *Drugim* je fundamentalni aspekt ljudskog postojanja i etike jer upravo kroz susret sa *Drugim* možemo da izađemo iz sebe i doživimo svet. Levinas tvrdi da *Drugi* nije samo objekat znanja ili reprezentacije, već radikalno drugačije i nepoznatljivo biće koje je izvan našeg razumevanja i ne može se svesti na naše unapred stvorene ideje ili kategorije, i samim tim nepredvidivo za subjekt.⁷⁹ Za Levinasa je susret sa *Drugim* uvek poziv na odgovornost, mi smo etički odgovorni za druge i kroz interakcije sa drugim koji od nas zahteva da priznamo i odgovorimo na njihove potrebe i patnju, prevazilazimo sopstvenu egocentričnost. Levinas tvrdi da naša odgovornost prema Drugom nije zasnovana ni na kakvom već postojećem društvenom ili moralnom ugovoru, već proizilazi spontano iz samog susreta, i postoji kao inherentni deo ljudskog bića.

Dok su dihotomije drugosti postavljene kao prirodne i često se uzimaju zdravo za gotovo, društveni identiteti sami po sebi nisu prirodni – oni predstavljaju uspostavljeni društveni poredak, hijerarhiju u kojoj se određene grupe definišu kao superiorne u odnosu na druge. Pojedinci imaju izbor da kreiraju svoje identitete u skladu sa sopstvenim uverenjima o svetu, ali pregovaranje o identitetu podjednako zavisi od pregovaranja o odnosima moći. Ili, kako Endru Okolie (Andrew C. Okolie) kaže: „društveni identiteti su relacioni; grupe se obično definišu u odnosu na druge. To je zato što identitet nema mnogo smisla bez „*drugog*“.⁸⁰ Dakle, definisanjem sebe, grupa definiše *druge*, a definicije sebe i *drugih* imaju svrhu i posledice, one su vezane za nagrade ili kazne koje mogu biti materijalne ili simbolične, jer postoji očekivanje dobiti ili gubitka kao posledice tvrdnji o identitetu. U ovakvoj konstelaciji moć je implicirana,

⁷⁷ Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Martinus Nijhoff Publishers and Duquesne University Press, Boston, 1979, p. 39.

⁷⁸ Levinas, Emmanuel. *Time and the Other—, The Levinas Reader*, edited by Sean Hand, Basil Blackwell, Oxford, 1989, pp. 48-49.

⁷⁹ Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Duquesne University Press, Boston, 1979, pp. 39-40.

⁸⁰ Okolie, Andrew C. *Introduction to the Special Issue - Identity: Now You Don't See It; Now You Do*, Identity, Volume 3, 2003.

Citat je u originalu na engleskom jeziku: “Social identities are relational; groups typically define themselves in relation to others. (this is because identity has little meaning without the ‘other’”

a pošto grupe nemaju jednaka ovlašćenja da definišu i sebe i drugog, posledice odražavaju upravo ove razlike u moći. Stoga su pojmovi superiornosti i inferiornosti već ugrađeni u određene identitete. Društvene institucije kao što su zakon, mediji, obrazovanje, religija itd. uspostavljaju i održavaju ravnotežu moći kroz svoje predstavljanje onoga što je prihvaćeno kao „normalno“ i onoga što se u odnosu na to smatra *Drugim*. Britanski sociolog i istaknuti teoretičar kulture, Stjuart Hol, razmatra koncept cisrodnih muškaraca kao normativa prema kojem se definišu *drugi* u okviru svog rada na kulturnim identitetima. Unutar dominantne kulture cisrodna muškost, sagledava se kao standard ili norma prema kojoj se mere drugi rodni identiteti i iskustva, i definiše ono šta se smatra društveno prihvaćenim i „normalnim“. Mediji, institucije i kulturne prakse privileguju cisrodne muškarce, njihova iskustva i njihove perspektive što vodi ka konstrukciji maskuliniteta kao standarda i rezultira marginalizacijom, obezvlašćenjem i devalvacijom pojedinaca ili grupa čiji rodni identiteti ili izrazi nisu u skladu sa ovom normom.

2.2. Zarobljenost u *drugosti*

“Bound to seek recognition of its own existence in categories, terms, and names that are not of its own making, the subject seeks the sign of its own existence outside itself, in a discourse that is at once dominant and indifferent. Social categories signify subordination and existence at once. In other words, within subjection the price of existence is subordination.”⁸¹

Judith Butler

Kategorija roda više ne može biti sagledavana samo u odnosu na pol. Ona je duboko ukorenjena u društvenoj konstrukciji i funkcioniše kao okvir koji je nametnuto patrijarhalno društvo razvijalo kroz istoriju. Taj okvir određuje kako se ljudska bića trebaju ponašati da bi bila prihvaćena i priznata, dok svako odstupanje od tih normi predstavlja pretnju. Savremene

⁸¹ Butler, Judith. *Theories in Subjection: The Psychic Life of Power*, Stanford University Press, Redwood City, 1997, p. 20.

Prevod na srpski jezik: „Ograničen da traži priznanje sopstvenog postojanja u kategorijama, pojmovima i imenima koji nisu njegova tvorevina, subjekt traži znak sopstvenog postojanja izvan sebe, u diskursu koji je istovremeno dominantan i ravnodušan. Društvene kategorije označavaju istovremeno potčinjenost i postojanje. Drugim rečima, u okviru podređenosti, cena postojanja je potčinjenost.”

teorije feminističkih i trans/rodnih praksi usmeravaju pažnju na razotkrivanje postavljenih granica rodnih odrednica i istraživanje mogućnosti za njihovo proširivanje i ukidanje. Pojam roda danas poseduje mnogo više nezavisnosti i autonomije u odnosu na pol. Rod se može preklapati s polom, ali i biti potpuno odvojen od njega. Tela su prisiljena da se podrede predefinisanim odrednicama i ulogama, bivajući ograničena u okviru tog sistema. Svako odstupanje od očekivane norme izaziva otpor ili žrtvovanje.

Feminizam se suočio sa kritikama zbog binarnih hijerarhijskih podela i pozicija koje postavlja, jer veza između pola i roda nije ograničena na prirodno-kulturnu liniju. Smatrajući da su i pol i rod jednako oblikovani od strane kulture⁸², Butler ukazuje da se njihovim vezivanjem ne ostavlja dovoljna mogućnost za razmišljanje o ženskom identitetu i kako ga treba reprezentovati. Koncentracija na *Drugost* je opasna jer umesto da otvori prostor za nove ideje i teorije, feminizam se zatvara u drugosti, i u još manje okvire sopstvene teorije. Zbog toga je neophodno dekonstruisati samu ideju *Drugosti*, koja je itekako bila značajna u radovima feminističkih teoretičarki prvih generacija obezbeđujući im razvoj kritike moći patrijarhata kroz jasan uvid u marginalizovanu poziciju žene u odnosu na Prva tela muškaraca. Simon de Bovoar je primetila ograničenje nametnuto prisvajanjem pozicije *Drugosti*, kao što se vidi u citatu sa početka ovog poglavlja, smatrajući da ostanak u *Drugosti* izoluje drugo, ostavljajući ga u svom odvojenom svetu i u opasnosti da ga *prvo* iznova p/određuje i osvaja⁸³, te samim tim ni feminizam ne sme da ga legitimise.

Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak) naglašava odgovornost koju imamo kao subjekti koji se bave mestom *drugog*, ističući da moramo menjati svoje pretpostavke u zavisnosti od teksta kojim se bavimo.⁸⁴ Spivak govori iz pozicije postkolonijalne feminističke teoretičarke dajući veliki doprinos uvođenjem termina *subaltern* u postkolonijalnu teoriju, i smatra da je nemoguće vratiti autentične subalterne glasove koje je kolonijalizam učutkao.⁸⁵ Subaltern za nju nije samo klasična reč za “potlačene”, *Druge*, u postkolonijalnom kontekstu sve što ima ograničen ili nikakav pristup kulturnom imperijalizmu je *subaltern* - prostor različitosti.⁸⁶ Spivak odbija diskurs Zapada po kom on sa pozicije moći komentariše problematične prakse kolonijalizovanih zemalja unapred ih označavajući kao šovinističke i manipulativne, ne samo zbog duboko ukorijenjenih obrazaca ponašanja koji su različiti i ponekad kulturološki neuporedivi, već i zbog činjenice da je i sam Zapad takođe pun

⁸² Butler, Džudit. *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica 2010, p. 58.

⁸³ Bovoar, Simon de, *Drugi pol*, I tom, BIGZ, Beograd, 1982., p. 75.

⁸⁴ Spivak, Gajatri Čakavorti. *Kritika postkolonijalnog uma*, Beogradski krug, Beograd, 2003., p. 28.

⁸⁵ Gajatri Čakravorti Spivak, *Mogu li podređeni da govore*, Časopis za kniževnost i teoriju Polja, KC Novi Sad

⁸⁶ Leon de Kock, *Interview With Gayatri Chakravorty Spivak*: New Nation Writers Conference in South Africa

seksističkih percepcija o ženi i šovinističkih stavova uopšte.⁸⁷ Spivak smatra da kolonijalizam dozvoljava kolonizovanom *Drugom* da progovori samo sa onih pozicija sa kojih mu to dozvoljava imperijalna sila. Zato i nema bilo koje alternativne istorije koja bi bila napisana iz subalterne pozicije. Bivajući na na tragu Fukoa i odnosa moć- znanje, ona smatra kako Zapad pogrešno misli da zbog svoje političke moći i nivoa razvoja ima moralni autoritet da sudi o položaju žena u Trećem svetu i unapred pretpostavlja i potvrđuje njihovu potlačenost, ne dajući im glas pa ni radi boljeg uvida u njihove osećaje, razmišljanja i stvarni položaj u društvu. Po njoj, narativ treba da dolazi iznutra jer komplikovane religijske prakse i rituale neće moći jednako da razumeju zapadni akademik i pripadnik lokalne kulture, plus je teško zadržati nepristranost u pokušaju tumačenja pojedinih fenomena. Spivak dolazi do zaključka da subalterni ne mogu da govore kada u njihovo ime drugi preuzimaju reč pa je tako ženski glas i dalje zaglavljen između kolonijalnog okupatora i lokalnog, indijskog patrijarhata. U toj dvostrukoj potlačenosti kolonizovanih žena one predstavljaju *Drugog* i u odnosu na kolonizatora, i u odnosu na patrijarhalni dominantni diskurs.

Smatrajući da je feminističkoj teoriji potrebna radikalna promena pravca i pristupa u promišljanju rodnih i identitetskih, ali i sopstvenih pozicija, Džudit Butler se zalaže za liberalnije i drugačije promišljanje ontološke konstrukcije identiteta u okvirima feminističke političke teorije, smatrajući da bi različita i radikalnija predstavjačka politika oživela feminizam na progresivnijim osnovama.⁸⁸ Društvene zajednice su oblikovane određenim politikama u okviru kojih sagledavamo sistematsko ili delimično potčinjavanje, nasilni akt nad manjinama: nad ženama i svima koji nisu određeni sa dva jasno određena roda i pola, nad onima koji egzistiraju na granicama rodnih uloga i rodnih identiteta, onima koji izlaze izvan okvira heteroseksualne matrice, kao i nad muškarcima koji ne žele biti zarobljeni unutar granica „muškosti“.

Iako su prvobitni pokreti za postizanje ravnopravnosti u društvu donekle izmenili postojeće norme, svedočimo dvostrukom fenomenu u 21. veku. S jedne strane, vidimo otvoreno odbacivanje i kritiku patrijarhalnih normi, kao i razvijene (feminističke) teorije koje to podržavaju. S druge strane, istovremeno se suočavamo sa porastom novih oblika antifeminizma. Takođe, slična situacija je u pitanju i kada je reč o politikama identiteta koje se strateški primenjuju od strane feminističkih pokreta, kao i pokreta za prava homoseksualnih i transrodnih osoba, i čiji je uticaj u postizanju pravednijeg društvenog ambijenta a samim tim i

⁸⁷ Gajatri Čakravorti Spivak, *Mogu li podređeni da govore*, Časopis za kniževnost i teoriju Polja, KC Novi Sad

⁸⁸ Butler, Džudit. *Nevolja s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010., p. 53.

ukidanju neravnopravnosti veliki. Iako zahvaljujući delovanju ovih pokreta i razvoju feminističkih i trans/rodnih teorija, postoji konstantan napredak u otkrivanju strategija potlačivanja, ove strategije nisu potpuno uklonjene, već se transformišu i donose nove pretnje ostvarivanju ravnopravnosti.

2.3. Konstrukcije i performativnost roda – razmišljanja Džudit Batler

„Bivanje u svetu, uvek već znači bivanje orodnjenim, tako da, ukoliko ja nisam orodnjena, ja uopšte i nisam.“⁸⁹

Rosi Braidoti

“The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of gender as a constituted social temporality.”⁹⁰

Složena problematika roda proizvodi nove paradigme unutar feminističkih teorija, ispitujući i preispitujući uspostavljene kategorije putem subverzivnih akcija i neprestanog prelaženja granica. Pitanje roda otvara prostor za refleksiju o konceptu pola, koji je tradicionalno prihvaćen kao nepromenjiva biološka odrednica. Međutim, razmatranje novih značenja roda kao društveno konstruisane kategorije podriva ovu pretpostavku i dovodi u pitanje i sam pojam pola. Istovremeno, pol i telo se ne mogu više posmatrati kao pasivni objekti kojima vladamo, već treba sagledati njihovu ulogu u regulisanju društvenih normi i moći. Tela su mesta na kojima se ispoljava dinamika moći i regulativnih normi, a performativnost rodne uloge je diskurzivno sredstvo koje stvara i ograničava određene pojave. Kroz koncept performativnosti Batler tvrdi da pol i rod nisu inherentni ili prirodni, već su društveno konstruisani i reprodukovani kroz kontinuirane izvedbe u kojima telo igra ključnu ulogu.

⁸⁹ Braidotti, Rosi. *The Politics of ontological Difference - Between Feminism and Psychoanalysis* edited by Teresa Brennan, Routledge, London and New York, 2002, pp. 89-105, p. 92.

⁹⁰ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, New York, 1990, pp. 10-12.

prevod na srpski jezik: “Efekat roda se proizvodi kroz stilizaciju tela i, stoga, mora se razumeti kao svakodnevni način na koji telesni gestovi, pokreti i stilovi različitih vrsta čine iluziju stalnog rodno zasnovanog sopstva. Ova formulacija pomera koncepciju roda sa temelja suštinskog modela identiteta do onog koji zahteva koncepciju roda kao konstituisane društvene temporalnosti.”

Prema Butler, uloga tela u području kulturne inteligibilnosti⁹¹ leži u priznavanju da su načini na koje tumačimo i izvodimo naša tela vezani za društvene norme, ali da postoje i načini izražavanja van tih granica koji bi trebali biti prihvaćeni i poštovani. Pol nije određen rodom već je kulturalna norma koja upravlja materijalizacijom tela, tela nisu mesta trpljenja već oblikovanja čime se otvara pitanje identifikacije i razmišljanja o tome šta je sve do sada bilo isključeno tj. kako su se proizvodila „odbačena bića“.⁹²

U radu „Nevolja s rodom“, čiji naziv ukazuje na tezu koju zastupa i izazov sa kojim smatra da se nosimo, Butler inicira radikalno drugačije promišljanje kategorija identiteta u kontekstu odnosa radikalne asimetrije⁹³ kao odgovor na rasprave unutar feminističkih krugova oko pojma roda. Butler odbacuje postojeća feministička uverenja ne želeći da se zadržava na „sigurnim“ pozicijama ograničenim podelom pol/rod, i određenjem ženskog identiteta daljim razvijanjem diskusije o *Drugosti* već otvara prostor za razmatranje same kategorije roda. Po njoj zamka zadržavanja kod *Drugog* jeste odvajanje ženskog/ženskosti i muškog/mušкости kao obeležja koja se u potpunosti preklapaju sa granicama pola i roda, i međusobnih odnosa nužno zasnovanih na heteroseksualnoj matrici.⁹⁴ Glavna namera u „Nevolji s rodom“ jeste proširivanje granica i razumevanja kategorije roda i kretanje ka novim teoretskim pozicijama po kojima bi „*muškarac* i *muževno* jednako lako mogli da označavaju i žensko i muško telo, a *žena* i *ženstveno*, muško u istoj meri u kojoj i žensko telo.“⁹⁵ Kroz primere vezane za transrodnost (drag), Džudit Butler se pita da li ženskost uspostavlja neku prirodnu činjenicu ili kulturni performans, ili se „prirodnost“ uspostavlja diskurzivno ograničenim performativnim činovima koji proizvode telo putem kategorija pola i unutar njih.⁹⁶

Butler tvrdi da je pol inherentno rod⁹⁷, jer ga konstruiše društvo kao kategoriju koja izvire iz roda. Telo je takođe diskurzivno konstruisano, tako da su pol i rod, zajedno sa svim ostalim karakteristikama tela, takođe diskurzivne tvorevine. Materijalnost tela nije negirana, već Butler smatra da joj se može pristupiti samo putem diskursa, jer se telo uvek pojavljuje i tumači unutar postojećeg rodnog diskursa, gde pol dobija svoje značenje.⁹⁸ Butler govori o nestabilnosti identitetskih kategorija, koje doživljava kao performativne konstrukte i efekte institucija, praksi i diskursa, gde rod predstavlja „stilizaciju tela koja se ponavlja...i stvara

⁹¹ Butler, Džudit. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Samizdat B92, Beograd, 2001., p. 14.

⁹² Ibid., p. 15.

⁹³ Ibid., p. 65.

⁹⁴ Butler, Džudit. *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010., p. 54.

⁹⁵ Ibid., p. 56.

⁹⁶ Butler, Džudit. *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010., p. 38.

⁹⁷ Ibid., p. 58.

⁹⁸ Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, Routledge, New York and London, 1993, p. 147.

privid supstancijalnosti, prirodnog postojanja.“⁹⁹ Rod je povezan sa kolektivitetima i odnosima unutar grupa, i podrazumeva poštovanje normi, a razlikuje se od zakona i pravila.¹⁰⁰

Kategorija pola se smatra normativnom, ali takođe podrazumeva i ono što Fuko naziva „regulatornim idealom“ čija regulativna sila ima moć da proizvede, razgraniči i diferencira tela koja kontroliše. Pol je idealni konstrukt koji se postupno materijalizuje pod prisilom.¹⁰¹ Batler smatra da su polni i rodni identiteti konstruisani prema modelu koji uspostavlja heteroseksualnost kao jedini socijalno prihvatljivi oblik seksualnost, te da je ojačanje heteroseksualnog imperativa moguće samo kroz utemeljenje polne razlike na materijalnosti pola i tela.¹⁰² Polne odrednice određene su i dodeljene u odnosu na normativ koji je ustanovljen i definisan, a uz pomoć konstantnog ponavljanja odnosno performiranja pola, finalizuje se proces materijalizacije. Tela i identiteti koji ne odgovaraju normativima i ne podržavaju heteroseksualnu normu, bivaju označena i odbačena kao nemoguća, nezamisliva i neprihvatljiva. Batler koristi koncept "zazornog" kako bi objasnila na koji način dominantni diskurs stavlja polno i rodno nestandardna tela u položaj Drugosti, Iako su ta tela obeležena kao zazorna i odbačena, ona igraju ulogu u konstituisanju društveno prihvatljivih subjekata, jer se upravo preko njihovog odbacivanja definiše šta je prihvatljivo i ispravno. Ovaj proces proizvodnje zazornog tela takođe uspostavlja granicu između subjekata i ne-subjekata, odnosno Prvih i Drugih tela.

Kako primećuje Karapetrović, Džudit Batler smatra da koncept performativnosti, posebno u vezi sa rodom, ima duboku povezanost sa politikom i zakonodavstvom. Njen fokus na performativnost roda ima značajnu ulogu u savremenim teorijskim i filozofskim krugovima, jer pruža dublju analizu političkih i društvenih diskurzivnih sila koje konstruišu i normalizuju pravnu i političku praksu.¹⁰³ Ona se takođe oslanja na osnovne stavove Mišela Fukoa, koji ukazuju na to da vlast uvek direktno utiče na telo, da su odnosi moći isprepleteni sa drugim vrstama odnosa kao što su proizvodni, srodnički, porodični i seksualni, te da zabrane i kazne proizilaze iz moći sa različitim oblicima. Kategorija roda je odgovarajuća za prikazivanje načina na koji moć funkcioniše i kako se različiti oblici moći presecaju i dovode do podređivanja.

⁹⁹ Batler, Džudit. *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010., p. 104.

¹⁰⁰ Batler, Džudit. *Raščinjavanje roda*, Enco Book, Beograd, 2010. p. 38.

¹⁰¹ Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, Routledge, New York and London, 1993, p. 219.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Karapetrović, Milena. *Ontologija roda: feminističko razumijevanje filozofije*, Arhe 16, 2019, pp. 171-188.

Rad Džudit Batler se često dovodi u vezu i sa razvojem kvir studija jer je njen koncept o performativnosti identiteta problematizovao i relativizovao binarnu podelu na kategorije „muško“ i „žensko“ nudeći njeno prevazilaženje. Iako se njeni tekstovi svrstavaju u oblast feminističke teorije, oni su jednako važni i za polje aktivizma jer svedoče o problematičnosti same pomenute podele. Norme ili društveni sistem, kao i sistemi moći, stvaraju subjekt koji im se odupire, te je svaki protest protiv sistema definisan i ograničen upravo sistemom, što bi značilo da onome protiv čega se borimo dugujemo sopstveni identitet koji je formiran u odnosu na ideju koju kritikujemo. Po Batler niko, u tom smislu, nije izvan sistema moći i ni jedan čin nije u potpunosti subverzivan već je potencijalno rešenje u konstantnom ponavljanju, citiranju i reartikulaciji društvenih normi, odnosno u performativnosti samoj. Njen rad je shodno tome fokusiran upravo na pronalaženje načina na koji se političko delovanje i društvena kritika mogu primeniti u sistemu koji iznova proizvodi neprijatelje koji će mu se suprotstavljati, upravo kako bi sam sebe učvrstio.

Teorije feminizma razvijaju se pomerajući se sa opštih pitanja o rodnom disbalansu u smeru preispitivanja različitih filozofskih pojmova čime menjaju i utiču na uspostavljene filozofske kanone. Pojedine filozofkinje i teoretičarke ističu da kao prednost treba iskoristiti specifičnost pozicije i pogleda koji dolazi sa margine na kojoj se nalazi feministička filozofija unutar celokupnog polja filozofije. U „Nevolji sa rodnom“ Batler se takođe zalaže i za vitalnost feminističkih teorija smatrajući da ukoliko žele da ostanu kritički sveže, moraju da pruže otpor stvaranju sopstvenih kanona.¹⁰⁴ Važnost promišljanja ali i otpora sa margine zagovara i Spivak smatrajući da „ako želimo nešto da dovršimo moramo da ignorišemo to da će, i pored svih priprema, kraj biti neodređen.“ To ignorisanje za Spivakovu ne predstavlja aktivno zaboravljanje već aktivno „marginalizovanje žitkosti, glibovitosti i nedostatka čvrstog tla na marginama, na početku i na kraju.“¹⁰⁵ O mogućnostima otpora govori i sama Džudit Batler promišljajući ranjivost savremenog subjekta odnosno subjekta savremenosti, koja dolazi do izražaja pre svega kroz sagledavanje sopstvenog tela u političkim okvirima i opresijama, kada kaže da „ako nismo u stanju da mislimo o ranjivosti, ne možemo misliti ni o otporu. Misleći o otporu, mi već uklanjamo otpor prema ranjivosti upravo da bismo pružili otpor.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Batler, Džudit. *Nevolja s rodnom. Feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010., p. 37.

¹⁰⁵ Spivak, Gajatri Čakavorti. *Kritika postkolonijalnog uma*, Beogradski krug, Beograd, 2003., p. 239.

¹⁰⁶ Batler, Džudit. *Ranjivost i otpor*, Filozofija i društvo, Vol. 27, No 1, 2016, p. 52.

POGLAVLJE III
DRUGI NOVI POGLED

“...more than other senses, the eye objectifies and masters. it sets at a distance, maintains the distance. in our culture, the predominance of the look over smell, taste, touch, hearing, has brought about an impoverishment of bodily relations...the moment the look dominates, the body loses its materiality.”¹⁰⁷

Luce Irigaray

3.1. Pojam i teorije pogleda

Pojam *pogleda*¹⁰⁸ zauzima ključnu poziciju u feminističkoj teoriji vizuelnih umetnosti a kao jedan od centralnih pojmova studija filma biće okosnica čitavog niza debata u vezi sa pitanjima od suštinskog značaja za feminističku teoriju uopšteno. Kroz istoriju filozofije *pogled* je pronalazio svoje mesto u filozofijama fenomenologije i egzistencijalizma a ključan je i za psihoanalitičku teoriju francuskog teoretičara psihoanalize i jednog od najuticajnijih filozofa dvadesetog veka Žaka Lakana (Jacques Lacan). Lakan je koncept pogleda u početku vezivao za psihoanalitičko bavljenje fazom ogledala:¹⁰⁹ dete u susretu sa ogledalom spoznaje da ima spoljašnju pojavnost i započinje svoj ulazak u sfere kulture i sveta. Posmatrajući sebe u ogledalu, subjekt u ovoj fazi ulazi u pomenute sfere uspostavljanjem sopstvene subjektivnosti kroz fantaziju unutar ogledala i sliku kojoj može težiti tokom svog života kao stabilnoj koherentnoj verziji sopstva koje ne odgovara haotičnim nagonima stvarnih materijalnih tela.¹¹⁰ Kada subjekt uđe u simbolički poredak, idealna narcistička slika se održava u imaginarnom sistemu i kao što je pojašnjeno u Lakanovom modulu o strukturi psihe,¹¹¹ tu maštovitu sliku o sebi mogu da popune drugi koje bismo, po mogućstvu, želeli da oponašamo u našim odraslim životima (uzori, ljubavni objekti itd.), odnosno svako koga postavimo kao ogledalo za sebe u onome što je poznato kao narcisoidni odnos. U kasnijim esejima Lakan referiše na pojam

¹⁰⁷ Irigaray, Luce. *Interview with Luce Irigaray.* In *Les Femmes, La Pornographie, l'erotisme*, edited by Marie-Françoise Hans and Gilles Lapouge, Paris, 1978, p. 50.

prevod na srpski jezik: “...više od drugih čula, oko objektivizuje i savladava. postavlja se na daljinu, održava distancu. u našoj kulturi, prevlast pogleda nad mirisom, ukusom, dodirom, sluhom, dovela je do osiromašenja telesnih odnosa...onog trenutka kada pogled dominira, telo gubi svoju materijalnost.”

¹⁰⁸ odnosi se na onaj pogled koji se na engleskom jeziku unutar filozofskih i teorijskih krugova označava izrazom *gaze*¹⁰⁸ ili na francuskom jeziku *regarde*

¹⁰⁹ Lacan, Jacques. *Écrits - The Mirror Stage as Formative of the I Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience*, W. W. Norton & Company, New York-London, 2006, pp. 94-97.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Lacan, Jacques. *Écrits - The Mirror Stage as Formative of the I Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience*, W. W. Norton & Company, New York-London, 2006, pp. 94-99.

pogleda kao na anksiozni osećaj da je neko posmatran,¹¹² navodeći gubitak kontrole kao psihološki efekat na osobu koja je podvrgnuta pogledu i koja postaje svesna da je vidljivi objekat. Filozofski i psihološki značaj pogleda leži u susretu lica i pogleda, jer samo tamo ljudi postoje jedni za druge¹¹³. U svojim kasnijim esejima, Lakan komplikuje ovo razumevanje narcisoidnog pogleda u ogledalu tako što pravi razliku između *pogleda oka* i *pogleda (gaze)*. Pogled u Lakanovom kasnijem delu odnosi se na jezoviti osećaj da se objekat našeg pogleda ili pogleda našeg oka, svojom voljom osvrće pogledom na nas. Ovaj začudan osećaj da nas posmatra objekat našeg pogleda utiče na nas na isti način kao i anksioznost kastracije, podsećajući nas na nedostatak u srcu simboličkog poretka. Možda verujemo da kontrolišemo pogled našeg oka, međutim, svaki osećaj skopofilske moći uvek je poništen činjenicom da materijalnost postojanja (Realno) uvek prevazilazi i potkopava značenjske strukture simboličkog poretka. Lakan takođe tvrdi da postoji prislan odnos između *objet petit a*¹¹⁴ (koji koordinira našu želju) i *pogleda* (koji preti da poništi svaku želju kroz erupciju Realnog), jer „u srcu želje je pogrešno prepoznavanje punoće gde zaista ne postoji ništa osim paravana za naše sopstvene narcističke projekcije. To je nedostatak u srcu želje koji osigurava da nastavimo da želimo“¹¹⁵. Međutim, pošto *objet petit a* (predmet naše želje) nije ništa drugo do paravan za naše sopstvene narcističke projekcije, približavanje njemu preti da pruži iskustvo upravo *Lakanovskog pogleda*, spoznaju da iza naše želje nije ništa drugo do naš nedostatak: materijalnost Realnog koje gleda u nas. Taj nedostatak u srcu želje dozvoljava da želja opstane i preti da nas neprestano nasuka na stenu Realnog.

Lakanov koncept će veoma uticati na pojedine feministički orijentisane teoretičarke filma koje su istraživale kako se ženski objekti žudnje u tradicionalnom holivudskom filmu svode na pasivne ekrane za projekciju muških fantazija, kao i kako je muška želja za ovladavanjem izgledom neprestano potkopana izvesnom kastracijom u srcu filma - prazan prostor između kadrova koji, samo u svojoj eliziji može da stvori iluziju kinematografske

¹¹² Licita Rosa, Carmelo; Antonnuci, Carla; Siracusano, Alberto; Centonze, Diego. *From the Imaginary to Theory of the Gaze in Lacan*, HYPOTHESIS AND THEORY article, Front. Psychol., 30 March 2021, sec. Psychology for Clinical Settings, Volume 12 – 2021.

¹¹³ Knausgaard, Karl Ove. *The Inexplicable*, The New Yorker, 25 May 2015, p. 32.

¹¹⁴ U psihoanalitičkoj teoriji Žaka Lakana, *objet petit a* označava nedostižni predmet želje, a "a" je mali drugi ("autre"), projekcija ili odraz ega napravljen da simbolizuje drugost, poput spekularne slike, za razliku od velikog Drugog (uvek napisano velikim kao „A“) koji predstavlja samu drugost. Ponekad se naziva predmetnim uzrokom želje, jer je to sila koja izaziva želju prema bilo kom određenom objektu. Lakan je uvek insistirao da termin treba da ostane nepreveden.

¹¹⁵ Lacan, Jacques., *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, London, 1994, p. 270

„stvarnosti“. Taj prazan prostor između kadrova je analogan stalno pretećoj Realnosti preko koje projektujemo našu narcisoidnu fantaziju o „stvarnosti“.

Fukoovi koncepti panopticisma, binarne moći/znanja i biomoći bave se načinima lične samoregulacije koje osoba praktikuje kada je pod nadzorom, odnosno modifikacijom ličnog ponašanja putem institucionalnog nadzora.¹¹⁶ U svom delu „Politika pogleda: između Fukoa i Merlo-Pontija“, Nik Krosli je tvrdio da Fukoov prikaz panoptikuma¹¹⁷ i panoptičke moći ima nedostatke koje nam Merlo-Pontijeva filozofija dozvoljava da prevaziđemo¹¹⁸. U „Rođenju klinike“ (The Birth of the Clinic) iz 1963., Mišel Fuko je prvi primenio medicinski pogled da bi konceptualno opisao i objasnio čin gledanja kao deo procesa medicinske dijagnoze u smislu nejednake dinamike moći između lekara i pacijenata, kao i kulturnu hegemoniju intelektualnog autoriteta koji društvo daje medicinskom znanju i lekarima. U delu „Nadzirati i kažnjavati“ (Discipline and Punish: The Birth of the Prison) iz 1975., Fuko razvija *pogled* kao aparat moći zasnovan na društvenoj dinamici odnosa moći i društvenoj dinamici disciplinskih mehanizama poput nadzora i lične samoregulacije, navodeći kao primere prakse koje se sprovode u zatvorima i u školama.

Koncept „muškog pogleda“¹¹⁹ (male gaze) prvi je upotrebio engleski likovni kritičar Džon Berger u serijalu filmova „Ways of Seeing“¹²⁰, a kasnije i istoimenoj knjizi, analizirajući tretman aktova u evropskom slikarstvu. Berger je opisao razliku između toga kako muškarci i žene *gledaju*, i na koji način su viđeni u umetnosti i društvu, tvrdeći da su muškarci stavljeni u ulogu posmatrača a žene u ulogu onih koje treba posmatrati. Na sličan način će britanska filmska kritičarka i feministkinja Lora Malvi (Laura Mulvey), kritikovati tradicionalne medijske reprezentacije ženskog lika u filmu, o čemu će biti reči kasnije. Ono što je zajedničko

¹¹⁶ Sturken, Marita; Cartwright, Lisa. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press, 2009. pp. 106-108

¹¹⁷ Fuko je 1975. godine koristio panoptikum kao metaforu za moderno disciplinsko društvo u Nadzirati i kažnjavati. Tvrdeći da se disciplinsko društvo pojavilo u 18. veku i da su discipline tehnike za obezbeđivanje uređenja ljudskih složenosti, sa krajnjim ciljem poslušnosti i korisnosti u sistemu. Fuko se prvi put susreo sa arhitekturom panoptikuma kada je proučavao nastanak kliničke medicine i bolničke arhitekture u drugoj polovini 18. veka. On je tvrdio da je disciplina zamenila predmoderno društvo kraljeva i da panoptikum ne treba shvatiti kao građevinu, već kao mehanizam moći i dijagram političke tehnologije.

¹¹⁸ Crossley, Nick. *The politics of the gaze: Between Foucault and Merleau-Ponty*, Human Studies, Vol. 16. No. 4, Springer, 1993, pp. 399-419.

¹¹⁹ Male gaze - Prema feminističkoj teoriji, *muški pogled* je seksualizovan način prikazivanja žena. Objektivirajući žene, muški pogled predstavlja ženu kroz seksualne želje heteroseksualnih muških gledalaca. On prikazuje žensko telo i ličnost kao objekat koji muškarci mogu posmatrati, posedovati i osvajati.

¹²⁰ „Ways of seeing“ (originalni naziv) je televizijski serijal kratkih filmova (30 minuta) iz 1972. iza kojih stoje pisac Džon Berger (John Berger) i producent Majk Dib (Mike Dibb), emitovan na BBC Two kanalu i kasnije adaptiran u istoimenu knjigu

svima, i Bergeru, i Fukou i Lori Malvi jeste to što su smatrali da je pojam pogleda neraskidivo povezan sa pozicijama moći.

Termin "ženski pogled" (*female gaze*)¹²¹ nastao je kao odgovor na koncept *muškog pogleda* i kao pobuna protiv pogleda, odnosno gledanja, cenzurisanog samo na muški objektiv i žensku želju, bez obzira na rodni identitet ili seksualnu orijentaciju gledaoca. U već uveliko pominjanom delu Džudit Batler „Nevolja sa rodom“, ona promišlja o ženskom pogledu kao načinu na koji muškarci biraju da ispolje svoju muškost koristeći žene kao one koje prisiljavaju muškarca na samoregulaciju. Teoriju feminističke objektivizacije prve spominju Barbara Fredrikson (Barbara Fredrickson) i Tomi En Roberts (Tomi-Ann Roberts)¹²², kroz okvir koji pokušava da iznese na videlo proživljena iskustva žena, posebno kada je reč o seksualnoj objektivizaciji. Fredriksonova i Robertsova smatraju da se seksualna objektivizacija javlja kao iskustvo tretiranja i vrednovanja tela (ili delova tela) u kontekstu upotrebe (ili konzumiranja) od strane drugih,¹²³ i navode da se oduzimanjem telu jedne od njegovih sopstvenih telesnih komponenti kao što su aktivnost ili seksualnost, oduzima i ljudskost. Autorke smatraju da se seksualna objektivizacija ili *objektivizirajući pogled* javlja u tri etape: međuljudskim ili društvenim susretima i odnosima, vizuelnim medijima koji prikazuju društvene susrete i na kraju vizuelnim medijima koji prikazuju tela.¹²⁴ Teorija objektivizacije i objektivizirajućeg pogleda takođe obrađuje i termin odnosno stanje ili proces autoobjektivacije. Autoobjektivacija se javlja kada se neko prilagođava životu u svetu gde se objektivizujući pogled konstantno primenjuje nad njim (njom) i normalizuje.¹²⁵ Pojedinaac na koga se primenjuje objektivizujući pogled počinje sebe da posmatra kroz njega a autoobjektivacije je odgovor individue na anticipaciju da bude objektivizovana.¹²⁶ Posledica autoobjektivacije može biti ograničavanje društvenog kretanje ili ponašanje individue na takve načine kojima bi se pokazala kao poželjna, kao strategija kojom individua nastoji da povрати određenu društvenu kontrolu kao odgovor na gubitak kontrole koji dolazi sa seksualizovanim ili objektivizirajućim pogledom.¹²⁷

¹²¹ Ženski pogled je termin koji se koristi unutar feminističkih teorija a koji se odnosi na pogled ženskog posmatrača, lika ili režisera umetničkog dela, ali više od rodnog, pitanje je predstavljanja žena kao subjekata kojima nije oduzeta moć i kontrola nad situacijom i sobom

¹²² Fredrickson, Barbara L.; Roberts, Tomi-Ann. *Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, Psychology of Women Quarterly. Vol. 21. No. 2, June 1997, pp. 173–206

¹²³ Fredrickson, Barbara L.; Roberts, Tomi-Ann. *Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, Psychology of Women Quarterly. Vol. 21. No. 2, June 1997, pp. 173–206.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Calogero, R. M.; Tantleff-Dunn, S.; Thompson, J. K. *Self-objectification in women: Causes, consequences, and counteractions - Objectification Theory: An introduction*. American Psychological Association, 2011, pp. 3–21.

¹²⁷ Ibid.

Još jednu dimenziju pogleda uvodi En Kaplan (Ann Kaplan) kroz postkolonijalni koncept imperijalnog pogleda, u kome se posmatrani nalaze definisani skupom vrednosnih preferencija njihovog privilegovanog posmatrača.¹²⁸ Iz perspektive kolonizovanih, imperijalni pogled infantilizuje i banalizuje ono na šta *pada*,¹²⁹ potvrđujući svoju autoritativnu, komandnu i naredbodavnu funkciju dok to čini.¹³⁰ Kaplan smatra da „imperijalni pogled odražava pretpostavku da je beli zapadni subjekt centralni, isto kao što muški pogled preuzima centralnost muškog subjekta.“¹³¹ U svom eseju iz 1992. „Opozicioni pogled: crno žensko gledalište“¹³², bell hooks se suprotstavlja pojmu (muškog) pogleda Lore Malvi uvodeći opozicioni pogled crkinje, o čemu će takođe kasnije biti reči. Ovaj koncept postoji kao recipročnost normativnog pogleda belog posmatrača, i dok esej Lore Malvi¹³³ kontekstualizuje (muški) pogled i njegovu objektivizaciju belih žena, esej bell hooks otvara „opozicionost“¹³⁴ kao ključnu paradigmu u feminističkoj analizi pogleda i skopofilskih režima u zapadnoj kulturi.¹³⁵ Opozicioni pogled ostaje kritika pobune zbog konstantnog, namernog i pogrešnog predstavljanja crnih žena u bioskopu kao karakterističnih.¹³⁶

Referišući na postkolonijalni pogled, Edvard Said ga je prvi nazvao „orijentalizmom“¹³⁷ dok se danas ovaj termin koristi u objašnjavanju i predstavljanju odnosa koji su kolonijalne sile imale prema kolonizovanim zemljama, i uticaja koji su širile na ljude kolonizovanih zemalja. Stavljanje kolonizovanog u poziciju „drugog“ omogućilo je oblikovanje i uspostavljanje identiteta kolonizatora kao moćnog osvajača sa permanentnim podsećanjem na ovu ideju¹³⁸. Postkolonijalni pogled ima funkciju uspostavljanja odnosa subjekt/objekat, on na svojoj tački emanacije ukazuje na lokaciju subjekta, a na mestu dodira

¹²⁸ Ashcroft, Bill.; Griffiths, Gareth.; Tiffin, Helen.; et al, *Post-Colonial Studies – The Key Concepts*. Routledge, Taylor & Francis Group, Oxfordshire, 2000, p. 187.

¹²⁹ Yekani, Elahe Haschemi. *The Privilege of Crisis - Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography, and Film*. The University of Chicago Press, 2011, p. 100.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Waugh, Patricia. *Literary Theory and Criticism*. Oxford University Press, 2006, p. 514.

¹³² hooks, bell. *The Oppositional Gaze: Black Female Spectator*. In Amelia Jones (ed.). *The Feminism and Visual Cultural Reader*. New York: Routledge, 1985, pp. 94–105.

¹³³ Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Media and Cultural Studies: Keywords*. 2001; Malden, MA: Blackwell, 2006; Meenakshi Gigi Durham and Douglas Kellner. pp. 342–352.

¹³⁴ hooks, bell. *The Oppositional Gaze: Black Female Spectator*. In Amelia Jones (ed.). *The Feminism and Visual Cultural Reader*. New York: Routledge. pp. 94–105.

¹³⁵ Griffin, Gabriele.; Braidotti, Rosi. *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. London, 2002.

¹³⁶ West, Carolyn M. *Mammy, Jezebel, Sapphire, and Their Homegirls: Developing an “Oppositional Gaze” towards the Images of Black Women*”, *Lectures on the Psychology of Women*, 2012, pp. 286–299.

¹³⁷ Said, Edward. *Orientalism*. Vintage Books, New York, 1978.

¹³⁸ Beardsell, Peter. *Europe and Latin America: Returning the Gaze.*: Manchester University Press, Manchester, UK, 2000, p. 6.

na lokaciju objekta.¹³⁹ U suštini, to znači da je odnos kolonizator/kolonizovani predstavljao osnovu za kolonizatorsko razumevanje sebe i svog identiteta.¹⁴⁰ Uloga prisvajanja moći je centralna za razumevanje kako su kolonizatori uticali na zemlje koje su kolonizovali, i duboko je povezana sa razvojem postkolonijalne teorije. Upotreba postkolonijalne teorije pogleda omogućava nekadašnjim kolonizovanim društvima da prevaziđu društveno konstruisane barijere koje im često sprečavaju da izraze svoja prava kulturna, socijalna, ekonomska i politička prava.¹⁴¹

Pojam pogleda može se primeniti u analizi reprezentacije roda, seksualnog identiteta i međuljudskih odnosa unutar medija. Posebno je postao dominantan alat za tumačenje filmskih obrazaca, načina na koji film reflektuje i otkriva društveno uspostavljenu interpretaciju seksualne razlike koja kontroliše slike, erotske načine gledanja i spektakl. Čak i u domenu novih medijskih tehnologija kao što su internet, sveprisutno računarstvo i daljinska detekcija, ideja pogleda neograničeno proširuje svoje diskurse na različite oblike: objekat informacije, subjekt u komunikaciji, interaktivnost i centralizacija moći.

3.2. „Muški pogled“ u feminističkoj teoriji filma

Feministički orijentisane teoretičarke su verovatno najviše od svih umetnosti, svoju pažnju posvetile filmu analizirajući ulogu i uticaj filmske umetnosti na produkciju i održavanje neravnopravnosti unutar distribucija i pozicija moći i kritički preispitujući politički potencijal filma. Kako zapaža Miražić, unutar feminističkih studija filma „psihoanaliza će biti prepoznata kao moćno političko oruđe za analizu patrijarhalnog diskursa dominantne holivudske kinematografije.“¹⁴² Iako psihoanalitička feministička teorija filma nije bila jedini teorijski okvir koji se bavio ovom tematikom, u jednom periodu predstavljala je vodeću struju, te će se često i koristiti kao sinonim za čitavu disciplinu.¹⁴³ Glavni doprinos feminističkih teorija filma i ključan pomak u odnosu na ranije studije filma, tiče se prekida sa tradicijom analize filmskog teksta i uzimanje u obzir specifičnosti gledalačkog iskustva odnosno na samu recepciju filma kroz proces identifikacije sa slikom.¹⁴⁴ Feministička analiza bavila se specifičnošću ženskog

¹³⁹ Beardsell, Peter. *Europe and Latin America: Returning the Gaze*.: Manchester University Press, Manchester, UK, 2000, p. 8.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Miražić, Milica. *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*, Genero, 2015, 109-133, p. 111.

¹⁴³ McGowan, Todd.; Kunkle, Sheila. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other press, 2004, p. 13.

¹⁴⁴ McGowan, Todd.; Kunkle, Sheila. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other press, 2004, p. 19.

iskustva kada je recepcija filmskog sadržaja u pitanju, uspostavljajući pitanje gledaoca na poziciju političkog pitanja.¹⁴⁵ Prekretnicu u tom smislu, označio je tekst Lore Malvi (Laura Mulvey) - „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”¹⁴⁶, koji će dobiti status manifesta feminističke lakanovske teorije filma i svakako ostati jedan od najuticajnijih kada je reč o feminističkoj teoriji filma. Esej Lore Malvi radikalno menja ugao posmatranja i u centar analize postavlja pitanje polne razlike, problematizujući posmatračku perspektivu klasične kinematografije. U njemu se Malvi otvoreno služi psihoanalitičkom teorijom kao, kako sama kaže, političkim oružjem¹⁴⁷ putem kog će uzdrmati do tada ni malo upitne i podrazumevajuće stavove o rodnoj neutralnosti strukture filmskog narativa, ukazujući na to kako je nesvesno patrijarhalnog društva strukturiralo formu filma.¹⁴⁸

Lora Malvi je istraživala način na koji film reflektuje i ukazuje na ispravnu društveno uspostavljenu interpretaciju polne razlike koja poseduje kontrolu nad slikama, erotskim načinima gledanja i spektaklom,¹⁴⁹ tvrdeći da najveći paradoks falocentrizma u svim njegovim manifestacijama, leži u tome što on zavisi od slike kastrativne žene koja njegovom sistemu daje poredak i značenje. Malvi tvrdi da falocentrična kultura koristi kastrativnu ženu, odnosno ženu koja je depolitizovana i lišena svoje seksualnosti, kao sredstvo kontrole i potvrde vlastitog sistema. Ova interpretacija naglašava kako falocentrična kultura stvara i održava hijerarhijsku moć u kojoj se žena degradira i marginalizuje. Malvi takođe propituje da li je moguće promeniti ovakav sistem hegemonije i osloboditi ženu od uloge seksualnog objekta. Po Malvi, žena je u patrijarhalno orijentisanoj kulturi označitelj muškog *drugog*, njena želja je potčinjena i postoji jedino u odnosu prema kastraciji koju ne može da transcendirati. Žena je vezana uspostavljenim simboličkim poretkom u okviru koga muškarac slobodno izživljava sopstvene fantazije i opsesije kroz lingvističku zapovest nametnutu nemoj slici žene kao nosioca značenja, a ne kao njegovog tvorca.¹⁵⁰ Malvi primećuje da se film tokom poslednjih decenija promenio i da to više nije samo „monolitni sistem“ zasnovan na velikim investicijama kapitala kao što je bio Holivud u tridesetim, četrdesetim i pedesetim godinama dvadesetog veka, već je tehnološki razvoj kamere promenio ekonomske uslove kinematografske produkcije čime je

¹⁴⁵ McGowan, Todd.; Kunkle, Sheila. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other press, 2004, p. 21.

¹⁴⁶ Malvi, Lora. *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film - Uvod u feminističke teorije slike*. ur. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., pp. 189–201.

¹⁴⁷ Ibid, p. 189.

¹⁴⁸ Miražić, Milica. *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*, Genero, 2015, 109-133, p. 112.

¹⁴⁹ Malvi, Lora. *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film - Uvod u feminističke teorije slike*. ur. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., pp. 189–201.

¹⁵⁰ Malvi, Lora. *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film - Uvod u feminističke teorije slike*. ur. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., p. 192.

omogućen razvoj alternativnog filma te je sada moguć politički i estetički avangardan film, koji još uvek može da postoji samo kao kontrapunkt glavnom toku koji reflektuje dominantne ideološke koncepte filma.¹⁵¹ Činjenica da film *glavnog toka* izvesno duže vreme nije kritički dovođen u pitanje, omogućila je da se erotsko kodira u jezik dominantnog patrijarhalnog poretka.¹⁵² Tumačeći vezu između narativne strukture filma i pogleda posmatrača, Lora Malvi iznosi tvrdnju da je klasični holivudski film struktuiran tako da je posmatračka perspektiva uvek muška, odnosno da je pogled posmatrača uvek „muški pogled”, pogled koji objektivizuje ženu, pretvarajući je u predmet žudnje. Analizirajući vizualno zadovoljstvo koje nudi film, Malvi će doći do centralnog pojma skopofilije (*scopophilia*), koji je Frojd u svojoj knjizi „Tri rasprave o seksualnoj teoriji“ definisao kao komponentu seksualnog nagona koja podrazumeva odnošenje prema drugim ljudima kao prema objektu i njihovo potčinjavanje radoznom i kontrolišućem pogledu.¹⁵³ Prema Malvi, čitava filmska industrija potpomaže stvaranju i učvršćavanju „voajeristička fantazije” filmske publike, odnosno stvaranju iluzije kod gledaoca da neprimetan posmatra nečiju intimu. Film deluje na dva aspekta zadovoljstva koja su suprotstavljena - zadovoljava voajerističku dimenziju skopofilije preko objektivizacije likova na ekranu ali i komunicira sa narcističkim aspektom ovog nagona, zadovoljavajući (narcističke) fantazije o sopstvenoj moći preko identifikacije sa istim tim likovima.¹⁵⁴ Malvi ističe tradicionalno egzibicionističku ulogu žene koja je konstantno izložena aktivnom muškom pogledu, kao pasivno ženski objekat koji je uvek konstruisan u skladu sa muškom fantazijom. Žene su bivale objektivizovane kroz različite forme prikazivanja, ali Malvi smatra da ono što izdvaja i razlikuje klasični holivudski film od ostalih formi jeste upravo ta „specifična unutrašnja manipulacija *pogledom* inherentna samoj strukturi narativnog filma“.¹⁵⁵ Konstruisan po normativu vladajuće patrijarhalne ideologije sa kojom je i usklađen, film zapravo treba da omogući i obezbedi identifikaciju gledaoca s aktivnim muškim junakom, usmerivačem narativnog procesa, čime se postiže iluzija kod posmatrača da je on taj koji samostavno upravlja radnjom, ali i erotskim pogledom usmerenim ka podređenoj slici žene.¹⁵⁶ Konstelacija unutar narativne strukture filma koja je određena sa jedne strane aktivnim muškim junakom priče a sa druge pasivnom slikom žene, pogodovala je dominantnoj

¹⁵¹ Malvi, Lora. *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film - Uvod u feminističke teorije slike*. ur. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., pp. 189–201.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Sigmund, Freud. *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*, Biblioteka Čuvari psihe, Stari Grad, Zagreb, 2000.

¹⁵⁴ Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge, 2006, p. 34.

¹⁵⁵ Malvi, Lora. *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film - Uvod u feminističke teorije slike*. ur. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., p. 199.

¹⁵⁶ Ibid., p. 194.

ideologiji patrijarhata i oslanjala se na psihičke mehanizme prema kojima je žena doživljena kao „nedostatak“. Lora Malvi locira dva načina nošenja sa strahom od kastracije unutar kinematografije - povezanost čina kastracije sa krivicom vodi ka prvom načinu koji se odnosi na razotkrivanje primarnog, originalnog greha protagonistkinje koja potom biva kažnjena ili spašena kroz proživljavanje traume kastracije iznova, a drugi podrazumeva negiranje kastracije kroz „fetišizaciju objekta koji na taj način postaje zalog sigurnosti, umesto straha.“¹⁵⁷ Malvi će locirati i napraviti diferenciju između tri različite vrste *pogleda* povezanih sa filmom – prvi pogled je pogled kamere, drugi je pogled publike koja posmatra i konzumira finalni proizvod i treći podrazumeva međusobne poglede likova unutar filma.¹⁵⁸ Složena interakcija između ova tri pogleda specifična je za tradicionalan holivudski film glavnog toka, i može se primetiti da su prva dva pogleda mistifikovana i sakrivena dok je treći istaknut da bi se omogućilo nesmetano odvijanje procesa narcističke identifikacije kod publike. Malvi tvrdi da je proces demistifikacije pogleda kod publike kao i pogleda same kamere, jedini način kojim bi se žena mogla osloboditi uloge objekta žudnje unutar filmske konstelacije.¹⁵⁹ Na proces oslobađanja žene iz uloge objekta značajno utiče i produkcija alternativnih filmskih sadržaja koja, u odnosu na klasičnu kinematografiju Holivuda, neosporno treba da bude radikalna, kako u političkom smislu i sadržaju tako i u kontekstu estetskih vrednosti.

Esej „Vizuelno zadovoljstvo u narativnom filmu“ iako je značajno uticao na feminističku filmsku teoriju, biće predmet oštrih kritika, pogotovo od strane teoretičarki koje su odbacivale nekritičku upotrebu kategorija žene koja se svodi na pasivni objekat i muškarca kao aktivnog subjekta sa druge strane. Po nekim argumentacijama Malvi piše prvenstveno iz pozicije političke aktivistkinje a u najvećem delu kritike ovog teksta vezane su za tezu da je pogled publike nužno pogled iz muške perspektive. Lori Malvi se zamera jednostrano shvatanje posmatračke perspektive, upitnost toga da li gledateljke svoj odnos prema naraciji grade na isti način kao muški gledaoci i neprepoznavanje/negiranje specifičnosti ženskog iskustva. Ona će napisati još jedan tekst koji podrazumeva odgovor na pojedine kritike pod nazivom „Naknadna razmišljanja o Vizuelnom zadovoljstvu u narativnom filmu“,¹⁶⁰ u kom će pokušati da artikuliše problem žene kao gledateljke i dopuniti prethodnu tvrdnju da holivudska

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Malvi, Lora. *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film - Uvod u feminističke teorije slike*. ur. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., pp. 199–200.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Mulvey, Laura. *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by "Duel in the Sun"*. In E. A. Kaplan (Ed.), *Psychoanalysis & cinema* Taylor & Frances/Routledge, 1990, pp. 24–35.

kinematografija nema šta da ponudi ženskoj publici. U dopunjenom tekstu preispituje svoj stav kroz oslanjanje na Frojda i teoriju preedipovske faze u psihoseksualnom razvoju devojčica, tvrdeći da transrodna identifikacija sa *muškim pogledom*, može da omogući i gledateljicama osećaj kontrole i moći.

Prve polemike vođene o relaciji muške posmatračke perspektive filma i poziciji žene kao gledateljke odnosno konzumentkinje filma, kao i o mogućim specifičnostima ženske percepcije klasične holivudske filmske produkcije, brzo će dovesti do činjenice da je svaka teoretizacija rodnih razlika, kao i uvek, nemoguća bez problematizovanja samog pojma *žena*, pre svega zbog univerzalizujućih i totalitarizujućih tendencija njegove nekritičke upotrebe. Kako Mražić navodi, važan trenutak u daljem razvoju feminističkih teorija filma jeste lociranje činjenice da se najčešće pod terminom žena podrazumeva heteroseksualna žena bele rase koja pripada srednjoj ili višoj klasi, nakon čega će se pažnja usmeriti na sagledavanje različitosti represivnih sistema, kao i na „konkretne razlike unutar do tada homogene kategorije muške ili ženske publike.“¹⁶¹ Takođe, Mražić je u svom radu „Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma” iznela sveobuhvatan pregled feminističke teorije filma na koji će se ovaj tekst oslanjati.

Teoretičarke afroameričkog i lezbejskog feminizma kritikovale su univerzalističke tendencije psihoanalitičkog pristupa u okviru feminističkih teorija filma naglašavajući značaj kontekstualizacije istorijskog i društvenog okruženja u kojem se odvija gledateljsko iskustvo, kao i koliko je ključno razumeti brojne izvore represije s kojima se žene suočavaju.¹⁶² Džejn Gejns (Jane Gaines) kritikuje psihoanalitičku feminističku teoriju zbog njene rasne ograničenosti i klasnog pitanja.¹⁶³ Gejns analizira kako fokusiranje na rod kao centralnu tačku analize ženske potlačenosti zapravo dodatno jača norme beličke srednje klase, čime se otežava razumevanje različitih iskustava žena koje su podvrgnute različitim oblicima represije.¹⁶⁴ Gejns takođe kritikuje klasičnu feminističku teoriju filma zbog pretpostavke univerzalnosti u tumačenju dominacije muškog pogleda.¹⁶⁵ Ona pristupa problematici filma iz marksističke

¹⁶¹ Mražić, Milica. *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*, Genero, 2015, 109-133, p. 119.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Gaines, Jane. *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*, in *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, editors: Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice Welsch, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, pp. 176–190.

¹⁶⁴ Ibid. p.182.

¹⁶⁵ Gejns koristeći kategoriju rase navodi primer filma *Mahogany* (1975) i ukazuje na to da se zapravo radi o privilegiji belog muškarca i smatra da ne-beli muškarci nemaju privilegiju seksualizovanog aktivnog pogleda, i podseća na period ropstva u SAD, kada afroameričkim muškarcima nije bila dozvoljena bilo kakva dominacija nad ženama a u cilju totalnog potčinjavanja robovlasnicima.

perspektive, smatrajući da glavni problem feminističke teorije filma leži u ignorisanju istorijske stvarnosti i preteranom fokusiranju na analize diskursa. Pored Gejns, američka teoretičarka feminizma, bel huks (bell hooks), bavi se srodnim temama i u tekstu „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”¹⁶⁶ kritikuje feminističku filmsku teoriju podsećajući na politički aspekt *pogleda* i na odnose moći koji upravljaju pravom pojedinca na gledanje. huks smatra da je odraz političke impotentnosti ignorisanje mogućnosti otpora kroz „oprečni pogled” (*oppositional gaze*) koji žena može konstruisati u odnosu na ponuđenu sliku: „Moć, doživljena ne kao centralizovana, svemoćna sila izvan nas samih, već kao kapilarna i sveprožimajuća mreža odnosa, uvek u sebi podrazumeva i postojanje mogućnosti otpora“.¹⁶⁷ huks se takođe osvrće na istorijske primere metoda represije ne-belog stanovništva i, između ostalog, manipulacijom *pogleda* kao oblikom kontrole i demonstracije nadmoći ali istovremeno i mestom otpora. U potčinjavanju robova kroz zabranu gledanja belim robovlasnicima u lice, opozicioni pogled potčinjenog manifestovao je odbijanje totalne submisivnosti kao odraz jedinog preostalog bunta i otpora kolonizujućoj sili. huks zamera klasičnoj feminističkoj filmskoj teoriji što isključuje mogućnost *pogleda* kao oružja protiv opresivnih sila i što ga ne razmatra kao mesto otpora. Takođe, huks argumentuje tezu da su crne žene, bivajući izuzete iz filmske produkcije, odbijale identifikaciju sa prikazom žene kao isključivo bele, te samim tim i poistovećivanje sa falocentričnim muškim pogledom, te otvorile prostor za dekonstrukciju binarnih opozicija muško-aktivno i žensko- pasivno unutar dominantnog diskursa Holivuda. Takođe zamera i neistoričnost frejdovsko-lakanovskoj psihoanalizi koja je centrirana oko polnih i rodni deiferencija, i bavi se teoretizacijom „crne žene kao gledateljke” (*black female spectatorship*), smatrajući da je značaj alternativnog filma veliki i da on, osim što treba da ponudi alternative dosadašnjim reprezentacijama crnih žena, doprinosi stvaranju različitih vidova subjektivnosti.¹⁶⁸

Problematizujući ideju lezbejskog kontinuuma, teoretičarka Tereza de Lauretis (Teresa de Lauretis), spaja Frojdiv psihološki orijentisan model seksualnosti sa Fukoovim sociološkim pristupom, i dolazi do zaključka da je ključno uočiti razliku između seksualne želje i narcističke fascinacije. De Lauretis smatra da je feministička teorija „gurala lezbejsku želju pod tepih sestrinstva i ženskog prijateljstva”,¹⁶⁹ i uvodi pojam *mobilnosti fetišističke fascinacije* kako bi

¹⁶⁶ hooks, bell. *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, in *Black Looks: Race and Representation* South End Press, Boston, 1992, pp. 115–131.

¹⁶⁷ Ibid. p.121.

¹⁶⁸ Ibid, p. 131.

¹⁶⁹ De Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 116.

pojasnila komuniciranje novog modela aktivne ženske želje koji se više ne treba pojašnjavati standardnim edipovskim scenarijom ili kastracionim kompleksom. De Lauretis smatra da se ne radi o želji lezbejke da bude muškarac, već njenom prihvatanju da je žena koja želi drugu ženu, čime se ne fetišizuje gubitak penisa već „gubitak drugog ženskog tela”, ili pre svega narcistički gubitak idealizovane slike sopstvenog tela.¹⁷⁰ Ovdje ona uspostavlja ključnu razliku i odmak u odnosu na Frojdovo shvatanje koje je prihvatila i Malvi i uvela ga u feminističku filmsku teoriju, tvrdeći da fetišizacija ženskog tela nije nužno rezultat kastracionog straha već, kao što vidimo u slučaju lezbejske želje, može predstavljati upravo suprotno - „pokušaj očuvanja izgubljenog i željenog, iako kastriranog, ženskog tela“.¹⁷¹

Džoan Kopdžek (Joan Copjec) takođe kritikuje upotrebu lakanovske psihoanalize u feminističkoj filmskoj teoriji, kao i poentiranje veze između narativne strukture filma i nužno muškog *pogleda* posmatrača, koja je prihvaćena kroz rad Lore Malvi. U svom eseju „Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana”,¹⁷² ukazuje na izazov i problem pojednostavljivanja Lakanove teorije što dovodi do greške jer feminističke teorije filma veruju da slede Lakana, dok u stvari „operišu u potpunom neznanju i na račun Lakanovog mnogo radikalnijeg uvida po kome je ogledalo shvaćeno kao ekran.”¹⁷³ Kopdžek je uverena da je ovo pogrešno interpretiranje Lakana rezultiralo time da je psihoanalitička filmska teorija Lakanov koncept *pogleda*, približila Fukoovoj ideji o nadzornom aparatu kontrole, u kom *pogled* postaje savršen instrument moći i discipline.¹⁷⁴ Kopdžek sugerise da Lakan *pogled* vidi kao mesto prekida a ne mesto osmišljavanja, kao mesto svakog smisla i neuspeha prikaza onoga što se ne da prikazati, te da njegov subjekat nije konstruisan slikom, niti (pogrešnom) identifikacijom sa slikom, već pogrešnom idejom o onome što je iza, tj. onim što je iza slike sakriveno. Na taj način dolazimo do toga da je filmsko-teorijsko viđenje odnosa gledaoca prema filmskom prikazu ustvari suprotno Lakanovom shvatanju procesa subjektivizacije koji proizvodi rascepljeni psihoanalitičarski subjekt nasuprot stabilnom, celovitom i centriranom gledatelju ekrana. Kopdžek smatra da je apsurdno što se feministička filmska teorija bavi objašnjavanjem psihičkih mehanizama koristeći se teorijom koja treba da predstavlja „oslobađanje od

¹⁷⁰ Grosz, Elizabeth. *The Labors of Love: Analyzing Perverse Desire: An Interrogation of Teresa de Lauretis's The Practice of Love*, Differences 6, 1994, pp. 274–295, p. 285.

¹⁷¹ Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York, Routledge, 2006, p. 86.

¹⁷² Kopdžek, Džoan. *Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana*, u *Ženske studije* 8/9, 1997, pp. 88–108.

¹⁷³ Ibid, p. 89.

¹⁷⁴ Ibid, p. 92. Napomena: Kopdžek se posebno bavila “fukoizacijom“ lakanovske teorije

psihoanalize kao metode objašnjavanja¹⁷⁵ i sugerije vraćanje Lakanovoj psihoanalizi, odnosno poznoj teoriji *pogleda* koju on razvija pod uticajem filozofija egzistencijalizma i fenomenologije. Iako je namera Džoan Koptdžek bila da vrati fokus na izvornu lakanovsku psihoanalizu u krugove feminističke studije filma, ona će upravo ovom tezom nenamerno razotkriti njenu političku nemoć, i najaviti početak onoga što Tod Mekgowan (Tod McGowan) nazviva „novom lakanovskom teorijom filma”¹⁷⁶, u kojoj će pogled ostati centralni pojam, ali ne više kao mesto identifikacije gledaoca sa imaginarnim i, preko njega, simboličkim, već kao mesto „traumatičnog susreta sa realnim”.¹⁷⁷ Jedno od najvažnijih svojstava filma koje se ističe u novoj lakanovskoj teoriji filma jeste određeni odnos kinematografskog aparata prema pogledu kao *objet petit a*, što se ogleda u tvrdnji da je način na koji film koristi *pogled* „osnovni politički i egzistencijalni čin kinematografije.”¹⁷⁸ Nova teorija smatra da je neophodna radikalna promena perspektive kao i funkcije teoretičara koji filmsku predstavu ne doživljava više kao neprijatelja protiv koga se treba boriti i razotkriti ga, već kao priliku za ponovno osvajanje slobode koje se subjekat nužno odriče ulaskom u jezik, jer otpor i distanciranje od ideologije ne može se ostvariti kroz odbijanje identifikacije već upravo uz pomoć identifikovanja, a zatim i obznanjivanja mesta njene slabosti.¹⁷⁹

3.3. Matriksni pogled Brahe Ettinger

Feminističke teorije filma lakanovske orijentacije bavile su se pojmom *pogleda* oslanjajući se ili na Lakanovu ranu fazu ogledala ili na kasniju teoriju pogleda. U naknadnim feminističkim teoretskim pristupima i razradama pojma pogleda (*gaze*), kritici muškog *pogleda* kao dominantnog i promišljanju potencijalnih alternativnih pristupa, izdvaja se i specifična teorija Brahe Ettinger (Bracha Ettinger).¹⁸⁰ Takođe inspirisana radovima Lakana ali i Levinasa (Emmanuel Lévinas), Liotara (Jean-François Lyotard) Deleza (Gilles Deleuze) i Gatarija (Félix

¹⁷⁵ Ibid, p. 104.

¹⁷⁶ McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. State University of New York Press, Albany, 2007, p. 16.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid. p. 18.

¹⁷⁹ Ibid. P. 15.

¹⁸⁰ Bracha Lichtenberg Ettinger (1948) vizuelna umetnica, psihoanalitičarka i post-lakanovska teoretičarka predstavlja originalno teorijsko istraživanje zajedničkog afekta i pojavnog izraza, na granicama identiteta i sećanja. U radu *The Matrixial Borderspace* Ettinger se inspiriše Lakanovim kasnim delima, antiedipskom perspektivom Deleza i Gatarija, kao i teorijom objektnih odnosa kako bi kritikovala falocentrizam glavne lakanove teorije i promišljala opozicije muško-žensko.

Guattari), Ettingerova nasuprot falusnocentričnom modelu subjektivnosti koji je zasnovan na nedostatku, predlaže nov i radikalno estetički i proto-etički, feminin ali dostupan i muškarcima i ženama,¹⁸¹ relacionalni model (*trans*)subjektivnosti.¹⁸² Transsubjektivnost se za Ettingerovu tiče promene, deljivosti, razmene bez aproprijacije i zajedničkog razvoja kroz susrete različitih sopstva u nastajanju.¹⁸³ Ona se koristi specifičnim jezikom i stilom koji karakteriše upotreba kovanica i pravopisnih znakova unutar reči - crtica, apostrofa, zagrada, pauza, različitih fontova unutar iste reči ili rečenice i slično, što kao sastavni deo njene teorijske misli ujedno sugerise i vezu između estetike i politike.¹⁸⁴ Ključ ove teorije leži u pojmu *matriksa*¹⁸⁵ koji za Ettingerovu predstavlja simboličku predstavu prenatalne i koja je smeštena u zoni materice, dimenzije susreta između Ja i *ne*-Ja, koji nastaju simultano na način koji podrazumeva da se *ne*-Ja ne doživljava kao „uljez kojeg treba odbaciti ili asimilovati u procesu subjektivizacije, već kao partner u razlici”.¹⁸⁶ Matriksom Ettingerova ukazuje na aktivnu, dinamičku i transformišuću dimenziju matriksnog graničnog prostora koja stoji suprotno dotadašnjem sagledavanju materice kao pasivnog prostora koji poseduje samo unutrašnju dimenziju. Ona istražuje koncept "subjektivne dimenzije deljivosti" unutar matričnog graničnog prostora. Ova dimenzija predstavlja jedan od mnogih aspekata subjektivnosti, gde se svaki pojedinačni emotivni trag povezuje sa ostatkom zajedničkog prvobitnog traumatičnog iskustva, prevazilazeći granice pojedinca. Ettingerova smatra da veza sa uterusom ne sugerise žensku verziju falusnog modela niti frojdovsku fantaziju o gubitku sopstva kroz povratak u udobnost i sigurnost majčine materice, već je reč o simboličkom modelu (među)ljudske ko/egzistencije koji je dostupan svima, jer je intrauterinalno iskustvo nešto što svi delimo, nasuprot falusnoj simbolici koja referise na organ koji neki imaju, a neki ne.¹⁸⁷ Ettingerova takođe vrlo senzitivno koristi metaforu prenatalne subjektivnosti, trudeći se da to ne implicira bilo kakvu osnovu za ukidanje apsolutnog prava žene na sopstveno telo i kaže: „moja hipoteza, iako se oslanja na pojam materice, nikako ne treba da bude shvaćena kao poziv za ograničavanje prava žena na

¹⁸¹ Miražić, Milica. *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*, Genero, 2015, pp. 109-133, p.127.

¹⁸² Ettinger, Bracha. *From Proto-ethical Compassion to Responsibility: Besidedness, and the three Primal Mother-Phantasies of Not-enoughness, Devouring and Abandonment*. Athena: Philosophical Studies 2, 2006.

¹⁸³ Dasgupta, Sudeep. *Resonances and Disjunctions: Matrixial Subjectivity and Queer theory*, in *Studies in the Maternal* (Special issue: Seduction into Life - Co-responding with Bracha Ettinger) 1, 2009, pp. 1–5, p. 1.

¹⁸⁴ Miražić, Milica. *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*, Genero, 2015, pp. 109-133, p.127.

¹⁸⁵ Matriks (lat. *matrix*) simboliše matericu, uterus, ali i osnovu, tačku susreta i porekla, matricu kao matematički kompleks elemenata koji prikazuje operacije transformacije.

¹⁸⁶ Ettinger, Bracha. *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2006, p. 64. preuzeto od Miražić, Milica. *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*, Genero, 2015, pp. 109-133, p.128.

¹⁸⁷ Giffney, Noreen, Anne Mulhall, and Michael O'Rourke. *Seduction into Reading: Bracha L. Ettinger's The Matrixial Borderspace*, in *Studies in the Maternal*, 2009, pp. 1–15, p. 6.

sopstveno telo.”¹⁸⁸ Ona pojašnjava da je pojam *mat(e)rice* zapravo simbolički prostor i suprotstavlja se teoriji Julije Kristeve prema kojoj simbolika materice u kulturi može egzistirati jedino kao mesto psihoze, jer je nužno da zbog kastracionog mehanizma bude odbačena kao objekt.¹⁸⁹ Materica je za Etingerovu metafora za dimenziju graničnog prostora koji je istovremeno i izvan i iznutra, u kojoj je sve deljivo i nemoguće je spoznati gde počinje dete a završava se majka. Takođe materica je metafora za rođenje kao prvobitni traumatični događaj koji se uvek dešava u partnerstvu i obostranom svedočenju traume, kako od strane majke, tako i od strane deteta. Etinger naglašava da je zajedništvo osnovni element svakog identiteta, a ne samo njegova posledica. To znači da je "postojanje-zajedno" prioritetno u odnosu na "biti-jedno".¹⁹⁰ Ova teza je ključna u političkim implikacijama matriksne teorije.

Matriks je simbol analogan falusu ali koji ukida falus kao jedini mogući Označitelj, ukidajući time koncepte falogocentričnog zakona. On nije simbol ženskog znaka kao nevidljivog, neinteligibilnog, izvornog i pasivnog, kako ga opisuje falogocentrični jezik. Koncept matriksa „transformiše graničnike sveta u kome se Ja pojavljujem kao Ja, koncept koji me ne ostavlja u suprotnosti niti u fuziji, već u dijalogu sa onim *ne*-Ja koga se moje Ja u falogocentričnom poretku plaši.“¹⁹¹ Etinger vidi *matriks* kao koncept koji oslobađa subjekt od straha (od jezika) i on ne treba da zameni falus, jer on nije opozicija faličkog već strategija izmeštanja falusa iz ležišta ultimativnog.¹⁹² Matriks održava svoju relaciju sa prenatalnim, ne raskida je poput falusa, i dok je falus u korelaciji sa lingvističkim, matriks je u korelaciji sa rascepima, prazninama i rupama u diskurzivnom, što omogućava komunikacijski put subjekta sa njegovim represijama i negacijama čime se otvara još jedan prostor re-ispisivanja Jezika. Matriksni poredak može opstajati uz i uporedo sa falogocentričnim, pružajući nove strategije i mogućnosti re-promišljanja jezičkog i izražajnog a ne ukidajući i ne negirajući već postojeći poredak mislivog.

Po Brahi Etinger, redefinisanje pozicije žene od suštinske je važnosti u transformaciji odnosa prema *drugosti* uopšte jer je žena ta koja za subjektivnost i kulturološki predstavlja

¹⁸⁸ Ettinger, Bracha. *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2006, p. 179.

¹⁸⁹ U kritičkoj teoriji, abjekcija je stanje odbačenosti i odvojenosti od normi i pravila, posebno na nivou društva i morala. Julia Kristeva je istražila uticajni i formativni pregled koncepta u svom radu iz 1980. "Moć užasa: esej o zazornom", gde opisuje subjektivni užas (odvratnost) kao osećaj kada pojedinac doživi ili se suoči sa čistim iskustvom onoga što Kristeva naziva nečija tipično potisnuta „telesna stvarnost“, ili upad Realnog u simbolički poredak.

¹⁹⁰ Ettinger, Bracha. *Traumatic With(h)ness-Thing and Matrixial Co/in-habit(u) ating*. Parallax, 1999, pp. 89 – 98.

¹⁹¹ Ettinger, Bracha. *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press. Minneapolis, 2006, p. 64.

¹⁹² Ibid.

simbol „nepoznatog drugog.“¹⁹³ Lik žene je ili isključen ili asimilovan, oduzeta mu je svaka specifičnost a klasične psihoanalitičke teorije su uspostavile ovu logiku kao normu postavljajući tako dominantne koncepte muškog i ženskog u binarnu opoziciju povezujući muško sa prisustvom a žensko sa nedostatkom.

Ovo su osnove na kojima Braha Ettinger gradi model etike saosećanja i *sa-odgovornosti* koje smatra temeljnim kategorijama ljudskosti,¹⁹⁴ pretpostavljajući postojanje afektivne mreže između pojedinaca i različitih prostorno-vremenskih dimenzija, koja je osnova (trans)subjektivizacije ljudskih bića. Ettingerova govori o vrsti temeljnog ljudskog potencijala koji ostaje neprepoznat i neiskorišćen unutar falusne logike,¹⁹⁵ a takođe smatra da je zadatak umetnosti stvaranje i omogućavanje prostora za estetički susret koji treba da stimuliše naše primarne afektivne kapacitete sa-osećanja kao osnove za novu etiku gostoprimstva (hospitality), sa-odgovornosti i politiku partnerstva u razlici. Uloga umetnosti je po Ettingerovoj rekreiranje procesa matriksne trans-subjektivizacije, odnosno procesa prevazilaženja integriteta Ja i *ne*-Ja kroz susret unutar estetskog polja i kroz poglede koji spajaju i premošćuju delove različitih trans-subjektiviteta koji se međusobno prepoznaju.¹⁹⁶ Umetnost nudi mogućnost ponovnog rekreiranja matriksnih veza uz pomoć kojih se možemo povezati sa drugima, osetiti njihov bol, pa čak ga delom i preuzeti. Ovaj proces za Ettingerovu ne znači bazičnu, prostu empatiju koja se kao posledica kognitivnih delovanja koristi procesima identifikacije fokusirajući samo jedan aspekt ličnosti čime se ukidaju druge mogućnosti odnosno raskidaju matriksne veze¹⁹⁷. Ona *matriksno sa-osećanje* posmatra kao nešto što nije bazirano na kognitivnom već je pre-subjektivna baza za elementarnu empatiju ili zahvalnost ili tugu što ujedno za nju predstavlja „proto-etički put ka odgovornosti.“¹⁹⁸ Jedna od putanja kojom se može doći i povezati sa *ne*-Ja je *sa-osećanje* koje nas vodi do spoja sa sopstvenim mogućnostima koje su beskonačnim, u tom procesu umetnost ima ulogu i etički zadatak, da očuva i iznova pobuđuje našu osnovnu i čistu emocionalnu reakciju.

Ettingerova smatra da žene već imaju privilegovan pristup paradoksalnom vremenu i prostoru, odnosno *matriksnom* vremenu i prostoru, dimenzijama koje su druga mogućnost u odnosu na falogocentričnu, linearnu, fokusiranu konceptualizaciju prostor-vreme fenomena.¹⁹⁹

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ettinger, Bracha. *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2006, pp. 179-180.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Misli se na matriksalne poglede (*matrixial gazes*)

¹⁹⁷ Miražić, Milica. *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*, Genero, 2015, pp. 109-133, p.129.

¹⁹⁸ Ettinger, Bracha. *From Proto-ethical Compassion to Responsibility: Besidedness, and the three Primal Mother-Phantasies of Not-enoughness, Devouring and Abandonment*. Athena: Philosophical Studies 2, 2006, pp. 100-135, p. 119.

¹⁹⁹ Ettinger, Bracha. *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2006, p. 143.

Muškarci mogu biti u kontaktu sa ovim tipom vremena i prostora dotičući ga kroz umetničke prakse, objekte i gestove, kroz muziku, slikarstvo, ples, koji imaju potencijal da izmeste i ukinu nužnost linearnosti kao jedine moguće razumljivosti. Umetnički objekat ima osobinu višestrukog otvaranja interpretacijama i upisima onih koji ga čitaju i u njemu iščitavaju i učitavaju sebe i svoja univerzume, jer je svako sopstvo jedan različit univerzum, čime istovremeno otvaraju i multiplnost vremena i prostora u kojima je tekst iščitavan, otvarajući i druge prostore i vremena.²⁰⁰ Prostor *matriksa* Brahe Ettinger je graničan, liminalni, on nije biološki ili fizički, već strukturalni. Iskustvo i svest ovog prostora delimo svi, a to iskustvo nam upravo omogućava da stvaramo dalje prostore za susretanje, nasuprot psihoanalitičkih teorija koje se fokusiraju na razdvajanje. Jedna od suštinskih posebnosti matriksnog prostora proizišlog iz ženske dimenzije, jeste u tome da u isto vreme podrazumeva delovanje na etičkom i estetskom nivou. Po Brahe Ettinger upravo umetnost naseljava oblast na preseku estetike, etike i stvaranja, poput polja u kom se liminalni prostor matriksa i njegovi efekti mogu osetiti kao afektivne veze u kojima se ponovo otvaraju skriveni prostori matričnog iskustva. Umetničko delo, bez obzira u kom je mediju, nudi prelazak na etičko-estetičko sagledavanje sveta i priliku za susretanjem. U tom smislu umetnost ima potencijal za humanizaciju, jer samo u umetnosti „estetika neguje etiku“.²⁰¹ Umetnost nam na nivou iskustva omogućava da ne ostanemo ravnodušni prema svom okruženju već da dozvolimo da „polja sile“ deluju na naše telo i izazivaju emocionalno-mentalna stanja. Razmišljajući o ulozi i moći koju umetnost ima, Ettingerova takođe navodi koncept *odgovornosti* kao sastavni deo kretanja ka etici i sposobnosti da reagujemo, i naglašava poreklo i smisao ove reči razdvajajući je na dve koje se aktiviraju crticom - odgovor i sposobnost. Čovekova sposobnost da oseti odgovornost je predispozicija svakog etičko-estetičkog stvaralačkog angažmana u odnosu na umetničko delo, jer je samo ono odgovorno za njega. Pored odgovornosti, druga sposobnost čoveka koju Ettingerova ističe i povezuje sa umetničkim iskustvom, jeste poverenje – po njoj umetnost potiče od poverenja u čovekovu sposobnost da podnese i izrazi svoje emocije i iznad svega, saosećanje i bol. Umetnost je pre svega etički oblik saosećanja i jedna od retkih preostalih oblasti u kojima možemo da otvorimo kanale čovečanstvu. Prednost matriksnog prostora koja je u današnjem svetu ključna je to što omogućava prenošenje tokom vremena, a ne samo akumulaciju. Ettinger smatra da je saosećajno približavanje drugom ljudskom biću i zbližavanje sa njim moguće

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Ettinger, Bracha. *From Proto-ethical Compassion to Responsibility: Besidedness, and the three Primal Mother-Phantasies of Not-enoughness, Devouring and Abandonment*. Athena: Philosophical Studies 2, 2006, pp. 100-135, p. 119.

jedino ako sebe tokom tog procesa učinimo ranjivim. Dopuštanje i prihvatanje sopstvene ranjivosti omogućava otpor odbacivanja drugog, susret kao događaj izaziva krhkost, koja zajedno sa mentalnom svešću o događaju, doprinosi izdržljivosti čoveka. U tom procesu razvija se po Etingerovoj, posebna vrsta erosa, neseksualne ljubavi koja proizilazi iz osećanja ranjivog *drugog*, kome imamo pristup upravo zbog sopstvene krhkosti. Umetnička praksa aktivira sposobnost ujedinjenja u različitosti, unutar matriksnih afektivnih polja.²⁰² Etingerova smatra da je sprega estetike i etike u umetnosti ključna, i estetiku vidi kao etički izazov. Takođe, poverenje je obnovljivo unutar umetnosti koja ima mogućnost da ga povrati, jer se kroz umetnost izgrađuje poverenje u druge koje zatim validira sopstveno postojanje u svetu. Etingerova takođe govori o umetnosti kao isceliteljskom procesu jer se kroz umetničko delo mogu dogoditi transformacije traume i nasilja u etičke odnose, i time rekonfigurirati posledice.

²⁰² Ibid. p. 123.

POGLAVLJE IV
PARTICIPATIVNE UMETNIČKE PRAKSE I
DELEGIRANI PERFORMANS

“By using people as a medium, participatory art has always had a double ontological status: it is both an event in the world, and at one remove from it. As such, it has the capacity to communicate on two levels—to participants and to spectators—the paradoxes that are repressed in everyday discourse, and to elicit perverse, disturbing, and pleasurable experiences that enlarge our capacity to imagine the world and our relations anew. But to reach the second level requires a mediating third term—an object, image, story, film, even a spectacle—that permits this experience to have a purchase on the public imaginary. Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context.”²⁰³

Claire Bishop

4.1. Participativne umetničke prakse

Participativne umetničke tendencije počinju da zauzimaju mesto na globalnoj umetničkoj sceni od ranih devedesetih godina dvadesetog veka. Ovo prošireno polje poststudijskih praksi nazivalo se različitim imenima: društveno angažovana umetnost, umetnost zasnovana na zajednici, eksperimentalne zajednice, socijalne prakse, dijaloška, intervencionistička, participativna, kolaborativna ili kontekstualna umetnost.²⁰⁴ Centralni umetnički mediji participativnih praksi čine ljudi – performer, izvođači ili učesnici u kontekstu performativnih i scenskih aranžmana. Učešće i uključenost ljudi glavna je tendencija participativne umetnosti a umetnik nije više u poziciji individualnog proizvođača umetničkih objekata već u ulozi saradnika i proizvođača situacija. Shodno tome umetničko delo se ne shvata samo kao konačan, prenosiv, komodifikabilan proizvod, već kao tekući ili dugoročni projekat sa nejasnim početkom i krajem. Publika koja je ranije zamišljena na pozicijama

²⁰³ Bishop, Claire. Lecture for Creative Time’s *Living as Form*, Cooper Union, New York, May 2011, p. 11. prevod na srpski jezik: „Koristeći ljude kao medij, participativna umetnost je oduvek imala dvostruki ontološki status: ona je i događaj u svetu i ujedno udaljena od njega. Kao takva, ima kapacitet da na dva nivoa – i sa učesnicima i sa gledaocima – iskaže paradokse koji su potisnuti u svakodnevnom diskursu, kao i da izazove perverzna, uznemirujuća i prijatna iskustva koja povećavaju našu sposobnost da iznova zamislimo svet i svoje odnose. Ali da bi se dostigao drugi nivo, potreban je posrednički treći termin — objekat, slika, priča, film, čak i spektakl — koji omogućava da se ovo iskustvo kupi na javnom imaginariju. Participativna umetnost nije privilegovani politički medij, niti *ready-made* rešenje za društvo spektakla, već je neizvesna i nepouzdana kao i sama demokratija; niti je unapred legitimisana, već treba da se neprekidno izvodi i testira u svakom konkretnom i specifičnom kontekstu.”

²⁰⁴ Bishop, Claire. *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012, p. 1.

gledaoca ili posmatrača, sada je pozicionirana kao koproducent ili učesnik u događaju.²⁰⁵ Baveći se istorijom i kategorizacijom participativnih umetničkih praksi, Kler Bišop (Claire Bishop) koja se ovom tematikom najiscrpnije i bavila, primećuje kako su promene u umetničkim praksama generalno i dalje često moćnije kao ideali nego kao aktualizovane realnosti jer je njihov cilj, ispred svega, da izvrše pritisak na konvencionalne načine umetničke proizvodnje i potrošnje u kapitalizmu. Kada je reč o idealima sa tim se povezuje i već jednom u tekstu citirana izjava američkog umetnika Dena Grahama, u kojoj navodi da su svi umetnici slični po tome što sanjaju da rade nešto što je više socijalno angažovano i više vezano za saradnju a samim tim i stvarnije od same umetnosti.²⁰⁶

Participativni umetnički projekti u socijalnom polju deluju sa dvostrukim gestom – protivljenja društvenim okolnostima i željom za poboljšanjem istih. Neretko nastaju sa ciljem podrazumevanja svojevrsnog bunta protiv dominantnih tržišnih imperativa i razbijanja forme pojedinačnog autorstva u saradničke aktivnosti kojima bi se prevazišle zamke ličnog interesa.²⁰⁷ Čak i kada umetničko delo nije direktno participativno, pozivanje na zajednicu, kolektivitet (i revoluciju), dovoljni su da ukažu na kritičku distancu prema neoliberalnom svetskom poretku. Kler Bišop primećuje i da participativna umetnost usmerava simbolički kapital umetnosti ka konstruktivnim društvenim promenama radije nego da snabdeva tržište novom umetničkom robom. Umetnici kreiraju društvene situacije kao dematerijalizovani, antitržišni, političko angažovani projekat pozivajući na to da umetnost postane vitalniji deo života. Nužnost ovog društvenog zadatka i umetničke uloge, može dovesti do situacije u kojoj se sve prakse društvene saradnje doživljavaju kao podjednako važni umetnički činovi otpora te u tom smislu ne može biti neuspešnih, nezavršenih ili dosadnih dela participativne umetnosti, budući da su sva podjednako bitna za opšti zadatak poboljšanja društvenog ambijenta. Filozof i teoretičar Žak Rensijer (Jacques Ranciere) smatra da je uzorni etički gest u umetnosti strateško „zamagljivanje“ političkog i estetskog, zamenjujući pitanja klasnog sukoba pitanjima inkluzije i isključivanja u okvirima savremene umetničke prakse, te smatra da savremena umetnost brine o „gubitku društvenih odnosa“ i o „golom čovečanstvu“, te da je njen zadatak osnaživanje ugroženih identiteta sa mesta političke zabrinutosti. Umetnost je na zadatku da

²⁰⁵ Bishop, Claire. *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012, p. 2.

²⁰⁶ Graham, Dan. – “All artists are alike. They dream of doing something that’s more social, more collaborative, and more real than art.” Navedena rečenica je preuzeta iz opisa njegovog rada „Two-way Mirror and Hedge Labyrinth” (1994), na izložbi koja se održala u prostoru Minneapolis Sculpture Garden, Walker Art Center u Minneapolisu, 1998.

²⁰⁷ Bishop, Claire. *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012, pp. 2-3.

postavi u pogon i usmeri svoje političke potencijale u preobličavanje osećaja zajednice, popravljajući društvenih odnosa i okolnosti jer „još jednom, politika i estetika nestaju zajedno u etici.“²⁰⁸

U praksi participativne umetnosti i umetničkih radova koji koriste ljude kao medij, dolazi do sublimacije estetskih i etičkih dimenzija. U svojim razmišljanima o etici psihoanalize, Žak Lakan povezuje etiku sa estetikom kroz diskusiju o sublimaciji.²⁰⁹ Lakan tvrdi da je etičnije da se subjekt ponaša u skladu sa svojom, čak i nesvesnom, željom nego da modifikuje sopstveno ponašanje za oči koje nadziru, oči *Drugog* - društvo, porodica, zakon, očekivane norme. Po Lakanu takav fokus na individualne potrebe ne označava isključenje društvenog, već se, naprotiv, individualna analiza uvek odvija u pozadini društvenih normi i pritisaka. Umetnost koja daje punu kontrolu želji pruža pristup subjektivnom *dobru* a Lakanov argument bi se mogao proširiti tako da sugeriše kako najznačajniji oblici umetničke prakse danas potiču iz potrebe da se preispitaju veze između pojedinca i kolektiva duž linija „bolnog zadovoljstva“ umesto da se prilagode samosuzbijajućem osećaju društvene obaveze.²¹⁰ Najupečatljiviji i najdirljiviji oblici participiranja nastaju kada umetnici deluju iz ugla društvene radoznalosti bez parališućih ograničenja koje nameće osećaj krivice. Odnos želji, pre nego društvenom konsenzusu, omogućava umetničkim praksama iz domena participativne umetnosti da se pridruže tradiciji autorskog pristupa koji na najbolji način spaja stvarnost sa pažljivo proračunatom veštinom. U ovim projektima, intersubjektivni odnosi nisu sami sebi cilj, već služe za istraživanje i raspletanje složenijeg čvora društvenih briga o političkom angažmanu, efektima, nejednakosti, narcizmu, klasi i protokolima ponašanja.

Jedna od ključnih reči koje se koriste u umetničkim samodefinicijama njihove društveno angažovane prakse je „spektakl“, koji se tako često poziva kao entitet kome se participativna umetnost umetnički i politički suprotstavlja. Kada se ispituju motivacije umetnika da se okrenu društvenom učešću kao strategiji u svom radu, stalno se susrećemo sa istom tvrdnjom: savremeni kapitalizam proizvodi pasivne subjekte sa vrlo malo osnaživanja. Za mnoge umetnike i kustose na levoj strani, optužnica Gi Debora (Guy Debord) o otuđivanju i podele efekta kapitalizma u „Društvu spektakla“ (1967) pogađa u srž zašto je učešće važno

²⁰⁸ Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*, Continuum books, London, 2004, pp. 27-45.

²⁰⁹ Lakan preuzima koncept sublimacije u svom seminaru 1959-60, prateći Frojda u naglašavanju činjenice da je element društvenog priznanja centralni za ovaj koncept, jer se može reći da su nagoni sublimirani samo ukoliko su preusmereni ka dimenziji zajedničkih društvenih vrednosti. Upravo ova dimenzija zajedničkih društvenih vrednosti omogućava Lakanu da poveže koncept sublimacije sa svojom raspravom o etici.

²¹⁰ Bishop, Claire. *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012, p. 39.

kao projekat: ono rehumanizuje društvo koje je utrulo i fragmentirano represivnim instrumentalitetom kapitalističke proizvodnje. Ovaj stav, sa manje ili više marksističkim prizvukom, zastupa većina zagovornika društveno angažovane i aktivističke umetnosti. S obzirom na skoro potpunu zasićenost našeg repertoara slikama, umetnička praksa više ne može da se vrtili oko izgradnje objekata koje će konzumirati pasivni posmatrač. Umesto toga, mora postojati umetnost delovanja, povezivanje sa stvarnošću, preduzimanje koraka – koliko god mali bili, kako bi se popravile socijalne veze i povezanosti. Kako ističe francuski filozof Žak Ransijer - „kritika spektakla često ostaje alfa i omega politike umetnosti.”²¹¹ Kler Bišop smatra da su diskurzivni kriterijumi participativne i društveno angažovane umetnosti trenutno „izvučeni iz prećutne analogije između antikapitalizma i hrišćanske *dobre duše*“²¹²; što je po njoj etičko rezonovanje koje ne uspeva da prilagodi estetiku ili da je razume kao autonomno carstvo iskustva. U ovoj perspektivi, nema prostora za perversnost, paradoks i negaciju, operacije koje su ključne za estetiku. Preoblikovanje etičkih imperativa participativne umetnosti kroz lakanovsko sočivo moglo bi da omogući proširen repertoar načina kojima bi participativa umetnost razmatrala društvenost i „umesto da se umetnost izvuče iz „beskorisnog“ domena estetike kako bi je premestila u praksu, bolji primeri participativne umetnosti zauzimaju dvosmislenu teritoriju između umetnosti koja postaje puki život ili umetnosti koja postaje samo umetnost“.²¹³

Dominantni narativ istorije društveno angažovane, participativne umetnosti kroz dvadeseti vek je stoga onaj u kome je aktivacija publike pozicionirana nasuprot njenom supraniku - pasivnoj posmatračkoj potrošnji. Učešće na taj način čini deo šireg narativa jer „umetnost mora biti usmerena protiv kontemplacije, protiv posmatranja, protiv pasivnosti masa paralizovanih spektaklom savrmenenog života“²¹⁴. Ova želja da se publika aktivira u participativnoj umetnosti istovremeno je i nagon da se ona emancipuje iz stanja otuđenja izazvanog dominantnim ideološkim poretkom – bilo da je to potrošački kapitalizam, totalitarni socijalizam ili vojna diktatura. Polazeći od ove premise, participativna umetnost ima za cilj da obnovi i realizuje zajednički, kolektivni prostor zajedničkog društvenog angažovanja. To se

²¹¹ Rancière, Jacques. *Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Vol. 2, No. 1, Summer 2008, p. 7.

²¹² Bishop, Claire. *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012, p. 40.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Groys, Boris. *Comrades of Time*, *e-flux journal*, December 11, 2009, available at www.e-flux.com (last accessed September 3, 2010), originalna izjava na engleskom: “art must be directed against contemplation, against spectatorship, against the passivity of the masses paralyzed by the spectacle of modern life”

može postići na različite načine: ili kroz konstruktivističke gestove društvenog uticaja koji pobijaju nepravdu sveta predlažući alternativu, ili kroz nihilističko udvostručavanje otuđenja, koje negira svetsku nepravdu i nelogičnost po sopstvenim uslovima. U oba slučaja, delo nastoji da stvori kolektivno, koautorsko, participativno društveno telo, ali jedno to čini afirmativno (kroz utopijsko ostvarenje), a drugo indirektno (kroz negaciju negacije).

4.2. Između umetnosti i stvarnog života

Debata između umetnosti i stvarnog života, prisutna tokom čitavog dvadesetog veka, sa tenzijom između jednakosti i kvaliteta, učešća i gledanosti – ukazuje na to da se društveni i umetnički sudovi ne povezuju lako i da zahtevaju različite kriterijume. Ove dileme pojavljuju se i u svakoj debati i diskusiji o participativnoj i društveno angažovanoj umetnosti. Za jednu grupu umetnika, kustosa i kritičara, dobar projekat umiruje potrebu za poboljšanjem društva, pošto su druge opcije – institucije i čitav sistem, zakazale, oni smatraju da je umetnost obavezna da reaguje. U ovakvoj postavci, zaključci su zasnovani na humanističkoj etici, često inspirisanom hrišćanstvom a ono što se smatra važnim je ponuditi poboljšana, meliorativna rešenja, ma koliko kratkoročna bila a ne razotkrivati kontradiktorne društvene istine.²¹⁵ Za drugu grupu umetnika, kustosa i kritičara, umetnost se zasniva na razumnom odgovoru na umetnikov rad, kako u originalnom kontekstu tako i izvan njega. U ovoj postavci stvari etika nije značajna, jer se shvata da umetnost neprestano dovodi u pitanje uspostavljene sisteme vrednosti, uključujući i pitanja morala te je važnije osmišljavanje novih jezika kojima bi se predstavljala i dovela u pitanje društvena protivrečnost. Tako dolazimo do situacije u kojoj *društveni diskurs* optužuje *umetnički diskurs* za amoralnost i neefikasnost, jer je nedovoljno da se samo otkrije, umnožava ili promišlja svet jer ono što je zapravo važno jeste društvena promena. Umetnički diskurs sa druge strane, optužuje društveni diskurs da ostaje tvrdoglavo vezan za postojeće kategorije i da se fokusira na mikropolitike gestove na račun čulne neposrednosti kao potencijalnog lokusa otuđenja. Ili dominira društvena savest, ili prava pojedinca da dovodi u pitanje društvenu savest. Odnos umetnosti prema društvenom zasnovan je na moralu ili je zasnovan na slobodi.²¹⁶

²¹⁵ Bishop, Claire. Lecture for Creative Time's *Living as Form*, Cooper Union, New York, May 2011, p. 4.

²¹⁶ Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*, Methuen, London, 1979, p. 5.

Sociolozi Luk Boltanski (Luc Boltanski) i Iv Čiapelo (Eve Chiapelo) u knjizi „Novi duh kapitalizma“²¹⁷ takođe govore o distinkciji između umetničkih i društvenih kritika kapitalizma. Umetnička kritika, kako oni kažu ukorenjena u boemizmu devetnaestog veka, oslanja se na dva izvora nezadovoljstva i ogorčenosti prema kapitalizmu: sa jedne strane postoji razočaranje u neautentičnost, a sa druge, osećaj ugnjetavanja. Ona u prvom planu ističe gubitak značenja i gubitak osećaja za ono što je lepo i vredno, što proizilazi iz standardizacije i generalizovane komodifikacije, utičući ne samo na svakodnevne predmete već i na umetnička dela, pa i na ljudska bića.²¹⁸ Umetnička kritika kapitalizma zagovara slobodu umetnika, njihovo odbacivanje svake kontaminacije estetike etikom, njihovo odbijanje svakog oblika potčinjavanja u vremenu i prostoru i, u ekstremnom obliku, bilo kakvog delovanja.²¹⁹ Društvena kritika se, nasuprot tome, oslanja na različite izvore nezadovoljstva i negodovanja prema kapitalizmu, koji se mogu sažeti u kritiku, pre svega, egoizma privatnih interesa i rastuće siromaštvo radničke klase u društvu besmislenog, prevelikog bogaćenja pojedinaca. Društvena kritika shodno tome, nužno odbacuje moralnu neutralnost, individualizam i egoizam umetnika.

Umetnička i društvena kritika egzistiraju u stalnoj napetosti jedna s drugom²²⁰ a njihov sukob se očigledno ponavlja u određenim istorijskim trenucima. Kler Bišop mudro primećuje da je pojava participativne umetnosti veoma simptomatična za ovaj sukob i ima tendenciju da se dešava u trenucima političkih tranzicija i preokreta²²¹ kao, na primer, u godinama koje su dovele do italijanskog fašizma, zatim nakon revolucije 1917. godine, u široko rasprostranjenom društvenom ambijentu koji je doveo do promena vezanih za 68. a nakon toga 70ih i 90ih godina dvadesetog veka U svakom istorijskom trenutku participativna umetnost poprima drugačiji oblik jer nastoji da negira različite umetničke i društveno-političke forme. U savremenom dobu i novijoj političkoj istoriji, ponovno oživljavanje participativne umetničke prakse prati posledice kolapsa socijalizma (komunizma) kao oponenta kapitalizmu, očiglednog odsustva održive leve alternative, pojava savremenog „post-političkog” konsenzusa i skoro potpune marketizacije umetnosti i obrazovanja.²²² Međutim, paradoks ove situacije leži u tome da participativna umetnička praksa na Zapadu sada, više nego ikada, ima veze sa populističkim agendama neoliberalnih vlada. Iako se participativni umetnici uvek suprotstavljaju neoliberalnom kapitalizmu, vrednosti koje implementiraju u svom radu shvataju se formalno

²¹⁷ Boltanski, Luc and Chiapello, Eve. *The New Spirit of Capitalism*, London, Verso, 2005, pp. 37–8.

²¹⁸ Ibid. p. 39.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Bishop, Claire. Lecture for Creative Time’s *Living as Form*, Cooper Union, New York, May 2011, p. 5.

²²² Bishop, Claire. *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012, p. 43.

(u smislu suprotstavljanja individualizmu i robnom objektu), ne prepoznajući da se mnogi drugi aspekti ove umetničke prakse još savršenije uklapaju sa novijim formama neoliberalizma (mreže, mobilnost, outsourcing, projektni rad, afektivni rad).²²³

Političko-društvene okolnosti koje su se menjale tokom dvadesetog veka i kasnije, uticale su na promenu identiteta učesnika u participativnim umetničkim praksama te u zavisnosti od istorijskog trenutka imamo različite primere: od gomile (1910-ih), mase (1920-te), naroda (kraj 1960-ih/1970-ih), preko isključenih (1980-e), zajednica (1990-te) pa sve do današnjih volontera čije učešće je kontinuirano, na šta se nadovezuje i kultura rijaliti televizije i društvenih mreža. Iz perspektive publike ovo se može prikazati i kao pomak od publike koja zahteva ulogu u radu, preko publike koja uživa u svojoj podređenosti čudnim iskustvima koja su za nju osmislili umetnici, do publike koja je ohrabrena da bude koproducent dela i koja, povremeno, može čak i da bude plaćena za ovo angažovanje.²²⁴ Po Bišopovoj bi sve ovo moglo da se posmatra kao veoma afirmišući narativ povećane aktivacije i delovanja publike, ali bismo takođe to mogli da shvatimo i kao priču o našoj, sve većoj, dobrovoljnoj podređenosti volji umetnika i o komodifikaciji ljudskih tela u službi ekonomije pošto je dobrovoljno učešće takođe neplaćeni rad. Priča o razvitku i promenama participativne prakse i angažmana publike, mogla bi se posmatrati uporedo sa sudbinom same demokratije, pojma za koji je participacija uvek bila vezana: od zahteva za priznanjem, preko predstavljanja do konsenzusne potrošnje sopstvenog imidža – bilo da je u pitanju umetničko delo, Fejsbuk, Flickr ili rijaliti TV program. Bišopova smatra da čak i pomenuta bliskost između spektakla i participativne umetničke prakse naglašava neophodnost održavanja tenzije između umetničkih i društvenih kritika. Najupečatljiviji projekti koji čine istoriju participativne umetnosti poništavaju sve polaritete na kojima je zasnovan ovaj diskurs (individualni/kolektivni, autor/gledalac, aktivan/pasivan, stvarni život/umetnost), ali ne sa ciljem da se oni uruše. Gatarijeva paradigma transverzalnosti²²⁵ nudi jedan takav način razmišljanja - on insistira na tome da umetnost stalno treba da beži i preleće u druge i preko drugih disciplina, dovodeći i umetnost i društveno u pitanje istovremeno reafirmišući umetnost kao univerzum vrednosti. Ransijer nudi drugi pristup smatrajući da je estetski režim konstitutivno kontradiktoran i da se kreće između autonomije i heteronomije.²²⁶ On tvrdi da u umetnosti, pozorištu i obrazovanju podjednako

²²³ Bishop, Claire. Lecture for Creative Time's *Living as Form*, Cooper Union, New York, May 2011, p. 5.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Transverzalnost je konceptualna i klinička alatka koja se razvijala prvenstveno u misli, aktivizmu i praksi francuskog psihoanalitičara i političkog filozofa Feliksa Gatarija (Félix Guattari), koju je nasledio od Sartra, kao koncept osmišljen da transformiše institucije, počevši od psihijatrijske bolnice.

²²⁶ Rancière, Jacques. *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Employments of Autonomy and Heteronomy*, New Left Review, 14, March–April 2002, p. 133.

treba da postoji posrednički objekat koji stoji između ideje umetnika i osećanja i interpretacije gledaoca: „Ovaj spektakl je treći pojam, na koji se druga dva mogu odnositi, ali koji onemogućava bilo kakvu vrstu „jednakosti” ili „nerazdvojenosti”. To je posredovanje između njih, a to posredovanje trećeg mandata je ključno u procesu intelektualne emancipacije. [...] Ista stvar koja ih povezuje mora ih i razdvojiti“.²²⁷ Na različite načine, ovi filozofi nude alternativne okvire za razmišljanje umetničkog i društvenog istovremeno i tvrde isto - da umetnost i društveno ne treba da se pomire ili uruše, već da se održavaju u stalnoj napetosti.

4.3. Delegirani performans

Tokom proteklih pedeset godina umetnost performansa pomerila se od umetničke prakse zasnovane na neposrednosti živog tela do sve popularnijeg medija savremene umetnosti – angažovanja velikog broja izvođača, velikih i skupih produkcija kao i sve većeg broja publike. Možda je jedna od najupadljivijih manifestacija „društvenog zaokreta”²²⁸ u savremenoj umetnosti od 1990-ih upravo angažovanje neprofesionalaca da rade performanse što je u oštroj suprotnosti sa tradicijom izvođenja iz kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih u kojoj sami umetnici performiraju, kao u slučaju nebrojeno mnogo primera poput Vita Akončija (Vito Acconci), Marine Abramović, Krisa Burdena (Chris Burden), Đine Pane (Gina Pane) i drugih. U skladu sa tim, tradicija u kojoj su umetnici privilegovali korišćenje sopstvenog tela u svojim delima, zamenjuje se angažovanjem *drugih* (tela). Umetnici počinju da regrutuju izvođače da izvode performanse u njihovo ime, a tu tendenciju Kler Bišop naziva delegiranim performansom.²²⁹ Delegirani performans definiše se kao umetnička praksa koja se bavi etikom i estetikom savremenog doba, i ne funkcioniše samo kao „mikro-model postvarenja.”²³⁰ Strategije delegiranja približice angažman i produkciju umetnika kustoskoj praksi ili čak rediteljskom poslu - umetnik sve više zauzima organizacioni a sve manje performativni stav. Umetnici koji se bave delegiranim performansom iniciraju projekte, regrutuju, podučavaju i podržavaju izvođače, omogućavaju i organizuju probe i nastupe, saraduju sa institucijama, biraju, aranžiraju i preuređuju materijale, kostime, rekvizite i scenografije. Takođe, umetnici

²²⁷ Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*, Artforum - March 2007, p. 278.

²²⁸ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 91 – 112, p. 91.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, p. 95.

postaju figura podrške projektu i daju estetski i konceptualni sud (poput kustosa), pritom zadržavajući individualno autorstvo i vlasništvo nad delom. Kler Bišop to opisuje na sledeći način: „umetnik je zamišljen manje kao individualni proizvođač diskretnih objekata nego kao saradnik i producent situacije; umetničko delo kao konačan, prenosiv, komodifikabilan proizvod se shvata kao tekući ili dugoročni projekat sa nejasnim početkom i krajem; dok je publika, ranije zamišljena kao „gledalac“ ili „posmatrač“, sada repositionirana kao koproducent ili učesnik.“²³¹ Ovakve umetničke prakse, definisane kao društveno angažovana umetnost, umetnost zasnovana na zajednici, eksperimentalne zajednice, dijaloška umetnost, intervencionistička umetnost, participativna umetnost, kolaborativna umetnost, kontekstualna umetnost ili, najskorije - društvena praksa, procesualne su i nestabilne jer umetnik nije u poziciji da programira konačan ishod. Neretko su raspoređene na duži vremenski period dok je odlučujući faktor veoma često odnos između učesnika u radu.

U tradiciji klasičnog performansa valorizuje se živo prisustvo i neposrednost preko samog umetnikovog tela što se u praksi delegiranog performansa menja jer prisustvo više nije vezano za pojedinačnog izvođača, već za kolektivno telo (određene) društvene grupe.²³² Delegirani performans može se opisati kao čin angažovanja neprofesionalaca ili specijalista u drugim oblastima da preuzmu izvođenje i nastupaju u određeno vreme, na određenom mestu u ime umetnika čija uputstva prate. Ova strategija se razlikuje od pozorišne i kinematografske tradicije zapošljavanja ljudi da deluju u ime reditelja u sledećem ključnom aspektu: umetnici imaju tendenciju da angažuju ljude da izvedu svoju socioekonomsku kategoriju, bilo da je to na osnovu pola, klase, etničke pripadnosti, starosti, invaliditeta ili profesije. Nije puno teoretičara pisalo o praksi delegiranog performansa zbog čega se uglavnom u tekstu koristi i citira esej Kler Bišop²³³ i navode njena razmišljanja u kojima ona prkasu delegiranog performansa vidi pre svega kao umetničku aktivnost koja se bavi etikom i estetikom savremenog rada. Bišopova razlikuje tri tipa delegiranog nastupa,²³⁴ prvi podrazumeva angažovanje neprofesionalaca da igraju jedan od aspekata sebe u galerijskom ili izložbenom prostoru, zatim se u drugoj polovini 1990-ih pojavljuje druga grana delegiranih performansa u kojima umetnici zapošljavaju stručnjake u datoj oblasti da izvedu performanse vezane za njihovu specijalizaciju, i na kraju, treća opcija podrazumeva performans u kom umetnici

²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

²³³ Misli se na esej Kler Bišop pod originalnim nazivom na engleskom jeziku: *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*

²³⁴ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 104-105.

kreiraju situacije od samog početka, znajući da će biti predstavljene u vidu video zapisa ili filma. Prvi tip delegiranog nastupa obuhvata radnje koje su zadate neprofionalcima od kojih se traži da izvedu neki aspekt svog identiteta, često u galeriji odnosno u okviru izložbe. Ova tendencija koja bi se mogla nazvati i „instalacija uživo“,²³⁵ može se videti u ranim radovima Pavela Althamera koji radi sa beskućnicima u *Observatoru* (1992.), i sa ženskim čuvarima za izložbu *Zacheta Germinations* (1994.), ili u angažovanju gej muškaraca od strane umetničke grupe Elmgreen & Dragset, da se izležavaju u galeriji sa slušalicama u radu *Tri* (1997.) ili angažovanju nezaposlenih muškaraca i žena da budu čuvari galerije u *Reg[u]arding the Guards* (2005.). Značajno je spomenuti da se ovakav tip umetničke aktivnosti razvio prvenstveno u Evropi a po Bišopovoj taj lagan i razigran ton ovih dela označavao je odlučujući raskid sa ozbiljnijim oblicima identitetske politike koji su bili ključni za američku umetnost 1980-ih.²³⁶ Te se tendencije jasno mogu uočiti na primeru rada Mauricia Katelana (Maurizio Cattelan) iz 1991. u kom je okupio fudbalski klub severnoafričkih imigranata koji su igrali lokalne utakmice u Italiji unapred znajući da će ih sve izgubiti. Njihove majice su bile označene imenom izmišljenog sponzora, RAUSS što na nemačkom znači „izlazi“, kao u frazi *Auslander raus*, ili „stranci napolje“. Naziv projekta - *Southern Suppliers FC*, aludira na imigrantsku radnu snagu (dobavljači sa juga), ali i na trend o kome se tada žestoko raspravljalo u italijanskoj štampi, angažovanja stranih fudbalera da igraju u italijanskim timovima. Ketelanov gest stvara kontrast između dve vrste inostrane radne snage na različitim krajevima ekonomskog spektra – zvezde fudbalera retko se percipiraju na isti način kao imigranti iz radničke klase. Nekoliko se linija može izvući kada se posmatra ovaj rad, od toga da Mauricio Katelan ispunjava muški san o posedovanju fudbalskog kluba i tendenciozno „vređa“ igrače oblačeći ih u majice sa natpisom *RAUSS*, ili pak stvara zbunjujuću sliku kombinujući ovu reč sa fotografijom potpuno crnog italijanskog fudbalskog tima koja ima dvosmislenu i provokativnu moć, posebno kada kruži u medijima, reprezentujući neizgovoreni strah Evropske unije od potencijalne preplavljenosti migrantima koji naviru izvan „tvrđave Evropa“. Rad *Southern Suppliers FC* funkcioniše kao društvena skulptura, cinična izvedba umetnuta u društveni sistem fudbalske lige u realnom vremenu.²³⁷

Performans akcije španskog umetnika Santjaga Sijere, na početku su predstavljale snažnu kombinacije minimalizma i urbane intervencije, da bi se vremenom pomerale ka performativnim instalacijama koje su proizvodili jeftino plaćeni radnici prikazujući okolnosti

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

i poentirajući živote radničke klase, stavljajući u prvi plan ekonomske transakcije od kojih zavise ove instalacije. Na primer, Sijerin rad koji prikazuje „putovanje“ 24 bloka betona koje su plaćeni radnici stalno pomerali tokom jednog dana u Los Anđelesu, pri tome potpuno nevidljivi za oko posmatrača kojima umetnik stavlja do znanja njihovo prisustvo i činjenicu da su angažovani. Istom temom se bavi i performans u kom je ljudima plaćeno da ostanu u kartonskim kutijama ispred G&T zgrade u Gvatemala Sitiju, u sceni koja je takođe metafora za društvenu nevidljivost slabo plaćenih radnika. Prvi Sijerini radovi u kojima su učesnici postali vidljivi jesu 450 plaćenih ljudi u Muzeju Rufino Tamaio u Meksiko Sitiju, ili situacija sa 250 cm dugačkom linijom tetoviranom na leđima šestorice plaćenih ljudi (Espacio Aglutinador, Havana). Mnogi od ovih ranih Sijerinih performansa uključuju pronalaženje aktera koji su bili spremni da preduzmu banalne ili ponižavajuće zadatke za minimalnu platu. Ovi radovi lišeni su lakog humora koji prati mnoge od delegiranih performansa u to vreme, jer se često dešavaju u zemljama krajnje nepovoljnog socio-ekonomskog položaja, kao što su zemlje Centralne i Južne Amerike. Sijera je zbog ovoga bio žestoko kritikovan jer se smatralo da samo ponavlja obrasce nejednakosti kapitalizma odnosno globalizacije, u kojoj bogate zemlje „autorsuju“ radnu snagu uvozeći slabo plaćene radnike iz ugroženih zemalja. Ipak, Sijera uvek skreće pažnju na ekonomske sisteme kroz koje se ostvaruju njegova dela nalazeći načine kojima utiče na recepciju samog rada. Učesnike u svojim performansima angažuje preko agencija za zapošljavanje a finansijska transakcija koja se tom prilikom dešava umetnika ostavlja na distanci od samih izvođača, što je evidentno u fenomenološkom susretu gledaoca sa delom i procesom koji je uznemirujuće hladnan i otuđen. Za razliku od mnogih umetnika, Sijera se trudi da detalje svake isplate radnicima učini sastavnim delom opisa rada, pretvarajući tako ekonomski kontekst i transakcije u jedan od svojih primarnih medija.²³⁸

Što se tiče naglašavanja fenomenološke neposrednosti živog tela kao i specifičnih socioekonomskih identiteta, ova vrsta delegiranih performansa u velikoj meri dužna je tradiciji body-art prakse kasnih 1960-ih i ranih 70-ih, iako se u velikoj meri i u važnim stvarima veoma razlikuje. Umetnici 70-ih koristili su svoja tela kao medij i materijal rada, često sa odgovarajućim naglaskom na fizičku i psihičku transgresiju i/ili istrajnost. Današnje delegirano izvođenje i dalje pridaje veliku vrednost neposrednosti, ali ako ima bilo kakav transgresivni karakter, to obično proizilazi iz percepcije da umetnici izlažu i iskorišćavaju druge. Kler Bišop primećuje da kao rezultat toga, ova vrsta performansa, u kojoj umetnik koristi druge ljude kao materijal svog rada, ima tendenciju da izazove žestoku debatu o etici reprezentacije. Trajanje

²³⁸ <https://www.thecollector.com/santiago-sierra-controversial-art/>

je, u međuvremenu, rekonfigurirano iz duhovnog pitanja individualne izdržljivosti u izdržljivost prema ekonomskom pitanju posedovanja dovoljnih resursa za plaćanje nečijeg stalnog prisustva.²³⁹

Drugi tip delegiranih performansa koji je počeo da se događa u kasnijim 1990-im, tiče se korišćenja profesionalaca iz drugih sfera stručnosti a kao primer može se iskoristiti rad Tanje Bruguere (Tania Bruguera) *Tatlin's Vhisper #5*²⁴⁰ iz 2008. u kom unajmljuje policajce na konjima da bi demonstrirala tehnologiju kontrole mase, ili radovi Tina Segala (Tino Sehgal) koji angažuje univerzitetske profesore i studente za njegove performans situacije zasnovane na govoru. Pošto imaju tendenciju da angažuju specijaliste u određenim oblastima koji su „regrutovani“ na osnovu svog profesionalnog (elektivnog) identiteta, ne predstavljajući određene klase ili rase, oko ovih delegiranih performansa mnogo je manje kontroverzi i ambivalentnosti. Kritička pažnja teži da se fokusira na konceptualni okvir i na specifične aktivnosti ili sposobnosti dotičnog izvođača ili tumača, čije su veštine inkorporirane i aplicirane u performans kao *redimejd* postupak. Bišopova smatra da je karakter ovih dela zasnovan na instrukciji što je, uz činjenicu da su mnogi izvođači u ovim delima belci i srednja klasa, olakšalo njihovu ponovljivost i poboljšalo kolekcionarnost u muzejima. Najpoznatiji primer ovakvih tendencija svakako je spomenuti umetnik Tino Segal koji insistira da se njegova praksa ne naziva „umetnošću performansa“, već „situacijama“, a da se njegovi izvođači nazivaju „tumačima“.²⁴¹ Pedantno insistiranje na ovim odrednicama, takođe skreće pažnju na partitursku prirodu Segalovog rada i na njegov odnos sa plesom, jer je pre svoje umetničke karijere bio obučavan u koreografiji i ekonomiji. Segal postavlja gledaoca u visoko kontrolisano iskustvo i poziva ga da se pridruži diskusiji o subjektivnosti i objektivnosti uvodeći ga u prostor galerije ili muzeja u kom se performans odvija. Njegovi izvođači/tumači su obično studenti filozofije a njihov polu-scenaristički dijalog deluje depersonalizovano i napamet dok svaki doprinos koji posmatrač da debati deluje problematično jer je zapravo nemoguće promeniti strukturu dela. Gledaoc je slobodan samo da preuzme svoju ulogu u performansu, a ukoliko prećuti izvođači će pasti na pod dok novi posetilac ne uđe u galeriju. Iako Segal nastoji da se odrekne fotografske reprodukcije, čini se da njegovi radovi aktivno

²³⁹ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 104-105.

²⁴⁰ Performans kubanske umetnice Tanije Bruguere tokom kog u muzej ili izložbeni prostor ulaze dva policajca u uniformi (jedan na belom i jedan na crnom konju). Oni patroliraju prostorom, usmeravaju i kontrolišu publiku koristeći najmanje šest tehnika kontrole mase. To uključuje radnje kao što su zatvaranje ulaza ili ulaza u galeriju, guranje publike napred bočnim pokretima konja, manipulisanje publikom u jednu grupu i opkoljavanje da bi se grupa sabila u prostoru ili frontalni sukob sa konjem i razbijanje publike u dve različite grupe.

²⁴¹ <https://www.artforum.com/features/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-171414/>

razbijaju svaku jednačinu između toga što je živo i autentično jer sama činjenica da se njegov rad neprekidno odvija u prostoru tokom trajanja izložbe i koji izvodi bilo koji broj tumača, ruši svaku vezanost za ideju originalne ili idealne predstave. Segal kaže: „Moja poenta je da bi ples kao i pevanje — kao tradicionalni umetnički mediji — mogli da budu paradigma za drugi način proizvodnje koji naglašava transformaciju činova umesto transformacije materijala, kontinuirano uključenje sadašnjosti u prošlost u stvaranju daljih sadašnjosti umesto orijentacija ka večnosti, i istovremenost proizvodnje i deprodukcije umesto ekonomije rasta.”²⁴²

Španska umetnica Dora Garsija se u svojim radovima takođe koristi davanjem jednostavnih uputstava a neki od njenih najupečatljivijih projekata potpuno se mešaju sa spoljnim svetom i potencijalno mogu trajati godinama, poput rada *The Messenger* (2002). U ovom radu izvođač koji je zapravo „glasnik“, mora da isporuči poruku na stranom jeziku koji on/ona ne razume, i da bi to uradio mora da traži nekoga ko može da identifikuje i razume dati jezik. Izvođaču je u njenim radovima uvek poveren zadatak a poput Segala i Garsija je takođe pedantan regrutator. *Prosjakača opera* (2007.) zahtevala je jednog izvođača koji bi igrao šarmantnog prosjaka na ulicama Minstera, dok je performans *Romeo* (2005.) uključivao angažovanje zgodnih mladića da uspostave naizgled spontan razgovor sa posetiocima sajma umetnosti Friz. Ovaj oblik „nevidljivog pozorišta“ manje deluje da bi podigao svest (kao po modelu Augusta Boala) nego da unese trenutak sumnje u uobičajena iskustva (gradskog) života. Ako su Segalovi radovi samorefleksivni i cerebralni, podstičući subjektivni doprinos kada je u pitanju publika, onda su Garsijini manje vidljivo participativni i pojačavaju sumnju i nelagodu.²⁴³

Treći niz delegiranih performansa obuhvata situacije koje su konstruisane za video ili film a neki od umetnika koji se povezuju sa ovim vidom prakse su Gilian Vering (Gillian Wearing), Artur Žmijevski (Artur Zmijewski) i Fil Kolins (Phil Collins). Zabeležena dokumentacija u ovom slučaju je ključna jer radovi iz ove grupe često podrazumevaju situacije koje su previše teške ili osetljive da bi se ponovile. Velika je razlika između rada u dokumentarističkoj tradiciji od pomenutih dela u kojima umetnik osmišljava celokupnu situaciju koja se snima i gde se od učesnika traži da je sami izvedu. U zavisnosti od načina

²⁴² Izjava umetnika objavljena u katalogu grupe izložbe „*I promise it's political*” Museum Ludwig, Keln 2002. Na engleskom: “My point is that dance as well as singing—as traditional artistic media—could be a paradigm for another mode of production which stresses transformation of acts instead of transformation of material, continuous involvement of the present with the past in creating further presents instead of an orientation towards eternity, and simultaneity of production and deproduction instead of economics of growth.”

<https://www.artforum.com/features/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-171414/>

²⁴³ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 104-105.

snimanja, ove situacije mogu da izmešaju, sakriju, zbune i pomere granicu između onoga što se dešava uživo i posredovanog do tačke u kojoj publika nije sigurna u kom stepenu je neki događaj postavljen na scenu, improvizovan, insceniran ili je sve deo scenarija.²⁴⁴

Rad *The Shoot Horses* (2004.) britanskog umetnika Fila Kolinsa je upečatljiv primer ove tendencije u performansu. Naime, Kolins je organizovao audiciju i platio devet tinejdžera u Ramali da preduzmu osmočasovni disko-plesni maraton ispred blistavog ružičastog zida uz kompilaciju pop hitova iz poslednje četiri decenije. Napravljeni video snimci su prikazani kao dvokanalna instalacija, u kojoj se izvođači projektuju u istoj veličini kao i gledaoci, stvarajući ekvivalentnost između njih. Iako ne čujemo tinejdžere kako pričaju, njihov ples govori mnogo - kako se naporan dan nastavlja, njihovi nastupi se pomeraju sa individualnog držanja na kolektivni napor i sve banalnije poteze koji stvaraju zajedničku zabavu. Na nekoliko panel diskusija o ovom radu publika je izrazila zabrinutost zbog umetnikove „eksploatacije” svojih izvođača, poentirajući da on ne navodi njihova imena u zaslugama. No poenta Kolinsovog projekta nije bila da iznedri primer umetničke saradnje, već da univerzalizuje svoje učesnike obraćajući se višestrukim žanrovima umetničkog i popularnog iskustva (od portreta, bodi arta zasnovanog na izdržljivosti, rijaliti televizija do naše recepcije banalnih pop tekstova), komentarišući višeslojno, i izdržljivost dece na plesnom maratonu i političku krizu u kojoj su oni, ali i svi ostali, zaglibljeni. U izlaganju tinejdžera maratonu zapadnjačkog popa, Kolins igra dvosmislenu ulogu, on je i saveznik i šef zadatka, prikazuje ih kao generičke globalizovane tinejdžere, radeći to na isti način kao što je uobičajna medijska prezentacija Palestinaca - ili kao žrtve ili kao fundamentaliste, podstičući narativ „uobičajenih osumnjičenih”.²⁴⁵

Rad *Oni* (2007.) Artura Žmijevskog nudi zabrinjavajući narativ koji se manje bavi portretom nego ulogom slika u jačanju ideološkog antagonizma. Umetnik je organizovao seriju slikarskih radionica za četiri različite grupe u Varšavi: dame iz katoličke crkve, mlade socijaliste, mlade Jevreje i poljske nacionaliste. Svaka grupa je proizvela simboličan prikaz svojih vrednosti, koji su odštampani na majicama koje je svaki član grupe nosio u narednim radionicama. Žmijevski je zatim ohrabrio svaku grupu da odgovori na slike drugih, menjajući ih i dopunjujući kako im odgovara. Prvi gestovi su bili nežni poput otvaranje vrata crkve da bi se zgrada učinila pristupačnijom, da bi vremenom postajali nasilniji što je kulminiralo eksplozijom i ćorsokakom - potpuno slikanje preko slike, spaljivanje, pa čak i napad na druge učesnike tako što im se seku majice ili lepe trake preko usta. Kao i u mnogim video snimcima

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

Žmijevskog, umetnik preuzima dvosmisleni ulogu i nikada nije jasno u kojoj meri se njegovi učesnici ponašaju svojom voljom ili su nežno manipulisani da ispune zahteve njegove unapred planirane naracije. Radnja se odvija uz naizgled minimalnu režiju umetnika, koji ipak uspostavlja strukturu susreta učesnika, beleži eskalirajući sukob između njih i uređuje ga u narativ. Nakon prve projekcije ovog dela u Varšavi, mnogi učesnici su bili ljuti na vrlo pesimističnu predstavu radionice koja je prikazana kao zaglavljena u nerazrešivom antagonizmu. Međutim, umetnici poput Žmijevskog manje su zainteresovani za pravljenje vernog dokumentarca nego za konstruisanje narativa, koji je ipak utemeljen na stvarnosti i prenosi veći skup tačaka o društvenom sukobu, o kolektivnoj identifikaciji i ulozi slika u stvaranju ovih identifikacija, praveći oštru parabolu o društvenim antagonizmima i lakoći kojom ideološke razlike postaju temelj nerešivo blokiranih obrazaca komunikacije.²⁴⁶

Genealogija za ovu vrstu performansa je složena i s jedne strane ima jaku vezu sa istovremenom pojavom rijaliti televizije, žanra koji je evoluirao od nestanka dokumentarne televizije i uspeha američke tabloidne televizije 1990-ih. Iako je italijanska neorealistička kinematografija, posebno kasniji filmovi Roberta Roselinija²⁴⁷, uključila neprofesionalne glumce u sporedne uloge kako bi proširila i preovladala granice onoga što se tada smatralo realizmom, singularnost pristupa savremenih umetnika više se može uporediti sa pristupom idiosinkratičnih filmskih autora poput Pitera Votkinsa (Peter Watkins). Votkinsov rani rad koristio je neprofesionalne glumce, ručne kamere i čvrsto kadriranje kao način da se pozabavi spornim društvenim i političkim pitanjima, kao što su posledice nuklearnog napada u njegovom filmu *Ratna igra* (1966.). Votkins je pogodna referentna tačka za savremene umetnike, i to ne samo zbog njegove tematike i upotrebe amaterskih izvođača, već i činjenice da njegovi filmovi premašuju konvencionalnu dužinu mejnstrim bioskopa i mogu biti izuzetno dugi (osam sati u slučaju *La Commune*, 2001.) Pored toga, u svojim filmovima on često konfigurira kameru kao izvođača unutar naracije, čak i kada je priča smeštena u period pre pronalaska filma. Na sličan način ni savremeni performans ne mora nužno privilegovati trenutak uživo ili umetnikovo sopstveno telo, već se umesto toga angažuje u brojnim strategijama posredovanja koje uključuju delegiranje i ponavljanje a umetnik nastavlja da ulaže u neposrednost kroz predstavljanje autentičnih neprofesionalnih izvođača koji predstavljaju specifične društvene grupe.

²⁴⁶ <https://emmaclairlamont.wordpress.com/2012/03/22/artur-zmijewski-them-2007/>

²⁴⁷ Primer za to je čuveni film Roberta Roselinija *Stromboli* (1950) u kom je Ingrid Bergman u glavnoj ulozi dok većinu ostalih uloga igraju naturščici, stvari ljudi sa ostrva Stromboli na kom se dešava radnja a što je tipično za italijanski neorealizam.

Još jedna ključna razlika između bodi arta 60-ih i 70-ih i delegiranih performansa danas, vezana je za finansijski aspekt i činjenicu da dok se prvi proizvodio brzo i jeftino (pošto je sopstveno telo umetnika bilo najjeftiniji oblik materijala) drugi, nasuprot tome, teži da bude luksuzna „igra“.²⁴⁸ Dok je nekada umetnost performansa nastojala da raskine sa umetničkim tržištem dematerijalizacijom umetničkog dela u efemerne događaje, danas je dematerijalizacija postala efikasan oblik na tržištu. Performans pobuđuje pažnju medija, što zauzvrat povećava simbolički kapital događaja, kao što se vidi na brojnim naslovnicama magazinima koji prate relevantne sajmove (primer - dodatak *The Guardian*-a koji prati Frieze Art Fair) ili kontroverzne događaje kao na primer „dekoracije stola” sa ljudima Marine Abramović za LA MOCA gala večeru kada je osamdeset pet izvođača plaćeno po 150 dolara da kleči na rotirajućoj „Lenjoj Suzan” ispod stolova, sa glavama izbočenim iznad, zureći u oči gostiju koji su platili više od 2500 dolara za kartu kako bi bili prisutni. I sama Bišopova naglašava da ne treba sve primere delegiranog performansa ukaljati etiketom „umetnost sajamske umetnosti“ ili „gala umetnost“, već smatra da bolji primeri nude jaka, jasna, slojevita i „zabrinjavajuća“ iskustva, kako za izvođače tako i za gledaoce.

4.4. Ekonomija zadovoljstva i perverzije

Kler Bišop iznosi i zanimljivu i važnu tezu u kojoj povezuje ekonomske promene u svetu sa porastom i pojavom prakse delegiranih performansa. Ona smatra da je mogućnost ponavljanja delegiranih performansa kao događaja uživo, ili kroz video formu, usloвила ekonomiju vezanu za ovu vrstu izvedbi od 90ih godina dvadesetog veka, jer je omogućavala da se izvodi i re-izvodi po potrebi na različitim mestima, kao i da ga institucije i pojedinci kupuju i prodaju.²⁴⁹ Po njoj nije slučajno što se ova tendencija razvila uporedo sa promenama u menadžmentu i u privredi uopšte - „outsorsing“ rada je postao popularna reč u poslovanju ranih 1990-ih, veleprodaja aktivnosti drugim kompanijama, od pozivnih centara za korisničku podršku do finansijske analize i istraživanja.²⁵⁰ Za one koji su skeptični prema globalizaciji,

²⁴⁸ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 104-105.

²⁴⁹ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 104-105.

²⁵⁰ Sa rastom globalizacije, „offshore outsourcing” je postao termin koji se odnosi, sa ne baš pozitivnim konotacijama, na korišćenje angažovane radne snage i „virtuelnih kompanija” u zemljama u razvoju, koristeći prednosti ogromnih razlika u platama na međunarodnom nivou. Teoretičari poslovanja predstavljaju *outsourcing* kao sredstvo za maksimiziranje profita; u Sjedinjenim Državama, ovo je dovelo do kontroverze jer se smatralo da spoljni izvori ugrožavaju bezbednost i broj domaćih zaposlenih.

outsourcing nije ništa više od zakonske rupe koja omogućava nacionalnim i multinacionalnim kompanijama da se oslobode pravne odgovornosti za neregulisane i eksploativne uslove rada. Čudno je stoga da većina vodiča za *outsourcing* naglašava važnost poverenja - kompanije daju odgovornost za neke aspekte svoje proizvodnje drugoj kompaniji, sa svim rizicima i koristima koje ta zajednička odgovornost nosi. U svetlu ove diskusije svi teoretičari ekonomije se slažu da je primarni cilj eksternog angažovanja ljudi „poboljšanje učinka“ što se ovde shvata kao profit. Ovde leži ključna razlika u odnosu na umetničku praksu koja koristi *outsourcing* jer ako je cilj angažovanja spoljnih saradnika u poslovanju smanjenje rizika, umetnici ga često koriste kao sredstvo za povećanje nepredvidivosti, čak i ako to znači da bi neko delo moglo da rizikuje da potpuno propadne.

Istovremeni porast eksternalizacije paralelno i u ekonomiji i u umetnosti tokom 1990-ih ne sugerise nužno da su ova dva fenomena potpuno uslovljena, iako se procvat delegiranih performansa poklopio sa ekspanzijom umetničkog tržišta 2000-ih, i sa konsolidacijom uslužne industrije koja se sve više oslanja na marketing određenih kvaliteta ljudskih bića.²⁵¹ Takođe, iz toga proističe da, u svetlu zapošljavanja saradnika, u mnogim slučajevima posao pronalaženja odgovarajućih izvođača je delegiran na kustosa, koji sada postaje menadžer ljudskih resursa i pregovara o kvalifikacijama, smenama i ugovorima. Iako se u svakom izvođaču traže jedinstveni kvaliteti, oni su, paradoksalno, takođe beskonačno zamenljivi jer savremeni performans sve više teži da bude prisutan tokom celokupnog trajanja izložbe zbog čega smenski rad postaje neophodan (odnosi se na osam sati rada dnevno tokom trajanja izložbe, za razliku od nekoliko intenzivnih sati kao što je uobičajeno za pozorište).

Ekonomске promene moraju pružiti kontekstualnu pozadinu za savremenu umetnost, kao što utiču i na naš prijem iste. Finansijske transakcije postale su sve važnije za realizaciju delegiranih performansa, što može potvrditi svako ko je organizovao izložbu ovakvog tipa, a ugovoreni najamni rad za izvođače je najveći je budžetski trošak u ovakvim projektima, koji postaju skuplji u odnosu na to koliko dugo traju. Navodeći primer čelične skulpture Ričarda Sere, Tino Segal ističe da konvencionalnija umetnost što je duže izložena, cena njenog postavljanja postaje jeftinija, dok njegovi radovi koštaju više za instituciju što su duže izloženi zbog angažmana izvođača. Međutim, iako je značaj ekonomije neupitan kada je u pitanju delegirani performans, retko je da umetnici eksplicitno ističu finansijske transakcije koje najčešće ostaju skrivene. Za razliku od pozorišta, plesa i filma, gde postoje davno uspostavljeni

²⁵¹ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 104-105.

kodovi za doživljavanje odnosa izvođača prema radu, savremena umetnost je donedavno bila relativno zanatska, zasnovana na romantičnoj ličnosti pojedinačnog (i uglavnom neplaćenog) umetnika-izvođača. Tek u poslednjih dvadeset godina umetnost performansa je postala „industrializovana“, a ovaj pomak sa festivalskog na muzejski prostor, mobilisanje velikog broja izvođača, sindikalni načini nagrađivanja i sve veće publike, čini da savremena umetnost sve više deluje u sferi saradnje slične onoj u pozorištu ili plesu, iako zadržava umetničku valorizaciju individualnog autorstva.

Upečatljiv projekat koji se bavio presekom performansa i ekonomije svakako je „La Monnaie Vivante“²⁵² (Živa valuta) francuskog kustosa Pjera Bal-Blana (Pierre Bal-Blanc). U pitanju je eksperimentalni performans čije se izvođenje ponavlja u različitim mestima ali i kontinuirano menja. Projekat okuplja umetnike koji istražuju temu valute na različite i provokativne načine i u kontekstu živih objekata i ne/živih tela, ljudskog prisustva, upotrebe i manipulacije, zakona i reda u društvu itd. Posle prve realizacije u Parizu 2006, performans se izvodio i u Berlinu, Londonu, Varšavi, a većina izvedenih radova bila je u formi delegiranih performansa, sa referencom na različite generacije, od 60-ih do danas, kao i na različite teritorije – od Istočne i Zapadne Evrope do Severne i Južne Amerike. U osnovi ovog projekta je postavljanje umetničkog performansa u direktnu komunikaciju sa koreografima zainteresovanim za savremeni ples. Promatran sa kustoske strane *La Monnaie Vivante* je interesantan kao forma u kojoj se izvođenja performansa preklapanja u jednom prostoru i vremenu, poput kombinacije izložbe i festivala, što stvara intenzivnu i neprestano promenljivu interakciju između različitih performansa, kao i između izvođača i gledalaca koji zauzimaju isti prostor kao i dela među kojima se kreću. U prostoru muzeja Tate Modern, 2008. dešavali su se simultano performansi različitog trajanja, od šestočasovne „žive“ instalacije Sanje Iveković *Delivering Facts, Producing Tears, 1998–2007*, do kratkih instrukcija Lorensa Vajnera (Lawrence Weiner) kao što su pucanje iz puške u zid, ispuštanje šolje morske vode na pod, a što je dovelo do uzbudljivih jukstapozicioniranja umetnika poput situacije u kojoj je rad *Osam ljudi okrenutih prema zidu* (2002) Santjaga Sijere pozadina performansa Tanje Bruguere *Tatlin's Vhisper #5*, koji je takođe kružio oko izvedbe u kojoj šest plesača u pozama pljuju na pod, u koreografiji Ani Vigier i Franka Aperteta.

²⁵² Naziv izložbe odnosi se na *La Monnaie Vivante* (1970) tekst francuskog pisca i slikara Pjera Klosovskog (1905–2001). Tekst Klosovskog razvija alternativni model ekonomske razmene, koji stavlja telo u centar našeg svakodnevnog odnosa prema ekonomiji kao jedinom važećem obliku valute.

U pomenutoj knjizi Pjer Klosovski zagovara međusobno povezivanje ekonomije i zadovoljstva (jouissance), koje ne doživljava kao zasebne domene, dok je „živa valuta“ njegove razmene ljudsko telo. Osnovna premisa Klosovskog polazi od toga da industrijska mehanizacija uvodi nove oblike perverzije i zadovoljstva.²⁵³ Klosovski definiše perverziju kao odvajanje koje se dešava čim čovek postane svestan razlike između reproduktivnih instinkta i zadovoljstva. Po njemu, industrija se bavi perverznim činom svođenja ljudskih postupaka na funkcionalno oruđe, fiksirano na samo jedno, dok u isto vreme izbacuje kao perverzno sve što prevazilazi ovaj funkcionalni gest. Klosovski tvrdi da se smatra da umetnost umire u ovom domenu ekscesa jer nije funkcionalna, ali u stvari umetnost takođe treba posmatrati kao oruđe, budući da je kompenzatorna i da stvara nova iskustva. Ljudi su „živa valuta“, a novac je posrednik između libidinalnog zadovoljstva i industrijskog/institucionalnog sveta normativnog nametanja. Bal-Blan je iskoristio toriju Klosovskog za tumačenje umetnosti performansa tvrdeći da je čitav impuls da se proizvede „otvorena forma“ u performansu 1970-ih, inverzija ili preokret industrijskog sistema, koji je sam po sebi oblik perverzije.²⁵⁴ Umetnici danas stoga redefinišu transgresiju dvostruko - tako što se pozivaju na opredmećenje tela s jedne strane, i na otelotvorenje objekta s druge strane – dva pola koja on sažima u evokativnim kvazi-oksimoronima „živi/objekat“ i „neživo/telo“. Delegirani performansi čine većinu radova izloženih u *La Monnaie Vivante*, a Bal-Blan ova *plaćena* tela postavlja uz izvođenja konceptualno-umetničkih uputstava i više participativnih radova. Ova jukstapozicija generacija i tipova rada (participativnog, konceptualnog, pozorišnog, koreografskog) po njemu se tumači kao angažman sa interpasivnošću (a ne interaktivnošću), jer je to dominantni modus koji su nametnuli masovni mediji i informaciono društvo. Bal-Blan tvrdi da svi radovi koje izlaže pokazuju način na koji su individualni nagoni podređeni ekonomskim i društvenim odnosima i kako se ta pravila analiziraju u zakonima prenošenja i prijema industrije zabave. Drugim rečima, interpasivnost je tajni jezik tržišta, koji razgrađuje tela u objekte, i takođe jezik kojim umetnici razmišljaju o ovoj degradaciji. Na Bal-Blanovu ideju oko ovog projekta direktno je uticalo njegovo sopstveno iskustvo koje je stekao nastupajući dva i po meseca u radu Feliksa Gonzalez-Toresa *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*,²⁵⁵ u kom oskudno odeven muškarac nosi slušalice i pleše na minimalističkom podijumu optočenom sijalicama najmanje pet minuta

²⁵³ Klosowski, *La Monnaie vivante*, Bloomsbury Academic, London, 2017, p. 12.

²⁵⁴ Bal-Blanc, Pierre. *The Death of the Audience: A Conversation with Pierre Bal-Blanc*, Elisabeth Lebovici, *e-flux journal*, February 13, 2010

²⁵⁵ *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* je prvi put prikazan na izložbi Gonzales-Torres-a *Every Week There Is Something Different* u galeriji Andrea Rosen, Njujork, 1991, i naknadno instaliran u Hamburger Kunstverein gde je Bal -Blan je preuzeo ulogu go-go plesačice.

dnevno tokom trajanja izložbe. Bal-Blan kaže da mu je osećaj depresije potčinjavanja²⁵⁶ nakon mesec dana izvođenja ovog dela, pokrenuo niz pitanja na koja je dobio odgovor tek kada je kasnije naišao na performanse Santjaga Sijere iako Sijera nije jedini umetnik koji se koristi perverznoću u radovima promišljajući stepen do kojeg sistem kroz društvene i ekonomske institucije upravo omogućava trijumf perverzije. Za Bal-Blana, razlika između umetničkih dela i kapitalizma je u tome što umetnici sebi prisvajaju izopačenu moć, kako bi proizveli preorijentisane i višestruke uloge (za razliku od pojedinačnih uloga industrijalizacije). Kao takvi, oni predlažu nove oblike transgresije i izazivaju „podrhtavanje“ tla u gledaocu. Kao što Bal-Blan sugerše, u delegiranom izvođenju dva tipa perverzije se suočavaju licem u lice: perverznost koju vrše institucije a koja je predstavljena kao norma, i ona koju koriste umetnici, koja se nasuprot tome pojavljuje kao anomalija.²⁵⁷

4.5. Umetnik ili kustos

Jedan od mnogih primera koji ilustruju sve veću sličnost između uloga umetnika i kustosa je rad umetnice Kali Spuner (Cally Spooner) „On False Tears and Outsourcing“²⁵⁸, započet 2015. godine. Polazna tačka promišljanja ovog rada je roman “Madame Bovari” Gistava Flobera iz 1856. godine, u kom ljubavnik Eme Bovari, Rudolf, potpisuje svoje pismo o raskidu lažnom suzom — kapi vode iz njegove čaše za piće. Rad se nadovezuje na Rudolfovu intervenciju i konstrukciju, kako bi razmotrio široku definiciju *outsourcinga* - kao trenutka u kom je kada je naš iskaz delegiran protokolu, osmišljenom izvan našeg tela, obično da bi se generisala efikasnost u upravljanju govornikom i njegovim poslovima. Projekat je do sada imao različite faze i oblike – od kursa Stanislavskog za obučavanje u proizvodnji suza, preko „fabrike“ pop muzike u kojoj se sugestije šalju imejlom i sa distance pretvaraju u hitove, sve do samoorganizovanog tima plesača koji moraju tokom radnog dana i trajanja izložbe,

²⁵⁶ Joe Scanlan, response to Don Byrd, letters page, *Artforum* (September 2010), pp. 54, 56. “Of all the people I have spoken to who have appeared in delegated performances, it is striking that Bal-Blanc is the only one who didn’t enjoy his time performing. The usual reaction is one of enjoyment in the face of a new experience. As Joe Scanlan notes, participants’ enjoyment often extends so far as to preclude critical engagement with the works that they appear in, resulting in a kind of Stockholm syndrome whereby they are grateful to their artistic captors and unable to admit the relative lack of returns on their labor invested in the work of art.”

²⁵⁷ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, p. 109.

²⁵⁸ *On False Tears and Outsourcing* je deo istoimenog dugoročnog projekta Keli Spuner, koji je pokrenut na Vleeshal Marktu, Midelburg, Holandija, 2015. godine. S obzirom na proizvodnju afekta, kontradikcije sa kojima se suočavaju angažovana tela i dinamiku korišćenja ili korišćenja kao ljudskog resursa, projekat postavlja situacije u kojima povećana potražnja za komunikacijom dovodi do prenošenja ličnih ulaganja na gotove gestove i protokole.

sprovoditi kontradiktorno koreografsko uputstvo kako bi ostali intimno povezani a nasilno odvojeni. Spunerova takođe počinje da piše roman, istog naslova, koji razmatra kako telo može postati neposlušno – bolesno, pod stresom, dok jezik koji izgovara ostaje kontrolisan kao lažna suza i odvojen kao spoljno proizveden (*outsourced production*). Ni u jednom trenutku u projektu Spunerova nije nastupala, već je preuzela menadžersku poziciju, prepuštajući što je moguće više umetničkih odluka plaćenim koreografima, izvođačima i/ili učesnicima. Učinivši delegiranje predmetom rada i načinom njegovog izvođenja, bila je u mogućnosti da ispita, kao i da demonstrira, „dinamiku korišćenja ljudskih resursa“.²⁵⁹ Pitanje autorstva je u ovakvoj poziciji komplikovano jer projekat zajedno razvija više različitih autora i aktera. Spunerova pripisuje zasluge izvođačima i koreografima birajući, između ostalog, kolektivni model vlasništva za pop pesmu koja nastaje u okviru samog rada, iako na kraju projekat izlaže samo kao njeno umetničko delo, čiji je ona jedini autor.

Bišopova ovakav model autorstva upoređuje sa pozorištem zaključujući da savremena umetnost sve više postoji u sferi saradnje koja je slična kao u primerima pozorišta i plesa, čak i dok zadržava individualnu valorizaciju autorske umetnosti.²⁶⁰ Dok umetnost (delegiranih) performansa raste u obimu i ambicijama, zahtevajući sve veći broj glumaca i sve kompleksnije timove, svet umetnosti nastavlja da veruje u mit o individualnom geniju.²⁶¹ To znači da je za postkonceptualnu umetnost, u kojoj se fabrikacijom ili prezentacijom dela sve više bave najamni radnici, ideja ili koncept dela jedini pokazatelj umetničkog autorstva. Problemi koji se tiču kolektivnog autorstva u okviru savremenog performansa i generalno vizuelnih umetnosti danas, mnogostruki su i tiču se pre svega pitanja kome i kako pripisati zasluge u okviru projekata koji uključuju više angažovanih strana — umetnika, izvođača, kustosa, posebno kada svaka strana veoma konkretno umetnički doprinosi delu.

Neki kustosi su recimo, u pokušaju da preciznije opišu svoj doprinos savremenom izvođenju, odlučili da u potpunosti uklone titulu kustosa. Pojedini, poput Suzan Gib (Susan Gibb) koja je, kako sama kaže, veoma zainteresovana za uslove koji oblikuju umetničku produkciju, sebe počinju da nazivaju producentima, sugerišući filmsku podelu odnosa između režisera i producenta. Kustoskinja Mišel Vajt (Michelle White) smatra da je to neophodno, pošto je odnos umetnika i kustosa evoluirao iznad postavke *kreator* i *čuvar*, i naglašava izraz - kulturni producent koji registruje složenost saradnje koja se mora desiti kada se organizuje

²⁵⁹ <https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/cally-spooner-on-false-tears-and-outsourcing>

²⁶⁰ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 104-105.

²⁶¹ Ibid.

nešto poput izložbe ili projekta a što uključuje složeniju institucionalnu mrežu finansijske kao i fizičke logistike nego što je to ranije bio slučaj.²⁶² Konceptija kustosa kao kulturnog producenta primenjuje se na određene projekte, pre svega kada je u pitanju delegirani performans, ili *site-specific* izložba i produkcija ili kada je „saradnja neophodna za stvaranje značenja.“²⁶³ Mišel Vajt, između ostalog, sugeriše da to stavlja kustosa u ravnopravniji položaj sa umetnikom priznajući obim njihove saradnje u proizvodnji dela i složenu poziciju koju zauzimaju u pregovaranju ali i u nastajanju konteksta samog rada. Ona međutim ne predlaže da umetnik i kustos (ili producent) budu koautori, već da rade zajedno na koprodukciji umetničkih dela koje je umetnik smislio. Dakle, iako kustosi mogu osmisliti i razviti izložbene i vangalerijske projekte, i verovatno biti autori izložbi, oni sami ne stvaraju umetnička dela iako mogu uticati ili pokrenuti njihovu proizvodnju, i tu leži suštinska razlika između umetnika i kustosa. Da se vratimo na primer rada Kali Spuner *On False Tears and Outsourcing*- doprinos umetnice/umetnika može da odražava i zadatke i odgovornosti kustosa, ali je na kraju autorski, pa samim tim i umetnički, a ne kustoski. Ako, sa druge strane, kustosi konceptualizuju performanse i u potpunosti zaobiđu umetnike, oni bi bili autori, ali - da li bi ih to takođe učinilo umetnicima, a ne i kustosima?

4.6. Performans u kontekstu – ljudi, struktura i delovanje

Francuski teoretičari različitih generacija od Bataja i Lakana do Liotara, Bodrijara i Fukoa, bave se temom libidinalne ekonomije, simulakruma i institucionalnog diskursa, respektivno preuzete od pomenutog Klosovskog. Klosovski se zalagao da se u obzir uzme složenija mreža libidinalnih nagona koji zahtevaju stalno obnavljanje i ponovno pregovaranje, a upravo je tenzija između strukture i delovanja, posebnog i univerzalnog, spontanog i scenarističkog, voajerskog i entuzijastičnog, ključna za estetski efekat i društveni značaj najboljih primera delegiranih performansi. Iako umetnik delegira moć izvođačima poveravajući im određene zadatke uz afirmisanje hijerarhije, delegiranje nije samo jednosmerni gest koji se spušta naniže. Izvođači takođe nešto delegiraju umetniku - garanciju autentičnosti kroz njihovu blizinu svakodnevnoj društvenoj stvarnosti, konvencionalno uskraćenu umetniku koji se bavi *perfromiranjem*. Premeštanjem suverene i samokonstituirajuće autentičnosti od pojedinačnog umetnika koji je nag, masturbira, upucan u

²⁶² White, Michelle; Thompson, Nato. *Art Lies*, Fall 2008.

²⁶³ Ibid.

ruku, itd, u kolektivno prisustvo izvođača, koji metonimijski označavaju različita krucijalna društveno-politička pitanja poput beskućništva, rase, imigracije, invaliditete i slično, umetnik *outsorsuje* autentičnost i oslanja se na svoje izvođače da ga pruže živopisnije i snažnije od njega samog (zbog na primer njegove poznatosti kao remetilačkog faktora u ovom slučaju).²⁶⁴ Realizam na koji se poziva ovakvo delovanje očigledno nije povratak modernističkoj autentičnosti već, postavljanjem situacije koja se odvija sa većim ili manjim stepenom nepredvidivosti, umetnici stvaraju formu autentičnosti, u kojoj se pojedinačno autorstvo stavlja u pitanje delegiranjem kontrole nad radom izvođačima jer oni projektu daju garanciju realizma, preuzimajući autorsku odgovornost za situaciju čiji se precizan ishod ne može predvideti. U ovakvoj konstelaciji umetnik se istovremeno i odriče moći i vraća moć - on ili ona pristaju da privremeno izgube kontrolu nad situacijom pre nego što se vrate da odaberu, definišu i artikulišu njenu reprezentaciju.²⁶⁵ Autentičnost se poziva na prisustvo pripadnika određene društvene grupe, koji su i individualizovani i simbolični, živi i posredovani, determinisani i autonomni.

Neophodno je spomenuti da fenomenološko iskustvo suočavanja sa izvođačima u delegiranim performansima, svedoči o tome u kojoj meri ljudi uvek prevazilaze kategorije na osnovu kojih su regrutovani. Korišćenje amatera je, u tom smislu, od suštinskog značaja jer osigurava da izvođenje nikada ne poprimi karakter profesionalne glume, te da samim tim ostavi otvorenim prostor rizika i dvosmislenosti. Kler Bišop smatra da to što performansi sa *eksploatisanim* amaterima izazivaju i osećaj moralnog gneva odaje do koje mere je institucionalna perverzija internalizovana kao sasvim normalna, dok se ona umetniku čini neprihvatljivom. Logika je fetišističko odricanje: *znam da društvo sve eksploatiše, ali svejedno želim da umetnici budu izuzetak od ovog pravila*. Kada umetnici čine obrasce institucionalne podređenosti kojima se svakodnevno podvrgavamo vidljivim i dostupnim za iskustveno zadovoljstvo, rezultat je moralna mučnina ali je to ujedno i izvor uživanja, što upravo poentira uznemirujuća analiza Klosovskog - zadovoljstvo postvarenja u ovim umetničkim delima je upravo analogno zadovoljstvu koje svi uživamo u sopstvenoj eksploataciji.²⁶⁶

²⁶⁴ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, p. 110.

²⁶⁵ Ibid. p. 111.

²⁶⁶ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, p. 111. "That this amateurism nevertheless provokes a sense of moral outrage betrays the extent to which institutional perversion has been internalized as fully normal, while that of the artists comes across as unacceptable. The logic is one of fetishistic disavowal: I know that society is all-exploiting, but all the same, I want artists to be an exception to this rule. When artists make the patterns of institutional subordination that we undergo every day both visible and available for experiential pleasure, the result is a moral queasiness; and yet the possibility that this might also be a source of jouissance and a "tool" is

Nije se puno teoretičara predano poput Kler Bišop bavilo participativnim praksama zato je i važno istaći da se na koncu svih perspektiva u sagledavanju ovog umetničkog medija, ona ipak zalagala za kompleksnije razumevanje delegiranog performansa od onoga koje nude kritike kapitalističkog ustrojstva ili savremeni kritički diskurs ukorenjen u pozitivističkoj pragmatiki i imperativu društvenog poboljšanja, kao i protiv umanjivanja značaja ovih radova u okvirima standardnih pitanja političke korektnosti. Ona je prepoznala da pomenuta *perverzna zadovoljstva* koja leže u osnovama ovih umetničkih gestova nude alternativni oblik spoznaje o kapitalističkoj komodifikaciji pojedinca, posebno kada se čini da i učesnici i gledaoci uživaju u prekoračenju podređenosti umetničkom delu. Skrenula je pažnju da ako, kao kritički nastrojena publika, ne želimo da padnemo u zamku (jedino) osuđivanja ovih dela kao ponavljanja kapitalističke eksploatacije, postaje od suštinskog značaja da se umetnost posmatra ne kao deo kontinuumu sa savremenom ekonomijom rada, već kao ponuda specifičnog prostora iskustva gde su te norme suspendovane i stavljene u službu zadovoljstva na drugačije, „izopačene“ načine.²⁶⁷ Umesto da sudimo o umetnosti kao o modelu društvene organizacije koji se može proceniti prema unapred utvrđenim moralnim kriterijumima, produktivnije je posmatrati konceptualizaciju ovih performansa kao odgovarajuće umetničke odluke. Ovo ne znači da umetnici nisu zainteresovani za etiku, već samo da se istakne da je etika nulta osnova svake saradničke umetnosti. Procenjivati delo na osnovu njegove pripreme faze znači zanemariti jedinstven pristup svakog umetnika koji proizvodi specifične estetske posledice i veća pitanja koja se on ili ona možda muče da artikulišu.

U zaključku se može reći da umetnici biraju da koriste ljude kao medij u svojim radovima iz više razloga: da izazivaju tradicionalne umetničke kriterijume rekonfigurirajući svakodnevne radnje kao performans; da bi dali vidljivost određenim društvenim grupama i učinili ih fizički prisutnijim; da bi uvodili estetske efekte slučajnosti i rizika; problematizovali binarnost živog i posredovanog, spontanog i insceniranog, autentičnog i izmišljenog; kako bi ispitali konstrukcije kolektivnog identiteta. Bišop ističe da je i u najupečatljivijim primerima delegiranih performansa u igri niz paradoksalnih operacija koje sprečavaju svaku uprošćenu optužbu da su subjekti delegiranih performansi opredmećeni i dekontekstualizovani. Ona kaže da „procenjivati ove performanse upoređujući ih sa navodnim „eksploatacijom“ znači potpuno

precisely the point of Klossowski's disturbing analysis. What becomes thinkable if the pleasure of reification in these works of art is precisely analogous to the pleasure we all take in our own self-exploitation?"

²⁶⁷. Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, pp. 111-112.

promašiti poentu. Razlika je, pre, između „*umetnosti sajamske umetnosti*“²⁶⁸ i dela koje se poistovećuje upravo da bi se raspravljalo o postvarenju, ili koje eksploatiše upravo da bi tematizovalo samu eksploataciju. Ovo je, za mene, linija razdvajanja između lakih gestova „*gala*“ i „*umetnosti sajamskih umetnosti*“ i onih dela koja nas zabrinjavaju time što, ne samo da iskorišćavaju savremene uslove rada, već provociraju kakav je naš odnos prema njima.“²⁶⁹ Postoje svakako manje uspešni primeri prakse delegiranog performansa u kojima su pomenuta iskrivljenja vidljiva zbog nedovoljno jasnog konteksta i jačine samog rada, no, najbolji primeri delegiranih nastupa sa druge strane proizvode snažne događaje koji svedoče o zajedničkoj stvarnosti između gledalaca i izvođača, i koji prkose ne samo uspostavljenim normativima kada je reč o zadovoljstvu, radu i etici, već i intelektualnim okvirima koje smo nasledili da bismo razumeli ove ideje danas.²⁷⁰

4.8. Delegirani performans danas

Kada je reč o nekim od najsavremenijih primera prakse delegiranog performansa, svakako je nužno spomenuti nemačku umetnicu En Imhof (Anne Imhof) čije je prisustvo na međunarodnoj umetničkoj sceni eskaliralo nakon 2017. godine, kada je predstavljala Nemačku na Venecijanskom bijenalu sa svojim performansom u trajanju, „*Faust*“, koji joj je doneo i „*Zlatnog lava*“, nagradu za najbolji nacionalni paviljon iste godine. Od tada se performansi En Imhof redovno izvode u najprestižnijim evropskim muzejima, od londonskog Tejt Moderna, do pariske Palais de Tokio i torinskog Casello di Rivoli. Njeni umetnički angažmani povezuju se, poput rizoma, sa velikom mrežom multimedijalnih saradnika koji dolaze iz sveta modnog dizajna, muzičke industrije, glume i sa kojima ona saraduje na svakom sledećem projektu. Ovo je svakako primer razvijenih praksi saradnji u okvirima delegiranih performansa koja se nadovezuje na prethodna razmatranja ekonomije rada u kontekstu umetničkog delovanja, ali pre svega i nezavisno od toga, koriste kao alata umetnika u što vernijem prikazivanju socijalnih tema, u slučaju En Imhof utemeljenih u generacijskom iskustvu. Primetno je da će radovi ove umetnice postati glas generacije koji se estetski i etički nameće kao kod razumevanja i komuniciranja stvarnosti i van galerijskog prostora u iskustvu Instagram postova ili drugih medijskih okvira.

²⁶⁸ Termin koji upotrebljava da pojasni uticaj umetničkih sajмова na produkciju i plasman umetničkih dela, pa i iz oblasti performansa.

²⁶⁹ Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012, p. 112.

²⁷⁰ Ibid.

Još jednom je u Veneciji, u recentnoj istoriji smotre nastup u formi delegiranog performansa nagrađen najprestižnijom nagradom. U pitanju je opera „Sun & Sea (Marina)“ izvedena u Paviljonu Litvanije u okviru 58. po redu Bijenala, koju je komponovala Lina Lapelite po libretu Vaive Grainite i u režiji Rugile Barzdžiukaite, a kustosirala Lucia Pietroiusti. Opera je premijerno izvedena 2017. u Litvanskoj Nacionalnoj galeriji umetnosti i prevedena na engleski jezik za potrebe Venecijanskog bijenala. Scenografija predstavlja lažnu plažu u zatvorenom, u kojoj 24 izvođača učestvuju u uobičajenim aktivnostima na plaži dok pevaju u solo arijama i grupnim harmonijama o uzrocima i fizičkim uticajima klimatskih promena kao što su štetnost sunca, problemi sa plimom, zagađenje okeana, pretnje po životnu sredinu i ekstremne vremenske prilike. Izvođači, poreklom iz Litvanije i Italije, su šetali po pesku, izležavali se na stolicama i peškirimama i obavljali druge svakodnevne aktivnosti na plaži - jeli, gledali u svoje telefone i igrali se frizbija. Različiti uzrasti i porodični statusi glumaca dodatno su odražavali jednu sasvim uobičajenu scenu na plaži. U potpunom kontrastu situacije postavljene u ležernoj harmoniji plaže, izvođači pevaju o ovozemaljskom postojanju, brizi i dosadi, a sadržaj libreta mračno ukazuje na propadanje planete Zemlje.

DRUGI DEO
UMETNIČKI RAD U POLJU DELEGIRANOG
PERFORMANSA

POGLAVLJE V
IN WHOM WE TRUST

ili

SERIJA DELEGIRANIH PERFORMANSA „DRUGO TELO“

5.1. SERIJA DELEGIRANIH PERFORMANSA „DRUGO TELO“

Svi teorijski koncepti koji su do sada bili predstavljeni u ovom radu a koji se bave pitanjima tela i njegove recepcije i čitanja, performativnostima i percepcijama roda i rodnog pitanja, zatim pogledom i kritikom muškog pogleda (*male gaze*), kao i njegovim potencijalnim opozicijama, te razmatranjem pozicije moći sa koje se konstruiše i konstituiše svet i naše poimanje istog - svih stvari, pojava i identiteta u njemu, služe pre svega artikulaciji i vizibilizaciji tema i sadržaja kojih se serija delegiranih performansa „Drugo telo“ tiče kao i pitanja kojima se bavi.

Seriya delegiranih performansa „Drugo telo“ predstavlja istraživački projekat unutar prakse delegiranog performansa, i odnosi se na nekoliko grupa radova koji su idejno i tematski razvijani oko različitih konteksta i narativa prostora u kojima su izlagani i organizovani. Svi ovi delegirani performansi kao važan problemski okvir imaju pitanja identiteta i rodnih iskustava, preispitivanja i dekonstrukcije stereotipa rodnih uloga, postavljenih u fokus uvođenjem nagog ili polu-obnaženog muškog tela koje postaje performativni instrument ili medij specifične osetljivosti i senzualnosti. Realizovani najčešće u formi prostornih, ambijentalnih (*site-specific*) intervencija koje uključuju *tableu vivant*²⁷¹ situacije i orkestrirane scene s većim brojem učesnika/izvođača, pomenuti radovi tiču se uvek i doživljaja i iskustava samih posmatrača, odnosno njihove emotivne i psihološke percepcije ambijenta i događaja. Nakon koncipiranja scene odnosno postavke kroz osmišljen izbor vizuelno-prostornih elemenata kojima se značenjski i simbolički situira i kontekstualizuje mesto izlaganja, rad sa izvođačima, karakterističan po minimalnim i improvizovanim koreografskim zahvatima, postavlja u središte važnog komunikacijskog potencijala ovih dela – životnost prizora, a samim tim neposrednije i provokativnije povezivanje publike sa istim.²⁷²

U teorijskom delu ovog rada obrađen je pojam tela odnosno različiti koncepti koji se bave pitanjima tela i telesnog, zbog činjenice da ne postoji performans kao ni delegirani performans, bez tela i telesnosti. Muško telo kao glavni, performativni element ove grupe

²⁷¹ Prevod sa originog naziva na francuskom jeziku – “živa slika” podrazumeva statičnu scenu koja sadrži jednog ili više glumaca ili modela, koji su najčešće nepomični i tihi, obično u kostimima, pažljivo postavljeni, sa rekvizitima i/ili scenografijom, i mogu biti teatralno osvetljeni. Kombinuje aspekte pozorišta i vizuelne umetnosti.

²⁷² Iz teksta Miroslava Karića „POSLE VAS“ u katalogu istoimene izložbe u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 2021. godine.

radova tretira se kao subjekt ali jednako i kao objekat koji biva delegiran i izlagan. Objektivizacijom muškog tela koje se „izlaže“ i delegira u radovima, postignut je obrnuti pogled u odnosu na dominantnu „male gaze“ perspektivu iz koje se unutar patrijarhata promatra i objašnjava svet, pre svega činjenicom da ga je u poziciju posmatranog i samim tim ranjivog, postavila žena (umetnica). Delegirano muško telo na taj način zadobija i poziciju *drugog*, postaje *drugo* tj. *drugost* samim postupkom delegiranja, kako u okvirima rodnog odnosno transrodnog diskursa tako i u okvirima samog performansa – delegirani je *drugo* u odnosu na publiku u toku izvođenja performansa, ali i u odnosu na sam performans koga karakteriše upravo subjektivnost odnosno prisustvo izvođača. Kroz ovu ambivalenciju između prisustva izvođača i odsustva kroz delegiranje *drugog* tela koja stvara tenziju u pomenutim performansima, takođe se može pristupiti njihovom iščitavanju i razumevanju.

Radovi iz serije performansa „Drugo telo“ takođe propituju potencijalne nove društvene strukture sa stanovišta filozofije posthumanizma, koje se uglavnom odnose na psihološki i etički kontekst bića u savremenom trenutku. Kolektivno (muško) telo u performansima problematizuje nove mogućnosti egzistencije izvan heteronormativne matrice patrijarhata ukazujući na činjenicu da ona jednako pritiska sve rodne identitete u društvu, pa i maskuline. Muška tela u velikim grupama koja su izložena, ranjiva, „ogoljena“ pred publikom i postavljena tj. delegirana na poziciju *drugosti*, formiraju snažan kritički iskaz o dominantnom sistemu i pozicijama moći unutar njega. Ono što je važno istaći a što takođe pomaže razumevanju ovih radova jeste da pomenuta problematizacija patrijarhata nije ograničena samo na heteronormativno stanovište, već se razmatra i iz perspektive šireg i fluidnog trans-diskursa.

Francuska teoretičarka Julija Kristeva u knjizi „Strangers to Ourselves“ polazeći od pojma „stranca“ u zemlji i društvu koji nisu njegovi, razmatra istovremeno pojam „stranosti“ unutar svake individue – duboko osećanje postojanja, nevezano za pojavnost i svesnost ideje o sebi, ukazuje na to da stranac, zapravo, živi u svima nama i predstavlja skriveno lice našeg identiteta: „Začudo, taj stranac živi u nama: on je skriveno lice našeg identiteta, prostor koji ruši naše boravište, vreme u kome razumevanje i naklonost umiru. Prepoznajući njega u sebi, poštećemo sebe mržnje prema njemu u nama. Zbog simptoma koji upravo 'nas' pretvara u problem, to je možda i nemoguće. Stranac dolazi kada jača svest o mojoj različitosti, a nestaje kada svi sebe priznamo kao strance, nepodobne za veze i zajednice.”²⁷³ U skladu sa navedenim

²⁷³ Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1994, p. 4.

citatom važno je napomenuti još jedan značajan kontekst ove serije koji se tiče činjenice da razumevanja i čitanja ovih performansa uvek zavise od društveno-političkog konteksta i kulturoloških datosti sredine u kojoj se izvode. Tako su, na primer, na teritoriji Balkana posredi granice muškog identiteta kao i rodno pitanje koje se uvek povezuje i sa nacionalnim i verskim pitanjima, dok će se u ostalim delovima Evrope i različitim društvima otvarati i nova polja iščitavanja, kao u Nemačkoj gde su u fokusu gotovo uvek priče o Holokaustu i aktuelna migrantska kriza, ili u zemljama na obodima kontinenta (Grčka, Portugal) gde su preovlađujuće teme opresivnog odnosa centra prema periferiji kao i duplih aršina u doživljajima evropskog identiteta.

U ovom poglavlju biće navedeni svi delegirani performansi koji su deo ove grupe radova ili koji su relevantni za njen razvoj. Pokušaće se locirati metodologija rada koja se primenjivala u realizaciji ovih performativnih radova, kao i principi saradnje i delovanja unutar kolektiva, timski rad i saradnja sa lokalnim zajednicama. Performansi će biti predstavljeni hronološkim redom, kako bi se najjednostavnije pratio njihov razvoj, na prvom mestu razvoj ideje koja evoluirala iz jednog u drugi rad, njeni dometi u kontaktu sa publikom kao i potencijalni uticaji koje su ovi performansi ostvarili na lokalnu zajednicu i sredinu u kojoj su izvođeni, a zatim i njihov produkcijski razvoj u smislu sve zahtevnijih i kompleksnijih izvođenja i izazova sa kojima se u toku realizacije susretalo.

"Strangely, the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder. By recognizing him within ourselves, we are spared detesting him in himself. A symptom that precisely turns 'we' into a problem, perhaps makes it impossible. The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds and communities."

5.2. TRILOGIJA „IN HIM WE TRUST



Trilogiju performansa “In him we trust”²⁷⁴ čine radovi: „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)”²⁷⁵, „Babylon the Great“ i istoimeni „In Him We Trust“, a nastajala je u periodu između 2016. i 2020. godine. Svaki pojedinačno iz ove grupe delegiranih performansa bio je

²⁷⁴ Prevod na srpski jezik – *U njega verujemo*

²⁷⁵ Originalni naziv rada je na engleskom jeziku: *Lines, rows, columns (The Dormitory)*

kontekstualno i konceptualno povezan sa prostorom u kom je izveden odnosno imao je *site-specific* karakter. Performansi iz trilogije početak su istraživanja u polju psihološkog, političkog, etičkog i simboličkog razmatranja biopolitike ženskog prostora i pogleda uz elemente scenskog izraza kao analitičkog metoda subjektivnog posmatranja uzročno-posledičnog lanca emocija. Ono što povezuje sve ove radove jeste prisustvo muškog (obnaženog ili polunagog) tela kao glavnog elementa scene. U tom smislu, muško telo se u ovim performativnim instalacijama posmatra, doživljava i koristi, i kao subjekt i kao objekt. Psihološki posmatrano, u procesima razumevanja i susretanja sa drugošću (za kojom se i čezne) a polazeći od sopstvenih, rodnih ranjivosti i izloženosti, zamenom *klasičnih*, stereotipnih raspodela (rodnih) uloga i reprezentacija, obnaženo i izloženo, muško telo tretira se kroz njegov komunikacijski potencijal, kao medij osetljivosti, nelagodnosti, senzualnosti, ukazujući na normativne modele identitetskih politika kao i pitanja rodnih performansi i njihovih limita u savremenom društvu. Tematika trilogije povezana je sa psihološkim procesima koji prate (žensko) iskustvo (potencijalnog) osamostaljivanja od predefinisanih normi i društvenih očekivanja. Takođe, ova trilogija koristi se i autokritikom kao polazišnom tačkom pogleda jer ispituje stereotipove prema pitanjima (rodnog) identiteta pokušavajući da locira limite sopstvene (ženske) perspektive u sagledavanju i poimanju drugosti odnosno *muškarca*. Trilogija propituje klasičnu hetero-patrijarhalnu predstavu žene kao seksualnog objekta, nago ili oskudno odevene, koja je deo duge tradicije načina prikazivanja žene u umetnosti. Postupkom inverzije nasleđenih obrazaca, te prikazivanja "ogoljenih" muških figura, istupa se kritički, ukazujući na važnost promene stava, kao i pozicije žene na umetničkoj sceni. Projekat se bavi i dekonstrukcijom maskulinih identiteta, snažno prisutnih u nacionalnoj tradiciji i stereotipima o Srbiji. Takođe, u performativne situacije uvedeni su performer i performerica koji problematizuju nametnute binarne podele i odnose, te koji svojim specifičnim identitetima propituju društvene tabue i predrasude. Slojevitim pristupom, nastavlja se ispitivanje pozicije *Drugog i drugačijeg* u odnosu na dominantno, te nametnute norme ponašanja i vrednovanja.

5.2.1. LINIJE, REDOVI, KOLONE (SPAVAONICA)

*Linije, redovi, kolone (Spavaonica)*²⁷⁶ naziv je prvog u nizu delegiranih performansa sa muškim izvođačima, koji je izveden u okviru izložbe 56. Oktobarskog salona - "Ljubavni zanos" kustosa Dejvida Eliota u prostoru Muzeja grada Beograda, 2016. godine. U radu je učestvovalo 25 performerera.



O performansu

Rad *Linije, redovi, kolone (Spavaonica)*, podrazumevao je *site-specific* instalaciju sa performansom promenljivim u trajanju. Ambijentalna kompozicija je namenski osmišljena za specifičan prostor zgrade Muzeja grada Beograda, nekadašnje Nove Vojne akademije, koju je 1899. godine projektovao arhitekta Dimitrije T. Leko, a delegirani performativni čin predstavljao je *re-enactment* - ponovno odigravanje i izvođenje scene iz potencijalne vojne spavaonice, koja se nekada nalazila na mestu prostorije u kojoj se performans izvodio. Obnažena ili potpuno naga muška tela, nepomično ležeći na boku, simetrično su bila raspoređena u kompoziciji 5x5. Scena je bila statična osim što se na svakih 30 minuta dešavala

²⁷⁶ Originalni naziv rada je na engleskom jeziku: *Lines, rows, columns (The Dormitory)*

sinhronizovana promena strane tela na kojoj performer i leže (uvek iste kod svih) a što je aludiralo na čin smene vojne straže. Pored nagih tela u istom poretku postavljeni su ćilimi i palmino drveće kao permanentni delovi ambijenta. Linije i redovi muških figura referisali su na kolektivnu spavaonicu i zajedničko spavanje (vojna akademija). Pored toga scena je potencijalno bila i metafora intimnog prostora (spavaće) sobe sugerišući potencijalne ljubavnike u redovima dok je snažno prisustvo nagih tela simbolično ispunjavalo prostor personalnog vakuuma, osećaja praznine i (samo)nedovoljnosti. Iako su svi učesnici u ovom performansu bili u životnom dobu maksimalne fizičke moći (između 25 i 50 godina starosti), njihov (fetusni) položaj tela - na boku kao da spavaju, akumulirao je i sugerisao tenziju jer je simbolički predstavljao čin oduzimanja moći i kontrole muškarcima, u kom je njihova nezaštićenost i izloženost dolazila do izražaja, činivši ovaj prizor ambivalentno senzualnim. Sam prizor/scena menjala se funkcionišući i sa muškim telima i bez njih a važan element rada predstavljala je upravo dinamika smenjivanja praznine odsustva performer i gustine njihovog fizičkog prisustva. Tokom trajanja izložbe učesnici su dolazili i odlazili postavljajući se u okvir ambijenta, bez unapred definisanog plana i vremenskog rasporeda. Performans je nekoliko puta izveden u punom sastavu, kada je svih 25 učesnika bilo prisutno. Na taj način kompozicija rada bila je u kontinuiranoj promeni izgleda i energije, uz stalnu neizvesnost za posmatrača, koji nisu mogli da znaju šta će da zateknu i čemu tačno da prisustvuju. Nestalnost prizora upućivala je i na nestabilnost ličnih, odnosno društvenih konstrukcija i konstelacija, identiteta i predstava, kao i samih sistema i poredaka moći.

Ženski pogled na maskuline identitete

Performans *Linije, redovi, kolone (Spavaonica)*, pored toga što se bavio konceptom poretka i civilizacijskom/ ljudskom potrebom za uspostavljanjem i održavanjem istih u svim sferama života: ljubavni, sistemski, politički, personalni, državni, vojni poredak, poredak moći; otvorio je i pitanje distribucije, kao i inverzije pozicija moći, kroz inverziju samog *pogleda* i preuzimanje maskulinog modela ponašanja (žena/umetnica izlaže obnažene muškarce, žena/umetnica diriguje muškim performerima). Postavljanje obnažene ili samo u donjem vešu, realne (koja nije u ulozi, jer većina performer nisu profesionalci i ovo im je bilo prvo pojavljivanje u okviru izvođenja nekog umetničkog rada) muške figure u fetusni položaj, simbolično je predstavljalo čin oduzimanja moći muškarcu, što se moglo čitati i kao uklanjanje tj. „skidanje“ muškarca sa trona, onih koji u društvenoj/državnoj hijerarhiji moći na dominantnim, vladajućim pozicijama i predstavljaju stub društva, njegovu stabilnost i odbranu

(vojska) i na koji se svi ostali delovi društva unutar državne hijerarhije oslanjaju bivajući u podređenijim pozicijama. Ideja moćnog muškarca u ulozi čuvara i/ili vođe u centru je višemilenijskog patrijarhalnog, hetero-normativnog civilizacijskog ustrojstva. Poleganjem muškarca, oduzimanjem moći muškoj figuri koja se postavlja u obespomoćeni, senzitivan, ranjiv ležeći položaj, razgolićavanjem i ogoljavanjem te uloge, aktivira se reakcija svih pozicija unutar spomenute hijerarhijske konstelacije koji bivaju pod uticajem i pogođeni ovim gestom.

Pronalaženje i odabir učesnika

Proces pronalaženja i odabira učesnika u delegiranom performansu „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ predstavljao je kompleksan zadatak o čemu svedoči i činjenica da je trajao 6 meseci. Zahtev da performeru budu izloženi nagi, ili se obnaže do mere koja je njima prihvatljiva, uticao je na tempo ali i na sam pravac kojim se organizacija pronalaženja performeru kretala. Pored toga, odluka da u performansu, pored profesionalnih performeru, plesača i glumaca učestvuju i amateri koji nikada nisu imali scensko i/ili performersko iskustvo, predstavljala je ključan faktor za proces odabira potencijalnih učesnika.

U performansu je učestvovalo više od 40 performeru koji su bili raspoređeni u dva izvođenja sa punim kapacitetom od po 25 učesnika, na otvaranju i zatvaranju Oktobarskog salona. Ostalim danima, u toku trajanja izložbe, u postavci „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ bio je prisutan najmanje jedan performer a ponekad i više njih. Na ceremoniji otvaranja i zatvaranja izložbe, grupe su se razlikovale, tako da se ponovilo maksimalno deset istih učesnika. Velika većina, više od 85 % učesnika, nikada nije učestvovala u performansima niti je imala bilo kakvo blisko ili posredno iskustvo sa scenom, kao ni sa umetničkim radovima i izvođenjima uopšte. Mnogima je to bio prvi Oktobarski salon koji su posetili, pa čak i prvo iskustvo otvaranja neke umetničke manifestacije, događaja, izložbe.

Proces formiranja grupe takođe je bio organizaciono i vremenski složen, pre svega zbog činjenice da je u pitanju bio prvi delegirani performans u nizu, samim tim i prvo iskustvo formiranja grupe za performans. Strategije širenja informacija i dolaženja do ličnog kontakta sa potencijalnim performerima, razvijale su se, menjale i definisale vremenom. Počelo je sa vrlo direktnim i otvorenim prenošenjem poziva na unapred ugovorenim sastancima u određenim institucijama. Poziv je isprva bio prenesen, ili poslat elektronskom poštom, na adrese različitih glumačkih i plesnih škola, akademija i fakulteta. Pored institucija koje su se bavile plesnom i glumačkom edukacijom i praksama, poziv je bio upućen i Vojsci republike

Srbije, dovodeći u vezu činjenicu da se performans izvodio u zgradi u kojoj je nekada bila smeštena Vojna akademija sa potencijalnim uključivanjem sadašnjih vojnih studenata u izvođenje performansa. Odziv sa obe spomenute adrese bio je slab, čak nepostojeći jer je u prvom slučaju ostvaren jedan kontakt (performer koji se bavio i plesom) dok se sa adresa vojnih akademija niko nije odazvao, čak ni nakon pokušaja direktnijeg stupanja u kontakt putem telefonskog razgovora. Treća grupa adresa na koju je poziv za učešće u performansu „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ poslat ticala se alternativnih i amaterskih dramskih ili plesnih grupa i odziv ove grupe bio je neznatno veći (tri učesnika iz amaterskog pozorišta). Nakon ovog otvorenog poziva koji se pre svega odnosio na potencijalnu saradnju sa obrazovnim institucijama vezanim za scenske umetnosti i praksu, a koji je pratio logičnu liniju lakšeg uspostavljanja saradnje sa ljudima kojima je scena bliska kako bi se oformila početna grupa, na red su došle kasting agencije i agencije koje rade sa statistima za potrebe tv i filmske industrije (reklame, filmovi, serije). Ovo se ispostavilo kao najedakvatnija adresa, ispostaviće se zbog ustaljenog tržišta rada u oblastima srodnih radnih angažmana koji se potencijalnim saradnicima (statistima) nude na svakodnevnom nivou. Statisti dolaze sa najrazličitijih strana, i njihov *background* je samim tim raznolik, što se takođe poklopilo sa kontekstom i namerom samog rada.



Nakon prvog susreta sa većom grupom potencijalnih performerera koji su došli nakon dogovora sa agencijom za statistike, izabran je određen broj performerera kojima su se kasnije pridružili i ostali učesnici – već izabrani glumci, oni koji su se naknadno, samoinicijativno javili izrazivši želju da učestvuju u radu, kao i prijatelji i poznanici izabranih performerera. Grupa je na kraju potrage delovala eklektično, što je i bio cilj. Performeri su bili u rasponu od 20-47 godina starosti, najrazličitijih životnih i klasnih/radnih (misli se pre svega na primarne poslove) iskustava.

Zahtevi za performerere

Odabrani učesnici u performansu dobili su nekoliko instrukcija vezanih pre svega za kontekst samog rada, ali i onoga što se od njih očekuje za vreme trajanja performansa. Kada je u pitanju pokret tj. koreografija, ona je u ovom performansu podrazumevala što mirnije ležanje na boku, i na svakih 25 minuta promenu (sinhronizovanu – svi performereri u isto vreme) strane na kojoj performer leži, kako bi ležanje na tvrdoj podlozi (na podu prostorije u kojoj se izvodio rad) bilo fizički podnošljivije za učesnike. Performans je trajao ukupno 4 sata i za to vreme performerima nije bilo dozvoljeno komuniciranje između sebe kao ni sa publikom, osim kontakta i razmene pogledom. Odlazak do toaleta kao i hitni slučajevi bilo koje vrste fizičke ili psihičke komplikacije koju bi performer osetio podrazumevali su napuštanje scene kao i slobodan povratak u nju. Performeri su dobili instrukcije da se obnaže do mere koja je njima prihvatljiva i jedini zahtev koji se ticao nagosti podrazumevao je da budu nagi do pojasa (torzo). Imajući slobodu izbora po tom pitanju birali su da li će biti kompletno nagi, u donjem vešu ili pantalonama. Performans nije podrazumevao uniformni kostim već je svako koristio svoje lične stvari.

Način rada – probe i izvođenja performansa

Važno je napomenuti da se i pre bilo kakvog formalno stečenog iskustva u polju delegiranog performansa, nametnuo logičan stav da ovakav tip rada i izvođenja podrazumeva životnost prizora te da ne sme biti baziran na probama i uvežbavanju već mora biti što je manje moguće kontrolisan i samim tim što je bliže moguće (realnom) životu. Uspostavljeno je pravilo koje će se aplicirati i na sve druge performanse ovog tipa, a to je da se pre izvođenja sa performerima upriliči samo jedan susret koji je ujedno i proba. Nekoliko je razloga zbog kojih je ovakav način pripreme važan, na prvom mestu zbog procesa performansa i prepuštanja kontrole i odgovornosti izvođačima, zatim zbog konkretnosti komunikacije i fokusiranog

prenošenja/delegiranja zadataka i na kraju zbog dopuštanja autentičnosti i životnosti samog događaja. U prvom performansu većina učesnika nije imala iskustvo scene, nisu se bavili glumom, niti su bili performans umetnici ili se bavili savremenim plesom, eksperimentalnim teatrom pa ni baletom (takvi su činili manjinu od 15 posto) već su njihova autentičnost, neglumljeno fizičko prisustvo i razločitost igrali ključnu ulogu u kreiranju tenzije performansa kroz neočekivane psihološke i energetske naboje. Ovo će takođe postati jedno od usvojenih pravila, da odabir učesnika bude većinski fokusiran na neprofesionalce.

Činjenica da se pred izvođenje performansa događa samo jedan susret (proba) uslovlila je da komunikacija sa učesnicima mora biti fokusirana, konkretna i precizna kako bi se objasnio kontekst samog rada, ono što se od njih očekuje i pojasnile stvari koje se smeju i ne smeju raditi. U kratkom terminu koji podrazumeva maksimalno dva sata, neophodno je odgovoriti na sva pitanja koja grupa postavlja i komunicirati jezikom koji je razumljiv širokom dijapazonu učesnika i njihovih životnih i radnih iskustava. Komunikacija je osnovni element ovakvog tipa rada i obezbeđuje njegovo funkcionisanje na bazi poverenja kao osnovnom modus operandiju delegiranih performansa. Probe se uvek dešavaju na istom mestu na kom se performans izvodi, jer uvek postoji i izvesna koreografija koju je neophodno koordinirati. Prvi deo probe posvećen je ličnom predstavljanju i uvidu u umetničku praksu, zatim razgovoru o radu i njegovim (višeslojnim) značenjima a često i o anegdotama iz prethodnih radova, nakon čega sledi odgovaranje na potencijalna pitanja performerera. Drugi deo probe vezan je za isprobavanje i uvežbavanje koreografije, razgovor o detaljima vezanim za kostime (ukoliko ih ima), i finalno dogovore oko satnica, i ostalih detalja vezanih za samo izvođenje performansa. Performeri su o svom honoraru najčešće obavešteni ranije, u samoj pozivnici ili neposredno kroz razgovor ali se model plaćanja definiše u toku same probe.

Kostimi

Stav sredine (kako samih performerera tako i publike), prema obnaženom muškom telu važan je segment ovog rada te je dopuštanje učesnicima da sami odluče do koje mere obnaženosti žele biti „izloženi“, krucijalan gest ovog rada. Odnos prema muškoj nagosti i izloženosti u Beogradu, u datom trenutku, pokazivao je više važnih faktora. U toku prvog izvođenja, na otvaranju Oktobarskog salona, većina performerera odlučila je da nastupi u donjem vešu (18 od ukupnih 25), dok je preostalih sedam odlučilo da učestvuje u performansu potpuno nago. Postavilo se pitanje, u toku probe, vezano za kostimiranje odnosno izbor donjeg veša, da li treba biti sličan/uniforman ili ne, no, takođe u samom koru rada poentirana je razlika u

odnosu na teatar i glumu, *stvarnost* učesnika, njihova autentična i neglumljena prisutnost te se kao važna nametnula i odluka, da svako od učesnika sam izabere sopstveni donji veš, bez pokušaja da se ujednače boje, dezeni, modeli. Upravo je ova diferencija u odnosu na pozorište – neglumljeno prisustvo stvarnih ljudi iz različitih životnih miljea, koji nose sopstveni donji veš i nisu kostimirani, ili su nagi, rezultirala najintenzivnijom reakcijom publike, kojoj je izloženost i nagost nekostimiranih muškaraca koji leže na podu, bila izazov. Povele su se intenzivne diskusije na temu ne/kostimiranosti odmah u toku samog performansa ali i nakon izvođenja jer je taj aspekt „sirovosti“ i „stvarnosti“ prisustva izazivao nelagodu, negodovanje, pri recepciji na različitim nivoima.

Pogled

Rad „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ izvodio se u odvojenoj prostoriji sa instalacijom konstruisanom od 25 ćilima i 25 egzotičnih biljaka simetrično postavljenih u paralelne redove u formaciji 5x5. Performeri su ležali su na podu prostorije, svako na svom ćilimu. Između performerera na ćilimima i biljaka postavljenih tik uz njihove glave, ostavljen je prostor za simetrično formirane putanje kojima se publika mogla kretati, prolazeći kroz samu scenu između njihovih tela. Publika je scenu performansa i performere posmatrala iz gornjeg rakursa (ptičje perspektive), a pogled odozgo koji se širio preko muških tela izloženih u ovoj kompoziciji dodatno je sugerisao pozicije moći.



Pogled „odozgo“ obezbeđivao je posmatraču dominantnu, kontrolišuću poziciju sa koje posmatra izloženo, „bespomoćeno“, obnaženo i položeno u fetusni položaj muško telo kome je datim činom oduzeta simbolička (ali i fizička) snaga. Jedina dinamika ove statične scene bila je sinhronizovana promena strane tela na kojoj su performerer ležali na svakih 25 minuta.

Rakcije publike na muško telo

Pored intenzivne reakcije na neusklađeni, neuniformni, nekostimirani donji veš učesnika u performansu, bilo je puno komentara i reakcija koje su se odnosile na tela performerera. Primetno je da su muška tela više bila komentarisana od strane ženskog dela publike a komentari su bili krajnje oprečni – jedni su izložena muška tela doživljavali kao previše mršava, dok bi drugi smatrali da su učesnici uglavnom gojazni. Uglavnom, prva reakcija na performans podrazumavala je najčešće komentare koji su se odnosili na izgled performerera. Nakon određenog vremena krenule su da se otvaraju i druge teme za razgovor o radu, kao što su seksualnost, rodno pitanje, poreklo performerera, značenje i simbolika same kompozicije. Kako je performans trajao u svom promenljivom obliku dva meseca, bilo je dovoljno vremena za promene ali i za praćenje reakcija publike. Izložena tela muškaraca, obnažena i u fetusnom položaju kod određenog dela publike izazivaju otpor, pobunu, gađenje dok izvesnom delu publike donose osećaj slobode, izbora, komfora ili rasterećenja.



Transrodno pitanje - promene i značaj

Performans „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ otvorio je određena pitanja i diskusije, kao što su sloboda izražavanja seksualne pripadnosti, stereotipna čitanja rodni uloga, komfor odnosno nelagode prilikom posmatranja obnaženog muškog tela, socijalno pitanje klasne pripadnosti, ali i transrodno pitanje.

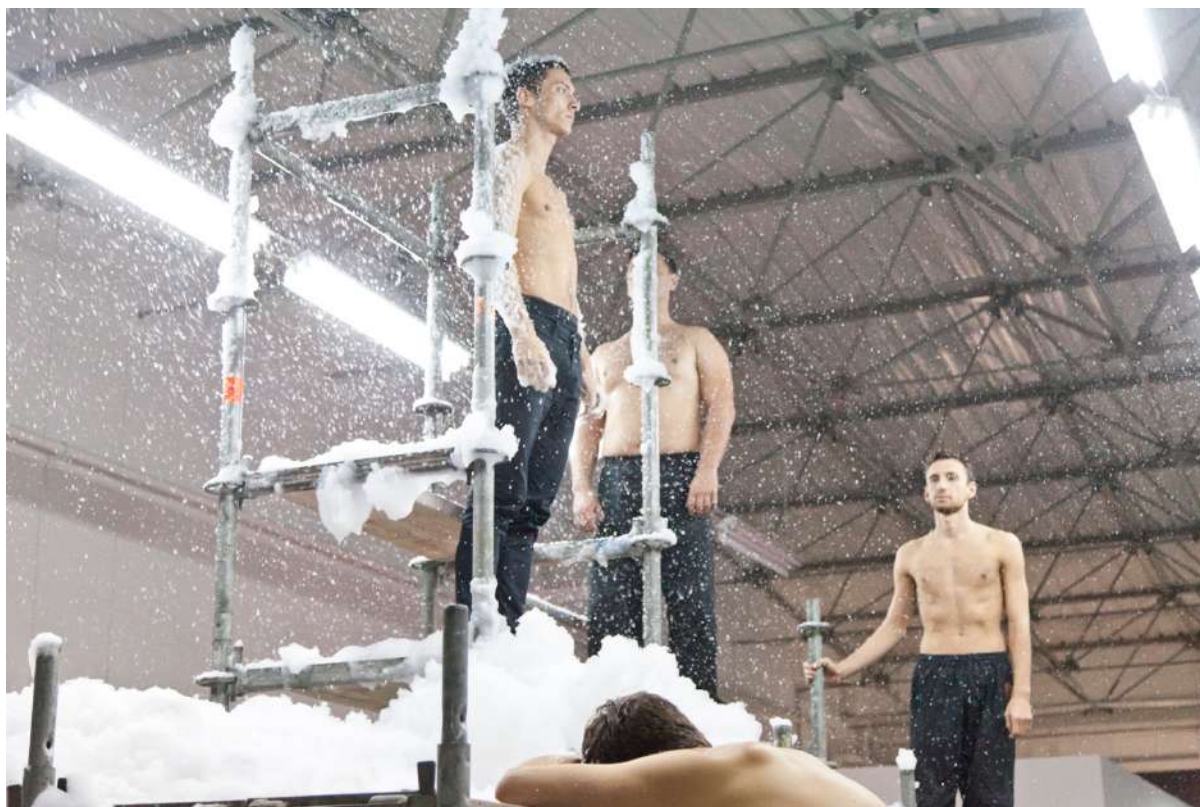
Pored prostorije u kojoj se izvodio performans, nepoznato da li sa namerom kustosa ili ne, bio je postavljen rad *Pravo ja* (True Self) ruske umetnice Natalije Maksimove (Natalie Maximova) koji se bavio transrodnim pitanjem. Serija fotografija *Pravo ja* koja prikazuje tranzicione (koje prate proces promene pola) portrete transrodnih osoba u njihovim intimnim prostorima, privukla je mlađu populaciju i sasvim razumljivo, osobe koje prolaze slične ili iste procese u svom životu ili se na njih pripremaju. Slična, ako ne i identična publika, zadržavala se veoma dugo u prostoriji u kojoj je izvođen performans „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“, i iz razgovora sa nekolicinom, došlo se do zaključka da je različitost performerica kao i sam ambijent, doneo osećaj umirenja, razumevanja i slobode za njih. Ovo će se pokazati istinitim jer već posle drugog izvedenog performativnog rada u Beogradu, transrodni performerici počinju da učestvuju u njima. O tome će više biti reči u odeljku koji se bavi performansom „In Him We Trust“ (U njega verujemo).





5.2.2. BABYLON THE GREAT / VELIKI VAVILON

Delegirani performans „Babylon the Great“²⁷⁷ (Veliki Vavilon) drugi je deo trilogije „In Him We Trust“ a izveden je 2017. godine u prostoru galerije Eugster II Belgrade.



O performansu

Prvi rad iz trilogije performansa „In Him We Trust“, „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ iz 2016. godine (Muzej grada Beograda, 56. Oktobarski salon) bavio se konceptima različitih, civilizacijski ustrojenih i društveno konstruisanih poredaka, dok će

²⁷⁷ Veliki Vavilon ili Kurva/bludnica vavilonska je mitološka ženska figura, a takođe i reprezentacija zla odnosno bezbožničkih sila koje se pominje u Knjizi otkrivenja u Bibliji. Njena puna titula glasi "Vavilon veliki, majka prostitutki i užasa zemlje". (grč. Βαβυλῶν ἡ μεγάλη, ἡ μήτηρ τῶν πορνῶν καὶ τῶν βδελυγμάτων τῆς γῆς) Često se povezuje sa Antihristom i Zveri otkrivenja. Agresivna reč "kurva" može se takođe prevesti metaforički kao "idolopoklonica". Apokaliptična propast kurve prikazuje se simbolikom zveri sa sedam glava i deset rogova. U hrišćanskoj eshatologiji postoji mnogo spekulacija o onome što simbolizuju prostitutka i zver, kao i moguće implikacije savremenih tumačenja. Narativ Vavilonske kurve prati mnoge od istih obrazaca personifikacije glavnih gradova kao i žene koje počine „prostituciju / blud“ i/ili „preljubu“ u proročkim knjigama hebrejske Biblije. Ovi glavni gradovi, koji predstavljaju države kojima upravljaju, navodno su počinili razne grehe koji su ih učinili seksualno promiskuitetnim, i stoga će na kraju biti uništeni raznim zaslužnim nasilnim kaznama koje je poslao izraelski Bog Jahve, preuzeto iz „Rome or Jerusalem? A Study of the Whore of Babylon in Revelation”. www.philvaz.com

drugi, „Babylon the Great“, razmatrati jezičke i komunikacijske potencijale, konstrukcije i limite, odnosno (ne)razumevanje u komunikaciji kao i sam koncept jezika i manipulisanja govorom (jezikom). U samom naslovu rada već se jasno aludira na komunikaciju²⁷⁸ (Vavilon), što se takođe naglašava i konstrukcijom od građevinskih skela koja svojim oblikom referiše na arhitekturu Vavilonske kule²⁷⁹ a predstavlja centralni element scene na kojoj se performans odigrava. Konstrukcija formirana od građevinskih skela prvi put je uvedena kao element u ovom radu nakon čega će se skele kao element koji simbolično reprezentuje ideju konstrukcije i dekonstrukcije (određenih uverenja i narativa), ponavljati i u nekim drugim performansima. Takođe, građevinske skele reprezentuju različite radne procese poput izgradnje, rekonstrukcije, promene, rada u nastajanju, stvaranja, obnavljanja, restauracije. Njihova privremenost i nestalnost upućuju na nestalnost kao takvu, ali i na mogućnost promene određenih konstrukata kako u socijalnom, tako i psihološkom odnosno filozofskom smislu.

Simbolika Velikog Vavilona

Kako je već naglašeno i pojašnjeno u tekstu, naziv izložbe „Babylon the Great“²⁸⁰ preuzet je iz Biblije, i prevodi se kao Veliki Vavilon. Ovaj pojam vezuje se za ideju Vavilonske bludnice kojom crkveni kanon simbolično reprezentuje bezbožničke frakcije i aktivnosti, prikazujući ih figurom žene izazovne spoljašnosti zajedno sa njenom petoglavom (nekada i sedmoglavom) zveri. Ova slika dočarava riskantnu i zavodničku ponudu koju simbolično (lepa) žena nudi pravovernim muškarcima, predstavljajući opasnu i neočekivanu pretnju za njih. Ova specifično usmerena anatema koja se vezuje pre svega za ispoljavanje ženske strasti predstavljajući je kroz greh odnosno kao silu zla koja preti pravovernim muškarcima, poslužiće kao adekvatna metafora za rad koji se bavi rodnim stereotipovima koji se plasiraju i kroz jezičke konstrukcije i predodređenosti, odnosno koji su jezikom utvrđena, konstruisani i zatim

²⁷⁸ Vavilonska kula predanje je iz starozavetne Knjige postanja o mitovima o stvaranju čiji je cilj da objasni zašto postoje različiti narodi i zašto govore različitim jezicima. Prema predanju, ujedinjena ljudska rasa u generacijama posle mita o potopu, govoreći jedan jezik i migrirajući na istok, dolazi u zemlju Senar (Šinar). Tu su se složili da sagrade grad i kulu dovoljno visoku da dosegnu nebesa. Bog, posmatrajući njihov grad i kulu, odlučuje da pomeša njihov govor tako da se više ne mogu međusobno razumeti i rasipa ih po svetu. U različitim izvorima pominju se 72 (negde 70) formiranih različitih jezika i isto toliko naroda.

²⁷⁹ Istraživanja nemačkog arheologa Koldeveja, na području nekadašnjeg Vavilona (danas okolina grada Al Hilah, južno od Bagdada), 1913. godine, otkrila su ostatke moguće vavilonske kule. Utvrđeno je da je najverovatnije reč o zigratu Etemenanki kojeg spominju mnogi domaći izvori (iz vremena Asarhadon, Nabopolassara i Navukodonosora).

²⁸⁰ Prevod na srpski jezik - “Veliki Vavilon”

prenošeni u viševekovnom sistemu vrednosti heteronormativnog patrijarhalno ustrojenog društva.



Koncepcija postavke

Koncept izložbe i performansa „Babylon the Great“²⁸¹ oslanjao se na ambijentalnu postavku i organizaciju scene, koja pored pomenutih građevinskih skela postavljenih u formi Vavilonske kule, podrazumeva i nekolicinu drugih radova izvedenih u različitim medijima. Radovi izloženi unutar ove postavke razvijali su se kroz dijalog sa ličnim i emocionalnim iskustvima, i bili zasnovani na razmatranju i preispitivanju, kako će kustoskinja izložbe primetiti „ne samo onog doživljenog i viđenog, već i iskustva koje je smešteno u domenu željenog, imaginarnog i neostvarenog, otvarajući na taj način pitanja o složenosti intime kao prostora eksponiranja i skrivanja, uživanja kroz drugog i otkrivanja samoće.“²⁸² Pored pretenzija usmerenih ka izvođenju psihoanalitičkih opservacija, u ovim radovima se ne dijagnosticiraju samo različita stanja psihe, već se omogućava i otvara prostor nesvesnom da

²⁸¹ Prevod na srpski jezik - “Veliki Vavilon”

²⁸² Bogdanović. Ana, *O efemernim posledicama umetnosti Ivane Ivković*, tekst iz kataloga izložbe „Babylon the Great“, 2017.

progovori kroz slike.²⁸³ U tekstu iz kataloga izložbe, historičarka umetnosti i kustoskinja Ana Bogdanović (sada Ereš) takođe kaže: "Ivana Ivković, zauzimajući različiti ugao posmatranja i prepoznavanja intimnog, stvara slike i konstruiše ambijente koji nude fragilne, često efemerne situacije kroz koje se rekonstruišu i oživljavaju sekvence iskustva intimnosti kao inscenirani događaji. Efekat fragilnosti i prolaznosti u tako kreiranim ambijentima ona postiže postupkom monumentalizacije i teatralizacije crteža, koji je osnovni i centralni medij njenog umetničkog delovanja. Ivana Ivković crtež tretira dvojako: kao prostor za beleženje doživljaja intimnog, pri čemu on funkcioniše kao samostalni rezultat njene umetničke prakse, te kao početnu skicu za dalje transponiranje kompetencija ovog medija u prostor, proizvodeći i oblikujući objekte, ambijente i performativne situacije u koje kao aktere uključuje kako izvođače, tako i publiku."²⁸⁴

U okviru izložbe „Babylon the Great“ pomenuta pitanja razmatrana su kroz istraživanje muškog tela koje se ponovo postavlja kao centralni motiv i performativni instrument, na različite načine orkestriran kroz prizore i odnose unutar izložbenog prostora. Radovi prikazani na ovoj izložbi nadovezuju se na umetnički projekat „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ izveden tokom 56. Oktobarskog salona 2016. godine, kroz preuzimanje segmenata ove ambijentalne instalacije uz pomoć fotografske dokumentacije koja služi kao polazište, odnosno vizuelni pretekst za kreiranje tapiserija velikih dimenzija koje su bile postavljene na zidovima galerije. Slikovni predložak – scene i prizori prethodno izvedenog ambijenta koji ima performativni karakter, je transponovanjem u tkanu sliku dopunjen tekstom koji dodatno usložnjava moguća značenja ovog gesta, istovremeno upućujući na stalnu auto refleksivnost prema dosadašnjem radu kao konstitutivnom elementu umetničke prakse. Kulminacija preispitivanja ovde nastavljenog interesovanja za osećanje intimnog kroz razgolićenje pojavnog (fizičkog) tela, a preko njega i skrivenog (emocionalnog) stanja, dešava se u centru arhitekture izložbe gde su pomenute scene sa tapiserija otelotvorene u prostoru, iznova kreirajući ambijent u kome tela učestvuju u orkestriranom događaju *monumentalne strukture sa efemernim posledicama*.²⁸⁵

²⁸³ Bogdanović. Ana, *O efemernim posledicama umetnosti Ivane Ivković*, tekst iz kataloga izložbe „Babylon the Great“, 2017.

²⁸⁴ Bogdanović. Ana, *O efemernim posledicama umetnosti Ivane Ivković* za katalog izložbe „Babylon the Great“, 2017. citat preuzet iz teksta

²⁸⁵ Ibid.

Zahtevi za performere

Performeri su dobili osnovne informacije o radu koje su podrazumevale koreografiju i ponašanje u toku performansa. Kretanje na sceni bilo je limitirano prostorom skele na kojoj su mogli da sede, stoje, leže ili se šetaju ali su na njoj morali da ostanu tokom celog trajanja izvedbe. Interakcija sa publikom nije bila dozvoljena kao ni međusobna komunikacija što je u ovom slučaju predstavljalo poseban izazov jer nije bilo fizičke distance između izvođača i publike, koja je takođe mogla da se slobodno koristi prostorom skele i boravi na njoj zajedno sa performerima. Za performans „Babylon the Great“ korišćen je kostim koji je podrazumevao identične crne pantalone. Performeri su ovoga puta bili nagi do pojasa i bosih nogu.



Učesnici

U performansu „Babylon the Great“ (Veliki Vavilon) učestvovalo je ukupno 14 performerera. Nakon izvođenja rada „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ prethodne godine, nekolicina performerera se izjasnila da želi nastavak saradnje i učestvovanje i u drugim performansima. Na taj način, iz jednog izvedenog performansa u drugi, formirala se solidna baza performerera od kojih većina nije imala ranija iskustva sa scenom, ali ih je zanimalo da

nastave sa proširivanjem iskustava ovakvog tipa. Formirana baza performera olakšavala je produkciju fazu rada koja se ticala okupljanja grupe u svakom sledećem projektu, što je vremenom uticalo na stvaranje atmosfere zajedništva i kolektivnog učestvovanja u *promenama*, jer su performansi ovog tipa, za publiku jednako kao i za performere, uvek donosili osećaj izvesnog duha promene.



Delovi preuzeti iz intervjua „Ivana Ivković: U koga verujemo ili umetnost koja budi nadu” za magazin *Before After*, autorka: Jovana Buljugić²⁸⁶

Ivana Ivković: Sledeći rad sa ljudima iz ove trilogije se “dogodio” godinu dana kasnije u galeriji EugsterII Belgrade. Oduvek sam želela da radim sa građevinskim skelama, jer su me podsećale na rekonstrukciju, što i jeste ideja ove trilogije - dekonstrukcija određenih (ličnih) konstrukata, stereotipova i uverenja. Galerija EugsterII Belgrade je smeštena u prostoru koji je dovoljno veliki da omogućava eksperimente sa gabaritnim instalacijama, što je meni postalo važno u jednom momentu - širenje ideje u fizički prostor, ekspanzija... Ova trilogija se dotiče svega onoga što smo sagradili, a moramo da porušimo, popravimo, ponovo sagradimo, zbog toga se skele ponavljaju u drugom i trećem delu. Tokom rada na drugom performansu otkrila sam važnost ideje kontinuiteta. Uvek sam se možda

²⁸⁶ <https://www.beforeafter.rs/kultura/u-koga-verujemo-ili-umetnost-koja-budi-nadu/>

nadala da je moguć diskontinuitet – sad ću ja nešto da uradim, presečem, promenim i onda krećem od pozitivne nule, jer tako je lakše. Performans “Babylon the Great” izvodio se na skeli koja je bila postavljena tako da zauzima skoro ceo prostor galerije, kao piramidalna konstrukcija koja simbolično predstavlja moju viziju Vavilonske kule. Termin “Babylon the Great” (Veliki Vavilon) korišćen je u crkvenim spisima i odnosio se na bezbožničke doktrine, a vizuelno bio reprezentovan simbolom (razuzdane) žene koja jaše na petoglavoj zveri i ubija (uglavnom muške) pravovernike. Ključno za odabir ovog naslova a i kontekst rada je vrlo konkretan i značajan primer u kom se ženska strast anatemiše i okarakterisana je kao nešto krajnje negativno, što će doći glave svakom pravom verniku. Da li je to značilo da kada žena ispolji svoju strast zapravo želi da potčini muškarca? Pitala sam se koliko su takve predstave kroz istoriju uticale a koliko zapravo i dalje utiču na naše lične predstave o emocijama, na naš doživljaj ljubavi (ponovo mit i tabu). Ideja se ticala mog razvoja i lične spoznaje, a istovremeno akteri su funkcionisali kao čuvari intimnog hrama. Naslov mi je odgovarao jer je sa sobom povlačio priču o jeziku, koji mi je jako važan, priču o komunikaciji, o definisanju kroz jezik. Glavna tema ovog drugog dela trilogije jeste komunikacija, problemi, izazovi i mogućnosti (iskrene) komunikacije koju obavljamo i negujemo sa sobom i drugima. Tiče se discipline u odabiru pravih reči u komuniciranju, kako bi se izbegle zamke, opet ličnih konstrukcija, mitova (o ljubavi, osećanjima). Koliko je važno precizno iskazati kako se osećamo, koliko radom na sebi u tom smislu možemo poboljšati i uticati na govor, na dolaženje do iskrenog odgovora u sebi i zatim formulirati rečima tu istinu. U postavci koja je tematski povezana sa samim performansom našlo se pet tapiserija na kojima su motivi – foto dokumentacija prethodnog rada „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“. Fotografije su kombinovane sa stihovima iz folk kompozicije koju je izvodila bosanska pevačica Hanka Paldum, tekstopisca Milića Vukašinića iz 1982. godine - „Tražio si sve sve sam ti dala, prevedeni na engleski jezik. Oslanjajući se na potencijal folk muzike da pokaže emocionalni kod jednog mentaliteta, kolektivne tabue i konstrukte, kao i uverenja, iskoristila sam ovu folk pesmu, koja na precizan način prikazuje klasične hetero postavke u emocionalnim odnosima na Balkanu. U pesmi, ona mu saopštava kako je dala sve što joj je tražio i kako nikada nije umela da ga odbije jer ga voli i jer je on njen čitav svet. Na sve to on je nju zaveo i odbacio, ostavio. Gradacija tuge ali i ponosa u boli, jer ona, ni u kom slučaju, neće da ga moli, završava se priznanjem da joj ipak nije žao jer je bar imala jedno ludo maštanje i žar. Postavlja se puno pitanja - da li mi gubimo sebe ako damo sve svoje, šta znači dati sve od sebe, a šta znači dati sve svoje, koliko te suptilne razlike u, na primer, tekstovima pesama, služe jednoj fatalizaciji ljubavi, kao stanju u kom se ne razmišlja i ne komunicira (iskreno) ni sa sobom ni sa partnerom... Ono glavno, ticalo se kraja pesme u kom njeno skromno priznanje kaže da je uživala bar u ljubavnoj strasti i maštanju te da se toga ne bi odrekla. Koliko društvo utiče na koji način žena tumači određene sopstvene potrebe, i da li ih nesvesno pravda ljubavlju jer je neodrživo i suviše nelagodno da žena bude u ulozi samo strastvene ljubavnice koja želi da često menja seksualne partnere i uživa van klasične forme partnerskog odnosa. Da li je ispoljavanje ženske strastvenosti i dalje neprihvaćeno u očima društva u kom živimo?



5.2.3. IN HIM WE TRUST / U NJEGA VERUJEMO

Performans „In Him We Trust“ je poslednji i najkompleksniji deo istoimene trilogije. Ovaj delegirani performans izveden u prostoru Bitef teatra²⁸⁷, u Beogradu (Srbija), 2020. godine i trajao je devet sati a u njemu je učestvovalo ukupno 42 performerera.



O performansu

Performans u trajanju “In Him We Trust”, problematizuje koncepte verovanja, podrazumevajući pod tim široku skalu od religije do poverenja, baveći se preispitivanjem onoga u šta zapravo verujemo, jednako kao pojedinci ili kolektiv, kroz doslovno podražavanje i odigravanje opšte poznate biblijske scene i kompozicije „Strašnog suda“²⁸⁸. Učesnici u ovom radu su tokom trajanja performansa boravili na konstrukciji napravljenoj od građevinski skela,

²⁸⁷ Bitef teatar je avangardno beogradsko pozorište smešteno u rekonstruisanom prostoru Nemačke evangelističke katedrale.

²⁸⁸ Sudnji dan ili strašni sud predstavlja verovanje unutar eshatoloških religija, i poslednji i konačni sud koji će na kraju istorije biti izveden nad ljudima, tako da razdvoji pravedne od grešnih, nakon čega će pravedni kao nagradu zadobiti večni život a grešni konačnu smrt kao kaznu. Učenje o sveopštem vaskrsenju je jedno od osnovnih dogmi u hrišćanstvu, i sastavni je deo Nikejsko-carigradskog simbola vere sačuvanog od Hristovih apostola.

podijeljenoj na pet nivoa tj. spratova, „igrajući uloge“ iz standardne ikonografije ove kompozicije, koja se „oživljena“ performativnim gestom, izvodila i trajala pred publikom i u razmeni sa njom. Konceptijski okvir performansa “In Him We Trust” koji se, u širem smislu, odnosi na koncepte verovanja i poverenja, u fokus ponovo stavlja obnaženo muško telo, odnosno *muškarca*, dok se i samim naslovom potencira/potcrtava u koga zapravo kao društvo (patrijarhat) verujemo i koliko nas to, i na koje sve načine, definiše. Između ostalog, ovaj rad govori i o pritiscima patrijarhata i njegovih utemeljenja u kojima je uloga muškarca definisana i predstavljena na određeni način, na sve pojedince jednako, bez obzira na njihov rod, pol i status.

Veza performansa “In Him We Trust” sa mestom na kom se izvodio od suštinskog je značaja za rad. Rad je zamišljen i organizovan tako da se izvodi samo jednom kao viščasovni *site-specific* performans koji stoji u direktnoj vezi sa zgradom „Bitef teatra“ za koju je i osmišljen. Zgrada Bitef teatra projektovana je i građena kao katedrala nemačke evangelističke crkve što zapravo nikada nije postala jer je finalnu realizaciju projekta, odnosno uspostavljanje njene primarne namene, zaustavio početak Drugog svetskog rata. Nakon rata zgrada je uglavnom korišćena kao stambena jedinica sve do 1989. godine kada je u nju smešteno eksperimentalno pozorište Bitef teatar, osnovano iste godine. Publika je tokom trajanja performansa mogla da dolazi i odlazi, sedi, posmatra ili kontemplira *reenactment*²⁸⁹ ove religijske kompozicije čime se nije oživela jedino navedena scena već se angažovao potencijal samog objekta, transgresijom u njegovu prvobitnu namenu, kroz referisanje na odlaske u crkvu, noćne mise i verske obrede.

Ideja ovog rada podrazumevala je performativno izvođenje odnosno oživljavanje biblijske kompozicije koja se kroz istoriju uglavnom predstavljala, odnosno izvodila, u slikarskom mediju. Živim prisustvom „stvarnih“ i raznolikih tela ovaj standardni „statični“ prikaz scene transformisao se u dinamični tok pokreta i „živog“ prisustva ljudi, angažovanjem kako performerica i izvođača sa jedne, tako i publike sa druge strane. Već taj čin oživljavanja nečega što u našoj svesti poseduje statičan karakter, trebao je da uputi na tenziju nestalnosti i procesualnosti unutrašnjeg, intimnog života i odluka sa kojima se svaka individua neminovno susreće. Određena i unapred osmišljena koreografija za performere nije postojala već se podrazumevalo potpuno prirodno bivstvovanje performerica na sceni kojima je bilo „dozvoljeno“ slobodno kretanje između različitih nivoa skele, na kojoj su mogli da spavaju, sede, leže i po potrebi, a uz pomoć skrivenih vrata na zidu iza njih, odlaze na pauze za osveženje

²⁸⁹ Prevod sa engleskog jezika: ponovno izvođenje događaja koji se već dogodio u prošlosti

i toalet. Podrazumevalo se da performer i ne komuniciraju između sebe, što je bilo teško izvodljivo u trajanju od devet sati.

Ako razumevanju ovih performansa pristupimo putem psihoanalitičkog ključa, onda možemo pratiti određeni razvojni (psihoterapijski) put, i reći da, sledeći prethodna dva performansa koja su se bavila konceptima (društvenog) poretka i jezika, odnosno komunikacije, „In Him We Trust“ doticanjem tematike verovanja i poverenja, stiže do željene destinacije u procesu individuacije.

Kompozicija „IN HIM WE TRUST“

Glavni scenski element rada „In Him We Trust“ čine građevinske skele na kojima je izvođen performans. Skele su konstruisane od jednostavnih delova standardnih građevinskih skela, u kombinaciji metala (čeličnih šipki) i drveta. Visina cele konstrukcije dostizala je preko deset metara a podeljena je u pet nivoa tj. spratova. Unutar same konstrukcije postojale su merdevine kojima se moglo prelaziti sa jednog nivoa na drugi. Skele su u radu „In Him We Trust“ simbolično predstavljale ideju re/konstrukcije odnosno dekonstrukcije i promene, jer se zapravo čitava trilogija, pa i ovaj performans konkretno, bavila društvenim konstruktima i uverenjima kao datostima heteronormativnog patrijarhata koje pojedinci usvajaju i slede kao norme i/ili demistifikuju kroz sopstveni život i iskustvo.

Skele su bile postavljene na zid ispred prostora koji je projektovan da bude oltarski deo crkve, a gde je smeštena i scena pozorišta BITEF teatar, što je takođe sam performans dovelo u direktnu vezu sa pomenutom biblijskom kompozicijom Strašnog suda, koja se kroz istoriju najčešće u fresko tehnici oslikavala upravo u oltarskim delovima crkava tj. katedrala. Performans je ostavljao dojam „žive“ freske, a njegova kompozicija bila je inspirisana određenom predstavom *Strašnog suda* - renesansnom freskom Mikelandela Buonarotija²⁹⁰ iz Sikstinske kapele²⁹¹. Performeri (42 učesnika) su bili raspoređeni u pet nivoa, čime se takođe sledio primer iz Mikelandelove kompozicije.

²⁹⁰ Mikelandelo Buonaroti (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon) 1475-1564, italijanski renesansni vajar, slikar, arhitekta i pesnik.

²⁹¹ Sikstinska kapela (na italijanskom -Cappella Sistina) najpoznatija je kapela u Apostolskoj palati, zvaničnoj rezidenciji pape u Vatikanu. Oltarski zid Sikstinske kapele je po naruđbini pape Klementa VII, trebao da bude oslikan scenom Strašnog suda po zamisli Mikelandela, ali s obzirom da papa Klement umire dok su još trajale pripreme za radove, Mikelandelo će stupiti na skelu 1536. godine, pod pontifikatom Pavla III i raditi na ovoj fresci sve do 1541.



Pogled i obrnuta perspektiva

Publika je scenu sa performerima postavljenim na visokoj kompoziciji od skela, posmatrala uglavnom iz donjeg rakursa što je uticalo na njihovu (vizuelnu) recepciju i stvaralo optički doživljaj obrnute perspektive (renesansa). Iskustvo ovog performansa donosilo je sa sobom kontempliranje nad oživljenom biblijskom kompozicijom koja se dešava i traje pred očima publike u iščekivanju *Strašnog suda* koji se neće dogoditi, niti doneti „veliki prasak“ i promenu već samo jedno prolongirano trajanje u kom 42 muška performerera istrajavaju na sceni u uslovima pojačanog napora kontinuiranog fizičkog prisustva i izloženosti (pogledima publike) koja dugo traje. Oživljavanje kompozicije *Strašnog suda*, scene koja je u iskustvu i promišljanju posmatrača uglavnom statična, donelo je i neophodnu tenziju performansu. Ova početna referenca samo je osnova za dublje teme kojima se rad bavi – slojeviti prikaz odnosa i dinamike moći unutar rodnih i identitetskih politika, veliku različitost unutar kompleksnog pitanja maskulinog identiteta kao kontrapunkt opresiji normativom.

U građenju likovnosti samog dela, svetlo je igralo važnu ulogu, a prednost izvođenja performansa u pozorišnom ambijentu i uslovima profesionalne pozorišne scene (sa čime se i računalo) omogućili su postizanje idealne atmosfere za recepciju rada. Scensko svetlo reflektora bilo je usmereno samo na izvođače i ublaženo tako da se postigne balans između

kože tela i konstrukcije sa skelama, dok je publika bila u potpunom mraku. Ovo je intenziviralo osećaj „lebdjenja“ čitave kompozicije, njene izdvojenosti u „renesansnom *sfumato* odsjaju“ kao i doživljaj sličan već pomenutoj obrnutoj perspektivi. Arhitektura prostora (katedrala) omogućila je visinu koja je bila neophodan faktor za tematski sadržaj performansa a što je takođe bilo ključno za rad, kako bi se preneo doživljaj suočavanja čoveka (pojedince) sa silama koje on oseća da su izvan, odnosno iznad, njegovog domašaja.



Telesno prisustvo

Telo i pokret ključni su faktor i emocionalno asocijativni potencijal rada „IN HIM WE TRUST“, uobličena spontanom koreografijom koju performer, prirodno i bez glume, izvode na konstrukciji koja podražava renesansni dojam perspektive. Rad potencira direktno i intimno suočavanje sa jednom od najprezentnijih biblijskih tema koja se oživljava, događa, improvizuje, transformiše i traje pred publikom.

Performans „IN HIM WE TRUST“ trajao je ukupno devet sati i to dugačko, prolongirano vreme trajanje rada jedno je od njegovih najvažnijih svojstava. Potenciranje na fizičkoj (telesnoj) i mentalnoj izdržljivosti izvođača u direktnoj je vezi sa temom rada ali i same scene koju performans obrađuje, i jedan je od važnijih razloga zbog kojih je pomenuti

performans morao trajati dugo. Pre svega je bilo neophodno suprotstaviti i naglasiti miran protok vremena (unutar koga se neće dešavati gotovo ništa, osim minimalnih, uobičajenih i bez kontrolisane koreografije, pokreta ljudskog tela pred posmatračima; tela koje izdržava i odoleva pogledima publike i izazovima prolongiranog trajanja i istrajavanja u situaciji izloženosti), narativu same scene Strašnog suda koja podrazumeva dramatična zbivanja. Performans je metaforički povezan i referiše na biblijsku kompoziciju koja u svom opisu podrazumeva dinamičan obrt situacije, nešto poput „apokaliptičnog obrta“, konačnog kraja (i ponovnog početka), veliku prekretnicu i nagli prekid, eksploziju ili potop, te je bilo nužno napraviti kontrapunkt u vidu događaja u kom se neće desiti ništa posebno, nikakva velepna koreografija kojom se podražava takva vrsta dramatike i tenzije, kako bi se pogled i doživljaj posmatrača vratio na njih same, intimna razmišljanja, kontemplaciju i otvorio prostor za komunikaciju o određenim intimnim pitanjima. Ova pitanja tiču se pozicija unutar života individue, pre svega identitetskih, onih koje su određene rodnom i seksualnom pripadnošću, komforom ili diskomforom unutar sopstvenog tela i bića, kao i preuzimanjem odgovornosti i poverenja nad odlukama koje pojedinac donosi i sprovodi a koje se tiču upravo navedenih najintimnijih delova ljudskog života. Ovaj rad se takođe bavi i postojanjem opresije sistema i njegovih normativa nad pojedincima. Tenzija u ovom performansu dolazi sa mesta različitosti i drugosti, pozicije manjine i njene ranjivosti.



Saradnje, produkcija i organizacija performansa „IN HIM WE TRUST“

Proces planiranja i izvođenja projekta „In Him We Trust“ trajao je 18 meseci, u okviru kojih se intenzivno radilo, pre svega na obezbeđivanju lokacije a onda i na sinhronizovanju svih elemenata u jedan jedinstven događaj. Uspostavljanje saradnje sa Bitef teatrom i ostvarivanje prilike za korišćenjem njihovog prostora, bio je svakako jedan od najvećih izazova u realizaciji ovog rada. Pregovori su trajali dugo i uz velika promišljanja zbog činjenice da saradnje između umetnika koji ne dolaze iz pozorišnog sveta i Bitef teatra nisu bile česta pojava. Olakšicu i ujedno novinu u produkcionom smislu, predstavljala je činjenica da je postojala asistentska pozicija u okviru ovog projekta, što je omogućilo ostvarivanje kompleksnih zahteva, organizacije i strateškog planiranja. Izvođenje performansa u uslovima profesionalnog pozorišta i postojanje već opremljene scene za izvođenje, obezbedilo je prednost u dostupnosti scenske tehnike – svetlo i zvuk, a što je značajno olakšalo i zaokružilo njegovu produkciju.

Zahtevi za performere

Zbog velike zainteresovanosti za učestvovanjem u performansu sakupljen je veći broj potencijalnih učesnika koji su morali biti podeljeni u dve manje grupe, sa kojima su zakazana dva odvojena susreta oko osnovnih informacija vezanih za rad. Obzirom da je performans bio zahtevan i podrazumevao dugi boravak na sceni, bilo je od suštinske važnosti iskomunicirati sa potencijalnim učesnicima šta se od njih očekuje i da li se osećaju spremnim i sposobnim za to. Čak je i u slučajevima potvrdnog odgovora postojala još jedna procena sposobnosti i izdržljivosti na osnovu prethodnih iskustava. Bilo je primera onih koji su želeli da učestvuju ali su morali biti odbijeni jer njihov stav, energija i odnos prema događaju, nije bio na očekivanom nivou. Nakon razgovora o svim pitanjima vezanim za boravak na sceni, uslove i potencijalne probleme izabrana je grupa performerica sa kojima je izvedena generalna proba na, u međuvremenu, instaliranim skelama. Zahtevi od performerica podrazumevali su izostanak međusobne komunikacije kao i komunikacije sa publikom, obnaživanje do mere koja je njima prihvatljiva, slobodno kretanje između nivoa skele na bezbedan način korišćenjem sigurnosnih merdevina/stepenica, vođenje računa oko bezbednosnih mera ponašanja na skeli što je podrazumevalo pažljivo kretanje, bez naglih i riskantnih pokreta. Performerima koji su imali problem sa visinom, data je mogućnost korišćenja donjih, nižih nivoa skele. Iza konstrukcije od skela na zidu na kom je bila instalirana, postojala su vrata koja vode u svlačionice za glumce

(backstage), u kojima se nalazio toalet i osveženje u vidu vode, sokova, voća i hrane za performere koje su mogli da konzumiraju u toku devet sati performansa kako bi im se olakšao napor koji su trebali da izdrže. Kretanje u vidu izlazaka i povrataka na scenu predstavljalo je sastavni deo rada i poželjnu dinamiku performansa.

„In Him We Trust“ zvučna instalacija

Za performans „In Him We Trust“ komponovana je muzika za specifičnu zvučnu instalaciju koja je pratila kompletno izvođenje. Istoimeni muzički rad delo je mladog kompozitora Madsa Bitmena iz Danske, koji je pored potpisivanja ove numere, učestvovao u performansu i kao izvođač. Kompozicija se sastoji od sakupljenih i potom povezanih zvučnih zapisa iz različitih verskih objekata širom sveta – od budističkih hramova, preko pravoslavnih crkvi, katoličkih katedrala, džamija do hindu hramova, koji su zatim obrađivani i distorzirani do neprepoznatljivosti u takozvani „noise“ (šum).



Učesnici u performansu

Performans „IN HIM WE TRUST“ kao treći po redu, privukao je veći broj performerera i profesionalaca sa scene koji su se u međuvremenu upoznali sa kontekstom drugih radova i izrazili želju da učestvuju u sledećem projektu. Klima za sakupljanje veće grupe ljudi od preko

40 učesnika, bila je povoljna jer se pored profesionalaca samoinicijativno javljao veći broj ljudi koji su za performanse čuli iz različitih izvora. Takođe, izvedba se vremenski poklopila sa završetkom izložbe „Čistač“ Marine Abramović, na kojoj je učestvovala veća grupa performera iz Italije, Danske i Srbije a koji su takođe samoinicijativno želeli da učestvuju i u ovom performansu. Zbog stvaranja što veće raznolikosti unutar grupe, i ovoga puta je angažovana agencija za statiste. Specifična za ovaj performans je činjenica da je nekoliko muškaraca pitalo da se priključi u toku njegovog trajanja i izađe na scenu, što im je bilo i odobreno. Ova gesta unela je dodatnu dinamiku u sam performans jer su se dvojica performerera potpuno obnažila, odložila svoju odeću i ušla na scenu frontalno, iz publike, dok je treći koristio ulaz za glumce iza scene. Dvojica od ukupno tri naknadna učesnika bili su stranci. Na sceni je bilo ukupno 42 performerera a grupa je bila raznolika i samim tim živopisna. Širok spektar seksualnih i identitetskih pripadanja dodatno je pojačavao tenziju rada ali suptilno vodeći ka „ujedinjenju grupe“. Prvi put se jasno videla dinamika između pogleda publike ka performerima, njihove izloženosti koja se uzvraćenim zurenjem pretvara u izloženost same publike. „Klackalica“ osećaja izloženosti ostaje prisutna sve do kraja performansa a posle biva sastavni element sa kojim se računalo unapred, i u drugim radovima. Ispostavilo se da je svim performerima, bez obzira na razlike među njima, izuzetno značio osećaj pripadanja grupi tj. zajedništva koji se manifestuje kroz stvaranje moći grupe pre svega pri uzvraćanju (zajedničkog) pogleda ka publici. Identifikacija pojedinca sa grupom ispostavila se neminovnom jer se osećaj izloženosti pogledima publike podnosio lakše u grupi (kolektivno telo).



Transrodno pitanje

U ovom radu će se takođe po prvi put na sceni pojaviti i trans osoba, a ovo pitanje, otvoreno izlaganjem širokog dijapazona maskuliniteta, nametnuće se kao jedno od važnijih za sredinu i grad, ali i kao važan segment celokupne serije radova na koji će biti usmeren dodatni fokus. Za performeru koji je odlučio da izađe na scenu i učestvuje u ovakvom performansu, izložiti telo nakon kompleksnog operacionog zahvata je imalo specijalnu težinu i značaj, što je sam i naglasio, navodeći upravo to kao razlog svog učestvovanja. Ambijent trilogije „In Him We Trust“, i tim činom zapravo postaje teritorija slobode za ispoljavanje širokog spektra plutajućeg, ne/statičnog (maskulinog) identiteta, van normativa hetero-patrijarhata.

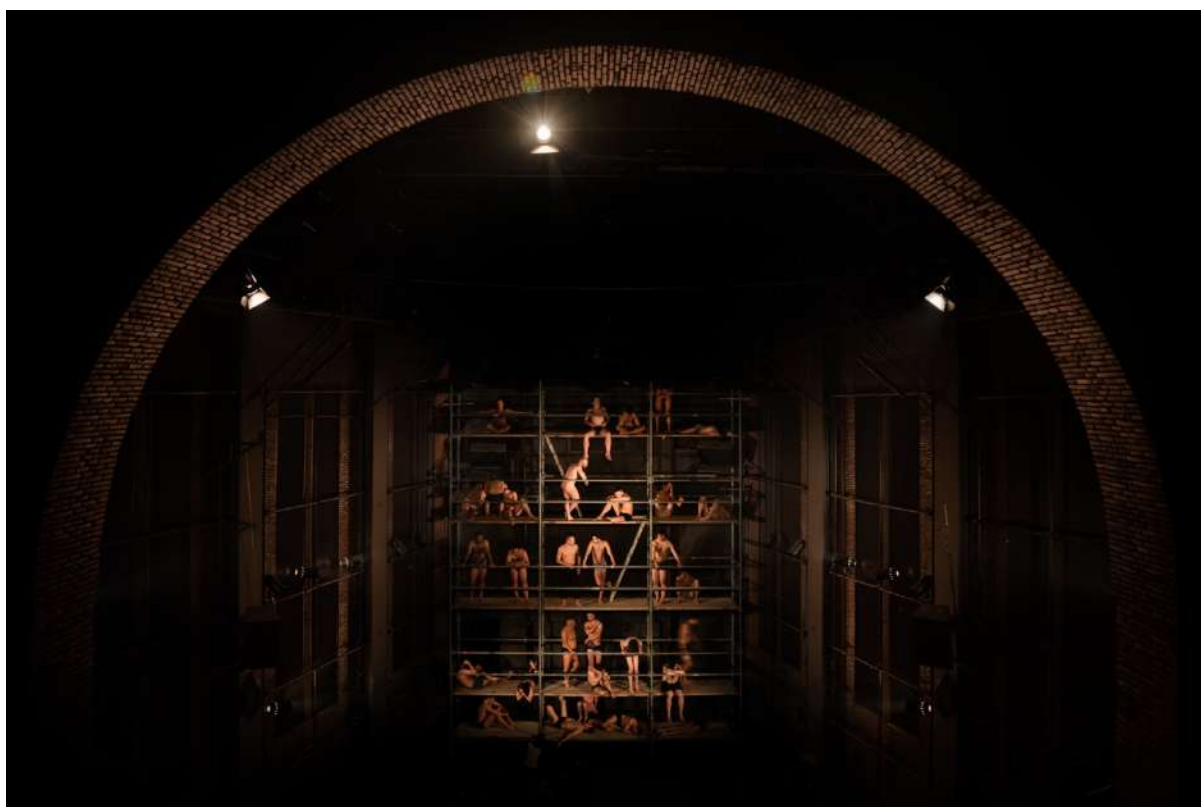
Efekti spektakla

Performans „In Him We Trust“ koncipiran je kao celovečernji događaj, sa namerom osmišljen tako da privuče veliki broj publike (spektakl), koja bi na izvođenje umetničkog rada dolazila čitave noći, simbolično, kao u crkvu na noćnu liturgiju ili misu, ili kao u klub u noćni provod (ovde je ulogu odigrala i činjenica da je u donjim prostorijama Bitef teatra smešten klub). Uz kompleksne pregovore sa Bitef teatrom kao i sa privatnim vlasnikom pomenutog kluba, za potrebe ovog događaja angažovan je celokupan prostor Bitefa, uključujući i te prostorije. Ova odluka je bila važna jer se na taj način publici obezbedila mogućnost kretanja kroz prostor, vraćanja na performans, ali i obezbeđivanje neophodne distance u odnosu na rad i pauze u negovom konzumiranju. Ujedno, dugo trajanje rada, dostupnost i otvorenost prostora za kretanje i dinamičnije učestvovanje u radu, kao i stalna cirkulacija velikog broja ljudi, omogućili su ovom performansu da se na specifičan način upiše u memoriju grada. U prostoru kluba instaliran je video bim gde je uživo prenošen snimak performansa te je publika mogla da ostane konektovana sa događajem preko posredovane slike.

Takođe, trajanje samog performansa omogućilo je ljudima koji nisu bili informisani o događaju, već su posmatrajući fotografije i video zapise podeljene na društvenim mrežama (Instagram, Facebook) ili preko poruka koje su im upućivali prisutni, odlučili da dođu, da uspešno stignu na vreme i odgledaju deo performansa. Tokom čitave noći i trajanja performansa (od 19h -04h) publika se konstantno menjala i dopunjavala novopristiglim posmatračima. Takođe, bilo je onih koji su čitavih 9 sati, odnosno tokom kompletnog trajanja performansa, boravili u publici. Bilo je i onih koji 4 sata nisu ustali sa jednog mesta već su u jednom položaju posmatrali scenu.

Apokalipsa i Strašni sud - Pandemija

Samo nekoliko dana nakon izvođenja performansa „In Him We Trust“, koji je karakterisala upravo zgusnutost i izloženost ljudskih tela na sceni, blizina drugog i razmena između performerera i publike, došlo je do pogoršanja stanja sa virusom COVID 19 i proglašenja pandemije svetskih razmera uz zabranu kretanja, bliskog fizičkog kontakta, kao i predlaganje nužne fizičke odnosno socijalne distance između ljudi (social distance).



Delovi preuzeti iz intervjua „Ivana Ivković: U koga verujemo ili umetnost koja budi nadu” za magazin *Before After*, autorka: Jovana Buljugić²⁹²

Jovana Buljugić: Reci nam nešto više o trećem delu, In Him We Trust?

Ivana Ivković: Želela sam da napravim rad koji će se baviti konceptom verovanja odnosno poverenja u najširem smislu. Verovanja u sebe, u druge, u “to nešto” a da religiju iskoristim kao platformu, sinonim za veru. Izabrala sam da ove teme otvorim kroz doslovno podražavanje /odigravanje opšte poznate scene Strašnog suda. Strašni sud ili sudnji dan predstavljava verovanje eshatoloških religija u poslednji i konačni sud koji će na kraju istorije biti izveden nad ljudima kako bi razdvojio pravedne od grešnih, nakon čega će pravedni kao nagradu zadobiti večni život a grešni konačnu smrt kao kaznu.

²⁹² <https://www.beforeafter.rs/kultura/u-koga-verujemo-ili-umetnost-koja-budi-nadu/>

Performer i igraju uloge iz standardne ikonografije ove kompozicije koja postaje živa i u pokretu. Zgrada Bitef teatra se nametnula kao savršen prostor za to, u pitanju je ponovo site-specific performans. Građena da bude katedrala nemačke Evangelističke crkve, ova zgrada to nikada nije postala jer je početak drugog svetskog rata u Srbiji prekinuo projekat a objekat je ubrzo nakon rata nacionalizovan. U ovom radu najpre koristim potencijal zgrade i transgresiram je u prvobitnu namenu, budući da zgrada nikada nije korišćena kao katedrala. Njena arhitektura je omogućila da scena tj kompozicija Strašnog suda bude na mestu oltara tako da se sve prirodno nametnulo. I naravno iz likovnog ugla me je uvek zanimala kompozicija Strašnog suda kao finalnog događaja koji je ovde i završni rad mog bavljenja muškarcima.

Jovana Buljugić: Šta znači In him we trust, kakva je to izjava, igra reči?

Ivana Ivković: In him we trust je izjava, koja se može vezati za hrišćanstvo, ali i za američku kulturu ili ideju novca, referiše na moć, dakle verujemo u mušku ideju. Iako se dotiče patrijarhalnog društva, zapravo sam okrenuta i samoj sebi, te je rad i autokritičan. Umetnost jeste u službi probijanja tabua, ali primarno je da moramo da krenemo od sopstvenih da bi to imalo težinu, izlaganje sopstvenih ranjivosti na prvom mestu.

Reč je o intimnom i ranjivom trenutku u kom ispitujem koliko sam spremna da se menjam i da se predam u nekim odnosima. Ovaj rad se bavi poverenjem. Vrlo mi je važna ta igra reči jer je rad razračunavanje. Napunila sam 40 godina i iskustva prethodnih godina su se slila. Možda će od sada ideja o tome ko je on biti različita. Da li mogu da izađem na crtu ne idealu, konstrukt, već ideji da je to možda jedan običan čovek? I ideji da sam ja isto tako obična. Koncept ovog rada polazi od jedne velelepne i dramatične scena, a zapravo suština je "obrnuta", ovaj rad govori o jednostavnosti, o prihvatanju. Volela bih da se stvori vazdušasta atmosfera, što vizuelno svakako hoće, jer su neki od aktera već "na nebu", koristim se renesansnim prikazom i idejom obrnute perspektive, visine...ali i u smislu značenja. Drugim rečima pritisci neće nestati, ali će olabaviti - otvorenost, ljubav će im pribaviti elastičnost, i tada se može prihvatiti prolaznost.

Jovana Buljugić: Kako se priprema performans sa toliko učesnika?

Ivana Ivković: Na poslednjem performansu radim već godinu dana i pripreme su slojevite, najviše se tiču pronalaženja velikog broja ljudi, svaki put je sve zahtevnije jer ima više učesnika ili kao ovaj put, kada je u pitanju performans u trajanju, izazov je za učesnike da budu na sceni osam sati. Iako ne postoje stroga pravila odabira jer je nekako važno da ko želi ujedno i može da učestvuje, moram da imam suptilnu kontrolu nad odabirom. Proces ide tako da imam stalne sastanke sa ljudima, razgovore u kojim se trudim da im pojasnim svoj koncept. Ono što je suština performansa na kojima radim je da u njima učestvuju ne samo ljudi koji su familijarni sa scenom, glumci, performer i plesači već da se u njima nađu i oni koji to nisu. Na taj način se pravi bolja dinamika različitih stanja i emocija vezanih za boravak na sceni, od nelagoda do oslobađanja, plus te različitosti daju posebno bogatstvo, živost radu. Takođe ovo su velike produkcije u koje je uključeno puno ljudi, od projektovanja sklela do kontrole scene - svetla, audio i vizuelnih komponenti, dokumentacije rada itd. Jako je važan fokus da se sve obavi ali je i nemoguće da se kontroliše skroz jer su u pitanju performansi koji se dešavaju jednom a postoji samo jedna jedina proba na kojoj učesnike finalno postavim u scenu, predstavim im situaciju još jednom sa svim detaljima i to je to. Svako u taj rad unese ono što jeste. Ja sam van scene i trudim se da proces kroz koji performer prolaze bude njima prihvatljiv. Rad je ogledalo i oni me inspirišu. Još na prvom performansu sam shvatila da će mi biti bitno da ne sarađujem samo sa profesionalcima koji poznaju scenu, već i sa momcima iz običnog života, iz različitih struktura... Ovakav rad je otvaranje, za mene i za svakog od njih pojedinačno, i neka vrsta društvenog otvaranja teme...

Jovana Buljugić: Šta je krajnja instanca otvaranja?

Ivana Ivković: Mi imamo ideal kom težimo, za koji se vezuje priča o kontinuitetu života. Lepota jeste u grešci, u kretanju. Meni je važan proces, i budnost, drugim rečima treba da živimo život. Sve te velike stvari koje sam pomenula ostaju ideali, utoliko što nisu doseživi. Mi smo prepuni slabosti, a život nam nameće razne prepreke, ipak mi se krećemo. Moj život kao i moji radovi imaju toliko grešaka, nesavršenosti, nesigurnosti, iskliznuća, ali u tome je valjda vrednost. Ostvarivanje slobode je za početak poštovanje njene kompleksnosti. Sloboda je najteže doseživo i primenjivo stanje, ja nisam ni blizu, samo pokazujem koliko su ideali kompleksni.

Jovana Buljugić: U nekom isečku vremena "odigraće se" Strašni sud, dakle događaj koji se, uslovno, još nije desio. Tokom performansa se takođe neće desiti ništa.

Ivana Ivković: Protok vremena u kom se ne dešava ništa upućuje na to da je ideja Strašnog suda u nama. Da li će se on odigrati ili se odigrava, pitanje je... Strašni sud je za mene trenutak preuzimanja odgovornosti za vlastiti život i postupke, zato je ovo triologija o odrastanju. Našalim se često kad se setim trilogije koja je meni puno značila, one Lars von Trira jer se ona bazirala na njegovom iskustvu sa terapije dok je ovo neko moje terapijsko iskustvo. Promišljanje ko smo, šta smo i u šta verujemo je trenutak u kom strašni sud nije nešto što dolazi spolja da nas nagradi ili kazni, to je unutrašnja vaga koja mora da se uključi. Uspavanost pred životom je česta pojava i treba joj se suprotstaviti.



Delovi preuzeti iz intervjua „Ivana Ivković: Slobodu je teško živeti” za magazin BURO247, autor: Jordan Cvetanović²⁹³

Jordan Cvetanović: Spektakularnim performansom „In Him We Trust“ u Bitef teatru, završila si jednu svoju etapu, tačnije zatvorila si poglavlje trilogije. Kako se osećaš posle svega? Da li si konačno počela da veruješ u „njega“?

Ivana Ivković: Hvala za to "spektakularnim performansom"! Da, završila se jedna faza mada to ne znači da je kraj, ista pitanja muče nas i vraćaju se uvek. Trenutno se osećam lakše, deo tereta je spao. Približavam se i sve više verujem! U sebe, njega, to je ionako jedno te isto.

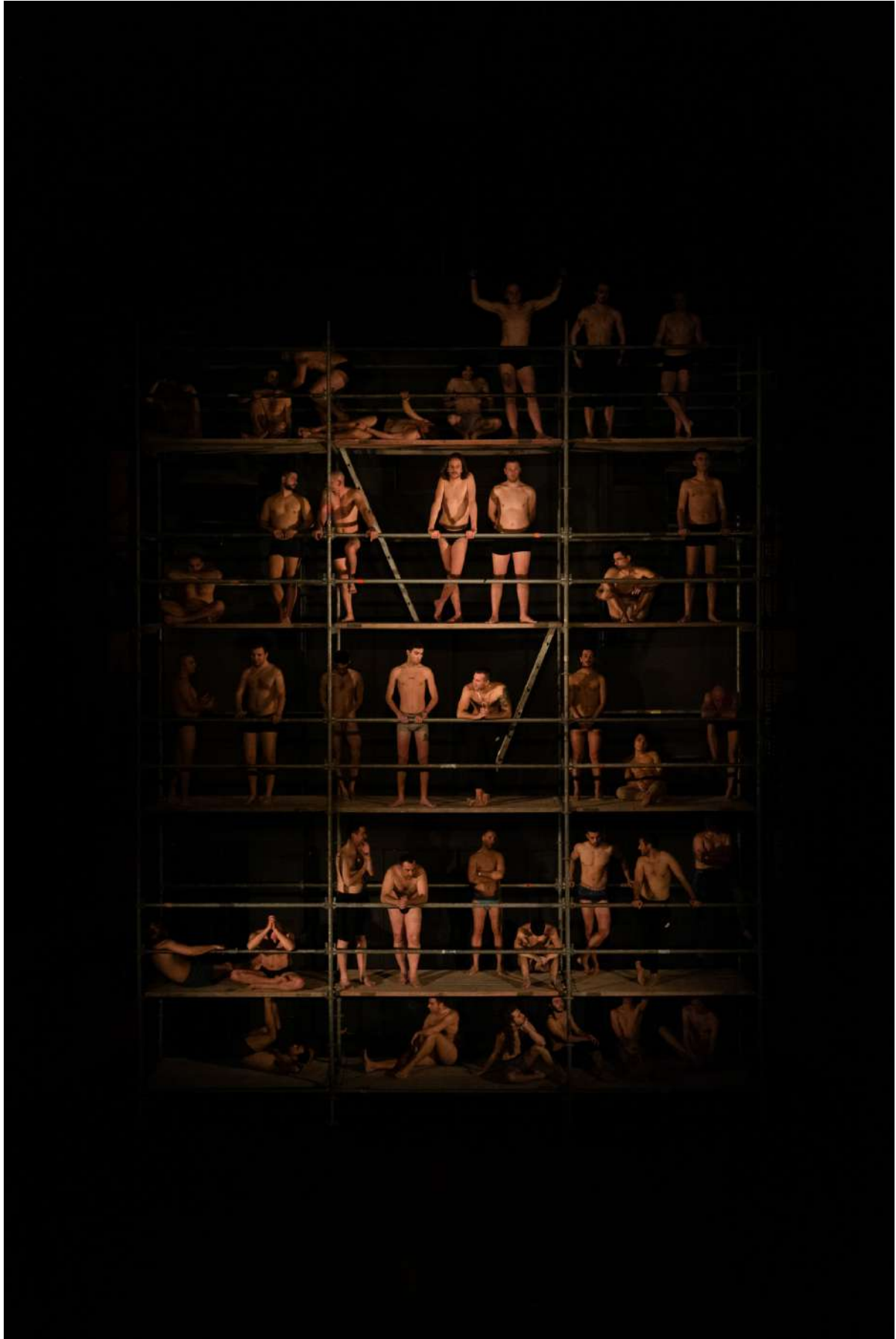
Jordan Cvetanović: Za razliku od nekih drugih umetnica koje se na sličan način bave preispitivanjem identiteta, seksualnosti i tela, ti ne izlažeš sebe kao objekat, već druge. Zanima me kako se odvija taj proces? Kako ti polazi za rukom da uvek pronađeš ljude koji pristaju da postanu deo tvog umetničkog čina?

Ivana Ivković: Taj proces se odvija tako što ja zamislim određenu scenu, i onda sledim to uzbuđenje pred idejom da je nekako ostvarim... prepustim se toj sili, odnosno saradujem sa njom. Zanima me muško telo, oduvek mi je to bila inspiracija i fascinacija, od crteža do performansa. Očigledno kroz rad sa telom preispitujem i svoje predrasude. Ne razmišljam u tom pravcu da će biti nemoguće da nađem ljude iako u isto vreme znam koliko je to teško. Važno je da im prenesem iskreno ono što i sama mislim, znam i osećam. Stvar je poverenja. Komunikacija, konkretnost i korektnost. Što kaže jedna od mojih najbližijih prijateljica - da uspeš da nešto formulišeš u "haiku formi", znači budeš jasan i direktan, govoriš iz sebe. Verujem da je za rad sa ljudima to najvažnije.

Jordan Cvetanović: Ko su momci sa skele? Šta si im govorila pre nego što si pustila publiku unutra? Kako ih bodriš?

Ivana Ivković: Od početka sam bila otvorena za saradnju sa različitim ljudima, nisam pravila velike restrikcije jer je to za sam rad ključno. U radovima koji pripadaju trilogiji govori se o identitetima, nepripadanju, složenostima prihvatanja sebe i drugoga. Oni "dolaze sa svih strana", a tako se zove i projekat na kom ću raditi sa navijačima. Nekoliko njih se bavi performansom ili su umetnici, glumci, plesači ali daleko više ima momaka koji dolaze iz svih mogućih profesija i sredina. Neki od njih učestvuju u svakom mom radu od početka, pratimo se, a da pre toga nisu imali iskustva sa scenom. Tik pre izvođenja ovog osmočasovnog performansa "In Him We Trust" bodrila sam ih da izdrže, govorila im sve što mislim da je važno da znaju. Iako oni imaju slobodu da se ponašaju kako žele i budu to što jesu, mi svi znamo da je slobodu teško živeti, tako da im zadatak nije lak. Oni preuzimaju veliku odgovornost. Pred svaki performans imamo samo jednu probu, da se postavimo u scenu kad je ona gotova i da se oseti kako to izgleda. Proba traje kratko tako da faktički stvar se dešava uvek u trenutku, bez priprema i uvežbavanja, kao stvarni isečak života. Oseća se duh zajedništva. Kad smo izvodili "Spavaonicu" 2016, sam im morala reći da će možda da se pojave navijači Partizana na otvaranju Oktobarca jer je to bio performativni deo jednog rada. To je bilo jako stresno za mene jer su me mnogi prepadali pričama kako će ih navijači možda napadati jer su goli i leže a ovo je Beograd... Dok sam im sve to objašnjavala jedan od momaka se pridigao i rekao "Ivana ne brini, pa mi smo ti navijači, ima nas ovde raznih..." Svesni su i oni slojeva, različitosti, sredine, a to je sve važno, o tome su ovi radovi.

²⁹³ <https://buro247.rs/kultura/kultura-razgovori/ivana-ivkovic-slobodu-je-tesko-ziveti/>



5.3. I ONLY WANT TO LOVE ME ²⁹⁴

Performans „I Only Want To Love Me“, izveden je kao četvoročasovni *site-specific* performans, u prostoru galerije HOŠEK Contemporary, u Berlinu (Nemačka), 2019. godine.



Galerija HOŠEK Contemporary osnovana je 2016. godine kao prostor za performanse i umetničke rezidencije, smešten na istorijskom brodu²⁹⁵ u Miteu u Berlinu. Fokus galerije je prvenstveno na izvođačkim umetnostima, instalacijama specifičnim za lokaciju i eksperimentalnim zvučnim radovima. Performans „I Only Want To Love Me“ konceptijski je povezan sa mestom na kom se izvodi i koristi simboliku broda kao prostora na vodi koji daje osećaj mesta privremene ne/sigurnosti. Rad se bavi pitanjima identiteta, osvajanjima potencijalne slobode pojedinaca u različitim periodima kao i transformacijom Berlina kroz njegovu burnu istoriju sve do danas. Svi performereri koji su učestvovali u izvođenju rada žive u Berlinu a grupa je oformljena u saradnji sa galerijom.

Performans „I Only Want To Love Me“ inspirisan je opusom nemačkog filmskog reditelja i pisca Rajnera Venera Fassbinder²⁹⁶, a referiše i na Berlin tridesetih godina 20. veka. Fassbinderov rad zauzima važno mesto u istoriji filma, baveći se na vrlo istrajan način kritikom

²⁹⁴ „Ja samo želim da volim sebe“

²⁹⁵ Motor Ship Heimatland (originalni naziv); brod je izgrađen u Nemačkoj 1910. godine i prvobitno je nazvan IDA. Tokom Drugog svetskog rata služio je kao transporter municije i zarobljen je od strane britanskih vojnih snaga pred kraj rata. Njegovi vlasnici su plovilo preimenovali u Heimatland (Home Land) nakon što su ga Britanci vratili. Sve do kasnih 1990-ih Heimatland se koristio kao komercijalni transporter. Trenutno se nalazi u Fišerinselu u centru Berlina.

²⁹⁶ Rainer Werner Fassbinder, nemački filmski reditelj, scenarista glumac; bio je jedna od glavnih figura i začetnik Novog talasa nemačkog filma

društva i politikama oslobođenja. U svojim filmovima, Fassbinder istražuje koliko su duboko ukorenjene predrasude o rasi, polu, seksualnoj orijentaciji, politici i klasi inherentne u društvu, dok se takođe bavi temom koja ga je konstantno okupirala - svakodnevnim fašizmom u porodičnom životu i prijateljstvu.

“I Only Want To Love Me“ polazi od (seksualnog) identiteta kao društvene uloge, performansa artikulisanog u odnosu na javni kulturni diskurs, pružajući otpor normama koje nameće moralna većina. Kvir kontekst ovog rada nije rezervisan samo za homoseksualni identitet, već za sve one koji se ne osećaju adekvatno u društveno određenim okvirima. Performans “I Only Want To Love Me“ takođe ima za cilj da funkcioniše kao ogledalo koje odražava društvene patologije, omogućavajući gledaocu da uoči vezu između promena u društvenim strukturama moći i stalne transformacije uloga pojedinaca. Navedena pitanja identiteta – lična, seksualna ili politička uvek ostaju otvorena, fluidna i podložna promenama jer ništa nije stabilno i sve je u stalnom toku, plovi poput broda na vodi.

Brod kao ne/stabilno mesto

Prostor utrobe broda u kom je performans izveden, otvorio je nekoliko paralelnih tematskih deonica i referenci kojima se ovaj rad služio ali i perspektiva sa kojih se mogao posmatrati. Koreografija koju su performer i izvodili podrazumevala je ležanje na podu u formaciji od dva paralelna reda koja su raspoređena tačno u po sredini prostorije. Na svakih 25 minuta performer i su, jedan po jedan, ustajali i odlazili u ćošak gde su zgusnuti i nabijeni jedan do drugog stajali još narednih 25 minuta. Na početku performansa, kao njegov deo, mobilna konstrukcija krova broda pomerena je polako, dok se prizor sa performerima ukazivao publici koja je scenu posmatrala odozgo, a kojoj je zatim bilo dozvoljeno da siđe i u prostor u kom se performans izvodio. Rad referiše, između ostalog i na gej istoriju Berlina te prostor broda tumači kao sigurno mesto, balon paralelne realnosti. Sa druge strane, u recentnoj istoriji naga muška tela na gomili u utrobi broda neizbežno referišu na migrancko pitanje, vraćajući u sećanje i asociirajući na sve one prizore brodoloma u bežanju za boljom budućnošću kao savremenu i (veoma paralelnu) realnost sa kojom su Evropa i svet „suočeni“. Performans “I Only Want To Love Me“ prvi je rad iz ove serije izveden u Berlinu, kao i prvi rad izveden van teritorije Balkana. Reakcija publike i način na koji je percipiran i doživljen, kao i reference koje su posmatrači imali, govore puno o tome koliko je i za samo značenje rada presudan lokalni kontekst i (aktuelne) političke, istorijske i socijalne teme, problemi i tabui. U percepciji i recepciji performansa koji se koristi prizorima nagih muških tela u grupi, u Berlinu tj. u

Nemačkoj, neizbežna je referenca na Holokaust²⁹⁷. Sivi i ogoljeni prostor utrobe broda ispunjen nagim telima mladih muškaraca, neizbežno sa sobom nosi asocijaciju na prostor logora, egzekucije, ogoljenosti i izloženosti tela ljudi u ratnim užasima i stradanjima. U Nemačkoj se tema Holokausta uvek povezuje sa izloženošću ljudskog tela, što će se kao zaključak nametnuti nakon izvođenja i drugih performansa u Berlinu. Pored toga, performansi će se često tumačiti i u kontekstu imigrantskog pitanja, takođe važnog u Nemačkoj. Dok se, za razliku od toga, dominantno tumačenje rada sa muškim telom na Balkanu vezuje za rodno pitanje, pozicije moći i *female gaze*.

Novija istorija Berlina označila ga jedim od gradova velikih sloboda, sa jakom umetničkom i klubskom scenom, u kom je, podrazumeva se, prizor obnaženog muškarca kao i svih drugih pripadnika bilo kojih seksualnih i rodni orijentacija, sasvim prirodna stvar, sveprisutna u javnom životu. Shodno tome, osećaj slobode i (telesnog) ispoljavanja je normalizovan što je uslovalo da performer u Berlinu komotno budu nagi, i da pitanje nagosti ne bude tema. Ono što jeste bila tema je razlika u senzitivnosti samog prizora nagosti. U razgovoru sa publikom izdvojilo se osećanje ganutosti senzualnošću performansa i načinom na koji je predstavljen maskulini identitet i seksualnost a koji se veoma razlikuje od najčešće agresivnijeg ispoljavanje muške (pa i gej) seksualnosti, kako u okvirima umetničke scene, tako i u kulturi klabinaga. Ispostavlja se da je kontempliranje „nežnije“ dimenzije muške seksualnosti i senzualnosti publiku dovelo do dubljeg čitanja prizora i gore pomenutih tema.



²⁹⁷ Termin holokaust vezuje se (ovde) samo za vreme Drugog svetskog rata i politiku nacističke Nemačke, čiji je uticaj drastično porastao posle 1933. godine, kada je Adolf Hitler preuzeo funkciju kancelara Vajmarske republike (tadašnji naziv savezne republike na teritorija današnje Nemačke).

5.4. I DID IT FOR YOU²⁹⁸

“I Did It For You” podrazumeva ambijentalnu instalaciju sa performansom u trajanju koja je postavljena i izvedena 2019. godine u EIKON Schauraum galeriji, u prostoru Museums Quartier u Beču (Austrija).



Izložba “I did it for you” inspirisana je stvaralačkim opusom engleskog filmskog reditelja i pisca Dereka Džarmana²⁹⁹, pre svega njegovim čuvenim filmom “Karavađo”³⁰⁰ (1986) i izložbom o njegovom radu “Brutalna lepota”³⁰¹ iz muzeja Kunsthalle Wien (Beč, 2008). Džarman se u svojim filmskim ostvarenjima a i drugim radovima, poput slika i asamblaža, bavio pitanjima identiteta i kvir kontekstom. Rad “I did it for you” inspirisan je slikarstvom Karavađa koji se, uzimajući u obzir poznate podatke iz njegove biografije, iz ove perspektive može doživeti kao kvir osoba svoga vremena. Atmosfera renesansno-barokne slike sa draperijama i mrtvom prirodom postavlja se kao ambijent za rad koji se takođe izvodi u prostoru specifične barokne arhitekture MuseumsQuartier-a i EIKON Schauraum galerije kao *site-specific* performans, promenljiv u svom trajanju.

²⁹⁸ „Uradio sam to zbog tebe”

²⁹⁹ Michael Derek Elworthy Jarman (1942 –1994) engleski umetnik, filmski reditelj, kostimograf, scenograf, pisac i aktivista za prava homoseksualaca.

³⁰⁰ “Carravagio” (originalni naziv) je britanski istorijski dramski film iz 1986. u režiji Dereka Džarmana. Film je fikcionalizovano prepričavanje života baroknog slikara Mikelandela Merizija da Karavađa

³⁰¹ “Derek Jarman. Brutal Beauty”, izložba konfotira izuzetno monohromatsko filmsko ostvarenje Blue kao i filmsku instalaciju Super 8 sa njegovim slikama i asamblažima od kojih neki nikada ranije nisu bili izlagani.

5.5. SERIJA “MONUMENT: NO ONE IS LOST” / SPOMENIK: BEZ IZGUBLJENIH



Seriya delegiranih performansa, originalno nazvana na engleskom jeziku - “Monument: No One is Lost” ili u prevodu “Spomenik: bez izgubljenih”, problematizuje ideju „kolektivnog tela“ i započeta je saradnjom sa nemačkom institucijom koja se bavi kulturnom saradnjom i deluje na međunarodnom nivou ifa - Institut für Auslandsbeziehungen³⁰², u okviru višegodišnjeg projekta EVROVIZION. CROSSING STORIES AND SPACES³⁰³, čije su kustoskinje Sabina Klemm i Sanja Kojić Mladenov.

³⁰² ifa – Institut für Auslandsbeziehungen promovise kulturnu razmenu kako bi pomogao ljudima, nacijama i religijama da uče jedni od drugih i da žive zajedno u miru. Kulture su promenljive, pokretne i propusne, ali su i konzervativne i restriktivne. Oni mogu izazvati sukobe, ali takođe mogu transformisati i rešavati sukobe.

³⁰³ Kokreativni izlagački projekat istražuje trenutnu društvenu i političku klimu u Evropi i ideju evropskog identiteta. Fokus je na manje vidljivim i marginalizovanim geopolitičkim i kulturnim prostorima, posebno u jugoistočnoj i istočnoj Evropi. To su takozvane poluperiferije i mesta različitosti koja često igraju samo sporednu ulogu u mnogim međunarodnim teorijskim diskursima i izložbenim praksama, kao što je multietnički grad Sarajevo – prvo mjesto projekta. U bliskoj saradnji sa regionalnim protagonistima i svakom lokalnom umetničkom scenom, novi umetnički projekti će biti dodati izložbi tokom njenog obilaska. Cilj je da se osvrne na savremene društvene i političke izazove i da se konkretni lokalni impulsi učine vidljivim kako bi se generisao kontinuiran i tečan razvoj prostora za dijalog. Naziv izložbe EVROVIZION je konstrukt od sličnih, a ipak različitih jezika – fuzija potencijalnih jedinstava; slobodna verzija potencijalnog zajedništva. Iz izjave kustoskinja: “Kada smo u maju 2019. zajedno počeli da razmišljamo o projektu, vrlo brzo smo počeli da razmatramo aspekt putovanja

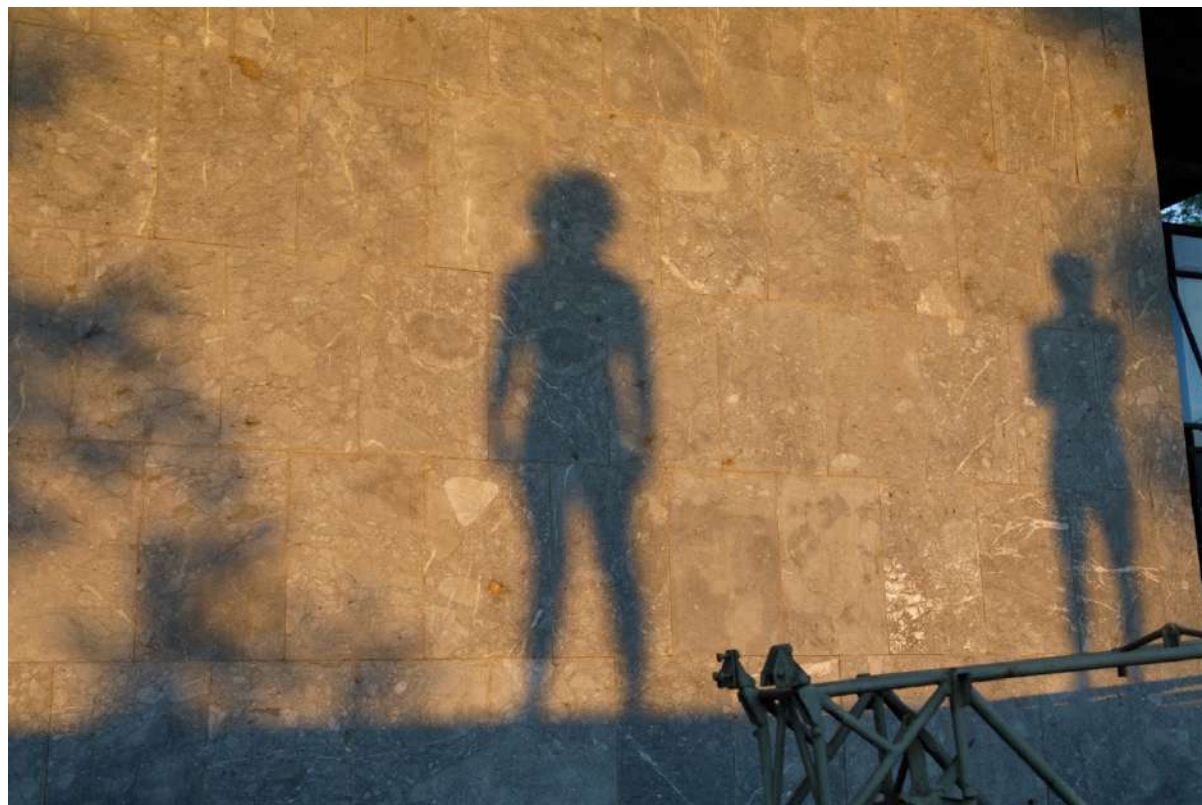
Pomenuta serija performansa nadovezuje se na rad iz 2020. godine "In Him We Trust", i polazi od različitih koncepata vezanih za ideje dekonstrukcije odnosno rekonstrukcije. „Monument: No One is lost“ za tematsko-problemsko polazište ima promišljanje savremenog trenutka, njegovu (post)apokaliptičnu prirodu, osećanje kraja sveta kakvog smo do sada poznavali, propitujući postoji li u njemu prostor za izvesne nove *opcije*, izbore i kolektivne vrednosti, koji zavise od pojedinca, i kakve bi one bile. *Site-specific* postavke sa performansima u trajanju, preispituju mogućnost izvesne *čiste* situacije od koje se, nakon de(kon)strukcije dosadašnjih uverenja i modela i/ili (ne)željenih revolucija, može poći, uz ponovno uspostavljanje osećanja kolektivnog, odnosno zajedništva. U tom smislu, projekat se nadovezuje na centralnu temu trilogije „In Him We Trust“, i polazi od ličnih pitanja do naših odnosa prema civilizacijskim nasleđima i odgovornostima prema svetu koji gradimo i ostavljamo za sobom. Projekat „Monument: No One is lost“ iz današnje perspektive, razmatra vezu prošlosti i budućnosti kroz posledice i zapitanosti *gde smo sada i dokle smo stigli?*



(izložbu koja obilazi) i želju da u okviru izložbe omogućimo prostore za razmišljanje. U kojoj meri prelazak kroz različite prostore takozvanih poluperiferija Evrope može promeniti kako prostor unutar izložbe, tako i možda našu predstavu o samoj Evropi? Koji procesi će biti pokrenuti tokom ovog putovanja i kakav će efekat imati na sve koji su uključeni u EVROVIZION?“

5.5.1. MONUMENT: SARAJEVO

„Monument“ je dvočasovni performans izveden u Historijskom muzeju Bosne i Hercegovine, u okviru prve u nizu izložbe projekta EVROVIZION: CROSSING STORIES AND SPACES, u produkciji Instituta ifa iz Štutgarta (Nemačka), i predstavlja neformalni početak serije “Monument: No One is Lost”.



Performans „Monument“ bavi se, između ostalog, istorijskim kontekstom grada Sarajeva, ali i samog prostora u kom je izveden – Historijskog muzeja Bosne i Hercegovine, u kom je nekada bio smešten Muzej revolucije³⁰⁴. Burna istorijska i politička dešavanja devedesetih godina dvadesetog veka, ali i ranije kroz istoriju grada, učinilo je Sarajevo, na određeni način, gradom spomenikom, svedokom bolnih i radikalnih vremena i promena.

U prilog istorijsko-političkog konteksta, rad sa muškim identitetima u ovom gradu, imao je posebnu dimenziju – postavljanje izlaganje performerera na krovu muzeja sugerisalo je

³⁰⁴ Muzej je osnovan 1945. godine kao „Muzej narodnog oslobođenja u Sarajevu“, a današnji naziv Historijski muzej Bosne i Hercegovine stupa na snagu 1994. godine, kada muzej proširuje delokrug rada na istoriju BiH od dolaska Slovena na Balkansko poluostrvo do savremene Bosne i Hercegovine.

izloženost i ranjivost koja se, krajnje direktno, vezivala za ratne godine u Sarajevu. Druga važna problematika rada sa muškim izvođačima u Sarajevu, odnosila se na poreklo umetnice, koje se takođe vrlo direktno moglo čitati kao problematično – umetnica iz Srbije izlaže obnažene performere iz Sarajeva. Pitanja rodne ravnopravnosti i raspodele moći, slična su, ako ne i identična na teritoriji Balkana, razlikuju se u odnosu na veličinu (naseljenost) a samim tim i otvorenost mesta u kom se izvode. Važan aspekt ovog izvođenja, nakon niza performansa u Beogradu, vezan je za sagledavanje odnosa društva prema „izloženosti“, ranjivosti i nagosti muškaraca, kao i niza pitanja i predrasudivanja koja će njime biti pokrenuta u Sarajevu.

Produkciono, performans „Monument“ je bio manje zahtevan od svojih prethodnika iz serije „In Him We Trust“. U njemu je učestvovalo ukupno 18 performerera, različitog starosnog doba i statusa, od kojih su svi nužno morali biti iz Sarajeva a što je bilo izuzetno važno za kontekst samog rada. Minimalna koreografija podrazumevala je smenu sedenja i stajanja na zidu krova Historijskog muzeja Bosne i Hercegovine. Pozicija performerera na krovu jednog dela zgrade muzeja, pre svega je jasno je sugerisala izloženost i ranjivost čoveka. Takođe, niz muških figura postavljenih na krovni zid zgrade aludirao je na fasadne skulpture. Pored toga što prizivaju bolna vremena i istoriju grada, ljudske figure poput živih spomenika transformišu socijalno-modernističku arhitekturu muzejske zgrada u primer klasicističke arhitekture, a referisanje na smenu arhitektonskih stilova dodatno poentira dramatične promene i tokove istorije.



5.5.2. MONUMENT: NO ONE IS LOST – NOVI SAD

Performans „Monument: No One Is Lost“ izveden je u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, u okviru grupne izložbe projekta EVROVIZION: CROSSING STORIES AND SPACES, u saradnji sa institucijom ifa (Štuttgart, Nemačka), 2021. godine. U ovom četvoročasovnom performansu učestvovalo je 36 performerera iz Novog sada kao i četvoro glumaca iz Beograda. Performans „Monument: No One Is Lost“ zvanično je prvi rad u istoimenoj seriji delegiranih performansa koja će biti vezana za saradnju na projektu EVROVIZION ali imati i pojedina nezavisna internacionalna izvođenja.



Performans „Monument: No One Is Lost“ predstavlja nastavak multimedijalnog istraživanja započetog pre nekoliko godina sa trilogijom „In Him We Trust“ u kojem performativne situacije bivaju odigravane i konceptualno vezivane za specifične kontekste prostora i „kolektivnog tela“. Pitanja identiteta i rodnih stereotipa ostaju centralno mesto ovih radova, a nago i/ili polugolo muško telo u njima predstavlja performativni instrument ili medij specifične osetljivosti i senzualnosti. Takođe, ovi delegirani performansi usmereni su na

doživljaje samih gledalaca, na njihovu emocionalnu i psihološku percepciju ambijenta i događaja.

Delegirani performans „Monument: No One Is Lost“ problematizuje proces dekonstrukcije i rekonstrukcije rodnih uloga u političkom, etičkom i simboličkom odrazu biopolitike ženske percepcije. Ovaj rad konceptijski predstavlja nastavak odnosno odgovor na performans „In Him We Trust“ iz Bitef teatra, jer se bavi tematikom stanja nakon preokreta, promene, revolucije. U opisnom smislu, veća grupa muških izvođača sa minimalnom koreografijom u okviru prostora Muzeja savremene umetnosti Vojvodine „izvodi“ scenario koji simbolično predstavlja situaciju koja se dešava odmah nakon događaja Strašnog suda – te je performans u osnovi dekonstrukcija ideje ove biblijske predstave koja „odigrava“ trenutak neposredno posle nje. Performansom se metaforično postavlja pitanje: šta se dešava nakon velike promene, nakon apokaliptičnog događaja i kraja? U poetičnijem smislu, može se reći da se posle svake revolucije stvara „novo nebo“, i postaviti pitanje oko toga šta radi pojedinac u tom prostoru novoosvojene i novostečene slobode? Šta za sobom ostavljaju ne/završeni procesi dekonstrukcije prevaziđenih uverenja? Ovaj rad govori, između ostalog, i o strahu od nepoznatog, o tome kako sebe vidimo kroz sučeljene druge i o tome šta se dešava nakon što razumemo drugog u širokom spektru svih izazova prihvatanja i života u (potencijalnoj) slobodi.

Produkcija i organizacija - video i zvučna instalacija

Performans „Monument: No One Is Lost“ nastao je u saradnji sa organizacijom *ifa* iz Nemačke, u okviru projekta EVROVIZION: CROSSING STORIES AND SPACES. Pored samog izvođenja performansa, producirana je i trokanalna video instalacija istoimenog naziva. Video materijal snimljen je na istom mestu na kom je izveden i performans, u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine. Snimanje je organizovano neposredno pre otvaranja izložbe i samog performansa, što je ujedno iskorišćeno i kao generalna proba pred performans. Standardna dokumentacija ove serije delegiranih performansa podrazumeva video zapise, seriju digitalnih fotografija i seriju polaroid fotografija. U slučaju nekoliko performansa snimljen je i produciran video materijal kao zaseban rad pored standardne dokumentacije. To je slučaj sa radom „In Him We Trust“, „POSLE VAS“, „The School in Athens“ i „Monument: No One Is Lost“ iz Novog Sada. Video instalacija MONUMENT: NO ONE IS LOST (3-kanalni video, 20 min) nastaje u režiji i direkciji umetnice (Ivana Ivković), direktor fotografije je Ivan Zupanc a montažu potpisuje Vladan Obradović. Za performans „Monument: No One Is Lost“ posebno je producirana i zvučna instalacija u saradnji sa kompozitorom Madsom

Bittmannom iz Danske. Zvučna instalacija nastaje kao miks sakupljenih različitih zvukova katastrofa i nepogoda koje su zadesile planetu Zemlju, poput zemljotresa, cunamija, oluja, tektonskih pomeranja i drugih, a koji su zatim procesom distorzije izmenjeni i povezani u kompozicijsku celinu.

Konstrukcija / dekonstrukcija

Građevinske skele postavljene slično kompoziciji iz rada „In Him We Trust“, centralni su element i ovog performansa. „Monument: No One Is Lost“ počinje tako što su svi performer i raspoređeni na skelama i prvih 30 minuta, od ukupnih 4 sata koliko performans traje, borave na njima. Nakon toga svi performer i silaze sa skele, jedan po jedan, i počinju interakciju sa prostorom muzeja kao i sa radovima drugih umetnika koji su izloženi u ovoj grupnoj postavci. „Silazenje“ sa skela simbolično predstavlja početak procesa dekonstrukcije pređašnjih uverenja i nagoveštava prostor promene nakon revolucije. U toku trajanja performansa, učesnici u radu slobodno šetaju muzejskim prostorom, radeći ono što im se prirodno nameće, preuzimajući kontrolu nad svojim kretanjem, sve do poslednje deonice performansa kada se ponovo grupišu i postavljaju u određene, unapred osmišljene formacije o kojima će kasnije biti reči. U toku većeg dela trajanja performansa podrazumevalo se preuzimanje odgovornosti od strane performer a u vidu samostalne inicijative u izboru i načinu na koji će provoditi vreme trajanja performansa, kao „nekontrolisano“ i neplanirano stanje.

Zadati okvir

Proba performansa „Monument: No One Is Lost“ razlikovala se od prethodnih po trajanju i obimu jer je predstavljala ujedno i snimajući dan za istoimenu tro-kanalnu video instalaciju. Takođe, dinamična priroda performansa koji je zauzimao kompletan prostor muzeja podrazumevala je njegovu kompleksniju pripremu. Performer i su dobili instrukciju da prvih 30 minuta performansa borave na skeli, posle čega su sledeći izabrane „vodiče“ napustili prostor skela i pomešali se sa publikom. Izabrani performer i koji su vodili ovi grupu deo su glumačke ekipe bliskih saradnika i profesionalaca (glumci, plesači i profesionalni performer i). Nakon silaska sa skele, narednih nekoliko sati performer i su boravili u različitim prostorijama muzeja, po slobodnoj volji šetajući se, sedeći ili ležeći a najveći deo vremena proveli su u spontanoj interakciji sa drugim umetničkim radovima na izložbi, pre svega sa radom nemačke

umetnice Henrike Nauman „Triangular Stories“, instalaciji sa spavaćom sobom, kao i sa instalacijom „Pickle Bar“ umetničkog kolektiva Slavs and Tatars iz Berlina.



Učesnici

U performansu „Monument: No One Is Lost“ učestvovalo je 36 performerera, od kojih su se njih 35 deklarirali kao muškarci a jedna učesnica kao žena. Ovo je takođe bio prvi, i jedini, put da je u nekom performansu koji se prvenstveno bavi muškim identitetom učestvovala žena, a do te odluke je došlo sa namerom da se dodatno ukaže na fluidnost identiteta. Performerka koja je učestvovala u radu deklariše se kao žena, aktivistkinja je i borkinja za prava LGBTQ zajednice i posvećena borbi za rodnu ravnopravnost, sa izrazitom sklonošću ka rušenju rodni stereotipova. Njeno ponašanje društvo često ocenjuje kao „muško“ odnosno kao imitiranje muškarca kroz izvesno performiranje i preuzimanje muške uloge ili onoga što se po normativu podrazumeva kao muška uloga. Odbacivanje stega i rodni odrednica putem ponašanja koje nije u skladu sa nasleđenim rodni performansama, podrazumeva važan segment ove serije radova. Činom ubacivanja u performans žene koja ponašanjem ne želi da demonstrira i potvrđuje svoju rodnu pripadnost, dodatno je doprinelo kompleksnosti teme koja se bavi fluidnošću identiteta. Takođe, pored žene performerke, u ovom radu je drugi put, nakon beogradskog iskustva, učestvovala transrodna osoba.



Koreografija i formacije

Koreografija igra važnu ulogu u performansu „Monument: No One Is Lost“ i osmišljena je unapred, što se razlikuje od prethodnih performansa iz serije. U toku trajanja rada smenjivale su se etape uvežbanih deonica i formacija, sa periodima koji su podrazumevali slobodno kretanje performerera koje nije bilo unapred definisano. Specifične formacije „kolektivnog tela“ u obliku redova, krugova, kolona, metafora su promene i performiranje potencijalnih kolektivnih vrednosti i zajedništva (u budućnosti) čovečanstva nakon sloma postojećeg sistema vrednosti. Iako jednostavna, koreografija je morala biti uvežbana zbog velikog broja učesnika, kako za potrebe filma, odnosno tro-kanalne video instalacije, tako i za izvođenje samog performansa. Koreografija je takođe bila krucijalan element u građenju narativa video rada. Pored učestvovanja žene u performansu i rada na kompleksnijoj koreografiji, još jedna novina u odnosu na prethodne radove je pojavljivanje profesionalnog alpiniste koji je tokom trajanja performansa visio i kretao se skelom, osiguran profesionalnim sigurnosnim konopcima, kao dodatna vizualna i telesna (plesna) metafora promene i dekonstrukcije.



5.5.3. MONUMENT: NO ONE IS LOST – AFTREPIECE

Dvočasovni delegirani *site-specific* performans “Monument: No One is Lost – Afterpiece³⁰⁵” izveden je na poziv i u saradnji sa Humbolt Forumom³⁰⁶ u Berlinu, i umetničkog kolektiva Slavs and Tatars³⁰⁷, u okviru programa otvaranja poslednjeg renoviranog dela muzeja, 2022. godine. U performansu je učestvovalo 36 performerera.



Performansom “Monument: No One is Lost – Afterpiece” simbolično je započeta ceremonija otvaranja kompletno renoviranog muzeja Humbolt Forum, čija se rekonstrukcija

³⁰⁵ Reč engleskog porekla *afterpiece* vezuje se za operu i teatar - *afterpiece* je kratka, obično duhovita jednočinka ili muzičko delo koje prati glavnu atrakciju, celovečernji komad i završava pozorišno veče. Ova kratka komedija, farsa, opera ili pantomima bila je popularna pozorišna forma u 18. i 19. veku, izvođena da bi se „olakšala“ tragedija u pet činova koja se obično izvodila. S tim u vezi njeni sinonimi su: finale, klimaks, zaključak, finalna scena, posledica, kulminacija, poslednja zavesa, kraj, završetak, veliko finale, poslednji akt, epilog...

³⁰⁶ Humboldt Forum (originalni naziv na nemačkom jeziku) je muzej posvećen ljudskoj istoriji, umetnosti i kulturi, smešten u Berlinskoj palati (Berliner Schloss) na Muzejskom ostrvu u istorijskom centru Berlina.

³⁰⁷ Slavs and Tatars su umetnički kolektiv čiji rad je inspirisan politikama i intimnim prostorima razmene u oblasti, kako sami kažu, “istočno od bivšeg Berlinskog zida i zapadno od Velikog kineskog zida poznatijoj kao Evroazija”. Osnovan 2006. godine kao saradnja između umetnika i dizajnera Pajama Šarifija (Payam Sharifi) i Kasije Korčak (Kasia Korczak); umetnički angažman ove grupe usredsređen na je tri glavne aktivnosti: izložbe, knjige i predavanja.

završila adaptacijom istočnog krila zgrade. Performans “Monument: No One is Lost – Afterpiece” u osnovi je *site-specific* rad koji se idejno i tematski razvija oko istorijskog konteksta i narativa prostora u kom se izvodi – Humbolt Forum muzeja, kao i samog muzejskog okruženja (Schlossplatz) i pre svega, svih kontroverzi vezanih za njegovu istoriju. Koristeći se izloženim muškim telo kao medijumom, performans se bavi odnosom pojedinca i sistema i institucija, te složenim odnosima moći dominantnih i manjinskih identiteta u postkolonijalnom diskursu koji se takođe vezuje za istorijat i kontroverze Humbolt Forumu.

Istorijski kontekst lokacije Humbolt Forumu

Obnovljena zgrada u kojoj je danas smešten muzej Humbolt Forum nosi sa sobom breme kompleksnog istorijskog i političkog nasleđa, jer su se u njoj odigravali neki od krucijalnih događaja iz nemačke (kolonijalističke) istorije. Sam muzej je i zbog te činjenice, jedan od najosporavanijih i najkontroverznijih nacionalnih građevinskih projekata, ujedno i najambicioznijim projektom u kulturi za vreme vladavine Angele Merkel. Humbolt Forum smešten je u nekadašnjoj Berlinskoj palati³⁰⁸ na Muzejskom ostrvu, tačnije Schlossplatz-u³⁰⁹, u istorijskom centru Berlina. Ime je dobio po pruskim naučnicima Vilhelmu i Aleksandru fon Humboltu a smatra se nemačkim ekvivalentom Britanskog muzeja (British Museum). Uoči Prvog svetskog rata, Vilhelm II, poslednji vladar dinastije Hoencolern, okupio je svoje podanike govorom upravo sa jednog od balkona Berlinske palate koji će takođe, kako se veruje, četiri godine kasnije, komunistički vođa Karl Libkneht iskoristiti kao pozornicu sa koje Nemačku proglašava radničkom republikom. Kao i drugi muzeji u zapadnim zemljama sa kolonizatorskom istorijom, poput na primer Britanskog muzeja, i Humbolt Forum je upleten u kontroverzu oko vlasništva nad opljačkanom umetnošću i drugim artefaktima koji su dobijeni od nemačkog kolonijalnog carstva u Africi i Aziji. Godine 2018. biće u centru debate o legalnosti nasleđa iz bivših

³⁰⁸ Berliner Schloss (na nemačkom jeziku) - Berlinska palata, poznata i kao Gradska palata (nem. Stadtschloss) nalazi se u berlinskoj oblasti Mite, izgrađena je u 15. veku, a kasnije izmenjena, od strane porodice Hoencolerna, južnonemačkih plemića koji su preuzeli kontrolu nad Brandenburgom, pretvarajući tadašnju Nemačku u veliku kontinentalnu silu. Ostrvo na kome se nalazi Berlinska palata od nacionalnog je značaja jer je to lokacija prvih naselja u srednjem veku i onoga što će postati Berlin. Od 15. veka do ranog 20. veka, Berliner Schloss bila je kraljevska i carska palata koja je uglavnom služila kao glavna rezidencija za birače Brandenburga, kraljeve Pruske i nemačke careve. Oštećena tokom Drugog svetskog rata i kasnije srušena od strane vlade Istočne Nemačke 1950-ih, palata je delimično obnovljena i završena 2020. godine, postajući sedište muzeja Humbolt Forum.

³⁰⁹ Schloßplatz (na nemačkom za „Trg Palate“ ili „Trg zamka“) je trg koji se nalazi na Muzejskom ostrvu (Museumsinsel) u Berlinu, Nemačka.

kolonija, izazivajući proteste istoričara umetnosti i aktivista u Nemačkoji, koji tvrde da muzej nije uložio dovoljno napora u istraživanje porekla artefakata kao i da nije uspeo da kritički prezentuje etnografske predmete u svojoj zbirci.

Slučaj Humbolt Forum – „znak kolonijalne amnezije“

Jedan od glasnih govornika na ovu temu je i nemački istoričar Jirgen Zimerer (Jurgen Zimmerer), profesor globalne istorije i rukovodilac istraživačkog centra „Hamburško postkolonijalno nasleđe“, čiji istraživački interesi obuhvataju nemački kolonijalizam, uporedni genocid, holokaust, ekološko nasilje i genocid uopšteno. Zimerer čitav projekat velelepne obnove palate i otvaranje Humbolt Foruma smatra znakom „kolonijalne amnezije“ a sam Humbolt verovatno najkontroverznijim muzejom u Evropi. Dok muzej sebe definiše kao „mesto koje povezuje različitosti“ i namerava da se u svom programskom radu intenzivno bavi pitanjima kolonijalizma, Zimerer ističe tri problema koja su u vezi upravo sa njegovim kolonijalnim jezgrom. Prvi problem je povezan sa tradicijom samih etnoloških muzeja, koji su u simbiozi sa kolonijalizmom što ujedno otvara i drugi problem - pitanje kako se nositi sa opljačkanom kolonijalnom umetnošću što je u slučaju Humbolt Foruma pre svega vezano za kolekciju bronzanih predmeta iz Benina (današnja Nigerija).

Ovi svetski poznati komadi očigledan su primer „opljačkane umetnosti“ jer su bronzane iz Benina krasile spalatu Kraljevine Benin dok nisu odnešene u Evropu tokom britanske invazije 1897. i zatim prodane širom sveta. Smatra se da se u nemačkim muzejima nalazi oko 1.100 komada ukradenih objekata, dok Nigerija decenijama zahteva restituciju svojih umetničkih dela. Nigerijski ambasador u Nemačkoj je i nedelju dana uoči samog otvaranja Humbolt Foruma, ponovo zatražio da se bronzane vrate. Treći problematični aspekt Humbolt Foruma Zimerer vidi u samoj izložbenoj zgradi, obnovljenoj palati Hoencolerna. U ime poslednjeg vladajućeg monarha ove dinastije Vilhelma II, počinjen je genocid nad narodima Herero i Nama između 1904. i 1908. u nemačkoj jugozapadnoj Africi, a izgradnju muzeja na ovom mestu Zimerer smatra brisanjem istorije nemačkog nasilja. Rekonstrukciju fasade palate i neophodno rušenje Palace Republike, sedišta istočnonemačkog parlamenta, Zimerer takođe tumači kao čin brisanja istorije nemačkog nasilja. „Berlinska palata je teško oštećena bombardovanjem i potom srušena. Ovo je simbol svetskog rata koji je započela Nemačka. Podela Nemačke bila je posledica ove istorije nasilja. I to se sada briše u glavnom gradu ujedinjene Nemačke, arhitektonski obnavljajući navodnu prusku idilu pre 1914.“ Prema Zimereru, cilj je da se stvori pozitivna slika Pruske i Nemačke i iz debate uklone fakti o njenoj

kriminalnoj istoriji. „Zbog kolonijalne amnezije, to je upravo ono što sada imamo u centru Berlina, nedostaje politička volja da se prizna istorijsko nasilje, koje uključuje i kolonijalizam. Ne možemo ispričati narativ naroda pesnika i mislilaca bez pripovedanja sudija i dželata; oni su uzročno povezani.“³¹⁰

Zimerer ukazuje na dva puta za ozbiljnu diskusiju o kolonijalnoj odgovornosti. Kao prvo, vraćanje Nigeriji predmeta za koje se jasno zna da su opljačkana umetnost, i uticanje na izgradnju i unapređenje muzejske infrastrukture u Nigeriji. Drugi predlog se odnosi na genocid počinjen u bivšoj nemačkoj jugozapadnoj Africi i kaže: „*Ako zaista želimo da Humbolt Forum bude mesto za suočavanje sa kolonijalizmom, onda izložbene table i prostorija tišine nisu dovoljni. Predlažem da se Schluterhof, jedno od unutrašnjih dvorišta koje je rekonstruisano iza ove barokne fasade, napuni peskom iz Omahekea, polupustinje u Namibiji, u koju su oterani Hereri i gde ih je od žeđi stradalo na desetine hiljada, a rokoko fasada razbije bodljikavom žicom, tako da niko ko uđe u ovaj Humbolt Forum, ovu berlinsku palatu, ovaj pruski Diznilend, ne može da ignoriše pitanje kolonijalnog nasilja i strukturalnog rasizma na kome su ove kolekcije zasnovane.*“³¹¹



³¹⁰ Zimmerer, Jürgen. *The Humboldt Forum, "A Sign Of Colonial Amnesia"*, Zeitgeister, The Cultural Magazine of the Goethe-Institut, March 2021.

<https://www.goethe.de/prj/zei/en/art/22141544.html>

³¹¹ Ibid.

O performansu

Uzimajući u obzir sve gore navedene činjenice vezane za istorijski kontekst, kao i kontroverze koje prate muzej Humbolt Forum, performans koji u osnovi pripada seriji „Monument: No One is Lost“, dobio je novo, dopunjeno značenje. Sama serija delegiranih performansa „Monument: No One is Lost“ zamišljena je tako da se svaki od izvedenih performansa razlikuje i zavisi od konteksta mesta i prostora u kom se izvodi, zbog čega se uvek naglašava i njihova *site-specific* priroda (građeni su i promišljeni u odnosu na istoriju i specifičan trenutak mesta na kom se izvode). Na taj način, serija se nadovezuje i na samu ideju projekta EVROVIZION: istraživanje evropskog identiteta i onoga što se danas pod tim može podrazumevati. Rad polazi od ideje kritike institucije upravo u njenim okvirima, podrazumevajući subverzivno delovanje kroz korišćenje vidljivosti koju institucija obezbeđuje, kao i kroz dijalog sa njom. Kolektivno muško telo, obnaženo i izloženo pogledu publike, okruženo zgradama koje nose istorijsko breme kolonijalizma i politike osvajanja, reflektovalo je i čitalo se upravo u tom kontekstu. Kao i u slučaju prvog performansa izvedenog u Berlinu, „I Only Want to Love Me“, i ovde je što se publike tiče tema ponovo bio Holokaust, odnosno učitanje reference na njega kojih direktno u samom radu nije bilo ali je, očigledno, svaka slika grupisanih nagih tela u Nemačkoj, neizbežna poveznica sa tim.

Performans „Monument: No One is Lost“ trajao je ukupno dva sata i odvijao se na pozornici postavljenoj za svečano otvaranje muzeja u muzejskom unutrašnjem dvorištu - *Schluterhof*, ali i na četiri visoke kule postavljene oko nje, i izgrađene isključivo za potrebe performansa na kojima su performer i takođe boravili. Performans se izvodio napolju u veoma nepovoljnim vremenskim uslovima, po hladnom i vetrovitom vremenu. Performeri su bili nagi do pojasa i izloženi vetru i hladnoći što je uticalo na sam rad ali i na njegovu recepciju od strane publike, intenzivirajući osećaj ljudske ranjivosti, izloženosti i senzitivnosti, kako telesne tako i psihološke.

Koreografija, zadati okvir i učesnici

Početak performansa obeležio je izlazak performer u koloni (jedan iza drugog) i postavljanje na binu u formaciju od nekoliko simetričnih redova. Pozornica na kojoj se izvodio performans bila je instalirana u samom centru velikog unutrašnjeg dvorišta, i okružena velelepnom zgradama od kojih su neke renovirane tako da apsolutno podražavaju izgled nekadašnje palate građene u klasicističkom stilu. Arhitekturni ambijent dao je posebno

čitanje performansu, koji je i osmišljen za specifičnu lokaciju. Čelična, metalna konstrukcija same bine kao i kula oko nje, suprotstavljala se svojim industrijskim izgledom okolišu, dodatno naglašavajući hladnoću i ogoljenost. Na bini će performer i zbijeni u kompaktnu grupu i precizno raspoređeni u paralelne redove jedan iza drugog, stajati prvih pola sata performansa. Nakon toga, formiraće dve simetrično postavljene grupe na stepenicama (tribinama) koje čine sastavni deo bine. Iz ove formacije zatim silaze, jedan po jedan, sa prostora bine i raspoređuju se u četiri grupe na četiri odvojene kule. Ovaj proces prelaska i penjanja na kule traje određeno vreme jer su same kule visoke pa se svaki pokret odvija pažljivo i polako. Performeri borave na kulama (referenca na stražare) još 60 minuta a zatim se polako vraćaju na svoju početnu poziciju. Hladnoća će čitavo vreme otežavati performerima boravak na otvorenom.



Performans je izveden uz zvučnu instalaciju koja prati sve performanse iz serije „Monument: No One is Lost“. Kompoziciju „Monument“ potpisuje kompozitor i saradnik Mads Bittmann iz Danske, i kao što je pomenuto u pitanju je zvuk koji više liči na šum i buku nego što se koristi klasičnim elementima muzike. U uslovima profesionalne scene kao što je to bio slučaj sa binom postavljenom za potrebe otvaranja Humbolt Foruma, bilo je moguće koristiti profesionalno ozvučenje koje je dodatno intenziviralo performativni nastup. Jačina zvuka koja se prelamala unutrašnjim dvorištem muzeja, ostavljala je utisak slamanja okolnih

zgrada (inače zvučna instalacija i koristi zvuke zemljotresa i različitih nepogoda), čime se još intenzivirala suprotstavljenost tananog, nagog i izloženog ljudskog tela velelepnosti arhitekture građevina koje ga okružuju kao i samoj jačini zvuka.

Kolektivno muško telo na hladnoći

Video zapis performansa „Monument: No One is Lost - Afterpiece“ u Humbolt Forumu prati krupni kadar nekoliko performerera čija se (naježena) tela tresu od hladnoće dok im niz lice nekontrolisano liju suze. Ovaj spontano zabeležen snimak, dodatno usporen u montaži na najprecizniji način prikazuje atmosferu performansa.

Pripreme za performans podrazumevale su velikim delom i priču o vremenskim uslovima i o izloženosti nagog tela niskim temperaturama i vetru. Cilj performansa nije podrazumevao ispitivanje granica telesne/fizičke izdržljivosti performerera, ali je sa svakim novim site-specific performansom upliv različitih neplaniranih okolnosti donosio i nova značenja, odnosno nova čitanja rada. Niske temperature i telesna borba sa njima, postaće glavni element ovog performansa jer su vremenski uslovi intenzivirali stanje izloženosti, ranjivosti, senzitivnosti (muškog) tela koje se bori sa izazovom (drhtanje, suze) pred očima publike dok se grupa transformiše kroz podršku, i međusobnu fizičku zaštitu i saosećanje. Ovo će možda najbolje pojasniti poruka jednog od performerera, inače profesora na katedri za teoriju umetnosti koji se upravo bavi pojmom muškog pogleda (male gaze), poslata zajedničkom saradniku. Poruka je prenesena u originalu, na engleskom jeziku:

“I am so grateful. It was an amazing experience for me. I feel empowered, challenged, enriched, inspired. I found myself among a vast diversity of different masculinities in a monumental architectural space. Besides being exposed to the gazes of the audience we were exposed to the cold, shivering, fighting to keep the posture. Docile bodies, soldiers, vulnerable, submitting to Ivana's vision and direction. She took great care of us, continuously adapting her work to the weather conditions without losing its core. The group dynamics were nice. I wished I could have more focused on interactions with the audience though but the cold wind demanded a lot of energy. A different understanding of Foucault, beyond my mind, connecting with the skin to this objectification in a tableau vivant. First, I thought I am the only one freezing but then I saw the skin of the man in front of me trembling while he kept his posture, as if it would be dancing on its own. He had no longer control over his body. I experienced fragility and pride like oceanic tides. An idea of discipline and punishment. And a tremendous

*beauty in the mix of sensitivity and performance of masculinity. A guy on the tower offered me a hug because I was shivering. These are the moments which are so meaningful and teach me a lot.”*³¹²



U toku priprema za performans bio je izražen kolektivni duh i timski rad, pre svega kada je bilo reči o načinima borbe sa hladnoćom i potencijalnom kišom. Performerima je bilo omogućeno na nose jakne oko struka i da se, ukoliko osete da ih hladnoća nadilazi, obuku. Takođe nabavljeni su i grejni ulošci za telo koje su performerer držali uz sebe. Jedan od performerera napravio je posebno ulje koje pospešuje cirkulaciju i zagreva telo a upotrebili su ga

³¹² Slobodni prevod na srpski jezik: „Tako sam zahvalan. Bilo je to neverovatno iskustvo za mene. Osećam se osnaženo izazvano obogaćeno inspirisano. Našao sam se među ogromnom raznolikošću različitih maskuliniteta u monumentalnom arhitektonskom prostoru. Osim što smo bili izloženi pogledima publike, bili smo izloženi hladnoći, drhtanju, borbi da zadržimo držanje. Pokorna tela, vojnici, ranjivi, podložni Ivaninoj viziji i smeru. Veoma je brinula o nama, kontinuirano prilagođavajući svoj rad vremenskim uslovima bez gubljenja srži. Grupna dinamika je bila lepa. Voleo sam da sam mogao više da se fokusiram na interakciju sa publikom, ali hladan vetar je zahtevao mnogo energije. Drugačije razumevanje Fukoa, izvan mog uma, povezivanje sa kožom sa ovom objektivizacijom u živopisnoj slici. Prvo sam mislila da se samo ja smrzavam, ali onda sam videla kako koža čoveka ispred mene drhti dok je zadržao držanje, kao da će plesati sama od sebe. Više nije imao kontrolu nad svojim telom. Doživeo sam krhkost i ponos kao okeanske plime. Ideja discipline i kazne. I ogromna lepota u mešavini osetljivosti i performansi muškosti. Momak na tornju me je zagrlio jer sam drhtala. Ovo su trenuci koji su toliko značajni i mnogo me uče.“

svi učesnici. Ovaj izraženi kolektivni duh mogao se osetiti i na samoj sceni - *kolektivno telo* u borbi sa spoljnim, neprijateljskim uslovima kao još jedan sloj rada i njegovog razumevanja. Performans su pratile burne reakcije određenog dela publike koja je imala potrebu da zaštiti performere smatrajući da su nepravедno i van svoje volje izloženi hladnoći. Uglavnom stariji predstavnici publike reagovali su burno, imajući pri tom asocijacije na Holokaust koje su glasno uzvikivali deleći svoj utisak sa drugima. Publika je zbog intenzivne situacije sa vremenskim prilikama bila angažovana tokom celog trajanja performansa a što je dodatno pojačalo utisak celokupnog rada i izvedbe.



5.5.4. MONUMENT: NO ONE IS LOST – PORT

Performans “Monument: No One is Lost” izveden u Portu (Portugal) još jedan je delegirani performans iz serije “Monuments”. Nastao je na poziv i u saradnji sa kulturnim centrom i pozorištem mala voadora iz Porta, kao i galerijom Hošek Contemporary iz Berlina, 2022. godine. U performansu je učestvovalo 25 lokalnih performera i trajao je 3 sata.



“Monuments” serija delegiranih performansa širila se i van okvira saradnje sa organizacijom ifa i projekta EVROVIZION. CROSSING STORIES AND SPACES. Poziv iz Portugala bio je važan za ovaj niz performansa zbog njegovog fokusa i na evropski identitet, pre svega u kontekstu periferije. Rad sa muškim izvođačima u zavisnosti od svake zemlje i svakog grada, ali i prostora u kom se performans izvodi, donosi drugačiji kontekst, čitanje i samim tim recepciju publike. U tom smislu, primenjuje se eksperimentalan pristup u svakom novom izvođenju, i analiziraju efekti koje performans ostavlja na publiku kao i promene njegove aure u zavisnosti od sredine i značenja koji ona upisuje u performans. Geografska pozicija Portugala na samom obodu Evrope čini ga periferijom, što otvara pitanja odnosa sa centrom, ali i kompleksnosti definicije onoga što bi zapravo trebalo da bude evropski identitet.

O performansu

Performans je izveden u pozorišnoj sali umetničkog centra *mala voadora* u Portu. Performeri su za izvođenje ovog rada koristili prostor sa sedištima inače namenjenim publici, dok je scena ostavljena gledaocima. U toku trajanja performansa, učesnici su mogli da se slobodno kreću samo u prostoru omeđenom sedištima, i da se ponašaju prirodno, bez glume – da sede, stoje, leže ili vežbaju. Komunikacija između performerera nije bila dozvoljena, kao ni komunikacija sa publikom. Performans je izveden uz pratnju zvučne instalacije „Monuments“ Madsa Bitmana, komponovane za istoimeni serijal. Ono što ovaj rad razlikuje od drugih performansa u seriji, jeste intimna, kamerna atmosfera izvedbe, uslovljena veličinom prostora male pozorišne scenom. Na sam performans, uticala je i blizina publike odnosno minimalna fizička distanca između gledaoca i performerera koja je intenzivirala osećaj međusobne izloženosti i razmene. Karakteristično za ovaj performans jeste upornost i izdržljivost performerera ali i publike, koji su, kako je vreme odmicalo, postajali sve slobodniji u ispoljavanju. Iako je performans bio ograničen u trajanju na samo 180 minuta, stekao se utisak da bi i jedni i drugi želeli i mogli da u datoj situaciji borave duže. Agilnost i predanost performerera, ali i predanost same publike mogla bi se dovesti u vezu sa lokalnim mentalitetom, sklonostima ili tradicijom kada je u pitanju scena (fado, ples, kabare).



5.5.5. MONUMENT: THE SCHOOL OF ATHENS

“Monument: The School of Athens” delegirani *site-specific* performans, predstavlja nastavak multimedijalnih istraživanja započetih sa serijom radova „MONUMENT: NO ONE IS LOST“, i izvedenih u prostorima Historijskog muzea Bosne i Hercegovine (Sarajevo), MSUV (Novi Sad), mala voadora i Hošek Contemporary (Porto) kao i u Humbolt Forumu (Berlin). Performans je deo višegodišnjeg izlagačkog projekta EVROVIZION: CROSSING STORIES AND SPACES u organizaciji ife (Institut für Auslandsbeziehungen) iz Štutgarta (Nemačka) i izveden je u saradnji sa Goethe Institutom iz Atine i Nacionalnim muzejom savremene umetnosti u Atini – ΕΜΣΤ.



O performansu

Novi *site-specific* performans “Monument: The School of Athens”³¹³ deo je serije delegiranih performansa „Monuments“ koja istražuje odnos između ljudskog (muškog) tela, identiteta i specifičnog konteksta mesta. Razmišlja o savremenom vremenu, njegovoj (post-)

³¹³ Prevod na srpski jezik: *Spomenik: Atinska škola*

apokaliptičkoj prirodi i osećanju strepnje zbog kraja sveta kakvog poznajemo, postavljajući pitanje da li ima mesta za određene nove opcije i izbore koji bi zavisili od pojedinaca. Inverzija pogleda između izloženih muških tela u formaciji na jednoj strani i publike na drugoj, čini da performans funkcioniše kao ogledalo koje odražava kompleksna pitanja, slojeve istorije, predrasude i tabue prisutne u različitim društvima. Performans je izveden u dva čina - na dve lokacije, prva je podrazumevala javni prostor - plato ispred zgrade Akademije u Atini kao i stepenište ispred zgrade Univerziteta u Atini, dok je drugi deo rada izveden u amfiteatru Goethe Instituta. Performans je trajao 4 sata i u njemu su učestvovala 35 performerica iz Grčke kao i tri glumca iz Srbije.

Atinska škola i nove evropske vrednosti - klasična i savremena Grčka

Početna metafora odnosno vizuelna i ideološka referentna tačka za performans u Atini, je Rafaelovo istoimeno remek delo "Atinska škola," freska koja se nalazi u Apostolskoj palati u Vatikanu. U ovoj složenoj alegoriji sekularnog znanja i filozofije, Rafael predstavlja scenu sa nekim od najvažnijih antičkih i klasičnih filozofa, naučnika i umetnika, koji razmišljaju i raspravljaju u velelepnom arhitektonskom okruženju inspirisanom antičkom Grčkom. Performans „Monument: The School of Athens“ polazi od dvosmislenosti same freske, predstavljajući vrednosti zapadne civilizacije ukorenjene u antičkoj grčkoj misli i obnovljene kroz renesansu i humanizam, i ukazujući na vezu sa današnjim vremenom, u kome se svet nalazi u stanju krajnje iscrpljenosti i u brojnim ekološkim, etičkim i političkim krizama. Inspirisan humanističkom vizijom slike, performans je i poziv na komunikaciju na ove teme, kao i poziv na razmenu i dijalog o pitanjima i dilemama sa kojima se mi, kao čovečanstvo, danas suočavamo. Rad se takođe bavi pitanjima grčkog identiteta i imidža klasične Grčke, ukazujući na tenziju između različitih narativa – jednog koji dolazi spolja, kreiran i negovan od strane Zapada, i drugog koji postoji u grčkom društvu, kako istorijski tako i u sadašnjosti.

Veliko finale - gde smo sada i dokle smo stigli?

"The School of Athens" - performativni nastup u dva čina, preispituje mogućnost jedne *blanko* situacije od koje se, nakon de(kon)strukcije dosadašnjih uverenja i modela i/ili (ne)željenih revolucija, može poći, uz ponovno uspostavljanje osećanja kolektivnog, odnosno zajedništva. U tom smislu, projekat se nadovezuje na centralnu temu serije „Monuments“ koja polazi od pitanja naših odnosa prema civilizacijskim nasleđima i odgovornostima prema svetu

koji gradimo i ostavljamo za sobom. Performans "The School of Athens" iz današnje perspektive, razmatra vezu prošlosti i budućnosti kroz posledice i zapitanosti *gde smo sada i dokle smo stigli?*

„Atinska škola“ kao slika budućnosti

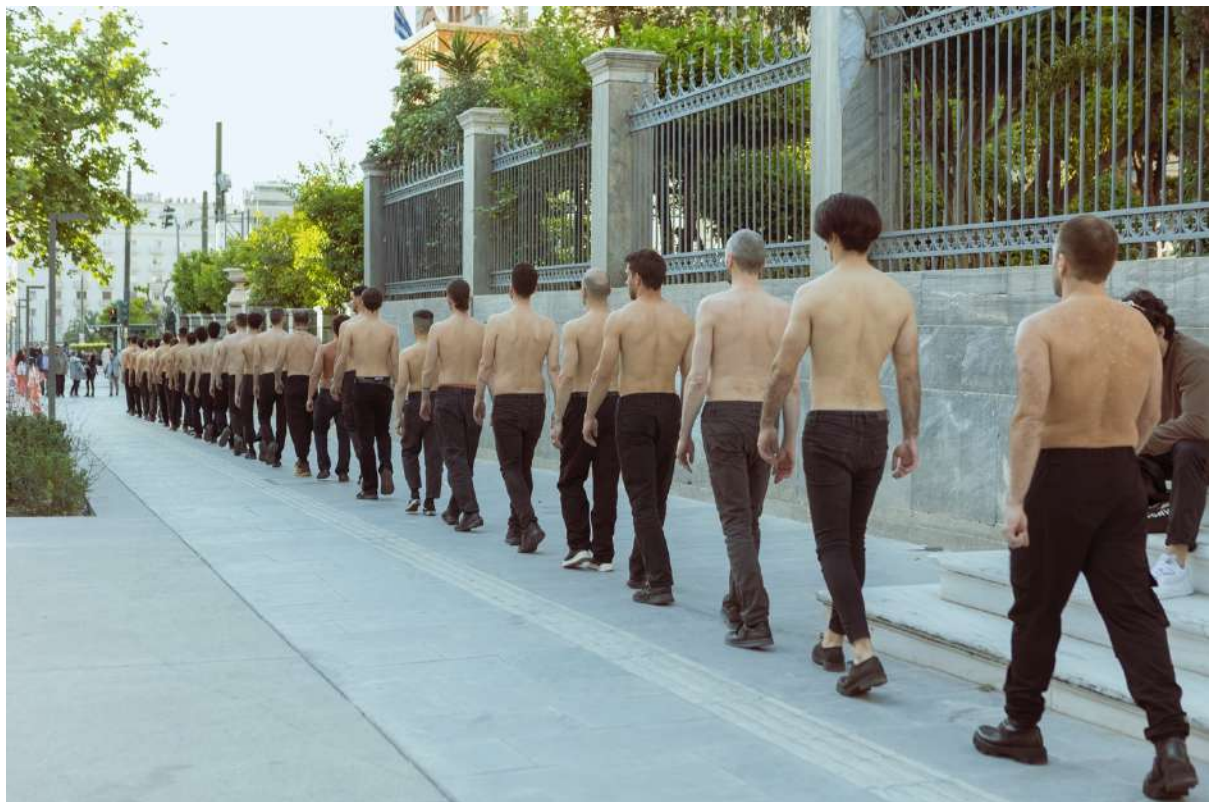
Ključna početna metafora, vizuelna i idejna referenca jeste remek delo Rafaela Santija, freska "Atinska škola" (1510-1511) u Apostolskoj palati Vatikana. Rafaelova manifestna slika odražavala je humanističku viziju, artikulisanu kroz starogrčke filozofske ideje i vrednosti, temelje zapadnoevropske misli i stremljenja. Nakon viševekovne tame srednjeg veka, renesansno oslanjanje na antiku i njen otvoreni odnos prema telu i filozofiji vratilo je u centar čoveka, čak polubožanskog, dajući mu mogućnost da prozre, razume i iskorači, označavajući istovremeno ponovno verovanje u pojedinca. Iako i dalje u okvirima crkvenih patronata, „Atinska škola“, prikazuje mislioce koji su došli do revolucionarnih pomaka na kojima počiva svako otvoreno i slobodno društvo (zapadnog sveta), te je u tom kontekstu delo koje poziva na razmenu i komunikaciju kao i svojevrsna *slika budućnosti*.



Performans “The School of Athens”, polazi od višeznačnosti same freske, na jednom mestu predstavljenih vrednosti zapadne civilizacije (filozofije, nauke i umetnosti) povezujući je sa sadašnjim trenutkom u kom se svet nalazi zaglavljen u brojnim ratovima i krizama u etičkom i političkom smislu.

Atinska škola u dva čina

Simbolično, performans je podeljen u dva čina. Prvi čin se odigrava u spoljnom svetu - na svetlu dana, na ulici odnosno na trgu, sugerišući vezu sa praksom vezanom za antičku Atinu, kolevku demokratije i javnih istupanja građana. Prvi čin je poput tihog poziva na razgovor koji će zatim uslediti u amfiteatru zgrade Goethe Instituta i za razliku od svetla spoljnog svetu, biće u mraku donjeg sveta (referenca na Had), smešten duboko u utrobu institucije. Mrak predstavlja stanje stvari u svetu danas ali je i kritički osvrt na odnos institucija kulture prema umetnicima i umetnosti. Performeri u koloni jedan za drugim napuštaju zgradu Goethe Instituta iz koje performans zvanično kreće i izlaze na ulicu, odlazeći prvo do Akademije nauka i umetnosti u Atini, u šetnji koja traje nekoliko minuta. Postavljajući se u formaciju od nekoliko paralelnih redova performeri ostaju izvesno vreme ispred same Akademije da bi onda nastavili dalje. Njihova sledeća destinacija je zgrada Univerziteta u Atini



koja se nalazi na istom trgu a koji inače predstavlja glavno mesto za proteste i mitinge u Atini. Performeri se postavljaju na stepenište ispred Univerziteta gde se zadržavaju u mirnom stavu, formirani u kompaktnu grupu. U isto vreme dok se performans dešava na stepeništu ispred, u samoj zgradi Univerziteta traje protest studenata u vezi sa devalorizacijom diplome za studije dramskih umetnosti, koji štrajkuju zatvoreni u univerzitetske prostorije. Ta informacija nije bila dostupna dok se performans planirao ali je snažno uticala na njegovo tumačenje i doprinela kompleksnijem čitanju ističući u prvi plan fokus rada koji se tiče otpora pojedinaca opresiji sistema i uspostavljanju novih kolektivnih vrednosti i delovanja. Nakon Univerziteta povorka performerera vraćala se ka zgradi Goethe Instituta silazeći u podzemni nivo na kom se nalazi amfiteatar i bina na kojoj se izvodio drugi čin performansa. Performativna situacija u amfiteatru podrazumevala je potpuni mrak sa scenskim reflektorima (*spot lights*) koji su osvetljavali samo tela performerera. Izborom svetla stvorena je atmosfera bestežinskog stanja u kom „kolektivno telo“ performerera „lebdi“ u tami svedenog scenskog ambijenta. Za potrebe ovog performansa napisan je tekst koji su glumci čitali u nekoliko navrata u toku trajanja drugog čina performansa – glumci iz Srbije na engleskom jeziku i glumac iz Atine na grčkom jeziku. Drugi čin performansa trajao je 120 minuta; publika je sedela na stolicama u gledalištu amfiteatra, a gledaoci su se smenjivali tokom trajanja performansa.



Unhealthy Illusion – letter for future generation ³¹⁴

Tekst „Unhealthy Illusion – letter for future generation“, dramaturga Jordana Cvetanovića, napisan za performans „The School of Athens“ u formi i duhu manifesta, a pročitan je nekoliko puta za vreme trajanja drugog čina performansa, na engleskom i grčkom jeziku. U delegiranim performansima iz serije „Drugo telo“ u kojima se kao element, poput tela i telesnog prisustva, koristi i tekst, on (tekst) uvek biva pisan specifično za određeni performans i nastaje u saradnji dramaturga i umetnice, kao plod razgovora o temi kojom se performans bavi - problemskom okviru koji rad provocira kao i emocijama odnosno atmosferama koje treba da emituje. Ovakav vid saradnje uspostavljen je tokom rada na projektu „Posle Vas“. Tekstovi koji se koriste u navedenim performansima, zbog načina na koji nastaju, mogu se smatrati „naručenim“ tekstovima. U ovom slučaju, „Unhealthy Illusion – letter for future generation“ bavi se, kao i sam performans, rekonstrukcijom ideje remek-dela Rafaela Santija „Atinska škola“ i šta bi danas mogle predstavljati evropske vrednosti, nakon svih političkih, ekonomskih, ekoloških i društvenih kriza sa kojima smo suočeni. Tekst predstavlja manifest savremenog čoveka, ostavljen budućim generacijama u nasleđe. U istoj meri se u tekstu kritički pristupa iskustvu života u savremenom trenutku, ali se jednako osećaju i altruističke ideje. Tekst su čitali, na engleskom jeziku glumci Željko Maksimović (glavni vokal) i Đorđe Živadinović Grgur (prateći glas), i na grčkom koreograf i plesač Aris Papadopoulos. Originalno je tekst napisan na srpskom jeziku a ovde je prenesen u celosti:

Najljubaznije vas molim da isključite vaše mobilne telefone³¹⁵.
(pauza)

Najljubaznije vas molim da isključite vaše mobilne telefone, ne samo da ih utišate ili podesite na flight mode.
(pauza)

Dakle, ugasite vaše mobilne telefone.
(pauza)

Za razumevanje ovog manifesta koji je pred vama, potrebna je potpuna tišina.
(pauza)

Znam da ništa ne znam, jer još uvek nisam upoznao sebe.

Da bismo preživeli u svetu odraslih potrebno je sledeće:

³¹⁴ Prevod na srpski jezik: *Bolesna iluzija – pismo za buduće generacije*, naziv teksta dramaturga Jordana Cvetanovića, pisan za potrebe performansa *Monument: The School of Athens (Spomenik: Atinska škola)*

³¹⁵ Originalni tekst dramaturga Jordana Cvetanovića pisan za potrebe rada *Monument: The School of Athens (Spomenik: Atinska škola)*

Sposobnost za voljenje nekog drugog, a ne samo sebe samog.

Sposobnost kontrolisanja sopstvenih nagona i impulsa.

Sposobnost podnošenja neprijatnosti, bola i patnje.

Posedovanje zrele, a ne infantilne savesti.

Umerena agresivnost bez reakcije besa ili mržnje, ali i bez preterane bojažljivosti.

Negativna reakcija novorođenčeta pri dolasku na svet prema pozitivnoj stoji u odnosu 70:30. Malo dete još pre isteka prve godine mora da nauči da bude povremeno i kratko samo i da prvu samoću, prirodnu i neizazvanu, dobro podnese.

Ako samo jednom mogu da budem na pravi način sam, tada neću biti više usamljen.

Ako se osećam usamljeno, to je zbog toga što sam sam sebe izolovao. Ništa me ne izoluje više od moći i prestiža.

Ako se neko neprestano trudi da zadobije milost i priznanje svoje okoline, nemajući poverenje u samog sebe, svi su uslovi da se razvije u ropsku i nesamostalnu ličnost od koje ni društvo ne može imati nikakve koristi.

Znam da ništa ne znam, jer još uvek nisam upoznao sebe.

Kada je Gete bio otprilike mojih godina, pitali su ga da li ima srećan život. On je odgovorio: „Da, imao sam veoma srećan život, ali ne mogu da se setim jedne srećne nedelje. Ja se danas osećam potpuno isto.

Sreća nije alternativa borbama i teškoćama u životu. Alternativa tome je dosada. A dosada je jedna od najrasprostranjenijih ljudskih nevolja.

Sreća nije stanje već trenutak, samo jedan trenutak, koji možda traje upravo sada, a niste ni svesni. Sreću je teško uhvatiti.

Znam da ništa ne znam, jer još uvek nisam upoznao sebe.

Nisam se rodio da budem kao svi ostali.

Nisam se rodio da se poredim.

Nisam se rodio da budem većina.

Nisam se rodio da volim sam sebe.

Nisam se rodio da budem rob.

Nisam se rodio da ne mislim svojom glavom.

Nisam se rodio da mi drugi govore šta da radim.

Nisam se rodio da klimam glavom.

Nisam se rodio da pratim pravila.

Nisam se rodio da patim.

Nisam. Nisam. Nisam.
Pain is inevitable. Suffering is optional.

Živimo u eri destrukcije.

Težnja ka poboljšanju i savršenstvu zahteva brisanje bezbrojnog broja ljudi koji za sebe smatraju da je malo verovatno da će biti smešteni u savršenu sliku sveta.

Destrukcija je sama suština novog. Uništenje svih nesavršenosti je uslov za postizanje savršenstva.

Znam da ništa ne znam, jer još uvek nisam upoznao sebe.

Na kraju krajeva, svako se ponaša prema onome što smatra da je najbolji izbor. Na neki način, svi mi zajedno pokušavamo da poboljšamo svet u kome živimo. Ili da olakšamo sebi.

Jedan problem sa ljudima je što čim popune prostor, vi vidite njih, a ne prostor. Veliki, napušteni predeli prestaju da budu veliki, pusti predeli kada u njima budu ljudi. Oni definišu šta oko vidi. A ljudsko oko je skoro uvek usmereno na druge ljude. Na taj način se stvara iluzija da su ljudi važniji od onih stvari na zemlji koje nisu ljudi.

To je bolesna iluzija.

Znam da ništa ne znam, jer još uvek nisam upoznao sebe.

“Something is going to have to happen. Not necessarily something big. Just something.”

Upozorenje: Ovaj manifesto nastao je kao rezultat ljudskog mozga i AI tehnologije.



Ne/dozvoljena nagost

Dozvole za izvođenje performansa „The School of Athens“ u javnom prostoru čekale su se dugo i potvrđene su neposredno pred izvođenje, što je dodatno uticalo na tenziju samog rada. Iako je nastajao u saradnji sa dve relevantne institucije kulture - Muzejom savremene umetnosti u Atini kao i Goethe Institutom, to nije uticalo na proces odlučivanja u kom su Akademija i Univerzitet u Atini zamoljeni da dozvole korišćenja njihovih prostora. Odlaganje zvaničnog pristanka na izvođenje došlo je, kako će se kasnije ispostaviti, zbog problema oko nagosti performerera. Iako su obe zgrade ukrašene fasadnim plastikama i skulpturama koje referišu na period antičke Grčke prikazujući, između ostalog, i naga tela, to nije uticalo puno na pozitivan odgovor i podrazumevanje slobode umetničkog nastupa kroz performans koji se koristi prizorom (polu)nagih muških tela. Ovaj događaj je pokrenuo niz pitanja, od kojih se neka tiču patrijarhalnosti same sredine i pozicije Grčke danas, ali i pitanja odnosa obrazovnih institucija prema kulturnoj sferi i savremenim umetničkim praksama ovog tipa. Performans je dobio dozvolu za izvođenje pred sam početak, ali uz određene restrikcije Akademije umetnosti koja je tražila zabranu fotografisanja zgrade, kao i da performereri budu fizički udaljeniji od nje i postavljeni na drugom mestu od onoga na kom su trebali da budu. Univerzitet je dao svoj pristanak u celosti.



Dekonstrukcija maskulinih identiteta – pozicija žene na umetničkoj sceni

Kao što se na fresci „Atinska škola“, u ulozi filozofa nalaze samo muškarci, projekat „Monument: The School of Athens“ nastavlja prethodnu praksu i u prostor performansa uključuje performere i statiste koji su muškog roda, različitih životnih dobi, drugačijeg socijalnog statusa i životnog iskustva, koji borave u prostoru, ili izgovaraju prethodno određen tekst. Koncept izložbe polazi od klasičnih pozicija muškog i ženskog identiteta u umetničkim radovima kroz istoriju, kako bi ispitaio rodne uloge i odnose u umetnosti i društvu, kao pozicije dominacije i moći. Predstava žene kao seksualnog objekta, nage ili oskudno odevene, deo je duge tradicije načina prikazivanja žene u umetnosti. Postupkom inverzije nasleđenih obrazaca, te prikazivanja "ogoljenih" muških figura, istupa se kritički, ukazujući na važnost promene stava, kao i pozicije žene na umetničkoj sceni kao i na važnost konstantnog propitivanja pozicije *Drugog* i *drugačijeg* u odnosu na dominantne i nametnute norme ponašanja i vrednovanja.



5.6. POSLE VAS / AFTER YOU

„POSLE VAS“ je multimedijalni umetnički projekat koji je, između ostalog, podrazumevao svakodnevno izvođenje performansa u trajanju od 35 dana za vreme postavke u prostoru Salona Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. POSLE VAS je nastao u saradnji više profesionalaca iz različitih umetničkih disciplina, kao i Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.



POSLE VAS je organizaciono i produkciono najkompleksniji umetnički projekat u seriji pod nazivom „Drugo telo“. Umetnički pristup, kao i različiti nivoi saradnje, čine ga ujedno i najeksperimentalnijim i konceptualno najrazrađenijim od svih do sada navedenih radova. Nestalan, nestabilan, aktivan i promenljiv karakter ovog projekta koji se razvija i menja u dugom trajanju i svakodnevnom izvođenju, predstavljaju pionirski poduhvat u kontekstu pomenute prakse delegiranog performansa, i ostavlja ga otvorenim za dalje uticaje, razrade i nastavke. Može se reći da je „Posle vas“ prvi u nizu radova koji će se koristiti sličnim umetničkim pristupom i medijom „izložbe“, sažimajući u sebi delegirani performans, eksperimentalni teatar, scensku umetnost, ambijentalnu instalaciju, i srodne discipline u

međusobnoj interakciji i sublimaciji. „Posle vas“ pre svega predstavlja eksperiment u oblasti delegiranog performansa, umetničkoj praksi kojoj i pripada, iako interdisciplinarni i multimedijalan karakter ovog projekta ostavlja prostora i za njegove drugačije kategorizacije.

„Posle Vas“ iz dana u dan (performans u svakodnevnom izvođenju)

Projekat POSLE VAS podrazumeva realizaciju performativne situacije u trajanju od 35 dana, odnosno, performansa koji nije bio realizovan samo za potrebe otvaranja izložbe, već koji je kontinuirano nastavio da propituje odnos temporalnog, kratkotrajnog, nematerijalnog medija u kontekstu vremenski duže izložbene postavke. Ovakav pristup predstavljao je novinu za izlagačku aktivnost u Srbiji, ali i za savremenu umetničku praksu uopšte, na šta ukazuju nedavni primeri na Bijenalu u Veneciji (Nemački paviljon 2017. godine, izložba „Faust“, En Imhof koja je dobila Zlatnog lava i Litvanski paviljon 2019, takođe nagrađenog najvišim priznanjem za operu-performans „Sunce i More /Marina“).

Permanentno trajanje performansa, organizovano kroz stalno prisustvo glumaca u prostoru galerije, ali i *live* i video učešćem performerera, svakako spada u zahtevnije modele produkcije, koje doprinose otvorenosti, dinamičnosti i inventivnosti nastupa uz imerzivan sadržaj postavke drugih elemenata u galerijskom prostoru. Boravak performerera u izložbenom prostoru i specifično kreiranom ambijentu postavke, sa promenljivim sadržajima, neminovno je skretao pažnju publike i doveo do njihove zainteresovanosti i reakcija na duži vremenski period. Performativna situacija u konstantnoj promeni bila je otvorena i u interakciji sa publikom, a posetioci su pozivani da se slobodno kreću unutar scene tj. postavke i svojim prisustvom učestvuju u performansu, formirajući interaktivnu sredinu. U organizacionom smislu, korišćena su sva prethodna iskustva u polju delegiranog performansa.

POSLE VAS predstavlja korak dalje u istraživačkim postupcima i eksperimentalnim pristupima izložbenim formatima, scensko-performativnim praksama, medijima i žanrovima. Timski rad, koji ostaje ključan u realizaciji performans projekata, proširen je novim saradnjama i uključivanjem autora iz drugih umetničkih oblasti u stvaralački proces, što za rezultat ima transdisciplinarni izraz u punom formatu i višestranе načine komuniciranja ideje umetničkog rada. Pored saradnje sa dramaturgom i osamostaljivanja tekstualnog sadržaja u okviru performansa, ovaj rad karakteriše kompleksnija saradnja sa glumcima, performerima i izvođačima u oblasti muzičkog i plesnog delovanja.

Saradnici na projektu

Kustos izložbe: Miroslav Karić

Glumci u stalnoj postavci: Vladica Čulić, Željko Maksimović, Petar Jovanović i Đorđe Živadinović Grgur

Dramaturgija: Jordan Cvetanović

Povremena gostovanja: Olja Njaradi (glas), Lenka Ranković (ples)

Performeri: Veljko Aleksić i Alen Garić

Direktor fotografije: Ivan Zupanc

Montaža video instalacije: Vladan Obradović

Zvuk i zvuk video instalacije: Nikola Radivojević

Tehnička podrška: Vlada Vidaković (MSUB)

Asistentkinja: Jelena Pavlović

Dizajn: Andrej Dolinka

3d vizuelizacija: Nemanja Lađić





Tematski okvir – „devedesete“³¹⁶

Postavka u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, sa performansom u trajanju, POSLE VAS (AFTER YOU) problematizuje kontekste života, odrastanja i sazrevanja devedesetih i dvehiljaditih, period tranzicije i sloma mnogih, do tada, važećih sistema vrednosti koji je zahvatio različite generacije. Nasleđe društvenih okolnosti, specifičnosti istorijskih trenutaka, preuzimanja odgovornosti, prenošenje tabua i trauma tematizovani su kroz prelamanje prošlosti, predstavljene nostalgijom ali i teretom ponavljanja istih obrazaca, i uvek neizvesne budućnosti bez perspektive i sigurnosti. Odigravajući se pred posmatračem danas, POSLE VAS kao transgeneracijska priča tiče se mnogih, ali najpre onih koji se osećaju pozvanim ili prozvanim. Naslov takođe simbolički ukazuje na izvesne NJIH, i sugeriše da ćemo iz poštovanja izvesni MI sačekati svoj red, *posle njih*. Postavka i performans u trajanju idejno se razvijaju oko pitanja u čemu je tačno specifičnost osećaja turobnosti i težine loma odnosno patnje određene generacije? U situaciji u kojoj nikome nije lako, po čemu je našoj posebno teško?

Šta je bilo pre a šta će biti posle? Jel ovo neko režira?

Prostor galerije tretiran je i aranžiran kao filmski set ili scena ali ujedno i deo iza scene (backstage), unutar kog se odvijaju performativne aktivnosti dok je i sam ambijent umetnička intervencija u vidu *site-specific* instalacije. Nestalnost i promenljivost kulise potencira nelagodu i nesigurnost koju osećamo spram sopstvene egzistencije u našoj društvenoj i političkoj realnosti poslednjih decenija kao i mnoga pitanja kojima se neverica i uznemirenost manifestuju: da li je ovo stvarno? ko ovo režira i da li neko ima kontrolu nad ovom situacijom? Posmatrač ulaskom u prostor galerije ostaje u nedoumici da li počinje snimanje, ili već traje, da li je u toku proba ili se odvija uvežbana predstava, i koliko toga od sadržaja se improvizuje a koliko je kontrolisano uticajima izvana. Dinamiku izložbe koncipirane kao događaj u nastajanju, određuju kako sami performer i koji su u galerijskom prostoru sve vreme, tako i publika koja svojim prisustvom na neposredan, spontan način menja i utiče na psihološki ton i atmosferu prizora. Na taj način umetnički izraz se približava realnom životu nagoveštavajući prolaznost kao njegovu jedinu izvesnost, pozivajući svakog pojedinca na odgovornost kako u kontesktu ličnog tako i društvenog života u celini.

³¹⁶ Odnosi se na devesete godine 20. veka



Dekonstrukcije izložbenog narativa - angažovana, promenljiva i procesualna savremena umetnička praksa

Projekat „Posle Vas“ se bavi i pitanjem dekonstrukcije izložbenog narativa, u kontekstu angažovane, promenljive i procesualne savremene umetničke prakse. Koncept projekta u svojoj osnovi ističe interdisciplinarni pristup, kroz povezivanje jezika likovne umetnosti sa teatrom, mas-medijском kulturom, televizijom, internetom, kao i mogućnostima primene savremene tehnologije. Ovakav pristup pripada postmedijskoj ili hibridnoj praksi, koja otvara okulocentrički koncept umetnosti imerzivnim sadržajima, taktilnim, zvučnim i telesnim afektima. Na taj način *site-specific* multimedijaska instalacija u prostoru nacionalnog paviljona, postaje prostor nestabilnih čulnih doživljaja, odnosno, otvoreni hiperdinamični sistem koji obuhvata istovremeno i sfere ličnog i kolektivnog prostora i delovanja. Propituje poziciju pojedinca u izložbenom prostoru, njegovog identiteta, te njegove povezanosti sa socijalnim okruženjem, mas-medijском kulturom i internetom.³¹⁷

³¹⁷ Kojić Mladenov, Sanja. Delimično preuzeto iz teksta predloga za nastup Srbije na 59. Venecijanskom bijenalu 2022. „Afterpiece“ umetnice Ivane Ivković i kustosa Sanje Kojić Mladenov i Miroslava Karića.



Fluidni identiteti – „Ni na Zemlji, ni na Nebu“

Izbor glumačke ekipe koja je radila na projektu „Posle Vas“ odnosio se najpre na očigledno postojanje njihove identitetske fluidnosti i širine u obuhvatanju različitih, netipičnih rodni karakteristika odnosno uloga. Ovo je suštinski važna strateška odluka sveukupnog angažmana serijala „Drugo telo“ koji se bavi rodnim pitanjima, kao i pitanjima pozicija i distribucija moći, dominantnim patrijarhalnim normativom i njegovom opresijom nad ostalim, manjinskim grupama i kategorijama. Takođe, tema ovog rada jeste otuđenje pojedinca u odnosu na sredinu koju ne razume i koja ga odbacuje i u odnosu na koju se oseća drugačije, neprihvaćeno, kvir.³¹⁸ Da bi opisali vreme promena, i njihovih uticaja nad generacijama mladih

³¹⁸ Queer (originalno iz engleskog jezika) - termin koji se nekada koristio kao uvredljiv naziv za osobe homoseksualne orijentacije, ali je danas postao važan pojam koji obuhvata raznoliku zajednicu koja se identifikuje kao homoseksualna, biseksualna, transrodna, interseksualna ili heteroseksualna, a koja sebe vidi i živi van okvira tradicionalnih društvenih normi. Kvir predstavlja sveobuhvatan pokret, teorijski pravac i identitet koji se suprotstavlja predrasudama, diskriminaciji i nepravdi i teži stvaranju inkluzivnog društva u kojem svako može biti prihvaćen onakav kakav jeste. Kvir takođe ima dublje značenje i podrazumeva propitivanje i odbijanje nametnutih patrijarhalnih normi, uključujući rodne uloge i seksualnost. On često uključuje stvaranje sigurnih prostora za različite identitete i izraze, promovisanje kulture slobode i prihvatanja, kao i podršku i solidarnost među pripadnicima queer zajednice. Kvir takođe naglašava važnost borbe protiv svih oblika opresije, prepoznajući da su različiti oblici marginalizacije međusobno povezani i da stvarna jednakost zahteva rušenje svih sistema koji ih održavaju.

ali i šire, glumci su zapravo predstavljali glasnogovornike generacije, bespolna, anđeoska bića zaglavljena između zemlje i neba (referenca na Nebo nad Berlinom)³¹⁹, glas društva ili „antički hor“³²⁰. Sa nekoliko glumaca odnosno performera koji su radili na ovom projektu postojala je ranija saradnja u okviru drugih performansa i izložbi, te je bilo sasvim prirodno vremenom uočiti predispozicije i otvorenost za mogućnosti komuniciranja navedenih tema kako na sceni tako i u stvarnom životu zbog tanke granice između stvarnosti i izvođenja unutar prakse delegiranog performansa. Standardna glumačka postava koja je nastupala u galeriji svakodnevno podrazumevala je četiri osobe, od kojih su dva glumca imala formalno dramsko (glumačko) obrazovanje dok su druge dve osobe posedovale amatersko iskustvo u glumi. Profesionalnost nije bila presudna za odabir iako je, u tehničkom smislu, čitanje teksta zahtevalo elementarno iskustvo javnog nastupa, kao i dikciju. Za razliku od drugih performansa, određeni delovi nastupa unutar ovog projekta podrazumevali su probe sa glumcima.

Filmski set ili antički hram

U okviru projekta „Posle Vas“ prostor galerije Salona Muzeja savremenih umetnosti u Beogradu, kreiran je tako da imitira filmski ili televizijski studio dok je posmatrač direktno uveden u situaciju u kojoj je okružen glumcima, kamerama, reflektorima i monitorima. Glavni cilj čulnog ataka ovim imerzivnim sadržajem jeste intenziviranje osećaja izloženosti i zapitanosti i provociranje sećanja na vreme i osećaj gubitka kontrole, naglog sloma ali i skučenosti u nedefinisanom stanju posle promene, koje se može doživeti kao *status quo*. Prizor je u isto vreme referisao na filmski set ali i na prostor iza scene (backstage) sa velikom količinom profesionalnih rasvetnih tela, kamera, monitora, zvučnika, mikrofona, stolova za šminku, kostima, različitih mikseta, delova mobilijara i rekvizita. Elementi scene ujedno su

³¹⁹ Originalni naziv filma *Der Himmel über Berlin (Wings of Desire)* reditelja Vima Vendersa (Wim Wenders) iz 1987.

³²⁰ Hor (na grčkom *chorus*) u kontekstu antičke drame podrazumeva homogenu grupu glumaca koja obično svojom pesmom komentariše događaje i sudbine glavnih junaka. U staroj Grčkoj plesni ritual koji bi se izvodio u javnim (religijskim) ceremonijama imao je važnu ulogu a družine koje bi ga sprovodile nazivane su i horom. Do arhajskog razdoblja hor je pevao i plesao i u izvođenjima horske lirike obično pod rukovodstvom jednog vođe. Hor je imao i značajnu ulogu u antičkom teatru, jednako i u tragediji i u komediji. Smatra se da je antička tragedija nastala od jedne vrste horske lirike koja je poznata kao ditiramb i koja se uz ples pevala u čast boga Dionisa. Uloga hora znatno se menjala od tragičara do tragičara, ali postoje neke stvari koje su im svima zajedničke – hor uvek deluje kao kolektiv i gotovo da i nije ni bitno kakav je to konkretno kolektiv, on uvek predstavlja stavove celog društva. Hor se bori za ono što je u koristi kompletne društvene zajednice a ono što hor govori uvek ima argument, jednako kao i replike ostalih likova, zbog čega Aristotel kaže kako „*pesnik treba da i hor uzme kao jednoga glumca.*”

predstavljali i istoriju razvoja filmske odnosno tv industrije, jer su izloženi predmeti i objekti bili iz najrazličitijih razdoblja - od 50ih godina dvadesetog veka do danas, i imali pored upotrebne i istorijsku vrednost. Takođe, svi izloženi predmeti bili su funkcionalni a većina je korišćena u setu. Predmeti su pozajmljivani i rentirani iz različitih muzeja, televizijskih kuća, filmskih i producenstskih kompanija, kao i od profesionalnih kompanija koji se bave rentiranjem filmskih i tv rekvizita, i opreme generalno. Sam proces sakupljanja opreme za ovaj specifični „studio“ upisao se u njegovu izgradnju i poruku.

Pored reference na filmski ili tv studio, prostor galerije salona MSUB-a simbolički je doveden u vezu i sa prostorom izvesnog futurističkog hrama. Arhitekturna poveznica galerije i hrama čini niz stubova koji dele prostor na dve deonice i formiraju hodnik kojim se dolazi do njegovog centralnog dela. Najduži zid u galeriji iskorišćen je za print velikih dimenzija u formi foto-tapeta sa prizorom ruševina antičkog hrama. Pored toga što referiše na antičku prošlost, ovaj 3d render se nameće kao „slika budućnosti“. Celokupan ambijent sa pozadinom na kojoj je prizor ruševina belog hrama u daljini, glumcima koji takođe poput „antičkog hora“ odeveni u belo izgovaraju i pevaju o stanju stvari u društvu, stubovima, reflektorima, monitorima i kamerama kroz koje se mora simbolički proći, snažno naglašava etički diskurs ovog rada. „Posle Vas“ bavi se pitanjima morala, odgovornosti, političkim pitanjima, nasleđem.



Video instalacija - prošlost i budućnost u komunikaciji

Za potrebe projekta „Posle Vas“ producirana je istoimena tro-kanalna video instalacija. U snimanju je učestvovalo troje glumaca, a narativ filma prati tekst dramaturga Jordana Cvetanovića, pisan specijalno za projekat „Posle Vas“. U zadnjem delu galerijskog prostora instalirana je tro-kanalna video projekcija u maksimalnoj dimenziji zidova, čime se intenzivirao osećaj prisustva glumaca, kako u realnom vremenu tako i kroz video formu. Prostor video instalacije zamišljen je kao kapsula u kojoj se javljaju glasovi glumaca sa porukama iz „prošlosti ili budućnosti“. Susret glumaca u realnom vremenu sa njihovim prikazama koje su smeštene u virtuelni prostor i čiji nam se glasovi obraćaju iz neke druge dimenzije dodatno pojačava osećaj/stanje limba u kom se društvo nalazi. Kompozicija sa sudarom glasova iz svesti i podsvesti, neverice i prihvatanja takođe služi kao metafora za iskustvo devedesetih koje se nastavilo i danas, i kao metafora za nestabilnost i moralne dileme koje svaki pojedinac sebi postavlja – ko sam i u čemu učestvujem, kakav je ovo svet oko mene?

Telo i tekst – uvođenje teksta u performans

U performativnoj instalaciji „Posle Vas“ tela „počinju da govore“. Uvođenje teksta u rad sa performerima unosi novu dimenziju u okviru koje se sam tekst vezuje za tela koja ga izgovaraju ali se takođe samostalno oslobađa i razvija. Ne postoje zadate uloge, svi glumci čitaju sve deonice teksta. Tekst je pisan specifično za ovaj projekat i nastao je u saradnji sa dramaturgom, kroz puno komunikacije i razmene o ideji i tematici rada, kao i o željenim efektima, nedoumicama, odlukama. Proces ovakve saradnje je kompleksan a rezultat je uvek van kontrole umetnika i bazira se na poverenju i dozvoli za upliv tuđeg „glasa“ u sam rad. Ovo višeglasje je neophodno u radovima koji se bave kolektivnim iskustvom i društvenom realnošću određene sredine.

Za projekat „Posle Vas“ napisana su dva teksta koja potpisuje isti autor, Jordan Cvetanović. Prvi, koji se može smatrati sažetom verzijom ili najavom, pisan je za video instalaciju i korišćen samo za potrebe snimanja iste, dok je drugi, duži i kompletniji tekst pod nazivom „Sve je rečeno“, korišćen u performansu tokom trajanja postavke. U oba teksta glasovi se dele na tri lica - ONO, ONA i ON, dok su u dužem ova lica podeljena na glasove koji govore iz iskustva deteta, roditelja i odraslog. Glumci tekstove nisu učili napamet i nisu unapred delili uloge koje bi prisvajali, već su svi čitali sve deonice iz svih lica i iskustava, menjajući se u spontanom dogovoru, bez hijerarhije i prvenstva, sledili su jedni druge. Proces

identifikacije sa izgovorenim uvek se menjao u odnosu na samo raspoloženje glumaca, dok su sa određenim delovima teksta, po sopstvenom priznanju, bili u stalnoj vezi. Senzitivna mesta koja je glumcima ponaosob otvarao tekst, u zavisnosti od dana tj. raspoloženja, predstavljala su važno mesto naboja i okosnicu atmosfere samog izvođenja koje se menjalo, iz dana u dan. Način na koji je tekst doživljavan a samim tim i prenošen uticao je i na njegovu recepciju od strane publike. Reakcije su se menjale, od intenzivne potištenosti do osećanja egzaltiranosti i euforije. Tekst su pratile i muzičke deonice sa pevanjem, takođe predviđene tekstem. Čitanje, pevanje, snimanje i pokret u simbiozi stvarali su imerzivan sadržaj koji je okruživao posmatrača privlačeći ih na mesto zaustavljenog vremena, u kom se sve vrti u *loop-u*, kao i sam tekst iznova i iznova, u nečemu što podseća na beskrajni „*after party*“, predstavu ili operu koja se u isto vreme i uvežbava i izvodi. Ovo stanje metafora je za godine nakon sloma jedne države i dotadašnjih sistema vrednosti u nemilim događajima ratnog vremena i zaglavljenosti u prostoru „između“ i prošlosti.

Tri različita lica nude tri različite perspektive i pogleda na stvarnost, tri odvojene problematike koje se otvaraju i u domenu identitetskih politika i pozicija moći. Tekst daje važan doprinos i ovim temama, pokušavajući da odgovori na pitanja iskustava pojedinaca iz potpuno različitih pozicija, uzimajući u obzir stereotipove društva ali takođe, vodeći se činjenicom da su u slomu vrednosti, oštećeni svi slojevi društva i sve njegove grupe i činoci: *ONO: "I'm not a prostitute, I'm a pleasure activist."*; *ON: „Power is the highest expression of perversion!“*; *ONA: "I don't believe in love, but I believe in you."*³²¹



³²¹ „Ja nisam prostitut/ka, ja sam aktivist/kinja uživanja.“/ „Moć je najjača ekspresija perversije.“/ „Ne verujem u ljubav, ali verujem u tebe.“ iz teksta „POSLE VAS“ Jordana Cvetanovića pisanog za istoimenu video instalaciju

Tekst kustosa izložbe Miroslava Karića ³²²

Posle Vas je vizuelno-izvođački eksperiment u galerijskom prostoru
Posle Vas je sve prećutano autoritetima i sasuto u lice prijateljima
Posle Vas je izložba sa dramskim pauzama
Posle Vas su fusnote velikih narativa i najlepši distopijski citati
Posle Vas je pozorišna predstava sa živim uključenjima
Posle Vas je mobilizacija nežnosti
Posle Vas je čas istorije iz off-a
Posle Vas je filmski set bez zvuka klape
Posle Vas je April u Beogradu i Proleće je, a ja živim u Srbiji
Posle Vas je direktan prenos iz bekstejdža
Posle Vas je o grmljavini devedesetih i lapavici dvehiljaditih
Posle Vas je zagrljaj u masi
Posle Vas je medij (ne)kontrolisanih društvenih izvedbi
Posle Vas je realnost vs reality
Posle Vas je rodno i generacijsko višeglasje
Posle Vas su kratki rezovi kolektivne memorije, ličnih trauma i zajedničkih velikih očekivanja
Posle Vas je virtuelan koliko i stvarnost
Posle Vas je režiranje emocija zarad osećanja
Posle Vas je ambijent kontinuirane promene govoreći o vremenima velikih promena
Posle Vas su važne priče, opšta mesta, iskrene ispovesti i poza za javnost
Posle Vas je fikcija koliko i TV kajron sa današnjim najvažnijim vestima iz zemlje i sveta
Posle Vas su uspomene koje blede i replike koje žive
Posle Vas je o ideologijama, traumama, odgovornosti, zabludama, tabuima, slobodi, autocenzurama, grešnom zadovoljstvu, o revolucijama kratkog daha, o posledicama bez otrežnjenja
Posle Vas je eho transgeneracijskih priča koje se nikad nisu čule ili su preglasne
Posle Vas je pitanje da li ćemo izvesni MI dočekati svoj red
Posle Vas je o iskustvima i iskušenjima Beograda
Posle Vas je o pređenim granicama i društvenim regresijama, o slomu vrednosti i živaca
Posle Vas se tiče mnogih, a najviše onih koji se osećaju pozvanim ili prozvanim

S jedne strane, projekat Posle vas jeste suma Ivkovićkinih umetničkih postignuća, ali i korak dalje u istraživačkim postupcima, koje ovaj put ostvaruje otvaranjem novih poglavlja u eksperimentalnim pristupima izložbenim formatima, scensko-performativnim praksama, medijima i žanrovima. Tinski rad, koji umetnici ostaje ključan u realizaciji pomenutih performans projekata, ovde je dodatno proširen saradnjama i uključivanjem autora iz drugih umetničkih oblasti u stvaralački proces, što za rezultat ima transdisciplinarni izraz u punom formatu i višestruke načine saopštavanja tematskih sadržaja. Osmišljen u formi između dramskog komada, izložbe i proširenog kina, Posle Vas na samom početku uvodi posmatrača u atmosferu raspoloženja i sugerisanih stanja, pre nego u prostor reprezentacijski definisanih i na prvi pogled sagledivih sadržaja, čemu najpre doprinosi postavka koja u asocijacijama varira od konzerviranog filmskog seta ili otvorene pozorišne scene do napuštenog TV studija ili psihodeličnog video-ambijenta. Situacije u kojima je posmatrač suočen sa različitim senzacijama — 3D vizuelizacija antičkog hrama na zidu, rasvetna tela, prateći scenski rekviziti i mobilijar, kamere i

³²² Tekst kustosa izložbe „POSLE VAS“ Miroslava Karića preuzet iz kataloga izložbe, Salon MSUB <https://msub.org.rs/exhibition/izlozba-ivane-ivkovic-posle-vas/>

monitori koji registruju sve promene i svaki pokret u galeriji, kreiraju utisak svojevrsnog vremenskog limba, nemesta, zone tankih granica između osećaja realnosti i potpune izmeštenosti. Doživljaj dodatno intenzivira prisustvo performerera/naratora, njihovo višednevno i višerasovno kako fizičko bivanje u prostoru tako i virtuelno prisustvo u namenski rađenoj video-instalaciji ili u živim onlajn prenosima, dok izvode dramski tekst Jordana Cvetanovića baziran na glavnom polazištu projekta — tematizaciji i problematizaciji društvenih konteksta svakodnevnog života tokom devedesetih i dvehiljaditih godina u Srbiji. Važno je ovde pomenuti da i u izvođačkom delu i u samom koncipiranju izložbe-događaja, za razliku od prethodnih radova, Ivković pravi iskorak iz dosadašnjeg fokusa ka momentu maskuline pojavnosti (videli smo već, sa svim potencijalnim oblicima ranjivosti i osetljivosti) kao simbolike određujućeg karaktera društva ili dominirajućeg faktora u uobličavanju heteronormativnih obrazaca i modela (su)života i razmena.



Posle Vas na scenu postavlja rodnu fluidnost i, u tom smislu, identitetsku neodređenost i igrivost ili, preciznije, uvodi višeglasje mogućih rodnih postojanja i manifestacija, snažno potertanih izborom učesnika/ca, njihovom kostimografijom, kao i dramskim tekstom u kojem glavne uloge nose ON, ONA i ONO. Slojevitosti dramskog segmenta, ali i ideji da se tematski obradi jedan od najtraumatičnijih perioda ovdašnje savremene istorije, značajno doprinosi uključivanje transgeneracijske perspektive (Dete, Roditelj, Odrasli) kao forme kolektivnog memorijskog ispisa o sudbini jedne zemlje i društva. Za neke, to je bilo vreme dramatično pomerenih odrastanja i sazrevanja, za druge, epoha bolnog sloma do tada važećih sistema vrednosti i tranzicije u neizvesno. Kraj dvadesetog i početak novog veka i milenijuma, u lokalnim društveno- političkim i istorijskim okolnostima, doneće opšte i generacijski nepodeljeno suočavanje sa realnošću, koja neretko poprima oblike čiste fikcije ili repetitivnog, apsurdnog košmarnog sna koji ne prestaje. Fragmentarno strukturiranu dijalozima koje čine citati, izvodi i reference na različite medijske, pop-kulturne, političko-ekonomsko-propagandne sadržaje iz devedesetih, ali i refleksije nad današnjim trenutkom koji živimo ili percipiramo u kontekstu nove stvarnosti društvenih mreža, Cvetanovićev dramski tekst funkcioniše kao vrsta kakofoničnog metanarativa i vremenskog eha. Posle Vas je i autorkina specifična posveta Beogradu, priča o njegovim i istorijskim iskušenjima mnogih generacija, o (anti)herojima, iščekivanju njihovog odlaska, o nezvaničnim himnama, aplauzima i razočaranjima, o manipulacijama kao načinu života i sredstvu moći, o odgovornostima, autocenzurama, grešnom zadovoljstvu, o revolucijama kratkog daha i posledicama bez otrežnjenja. Koncipiran kao ambijent-metafora društvenih i ličnih proživljenosti vremena velikih promena, dubokih kriza, ideoloških konfuzija, vrednosnih potresa i naše još uvek prisutne dezorijentisanosti koju diktira hipnotišući loop političkih promašaja i velikih nadanja, Posle Vas je projekat složen i neuhvatljiv u definicijama, baš kao i doba koje pokušava da sagleda i razume. Ivković ovom prilikom pravi nov pomak i kad je reč o participativnoj dimenziji njenih radova, jer učešće publike nije jednostavno: ona je pozvana i prozvana da se uživi sa svojim

sećanjima, (ne)slaganjima, otporima, nelagodama, (ne)pristajanjima, (ne) pripadanjima, pojedinačnim i zajedničkim zbunjenostima i nedoumicama. Gde smo mi i šta su oni? Jel' ovo stvarno i ko ovo režira?



Iz razgovora koji je vodila Aleksandra Lazar, kustoskinja Wiener Art kolekcije³²³

Postmoderna opera Ivane Ivković "Posle Vas" premijerno se izvodi u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu od 17. septembra do 20. oktobra 2021. "Posle Vas", čiji je kustos Miroslav Karić, je višeslojni performans zasnovan na dramskom tekstu Jordana Cvetanovića i nadovezuje se na prethodna istraživanja Ivkovićeve na polju političkog, etičkog i simboličkog razmatranja biopolitike ženske percepcije i prostora, i scenskog izraza kao analitičkog metoda subjektivnog posmatranja uzročnog lanca emocija. Polazišna pitanja Kojoj je generaciji najteže posle tranzicije i raspada Jugoslavije ostaju bez odgovora, zamka sa više nepoznatih. Ko su protagonisti / antagonisti u "Posle Vas"? Šta danas znači "generacija devedesetih"? Simptomatično, gotovo sinhrono sa premijernom izložbom „Sedam Smrti“ Marine Abramović u galeriji Lisson u Londonu, gde Abramović povlači intimne paralele sa životom i stvaralaštvom operne dive Marije Kalas kroz alegorijski high art dreg, Ivkovićeve se fokusira na generaciju devedesetih, čiji su muzički lajtmotivi populistički zvuk naroda koji sagoreva (Rambo Amadeus). Okvir scene Salona poslužio je kao simbolički prostor, mesto želje i polazna tačka za performans u trajanju, retorička mašina raznih fragmenata post-istorijskih, van-teatarskih i svakako van-galerijskih tekstova koji najzad pronalaze svoje mesto. Etika asimetrije Drugog, diskurs o različitim polaznim tačkama indeksacije polja moći koji se svake decenije iznova vraća kroz razmatranja postfeminizma, kolonijalnih, identitetskih, kvir i trans studija, black lives matter i gerilskih ratova kulturne devolucije, bavi se ovde generacijom koja

³²³ <https://art.wiener.co.rs/news/ivana-ivkovic-posle-vas/>

je odrastala devedesetih, njihovim subjektivnim prostorima, političkim konotacijama koje su obeležile njihovo odrastanje, globalni položaj građana drugog reda "oslobođenih" kroz performans nacionalne države – po sebi medijski, politički i vojni dreg – simbolički predstavljenih kroz ekstatično kolektivno telo koje peva.

Aleksandra Lazar: Ivana, još jednom čestitam tebi i celokupnom timu na uspešno otvorenoj izložbi. Šta predstavlja Posle Vas? Ko su to MI a ko ONI?

Ivana Ivković: "Posle Vas" je dinamična izložba o godinama tranzicije i velikih promena započetih devedesetih, o slomu sistema vrednosti, kompleksnim i izazovnim procesima koji i dalje traju, o nama svima koji smo kroz sve to prolazili i još uvek prolazimo. "Posle Vas" je orkestrirano, horsko višeglasje nemira, želja, sumnji, pitanja, konfuzija, produkt dugogodišnjeg osluškivanja sredine u kojoj živim kao i sebe u tom kontekstu. "Posle Vas" je o potrebi da se komunicira o stvarima koje neposredno utiču na našu svakodnevicu i onima koje su nas formirale, iz ovog sadašnjeg trenutka koji je, bar meni, zastrašujuć jer liči na predaju. "Posle Vas" je poziv na komunikaciju, potencijalan susret različitih generacija i njihovih pogleda. "Posle Vas" je o (preuzimanju) odgovornosti, odnosu prema životu, zaostavštinama, nasleđu, budućnosti, o ličnim odlukama i savestima. U zavisnosti od odraza u Posle Vas ogledalu, Mi i Oni možemo biti jedno isto ili ne. Sažeto, kustos izložbe Miroslav Karić, mudro kaže: "Koncipiran kao ambijent-metafora društvenih i ličnih proživljenosti vremena velikih promena, dubokih kriza, ideoloških konfuzija, vrednosnih potresa i naše još uvek prisutne dezorijentisanosti u hipnotišućem loop-u političkih promašaja i velikih nadanja Posle Vas je složen i neuhvatljiv u definicijama baš kao i vreme koje proba da sagleda i razume."

Aleksandra Lazar: Tvoj dosadašnji rad karakteriše višemedijski participativni performans koji prolazi kroz postepene metamorfoze tokom trajanja izložbe. Imam utisak da je performans sada prešao iz tableaux vivant-a u postmoderni teatar — u smislu koji ga opisuje kao "nekonzistentnu zbirku grubo povezanih fragmenata koji pokazuju svoju posebnost, neuklopljenost i razliku" (Šuvaković), delo koje istovremeno pripada i teatru i filmu i likovnim umetnostima i muzici. Kakve si pomake napravila u odnosu na prethodne radove, kao što je "In Him We Trust" (Bitef, 2020) ili "Linije, Redovi, Kolone" (56. Oktobarski salon, 2018)? Kako si pristupila struktuiranju ovog dela? Koja su polazišta i problematike kojima se ovde baviš?

Ivana Ivković: Odabravši situaciju filmskog seta i koristeći se simbolikom i elementima scene koja je u isto vreme i backstage, navodim publiku da u jednom ne/kontrolisanom haosu postane direktan učesnik u tom setu i upita sebe šta se ovde dešava: je li snimanje u toku ili oni samo probaju, da l' ovo neko režira? ili pazi snima se! – tačno kako smo se osećali svih ovih godina. Bilo mi je izuzetno važno da prostor organizujem tako da ne postoji nijedan pravac kretanja kroz ambijent koji je rezervisan samo za publiku što ne ostavlja mogućnost distanciranja i udara direktno, zbunjuje posmatrača koji možda neće imati vremena da napravi otklon dok ga kamere snimaju a glumci hodaju oko njega. Ova postavka ne nameće nijedno upakovano rešenje već uvlači svakog pojedinačno da se zapita o čemu se radi. Kao i u prethodnim radovima publika je učesnik samo što je sada to mnogo složenije i intenzivnije. Pored performansa u trajanju, u kom učestvuje četvoro glumaca koji su prisutni svakog radnog dana galerije što jeste pomak, i filmskog seta koji je aktivan ali ujedno tretiran i muzejski jer prikazuje istorijski razvoj tehnologije kroz pažljivo birane elemente, pozajmljene ili iznajmljene iz skoro svih fundusa

kultur-medijskih institucija, od RTS-a, Narodnog pozorišta, Akademskog filmskog centra, muzeja i magazina za iznajmljivanje rekvizita itd, važan deo postavke čini trokanalna video instalacija. Ova video instalacija zapravo služi kao vanvremenska kapsula iz koje se performer obrćaju sami sebi i nama. Snimana je u istom delu galerije u kom se i projektuje što je bilo važno. Uz pomoć svetla tendenciozno smo potpuno izbeleli/ poništili zidove stvarajući efekat bestežinskog stanja ili etra čime se gubi granica virtuelnog i realnog prostora u kom su ti isti ljudi prisutni u sadašnjem trenutku. Glasovi koji dopiru iz video rada prepliću se sa onima koji su sad tu, u prostoru, a dva Jordanova teksta, jedan iz instalacije i drugi, glavni, po kom se izvodi performans, promišljeno komuniciraju jedan sa drugim.



Aleksandra Lazar: Soundscape, odnosno muzika u ambijentu Salona (i snimljena i izvedena uživo) ima posebnu ulogu. Kako si / ste pravili izbor muzike? Kako doživljavaš taj soundscape? Koje su pesme u pitanju, koji značaj imaju za tebe? Očekuješ li pomešane, možda traumatične reakcije publike?

Ivana Ivković: Soundscape je precizna reč, zvuk je bitan element ovog rada, funkcioniše kao vezivno tkivo, pejzažna površina u okviru koje se narativ razvija kroz šum, govor, ljudski glas, žamor i naravno pevanje. Muzika ne može da se posmatra odvojeno od teksta Jordana Cvetanovića sa kojim je saradnja bila od krucijalne važnosti. Pesme za video instalaciju izabrao je Jordan, a njih smo, između sebe, simbolično nazvali himnama. One nisu na prvu loptu asociirale na devedesete, više su nosile emocionalni potencijal i pogađale epicentar: "Beograd" od Vlade & Bajke i prijatelja, "Zmaj" od Bebi Dol i "Kralj kokaina" od grupe Moby Dick. Čitanje kompletnog Jordanovog teksta po kome se performans svakodnevno izvodi u galeriji, presecano je muzičkim deonicama te sam pesme birala zajedno sa pevačicom Oljom Njaradi kako bi njeno izvođenje bilo što autentičnije: još jednom Bebi Dol

“Hajde da...”, “Olovna ruka” dens hit iz 90ih kao pandan “Kralju kokaina” i “Beograd spava” od grupe U škripcu koja se nadovezuje na prvu kompoziciju posvećenu ovom gradu. Zanimale su me reakcije publike na pesme, iako je jasno da ih tako specifično horsko izvođenje čini više komentarima, odvaja od samo muzičkog intermezza, unoseći nelagodu i iščašenost. Svaka od tih numera aktivira poznate transfere – ili neprijatnosti ili tuge i sentimenta pa zatim i nagle, neosnovane radosti, stanja na koja mnogi mogu da referišu sećajući se svog odrastanja ali i života u celini.

Aleksandra Lazar: Deluje mi kao da u galeriji Salona stvaraš mikroklimu koja je hommage fenomenu Beograda devedesetih, specifični ujedno boemsko-kafanski i intimno-unutrašnji prostor. Zanima me tvoja interpretacija. Zbog čega si odlučila da preneseš tu atmosferu u Salon?

Ivana Ivković: Prostor poseduje svoju mikroklimu i svakim danom to je sve jasnije. Sve je više posetilaca koji imaju potrebu da ostanu dugo, neki komentarišu kako im se ne izlazi, vraćaju se i iznova slušaju. I sama grad vidim drugačije kada iz intime “Posle Vas” izađem u “spoljni svet” kako su glumci već najpreciznije označili distinkciju između onoga u čemu su svaki dan i stvarnosti izvan. Bolno je do koje mere mi ova izložba sa tako zgusnutim performansom u trajanju, pokazuje lice grada, portrete ljudi, promene u zraku, arhitekturi, koje su, iako neminovnost, toliko drastične i teške jer se dešavaju van našeg uticaja, generičke. Letargičnost ovog trenutka, koja je verovatno i univerzalna, došla je skroz do izražaja, već dugo živimo u paralelnim stvarnostima. “Posle Vas” definitivno jeste i hommage fenomenu Beograda, njegovim promenama, smenama. Dugo sam čekala da izlažem u prostoru Salona MSUB-a i ovoj sam izložbi pristupila kao site-specific radu, bar je to moj intimni doživljaj. Salon je za mene, dok sam se pripremala se za Akademiju i studirala, imao status hrama umetnosti. Zbog toga je logično bilo da baš tu postavim ovakva pitanja. Namera mi je bila da unesem stvarni život i ljude, stvarni afterparty u prostor Salona. Jordanov tekst nosi sa sobom dekadenciju svakodnevice u formi kompilacije različitih intervjua, poznatih izjava, vesti, emisija a boemsko-kafanski preplet priče je tu prisutan kroz manir osluškivanja ekipe za susednim stolom.

Aleksandra Lazar: Spominješ afterparty; to me podseća na jedan za mene jako značajan rad nemačkog umetničkog dua Elmgreen & Dragset “Too Late”, gde je kompletan prostor galerije Victoria Miro u Londonu transformisan u povezane instalacije koje rekreiraju prostor napuštene zabave, sa idejom da se ukaže pažnja na nestajanje jedne forme društvene zajednice pojavom nametnutih sistema kontrole i prismotre, digitalne interakcije i džentrifikacije urbanih prostora. U pitanju je novembar 2008, udar globalne ekonomske krize, recesija i nestajanje dot com bubble-a i skoro svih alternativnih kreativnih prostora skoro preko noći. Sećam se ulaska u ovaj prostor kao u neku vrstu hrama / vremenske mašine u jedno neposredno i društveno juče iz jednog sasvim drugačijeg danas. Ali dok “Too Late” odzvanja poražavajućom tišinom, “Posle Vas” unosi žamor.



Ivana Ivković: Pre svega, izuzetno mi je drago što si napravila ovakvu poveznicu. Mogu da kažem da se u potpunosti slažem, kao i sa većinom tvojih zapažanja o “Posle Vas”. Žamor je definitivno prisutan. Žamor smo postigli. A možda je to posledica jednog optimističnog stava. Takođe stiče se utisak vremenskog sudara koji se dešava konstantno, u loop-u... nema početka ni kraja. Iz žamora zgustnuto izgovoreni reči, preklapanja glasova, dve paralelne priče, povremene mikrofonije, usklika, pevanja, kratkih pauza i improvizovanih zvukova ponešto se zapravo i čuje, pa i zapamti.

Aleksandra Lazar: Reci mi nešto o ritualnom gestu u “Posle Vas”. Akteri su odeveni u belo unutar belog prostora koji vrši funkciju hrama i razlomljene scene; telo se koristi kao sredstvo direktnog ali skriptovanog izraza; prenos energije unutrašnjih stanja koristi reč, muziku, pokretnu sliku (institucije umetnosti modernizma, koje takođe doživljavaju preobražaj krajem dvadesetog veka); ekrani i ogledala takođe imaju simboličnu, ritualnu ulogu. Da li je u pitanju posvećenje prostora, destigmatizacija institucije Salona MSUB? Deluje mi kao da je potisnuta trauma devedesetih ovde pretvorena u dionizijski čin svetkovine, smena tradicijâ, kulturâ, generacijâ?

Ivana Ivković: “Posle Vas” se bavi etičkim, u nekom smislu i estetskim, pitanjima i vrednostima. S obzirom da pripadamo filozofskoj misli zapadnog sveta, motiv antičkog hrama na velikom foto-tapetu jasan je i nedvosmislen simbol. Prizor hrama u kompjuterski kreiranom pejzažu predstavlja pozadinu čitave scene, obezbeđujući joj dubinu, vizuelno koliko i značenjski. Stubovi u galeriji Salona MSUB-a, podsetili su me na prostor hrama. Hram kao mesto prolaska, moralnog i duhovnog pro/čišćenja: čistimo se, peremo ruke... Takođe, hram kao božje boravište na zemlji, mesto je stvarne prisutnosti, omeđeni prostor, prostor koji se ne sme povrediti. “Posle Vas” referiše i na antički teatar, pre svega kroz vezu antičkog hora sa izvedbom performerâ. Hor u antičkoj drami uvek deluje kao kolektiv i predstavlja stavove čitavog društva. Hor se bori za ono što je u korist kompletne društvene zajednice. Jedna od važnijih uloga antičkog hora je takođe da nas uvede u mitsku priču ili stvarni istorijski događaj na koji se tragedija naslanja, dajući nam neophodne informacije i kontekst bez kog bi naše razumevanje narativa bilo znatno otežano. Hor ima funkciju nosioca tragičkog ritma, označava etape radnje i izoštrava sliku patnje snažno potcrtavajući reference “agonalne igre likova”. Performeri su u belom, što sugeriše njihovu neutralnu, čistu, blanko poziciju: mladi i lepi anđeoski glasovi društva, njihova lica i tela reprezentuju identitetsku fluidnost, oni su zaglavljani negde između (neba nad Beogradom i zemlje). U isto vreme oni su pali anđeli i grupa mladih nakon aftera, duhovi prošlosti ili budućnosti, na prvom mestu oni su oni, stvarni ljudi svakodnevno prisutni u prostoru. “Posle Vas” propituje utemeljene vrednosti zapadnog sveta na većitom iskušenju, one u koje, po prirodni stvari, treba da verujemo i praktikujemo ih a koje se konstantno ruše kroz istoriju. Porušeni stubovi, montirani

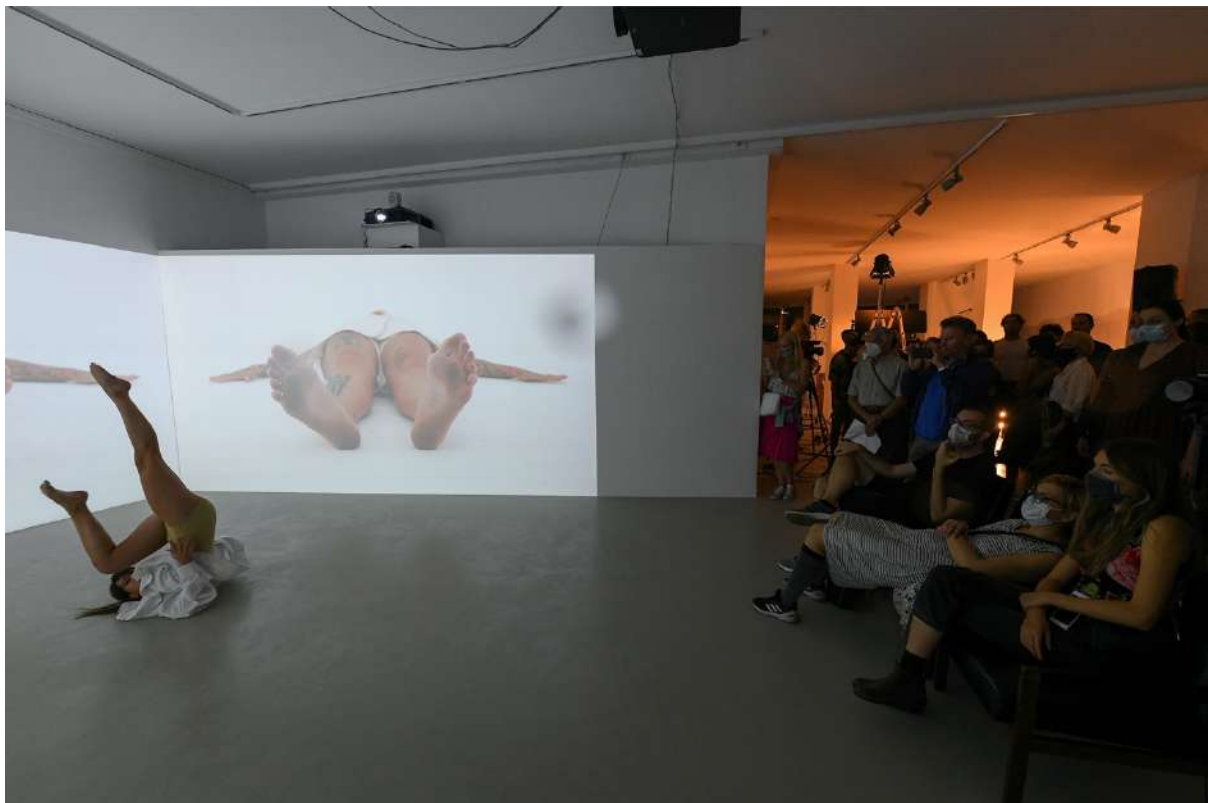
u gruboj, digitalnoj 3d vizuelizaciji kao nekakva arheologija budućnosti, ili susret dva vremena na temeljima koja to više nisu, jer sve (na slici) u prijatnoj izmaglici lebdi oko nas. U ovom sabirnom centru različitih iskustava naših života, "Posle Vas" pita šta ostaje iza ili aludira na uljudnost koja nam nedostaje u davanju prednosti drugima dok čekamo u redu, ili samo ironično dobacuje "izvolite vi prvi a ja ću posle vas, kad se već gurate". Zastrašujući su ovde odnosi prema nasleđu, personalnom i kolektivnom, te je pitanje šta ostaje posle vas, iza nas konstantno aktuelno. Da li se pak sve što radimo i odluke koje donosimo sabiraju negde, u nekom matičnom računaru, možda u Odiseji u svemiru ili prosto u savesti koja ponekad proradi. U tom smislu ritual jeste dobra reč, svaki dan se ponavlja čin ritualnog odlaska u galeriju (performans u trajanju), kao u hram, ali takođe i u prostore sopstvenoga pada, širok raspon emocija i najrazličitija autentična psihološka stanja se ritualno prinose posmatraču. U tom smislu ovo jeste rad sa potisnutim traumama koje ispoljene kroz pomalo dekadentnu svetkovinu, otvaraju prostor za susret generacija i osvrt na raznorazne hibride tradicije, kulture, strahova u smeni uverenja i globalnih promena sveta oko nas.

Aleksandra Lazar: Kafana je određeni predložak i tokenistički simbol slobode erosa – zanima me da li je to, za tebe, jedina dopustiva sloboda za generaciju devedesetih? Da li je potrošnja tela jedina razmena koja je dostupna — ovo pitam kao neko ko se devedesetih odlučio za odlazak iz zemlje, dakle simboličnu smrt i raskid sa batajevskim međuprostorima i mikrosocijalnim fenomenima koje ovde navodiš?



Ivana Ivković: Suština slobode tiče se prekoračenja granica, kaže baš Bataj. U odnosu na društvene institucije, ovo prekoračenje predstavlja prestupe i kršenje zabrana, po njemu konkretna sloboda podrazumeva „uznemirujuće kršenje nekog tabua”. Kad govorimo o fizičkim granicama i napuštanju

državnih okvira, moj izbor je bio nomadski način života, a umetnička praksa se razvijala i kroz takav modus vivendi. Ovdje ima više linija koje su povezane: sloboda/ borba/ pasivnost/ želja tj potrošnja tela/ kafana/ besmisao/ otpor i opet sloboda kroz umetnost i kršenje tabua. To bi sad već bila neka moja lična priča, proces, zapitanost. Ali kontra ovom pristupu, koji bi mogli da smatramo aktivnim, meni je zanimljiva druga Batajeva teza po kojoj sloboda nije doseživa borbom, niti rezultat borbe jer izbor bilo kog cilja predstavlja istovremeno žrtvovanje drugačijih mogućnosti, tj. njihovo podređivanje izabranom cilju. Ako slobodu učinimo svojim ciljem u samoj realizaciji je gubimo i u tome leži paradoks jer „svako od nas s gorčinom sazna da boriti se za svoju slobodu pre svega znači otuđiti je.“ (Bataj) Ona dolazi pasivno, kroz sreću, kocku, predaju...Ovo sve spominjem jer bih kroz klackalicu pasivnog i aktivnog pristupa ideji slobode, u najširem smislu, mogla da prepričam iskustvo odrastanja u ovom vremenu, ja koja sam ostala ovdje: velike smene aktivne borbe i potrebe za pomeranjem granica i vidika u traženju sebe, pokušaj da se prevaziđe suženi okvir tmurne stvarnosti a onda predaja, prepuštanje (i kafansko), kockanje (i simbolično), čekanje...U tom procesu naravno da se konstantno, nameće čuveno pitanje, zauvek aktuelno na prostorima poput našeg: should I stay or should I go? Možda se neki nisu puno ni pitali jer su morali otići dok se neki nisu pitali jer nije bilo šanse da odu. No, koliko god pokušavala da sagledam različite strane shvatam da je ovo tvoje pitanje najintimnije od svih i vraća me jedino na sebe samu, na lični doživljaj života i odluke ostati ili otići. Ono što mislim da nam je svima zajedničko jeste upravo taj osećaj velikog gubitka, i u simboličkom i u faktičkom smislu te sam sigurna da u svom koru “Posle Vas” i jeste nastao kao protivteža, upravo iz potrebe da se nadomesti nešto što je izgubljeno.



Aleksandra Lazar: Još malo o erosu i smeni generacija. Moram da primetim da je, iako to u najavi nije navedeno, “Posle Vas” uneo i queering Salona MSUV, što je takođe pomak u odnosu na tvoje prethodne radove. “Linije, Redovi, Kolone” i “In Him We Trust” bave se ranjivim muškim telom, gde je još uvek

prisutna (iako na razne načine problematizovana) binarna odrednica koja definiše performativni događaj; “Posle Vas” karakteriše prisustvo fluidnog, pluralnog kolektivnog tela koje donekle karakteriše kemp, dreg, mimezis i primetno slojevitija performativnost roda. Ovo mi ne deluje kao anomalija, već kao prirodni progres tvog estetičkog i ekstatičkog razmišljanja. Da li grešim? Da li si razmišljala o queer telu kao mestu opozicije i transgresije, kao prostoru za psiho-seksualno suočavanje i oslobađanje performerera i publike — ili je to nastalo spontano i arbitrarno?

Ivana Ivković: Zahvalna sam na ovako važnoj razmeni i komunikaciji koju si otvorila pitanjima koja su ujedno teze, i odgovori. U svim radovima koje si nabrojala ključno je što su performereri veoma različiti, stvarni ljudi a fokus se vrti oko njihove potpune izloženosti i ranjivosti koja deluje na publiku. U susretu ova dva uzvracena pogleda publika se oseti jednako izloženo a u tome je zapravo i poenta, to želim da postignem. Taj proces varira od rada do rada ali je u svakom performansu efekat ogleđala prisutan. U radu “Posle Vas” izabran tim glumaca / performerera sada je dobio priliku da se još više ispolji. Tačno, krenula sam od ideje fluidnog, pluralnog kolektivnog tela, i dopustila da se oni potpuno lično upišu u rad jer su medijumi, prenosnici glasa društva, uvodeći i kemp, i dreg, i konfuzije kao legitimno osećanje u potrazi za identitetskim odrednicama u vremenu represija, pa i represije političke korektnosti. Svako ko se ne uklapa u normative koji mu se nameću može se osećati i biti queer, posmatram to mnogo šire od seksualne i rodne odrednice. Tim pre, queer telo jeste mesto opozicije i transgresije, prostor za psiho-seksualno suočavanje i oslobađanje performerera i publike. Nekad dobri momenti i sadržaji u radu dogode se kao nagrada, bonus. To često budu baš one stvari koje nismo bili u stanju da dosegemo i zarobimo intelektualizacijom, već smo pustili intuiciju, osećaj da nas do njih dovede. Iako moj pristup može da izgleda ležeran i spontan, tu se ipak radi o suštinskoj zainteresovanosti da se nešto odgonetne, dokuči i rizikuje uplovljavanjem u nepoznato koje nas priziva i intrigira. Već dugo, a počelo je sa bavljenjem crtežom, istražujem načine i tehnike da u svoj rad uključim intuiciju i trudim se da on bude u najmanjoj mogućoj meri pretenciozan.

Aleksandra Lazar: Intermedijalnost, skriptovane akcije tokom dužeg trajanja vremena, koncept baziran na specifičnom prostoru — ovo je sastavni deo tvoje dosadašnje prakse, kao što imamo priliku da vidimo u radu “Sumorna nedelja” sa izložbe “Amuse me” (2019), koji je otkupila Wiener Art kolekcija 2020. godine. Tvoji saradnici, performereri koji su učestvovali u tvojim dosadašnjim radovima, uglavnom su ostajali kreditovani ali anonimni na sceni. Sada mi se čini da su ovi avatari dobili višedimenzionalnost. Možeš li mi reći nešto više o izboru saradnika za ovaj projekat? Kratko predstavi svakog pojedinačno?

Ivana Ivković: Ovo me pitanje posebno raduje. Iza postavke “Posle Vas” stoji ozbiljan timski rad, svako od učesnika se upisao u njega i dao svoj doprinos. Tim sa kojim saradujem gradila sam dugo kroz važne i dobre saradnje, što je rezultiralo razumevanjem, međusobnom inspiracijom i osećajem zajedništva. Plodonosne saradnje koje traju odraz su umetničkog i ličnog sazrevanja. Krenuću hronološki od razvoja ideje: Miroslav Karić, kustos izložbe, prijatelj i oslonac, saradujemo zaista dugo u najrazličitijim formatima izložbi i akcija, a o ovom radu smo počeli da pričamo pre nekoliko godina, zajedno maštajući i opipavajući, Jordana Cvetanovića, dramaturga izložbe “Posle Vas”, upoznala sam u Berlinu, 2019 godine, nakon performansa “I only want you to love me” u galeriji-brodu Hošek Contemporary i odmah smo kliknuli. Instinkt mi je govorio da je on pravi čovek za ono što hoću da kažem. Pozvala sam ga nakon što smo se slučajno sreli na aerodromu, vraćajući se istim letom za Beograd – to je bio znak:) Ne mogu da zamislim nekoga ko bi bolje ispričao ono što sam želela da

prenesem. Ivan Zupanc, umetnik, fotograf i snimatelj, sa kojim takođe već dugo saradujem oko dokumentacije radova, izložbi i performansa, dao je maksimum kroz odlične refleksije unutar ove postavke. Deo filmskog seta sa retro kamerom i rediteljskim monitorom koji među nama zovemo Ispovedaonica, najbolji je pokazatelj koliko se nadovezao na osnovnu zamisao i obogatio je. Vladica Čulić, glumica i performerka, koja je svoje iskustvo stekla u Švedskoj, vrativši se u Beograd oplemenila ga je eklektičnim barom Guvernanta koji je doneo duh izvesne (pa i kafanske) slobode najraznolikijim i najsenzitivnijim grupama ljudi. Upoznala sam je odlazeći tamo, i vrlo brzo shvatila da ona treba da bude jedan od glasova u "Posle Vas" kao vrlo snažan medijum. U međuvremenu smo saradivale sa Marinom Marković u radu "Stimmung" za projekat "Na drugi pogled", Austrijskog kulturnog foruma što je uticalo na poverenje i razumevanje. Isti slučaj je i sa Željkom Maksimovićem sa kojim već treći put saradujem, nakon performansa "Heaven #14", u okviru izložbe "Nezaštićeni svedok" u Muzeju afričke umetnosti, i rada "In him we trust" u Bitefu. Od njega mi dolazi veoma važan feedback, o tome kako se oseća u najrazličitijim ulogama. Petar Jovanović je u mom timu od prvog performansa na Oktobarcu, njegov lik je na seriji tepiha koji su bili deo postavke "Babylon The Great" u Eugster II Belgrade galeriji. Đorđe Živadinović Grgur je u timu kao Željкова zamena ali je zapravo mnogo više od toga jer često nastupaju i zajedno. Pevačica Olja Njaradi je sa mnom radila performans unutar "Amuse me" postavke u Savremenoj galeriji Subotica, dopao mi se njen glas i želela sam da se čuje i u "Posle Vas". Jelena Pavlović, mlada rediteljka i montažerka iz Švajcarske, bila je asistent na ovom projektu i takođe ko-režiserka video instalacije, dala je izuzetan doprinos. Montažera video instalacije Vladana Obradovića moram specijalno da spomenem jer je ovo prvi put da saradujemo ali se osećam kao da je on karika koja je nedostajala da sve dođe na svoje mesto. Svojim iskustvom i strpljenjem omogućio mi je da povežem puno stvari montirajući video "Posle Vas". Nikola Radivojević sa kojim sam radila tonski deo takođe se strpljivo posvetio svakom šumu. Plesačica Lenka Ranković je u tim i scenu ušetala svega sat vremena pre otvaranja a doprinela kao da je bila tu od starta. Nikola, Alen i Veljko, u ulozi statista, takođe su sa mnom od prvog performansa, kojim se inače ne bave, što mi je najbolji pokazatelj da je istrajnost u saradnjama suštinski važna. Sa Unom Popović, kustoskinjom Salona MSUB, sam na početku dogovarala ovu izložbu, veoma se zalagala da se realizuje i strpljivo čekala! Nemanja Ladić, kolega umetnik koji je pomogao oko 3d vizuelizacije, Andrej Dolinka i krasna saradnja oko dizajna i vizuelnog identiteta čitavog projekta. I naravno prijatelji-umetnici, Marina Marković koja je nesebično doprinela promociji, plus svi ostali koji su pomogli realizaciju ove izložbe a lista nije kratka.



Aleksandra Lazar: "Kritika stvarnosti" mi deluje suviše uopšteno. Ne vidim gde prestaje kritika prošlog a gde počinje kritika sadašnjeg stanja. Možda "Posle Vas" na neki način pomiruje rodne, političke ili estetske razlike, dok nasuprot tome opstaju nerazrešivi generacijski raskoli? Ako je tako, da li zaista

smatraš da ne postoji nikakva spona između tvoje generacije i ranijih generacija koje na sličan način karakteriše umetnička akcija kao subverzija institucijâ moći? Ili “Posle Vas” nagoveštava rušenje prevaziđenih vlastodržačkih sistemâ ali i potvrđuje univerzalnu emancipatorsku borbu koja nam je zajednička?

Ivana Ivković: Tačno, nema jasnog prelaza – pričajući o prošlosti, komentarišemo sadašnjost i nagoveštavamo budućnost. Ali, pričajući tj. delajući, na tu budućnost mi, ipak, nekako utičemo. Eho ovoga sada, eho “Posle Vas” osetiće se možda u vremenu koje dolazi, posle nas. Iako u to ne mogu da poverujem u potpunosti, slušam od ljudi kojima verujem, koji su mudriji i iskusniji. Ako je, kao što se Bataj pita, borba za slobodu paradoksalna jer postavljajući je kao cilj mi je zapravo gubimo, dal'vredi boriti se? Mislim da vredi, i to baš kroz univerzalnu emancipatorsku borbu. Svako vreme nosi sa sobom drugačije breme čime se stvaraju generacijski raskoli. Intimno, mene više umiruje da tražim i otkrivam spona – u sentimentima, psihološkim fazama života, ljudskoj prirodi, nego da poetiram nerazumevanje. Nekada je vrlo teško shvatiti kako drugi, bilo stariji ili mlađi, percipiraju svet, kako mogu tako, kakav je to stav itd. Nekada su sentiment jedina poveznica iako to može da zvuči improvizatorski, patetično ili neutemeljeno kada se govori o umetnosti a zapravo nije. Rad sa stanjima i emocijama, pokušaj da ih transponuješ u vizuelni, umetnički jezik, povezuje te sa sobom, sa stvarima od kojih želiš da pobegneš, a u tom ritualnom suočavanju, neminovno nailaziš na druge proširujući empatiju od koje za razvoj čovečanstva bolje oruđe nemamo.



ZAKLJUČAK

“Perhaps trouble need not carry such a negative valence. To make trouble was, within the reigning discourse of my childhood, something one should never do precisely because that would get one in trouble. The rebellion and its reprimand seemed to be caught up in the same terms, a phenomenon that gave rise to my first critical insight into the subtle ruse of power: the prevailing law threatened one with trouble, even put one in trouble, all to keep one out of trouble. Hence, I concluded that trouble is inevitable and the task, how best to make it, what best way to be in it.”³²⁴

Judith Butler

Tekst počinje citatom Džudit Batler preuzetim iz njene čuvene knjige „Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta“ pa je možda adekvatno a ujedno i simbolično, da se pisanje završi takođe citiranjem iste autorke i iste knjige, koja se ispostavila veoma važnom za razumevanje rodnog pitanja i rodnog performativa kao ključnog tematskog okvira za sve delegirane performanse o kojima je ovde bilo reči.

Umetnost zaista stvara nevolje, a to je možda i njen osnovni zadatak - nevolje koje doprinose raščišćavanju, uviđanju, pomeranju granica i otporu opresiji sistema, otporu normama i normativima kojima nas sistem želi zauzdati ili oblikovati, zatim slobodi i napredovanju pojedinca i društva u celini. Ako ništa drugo, onda se taj pomenuti „san umetnika“ o kom Den Grem govori, takođe u uvodnom delu ovog rada, san o tome da umetnik stvori nešto realnije od same umetnosti, može shvatiti i kao jedna od elementarnih potreba i stremljenja koju umetnost ispoljava – a to je vera u bolji, drugačiji, novi i pravedniji svet.

³²⁴ Butler, Judith. *“Gender trouble: feminism and the subversion of identity”*, Routledge, Chapman & Hall, Inc, New York, 1990, p. 7 (preface);

prevod na srpski jezik: „Možda neprilika ne mora imati toliko negativnu konotaciju. Praviti neprilike, u okviru vladajućeg diskursa mog detinjstva, bilo je nešto što nikada ne bi trebalo raditi, upravo zato što biste zbog toga upadali u nevolje. Bunt i kazna za njega činili su se obuhvaćeni istim terminima, što je fenomen koji je doveo do mog prvog kritičkog uvida u suptilno lukavstvo moći: vladajući zakon pretio je da će stvoriti nevolje, čak i napraviti probleme pojedincima, sve kako bi pojedince držao van nevolja. Stoga sam zaključila da su nevolje neizbežne i da je zadatak kako ih najbolje praviti, na koji način biti u njima.”

Možda je postojanje takvog sna umetnika nužno kako bi se pokrenule ambicije, želje i nagoni koje dalje hrabro vode ka kompleksnom, i bolnom suočavanju sa stvarnošću, jednako ličnom koliko i kolektivnom. Zabeleženi i „uhvaćeni“ fragmenti ove stvarnosti ostaju u delima koja ostvaruju i otvaraju polje komunikacije u realnosti sadašnjice, stvarajući takođe validan i dragocen dokument vremena za buduće generacije.

Početak rada u sferi delegiranih performansa u okviru serije „Drugo telo“, rada sa muškim telom kao medijumom i muškim identitetom kao temom koja zadire u polje feminističke umetničke prakse, ali i u sferu kvir i transrodnog pitanja pa i postkolonijalnog diskursa – obeležen je fascinacijom. Fascinacijom da se spozna sopstveni identitet i preispitaju rodna ograničenja u odnosu na nešto što stoji sa druge strane, na *drugost* za kojom se čezne. Fascinacijom muškarcem i pitanjem kakav sve značaj i kakvo sve značenje identitet muškarca (za sve/t ali i ženu) danas ima. Ovi radovi nisu nastali kao performiranje traumatičnog mesta (ličnog) ženskog iskustva, oni pre svega nastaju iz dubokog osećanja i podrazumevanja da žena, kao i bilo ko drugi u društvenom sistemu, ima, i mora imati, jednaka prava i jednaku moć koju poseduje i muškarac, da može i da, ukoliko želi, treba da radi i poseduje sve isto što može i muškarac, i tu činjenicu ne dovode u pitanje. Zbog toga, za njihovo razumevanje ključ i leži u sagledavanju posve prirodne inverzije pozicija moći kao i samog *pogleda*. Preuzimanje pozicije moći (sa koje se nastupa), ili dominantne pozicije, kao i nametanje obrnutog smera pogleda u kom umetnica žena izlaže nage ili polu-obnažene muškarce u svojim radovima, ne treba da se čita (jedino) kao mesto i čin bunta, već kao čin koji se rađa iz već uspostavljene normalizacije i podrazumevanja apsolutne jednakosti između ljudi, kojih god seksualnih, rodnih, rasnih i klasnih opredeljenja i pripadnosti oni bili.

Još jedno važno pitanje koje se otvorilo u ovom tekstu, u odeljku koji se bavi participativnom umetničkom praksom i delegiranim performansom, tiče se procene smisla kao i autentične snage ovakvog vida umetničkog izraza. Iako je nezahvalno generalizovati i zbrajati sasvim različite slučajeve u jednu jedinstvenu celinu, sumnja zapravo leži u dilemi da li se delegirani performans previše koristi neoliberalnim pravilima „igre“ u svojim neretko grandioznim i svakako kompleksnim produkcijama i organizacijama posla. Da li umetnici koji se bave visokim produkcijama u sferi performansa, samim pristajanjem na neoliberalne okvire i odnose moći i eksploataciju radne snage kroz *outsourcing*, unutar umetničkog sveta i tržišta zapravo postaju kontrolisani od strane društvenog sistema koji kritikuju praveći perverzne replike njegovih ekonomskih prilika? Da li su umetnici prevareni ili svesni toga da sistem

zloupotrebljava njih i umetnost dajući im neophodan prostor da ga kritikuju kako bi mogao tvrditi da je slobodan i pravičan? I finalno, da li je umetnosti oduzeta moć? Sva navedena pitanja ostaće zauvek otvorena za diskusiju. Takođe, sva ona su oduvek mogla biti adresirana ka određenoj umetničkoj praksi, u svakom istorijskom, društvenom ili političkom trenutku i kontekstu, ma u kom mediju se ona otelovljavala. Kao stav mnogih filozofa i teoretičara izneta tvrdnja u ovom tekstu glasila je da umetnost i društveno ne treba da se pomire ili uruše, već da se održavaju u stalnoj napetosti. Umetnost je uvek na zadatku usmeravanja svojih političkih potencijala u preobličavanje osećaja i potreba zajednice, popravljjanje društvenih odnosa i okolnosti jer „politika i estetika nestaju zajedno u etici.“³²⁵ Što se oblasti delegiranog performansa tiče, ona ipak nudi nove oblike transgresije suočavajući licem u lice perverznost koju vrše institucije i naša ekonomska realnost a koja nam je predstavljena kao norma, sa perverzijom koju umetnici koriste i kontrolišu sami, i koja se nasuprot prvoj pojavljuje kao anomalija, što u uspešno realizovanim delima nudi jaka, slojevita i zabrinjavajuća iskustva, kako za izvođače tako i za gledaoce. Najbolji primeri delegiranih performansa proizvode snažne događaje koji su u stanju da učine da nam podrhtava tlo pod nogama svedočeci upravo o zajedničkoj stvarnosti koju živimo, stvarnosti i gledalaca i izvođača. Suočavajući nas sa njenom „iskrivljenom“ slikom oni nude alternativu ne samo uspostavljenim normama kada je reč o etici, zadovoljstvu, ekonomiji odnosno radu, već i alternativu samim intelektualnim okvirima koje smo nasledili da bismo uopšte razumeli ove ideje danas.

I poslednje, šta je pokazao rad sa maskulinim identitetom i rodnim pitanjem u okviru delegiranih performansa iz serije „Drugo telo“? Rod jeste performativan, a pomenuti performansi su to i pokazali – kako se „glumi“ identitet muškarca odnosno onoga što normativ određuje u odnosu na sredinu kojoj pripada, koliko se *telo* pojedinca pri tome buni i ne uklapa, i šta nam ono sve poručuje? „Ako neko „jeste“ žena, to sigurno nije sve što neko jeste; termin nije iscrpan, ne zato što *prerodna* „osoba“ prevazilazi specifične parafernalije svog roda, već zato što rod nije uvek konstituisan koherentno ili dosledno u različitim istorijskim kontekstima i zato što se rod ukršta sa rasnim, klasnim, etničkim, seksualnim i regionalnim modalitetima diskurzivno konstituisanih identiteta. Kao rezultat toga, postaje nemoguće odvojiti „rod“ od političkih i kulturnih preseka u kojima se on uvek proizvodi i održava.“³²⁶ Svaka reprezentacija

³²⁵ Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*, Continuum books, London, 2004, pp. 27-45.

³²⁶ Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, Chapman & Hall, Inc, New York, 1990, p. 4.

“If one "is" a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered "person" transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted

roda van tradicionalne binarne podele naglašava činjenicu da je rod društveni konstrukt, a rušenje te iluzije prouzrokuje ono što Batlerova naziva nevoljom (sa rodom.) Ako je rod konstrukt, možemo li ga konstruisati drugačije? I samim tim uticati na ukidanje rodne neravnopravnosti? Priloženi citat za kraj ide uz zaključak da će uloga (feminističke) umetnosti zauvek ostati otrežnjujuća i emancipatorska.

coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out "gender" from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained."

INDEKS FOTOGRAFIJA

Fotografije izvedenih performansa označene su brojem stranice na kojoj se nalaze po redosledu pojavljivanja od početka teksta

1. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 91
2. „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ - fotografija performansa, Oktobarski salon, Muzej grada Beograda, 2016, foto: Ivan Zupanc, str. 93
3. „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ - fotografija performansa, Oktobarski salon, Muzej grada Beograda, 2016, foto: Ivan Zupanc, str. 96
4. „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ - fotografija performansa, Oktobarski salon, Muzej grada Beograda, 2016, foto: Ivan Zupanc, str. 99
5. „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ - fotografija performansa, Oktobarski salon, Muzej grada Beograda, 2016, foto: Ivan Zupanc, str. 100
6. „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ - fotografija performansa, Oktobarski salon, Muzej grada Beograda, 2016, foto: Ivan Zupanc, str. 101
7. „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ - fotografija performansa, Oktobarski salon, Muzej grada Beograda, 2016, foto: Ivan Zupanc, str. 102
8. „Linije, redovi, kolone (Spavaonica)“ - fotografija performansa, Oktobarski salon, Muzej grada Beograda, 2016, foto: Ivan Zupanc, str. 102
9. „Babylon the Great“ - fotografija performansa, Galerija Eugster II Belgrade, 2017, Ivan Zupanc, str. 103
10. „Babylon the Great“ - fotografija performansa, Galerija Eugster II Belgrade, 2017, Ivan Zupanc, str. 105
11. „Babylon the Great“ - fotografija performansa, Galerija Eugster II Belgrade, 2017, Ivan Zupanc, str. 107
12. „Babylon the Great“ - fotografija performansa, Galerija Eugster II Belgrade, 2017, Ivan Zupanc, str. 108
13. „Babylon the Great“ - fotografija performansa, Galerija Eugster II Belgrade, 2017, Ivan Zupanc, str. 110
14. „Babylon the Great“ - fotografija performansa, Galerija Eugster II Belgrade, 2017, Ivan Zupanc, str. 110

15. „IN HIM WE TRUST” – 4 fotografije performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 111
16. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 114
17. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 115
18. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 116
19. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 118
20. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 119
21. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 121
22. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 123
23. „IN HIM WE TRUST” – fotografija performansa, Bitef teatar Beograd, 2020, foto: Ivan Zupanc, str. 125
24. „I Only Want to Love Me“ – 3 fotografije performansa, Hošek Contemporary Berlin, 2019, foto: Hue Hale, str. 126
25. „I Only Want to Love Me“ – fotografija performansa, Hošek Contemporary Berlin, 2019, foto: Hue Hale, str. 128
26. “I DID IT FOR YOU” – fotografija performansa, EIKON Gallery, MQ21, Beč, 2019, foto: Ivana Ivković, str. 129
27. “MONUMENT: NO ONE IS LOST” – fotografija performansa, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 130
28. “MONUMENT: NO ONE IS LOST - Port” – fotografija performansa, Mala voadora, Porto, 2022, foto: Moritz Stettner, str. 131
29. “MONUMENT” – fotografija performansa, Historijski muzej Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 2021, foto: ifa, str. 132
30. “MONUMENT” – fotografija performansa, Historijski muzej Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 2021, foto: ifa, str. 133
31. “MONUMENT: NO ONE IS LOST” – 4 fotografije performansa, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 134

32. "MONUMENT: NO ONE IS LOST" – fotografija performansa, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 137
33. "MONUMENT: NO ONE IS LOST" – 4 fotografije performansa, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 138
34. "MONUMENT: NO ONE IS LOST" – 2 fotografije performansa, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 139
35. "MONUMENT: NO ONE IS LOST - AFTERPIECE" – fotografija performansa, Muzej Humboldt Forum, 2022, foto: Hue Hale, str. 140
36. "MONUMENT: NO ONE IS LOST - AFTERPIECE" – fotografija performansa, Muzej Humboldt Forum, 2022, foto: Hue Hale, str. 143
37. "MONUMENT: NO ONE IS LOST - AFTERPIECE" – fotografija performansa, Muzej Humboldt Forum, 2022, foto: Hue Hale, str. 145
38. "MONUMENT: NO ONE IS LOST - AFTERPIECE" – fotografija performansa, Muzej Humboldt Forum, 2022, foto: Hue Hale, str. 147
39. "MONUMENT: NO ONE IS LOST - AFTERPIECE" – fotografija performansa, Muzej Humboldt Forum, 2022, foto: Hue Hale, str. 148
40. "MONUMENT: NO ONE IS LOST - Port" – fotografija performansa, Mala voadora, Porto, 2022, foto: Moritz Stettner, str. 149
41. "MONUMENT: NO ONE IS LOST - Port" – fotografija performansa, Mala voadora, Porto, 2022, foto: Moritz Stettner, str. 150
42. "MONUMENT: The School of Athens" – fotografija performansa, Akademija i Univerzitet u Atini, Goethe Institut Atina i ENST Nacionalni muzej savremene umetnosti u Atini, 2023, foto: Nefeli Papaioannou, str. 151
43. "MONUMENT: The School of Athens" – fotografija performansa, Akademija i Univerzitet u Atini, Goethe Institut Atina i ENST Nacionalni muzej savremene umetnosti u Atini, 2023, foto: Nefeli Papaioannou, str. 153
44. "MONUMENT: The School of Athens" – fotografija performansa, Akademija i Univerzitet u Atini, Goethe Institut Atina i ENST Nacionalni muzej savremene umetnosti u Atini, 2023, foto: Nefeli Papaioannou, str. 154
45. "MONUMENT: The School of Athens" – fotografija performansa, Akademija i Univerzitet u Atini, Goethe Institut Atina i ENST Nacionalni muzej savremene umetnosti u Atini, 2023, foto: Nefeli Papaioannou, str. 155

46. "MONUMENT: The School of Athens" – fotografija performansa, Akademija i Univerzitet u Atini, Goethe Institut Atina i ENST Nacionalni muzej savremene umetnosti u Atini, 2023, foto: Nefeli Papaioannou, str. 158
47. "MONUMENT: The School of Athens" – fotografija performansa, Akademija i Univerzitet u Atini, Goethe Institut Atina i ENST Nacionalni muzej savremene umetnosti u Atini, 2023, foto: Nefeli Papaioannou, str. 159
48. "MONUMENT: The School of Athens" – fotografija performansa, Akademija i Univerzitet u Atini, Goethe Institut Atina i ENST Nacionalni muzej savremene umetnosti u Atini, 2023, foto: Nefeli Papaioannou, str. 160
49. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 161
50. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 163
51. „POSLE VAS” – 2 fotografije performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 164
52. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 166
53. „POSLE VAS” – 4 fotografije performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 167
54. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 169
55. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 171
56. „POSLE VAS” – 2 fotografije performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 173
57. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 174
58. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 176
59. „POSLE VAS” – 2 fotografije performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: , str. 177
60. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Kristina Lukić , str. 179

61. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 180
62. „POSLE VAS” – 2 fotografije performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 182
63. „POSLE VAS” – fotografija performansa, Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, 2021, foto: Ivan Zupanc, str. 183

LITERATURA

1. Ashcroft, Bill.; Griffiths, Gareth.; Tiffin, Helen.; et al, *Post-Colonial Studies – The Key Concepts*. Routledge, Taylor & Francis Group, Oxfordshire, 2000.
2. Bal-Blanc, Pierre. *The Death of the Audience: A Conversation with Pierre Bal-Blanc*, Elisabeth Lebovici, *e-flux journal*, February 13, 2010.
3. Bart, Rolan. *Lekcija: pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 7. januara 1977. godine*, Karpos, Loznica, 2010.
4. Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, Hill and Wang, New York, 1986.
5. Barthes, Roland. *Od djela do teksta — Suvremene književne teorije*, priredio: Miroslav Beker, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.
6. Barthes, Roland. *Smrt autora — Suvremene književne teorije*, priredio: Miroslav Beker, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.
7. Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang, New York, 1975.
8. Batler, Džudit. *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010.
9. Batler, Džudit. *Ranjivost i otpor*, Filozofija i društvo, Vol. 27, 2016.
10. Batler, Džudit. *Raščinjavanje roda*, Enco Book, Beograd, 2010.
11. Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Samizdat B92, Beograd, 2001.
12. Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*, Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1991.
13. Beardsell, Peter. *Europe and Latin America: Returning the Gaze.*: Manchester University Press, Manchester, UK, 2000.
14. Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*, Methuen, London, 1979.

15. Bishop, Claire. *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012.
16. Bishop, Claire. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, OCTOBER 140, Spring 2012.
17. Bishop, Claire. Lecture for Creative Time's *Living as Form*, Cooper Union, New York, May 2011.
18. Boltanski, Luc and Chiapello, Eve. *The New Spirit of Capitalism*, London, Verso, 2005.
19. Bovoar, Simon. de, *Drugi pol*, I tom, BIGZ, Beograd, 1982.
20. Brajdoti, Rosi., *Posthumano*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2016.
21. Braidotti, Rosi. *The Politics of ontological Difference - Between Feminism and Psychoanalysis* edited by Teresa Brennan, Routledge, London and New York, 2002.
22. Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, New York, 1990.
23. Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, Routledge, New York and London, 1993.
24. Butler, Judith. *The Body Politics of Julia Kristeva*, Hypatia, Vol. 3, No. 3, French Feminist Philosophy, Winter, 1989.
25. Butler, Judith. *Theories in Subjection: The Psychic Life of Power*, Stanford University Press, Redwood City, 1997.
26. Gaines, Jane. *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*, in *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, editors: Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice Welsch, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
27. Giffney, Noreen, Anne Mulhall, and Michael O'Rourke. *Seduction into Reading: Bracha L. Ettinger's The Matrixial Borderspace*, in *Studies in the Maternal*, 2009.

28. Griffin, Gabriele.; Braidotti, Rosi. *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. London, 2002.
29. Grosz, Elisabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, 1994.
30. Grosz, Elisabeth. *The Labors of Love: Analyzing Perverse Desire: An Interrogation of Teresa de Lauretis's The Practice of Love*, Differences 6, 1994.
31. Groys, Boris. *Comrades of Time*, e-flux journal, December 11, 2009.
32. Daigle, Christine. *Jean-Paul Sartre*, Routledge, New York, 2010.
33. De Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
34. Dasgupta, Sudeep. *Resonances and Disjunctions: Matrixial Subjectivity and Queer theory*, in *Studies in the Maternal* (Special issue: Seduction into Life - Co- responding with Bracha Ettinger) 1, 2009.
35. Ettinger, Bracha. *From Proto-ethical Compassion to Responsibility: Besidedness, and the three Primal Mother-Phantasies of Not-enoughness, Devouring and Abandonment*. Athena: Philosophical Studies 2, 2006.
36. Ettinger, Bracha. *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2006.
37. Irigaray, Luce. *Interview with Luce Irigaray.*” In *Les Femmes, La Pornographie, l'erotisme*, edited by Marie-Françoise Hans and Gilles Lapouge, Paris, 1978.
38. Irigaray, Luce. *Ja, ti, mi: za kulturu razlike*, Tenska infoteka, Zagreb, 1999.
39. Karapetrović, Milena. *Ontologija roda: feminističko razumijevanje filozofije*, Arhe 16, 2019
40. Klossowski, Pierre. *Living Currency (La Monnaie vivante)*, Bloomsbury Academic, London, 2017

41. Knausgaard, Karl Ove. *The Inexplicable*, The New Yorker, 25 May 2015.
42. Koupdžek, Džoan. *Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana*, u *Ženske studije* 8/9, 1997.
43. Kristeva, Julia. *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art* by Julia Kristeva, Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York, 1980.
44. Kristeva, Julia. *Powers of Horror – An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982.
45. Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1994.
46. Kristeva, Julia. *The Bounded Text—, Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art* by Julia Kristeva, Leon S. Roudiez (ed.), Columbia University Press, New York, 1980.
47. Lacan, Jacques. *Ecrits - The Mirror Stage as Formative of the I Function, as Revealed in Psychoanalytic Experience*, W. W. Norton & Company, New York-London, 2006.
48. Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, London, 1994.
49. Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Martinus Nijhoff Publishers and Duquesne University Press, Boston, 1979.
50. Levinas, Emmanuel. *Time and the Other—, The Levinas Reader*, edited by Sean Hand, Basil Blackwell, Oxford, 1989.
51. Licita Rosa, Carmelo; Antonnuci, Carla; Siracusano, Alberto; Centonze, Diego. *From the Imaginary to Theory of the Gaze in Lacan*, HYPOTHESIS AND THEORY article, Front. Psychol., 30 March 2021, sec. Psychology for Clinical Settings, Volume 12 – 2021.
52. Malvi, Lora. *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film - Uvod u feminističke teorije slike*. ur. Branislava Anđelković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.
53. Marion Young. *Iris, Justice and politics of difference*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.

54. McGowan, Todd.; Kunkle, Sheila. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other press, 2004.
55. McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. State University of New York Press, Albany, 2007
McLaren, Margaret. *Feminism, Foucault, and embodied subjectivity*, State University of New York Press, Albany, 2002.
56. McNey, Lois. *The Foucauldian Body and the Exclusion of Experience*, *Hypatia*, Vol. 6, No. 3, Wiley-Blackwell, New Jersey, 1991
57. Milanović, Marija. *Medijska konstrukcija drugog tela*, doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, 2019.
58. Miražić, Milica. *Lakanov pojam pogleda u feminističkim teorijama filma*, *Genero*, 2015
59. Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Media and Cultural Studies: Keywords*. 2001; Malden, MA: Blackwell, 2006
60. Okolie, Anrew C. *Introduction to the Special Issue - Identity: Now You Don't See It; Now You Do*, *Identity*, Volume 3, 2003.
61. Rancière, Jacques. *Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, No. 1, Summer 2008.
62. Rancière, Jacques. *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Employments of Autonomy and Heteronomy*, *New Left Review*, 14, March–April 2002.
63. Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*, *Artforum* - March 2007.
64. Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*, Continuum books, London, 2004.
65. Said, Edward. *Orientalism*. Vintage Books, New York, 1978.
66. Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, Routledge, London and New York, 2003.

67. Sigmund, Freud. *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*, Biblioteka Čuvari psihe, Stari Grad, Zagreb, 2000.
68. Spivak, G. Č., *Kritika postkolonijalnog uma*, Beogradski krug, Beograd 2003.
69. Sturken, Marita; Cartwright, Lisa. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press, 2009
70. Thornham, Sue. *Introduction.* " *In Feminist Film Theory: A Reader*, editor Sue Thornham, 1–6. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1999.
71. Turner, Brian S. *Regulating Bodies: Essays in medical sociology*, Routledge, London and New York, 2002.
72. Foucault, Michel. *Povijest seksualnosti 1. – Volja za znanjem*, Domino, Zagreb, 2013.
73. Fredrickson, Barbara L.; Roberts, Tomi-Ann. *Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, *Psychology of Women Quarterly*. Vol. 21. No. 2, June 1997.
74. Fuko, Mišel. *Moći i strategije u Moć i znanje. Odabrani spisi i razgovori 1972 – 1977*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2012.
75. Fuko, Mišel. *Nadzirati i kažnjavati – nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi sad, 1997
76. Hall, Stuart. *Introduction—Representation: cultural representations and signifying practices*, Stuart Hall (ed.), SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997
77. Hall, Stuart, „*The work of representation—, Representation: cultural representations and signifying practices*, Stuart Hall (ed.), SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997
78. Haraway, Donna J. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century—, Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991

79. hooks, bell. *The Oppositional Gaze: Black Female Spectator*. In Amelia Jones (ed.). *The Feminism and Visual Cultural Reader*. New York: Routledge, 1985
80. Calogero, R. M.; Tantleff-Dunn, S.; Thompson, J. K. *Self-objectification in women: Causes, consequences, and counteractions - Objectification Theory: An introduction*. American Psychological Association, 2011
81. Cixous, Hélène. *Castration or Decapitation?*, *Signs*, Vol. 7, No. 1, The University of Chicago Press, Autumn 1981,
82. Cixous, Helene. *The Laugh of the Medusa*, *Signs*, Vol. 1, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, Summer 1976
83. Crossley, Nick. *The politics of the gaze: Between Foucault and Merleau-Ponty*, *Human Studies*, Vol. 16. No. 4, Springer, 1993
84. Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York, Routledge, 2006, p. 44.
85. Waugh, Patricia. *Literary Theory and Criticism*. Oxford University Press, 2006
86. West, Carolyn M. *Mammy, Jezebel, Sapphire, and Their Homegirls: Developing an "Oppositional Gaze" towards the Images of Black Women*", *Lectures on the Psychology of Women*, 2012.
87. Wittig, Monique. *The Straight Mind—*, *Feminist Issues*, Volume 1, Issue 1, 1980.
88. Wittig, Monique. *Les Guérillères*, University of Illinois Press
89. Wittig, Monique. *Point of View: Universal or Particular? - The Straight Mind and Other Essays*, Ed. Monique Wittig. Boston: Beacon Press, 1992.
90. White, Michelle; Thompson, Nato. *Art Lies*, Fall 2008.
91. Yekani, Elahe Haschemi. *The Privilege of Crisis - Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography, and Film*. The University of Chicago Press, 2011.

WEBOGRAFIJA

1.

<https://www.thecollector.com/santiago-sierra-controversial-art/>

2.

<https://www.artforum.com/features/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-171414/>

3.

<https://emmaclairlamont.wordpress.com/2012/03/22/artur-zmijewski-them-2007/>

4.

<https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/cally-spooner-on-false-tears-and-outsourcing>

5.

<https://www.goethe.de/prj/zei/en/art/22141544.html>

6.

<https://www.beforeafter.rs/kultura/u-koga-verujemo-ili-umetnost-koja-budi-nadu/>

7.

<https://buro247.rs/kultura/kultura-razgovori/ivana-ivkovic-slobodu-je-tesko-ziveti/>

8.

<https://msub.org.rs/exhibition/izlozba-ivane-ivkovic-posle-vas/>

9.

<https://art.wiener.co.rs/news/ivana-ivkovic-posle-vas/>

BIOGRAFIJA

Ivana Ivković (Beograd, 1979) diplomirala je slikarstvo i magistrirala crtež na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu. Izlagala je samostalno u Srbiji, Grčkoj, Portugaliji, Austriji, Nemačkoj, Libanu, Italiji, Španiji, SAD-u, Turskoj, Gruziji, Crnoj Gori, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Danskoj, Kanadi, Indiji i učestvovala na značajnim grupnim izložbama u zemlji i inostranstvu. Dobitnica je više značajnih stipendija i nagrada, a njeni radovi deo su brojnih kolekcija: Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, *ifa* kolekcije iz Štutgarta, Oktobarskog salona u Beogradu, *Wiener Städtische Art* kolekcije savremene umetnosti iz Beča, Telenor kolekcije savremene srpske umetnosti iz Beograda, Muzeja grada Beograda, Savremene galerije Subotica. Svoje performanse kao i druge radove, izlagala je i izvodila u saradnji sa *ifa* – Institut für Auslandsbeziehungen iz Nemačke, Humboldt Forumom u Berlinu, Muzejom savremene umetnosti u Beogradu, Novom Sadu, Sarajevu i Atini, galerijom Hošek Contemporary iz Berlina, Goethe Institutom u Atini, Eugster II Belgrade galerijom kao i mnogim drugim. Dobitnica je stipendije KulturKontakta iz Beča (Austrija) 2008, Residency Unlimited organizacije iz Njujorka (SAD) 2012, Casa dell Arte stipendije u Bodrumu (Turska) 2013, kao i stipendije grada Linca (Austrija) za 2014, stipendije Ministarstva kulture Kvebeka u Montrealu, stipendije Beirut Art Residency iz Libana, kao i mnogih drugih programa.

Autorka je i kustoskinja projekta *ARTikulacije* zajedno sa Tanjom Juričan, serije *site-specific* izložbi autorki i autora iz regiona sa ciljem mapiranja i vizibilizacije senzibilnih društvenih tema unutar devastiranih, zanemranih i napuštenih prostora izraženih socio-referentnih konteksta kroz savremene umetničke prakse. Projekat traje od 2018. godine i do sad su izvedene tri grupne izložbe velikog formata: *O religiji* u Evangelističkoj crkvi u Pančevu, *ŽENSKI ZATVOR – HOTEL SLOBODA* u starom austrougarskom zatvoru u katakombama Narodnog muzeja i Hotelu Slobodi u saradnji sa Narodnim muzejom Pančevo, *AFERA* u Palati Rajhl i Gostioni Zlatno jagnje u Subotici u saradnji sa Savremenom galerijom Subotica. Ivković je takođe bila kustoskinja dve izložbe umetnice Selme Selman: *NO SPACE*, u galeriji Doma omladine Beograda, 2020. godine kao i istoimene izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Skoplju (Severna Makedonija). Ivković je deo projekta *FACING* izdavačke kuće dsbooks iz Bazela u okviru kojeg će izaći 13 naslova umetničko-putopisnih knjiga o njenim putovanjima.

Ivković je prepoznata po svom iskrenom i autorefleksivnom umetničkom pristupu. Nomadski način života – putovanja, česta geografska izmeštanja i izloženost različitim kulturnim okruženjima značajno su uticali na njen rad. Identitet i rodno iskustvo glavni su elementi sadržani u njenim radovima, naročito performansima. Na neočekivan način, Ivana Ivković preokreće klasičnu podelu uloga između žena i muškaraca koristeći obnaženo muško telo kao performativni instrument unutar orkestriranih scena, reflektujući predrasude i uverenja određene sredine kao i slojevit odnos pojedinca i sistema.

Razvijajući se između lične istorije i prolaznih uspomena, Ivanina umetnička praksa obuhvata širok spektar medija putem kojih stvara intervencije specifične za određenu lokaciju i ambijentalna okruženja u izložbenom prostoru. Ivanin rad prvenstveno je povezan sa crtačkim medijem, otkrivajući tehnički, izražajni i interpretativni potencijal u njegovim fleksibilnim granicama kroz artikulaciju konceptualnih i tematskih sadržaja koji su u fokusu autorkinog istraživanja: u rasponu od ličnih razmišljanja, intimnih priča i neposrednog okruženja do različitih fenomena globalnog društveno-političkog konteksta koji su proizašli iz umetnicinih čestih dislokacija putovanjima i nomadskim načinom života. Bez obzira da li ostaju kao dvodimenzionalna igra linija i oblika, ili su monumentalizovana i izgrađena za određeni prostor, sva Ivanina dela su, pre svega, povezana asocijativnošću scena, složenim simboličkim značenjima izabranih motiva - suptilna i poetska ali istovremeno i vrlo snažna izjava. Prepoznatljiv i individualan kreativni proces koji Ivana neprestano ugrađuje u crtež, a zatim dalje razvija kroz rad sa drugim pažljivo odabranim medijima (fotografija, ambijentalne instalacije i site-specific instalacije, tekstilni i svetlosni objekti, performansi i orkestrirane scene) najtačnije se može shvatiti kao odraz specifičnog senzibiliteta i percepcije sveta. Ovaj proces refleksije u autorkinoj potrazi za ličnim i umetničkim identitetom suočava se i duboko prožima intimne narative i autobiografske reference sa društveno-političkim realnostima prostora i okruženja od Severne i Latinske Amerike, preko Afrike i Evrope do Bliskog istoka.

Изјава о ауторству

Потписана: Ивана Ивковић

број индекса: 4908/17

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом
ДРУГО ТЕЛО: ФЕМИНИСТИЧКА АРТИКУЛАЦИЈА ДЕЛЕГИРАНОГ
ПЕРФОРМАНСА

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, децембар, 2023.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Ивана Ивковић

Број индекса: 4908/17

Докторски студијски програм: сликарство

Наслов докторског уметничког пројекта:

ДРУГО ТЕЛО: ФЕМИНИСТИЧКА АРТИКУЛАЦИЈА ДЕЛЕГИРАНОГ
ПЕРФОРМАНСА

Ментор: Оливера Парлић Карајанковић

Коментор: _____

Потписана (име и презиме ауторке) Ивана Ивковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, децембар, 2023.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе мој докторски уметнички пројекат под насловом:

ДРУГО ТЕЛО: ФЕМИНИСТИЧКА АРТИКУЛАЦИЈА ДЕЛЕГИРАНОГ ПЕРФОРМАНСА

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Мој докторски уметнички пројекат похрањен у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

Потпис докторанда

У Београду, децембар, 2023.

