

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Digitalna umetnost

Doktorski umetnički projekat:
GREH NEADEKVATNOG TELA
Interaktivna video instalacija

autor:

Mina Radović

mentor:

dr um. Aleksandar Davić, red. prof.

Beograd, maj 2018. godine

Sadržaj:

Apstrakt.....	4
Abstract.....	6
Postmodernizam.....	8
Novi mediji.....	11
Ideologija konzumerizma.....	15
Teorijski krug.....	18
• Žil Lipovecki – O hiperpotrošačkom društvu.....	18
• Gi Debor – Moć spektakla.....	20
• Maja Vukadinović – Zvezde kao roba.....	22
• Mišel Fuko – Nadziranje.....	23
• Žan Bodrijar – Život u simulakrumu.....	25
• Lora Malvi – Slika spolja i slika iznutra.....	28
• Moris Merlo-Ponti – Telo kao totalno biće.....	31
• Lev Manovič – Dominacija novih medija.....	32
Izgubljeni identitet.....	35
Telo u fokusu.....	37
Telo kao objekat i društveni kapital.....	41
Simulirani identitet.....	43
Tehnologija i telo.....	48
Doba kiborga.....	51
Umetnici koji se bave telom.....	54
• Specifične reprezentacije ženskog tela u umetničkom izvođenju.....	57
• Dženi Savil – Brutalna umetnost.....	57
• Marina Artamović – Telo kao kulturni artefakt.....	60

• Orlan – Predivno telo isto je što i ružno telo.....	64
• Zoran Todorović – Telesni otpad kao hrana.....	68
• Pipiloti Rist – Čulne i vizuelne modifikacije.....	72
• Bil Vajola – Bliski susret ideja.....	79
Prva ideja za umetnički rad.....	83
Put do novog rada.....	86
• Metod rada.....	88
• Naziv izložbe <i>Rez</i> – kao metafora.....	88
• Tri ekrana.....	90
• Izloženost sopstva u video izvođenju.....	95
• Montaža.....	95
• Zvuk.....	96
• Publika.....	97
Problemi tokom realizacije umetničkog projekta.....	99
• Problem kolektivnog rada.....	99
• Dramaturški problem.....	99
• Problem kolorita.....	100
Zaključak.....	101
Očekivani rezultati umetničkog rada.....	102
Bibliografija.....	103
Biografija.....	109

Apstrakt

Doktorski umetnički projekat *Greh neadekvatnog tela – interaktivna video instalacija* predstavlja bazu teorijskog, istraživačkog i praktičnog rada kroz koji se ispituju mogućnosti samorealizacije u uslovima kad telo postaje instrument u konzumerizmu. Realizovan kao digitalna multiekranska (multiscreen) interaktivna video instalacija, rad pod nazivom *Rez* ispituje odnos komercijalnog i upotrebnog, identiteta i identifikacije, ženske seksualnosti u uslovima marketinškog terora, istovremeno istražuje granice koje nameće savremeni društveni kontekst, u kome „neadekvatno telo” postaje centar savremene anksioznosti ali i izvor velike zarade. Doktorski rad uključuje i analizu konzumerističkog kapitalizma kao epohe koja pomera fokus sa proizvodnje na potrošnju i prati kako se standardizacije koje diktira globalno tržište reflektuju na modifikacije i transformacije tela, naročito u uslovima projektovanih i nametnutih ideala koje uspostavljaju masovni mediji. Teorijski krug rada obuhvata brojne autore koji su se naučno bavili efektima etabliranog potrošačkog društva koje podstiče „ludilo potreba” i stvara deficit sreće, označavajući ga kao društvo spektakla u kome je, podsedstvom novih medija sve podložno simulaciji i u kome se briše razlika između istinitog i lažnog. Pri tome, montaža postaje ključna tehnologija za stvaranje lažnih stvarnosti. Istovremeno se aktuelizuje Fukoova ideja o nadzoru nad telom koje se u tržišnim uslovima sve više tretira kao mašina koja se može kontrolisati, disciplinovati i nadzirati.

Kroz kritičku projekciju u doktorskom radu daje se i pregled nekoliko relevantnih umetnika koji se takođe bave problemom ženskog identiteta u uslovima kulminacije manipulativnih tehnika produkcije želja.

Posmatrajući različite nivoe realiteta i njihove međudnose kroz razne umetničke forme i teorijske koncepte, umetnički projekat *Rez*, kao i doktorski rad, istražuju načine na koje pojedinac u savremenom društvu uspostavlja pseudoidentitete gubeći kritički odnos prema projektovanim modelima i hibridnim formama egzistencije koje guše čovekovu slobodu.

Ključne reči: telo, identitet, simulacija, konzumerizam, želja, spektakl, laž, mediji, montaža, hiperpotrošač, hedonizam, kontrola.

Abstract

The doctoral thesis project *The Sin of the Inadequate Body – Interactive video installation* outlines the foundation for a theoretical, research and practical work which examines the possibilities for self-fulfilment in situations where the body becomes a consumeristic vehicle. Conceived as a digital multiscreen video installation, the project called *Cut* (Rez) addresses the relationship between commercial value and usability, identity and identification, female sexuality in the context of marketing terrorism while also examining the limits imposed by the modern social context in which an „inadequate body” becomes the centre of contemporary anxiety as well as a source for considerable profits. The doctoral thesis also includes an analysis of consumer capitalism, an era in which the focus is shifted from production to consumption, and observes the manner in which standardisations dictated by the global market impact the body’s modifications and transformations, primarily in the context of projected ideals imposed by the mass media. The theoretical cycle of the thesis references numerous authors whose scientific works have addressed the effects of an established consumerist society which encourages a „insanity of needs” and creates a deficit of happiness by defining it as a society of the spectacle in which everything becomes subjected to manipulation and where the difference between falsehood and truth vanish under the instrumentation of the new medias. Likewise, editing becomes one of the key technologies used for creating fake realities. Thus, Foucault’s idea of body monitoring which in a market context is being treated as a machine subjected to control, discipline and surveillance, is being updated.

The doctoral thesis also contains a critical overview of a number of prominent artists who engage in the problems of female identity in the context of a culmination of manipulative techniques used for the production of desires.

Considering different levels of reality and their interrelations achieved through various art forms and theoretical concepts, both the art project “Rez” and the doctoral thesis examine the manner in which a modern individual assumes pseudo-identities while losing the critical relationship towards projected models and hybrid existential forms which inhibit one's freedom.

Key words: body, identity, simulation, consumerism, desire, spectacle, lie, media, editing, hyper consumer, hedonism, control.

Postmodernizam

Postmodernizam (eng. postmodern) kao pojam obuhvata promene u kulturi, društvenim i ekonomskim odnosima i načinu razmišljanja koje su se desile šezdesetih godina prošlog veka i vezane su za period razvijenog kapitalizma, ulazak u postindustrijsko društvo, eru informacija i konzumerizam kao način života. To je termin koji se upotrebljava u širokom smislu za označavanje epohe sredine XX veka od kada počinje njegovo prožimanje sa modernom, odnosno kao vrsta odgovora ili kritike apsolutnih istina u istoriji, filozofiji, umetnosti, arhitekturi, kulturi. Postmodernizam se dakle pojavljuje kao reakcija na ono što se smatra modernim. To je jedna vrsta intelektualnog dijaloga između dva koncepta mišljenja. U tom smislu se čak i mislioci koji su radikalno kritikovali modernističke postavke, kao što su Mišel Fuko (Michel Foucault), Žil Delez (Gilles Deleuze), Roland Bart (Roland Barthes) ili Žak Derida (Jacques Derrida) ubrajaju u ključne predvodnike postmodernizma. To samo znači da je glavni sagovornik postmodernizma u stvari modernizam. Oni funkcionišu kao spojeni sudovi, zato što postmodernizam problematizuje ostvarenja i osnovne ideje modernizma. Tačnije, možemo reći da sve što je modernizam uspeo da konstruiše i uspostavi kao jednu sasvim novu ideju, postmodernizam dekonstruiše dajući mu nova značenja.

Prepoznavanje postmoderne kao nove epohe dogodilo sredinom XX veka, ali su tri teoretičara i filozofa, Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard), Fredrik Džejmson (Fredric Jameson) i Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) učinila da sredinom sedamdesetih godina prošlog veka ovaj termin dobije istinsku teorijsku relevantnost. Smatra se da je Liotar imao ključnu ulogu u definisanju postmodernog stanja, Džejmson u razumevanju uticaja medija i filma na savremena društva, a Bodrijar sa svojom teorijom simulakruma označava se najistaknutijim postmodernim teoretičarom.

Po mišljenju Miška Šuvakovića „pojam postmoderne, kao oznake za novu istorijsku etapu zapadne civilizacije, i za umetnost nove megakulture, različite od megakulture modernizma tokom sedamdesetih godina, utemeljen je u arhitekturi. Termin se ustalio 1975. godine, kada ga je arhitekta i teoretičar arhitekture Čarls Dženks (Charles

Jencks) preuzeo iz književnosti i primenio na kritiku modernizma u arhitekturi”.¹ Kao što postmoderna u arhitekturi koristi različite stilske kodove i spaja tradicionalno i moderno, elitno i populističko, tako u postmodernizmu u umetnosti sve postaje dozvoljeno i moguće.²

Pojam je dugo korišćen za nove pravce u književnosti i slikarstvu, ali se ipak može reći da se tek sredinom dvadesetog veka formiraju prva ozbiljnija shvatanja tog pojma. Zauzimajući pesimističan stav zbog erozije vrednosti modernog doba i zato što se napušta period stabilnosti koji je karakterisao modernu i ulazi u nesigurno vreme, o postmoderni u svojim delima pišu sociolozi Arnold Tojmbi (Arnold Joseph Toynbee) – *Zapad I, II, III, IV*, kao i Čarls Rajt Mils (Charles Wright Mills) – *Sociološka imaginacija* 1950-ih. Iz te teorijske orijentacije izdvaja se i američki sociolog Danijel Bel (Daniel Bell) sa idejom da rađanje hedonizma kao osnovne karakteristike liberalnog kapitalizma vodi ka društvenoj dekadenciji i da postmodernizam označava napuštanje tradicionalnih vrednosti Zapada koje su zasnovane na protestantskoj etici i puritanizmu. Nagon i uživanje su, po njegovom mišljenju, postali životno određujući, a sve ostalo su neuroza i smrt. To su bile pretpostavke za rađanje konzumerizma kao ideologije kapitalizma toga doba.

Kao što sam prethodno navela, postmodernizam se našao u fokusu interesovanja Žana Bodrijara, Fredrika Džejmsona, Žan Fransoa Liotara, koji će, formulisati ovaj pojam, dodajući mu nove termine poput simulacije, simulakruma, kulturne dominacije, nepoverenja u metanarative.

¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str 557.

² Šuvaković tipološki izdvaja četiri tipa umetnosti postmodernizma: „(1) postistorijski postmodernizam prelaza 70ih u 80-te godine, označen povratkom slikarstvu, ekspanziji i likovnoj naraciji (transavangarda, neoekspresionizam, anahronizam), (2) poststrukturalistički postmodernizam medijskog karaktera (fotografija, film, grafički dizajn, video, ambijenti), nastao interslikovnim suočavanjem pop-arta i konceptualne umetnosti (deluje tokom 80ih i 90ih u rasponu od neokonceptualizma i neoekspresionizma, preko postfeminizma, do simulacionizma), (3) postmoderna skulptura, s ishodištima u britanskoj novoj skulpturi 80ih godina, koja doživljava internacionalni razvoj - karakteriše je transformacija modernističke autonomije, nefikcionalnosti i nenarativnosti skulpture u skulpturu-tekst, tj. Složeni skulpturalni spoj prostorno-skulpturalnih aspekata sa simboličkim, narativnim, fikcionalnim i dekorativnim aspektima produkovanja značenja i smisla i modernizam posle postmodernizma označava tendenciju kasnih 80ih i ranih 90ih godina, koja predstavlja kritiku narativnosti, električnosti, fikcionalnosti i relativizma postmodernizma ranih 80ih godina, povratkom na novo čitanje modernizma, ali i vizure postmodernističke i poststrukturalističke teorije.” Preuzeto iz: *Ibid.*, str. 557–558.

Postmodernizam se pojavljuje sa razvojem kasnog kapitalizma i postoje mišljenja da je to period u kome dolazi do punog ostvarenja slobode i potrošačkog izbora, dok drugi u fokus stavljaju činjenicu prodora medija u svakodnevni život i njihovog ogromnog uticaja zbog čega nestaje granica koja deli realnost od medijske fikcije. Tako se razvija društvo zasnovano na potrošnji i potrošačkoj ideologiji, gde simulacija stvarnosti preuzima apsolutni primat. Stvarnost, posredovana medijima, počinje sebe da identifikuje kroz tu refleksiju ulepšane stvarnosti, izmodelovane brojnim filterima. Dejvid Harvi (David Harvey), kao i Bodrijar, govore o tržištu u kome se „prodaje simulacija i razmenjuje simulakrum”. Za oblikovanje kulture kao totalnog načina života, ogromnu ulogu ima televizija kao proizvod poznog kapitalizma. Harvi je sagledava u kontekstu promocije potrošačke kulture. „Ovim se naša pažnja usmerava na proizvodnju želja i potreba, mobilizaciju čežnje i fantazije, podsticanje dokolice kao dela napora da se održi dovoljna razigranost zahteva na potrošačkom tržištu da bi se kapitalistička proizvodnja učinila profitabilnom.”³ Po mišljenju Harvija ukorenjenost u svakodnevni život je jedna od najupečatljivijih i najdominantnijih osobina ovog pravca. Harvi podržava Bodrijarove stavove zastupljene u knjizi *Amerika*, a to je da je današnja realnost – realnost produkovana putem televizijskog ekrana. U ovoj atmosferi vreme i prostor počinju drugačije da se doživljavaju te dolazi do otvaranja novih pitanja i načina predstavljanja, kako u stvarnosti, tako i u simuliranoj stvarnosti. „Sve je podvojeno kroz simulaciju. Predeli kroz fotografiju, žene kroz seksualni scenario, misli kroz pisanje, terorizam kroz modu i medije, događaji kroz televiziju. Kao da stvari postoje samo kroz tu neobičnu namenu. Možemo se zapitati da li i sam svet postoji samo u funkciji reklame koja se o njemu može napraviti u nekom drugom svetu.”⁴

Ogromne promene, posredstvom masovnih medija, dešavaju se i na individualnom i na kolektivnom planu. Stvaraju se nesigurne individue, podložne uticajima, stalnim promenama i modifikaciji na čemu parazitira savremena, vrlo agresivna industrija.

³ Dejvid Harvi, *Postmodernizam*, str. 3, <https://www.scribd.com/document/110806398/Dejvid-Harvi-Postmodernizam> (preuzeto 5.9.2017)

⁴ Žan Bodrijar, *Amerika*, Buddy Books: Kontekst, (Filozofska biblioteka Tekst), Beograd, 1993, str. 33.

Novi mediji

Od sredine dvadesetog veka umetnost karakterišu pojave novih umetničkih praksi i medija koji menjaju i proširuju polja umetnosti povezivanjem sa drugim naučnim disciplinama i masmedijskim prostorom. Eksperimentalni i interdisciplinarni pristupi, kao i multimedijalne i hibridne umetničke prakse dobijaju širu zastupljenost. Nove tehnologije na potpuno nov način usmeravaju umetničku i kulturnu praksu, a za nove medije vezuju se najčešće tri obeležja: digitalno, interaktivno i multimedijalno.

Umetnici su uvek eksperimentisali sa postojećim medijima i na taj način približavali umetnost, odnosno kulturu tehnologiji. Ipak, eksplozija kreativnosti i kritičkog mišljenja karakteristika je novih medija u osamdesetim i devedesetim godinama prošlog veka. Umetnici toga doba u interakciji su sa svetom koji ih okružuje, oni nisu ravnodušni posmatrači nego aktivni glasovi takozvane digitalne demokratije. Odgovarali su na ključne teme svog vremena bilo da se radi o konceptualnoj umetnosti, performansima, land-art-u, video-art-u, cyber-art-u ili multimedijalnim eksperimentima. O tome ću više govoriti u poglavlju o umetnicima koji su uticali na moj rad.

Novim medijima u umetnosti se nazivaju umetničke prakse zasnovane na uvođenju „novih” ili „do tada nekorišćenih” medija u tradicionalno definisani medijski identitet umetničkih disciplina. „To su one hibridne umetničke prakse koje nastaju kombinacijom više medija (mešani mediji, multimedija, polimedija, prošireni mediji, umetnost i tehnologija, kompjuterska umetnost, sajber umetnost itd). Radi se, dakle o različitim umetničkim praksama zasnovanim na inovacijskom radu sa umetničkim ili vanumetničkim medijima.”⁵ Tako se otvaraju bezgranične mogućnosti za umetničke činove. „Slike, zvukovi, pokreti, radnja spajaju se u elektronskim vezama sa živim telima stvarajući neku vrstu heterogenog delezovskog sklopa koji treba dekodirati ogromnom brzinom i koji se može pretvoriti u mimezis elektronizovane realnosti.”⁶

⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 500.

⁶ Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa pdf izdanje, Spajanja*, uop. cit., str. 314–316,

Lev Manovič u eseju *Avangarda kao softver (Avangarda kao software)* govoreći o novim medijima zapaža da je njihov najvažniji element montaža, odnosno „preklapajući prozori”: „Budući da ih je moguće otvoriti gotovo u neograničenom broju istovremeno, poništava se činjenica fizičke veličine kompjuterskog ekrana i ulazi u beskonačni virtuelni prostor koji dopušta manipulisanje gotovo jednako tako neograničenom količinom podataka.”⁷ Montaža se po njegovom mišljenju može smatrati oblikom „hiperposrednosti” koja nastoji da stvori vizuelni, stilistički, semantički i emocionalni nesklad između različitih elemenata, koji se nakon toga digitalno povezuju u jedan bešavni virtuelni prostor.

Novi mediji ostavljaju mogućnost mešanja, stapanja, pa sastavljanja „novoga” iz postojeće strukture nekog dela. Otuda je Manovič u pravu kada u eseju *Avangarda kao softver: od „novog viđenja” do novih medija* kaže da je remix-estetika glavna ideologija celokupne društveno-kulturne realnosti. Lev Manovič u knjizi *Jezik novih medija* skreće pažnju na fenomen interaktivnosti koja stavlja pred gledaoce nove kognitivne, spoznajne, mentalne i fizičke zahteve. Više ne govorimo o narativu, već sada o montaži u vidu fragmenata, obrisa, senki ili mrlja, koja zahteva aktivno učešće gledaoca i koja se završava u njegovoj mentalnoj obradi viđenog i proživljenog. Moderna vizuelna kultura kao svoj sastavni deo uključuje i gledaoca koji u interaktivnom procesu sa delom rekonstruiše date fragmente. Hepeninzi (engl. happening), performansi i instalacije koji su se pojavili šezdesetih godina ostvarujući interaktivnost sa publikom, preteča su interaktivnim računarskim instalacijama koje se pojavljuju osamdesetih godina.

Tvorci pojma montaže, koji je nastao dvadesetih godina prošlog veka su Dejvid Grifit (David Wark Griffith), Džiga Vertov (Dziga Vertov), Lev Kulješov (rus. Лев Влади́мирович Кулешо́в).

Lev Kulješov je uspeo da napravi neverovatan preobražaj montirajući jedan te isti kadar: „krupni plan lica glumca s tanjirom supe koja se puši, mrtvačkim sandukom sa telom žene, detetom koje se igra. I gledalac je bio uveren da glumac glumi čas glad,

http://www.anavujanovic.net/wp-content/uploads/2011/07/UVOD_U_STUDIJE_PERFORMANSA.pdf
(preuzeto 8.8.2017)

⁷ Lev Manovich, *Avangarda kao software, od „novog viđenja” do novih medija*, prevod Ljiljana Kolečnik, „Život umjetnosti”: časopis za pitanja likovne kulture, 2000, str. 110–112.

čas tugu, čas radost, dok je u stvari glumila montaža”.⁸ Kulješov je objasnio svoj postupak da „nije važan sadržaj kadra, koliko je važan spoj dva kadra različitog sadržaja, način njihovog spajanja i preplitanja”.⁹ Stavljajući igru u centar montažnog postupka, on insistira na preobražaju jednog te istog kadra, proizvodeći kod gledalaca smenu raznih emocija. Sergej Mihailovič Ajzenštajn (рус. Сергей Михайлович Эйзенштейн) se bavio montažnim eksperimentisanjem. Prilikom stvaranja filma on se na radikalna način poetički igrao fragmentovanim materijalom. Njegov postupak karakteriše inovativna upotreba montaže, ritma, odabira dominantnih motiva, vrste osvetljenja i upotreba boja. Smatra se da je doprineo razvitku montaže i u velikoj meri unapredio filmski jezik.

Po mišljenju Miška Šuvakovića „montaža (eng. montage) je ishodišno filmski termin, koji označava povezivanje slika, što stvara utisak prostorno-vremenskog kontinuiteta ili diskontinuiteta. Montažom se fragmenti filmske naracije objedinjuju u filmski kontinuirani ili diskontinuirani narativni tok”.¹⁰ Određujući se prema značenjskoj funkciji montaže, Šuvaković dalje ističe da je montaža „semiotički postupak postizanja značenja nove celine, nastale povezivanjem raznorodnih i fragmentiranih značenjskih produkata kulture. Reč, rečenica, deo slike ili slika koja dobija smisao u novom tekstu ili novoj slici time što se odnosi (suprotstavlja, usaglašava) s drugim elementima unesenim na identičan način ”.¹¹

Glavna karakteristika današnjeg, postmodernističkog načina upotrebe montaže bazira se na diskontinuitetu, prekidu spona sa sledom radnje, njenim mestom, prostorom i vremenom. To je način da se projektuje individualni stil stvaraoca.

Digitalnom revolucijom dolazi se do novih izražajnih mogućnosti montaže. „Umesto da *urežemo* dve slike iz dva video-izvora, mi sada možemo da *komponujemo* neograničen broj slikovnih slojeva. Kadar se može sastojati od desetina, stotina, hiljada slojeva slika.”¹²

⁸ Lav Kulešov, „Искусство кино”, Москва, 1929,
http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/11-12/02/download_ser_cyr_str.9
(preuzeto 14.1.2018)

⁹ Ibid., http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/11-12/02/download_ser_cyr_str.9

¹⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 452.

¹¹ Ibid.

¹² Lev Manovič, *Jezik novih medija*, Clio, Beograd 2015, str. 195.

Računa se da je video umetnost kao nova umetnička disciplina nastala 1965. godine kao reakcija na ubrzani razvoj televizije i to onda kada je korporacija Soni (engl. Sony) izbacila na američko tržište prvu prenosivu video opremu. Video kao novi medij, a naročito video art, postao je izazov umetnicima zbog mnoštva tehničkih i estetskih mogućnosti. Nasuprot televiziji kao masovnom mediju video je nudio mogućnost za razvijanje umetničkih praksi što je podrazumevalo ne masovnu produkciju nego intiman i neposredan kontakt sa publikom.

Ideologija konzumerizma

U samom centru mog umetničkog interesovanja nalazi se telo shvaćeno kao istorijski i društveni konstrukt koje se u postmodernističkoj perspektivi razume i kao komercijalni simbol. Otuda je važno osvetliti konzumerizam kao obeležje razvijenog liberalnog kapitalizma. U njemu je, kao vrsta globalne opsesije, nastala filozofija da tržište određuje vrednost. Odnosno, da sve ono na čemu ne može da se zaradi novac nema vrednost. S promenom načina proizvodnje, njenim pretvaranjem u masovnu, menja se i sam karakter društva koje dominantno postaje potrošačko. Očigledno je da se dinamično menja odnos prema tržištu, definitivno se napušta ekonomija ponude i prelazi na ekonomiju potražnje. Razvoj takozvanog konzumerističkog kapitalizma označava se kao epoha u kojoj potrošnja postaje centralna tačka svakodnevnog života. Tržište pomera svoj fokus sa proizvodnje na potrošnju koja se širi na sve oblasti od mode do nauke i kulture. Početak konzumerizma se vezuje za dvadesete godine dvadesetog veka kada i nastaje fenomen proizvodnje potrošačke želje. On svoj puni zamah dobija u eri kada nastaje masovna proizvodnja, odnosno kada se gubi jasna granica između elitne i popularne kulture, i kada se tržišta počinju globalno širiti. Rast ideologije obilja i bogatstva karakterističan je za liberalni kapitalizam u kome se identitet gradi i pozicionira kroz potrošnju. Upravo potrošnja postaje zamena za druge vrednosti i to je postao novi put do kontrole društva. Razvoj masovne i popularne kulture praćen je i razvojem masovnih medija što je stvorilo pretpostavke i za nastanak kulturne industrije koja kao svoj osnovni cilj postavlja zabavu. Ako je, dakle, konzumerizam dvadesetih godina imao za cilj zadovoljenje osnovnih potreba čoveka koje su imale svoju svrhu, ovaj hedonistički konzumerizam fiksira uživanje kao svrhu zbog koje dolazi do hiperprodukcije pseudopotreba. Menja se dakle ideologija konzumerizma. Već od polovine prošlog veka i u teoriji i u praksi prisutna je ideja o „civilizaciji želje”. Smatra se da se dogodila značajna promena u orijentaciji kapitalizma i to na taj način što je došlo do sistematskog uspostavljanja potražnje i multiplikovanja ljudskih potreba. Zapravo tu je došlo do promene načina života i nove skale vrednosti koja je podrazumevala i nove ciljeve i nova sredstva da se oni ostvare. Sa ekonomijom potražnje došlo je do očigledne inverzije, koju su mnogi nazvali

kopernikanskim obrtom, u odnosu na prethodno stanje. Kupac više nije onaj koji zadovoljava svoje potrebe nego onaj koji pokušava da utoli svoje želje, odnosno iluzije. Koncept želje kroz dinamiku žudnje postaje filozofija tržišta koje istovremeno formira začarani krug – sve ubrzanije proizvodnje konzumerističkih želja i stvaranje neprekidnog potrošačkog nezadovoljstva. Govoreći o simulaciji i simulakrumu, Bodrijar uzima kao primer plastičnu hirurgiju: „Pošto je lepota jedino ona koja je stvorena plastičnom hirurgijom tela, jedina urbana lepota ona koja je nastala hirurgijom zelenih površina, jedino mišljenje ono koje nastaje plastičnom hirurgijom anketa... a evo sad, s genetskim manipulacijama i plastične hirurgije ljudske vrste.”¹³

Kultura potrošnje usmerena je na materijalnu dimenziju egzistencije koju prati dinamizam promena u tržišnoj utakmici i brzom zastarevanju potreba koje su se na njoj našle. Privid mnoštva izbora i jeste privid zbog toga što se našao u samom polju determinacije potrošačkog stila života. Ispada da se i živi samo zbog toga da bi se trošilo, a živi se više i intenzivnije ako se troši više. Hedonizam postaje karakteristika potrošačke kulture. Važnije je postalo imati nego biti. I kada su nestale ideologije sa rigidnim ubeđivačkim udicama, njih su zamenile lukave metode savremene, zavodljive reklame koja je nezamisliva bez elemenata vešte manipulacije i prevare.

U atmosferi konzumerističke kulture veštačke potrebe svojom sveprisutnošću uspostavljaju obrazac sa novim simbolima koji nisu usmereni samo ka pojedincu već i socijalnoj, ciljnoj grupi, a sve to vodi ka konformizmu. Logika potrošnje ne polazi samo od ekonomske racionalnosti već od snage iracionalnog kod pojedinca i društvene grupe. Iako na prvi pogled u svemu tome nema prisile, ona je ipak imanentna potrošačkoj kulturi.

Spektakularizacija i glamurizacija stižu do običnog života i svakodnevice uz pomoć masovnih medija menjajući koncept vrednosti i proces vrednovanja. „Kad ekonomske vrednosti imaju ne samo središnju i dominantnu ulogu, nego kad potiskuju i pokrivaju sve druge vrednosti onda se može dogoditi da se potrošnja ne doživljava kao sredstvo, već kao cilj, a profit kao jedina vrednost.”¹⁴

Filozof Djuro Šušnjić je apostrofirao bitne sadržaje potrošačkog društva, pa je zaključio da se najviše „preko stvari (robe) sugerira prihvatanje jedne filozofije života

¹³ Žan Bodrijar, *Amerika*, Buddy Books: Kontekst, Beograd, 1993, str. 33.

¹⁴ Ratko Božović, *Igra ili ništa*, Čigoja štampa, Beograd 2014, str. 64.

koja se može izraziti sa dve reči: novac i uspeh”¹⁵. Kada je materijalni status stavljen u nezamenljivu ambiciju potrošača, neizbežan je i hedonizam i egocentrizam, a takmičenje je njihova dinamička odrednica. U dostizanju nametnutih najviših nivoa potrošnje najširi slojevi ulaze u trku sa osećanjem niže vrednosti koja se jedino može kompenzovati prividom dostizanja referentnih nivoa. Tada su u igri „različite vrste semiotičke i vizuelne kompeticije koje se svakodnevno nameću, kroz marketing, izazivaju, po mišljenjima psihologa, osjećaj nesigurnosti koji aktivira kompezatorne mehanizme, u vidu pretjerane ili nepotrebne kupovine, kako bi se ublažilo negativno osjećanje”¹⁶.

¹⁵ Đuro Šušnjić, *Ribari ljudskih duša*, Čigoja štampa, Beograd, 2008, str. 166.

¹⁶ Lidija Vujačić, „Antropologija konzumerizma”, *Medijska kultura #13*, Civilni forum 23/24, Nikšić, 2017.

TEORIJSKI KRUG

1. Žil Lipovecki (Gilles Lipovetsky)

O hiperpotrošačkom društvu

Problemi ženskog identiteta u uslovima kulminacije manipulativnih tehnika produkcije želja koje sam istraživala u umetničkom radu doveli su me do brojnih autora koji su se teorijski bavili efektima etabliranog potrošačkog društva koje doživljava promenu i preinačenje vladajućeg konzumerizma. U tom smislu za mene je bila podsticajna ideja Žila Lipoveckog o hiperpotrošačkom društvu koju je obrazložio u studiji *Paradoksalna sreća (Ogled o hiperpotrošačkom društvu)*¹⁷.

O drugoj polovini XX veka Lipovecki piše kao o novoj modernosti koja je rođena i koja se podudara sa „civilizacijom želje”. Kao novu fazu potrošačkog kapitalizma on označava hiperpotrošačko društvo. To društvo karakteriše materijalno izobilje ali i deficit sreće. Paradoksalno, u takvom društvu, individualno nezadovoljstvo raste mnogo brže nego ponuda sreće. Već u samom uvodu Lipovecki nagoveštava tu promenu i paradoksalan položaj hiperpotrošača. On, po mišljenju Lipoveckog „nije više samo lakom na materijalnu dobrobit, on se pojavljuje kao eksponirani tražitelj psihičke udobnosti, unutrašnje harmonije i subjektivnog procvata”.¹⁸ Autor pokazuje kako se rađa novo društvo u kome i modeli potrošnje postaju merilo napretka i u kome se više ne kupuje roba, nego zadovoljstvo.

Po mišljenju Lipoveckog pojavljuje se *homo consumericus* trećeg tipa koga on prepoznaje kao vrstu prilagodljivog turbopotrošača koji je u velikoj meri oslobođen starih obrazaca kulture. On žudi za emocionalnim iskustvom i intimiziranom potrošnjom. Lipovecki čak kaže „više se ne radi samo o podsticanju potreba i uslovljenih refleksa, nego o stvaranju emocionalnih veza sa robnom markom, jer je

¹⁷ Žil Lipovecki, *Paradoksalna sreća - Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad, 2008.

¹⁸ Ibid., str. 9.

promocija imidža postala važnija od promocije proizvoda”.¹⁹ U tom procesu mu pomaže ekspanzija reklame koju Lipovecki naziva „reklamni despotizam”. Hiperpotrošačko društvo se razvija, kako kaže autor, u ime sreće, a hedonizam se nametnuo kao vrhunska vrednost i put do sreće.

I kada ulazi u blešteći spektakl potrošačkog obilja, za Lipoveckog ostaje upitnost da li je čovek na sigurnom mestu ili se nadneo nad samim ponorom egzistencije. Zapažam da on uspone hipertržišnog društva nije video sasvim negativno. Da li zaista težimo, pita se, jednostavnom životu, bez raskoši i površnosti svake vrste? „To znači prenebregnuti da ne trošimo samo da bi smo zadovoljili ’osnovne’ potrebe, nego i da bi smo maštali, zabavili se, izgledali, otkrili druge horizonte, ’olakšali’ svakodnevni život. Ne smemo izgubiti iz vida ovu ’psihološku razonodu’ koja obeležava naše oblike potrošnje. Jedan deo naše sreće čine nekorisna zadovoljstva...”²⁰ Iako nije spreman da stavi znake jednakosti između materijalnog blagostanja i srećnog života, iako ne veruje da je potrošnja „sinonim za sreću”, on ne odriče uživanja u slobodnom vremenu i svakodnevna zadovoljstva.

Nesrećna je okolnost što hiperpotrošačko društvo u silovitoj dinamici vremena ne uspostavlja društvo mentalne i psihološke sigurnosti, već strah od nepoznatog, teskobu življenog i neizvesnost perspektive.

Lipovecki smatra da to suludo kretanje u vremenu i prostoru stvara pretpostavke i za pesimizam i za optimizam, ali ostaje do kraja neizvesno šta preovlađuje. On zaključuje da će ciklus hiperpotrošnje biti zatvoren onda „kada sreća bude manje poistovećena sa zadovoljstvom”.²¹

Iako se pojam *Potrošačko društvo* pojavljuje od dvadesetih godina prošlog veka, on svoj uspon doživljava od druge polovine XX veka, pa do novih vremena. U ovom vremenskom rasponu taj pojam postaje najmarkantnija odrednica ekomske stvarnosti života savremenog čoveka i njegovog društva.

Nagoveštaji da će se desiti smrt ovog tipa društva deluju i dalje kao pusta želja. Oni se nisu ostvarili ni kada je došlo do revolucije informacijskih i komunikacijskih tehnologija i takozvanog informacijskog kapitalizma. Štaviše, potrošačko društvo,

¹⁹ Ibid., str. 199.

²⁰ Ibid., str. 401–402.

²¹ Ibid., str. 426.

posredstvom novih tehnologija, dobija nova značenja, kako na individualnom, tako i na kolektivnom planu. S toga Lipovecki primećuje da te promene proširuju logiku tržišnog načina života, da podstiču „ludilo potreba” sa njihovom neprestanom tendencijom širenja novih sadržaja i ulazak u novu epohu potrošačke civilizacije.

2. Gi Debor (franc. Guy Debord)

Moć spektakla

Gi Debor u studiji *Društvo spektakla* na samom početku daje odrednice i karakteristike ovakvog društva. On ističe da u društvima u kojima vladaju savremeni uslovi proizvodnje dolazi do „akumulacije prizora”. „Sve što je nekada bilo neposredno doživljeno, udaljeno je u predstavu.”²² Debor zapaža ponovno grupisanje fragmentarnog opažanja stvarnosti u novi lažni svet, u nezavisne slike koje, kako kaže, obmanjuju čak i same sebe. Njegovo stanovište da predstava, odnosno spektakl „nije samo skup slika”, već više od toga „društveni odnos između ljudi posredovan slikama”.²³ To je razlog što se spektakl ne može shvatiti „kao puka vizuelna obmana koju stvaraju masovni mediji”, već prevashodno kao „pogled na svet koji se materijalizovao”.²⁴ Gi Debor podvlači da je spektakl koji falsifikuje stvarnost u stvari proizvod same te stvarnosti. Ali i da se „stvarnost pojavljuje u granicama spektakla, a spektakl postaje stvarnost”... „U potpuno izokrenutom svetu, istinito je trenutak lažnog”.²⁵ Spektakl je, zaključuje Gi Debor svoje uvodno izlaganje, „kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika”.²⁶ Graditelji i proizvođači spektakla podređeni su logici spektakularnog uticaja. „Agent spektakla koji stupa na pozornicu u ulozi zvezde je sušta suprotnost individui; on je isto toliko neprijatelj sopstvene individualnosti koliko i individualnosti drugih. Stupajući u spektakl, kao model s kojim

²² Gi Debor, *Društvo spektakla*, Porodična biblioteka, 2006, str. 6, http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf (preuzeto 23.1.2018)

²³ Ibid., str. 6.

²⁴ Ibid., str. 6.

²⁵ Ibid., str. 7.

²⁶ Ibid., str. 7.

se treba poistovetiti, on se odriče svih autonomnih odlika u nameri da se poistoveti sa opštim zakonom poslušnosti prema postojećem poretku stvari. Potrošačke zvezde, koje se pojavljuju u obliku različitih tipova ličnosti, samo pokazuju kako svaki od tih tipova ima jednak pristup oblasti potrošnje i da iz nje može da izvuče jednako zadovoljstvo.”²⁷ Tako se gotovo sa ležernošću obezbeđuje i pasivni posmatrač. „Pasivni pristanak, koji spektakl zahteva, zapravo je već efikasno nametnut njegovim monopolom nad pojavnošću, načinom na koji se pojavljuje, ne ostavljajući ni malo prostora za bilo kakav odgovor.”²⁸ Već je ustaljeno mišljenje da su dominantni protagonisti masovne kulture generacije mladih. Iz perspektive prošlosti Debor se s time ne bi složio, jer nije problem u izvođačima spektakla, nego u kapital-odnosu. „Neprestano podmlađivanje postojećeg ni na koji način nije odlika onih koji su danas mladi; taj mladalački polet je prisutan samo u ekonomskom sistemu, u dinamici kapitalizma. *Stvari* su te koje vladaju i koje su mlade, neprestano se otimajući za prestiž i zamenjujući jedne druge.”²⁹ Pokazujući kako spektakl „uništava granicu između sopstva i sveta” baš kao i razliku između „istinitog i lažnog” iza kojih se, po njegovom mišljenju, uspostavlja „čitava organizacija pojavnosti”.³⁰ To je i razlog što spektakl u verziji Gi Debora gubi suštinsku vezu sa smislom. Spektakl je po njegovom mišljenju „stepen na kojem roba uspeva da kolonizuje čitav društveni život”.³¹ Nezavisno od dometa Deborove teorije, ona je izvršila značajan uticaj na razumevanje slike i uopšte vizuelnih sredstava komunikacije.

²⁷ Ibid., str. 16.

²⁸ Ibid., str. 7.

²⁹ Ibid., str. 17.

³⁰ Ibid., str. 56.

³¹ Ibid., str. 58.

3. Maja Vukadinović

Zvezde kao roba

Polazeći od teze Gi Debora da je kapitalističko društvo postalo društvo spektakla kojim dominiraju slike, Maja Vukadinović u knjizi *Zvezde supermarket kulture*³² raspravlja o spektakularnom i spektaklu koji predstavljaju supstitut za ispražnjenu stvarnost i osiromašene odnose između ljudi. Polazeći od toga da je svakodnevni život pod ogromnim uticajem medija, ona govori da su granice između medijskih simulacija i stvarnosti potpuno zamagljene. „Pojava i simbolička reprezentacija potiskuju stvarnost. Medijima i spektaklom posredovanu potrošačku kulturu u postmodernističkom društvu karakteriše dominantna važnost medijske reprezentacije, prolaznost, kratkotrajnost i promenljivost koja negira uspostavljanje bilo koje trajne strukture, pa čak negira i samu stvarnost. Reč je o kulturi upućenoj na tehnologiju koja u osnovi ima razvijanje sposobnosti za brzo odbacivanje starog i još brže prihvatanje novog.”³³ Upravo masovni mediji reprezentuju i oblikuju stvarnost. Kroz proces selekcije, oblikovanja, prikazivanja, oni ne prenose samo staro značenje, već mnogo više od toga, stvaraju novo značenje. Na taj način medijska reprezentacija diktira tumačenje stvarnosti. „Idealizovane slike slavnih ličnosti, stvorene u medijima i u službi potrošačke kulture, postale su autentičnije i poželjnije nego stvarni predmeti ili osobe koje verovatno reprezentuju.”³⁴ Polazeći od Bodrijara i Debora, Vukadinović zaključuje „da slika zvezde predstavlja robu koja spaja aspekte objekta i ljudskog bića. U bliskoj vezi sa željama i potrebama potrošača (masovne publike), tržišnom vrednošću i profitabilnošću, ova nova vrsta robe ima istu privlačnost kao materijalni predmeti koji se prodaju na tržištu”.³⁵ Tako se zvezde mogu uporediti sa bilo kojim drugim proizvodom koji se iznosi na tržište radi zarade. Vukadinović skreće pažnju na promenu koju su mediji doneli u načinu na koji doživljavamo svet, kulturu, društvo, pa i same sebe. Mediji sugerišu i promovišu poželjne stavove, raspoloženja i ukuse, ali i

³² Maja Vukadinović, *Zvezde supermarket kulture*, Clio, Beograd, 2013.

³³ Ibid., str. 75.

³⁴ Ibid., str. 76.

³⁵ Ibid., str. 76.

vrednosne obrasce i svest o onome šta je u društvu važno. Zato ona tvrdi da savremena medijska kultura ima formu spektakla koji predstavlja zamenu za neposredno iskustvo.

4. Mišel Fuko (Michel Foucault)

Nadziranje

Mišel Fuko je istraživao fenomen *nadziranja* polazeći od sistema kaznene procedure, odnosno nastanak moderne institucije zatvora. Tim pojmom je sugerisao da je nadziranje dominantan način kontrole i disciplinovanja potreba koji se dešava i u savremenom društvu. Fuko je opisao kako je uspostavljan mehanizam za podčinjavanje pojedinca u zatvoru. Panoptikon je stvarao moćnu i novu sofisticiranu internu prisilu kroz stalno posmatranje zatvorenika koji su međusobno bili potpuno odvojeni i među kojima nije bila dozvoljena nikakva interakcija. Na primeru zatvora prema Dž. Bentamu to bi bila zgrada okruglog oblika sa ćelijama na njenoj ivici i kulom za stražare u sredini. Pri tome zatvorenici nikada ne mogu videti stražare u kuli, tako da nikad ne znaju kad su direktno posmatrani, jer se to može dešavati u kontinuitetu. To je glavna svrha takvog objekta da se kod zatvorenika stvori svest o stalnom nadzoru.³⁶ U njegovoj verziji Panoptikon postaje nadmoćna konstrukcija nadgledanja po kojoj se svako dešavanje u okviru jedne ustanove u svakom trenutku može učiniti vidljivim, a samim tim i kontrolisati. U stvari, nije u pitanju samo posmatranje i neprekidna kontrola već i svest o tome da nije moguće umaći stalnom nadzoru. Čak i samica, kao najteži oblik izolacije, gubi svoju pređašnju svrhu jer nad njom dominiraju svest i uverenje o kontroli i vidljivosti. Upravo glavna posledica Panoptikona jeste stvaranje svesti o neprekidnoj vidljivosti, čime se osigurava automatsko funkcionisanje vlasti. Ili, kako kaže Fuko „savršenstvo vlasti teži da učini nepotrebnim njeno aktuelno izvršenje”.³⁷ Tako se menja i funkcija nadzornika i

³⁶ Julija Olbrih, „Fukoov panoptikon – privatnost u doba masovnog nadzora”, <http://olbrih.blogspot.com/2015/11/fukoov-panoptikon-privatnost-u-doba.html> (preuzeto 8.8.2017)

³⁷ Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati, nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad, 1997, str. 195.

tradicionalnog nadzora, jer se iz tog apstraktnog odnosa rađa stvarna podčinjenost. Zato je i postalo opšte mesto da je vidljivost klopka.

Model represije o kome piše Fuko može postati primer za funkcionisanje društva i pojedinca u njemu. „Naše društvo nije društvo javnih priredbi, već nadzora; ispod površine slika, dubinski se utiče na tela; Iza velike apstrakcije ekonomske razmene, odvija se minuciozno i konkretno dresiranje korisnih snaga.”³⁸ Suština nadziranja, po Fukou, je u disciplinovanju koje se po istom principu dešava u zatvoru, ali i u fabrici, školi, kasarni ili bolnici. Ideja Panoptikona je metafora za sistem društvene kontrole, uvođenje discipline i sveprisustvo moći koje se prihvata kao normalan vid egzistencije. Ona se proteže od institucije do svakodnevnog života. Primer za to, u savremenom životu može biti i video nadzor na javnim mestima, elektronsko društvo koje pokušava da upravlja svim informacijama ili rijaliti televizijski projekti.

Fukoovo teorijsko stanovište o kontroli i nadzoru suštinski je telo predstavilo kao biološki objekt čiju epistemu i značenje determinišu društveni sistemi.

Ratko Božović zaključuje da: „Nije teško zapaziti da su se mediji za masovno opštenje bitno promenili od Fukoovog /Michel Foucault/ prvobitnog koncepta Panoptikona, koji je 'pročitani' kao moćna mašina koja podjednako umrežuje i one koji uspostavljaju moć i one nad kojima se uspostavlja moć.”³⁹

³⁸ Ibid., str. 210.

³⁹ Ratko Božović, *Igra ili ništa*, Čigoja štampa, Beograd, 2014, str. 61.

5. Žan Bodrijar (Jean Baudrillard)

Život u simulakrumu

Francuski sociolog i teoretičar Žan Bodrijar u svojim prvim knjigama *Sistem objekta* (1968) i *Potrošačko društvo* (1970) fokusira se na potrošački objekat (proizvod). On naime smatra da proizvodi nemaju samo upotrebnu vrednost već predstavljaju i određeni znak, kojim potrošači komuniciraju sa društvom. Dakle, umesto Lakanovih pojmova simboličko, imaginarno i realno, Bodrijar stavlja u centar pažnje znak, koji više nije neutralna ni pasivna odrednica već važna činjenica u samoj stvarnosti kojom potrošači šalju poruke o svom stilu, statusu i identitetu... Štaviše, znak postaje razmenska vrednost⁴⁰, to znači da se radi o robi u svim aspektima svoje artikulacije od proizvodnje do konzumiranja, od zadovoljavanja potreba do ideoloških ishodišta, odnosno ideološkog koda. Moderna društva su organizovana po principu proizvodnje i potrošnje, a postmoderna po principu simulacije, igre, slike i znaka. Bodrijarovo delo *Simulakrumi i simulacija* radikalno transformiše znak u sliku koja više ne robuje stvarnosti, već samim tim što je njena kopija i što opstaje u hiperrealnom miljeu. Time je dovedeno u pitanje razumevanje stvarnosti, istine i značenja. Naime, Bodrijar simulaciju vidi kao proizvod aparature razuma, a simulakrum kao aparat za proizvodnju realnog sveta, odnosno značenja i onda kada ga više nema. Za primer uzima medijske inscenacije ratova ili moderne supermarkete. U svetu u kome se sve pretvara u robu i u kome je suština stvari u njihovoj izloženosti, serijalnosti i spektakularnosti, dešava se savršeni zločin – ubijanje realnosti.

Bodrijar je svestan kraja prethodne epohe, zato i piše: „Gotovo je s radom. Gotovo s proizvodnjom. Gotovo s političkom ekonomijom.”⁴¹ To znači da je sve dobilo attribute simulacije i u domenu ekonomije i u domenu politike. A princip simulacije kao privida zamenjuje stvarnost. Ova Bodrijarova teza se na neki način oslanja na Gi Deborovu studiju o *društvu spektakla* (1967). Bodrijar u svom delu *Simulakrumi i simulacija*

⁴⁰ Žan Bodrijar, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko socijološko društvo, Zagreb, 2013, str. 39.

⁴¹ Ibid., str. 88.

pravi razliku između ova dva pojma. On smatra da se u postmoderno doba ušlo sa simulacijom stvarnosti i da se tako dobio svet hiperrealnosti. Simulacija, po njegovom mišljenju, sadrži neke elemente realnog, ona nije predstava nekog objekta i stvarnog sveta nego prelaz u novi prostor koji ne pripada ni stvarnom ni istinitom. „Začarana simulacija: varka za oko – lažnije od lažnoga – u tome je tajna privida.”⁴² Simulakrum predstavlja objekat ili proces koji stoji na mestu stvarnog, ali nije stvarno. Simulakrum ne prikriva istinu, on je zamena stvarnog njegovim znacima. Simulakrum je nova istina. Oni zajedno čine hiperrealnost koja je realnija od same realnosti, odnosno stvarnija od stvarnog. Bodrijar kao primer simulacije uzima Diznilend, za koji kaže: „To je dajdžest američkog načina života, panegirik američkih vrednosti, idealizovana transpozicija jedne protivrečne stvarnosti. To je tačno, ali u tome se krije i nešto drugo i sama ta 'ideološka' osnova služi kao pokriće jednoj *simulaciji* treće vrste: Diznilend svojim postojanjem, zapravo, prikriva činjenicu da je 'stvarna' zemlja, 'stvarna' Amerika, u stvari, Diznilend (pomalo kao što zatvori svojim postojanjem prikrivaju da je, zapravo celokupno društvo u svojoj banalnoj sveprisutnosti zatvorsko). Diznilend je postavljen kao imaginaran, kako bi podržao verovanje da je sve ostalo stvarno, mada Los Anđeles i Amerika, koji ga okružuju, više nisu stvarni, nego spadaju u vrstu nadstvarnog i simulacije. Ne radi se više o nekoj lažnoj predstavi stvarnosti (ideologiji), radi se o prikrivanju da stvarno više nije stvarno, dakle, o spasavanju principa stvarnosti.”⁴³

Po mišljenju Bodrijara posredstvom masovnih medija, industrije zabave, kompjuterizacije i virtuelne realnosti stvara se model realnog bez porekla i realnosti - stvara se hiperrealno i simulakrum kao kopija bez originala. Kad Bodrijar vidi simulakrum kao „istinu koja skriva činjenicu da istine nema”⁴⁴ on, zapravo, nagoveštava i polje njene simulacije i manipulacije. Imaginarno i stvarno više ne uspostavljaju saglasnost već nameću distancu. Ako je dominantna ili sveprisutna simulacija i manipulacija, onda ne postoji mogućnost za „kritičku projekciju”.⁴⁵

Suočen sa dominacijom tehnike i tehničke igre u kojoj je teško razaznati šta je objekt, a šta subjekt na relaciji čovek-tehnika, odnosno, da li je čovek produžetak tehnike ili je tehnika produžetak čoveka, navela je ovog francuskog filozofa da i ljude svodi na puke

⁴² Ibid., str. 143.

⁴³ Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str.16.

⁴⁴ Ibid., str. 5.

⁴⁵ Ibid., str. 123.

označitelje bez značenja⁴⁶. A pošto se „rasplinjuje stvarnost“⁴⁷, medijima preostaje da je fabrikuju do nivoa hiperrealizma.

Raspravljajući o odnosu stvarnosti i slike on govori o dijaboličnom zavodačenju slika i predlaže radikalnu sumnju u to da je slika privid nekog stvarnog sveta. Slika, po njegovom mišljenju, nije više zanimljiva po svojoj ulozi ogledala, nego tek onda kad počinje da modeluje stvarno i kad se prilagođava stvarnosti samo da bi je bolje izobličila.⁴⁸ Primer za to je stvaranje kulta zvezda i holivudskih idola. „Upravo u mjeri u kojoj idol ne predstavlja ništa, nego se nudi kao čista strastvena, zarazna slika, briše se razlika između stvarnoga bića i njegove imaginarne uznesenosti.“⁴⁹ Te slike nas posredstvom medija očaravaju, po mišljenju Bodrijara, ne zato što su mesto proizvodnje smisla, nego naprotiv, mesto nestajanja smisla koje nas oslobađa elementarnog prosuđivanja o stvarnosti. To je, kako autor kaže, mesto fatalne strategije poricanja stvarnosti i načela stvarnosti.

U poglavlju „Kraj panoptičkog“⁵⁰, ovaj socijolog govori i o televizijskoj hiperrealnosti podsećajući na američki eksperiment televizijske istine koji je 1971. godine pokušao sa porodicom Laud. Ova porodica je tri stotine sati direktno snimana što se smatralo podvigom televizije koji se može uporediti jedino sa sletanjem na mesec. Bodrijar se pita o suštini televizijske istine, odnosno, da li je reč o istini te porodice ili o istini televizije i zaključuje da je televizija istina Laudovih. I to ne isitna ogledala, ni ona panoptičkog sistema i pogleda, nego manipulatorska istina. „Svugde, u bilo kojoj oblasti, političkoj, psihološkoj, medijskoj, gde više ne može da se održi razlikovanje dvaju polova, ulazi se u simulaciju, pa prema tome i u apsolutnu manipulaciju...“⁵¹, zaključuje Bodrijar.

Žan Bodrijar je Fukoove teorije video kao metafore. Očigledno je da njegovo razumevanje *simboličke razmene* postaje bitna pretpostavka razilaženja moderne i postmoderne. Dok su moderna društva, po mišljenju Bodrijara, utemeljena na

⁴⁶ Žan Bodrijar, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko socijološko društvo, Zagreb, 2013, str. 80–81.

⁴⁷ Ibid., str. 102.

⁴⁸ Ibid., str. 184

⁴⁹ Ibid. str. 185.

⁵⁰ Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str.33.

⁵¹ Ibid., str. 35.

principima proizvodnje i potrošnje, postmoderna društva se zasnivaju na principima simulacije, simulakruma i hiperrealizma.

6. Lora Malvi (Laura Mulvey)

Slika spolja i slika iznutra

Lora Malvi, britanska teoretičarka filma i medija obrazlaže kako se u slici uspostavlja matrica imaginarnog i subjektiviteta. Slika spolja i slika iznutra grade obličje fascinacije koja ima paradoksalno ishodište, jer se istovremeno gubi i osnažuje ego. Opažanje ekranizovanog, virtuelnog tela omogućava nam nove uslove u kojima trenutno zaboravljamo na do sada uspostavljeni ego i poređenjem sa predloženim ili nametnutim imaginarnim, fragmentovanim idealom ostajemo u igri identifikacije i projekcije koja nije ništa drugo do bekstvo od samosvesti o sopstvenom identitetu. Subjektivno prepoznavanje slike još uvek nije prepoznavanje sopstvenog identiteta. Identifikacija sa virtuelno stilizovanim telima iz medijskog prostora često i ostaje u distanci prema ego idealu. Taj ideal i jeste podsticajan, ali nije ostvarljiv.

Za mene je bilo veoma inspirativno stanovište Lore Malvi, njeni pogledi na filmsku umetnost i oblikovanje ženskog identiteta, a naročito njeno viđenje voajerizma u spektaklu erotskog doživljaja žene. Lora Malvi polazi od toga da je žena objekt, dok je muškarac aktivni subjekt koji ima zadatak da pogledom menja, oblikuje, daje nova značenja njenom telu. „Određujući muški pogled projektuje svoju fantaziju na žensku figuru koja je stilizovana u skladu s njim.”⁵² Zato je i razumljivo što je „ženska želja potčinjena svojoj slici kao nosiocu žive rane, ona može da postoji samo u odnosu prema kastraciji i ne može da je transcendirati”.⁵³ Ne bi, dakle, trebalo zaboraviti na tradicionalni obrazac muške dominacije po kome je žensko telo puki objekat preko koga se uspostavljala muška fantazija na žensku figuru koja je oblikovana prema

⁵² Lora Malvi, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”, http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s8/lora.html (preuzeto 16.12.2017)

⁵³ Ibid.

njegovim težnjama. „U svojoj tradicionalno egzibicionističkoj ulozi žene su istovremeno gledane i izložene, svojom pojavom kodiranom za snažan vizuelni i erotski učinak, tako da se može reći da one konotiraju *gledanost*. Izlaganje žene kao seksualnog objekta je lajt-motiv erotskog spektakla: od *pin-up-a* do striptiza, od Zigfilda do Bazbi Berklija, ona zadržava pogled, ciljajući na želju i označavajući je.”⁵⁴ Sve to stvara atmosferu u kojoj su prisutne i strast i želje, i nagonско i imaginarno, kompleks kastracije i skopofilija i narcizam.

„Telo je ograničeno zbog svoje egzistencijalne dualnosti, materijalnog i nematerijalnog dela, kao i dualnosti same psihe. Svesti i nagona koji su u njemu smešteni. Osim toga telo funkcioniše kao provodnik između subjektivnosti i sveta. Njegove granice nisu svodljive samo na prostor organskog, kao ni spoljašnjeg ili unutrašnjeg...”⁵⁵

Lora Malvi zapaža da se žena koja se našla u filmu kao erotski objekt prepoznaje na dva nivoa: „kao erotski objekt za junake priče koja se odvija na ekranu, i kao erotski objekt za posmatrače u auditorijumu, sa tenzijom koja se pomera između pogleda sa obe strane ekrana”.⁵⁶ Kad je zbog fragmentacije došlo do napuštanja integralne slike i renesansnog prostora, percepcija ekranizacije dobija novi značaj jer će apostrofirani delovi tela postati dovoljna zamena za telo kao celinu. A samim tim je sužen i vidokrug posmatrane i proživljene stvarnosti. To je put do postmoderne realizacije slike i njene bezgranične mogućnosti manipulacija. U manipulaciji sadizam nalazi posebno uporište, a prema Malvi „prisiljava drugu osobu na promenu, vodi borbu volje i snage, podrazumeva pobedu/poraz, a sve se to pojavljuje u linearnom vremenu sa početkom i krajem.”⁵⁷ Po mišljenju ove britanske teoretičarke „kodovi kreiraju pogled, svet i objekat, proizvodeći time iluziju izraženu po meri želje”.⁵⁸ Slika ispred gledaoca postaje svojevrsna enigma time što ona nije dovoljna za njegovu identifikaciju, niti za njegovu distancu u odnosu na nju.

Materijalno telo subjekta suočeno sa ogledalom opstaje sa okrnjenim odrazom samim tim što ono nije njegova verna slika ili predstava celine, već samo fragment njegove idealizovane slike, njegovog idealizovanog „Ja”. Predstava o sebi kao idealizovanom

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Lidija Cvetić, *Žensko telo u nadrealističkoj fotografiji i filmu, (doktorska dis., Univerzitet umetnosti u Beogradu)*, 2015, str. 62.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

subjektu je prostor na kome su prisutni svi manipulativni uticaji masovne kulture, formirajući sliku o sebi kroz fascinaciju idealnim modelima koji se prezentuju. Tako se pojedinac otuđuje od sebe i od drugih, zbog čega dominira pseudoidentitet, kao posrnuće slobode. Kad vizuelna potvrda subjekta sa stanovišta sopstvenog pogleda nije u mogućnosti da obuhvati sebe kao celinu, tu nastaje problem u nastojanju da se dostigne do identiteta samog tela. Vizuelna prezentacija tela u ogledalu udaljava istinu o telu kao o polivalentnoj vrednosti. U pravu je Lora Malvi, podstaknuta Lakanovim idejama, kad prepoznaje u takvoj prezentaciji ženskog tela tipičan narcistički mehanizam i formu skopofilije. Ona će obrazložiti ideju o tome kako ženski rodni identiteti postaju deo kulturnog identiteta i vladajućeg sistema vrednosti. U skopofiličnom pogledu ova autorka vidi dinamiku zadovoljstva u prisvajanju, ali ne i identifikovanja sa prezentovanom slikom. Samim tim što dolazi do uspostavljanja aktivnog i pasivnog subjekta i objekta, nametnuta je logika raspodele moći. Lora Malvi ističe da „žene vide sebe kao objekte, kao promatrane predstave. Zajedno sa tim, žene uče da pozicioniraju sebe kao objekte-za-posmatranje/gledanje kroz specifičan način oblačenja, gestikulacije i interpersonalne komunikacije.”⁵⁹ Takavo rezonovanje stiže iz iskustva koje se vezuje za patrijahalnu kulturu u kojoj je bio tako drastičan binarni sistem podele na muško i žensko ne samo u medijima nego u svakodnevnom životu. Postmoderna koncepcija muško-ženskih odnosa napustila je takvu tradiciju i takvo iskustvo. Ipak, taj princip izlaganja i dominacije eksploatisan je u konzumerizmu.

⁵⁹ Laura Mulvey, „*Visual Pleasure and the Narrative Cinema*”, *Screen* 16.3, Oxword Up, New York, 1999, str. 6-18.

7. Moris Merlo Ponti (Maurice Merleau-Ponty)

Telo kao totalno biće

Moris Merlo Ponti u svojoj *Fenomenologiji percepcije* telo vidi kao ontološki problem koji ima izuzetnu važnost u odgovoru na dihotomiju tela u odnosu na kognitivno. Koliki značaj pridaje vrednosti tela vidi se po tome što ga povezuje sa suštinskim pitanjima sveta, pa otuda i kaže da se „problem sveta i, za početak, problem sopstvenog tela sastoji u tome što u njemu obitava sve”.⁶⁰ I pored toga što svet „obitava” u telu, ne postoji mogućnost da ga do kraja odgonetnemo jer ono doseže iracionalne dimenzije. To je razlog da je ono uvek bliže neodređenosti nego njegovom jasnom, racionalnom tumačenju. Zato Moris Merlo Ponti i insistira na tome da je telo „uvek nešto drugo” od onoga što je utemeljeno u samoj prirodi jer se susreće sa kulturom koja ga u izvesnom smislu modifikuje. Telo i ne opstaje kao autonomni znak i kao nezavisno značenje. „Bilo da je reč o telu bližnjeg ili o mome sopstvenom telu, ja nemam drugog načina da upoznam ljudsko telo sem da ga doživim, to jest da na svoj račun preuzmem dramu koja ga prožima i da se s njom stopim. Ja sam, dakle, svoje telo bar u onoj meri u kojoj ga doživljavam, i, recipročno moje telo je kao prirodni subjekt, kao privremena skica mog totalnog bića.”⁶¹ Telo kao totalno biće u ambiciji da postane *intersubjektivni* potencijal mora slediti ili sopstvenu svest ili iskustvo. Zato filozof *Fenomenologije percepcije* i zaključuje da „biti svjest, ili radije biti iskustvo, znači iznutra komunicirati sa svojim svijetom, tijelom i drugima, biti s njima umjesto biti pokraj njih”.⁶²

⁶⁰ Moris Merlo Ponti, *Telo kao izraz i reč, Fenomenologija*, Nolit, Beograd, 1975, str. 340.

⁶¹ *Ibid.*, str. 341.

⁶² Moris Merlo Ponti, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990, str. 124.

8. Lev Manovič (Lev Manovich)

Dominacija novih medija

U delu *Jezik novih medija*, teoretičar Lev Manovič formuliše prvu sistematsku teoriju novih medija, a istovremeno istražuje uticaj digitalne revolucije u vizuelnoj kulturi. Ključ za razumevanje savremene stvarnosti, po njegovom mišljenju, jeste *baza podataka*. Nova digitalizovana realnost, o kojoj govori autor, kreirana je unutar World Wide Web-a. Svet se unutar nje pojavljuje kao beskonačna i nestruktuisana baza podataka, slika, tekstova, koja omogućava da se pomoću nje razvija sopstvena etika i estetika. Lev Manovič bazu podataka definiše kao antitezu narativa, kao *meta ready made* koji ima potencijal da ostvari sistem beskrajnih mogućnosti. Bazu podataka on još naziva simboličkim oblikom računarskog doba. U vreme računara baza podataka postaje središte stvaralačkog postupka. Možda najširi kontekst za poetiku, estetiku i etiku postmoderne je baza podataka bez reda i redosleda, gde, prema Manoviču „svet izgleda kao beskrajna nesređena zbirka slika, tekstova i drugih zapisanih podataka”.⁶³ Uz velike mogućnosti za izvođenje iz korpusa baze podataka, Manovič skreće pažnju na realizacije antinarativa i smatra da „ukoliko se vremenom dodaju novi elementi, konačni rezultat jeste zbirka a ne priča”.⁶⁴ Tu više nije reč o koherentnom skladu, što stvara mogućnosti za najrazličitije i simulacije i manipulacije. I pored toga što je narativ redukovan, on će biti prisutan u onoj meri u kojoj je materijalnost baze podataka preinačena u nove odnose i novu virtuelnu sliku.

U prologu svoje knjige Manovič kao vodič kroz jezik novih medija koristi kadrove avangardnog remek-dela ruskog reditelja Dzige Vertova iz 1929. godine *Čovek s filmskom kamerom*.

Manovič proučava jezik novih medija pokušavajući da utvrdi šta je to novo u načinu na koji novi mediji stvaraju iluziju stvarnosti i posledice računarske revolucije na

⁶³ Lev Manovič, *Jezik novih medija*, Clio, Beograd, 2015, str. 263.

⁶⁴ Ibid., str. 265.

vizuelnu kulturu u najširem smislu. Za njega su „novi mediji rezultat stapanja dva odvojena istorijska puta: računarstva i medijskih tehnologija”.⁶⁵

Važna karakteristika novih medija, po Manoviču, je interaktivnost. „Kulturne tehnologije industrijskog društva – film i moda – zahtevale su od nas da se poistovetimo sa telesnom slikom nekog drugog. Interaktivni mediji traže od nas da se poistovetimo sa mentalnim ustrojstvom nekog drugog. Ako je filmski gledalac, muškarac ili žena, žudeo i pokušavao da oponaša telo filmske zvezde, od korisnika računara traži se da prati mentalnu putanju projektanta novih medija.”⁶⁶

Manovič skreće pažnju na montažu kao ključnu tehnologiju XX veka za stvaranje lažnih stvarnosti. Ukazao je pritom na dve osnovne tehnike montažnog digitalnog komponovanja. „Prva tehnika je vremenska montaža: posebne stvarnosti obrazuju sled događaja u vremenu.”⁶⁷ Ova tehnika montaže je uobičajena i naziva se filmska montaža. „Druga je montaža unutar samog kadra: ova druga montaža jeste suprotnost prve: odvojene stvarnosti obrazuju međusobno zavisne delove jedne slike.”⁶⁸ Kao primer navodi višestruke ekrane koje su koristili avangardni filmski stvaraoci dvadesetih godina prošlog veka. Analizirajući ideološke montaže Dzige Vertova, Lev Manovič citira njegove teorijske napise u kojima Vertov tvrdi da „pomoću montaže film može da prevaziđe svoju pokazanu prirodu tako što će gledaocu prikazati stvari koje nikada nisu postojale u stvarnosti”.⁶⁹ Montaža unutar kadrova postala je standardna tehnika moderne fotomontaže i dizajna jer su mogućnosti izrade lažnih stvarnosti postale neograničene. Značaj Vertovljevog filma za nove medije, po mišljenju Manoviča, jeste u tome što on dokazuje da je moguće pretvoriti „efekte” u smisaoni umetnički jezik koji ima određeno značenje. „Kako se film odvija, obični snimci ustupaju mesto manipulisanim snimcima; nove tehnike pojavljuju se jedna za drugom, dostižući pri kraju filma intenzitet tobogana – prave kinematografske orgije.”⁷⁰ Cilj Vertova je, kako kaže Manovič, da nas pridobije za svoj način gledanja i razmišljanja i da nas navede da učestvujemo u njegovom ushićenju. Time se pokazuje da Vertov „manipuliše” tako da uvezuje bazu podataka i narativ u jedan novi oblik.

⁶⁵ Ibid., str. 62.

⁶⁶ Ibid., str. 103.

⁶⁷ Ibid., str. 191.

⁶⁸ Ibid., str. 191.

⁶⁹ Ibid., str. 192.

⁷⁰ Ibid., str. 287.

Dinamika koja postoji između baze podataka i narativa dobija neslućene mogućnosti u stvaranju novog jezika vizuelne i masovne kulture.

IZGUBLJENI IDENTITET

Celokupnu kulturu masovnog društva možemo posmatrati kroz dva pojma, odnosno procesa, o čemu sam u ovom radu i ranije govorila. To su remix i reciklaža kao svojevrsne krize autentičnosti. Po mišljenju Žarka Paića koji se oslanja na Leva Manovića „*Remix* nije ništa drugo nego sposobnost dizajniranja nove realnosti rekombinacijom različitih formi i tehničkih mogućnosti medija (fotografije, filma, televizije, videa)”.⁷¹

Pojedinac kombinuje najrazličitije slike, pokušavajući da se domogne sopstvenog identiteta, a u stvari on ga kroz taj proces gubi, stvarajući pseudoidentitet. To je proces rastakanja ličnosti i njene fragmentacije.

Remix kao kombinacija stapanja starog i novog, često spektakularan i provokativan predstavlja kulturno-tehnološku tendenciju koja bitno utiče na percepciju i prihvatanje stvarnosti i uspostavljanje vrednosnog sistema. Ovo mešanje, tačnije *remix-estetika*, postaje pretpostavka savremene komunikacije, ali i novo polje za manipulaciju. Prema Paiću „dizajner je estetski ideolog *remixa* digitalnoga doba bez svijeta. Dizajner miješa i sastavlja krhotine svijeta u znakovima estetsko-ideologijske konstrukcije. Svijet bez dizajnera ne postoji. Medijska konstrukcija realnosti dizajniran je *remix* društveno-kulturalne realnosti.”⁷²

Dizajniranje života postaje ne samo ideologija tehnološkog uma već i važna pretpostavka pogleda na svet. Dizajner kao ideolog savremenog doba određuje celokupnu stvarnost pojedinca od načina kako će da misli, da se ponaša, oseća, bira, leći, jede, voli, kako će da izgleda, šta će da podržava...

U procesu globalizacije dolazi do pojave različitih identitetskih predložaka, koji u svojoj fragmentaciji dobijaju nova identitetska ishodišta. U blizini i ritmu promena se nalaze postojeći i nastajućii identiteti. U stalnoj promeni identiteti se ljujaju između

⁷¹ Žarko Paić, „Novi mediji – od živih slika do slika života”, *Zarez* 440, <http://www.zarez.hr/clanci/novi-mediji-od-quotzivih-slikaquot-do-quotlika-zivotaquot> (preuzeto 10.5.2017)

⁷² Ibid.

osvojenog i novonastalog. „Konstruktivistički pristup nasuprot, dakle, esencijalističkom, se ogleda i na društvenom i na individualnom planu kroz stalno preispitivanje sopstvene identitetske pripadnosti unutar nacionalne, ideološke, profesionalne ili neke druge (ne)formalne strukture. Tako društveno prihvatljiva procesualna priroda identiteta u postmodernom i konzumeristički orijentisanom društvu, s jedne strane, oslobađa nas od društvenih okova na mikro i makro planu, dok s druge, dovodi u pitanje postojanje stabilnog, koherentnog *sopstva*, što opet djeluje zbunjujuće, nedovoljno pouzdano u interakciji sa drugim, istim ili posve različitim, identitetima.”⁷³ I ovde je prisutna identitetska matrica koja u velikoj meri podseća na tradicionalnu, mada njena standardizacija i unifikacija neposrednije utiču na prihvatanje potrošačkog mehanizma u lovljenju potrošačkih potreba. Vrednosni sistem i masovna proizvodnja uspostavljaju korelaciju te postaju snage u osvajanju potrošačkog mentaliteta.

Iako poželjna i očekivana, subverzija nije stalno stanje stvari, a bez nje nema stvaranja novih formi identiteta. To se objašnjava time što „mediji i potrošačka kultura zajednički rade na stvaranju mišljenja i ponašanja koja se uklapaju u postojeći sistem vrednosti, institucija, verovanja i običaja”.⁷⁴

Čovek kao društveno biće, koji deli društveni kontekst kome pripada, svakodnevno oblikuje svoj identitet u interakciji sa svetom koji ga okružuje. Polazeći od toga, umetnici u drugoj polovini XX veka sve češće pribegavaju korišćenju tela kako bi izrazili sebe i svoje ideje. Umetnik, kako to piše Luca Jović u eseju *Tijelo kao medij* više ne prikazuje znak za telo nego pokušava da locira, izrazi i pokaže samo prisutno telo, tumačeći ga kao subjekat i objekat umetnosti. Telo, naročito u performativnoj umetnosti, postaje osnovni nosilac događaja. Ono ima „višeznačnu determinaciju fetiša, robe, informacije, prikaza, objekta, subjekta, simbola i označitelja, ali i pokazanog uzorka pomoću kojeg se otkriva i pokazuje moć namjera ili efekata društvenih totaliteta”.⁷⁵

⁷³ Lidija Vujačić, „Antropologija konzumerizma”, *Medijska kultura #13*, Civilni forum 31/32, Nikšić, 2017.

⁷⁴ Kelner Daglas, *Medijska kultura – Studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma*, Clio, Beograd, 2004, str. 8.

⁷⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 363, https://monoskop.org/images/0/0c/Suvakovic_Misko_Pojmovnik_suvremene_umjetnosti.pdf (preuzeto 16.2.2018)

TELO U FOKUSU

Postmodernizam koji se pojavio šezdesetih godina prošlog veka karakteriše konzumeristička civilizacija u kojoj telo dobija novi tretman i značenje. Kroz proces refleksije tela možemo doći do razumevanja društva u kojem ono funkcioniše. Inače, šezdesete godine prošlog veka obeležene su značajnim događajima i procesima koji su promenili optiku u tretiranju tela. To je period u kome se pojavljuju i razvijaju novi društveni pokreti podstaknuti idejama nove levice, otporom prema rasizmu, klasnoj nejednakosti, reakcijama na rat u Vijetnamu i otpor prema autoritarnim državnim politikama, ekspanzija seksualne revolucije kao emancipacije tela, pojedinca, porodice, grupe i društva, brisanje granica između popularne i visoke kulture. Takva revolucionarna atmosfera, koju reprezentuju pre svega studentski pokreti širom sveta 1968. godine, promenili su globalnu društvenu klimu. Paralelno dolazi do ekspanzije popularne i masovne kulture⁷⁶, unapređenja novih tehnologija i razvoja novih medija kao i jačanje feminističkih ideja i pokreta. Ovo doba karakteriše i planetarni proces globalizacije, odnosno tehnološke, ekonomske, političke i kulturne povezanosti sveta i multiplikovanje sličnih društvenih modela, potrošačkih navika i hedonističke osećajnosti. Ljudi postaju sve slobodniji u odabiru životnih stilova, vrednosti, mišljenja i identiteta. Krajem šezdesetih godina došlo je i do, kako to kaže Miško Šuvaković, suprotstavljanja dva rivalska oblika masovne kulture: „industrije zabave i potrošačkog društva (američki model potrošačkog društva bele srednje klase) i alternativnih kulturnih pokreta mladih (rok kultura, situacionistička revolucija svakodnevnog života, uticaj istočnih kultura, nova levica, marginalne grupe)”.⁷⁷

Naravno, ova društvena i politička klima odrazila se i na sferu umetnosti. Konceptualna umetnost, koja je kao umetnički pokret nastala 1966. godine, doživljava ekspanziju kao autorefleksivni, kritički i analitički koncept sveta i umetnosti. Razvijaju

⁷⁶Masovna kultura (eng. mass culture) je popularna umetnost (eng. popular art) i kultura zapadnih kapitalističkih društava ostvarena razvojem industrije zabave (muzika, film, spektakl, turizam) i masovnih informacija (radio, televizija, časopisi, kompjuterske mreže).

Preuzeto iz: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 424.

⁷⁷ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 425.

se nove umetničke forme, performans, land art (land art)⁷⁸, fluksus (fluxus)⁷⁹, body art (body art), video art, koji se mogu izvoditi izvan galerijskog prostora. Telo postaje subjekt i objekt umetničkog dela, poruka i znak preko koga umetnici vode kritički dijalog sa društvom. Značajno je povećano i učešće žena u umetnosti koje iznose na umetničku scenu teorijske i političke stavove povezane sa ekspanzijom feminističkih pokreta. „Feministička umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina zasnivala se na emancipatorskom, kritičkom i ekscenornom ukazivanju na antropološke (levičarske) okvire žene kao subjekta umetnosti, tj. na njenu telesnost, biološki simbolizam ili politički smisao ženskog čina.”⁸⁰ Kroz umetnost ženske umetnice bave se ideologijom feminističkog pokreta, socijalnim položajem žene u društvu, seksualnošću žene, dekonstruišući pritom tradicionalne umetničke forme. Primer su svakako Marina Abramović, Valie Export (Valie Export), Ana Mendieta (Ana Mendieta), Joko Ono (Yoko Ono), Keroli Šniman (Carole Schneeman), koje su na umetničku scenu izašle sa nizom performansa u kojima je telo jedini medij komunikacije.

Telo je tako postalo važno mesto preko koga umetnici stvaraju nova značenja i nova pravila. Na osnovu njegove refleksije uspostavljaju se određeni društveni, kulturni i politički koncepti i stvaraju nove paradigme. Telo u dodiru sa postmodernom paradigmom, doživljava preporod i transformaciju, u uslovima kada se brišu telesne granice roda i pola i kada nastupa period tela kao hibrida tehnologije.

Tehnički um i nove tehnologije redukuju izvornost čovekove prirode. Veštačka dominacija uzima danak prirodi. Zbog toga se suočavamo sa sasvim novim uslovima konstrukcije identiteta u kojima je subjekt primoran da se zbog stalnih promena neprekidno iznova konstruiše, čineći identitet nestabilnim i uslovljenim promenama. Kao što to kaže Džudit Batler (Judith Butler), materijalno porozno telo uvek predstavlja skup materije i diskurs normi, koji je, po pravilu, nasilan i opresivan, zato

⁷⁸ Umetnost na tlu (eng. land art) je naziv za instalacije i ambijente koji se najčešće pojavljuju u prirodnom prostoru, pri čemu su materijali i aspekti tla i okruženja bitni elementi rada. Land art je nastao krajem 60ih godina u SAD i Evropi. Zamisli body arta, siromašne umetnosti, antiformalne umetnosti, earth works-a i land arta tvore pojam procesualne umetnosti. Rani land art i body art su bliski pokreti u kojima se tlo i ljudsko telo koriste kao mesto intervencije umetnika.

Preuzeto iz: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 406.

⁷⁹ Fluksus (eng. fluxus) je neoavangardni pokret koji je delovao u SAD i Evropi posle 1962. godine. Umetnost fluksusa karakteriše intermedijalnost, tj. rad u muzici, performansu, asamblazu, poeziji, happeningu i različitim umetničko-životnim oblicima ponašanja. Fluksus pripada dadaističkoj i postdadaističkoj tradiciji umetničkog aktivizma i direktnog delovanja u spajanju života i umetnosti. Fluksus je blizak neodadi, happeningu, mixed media i eksperimentima u vizuelnoj poeziji.

Preuzeto iz: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 267.

⁸⁰ Miško Šuvaković, *Postmoderna*, Narodna knjiga, Beograd, 1995, str. 116.

što subjekt izvodi svoj identitet u okviru unapred zadatih ideoloških granica i tehničke determinacije. Podvrgavajući se kontroli koja dolazi iz kulturnog ili ideološkog obrasca, pojedinac se, u svari, pretvara u korisnika tela koje više ne pripada samo njemu. On se neprestano redefiniše, tražeći se između stvarnosti i fikcije ili među različitim fikcijama ulazeći u neprekidni proces izvođenja sopstvenosti.

Zato i sama u svom doktorskom umetničkom radu istražujem kako se kroz različitu vizuelnu artikulaciju, kako to formuliše i Marina Gržinić, „subjekt formira, reformira, deformira i transformira, odnosno kako je individuum suočen s nizom specifičnih načina konstrukcije subjekta u različitim produkcijskim i diskurzivnim oblicima. To ima nepredvidive, ali produktivne reperkusije i na njegov identitet, ili bolje rečeno neidentitet”.⁸¹

Već od sedamdesetih godina XX veka proučavanje tela i telesnosti kao upitnost o mogućnostima njegove konceptualizacije, upotrebe i zloupotrebe uz prisustvo najrazličitijih epistemoloških i antropoloških perspektiva, našlo se u središtu društvene i kulturne teorije i umetničkih praksi.

U postmodernoj kulturi telo se čita u promenjenoj perspektivi i sa stanovišta njegove istine i smisla egzistencije. Zato je Merlo-Pontijeva *Fenomenologija percepcije* sa razlogom uključila samoposmatranje i posmatranje sveta oko sebe. Percepcija je u mišolovci savremenih kulturnih i tržišnih manipulacija. Ona je zamka iz koje se izvode sve tehnike porobljavanja individualiteta. Priroda u samom telu neodvojiva je od socijalnog konteksta, pa se zato i telesnost pojavljuje kao deo socijalnog odnosa, kao izraz mnogolikosti same kulture. To je razlog što „predstave o telu stvaraju celinu ideja, slika, simbola, emocija i vrednosnih sudova koji u svakoj kulturi služe ne samo da pojme telo već i da ga kontrolišu. Ove predstave formiraju neku vrstu sprege idejnih i emocionalnih realnosti, dakle i fizičkih, koje su isto tako i potiskivanja unutar pojedinca, kao i van njega, koja započinju čim se rodi.”⁸² A predstave o telu i iskustvo o svim njegovim aspektima uključuju intersubjektivnost, a to znači konstruktivne, destruktivne i rekonstruktivne interakcije, što je opšte mesto u tumačenju između individualne subjektivnosti i subjektivnosti drugog.

⁸¹ Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998, str. 119–120.

⁸² Moris Godelije i Mišel Panof, „Stvaranje tela, u: Antropologija tela”, *Kultura*, br. 105/106, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2003, str. 27–43.

Razumevanje tela u periodima koji su prethodili postmodernom vremenu bilo je gotovo neodvojivo od društvenog statusa, dok je u vreme postmoderne kulture dobilo sve više simboličkog značenja. Zapravo, samo telo postaje simbolički znak. Nove paradigme ne nastaju na kontinuitetu već na diskontinuitetu, na radikalnoj transformaciji od telesnosti kao fizičke i materijalne forme do tela koje ima izrazito simboličku vrednost. Telo postaje konstrukt konzumerističkog društva koje je sklono ne samo fragmentaciji, nego i stalnoj promeni kroz neprekidno uspostavljanje novih konstrukcija i značenja simbola. Identitet je u stalnom kolebanju između postojećeg i nastajućeg značenja. Stoga je uvek neizvesna relacija između kolektivnih strategija i individualnog svesnog i nesvesnog. Medijska metamorfoza u opresivnoj vizuelnoj strategiji diktira mene identiteta i pojavnih formi tela. Tu i nestaju potencijali za samoidentifikaciju i samorealizaciju tela koje je umreženo u kolektivni konzumeristički obrazac. Virtuelna dimenzija u sred realnosti, sa svojim kodiranim elektroničkim impulsima stavlja u pogon jednu novu dinamiku u kojoj će živa materija biti oblikovana i na artifičijelan način uspostavljena. Fizička spona čoveka, koju neminovno čine krv, meso, organi i kosti, u medijskom prostoru postaju eksploatacijski materijal, a emocija se artikuliše tako da prag trpnog stanja i tolerancije mora biti veći kako bi savremena kultura imala dovoljno prostora da kroz kodiranu sliku uspostavi novu realnost, kao da je i iznova konstruiše, menja znakove i proširuje u značenjskom smislu.

TELO KAO OBJEKAT I DRUŠTVENI KAPITAL

Antropolog Lidija Vujačić prati shvatanja o promenama tela od antičkih vremena do danas. Ona podseća da je grčki ideal savršenstva, zapravo, bio predstavljen pojmom *kalokagathia*, koji je spoj pojmova *kalos* (lijepo) i *agathos* (dobro). Grčki mislioci i stvaraoci su naime definisali lepotu kao spoj dobrog, interkulturalnog i prijatnog. Ali, odnos prema lepoti od antičkog društva do danas veoma se promenio. Princip dobrog zamenjen je lepim kao osnovnom vrednošću i snažnim sredstvom društvene promocije. „Ljepota se, naime, pretvorila u proizvod za razmenu koji, kao i sve ostalo u savremenom (potrošačkom) društvu, ima svoju tržišnu 'cijenu'.”⁸³

Tokom istorije menjali su se tako ukus i pogled na žensko telo i njenu lepotu. Modifikovali su se i atributi ženstvenosti i telesni oblici. Savremena kultura insistira na telu kao erotskom, narcističkom objektu koji postaje sastavni deo muškog i ženskog principa. „U određenom smislu, savremena narcistička kultura teži da približi muški i ženski estetski princip ili, bolje reći, da ga ujedini u (opsesivnoj) modifikaciji i kontroli sopstvenog tijela” ističe Lidija Vujačić.⁸⁴

Potrošačka kultura se opsesivno vezala za telo, stavila ga je u svoj fokus kao konstantu i osnovnu vrednost. Telo je postalo objekt u industriji mode baš kao i u industriji svesti. Mehanizmi zavisnosti u kojima su upleteni mnogo više komercijalni efekti i reklama, nego estetske i etičke premise, doveli su do toga da telo ne gradi sopstvenu autonomiju i slobodu, već postaje objekt koji pripada isključivo manipulativnom karakteru medijskih i drugih uticaja. Telo je postalo nezaobilazna tema javnog diskursa. O tome piše Jelena Đordjević: „Telo je danas svuda; ono nas proganja; njime se meri svaki dan koji je prošao; ono je simbol našeg uspeha ili neuspeha u društvu; stalno nas nagoni da tražimo, kupujemo, radimo za njega, mislimo o njemu i

⁸³ Lidija Vujačić, „Kultura tijela i 'moć' fizičke ljepote u savremenom društvu_ ogled iz antropologije o tijelu”, *Sociološka luča II/1*, Nikšić, 2008, str. 109.

⁸⁴ *Ibid.*, str. 111.

neprekidno nas navodi na pomisao da negde grešimo – jer telo je trošno, često ružno ili slabo, a to je upravo ono što nam kultura u kojoj živimo nikako ne dozvoljava”.⁸⁵

Sušтина potrošačke industrije jeste da uspostavi pravila ponašanja koja je nemoguće pratiti. To osećanje da u konzumerističkoj kulturi pojedinac ne može biti apsolutno uklopljen stvara frustriranost i osećanje gubitništva, pa čak i niže vrednosti. Jer upravo savršeno telo postaje mera vrednosti, ali i društvenog prestiža. Ili kako kaže Burdije, telo je društveni kapital. Ono dobija poseban tretman u potrošačkoj kulturi jer donosi sve što je dinamičko svojstvo masovne kulture, a to su poželjnost, mladost i lepota. Telo je po mišljenju Burdijea postalo „kapital” i to ne samo za tržišnu i materijalnu razmenu, već i kao simbolička vrednost.

Masovna kultura fokusirala se na telo jer je u njemu prepoznala snagu i vitalnost unutar koje može da upisuje i nove simbole i nova značenja. Telo se nije nametnulo samo kao fizička vrednost, već je postala pretpostavka kako za konstrukciju, tako i za dekonstrukciju novih identita.

Na konceptu neadekvatnosti ženskog tela i medijskoj normativizaciji telesnog izgleda opstaju savremene industrije lepote, ali i sve druge industrije koje podržavaju propisane koncepte života – u opsegu od razonode do političkog angažmana.

Ako se telo situira u sadašnjosti, ne može se tumačiti niti misliti nezavisno od strukture kapitalizma i veoma žustrog talasa globalizacije. To što telo postaje predmet i pretpostavka za kreaciju, tendencije savremenog društva ne mogu otkloniti realnosti jednoobraznosti i unifikacije svega što se našlo u neoliberalnom civilizacijskom kontekstu, pa i prirodnih oblika života. Globalno tržište proizvodi i standardizaciju kao svoju neminovnost. Telo posredstvom tržišta, u svojim modifikacijama i transformacijama, gubi svoja prirodna svojstva.

To što je primat dobilo snažno, mlado, lepo i zdravo telo argument je više u prilog predstavljanju tela u potrošačkoj i medijskoj kulturi našeg vremena. Nije u pitanju običan narativ, već celovita i vrednosna orijentacija duha konzumerima i utilitarizma. Mejnstrim ženstvenosti uklopljen je u takvu praksu i takve ideje.

Posredovanjem snažnog uticaja reklame dolazi do svođenja individualnog izbora na ono što je reklamom nametnuto. Tu nisu jasno izdiferencirane stvarne i veštačke želje,

⁸⁵ Jelena Đorđević, „Telo u kulturi”, *Kultura* 120/121, Beograd, 2008, str. 173–174, http://zaprokul.org.rs/pretraga/120_11.pdf (preuzeto 18.11.2017)

ali je očigledno da se sugerišu rešenja koja se svode samo na to da se mnoštvo ljudskih želja pretvori u sasvim određene potrebe. Oni kojima je usmerena reklama nisu do kraja svesni šta biraju jer njihovo opredeljenje često je više određeno podsvesnim i iracionalnim nego racionalnim stavom.

Konzumerističke želje umrežene u prostor materijalnih vrednosti osporavaju složene duhovne potrebe ljudi, njihovu subjektivnu i kreativnu dimenziju. Vrednosni sud i skala vrednosti zarobljeni su dominacijom dinamizma tržišne logike. Stalno prisutne nove želje prate proizvodne inovacije, posle kojih dolazi do odbacivanja onih prethodnih, tako da izgleda da se novi proizvodi kupuju najviše „radi odbacivanja”, kako je to primetio Erih From: „Nekada se sve što je netko posjedovao cijenilo, pazilo i upotrebljavalo do samih granica upotrebljivosti. Kupovalo se radi 'održavanja' (*'keep-it' buying*) i možemo reći da je moto XIX stoljeća glasio: *Staro je lijepo!* Danas je naglašena potrošnja, a ne čuvanje, i kupuje se radi odbacivanja (*'throw-away' buying*).”⁸⁶ U Fromovom viđenju *imati* se odnosi na materijalne vrednosti, a *biti* pripada čovekovo složenosti i njegovim kreativnim i ljudskim potencijalima, čovekovom razvitku.

SIMULIRANI IDENTITET

Konzumeristički globalni standard prividno ostvaren i jasno usmeren, ipak postaje konfuzan stavljajući pojedinca u nevolju individualnog izbora sa stanovišta njegove slobode. Ponuda svega i svačega suštinski dovodi do kolebljivosti u uspostavljanju identiteta jer nema identiteta bez svesti o svome identitetu. Mogućnost da se pojedinac samostalno i samosvesno odredi u tržišnoj mnogolikosti, džungli pokazala se gotovo iluzornom, naročito u uslovima ekspanzije medijske kulture.

⁸⁶ Erih From, *Imati ili biti*, Naprijed, Zagreb, 1980, str. 83–84.

„Problematika s blizinom tijela u novim medijima mogla bi se okarakterizirati kao Baudrillardova teza o *pustinji stvarnog* u kojemu smo svi nomadi i nitko više ne pripada nigdje. Koncept ne-mjesta i pustinje stvarnog prevladava u novim medijima. Tijelo je putem novih medija stvorilo svojevrsan meta-jezik, koji odražava sam sebe. Ovdje je riječ o dvostrukoj sumjerljivosti: kao što meta-slike imaju svoj meta-jezik, odnosno sposobnost samoodražavanja, tako se isto događa s tijelom koje pokreće logika reprodukcije i replikacije dvojnika. Mediji nas prisiljavaju na svojevrsnu amputaciju, a time nam ne nude konačno rješenje kako konstruirati cjelinu i harmoniju u tijelu.”⁸⁷

U neizvesnu igru konstruisanja identiteta umešale su se i tehnologija i mediji, a u fragmentaciji identiteta došlo je do raskola između uma i tela. Nove prezentacije tela formiraju se u atmosferi uspostavljene spektakularizacije i negacije njegove prirodne datosti.

Fragmentacija tela ima kao svoju pretpostavku fragmentaciju civilizacijskog konteksta i uspostavljanje nove realnosti uz pomoć virtuelnog. Sve to prati nepredvidiva entropija i stanje haosa kao izvor opšte konfuzije i teškoće u uspostavljanju identiteta. „Zahvaljujući veštačkom okolišu u kojem vlada isključivo komunikacija putem virtualiteta, tijelo postaje patološko nalik metastaziranom, ali i objekt krajnje morbidnosti. U to se ubrajaju, prema Giuseppe O. Longou, različite plastične operacije, opsesija atletskim izgledom, tehnike rastezanja i sl.”⁸⁸ Sve intervencije na telu, sva njegova preinačenja i multiplikacije, po logici stvari ukidaju njegovu izvornost i njegov individualitet.

Od ženskog tela se očekuje da se vizuelno nađe u prvom planu jer ono i postoji da bi bilo zavodljivo. Vladajuća estetika udar je na individualni prostor slobode a ukus je neizbežan, kako kaže Burdije „osnova svega što imamo – ljudi i stvari – te svega što predstavljamo drugima, čime klasifikujemo sebe i po čemu nas drugi klasifikuju”.⁸⁹

⁸⁷ Ibid, str. 3.

⁸⁸ Petra Krpan i dr.sc. Žarko Paić, „Mogućnosti izvornog tijela u novim medijima”, TEDI - International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology, pdf., str.3.

⁸⁹ Pierre Bourdieu, *Distincion. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge & Kegan Paul, London, 1984, str 56.

Poželjno telo u potrošačkom društvu kao društveni imperativ podrazumeva fizičku dimenziju tela sa spoljašnjim atributima privlačnosti i erotskim potencijalom što se identifikuje kao kvalitet za sebe.

Složenost fizičkog, erotskog i duhovnog u potrošačkoj kulturi XX i XXI veka, umrežila se u dinamiku kapitalističke proizvodnje ne samo kao puki dekor već kao inspiracija i svojevrsna provokacija za procese transformacije tela. Potrošačka kultura stimuliše vrednovanje pojavnosti kao ključne dimenzije tela i akcentuje njegove mnogolike modifikacije.

„Medijsko društvo i potrošačka kultura su, gotovo opsesivno, posvećena tijelu odnosno radu na njemu, počev od stalnog kontrolisanja kilaže (sprovođenja dijeta, džoginga i upražnjavanja vježbi za njegovo oblikovanje) preko javnih diskursa o fizičkom zdravlju u medijima do finalne estetizacije tj. 'pakovanja' u adekvatnu, po modnim standardima, odjeću i kozmetiku.”⁹⁰ U igri očuvanja vrednosti tela nije dovoljno samo već ostvareno umeće življenja već se neprekidno iznova konstruišu nove mogućnosti koje postaju gotovo imperativ da telo ne potone u svoju biološku degradaciju. „Koliko je samo energije potrebno da bi se očuvao spoljašnji izgled! Sredstva informisanja nas bombarduju savetima o ličnoj higijeni namenjenoj preživljavanju: izbegavajte jake emocije, kontrolišite pritisak, jedite malo, pijte umereno, ostanite zdravi da biste bolje odigrali svoju ulogu.”⁹¹ Ide se toliko daleko da se preko uspostavljene norme telo formatizuje, a u svemu tome učestvuju aktuelni reklamni i drugi projektovani standardi. Biološki sat i procesi neminovnog starenja dobijaju kontrolu i nadgledanje, a sve se to čini da bi kult tela dobio izgled večite mladosti, svežine i privlačnosti. Polazi se od pretpostavke da bez dopadljivosti i fizičke lepote tela, ono nema ni svoju aktuelnu vrednost ni srećnu uklopljenost u vladajuće trendove društva.

Vizuelni izgled tela i narcistička kultura postižu punu uzajamnost. Komercijalizacija fizičkog izgleda ne stiče samo upotrebnu već i tržišnu vrednost. Telo kao „tekst” koji bi bio autentičan morao bi se temeljiti na specifičnim vrednostima koje ne bi oblikovao tržišni aršin. „Privlačno, po aktuelnim estetskim standardima, ljudsko tijelo se ne samo maksimalno ističe, već i dodatno erotizuje (kroz način oblačenja ili, bolje reći,

⁹⁰ Lidija Vujačić, „Antropologija konzumerizma”, *Medijska kultura #13*, Civilni forum, Nikšić, 2017, str. 106.

⁹¹ Raul Vanegen, „Bolest preživljavanja”, 2016, <http://www.vijesti.me/forum/bolest-prezivljavanja-901422> (preuzeto 28.08.2016)

svlačenja, naglašavanja seksualnih znakova, odnosno obline, usta i zadnjice postaju sve veće obzirom da je estetska hirurgija postala dostupna velikom broju ljudi itd.)”⁹² Popravke tela nisu samo izraz društvenog konformizma i deo estetskih standarda već i preovlađujuća forma stila življenja. Lidija Vujačić, na osnovu empirije i duha vremena dolazi do zaključka o površnosti postmodernih tendencija: „I uopšte brzina i površnost u međuljudskim odnosima koje je donijelo postmoderno doba čini sve krhkijim i nestabilnijim individualni identitet. Ne postoje jasne referentne tačke oko kojih se grade čvršći međuljudski odnosi, veze su fluidne, komunikacija površna, bez dublje suštine i dužeg kontinuiteta.”⁹³ Svensen (Lars Svendsen) u delu *Filozofija mode* zapaža da namera zamene sala mišićima i podčinjavanje hirurškom skalpelu nije samo posledica slobodnog izbora ličnosti već jedne gotovo uniformne, internacionalizovane tendencije koja postaje i društvena norma.

Tendencije modifikovanja tela u savremenoj kulturi ne mogu se tumačiti niti misliti nezavisno od razumevanja razvoja kapitalizma i veoma žustrog talasa globalizacije koji diktira jednoobraznost i unifikaciju svega što se našlo u neoliberalnom civilizacijskom kontekstu, pa tako i prirodnih oblika života. Globalno tržište proizvodi standardizaciju kao svoju neminovnost, pa se i telo našlo u standardizovanim modifikacijama i transformacijama. Pod uticajem medijski projektovanih i nametnutih ideala dolazi do novog trenda u promenama telesnog u kojem se ide toliko daleko, čak do grotesknog ishodišta. Broj estetskih operacija u SAD-u povećao se od 2000. Do 2014. godine 111%. sličan trend rasta beleži se i u zapadnoevropskim zemljama. Prema anketi objavljenoj u časopisu *Gardian* (*Guardian*) 2005. većina Britanki očekuje da će obaviti neku od estetskih operacija u toku svog života.⁹⁴

Standardizacija potreba, navika i stilova života ide dotle da se diktira sve, od načina ishrane, odevanja, ponašanja, kozmetičkih preparata, pa sve do hirurških zahvata koji menjaju izgled tela uspostavljajući forme simuliranog identiteta. U njihovom fokusu su

⁹² Lidija Vujačić, „Antropologija konzumerizma”, *Medijska kultura #13*, Civilni forum, Nikšić, 2017, str. 108.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Godine 1923, jevrejska glumica i komčarka, Fanny Brice, imala je hirurški zahvat u cilju smanjenja nosa. Ona je bila među prvim slavim ličnostima koje su javno priznale da su imale estetsku operaciju. Kao razlog podvrgavanja ovoj operaciji, Brice je navela da će zbog toga biti „svestranija kao glumica”. Preuzeto: Marko S. Jović, *Razvoj strategija pozicioniranja estetske hirurgije*, (doktorska dis., Fakultet organizacionih nauka 2016), Beograd, str. 9, uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/743/Doktorat.pdf?sequence=1

lepota i zdravlje koje su postavljene kao cilj koji je u realnosti nedostižan jer je građen na individualnoj opsesiji i isključivo tržišnim koristima.

Telo je umreženo u čitav sistem posredništva kao što su najrazličitiji servisi za negu tela, održavanje kondicije putem vežbi, redovni i kontrolni pregledi, korekcije, liftinzi, akupunture, suplementi, hirurški zahvati, dijetetski saveti... Stvoreni su uslovi za svakodnevnu kontrolu nad telom, kao i odbijanje činjenice prolaznosti u vremenu.

Favorizovanje mladosti u medijskoj kulturi doprinosi i industrija mode i antiejdžing koji se uspostavljaju kao egzistencijalni koncept. Sve se radi da potencijali tela budu daleko prisutniji, da njihova svežina i vitalnost traju što duže. Starenje i starost po svaku cenu se odlažu kao nepoželjni obrasci života. „Narcistička kultura u kojoj živimo stvorila je načelo da je sve u službi ljepote, pa je pred svima koji ga prihvataju, a često mu i robuju, postavila nerealno visoke estetske standarde, posebno unapređenja (transformacija) ženskog izgleda.”⁹⁵

Ideal lepote koji se danas ostvaruje prevashodno hirurškim zahvatom vodi u dominaciju vladajućih normi konformizma koje će neprekidno dovoditi u pitanje individualne izbore i individualnu slobodu. Suštinski, pojedinac nije subjekt izbora jer su ga izabrale vladajuće norme koje su nametnute da bi često uspostavile identičan obrazac ponašanja.

Kada je fizička lepota sveprisutna i favorizovana, onda je i razumljivo što će se ljudska složenost sa svojim duhovnim atributima naći u njenoj senci, a telo će se tretirati kao puki objekt. Govor tela u formi simuliranog identiteta stoga će postati najvažnija dimenzija ljudske komunikacije. Telo sa svim svojim erotskim elementima postaje multimedijalni znak, samim tim i znak zavođenja. Na to je Bodrijar reagovao ironično dosetkom da je „seks svuda, sem u seksualnosti”.

⁹⁵ Ibid. str. 114.

TEHNOLOGIJA I TELO

Tehnologija u doba postmoderne uspostavlja telo nezavisno od njegove biološke datosti. Telo je samo doživelo radikalnu promenu ne samo u realnom manifestovanju, već i u refleksiji o njemu. Modifikacija tela je u suštinskoj inverziji, u novom vidokrugu. Za to se pobrinulo i društvo u kome se telo našlo kao mogućnost promenjene egzistencije i promenjenog mišljenja o njemu. Površnost modnih uticaja, kao što su tetoviranje, pirsinzi, vežbe, dijetalni režimi, vađenja i umetanja implanata, liposukcije, na primer, predstavljaju veštačku intervenciju kao formu agresije na autonomiju i autentičnost tela.

Napredovanjem tehnologije i telo doživljava velike promene, od toga kako izgleda do njegovog značenja, sadržaja i namene. Kako kaže Krunoslav Nikodem, telo u doba tehnologije postaje „telo podataka” raspršeno u bezbroj digitalnih ogledala. Ono se sve više razumeva kao ideološki, politički, semiotički i tehnološki konstrukt. Telo je stavljeno u službu društva koje se takođe ubrzano menja pod uticajem tehnološkog napretka.

Tehnologija dodiruje i prostor tela da bi svojim premisama nagovestila mogućnosti i njegovog drugačijeg čitanja od tradicionalnog razumevanja. Tehnički svet i tehnički univerzum, koliko god bio nadmoćan po svom uticaju i prisustvu, ne predstavlja nezavisnu i autonomnu igru. Smisao uključivanja tehnologije u prirodni univerzum je da bi tehnologija postala deo prirode, ako ništa drugo bar kao veštačka priroda. Tehnički opus tada i opstaje kao dominantan deo prirodne celine. Zato je moguće tehničko tehnološki simulirati prirodu maltene kao novo svojstvo prirode. Tehnološkim moćima suštinski je primereno realizovanje igre transformacije u kojoj uz prisustvo tehnologije priroda postaje realnija od same realnosti. Nijansiranje ove ideje nalazimo kod Bodrijara u njegovim verbalnim iskazima slikom simulacije, koja uključuje u sebe *ekstazu stvarnosti* i *hiper-realnosti*. Nadograđivanje stvarnosti prirode i tehnikom i tehnologijom može delovati kao atrakcija nove forme primenjena na telo i telesnost, na čemu je izgrađena konzumeristička filozofija i medijska kultura.

I pored toga što je telo vrednost koja prethodi interakciji sa tehnologijom kao dodatnom vrednošću, taj susret teško je videti kao savršenu harmoniju, kao sklad koji uspostavlja novu stvarnost koja može trajno opstati u polju neodređene promene. Na potpuno novi način aktuelizuje se Fukoova ideja o nadzoru nad telom koje je postalo stalna preokupacija sa neizvesnim ishodištima. Telo se tretira kao mašina koja se može kontrolisati, disciplinovati i nadzirati, pa tako učiniti korisnim za uključivanje u mašineriju proizvodnje i dominantne tržišne tokove. Dolazi i do instrumentalizacije tela i do umrežavanja prirodnih svojstva sa njegovim novim potencijalima.

U svojim, ne malim ambicijama, tehnologija u neku ruku proizvodi telo i na taj način posreduje do društva i same prirode. Hipermodernost je zato i nezamisliva bez participacije tehnoloških procesa koji idu tako daleko da se i forme društvene stvarnosti ne mogu odvojiti od ekvivalenta tehnološkog. Uzajamnost tehnološkog i društvenog stiže do pozicioniranja poželjnog tela. Hipermodernizam ne polazi samo od virtuelnog tela koje je tvorevina ljudske težnje, već od samog projekta, slike, aplikacije. Obrazac koji uspostavlja tehnologija dolazi da bi oblikovao i novi model tela. Tako modifikovano telo gubi svoju egzistencijalnu supstancu i dobija formu mrtve prirode. A kada se uključe utopijske projekcije, one se mogu očekivati i u umetnosti i u društvenim naukama. En Balsamo (Anne Balsamo), spisateljica koja se fokusira na veze koje postoje između umetnosti, kulture, polova i tehnologije, piše o nekoliko tipova postmodernog tela. *Označeno telo*, po njenom mišljenju nastaje kada se prirodno telo tehnološki transformiše u znak kulture. To se događa pod uticajem modne industrije ili estetske hirurgije. „Estetski kirurzi koriste nove tehnologije, poput kompjuterskih programa za generiranje slika za stvaranje nestvarnih tijela. Medicinski pogled je zamijenjen tehnološkom perspektivom, perspektivom računalnog programa i virtualne stvarnosti. Tijelo se ponovno reducira na predmet znanstvene intervencije, fragmentira i podčinjava normativnom pogledu. Estetski kirurzi su najčešće muškarci a pacijenti su najčešće žene. Žensko tijelo je rekonstruirano, tehnološki izrezivano u skladu sa kulturnim i ideološkim standardima ljepote.”⁹⁶

Drugi tip, po mišljenju En Balsamo, je *potisnuto telo*. Ona polazi od toga da u savremenoj kulturi pod uticajem tehnologije dolazi do potiskivanja materijalnog tela dok tehnologije vizuelizacije imitiraju, pa čak i ponovo stvaraju stvarnosti. Sledeći tip

⁹⁶ Balsamo prema: Morana Starčević, „Feministička kritika tijela u cyberspaceu“, Zagreb, 2001, str. 319–322, <http://www.bioetika.az-elektronika.hr/Tekst.php?tekst=15> (preuzeto 13.2.2018)

je *radeće telo*, koje ona razume kao žensko i pre svega reproduktivno telo. „Majčinsko tijelo se sve više tretira kao tehnološko, maternica kao spremnik za fetus, te je izloženo tehnološkim intervencijama, dekonstrukcijama i disciplini.”⁹⁷ Poslednji postmoderni oblik tehnološke telesnosti, po mišljenju Balsamo, jeste *nestajuće telo* kao doslovna rekonstrukcija prirodnog tela pomoću tehnologije. Nestajuće telo je „odraz muških snova o transcendiranju tela i besmrtnosti”.⁹⁸

Telo sve više postaje dinamičan konstrukt koga tehnologija modifikuje. Dodir tehnologije i tela otvara novu eru post-ljudskog kao nove filozofije u kojoj kiborgizacija otvara nove mogućnosti i nove potencijale ljudskog sa idejom poboljšanja čovekovog tela pomoću tehnologije i u krajnjoj liniji napuštanje ideje o smrtnosti tela koje se situira u besmrtnom virtuelnom prostoru.

⁹⁷ Ibid. str. 322–324,

⁹⁸ <http://www.bioetika.az-elektronika.hr/Tekst.php?tekst=15> (preuzeto 13.2.2018)

DOBA KIBORGA

Transhumanizam možemo definisati kao filozofski i kulturni pokret koji je proizašao iz težnje da se unapredi ljudski život posredstvom tehnoloških dostignuća. Transhumanizam, međutim, nije orijentisan samo na čovekov biološki i intelektualni razvoj, nego se odnosi na sve sfere života. Pojam je prvi put upotrebljen 1957. godine, ali je tek osamdesetih godina prošlog veka ušao u masovnu upotrebu. Doba informatičke i biotehnoške revolucije stvorilo je mogućnost uspostavljanja čoveka-tehnike, ali je i otvorilo brojna filozofska pitanja o smislu posthumane budućnosti za koju se ne zna da li će biti svet bogova ili svet čudovišta. Razvoj interneta, pojava kiborga i veštačke inteligencije predstavljaju kontekst za stvaranje posthumanog života.

Kada je šezdesetih godina američki književni teoretičar Ihab Hasan (Ihab Hassan) rekao da se „ljudski oblik, uključujući ljudsku želju i sve njene eksterne reprezentacije, radikalno menja, zbog čega ga treba preispitati”; čime se, kako je rekao, završava, „pet stotina godina humanizma” i nastupa „nešto što bespomoćno moramo nazvati post-humanizam”⁹⁹, možda je bilo skeptika oko budućih granica modifikovanja tela i njegove prezentacije u virtuelnom svetu. Ali, dostignuća savremene bionauke i tehnologije koji menjaju samorazumevanje čoveka i života, pokazuju koliko su njegove reči bile proročke. Kiborg (eng. cyborg) koji se opisuje kao hibridno biće na granici organskog i kibernetičkog, nije artificalni lik iz popularne kulture ili naučne fantastike već postaje metafora novog, posthumanog identiteta. Kiborg je primer prodiranja tehnologije u ljudsko. Po mišljenju Miška Šuvakovića, kiborg je veštački regulacijski sistem koji je uspostavljen između biološkog organizma i elektronsko-mehaničkog sistema. U metaforičnom smislu, Šuvaković kiborgom „naziva svako veštačko telo od video-kompjuterske instalacije preko mehaničkih lutaka ili bioloških tela s protezama do kibernetičkih produkata (robotika) ili naučno-fantastičnih

⁹⁹ Hassan, 1997, str. 843,
www.alfa.edu.rs/content/.../3.+конференција%2C+2014%2C+zbornik+iz+2015..pdf (preuzeto 6.12.2015)

projekcija paramitoloških stvorenja”.¹⁰⁰ U stvari, kiborg je metaforično stvorenje neograničenih mogućnosti travestiranja u svetu elektronske simulacije realnosti.

Nalazimo se, dakle, u dobu koje ne pravi oštru nego zamagljenu i poroznu granicu između tehnološkog i ljudskog, prirodnog i veštačkog i u kome se destabilizuju tradicionalni koncepti identiteta. To stvara uslove za stvaranje novog hibridnog identiteta.

Baveći se novim tehnologijama i feminizmom, Dona Haravej (Donna Haraway) je napisala *Manifest kiborga* u kome ga označava kao kibernetički organizam, hibrid mašine i organizma, tvorevinu društvene realnosti i fikcije. „Do kasnog dvadesetog veka, našeg doba, mitskog doba, mi smo svi postali himere, isteoretizovani i isfabrikovani hibridi mašine i organizma; ukratko, mi smo kiborzi. Kiborg je naša ontologija; on nam daje našu politiku. Kiborg je kondenzovana slika i imaginacije i materijalne stvarnosti, ta dva povezana centra koja strukturiraju svaku mogućnost istorijske transformacije.”¹⁰¹ Ona zaključuje da su mašine kasnog XX veka učinile sasvim nejasnom granicu između prirodnog i veštačkog, duha i tela, samorazvoja i spoljašnjeg oblikovanja, ali i mnoge druge razlike koje se odnose na organizme i mašine. „Naše mašine su uznemirujuće žive, a mi sami smo zastrašujuće inertni”, kaže Haravej. Posthumanizam i transhumanizam uključuju tehnosferu sa ambicijom da dođe do dekonstrukcije samog ljudskog oblika i njegove stvarnosti.

Bitno razlikovanje posthumanizma i transhumanizma je preduslov za suptilnije teorijsko mišljenje. U prvom je naglasak na veštačkoj inteligenciji i virtuelnoj besmrtnosti posthumane egzistencije čoveka, dok je u drugom na onom što Sloterdijk naziva antropotehnikama.¹⁰² To je put da se uspostavlja razlika između robota kao paradigme posthumanizma i kiborga kao paradigme transhumanizma. Udaljavanje „grešnog tela” iz renesansnog vremena do njegovog tehnološkog oblika nije ništa drugo nego stizanje do njegovog simulakruma jer je dokinuta njegova izvornost.

Očigledno, nesagledive su perspektive u kojima će ljudsko ustupiti mesto postljudskom kao hibridu čoveka i tehnologije. Iako je u osnovi ideja da se preko

¹⁰⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd 2011, str. 355.

¹⁰¹ Dona Haravej, „*Manifest kiborga*”,

http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html (preuzeto 2.12.2017)

¹⁰² Peter Sloterdijk, *Du muss dein Leben ,andern: ,Uber Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt, 2009.

usavršenih tela ostvari, na izvestan način, srećnije društvo, do kraja su neizvesne implikacije ovakvog koncepta i budućnosti.

Prožimanje tela i tehnologije dešava se i kroz umetnost. Reagujući na nove društvene tendencije umetnici debatuju sa duhom vremena koristeći moć robotike, novih medija i medicinskih inovacija u estetskoj hirurgiji, kao sredstva svoje umetnosti. Telo u umetničkim konceptima postaje medij preko koga se ispituju njegove granice, ali i mogućnosti uspostavljanja mnogostrukih identiteta posredovanih tehnologijom. Transhumana slika čoveka budućnosti umetnički je izazov. To možemo videti u delu savremenog australijskog umetnika Stelarka (Stelarc) i njegovim kibernetičkim telesnim performansima iz 1980. u kojima je istraživao iskustvo nadilaženja ljudskog tela. On eksperimentiše sa prirodnom i veštačkom mehaničkom rukom, povezuje identitet virtuelnog i biološkog, konstruiše od mekog tkiva i fleksibilne hrskavice protezu uva i ugrađuje je ispod kože ruke, konstruiše hibridnu ljudsko-mašinsku strukturu sa šest robotskih nogu kojima čovek može upravljati pokretanjem tela, pričvršćuje elektrode na krajeve mišića da izazove prisilno pokretanje svog tela, kod izvođenja performansa *Fractal flesh* publika se putem ISDN linija može „ulogovati” u telo umetnika i putem monitora stimulisati njegove delove tela... Svi Stelarkovi performansi usmereni su na promene tela u posthumnom stanju i predstavljaju spoj digitalne tehnologije, virtuelnosti, protetike, implantologije i tela. Njegov umetnički stav je da samo kroz radikalno redizajniranje tela i oštar dijalog sa novim tehnologijama može se misliti o čoveku. Na drugačiji način sa novim tehnologijama komunicira francuska umetnica Orlan, ali o tome će biti govora u narednom odeljku.

UMETNICI KOJI SE BAVE TELOM

Paralelno sa uspostavljanjem novih medija, umetnici tragaju za novim mogućnostima izražavanja i izvođenja. Na to podseća Mihael Raš (Michael Rush) u delu *Video Art* beležeći detalj sa izložbe Džekson Poloka (Jackson Pollock) u Muzeju savremene umetnosti u Los Angelesu kada je američki kurator Pol Šimel (Paul Schimmel) koji je i organizovao uticajnu izložbu rekao: „Polokova želja da ostvari kontakt s platnom neminovno je transformisala ulogu umetnika iz stajača pokraj platna u glumca čije su radnje i akcije bili njegovi subjekti”.¹⁰³ Umetnici su, naravno, oduvek koristili svoja tela, ali nakon Poloka telo postaje materijal u umetnosti, zaključuje Raš.¹⁰⁴ A kada je video postao dostupan, umetnici performansa i konceptualne umetnosti uvideli su da je kamera savršena za studiranje i prikazivanje pokreta. Kao što je telo postalo materijal u umetnosti šezdesetih godina, tako je i performans, smatra Raš¹⁰⁵, postao materijal u video umetnosti. Veza između videa i tela postala je naročito snažna ranih sedamdesetih godina prošlog veka. Telo je u fokusu u delima Vita Akončija (Vito Acconci), Džoan Džons (Joan Jonas), Sofi Kal (Sophie Calle), Marine Abramović do Pipiloti Tist (Pipilotti Rist).¹⁰⁶ „Oni su u svojim delima istraživali i bavili se: dematerijalizacijom umetničkog predmeta, vremenom kao medijem u umetnosti, upotrebom industrijskog materijala i tehnologije u umetnosti, odbacivanjem tradicionalnih granica između slikarstva i skulpture, ubacivanjem svakodnevnih predmeta u umetničko delo i integracijom nekoliko umetničkih disciplina, uključujući slikarstvo, ples, skulpturu, muziku, pozorište, fotografiju i video.”¹⁰⁷

Postoje, dakle, neograničene mogućnosti na koje se sopstvena ili tuđa tela koriste u umetničkom izvođenju i to u kombinaciji sa novim tehnologijama. Ali, osnovno pitanje na koje umetnik odgovara jeste kakav je odnos između tela, njegovog koncepta

¹⁰³ Vanja Tataj, „bilten za neprilagođene, Šta su 'novi mediji?'”, *DNK 03*, str. 10–11.

¹⁰⁴ *Ibid.*, str. 10–11.

¹⁰⁵ *Ibid.*, str. 11.

¹⁰⁶ Michael Rush, „Video and the Conceptual Body”, chapter 2, str. 63, <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS71/reading/rush-2.pdf> (preuzeto 17.11.2017)

¹⁰⁷ *Ibid.*, str. 63.

i razumevanja i doživljaja sopstva i njegove prezentacije. Jasno je da ne postoji medij koji se ne bi mogao integrisati u procese izvođenja i doprineti umetničkoj praksi. Ipak, u umetničkom performansu nezaobilazni postaju video i digitalni zapisi. Video slika često stupa u složen odnos sa telesnom realnošću izvođača, čime počinje njihova sopstvena medijska estetika izvođenja. Uspostavlja se i nova funkcija izvođenja, interaktivnost, kojom se prostor video performansa širi i na posmatrača. U instalacijama Bila Vajole (Bill Viola), (*Pneuma, The Sleepers, Stopping Mind, The Reflecting Pool, The Messenger*, itd.) i Garija Hila (Gary Hill), (*Splayed Mind Out, Site Recite, Tall Ships*, itd.), na primer, stvorena je zasebna pozornica za posetioce koji su svojim telom doživljavali prostor slike, jer su se nalazili usred „događaja”, odnosno instalacije. Taj prostor video instalacije se razlikuje od bioskopske dvorane i televizijskog monitora, jer u njemu gledalac može da se kreće. On postaje prostor telesnog kretanja gledalaca kao u svakodnevnom životu, i to kretanje postaje svojevrsna metafora za druga kretanja koja se odvijaju u svesti gledalaca.¹⁰⁸

U knjizi *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Ameli Džons (Amelia Jones) pokazuje kako su performansi i video umetnici na različite načine koristili savremene tehnologije u predstavljanju svog tela i svog sopstva, od analogne fotografije do recentnih umetničkih praksi, kao što su digitalna tehnologija, performans, robotika, film i video instalacije.

Ipak, ako sam se u teorijskom smislu, oslanjala na Mišela Fukoa i njegove ideje o nadziranju, prve inspiracije sam nalazila u likovnoj umetnosti. Pomenula bih pre svega Rembrantovo delo *Čas anatomije doktora Nikolasa Tulpa (1632)*. Naime, u prikazu ove slike možemo videti i prve naznake moderne u umetnosti. Umetnik je ovim putem na vrlo jasan način eksponirao ulazak u unutrašnjost tela na mikroćelijskom nivou. Naime, naslikao je obdukciju tela nekog upravo pogubljenog zločinca, koju su jednom godišnje organizovali amsterdamski hirurzi. U slobodnoj interpretaciji ovo slikanje seciranja leša možemo videti kao približavanje nauke i umetnosti. Telo je za vreme *časa anatomije* potpuno osvetljeno, što je svojevrsna paradigma čitave ideje o nadzoru nad telom (Mišel Fuko). Ovo posmatranje i delovanje nad, odnosno unutar reflektorom osvetljenog tela, praćeno je velikim brojem zainteresovanih građana, koji su uglavnom

¹⁰⁸ Aleksandra Jovićević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007, str. 128.

i platili da se nađu na slici, te su pojedinci doslikani. Zanimljivo je i da je obdukcija u to vreme bila društveni događaj. Učionice za ovu vrstu delovanja nad telom su izgledale kao pozorišne scene, a pored kolega i studenata mogao je ovim časovima anatomije da prisustvuje ko god bi platio ulaznicu. Mrtvo telo, tačnije telo koje se ne protivi i ne puža otpor je i telo koje je „potrebno” radi mogućnosti dešifrovanja, a u slučaju savremenog doba, simbolički govoreći, potrebno nam je ipak umrtvljeno telo, koje nakon demistifikacije možemo i da nadziremo i da sistemski upisujemo u njega nova htenja.

SPECIFIČNE REPREZENTACIJE ŽENSKOG TELA U UMETNIČKOM IZVOĐENJU

1. Dženi Savil (Jenny Saville)

Brutalna umetnost

Dženi Savil je savremena britanska slikarka. Obično je kritičari smeštaju u grupu feministkinja. Poznata je po svojoj slikarskoj poetici koju čine aktovi. To nisu ulepšani aktovi. Njoj takvi ne trebaju da bi se suprotstavila patrijarhalnom društvu. Rakursi posmatranja i prikazivanja ženskog, obnaženog, skoro grotesknog tela su atipični. Ono što je čini feminističkom slikarkom jeste odbijanje tradicije kontrirajući muškim pogledima koji su nametnuli ideale svakog doba do sada. Savil u svoja monumentalana platna smešta ista takva tela. Ona nam nameće da ih posmatramo iz veoma neprijatnih uglova. I sama tvrdi: „Danas smo navikli na toliko perspektiva, naš pogled se konstantno pomera sa ekrana na stvarnost.”¹⁰⁹

Posebno su mi bliski njeni radovi *Plan*, *Propped*, *Reflective flesh* koji jasno korespondiraju sa savremenim društvenim pitanjima. Naime, umetnica pronalazi inspiraciju prateći uživo niz operacija liposukcije i uopšte plastične hirurgije. Ona je svojim radovima otvorila pitanja dekonstrukcije prirodnosti i prirodnog tela. U ovom nizu radova ogromnih formata stavlja svoj lik u centar zbivanja. I dalje telo zauzima najveću površinu platna. Na slici *Plan(1993)* telo je puno mesa i sala, iscrtano markerom, tačnije hirurški obeleženo na mestima na kojima treba da se interveniše.

Slika nastala među prvim iz ove serije, *Propped* (1992) možda i najviše budi osećaj napetosti, gde na vertikalno razvučenom formatu je umetnicin akt u sedećem položaju prikazan iz donje perspektive, što doprinosi veličini i obimu njenog tela, koje je, samo po sebi, izrazito gojazno. Obimne butine su u prednosti u oku posmatrača, što će

¹⁰⁹ „A Five-Point Guide to Jenny Saville”, *AnOther*, <http://www.anothermag.com/art-photography/8599/a-five-point-guide-to-jenny-saville> (preuzeto 10.2.2018)

umetnica i koristiti kao pravilo u daljem radu, u odnosu na gojazno lice povučeno unazad.

Dženi insistira na uključivanju njenog lika u sopstveni rad, a tim putem i briše granicu između aktivnog umetnika i pasivnog modela koji zauzima mušku pažnju, stvarajući oba učesnika aktivnim. Oslikavajući monumentalno objektivizirana tela sa racionalnim izrazom lica, Savil se jasno suprotstavlja istorijskom umetničkom diskursu.

Njene slike prvobitno hipnotišu, zato što nas zadati ugao prikazivanja tela navodi i na početak sagledavanja slike, tačnije pogled od dna platna kreće da nam se podiže ka vrhu. U tom potezu nailazimo na pejzažne strukture satkane od mesa, gotovo naturalistički prikazane. U trenutku kada „stignemo” do glave, shvatamo da nismo mi dominantni kao posmatrači, već ona koja ima ravnodušan pogled u kome nema želje ni za zavodjenjem, niti za dopadljivošću. Dženi je na svojim slikama ženski subjekt, ona sebe pozicionira u središte mesta kontrole.

Takođe, radovi kao što su *Matrix* i *Passage*, u kojima prikazuje muškarca sa ženskim polnim organom i ženu sa muškim polnim organom govore o želji umetnice da u svojim slikama simulira transformacije tela u savremenom svetu.

Dženi Savil, oslobođena svih uticaja savremenog konzumerističkog terora, pristupa telu lišavajući se mita o savršenoj lepoti i skida sve „ukrase” i predstavlja lično atipično poimanje ženstva, kao što i zauzima jasan stav u odnosu na ulogu žene u savremenom represivnom društvu.



Plan, 1993.



Matrix, 1970.

2. MARINA ABRAMOVIĆ

Telo kao kulturni artefakt

Orlan i Marina Abramović su umetnice koje izdvajam kao veoma važne za moj rad. Možemo slobodno reći da performans spada u najradikalnije prikaze tela kroz čitavu istoriju umetnosti. Ovom umetničkom praksom najhrabrije umetnice konačno bude žensko telo iz pasivnog stanja. Kada govorimo o telu i o njegovom angažovanju kroz umetničku praksu, mi ga definišemo, kao što koristimo njegov potencijal kako kroz individualan pristup, tako i kroz interkulturalni i istorijski kontekst. Ove dve umetnice su specifične po tome što su kroz umetnički govor odlučile da podvrgnu svoje telo bolu ispitujući njegove mogućnosti u vrlo ekstremnim situacijama. Otuda se i telo umetnika našlo u središtu angažmana u performativnoj umetnosti. Zato smatram neophodnim da ih upravo istaknem kao inspirativne za građenje mog stava i odluke da sopstveno telo koristim u umetničkom izvođenju.

Marina Abramović je, bez sumnje, pomerila granice razmatranja telesnog u okviru performansa i konceptualne umetnosti, a samim tim i savremene umetnosti. Njen stav je da se „u umetnosti mora ići do kraja. Svaki umetnik koristi svoja sredstva da se izrazi, moje oružje je moje telo. Telo je oruđe u službi umetnosti, a performansima učite da ga kontrolišete, istražujete njegove mogućnosti i granice, zarad emocionalne i spiritualne transformacije”.¹¹⁰

Ona istražuje granice izdržljivosti, lišavanja, kulturnih ograničenja subjekta, kao i preobražaja koje doživljava kroz ličnu umetnost i stvaralaštvo. Okidač u njenim performansima je osećaj nelagodnosti kod gledalaca. Ovo je umetnica koja navodi posetioce da prolaze kroz teskobni, skoro vakuumski prolaz, ne bi li naslutili konačno oslobođenje. Upravo ta pitanja i očekivana iskustva posetilaca i sama pokušavam da pokrenem u ličnom umetničkom istraživanju i konačnom izvođenju kroz sopstvenu

¹¹⁰ Džejms Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, Plavi jahač, Beograd, 2013, str. 5.

poetiku, ne napuštajući ideju razmatranja i posmatranja realnosti ovog vremena kroz prizmu telesnog.

Marina Abramović u svojim performansima ne napušta okvire prirodnosti. Njen cilj je da kroz veoma bolne metode proдре do najvećih dubina pojedinaca i na taj način raskine sa tradicijom dotadašnjeg umetničkog prikazivanja. Ona koristi telo kao medij i ide do krajnjih granica njegovih, odnosno sopstvenih mogućnosti i bez imalo straha otvara razna pitanja socijalnog, kulturološkog, političkog karaktera.

Pored velikog broja umetnika performansa, koji svoje telo aktivno koriste u umetničkim izvedbama, ističem Marinu Abramović ne samo zbog dela koja su uticala na realizaciju moje umetničke prakse, već zbog snage poruke koju su ti radovi nosili. Tu, pre svega mislim na niz performansa sa njenim dugogodišnjim partnerom Ulajem (Ulay) kao i na radove: *Umetnik je prisutan (The Artist is Present)* i *Balkanski barok (Balkan Baroque)*. U jednom intervjuu umetnica objašnjava da je krv, koliko god je čistili, uvek tu i nikada se nje ne možemo otarasiti.

Marina Abramović u svom umetničkom dijalogu sa temama savremenog društva jasno izražava svoju filozofiju: umetnost nije tu da bude lepa i prijatna za posmatranje. O tome govori ironičan naziv njenog performansa *Umetnost mora biti lepa, umetnik mora biti lep (Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful)*, koji je izveden 1975. Radnja koju izvodi tokom performansa je represivna. Svodi se na češljanje kose koje vremenom postaje sve bolnije kako za umetnika tako i za gledanje. Tokom izvedbe Marina sve učestalije ponavlja rečenicu „umetnost mora biti lepa, umetnik mora biti lep”. Načinom na koji predstavlja ove dve radnje, ona dočarava pritisak koji je nametnutim kulturnim obrascima vršen nad pojedincem.

U nizu performansa pod nazivom *Ritmovi (Rhythms)* umetnica je nanosila sebi povrede, u procesu izvođenja ponekad je čak i gubila svest i tim putem ispitivala psiho-fizičke granice sopstvene izdržljivosti. U pitanju je više različitih izvedbi pod zajedničkim nazivom Ritam, a svaka sa svojim brojem, odigrana u različitim zemljama, među uvek drugačijom publikom.

Ritam 0 (Rhythm 0) je poslednji performans, izveden u Napulju, gde Marina Abramović publici daje odrešene ruke. Ispred sebe postavlja sedamdeset dva predmeta, ponuđena publici da ih upotrebe u interakciji sa njom. Ona više nije subjekat, nego

objekat. Sa njenim telom šest sati prisutni mogu da rade šta god požele. Marina je u napomeni stavila da preuzima punu odgovornost. Rizik je bio veliki. Među predmetima su bili pištolj i metak. Interesantna je bila reakcija mase i pojedinaca unutar nje, gde se u prva tri sata skoro ništa nije dešavalo. Neko bi joj samo dodao ružu, poljubio je. Međutim, kako tvrdi i sama umetnica u svojoj knjizi *Prolazim kroz zidove, memoari*: „Dok je večer prelazilo kasno u noć, u sobi se javljao izvestan seksualni naboj. Nije dolazio od mene, već od publike”... „Stvari su se zakuvavale. Jedan par me je podigao i nosio naokolo. Položili su me na sto, raširili mi noge i zaboli nož u sto blizu mog međunožja.

Neko je u mene zabadao špenadle. Neko drugi polako je izlio čašu vode po mojoj glavi. Neko me je nožem posekao po vratu i sisao mi krv. Još uvek imam taj ožiljak.

Bio je tamo jedan čovek – veoma mali rastom – koji je samo stajao veoma blizu mene i dahtao. Taj čovek me je plašio. Nije me plašio niko drugi, ništa drugo. Ali on jeste. Posle nekog vremena, stavio je metak u pištolj, a pištolj u moju desnu ruku. Povukao je pištolj prema mom vratu i dodirnuo okidač. U gomili se začuo žamor, i neko ga je dograbio. Izbila je tuča.”¹¹¹

Marina se tokom ovog performansa suočila sa možda najvećim strahom, i to ne bez razloga, već zato što je njeno telo postalo projekat drugih. Ona smatra da se ljudi plaše jednostavnih stvari kao što su bol, svest o smrtnosti, patnja, a moje dalje promišljanje se pomera od vremena kada je izveden performans 1974. godine, pa do savremenog doba, gde su strahovi isti, samo načini na koje pokušavamo da ih odgonetnemo su sve brojniji i opresivniji.

¹¹¹ Marina Abramović, *Memoari*, Samizdat b92, Beograd, 2017, str. 70–71.



Rhythm 0, 1974.



Balkan Baroque, 1997.

3. ORLAN

Predivno telo isto je što i ružno telo

Kako je došlo do radikalnih modifikacija tela pokazuje francuska umetnica Orlan čija se stanovišta smatraju subverzivnim u odnosu na nasleđenu tradiciju. Nasuprot Marini Abramović, Orlan – francuska umetnica, pomera granice i u nekim segmentima potpuno se stilski suprotstavlja prethodnoj umetnici, postavljajući središte svog umetničkog čina na granici organskog i tehnološkog. Na taj način telo interpretira kao hibridni entitet. Ona, naime, od samog performansa ide dalje. Svoje prikazivanje takođe spaja sa drugim medijima. Pored performativnog i konceptualnog, njena umetnost je i multimedijalnog karaktera. Ona napušta okvire prirodne datosti, svoje telo oslobađa materijalnih ograničenja podvrgavajući ga hirurškoj konfiguraciji kroz kulturno određene koncepte. Tim putem ona „bira” kako telo, tako i identitet. Orlan, ideološki gledano, žensko telo veoma promišljeno kritikuje. Baveći se idealima, kao i socijalnim stereotipima, u savremenom društvu prisiljeni smo da napustimo njegovo održavanje isključivo prirodnim putem, što okupira moju pažnju, a na šta, takođe, ova umetnica jasno daje odgovor i to putem agresivnih, ekstremnih metoda. Ona nam na najočigledniji način „nabija na nos” koliko su fizičke promene, kao dominantne prakse savremenog doba, sve učestalije, opresivnije, izazivaju nelagodnost, bol, čak su ponekad i sa fatalnim ishodom. U fokusu mog interesovanja za ovu umetnicu se nalaze pitanja koja ona pokreće, kao što su status i očekivanja od tela u doba brzog napretka medicine.

Iz njenog stvaralačkog opusa izdvajam radove iz serije od devet performansa koje je Orlan počela da izvodi od 1990. godine, nazvane *The Reincarnation of Saint-ORLAN*. Ovaj performans je još 2001. godine pretočen u dokumentarni film i publikovan pod nazivom *Carnal Art (Karnalna umetnost)*. Transformišući svoje telo, a pre svega najvećim delom lice, nizom plastičnih operacija, ona pokušava da poveže savremene opresivne metode stvarajući nestandardni (za naše vreme) postulat lepog, uzimajući fragmente iz istorijskih umetničkih dela i koristeći kao inspiraciju tadašnje ideale lepote. Ona posmatra i tretira telo na savremen način, tako da kolažno ubacivanje i

izbacivanje veštačkih i organskih materija i materijala se nalaze u osnovi njenog umetničkog čina. Takođe, tokom svake hirurške intervencije u lokalnoj anesteziji Orlan je bila svesna i u budnom stanju. Uzimala bi feminističke knjige sa kritikama Džudit Batler i Julije Kristeve i čitala ih, čime je potvrđivala i akcentovala feministički kontekst svojih radova.

Orlan je koristila prototipe idealne lepote sagledane kroz muški princip evropske likovne umetnosti. Zato se u središtu njene inspiracije našlo čelo rađeno po uzoru na Mona Lizu, Leonarda da Vinčija, brada poput Venere Botičelijeve ili nos „preuzet” od Dijane iz Fontenbloa. Da bi došlo do realizacije projekta zamišljenog kroz savemeni, postmoderni fragmentarni sklop, čitava zamisao je morala proći i kroz savremenu tehnološku strukturu. Time ova umetnica otvara pitanje koliko su se stanjile granice između ličnog izbora i kreacije, kreativnosti i nametnutog?

Omnipresence (1993) je performans unutar video instalacije kojim Orlan putem satelita omogućava gledaocima da je istovremeno prate u galerijama širom sveta. Oni su imali priliku da tokom izvođenja hirurškog zahvata direktno razgovaraju sa umetnicom, koja je kao i uvek bila u potpuno svesnom stanju.

Odabirom estetske hirurgije kao glavne teme, umetnica stvara kopču između hibridnih modifikacija i vizuelne umetnosti koje danas kao krajnji „proizvod” ostvaruju ideal ženske lepote, a ujedno i obezbeđuju (ali ne garantuju) standard, tj. status u socijalnom pogledu. Orlan ne koristi dopadljive prikaze sopstva, već vrlo odbojne. Svaki performans je za Orlan prekoračenje granica. Takva je svakako plastična operacija ugradnje implanta rogova u čelo i time se apsolutno udaljava od konvencionalnog ženskog modela. Naime, ona crpi najružnije sekvence i time pokazuje kroz šta telo i um pojedinca moraju proći ne bi li došli do „konačnog” ispunjenja. Umetnica stavlja akcenat na represivne metode koje se koriste do postizanja zadatka. A činjenica da je tokom svih hirurških intervencija bila budna, ostavlja jaku poruku kritike pasivnosti savremenog čoveka koji nekritički prihvata ponuđene estetske obrasce. Na ovaj način Orlan stavlja do znanja do koje mere je čovek pasivan pri donošenju odluka i kako on poverenje pozicionira u ruke drugog, u ovom slučaju ruke hirurga. Samim tim dolazimo do jasnog odgovora na pitanje u kojoj meri je telo naše, a u kojoj samo mapa u koju se upisuju diktati savremenog doba? Orlan kontrira idejama pripitomljavanja

tela i to na najsmelijem načinu, direktno se suprotstavljajući komercijalnim, manipulativnim kalupima, dovodeći u pitanje njihov krajnji cilj.

Neminovno je da su savremeno društvo i nove tehnologije doprinele stvaranju novih oblika ekspresije pojedinaca, ali obzirom da sam izdvojila ovu umetnicu koja je veoma bliska temi kojom sam i ja okupirana u video postavci, volela bih da pojasnim stav o vrtoglavom napretku rekonstruktivne hirurgije, koja ide u krajnost u zloupotrebi estetskih modela. Iz kritičkog promišljanja izostavljam grupu ljudi koja zahvaljujući ovim savremenim mogućnostima može izmeniti negativne posledice zdravstvenih problema, nekih okolnosti ili događaja, kao što su saobraćajne nesreće, intervencije odstranjivanja organa zbog bolesti, deformiteta ili problema nastalih usled hormonskih poremećaja. Bavim se isključivo estetskim intervencijama koje su posledica nekritičkog prihvatanja diktata savremenih ideala lepote, a baš na taj način i razumem radikalnu kritiku Orlan.

U pitanju nisu više izbori, već nesvesno nametnuti postulati koji postaju integralni deo čovekove stvarnosti. Oni oblikuju načine verbalne, vizuelne, estetske komunikacije, a upravo to je i izvor nesreće čoveka savremenog doba. Čovek više nije samo individua prirodno data u celosti, nego sve češće sklop veštačkog i organskog. Radi se o novom idealu, a to je hibridna fragmentirana figura sačinjena od raznih vizuelnih narativa ispisanih savremenim jezikom. Otvoreno je tako novo vrlo nepredvidivo prostranstvo koje traži neprekidno uspostavljanje novih identiteta poništavajući prethodne. Kada čovek dozvoli, baš kao što i Orlan poručuje svojim radom, da se pređe granica između spoljašnjeg i unutrašnjeg, naše telo postaje konstrukt. A pošto je konstrukt u postmodernoj paradigmi, ono postaje najmanje naše, a najviše polje za društvene upise sadašnjeg i budućeg vremena.



Reincarnation of St. Orlan, 1990 – 1993.

4. ZORAN TODOROVIĆ

Telesni otpad kao hrana

U orbitu mog umetničkog senzibiliteta svakako ulazi vizuelni umetnik Zoran Todorović, sa svojim radovima nastalim sredinom devedesetih godina prošlog veka. Ovaj umetnik nije okupirao moju pažnju samo kroz doživljaj realnosti, već i kroz proces stvaralaštva i poetiku koju gradi baveći se pitanjima bioetike i biopolitike. On preispituje alogične okvire proizvedene u savremenim institucijama, kao i odgovore kroz reakcije pojedinaca i publike.

Rad Zorana Todorovića je uvek prezentovan kao vrlo ekstreman čin. Poput Orlan, umetnik se izlaže hirurškoj intervenciji pri čemu odsečeno parče stomaka, sala sa kožom, koje podrazumeva kao višak, stavlja pred publiku u vidu sveže proizvedenog sapuna. Naime, ono što završava kao otpad u hirurškim salama nakon operacije, Zoran Todorović simbolički „vraća” u društvo, dajući mu novi socijani, kulturološki i doživljajni kontekst gde dalju ulogu preuzima publika. Ovo izvođenje pod nazivom *Agalma 1,2,3* je, zapravo, serija događaja koja je nastala u periodu od 2003. do 2005. godine u okviru koje nam umetnik putem foto i video instalacije stavlja do znanja da je on u pitanju. Pored galerijske postavke unutar koje se nalazi i kompletan pribor za kupanje, istovremeno Zoran iznajmljuje apartman, kao intimno mesto gde se po ličnoj želji možemo okupati u kadi i nasapunjati sapunom napravljenim od sopstvenog masnog tkiva i kože sa stomaka.

Takođe u radu *Asimilacija* poslužena je hrana od hirurških otpadaka nakon estetskog korigovanja žena. I u sklopu ovog performansa na zidovima galerije je prikazana foto dokumentacija procesa nastanka „posluženja” u obliku pihtija. Video i foto umetničkim zapisom, ne samo u ovom radu, već i u ostalim, Todorović stvara uslove da izložba postane ne samo savremeni, već i istorijski događaj. Na fotografijama pored hirurškog čina možemo videti strukturu iz tela prenetu u tegle, zatim te iste tegle u kući, proces kuvanja, kao i kompletne pripreme. Takođe, nakon izložbe, zabeleženi su i momenti u kojima se samo određen broj ljudi usudio da proba pihtije. Ovim putem

umetnik, na radikalni način, preispituje postulat lepote u savremenom svetu. On, na očigledan način, dovodi u pitanje odnos lepote i bola, tako što problem koji postoji kao rasplinjena, višeslojna, transparentna forma, koncentriše u jednu kružnu radnju, gde čovek oslobođen viška opet dolazi na nultu tačku perverznoг uživanja putem prejedanja i to sopstvenog (ljudskog) recikliranog materijala.

Još jedan biopolitički rad, načinjen od bio-otpada, odnosno od kose, je projekat Todorovića, izložen na 53. Bijenalu u Veneciji pod nazivom *Toplina*. Na nestandardni, kompleksan način, umetnik predstavlja svoju državu čiji je DNK „utkan” u svako parče ćebeta. Širom Srbije u frizerskim salonima sakupljeno je tri tone kose, od kojih su fabrički napravljeni frotiri, izloženi na prodaju. Proces je u svim etapama dokumentovan i video snimcima prikazan u okviru izložbe. Ovaj vrlo provokativan i uznemirujući rad, kao i prethodni, u osnovi se bavi istim pitanjem. A to je mogućnost maksimalnog iskorišćavanja tela kao resursa pojedinca, skoro pa nasilnim metodama u društvu apsolutne biopolitičke kontrole. Todorović prati kroz umetnički čin kako se telo i uopšte telesnost pretvaraju u proizvod pod potpunim diktatom savremenog sistema u okviru ustanova. On se bavi pitanjem estetske standardizacije, kao opšteg civilizacijskog problema i u centar njegovih postavki, na krajnje ironičan način, dovodi korisnost otpada, praveći od njega upotrebljivu sirovinu. U trenutku konzumacije (probanja pihtije, sapuna, kupovinom frotira), dovodi publiku u neprijatan proces preispitivanja.

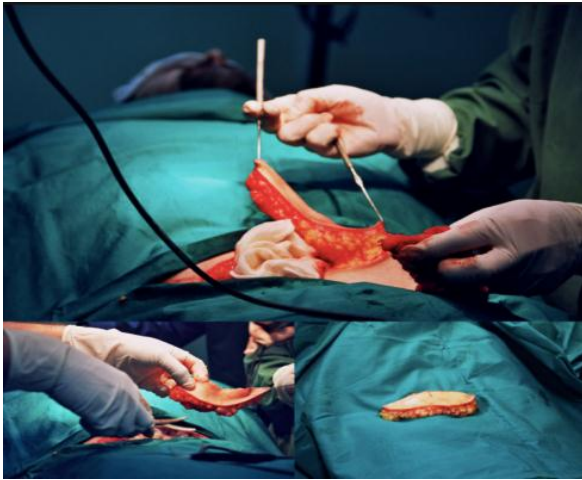
Ugriz 50 dm, rad nastao 1997. godine, izložen u vidu foto dokumentacije. U ovom radu žena visi, držeći otisak sopstvene vilice zubima. Ona lebdi iznad površine zemlje samo zahvaljujući snažnom ugrizu vilice koja je čvrsto povezana sa fiksnim držačem za zid. Ovo nije telo neke umetnice ili žene koja se bavi legalnim zanimanjem. Naime, u pitanju je iznajmljena prostitutka. U ovom slučaju telo je predstavljeno kao objekat. Todorović i u ovom radu, kao i u ostalim, kroz radikalne činove preispituje politiku otvarajući ozbiljna pitanja ljudskosti, tela, manipulacije tržišta. On ide do granca apsurdnog, ni jednom svojom izložbom ne krši zakon, a služi se izrazito nasilnim metodama reprezentacije. Sa stanovišta Miška Šuvakovića, koji detaljno tumači Todorovićeve radove, „sve ove mikropolitičke denotacije/konotacije ukazuju na to da Todorović, zaista, radi sa biopolitičkim mehanizmima vladanja: kako telo na egzistencijalnom i fenomenološkom planu izdržava strategije i taktike vladanja/moći, dominacije, nadzora, kazne i prisvajanja. Nema drugog cilja u ovom

delu do iznajmljeno telo žene izložiti naporu, radi samog napora koji postaje vidljiv. „Todorovićeve dela izgledaju zastrašujuće amoralna, cinična i razorna, ali i zdravorazumski ponuđena: to je to što se vidi. Njegova dela pokazuju sistem nauke i politike kao sistem 'same' perversnosti – za Todorovića je ono što je puno smisla za nauku ili politiku svakodnevice, zapravo, samo prazno mesto ili objektivnost trenutnog i prolaznog uživanja čija je funkcija da bude bez funkcije... Njegovo pervertiranje i njegova manipulacija naukom i tehnologijom, te politikom, je afektivna provokacija 'norme' da funkcija određuje smisao – da društvo u ime višeg cilja može da legitimno učini bilo šta, bilo kada i bilo gde u uspostavljanju odnosa između biološkog i političkog postojanja 'ljudskog'. Todorovićeve konstrukcije 'perversnosti', preuzeta iz 'privatnosti' i 'seksualnosti', suočava gledaoca-saučesnika sa perversijom društvenih mašina moći koje mogu sve, baš sve opravdati u ime velike projektivne ideje, metafizičke istine, projekta izvođenja univerzalnog morala, stabilnosti metajezika društvene epistemologije, političkog cilja... Njegov rad jeste, zato, produkcija inverzija nauke i politike u polju umetnosti kao simptoma kulture/društva između individualnog i društvenog događaja razmene afekta. Todorovićeve rad je biopolitički, zato što sve te operacije (strategije i taktike) povlače konsekvence i deluju na samo telo... njegovo delo jeste događaj za telo sa posledicama ili, možda, tragovima složenih sistema moći unutar savremenosti. Biopolitičko telo je telo sa posledicama TU i SADA, život koji nikada nije sam/čist ili, drugim rečima, 'goli život'.”¹¹²

Ovi, kao mnogi drugi radovi Zorana Todorovića su provokativnog karaktera, bez ikakvog truda da budu dopadljivi, a samim tim i većini prihvatljivi. On stvara umetnost kroz otvaranje pitanja o problemima koji su trenutni, tačnije on otvara problem, praveći umetnost koja može i sama vrlo lako biti interpretirana kao problematična. Todorović zauzima jasan stav: „Reč je o tome da ja samo različite kodove i normativne kanale dovodim u neku vrstu konflikta. S jedne strane imate plastičnu hirurgiju, koja je zapravo čitava industrija, ali je takođe i kozmetika. Lepota je paradigma moći i to nije bezazleno. Jedini način da to osvestite kao normativni aparat jeste da napravite neku vrstu konflikta. S druge strane, od otpadaka ljudskog tkiva posle neke operacije napravim hranu koja je lepa i vizuelno primamljiva. Tu se neke stvari koriste u

¹¹² Miško Šuvaković, „Kritičko dejstvo & Intenzitet afekta”, <http://www.zorantodorovic.com/wp-content/uploads/2016/09/critical-effect-and-intensity-of-affect-serbian.pdf> (preuzeto 8.3.2018)

normativnom smislu i napravi se nekakav kratki spoj. Pojavi se problem. A kada se pojavi problem, tu nastaje rad.”¹¹³



Agalma, 2003 – 2009.



Ugriz, 1997.

¹¹³ Marija Đorđević, „Sapuni od parčeta stomaka”, *Politika*, 20.03.2009, <http://www.politika.rs/scc/clanak/79845/Sapuni-od-parceta-stomaka> (preuzeto 8.3.2018)

5. PIPILOTI RIST (Pipilotti Rist)

Čulne i vizuelne modifikacije

U poglavlju koji je posvetila švajcarskoj umetnici Pipiloti Rist, Ameli Džons (Amelia Jones) uvodi tezu o „parafeminizmu”, konceptualnom modelu koji ponovo promišlja i proširuje granice ranijih feminizama, upravo u savremenim izvođenjima, koja se bave zamišljenim i virtuelnim telima. Ristova je uzimala sopstveni identitet kao predmet istraživanja. Korišćenjem sopstvenog tela, ona traži i provocira društvene norme i konstruiše jedan posve novi vizuelni i značenjski identitet, primećuje Ameli Džons u knjizi *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*.

Pipiloti Rist je švajcarska umetnica, feministkinja i nekadašnja pop zvezda. Pojavila se na umetničkoj sceni sredinom osamdesetih godina sa svojim vizuelno i sadržinski osobenim video radovima i multimedijalnim instalacijama. Svoje prve video radove, u kojima je istraživala ženski glas i telo u pop kulturnom kontekstu, spajanjem rok muzike i performansa uz elektronske manipulacije, napravila je dok je još radila kao grafički dizajner i bila član eksperimentalne post pank pop grupe *Les Reines Prochaines*. A kada se devedesetih godina dvadesetog veka video instalacija pojavila u svetu umetnosti, Pipiloti je već izgradila svoju video estetiku istražujući u svim oblicima elektronskih medija i inspirišući se televizijom, muzičkim videom MTV-ja i njegovom estetikom, ali i konceptualnom umetnošću.

Ona svoj rad posmatra kao deo većeg projekta društvene promene. U stvari, ona je kroz video umetnost ušla u debate o najvažnijim temama savremene kulture: o komercijalnom i upotrebnom, identitetu, ženskoj seksualnosti, nasilju, o feminizmu... Istovremeno istražuje granice ženske seksualnosti, granice medija, ali i granice koje nameće savremena kultura i društveni kontekst. Upravo te granice Pipiloti Rist kroz svoj rad i ruši.

Potpuno je specifičan način na koji ona to radi. Njene radove karakteriše razigranost, eksplozija boja, kontrasti i provokativan, neočekivan način na koji kombinuje fantaziju i svakodnevicu. Naravno, kao feministkinja, Pipiloti, se od početka

nametnula umetničkoj javnosti, insistirajući na upadljivoj predstavi ženskog tela - njenog sopstvenog. Ona je sama stvorila svoju umetničku personu: ime je uzela od heroine dečije literature Pipi Duge Čarape. Međutim, Pipiloti nije jednodimenzionalna ženska figura: njena slika u video projekcijama upravo debatuje sa ključnim tendencijama i porukama masovne kulture i tržišta, sa sveopštom opsednutošću devojaka kultom poznatih-*celebrity* kulture. Pipiloti u radovima svesno koristi svoj seksepil, ali i prevazilazi ograničenja takve pozicije. U stvari ona manipuliše seksualnošću pokušavajući da stvori pomalo neuhvatljiv postfeministički umetnički identitet.

Pipiloti je glavna protagonistkinja svojih videa, režiser, kameraman i producent. U njenom video radu važnu ulogu ima tehnologija ali i slikarstvo, muzika, pokret, poezija, seksualnost. U isto vreme, njen rad pokazuje da je ona svesna sebe kao subjekta u društvu u kome je i umetnost biznis.

Video instalacije Pipiloti Rist prizivaju da se i psihoanalitički čitaju. Upravo zato što ona u radove unosi psihološku dimenziju i tretira teme kao što su snovi, čulne modifikacije, bajke, isprobavanje dubine psihe, kao ključne elemente koji je inspirišu. Zato se za umetnost Pipiloti Rist može reći da se u njoj prožima unutrašnje psihološko sa spoljašnjim, odnosno društvenim.¹¹⁴

Jednom prilikom je ona rekla: „Ne želim da u svom radu kopiram stvarnost, stvarnost je uvek mnogo oštija od bilo čega što može biti prikazano video materijalom. Video je kao slika na staklu koja se pomera, ima svoj nespretn, nervozan i nesavršen kvalitet unutrašnjeg sveta, i to je ono čime se bavim.”¹¹⁵

Za Ristovu je snaga umetnosti upravo u mogućnosti da se pristupi nesvesnom. Otuda, njeni najbolji radovi nalikuju snovima. U tom pogledu karakterističan je njen video rad *Ever iz over all* (1997) koji je priča o ženskom buntovništvu i prekoračenju granica.

Projekcija videa dešava se na dva zida i paralelne slike se dodiruju i prožimaju. Na jednoj strani mlada žena u plavoj haljini i crvenim štiklama, šeta gradskom ulicom mašući velikim cvetom koji ima dugu dršku i kupasti tučak nalik čekiću. Sa zida

¹¹⁴ <http://visualretention.com/Images/portfolio/RESEARCHpdfs/artists/RISTresearch.pdf>

(preuzeto 6.3.2014)

¹¹⁵ Ibid.

pored, u tu sliku prodire paralelna video projekcija u kojoj se rasprskava kolorit zelenog polja i koralno crvenih kupastih cvetova, leprša pepeljuga plava haljina i sve se pretapa i pretače zahvatajući deo osnovne priče. A tu devojka maše svojim cvetom i njime žestoko udara automobile parkirane duž trotoara. Taj nežni cvet dobija snagu malja i sa svakim udarcem, uz gromoglasan tresak, lome se prozori na automobilima duž trotoara. Iza devojke pojavljuje se policajac. Očekuje se da će je uhapsiti jer oštećuje tuđe vlasništvo. Ali, kad se policajac sasvim približi, vidimo da je to žena. Ona saučesnički pogleda prestupnicu, jednostavno joj salutira u znak solidarnosti i odobravanja i nastavlja svoj put ne zaustavljajući se. *Ever is over all* je i jednostavan rad, hipnotički prelep u svojim usporenim kadrovima i laganom stišavanju na kraju. Narativ se događa u prostoru između dve video projekcije. U tom prostoru uspostavlja se na potpuno drugačiji, slobodan način veza između prirode žena, nasilja i lepote.

Video je očigledno feministički rad. On u sebi sadrži fantaziju osvete. Devojka nosi cvet falusnog oblika kojim razbija automobile. Druga ličnost je opet žena - ali policajac. Ona predstavlja državu i zakon. Ali ona saluira moći tog falusnog cveta. Ipak, ne smatram da je to osvetnički rad. Žena nije kažnjena za nasilje koje čini jer ono nije čin puke agresije, ono je akt pobune protiv „redovnog stanja stvari”. Po mom mišljenju značajno dostignuće tog videa je smelost da se prekorače granice, da se razmišlja preko okvira koji je društveno zadat. Umetnica upravo ulazi u prostor u kome nema jasne podele na kreaciju i destrukciju, a to polje je u srži umetničkog čina.¹¹⁶

Uostalom sama Ristova izjavljuje da je zadatak umetnosti da doprinese evoluciji, da ohrabri um, da garantuje odvojen, objektivn pogled na društvene promene, da donese pozitivnu energiju, da stvori senzualnost, da pomiri razum i instinkt, da istražuje mogućnosti, da uništi kliše i predrasude.¹¹⁷

Svoj angažovani stav prema svetu tržišta, reklame, konzumerizma i nedostatka osećajnosti Pipiloti Rist je iskazala u video instalaciji *Open My Glade* (2000) koja je projektovana na ogromnom video tronu (NBCs Panasonic) na Tajm skveru (Time Square) u Njujorku. Video je puštan 60 sekundi svakog sata 16 puta dnevno.

¹¹⁶ <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/LaneGuiltyRist.pdf> (preuzeto 7.2.2014)

¹¹⁷ <http://visualretention.com/Images/portfolio/RESEARCHpdfs/artists/RISTresearch.pdf>
(preuzeto 6.3.2014)

Gledaoci vide ženu koja kao da je zarobljena unutar ekrana. Ona pribija svoje lice uz ekran, kao da želi da se oslobodi, da se probije kroz tu površinu i izađe na trg. Priljubljeno lice izgleda veoma deformisano, teskobno, kao da mu je potrebna pomoć. Dok gledamo tu ženu, imamo potrebu da je oslobodimo. Ceo ovaj video rad, naravno, dobija svoje puno značenje zajedno sa svojim okruženjem, a ono je bleštavi svet reklama koje treću u nekoordinisanom ritmu i mame na kupovinu. Jedina različita slika na Tajm skveru bili su jednominutni spotovi Pipiloti Rist. Jedino iza njih nije postojala nikakva komercijalna namera. To je kao prizor zaista bilo šokantno. Deformisano lice koje se grči iza ekrana i razmazana šminka sugerisali su prezasićenost gledalaca medijskim spektaklom. To lice je govorilo o teroru ideala lepote koji stiže kroz popularnu kulturu. Teška šminka nije bila tu da ulepša Pipiloti, ona je bila znak otpora prema stalno ulepšanom ženskom liku koji dominira u medijima i na reklamama.

Video rad *Open My Glade* je ustvari njen oglas za osećanja, odnosno njen pokušaj da podseti na osećajnost. A rad je projektovala na Tajm skveru upravo zato što se na tom mestu gde caruju reklame najbolje vidi da nam ta osećanja nedostaju. Ona na taj način upozorava na svet kapitala koji nas sve više porobljava.

Ovaj video Ristove pokazuje i kolika je snaga videa da privuče pažnju i da gledaoca potpuno uhvati i prisvoji. On nudi neobičnu priliku da se pozabavimo time šta znači živeti unutar kutije sveprisutne spoljne slike.

Pipiloti Rist kroz ovaj rad ispituje načine kako da proširi granice prostora i da stvori prostor za unutrašnje slike, za emocije i za snove.

Treći rad koji ću analizirati je video instalacija *Pour Your Body Out* koja je prikazana u Muzeju moderne umetnosti (MoMA) u Njujorku 2009. godine. Taj rad je karakterističan ne samo po onome što prikazuje nego i po osobenom postupku. Naime, Pipiloti je uključila i posetioce i atrijum muzeja u svoj rad.¹¹⁸

Pipiloti Rist je za ovu projekciju osmislila i pripremila ceo muzejski prostor. Obesila je draperije od plafona do dna tako da je atrijum dobio izgled sale za ples, bioskopa,

¹¹⁸Karen Rosenberg, „Tiptoe by the Tulips”, *The New York Times*, 20.11.2008, <http://www.nytimes.com/2008/11/21/arts/design/21rist.html? r=0> (preuzeto 2.3.2014)

bordela ili dnevne sobe. Atrijum je obložila tepihom, unet je i veliki kauč sa rupom u sredini.

Od trenutka kada uđete u sobu, gde se projektuje njen video rad, vi ste u Pipilotinom svetu. Uvodni tekst kojim rad počinje vas ohrabruje: „Molim vas, osećajte se slobodnim koliko god želite i krećite se slobodno koliko god možete i želite. Gledajte video i slušajte zvuke u bilo kojoj poziciji ili bilo kom pokretu. Istežite se, povucite svoje telo van svojih kukova ili gledajte kroz vaše noge. Valjajte se okolo i pevajte, i to je dozvoljeno.”¹¹⁹ Kao da za ovaj video rad Pipiloti Rist kaže: posetioci donose svoje telo u muzej, to je različito od masovnih medija koji dolaze u vašu dnevnu sobu.

Cipele i kaputi bili su razbacani, ljudi su se nalazili svuda okolo, naslanjali se na zidove, izležavali se na podu ili na kauču. Njena projekcija slika rastavlja, razlaže i uobljuje arhitekturu MoME. Uspavljajuća muzika svira. Gledalac kao da je učesnik instalacije. Ristova ga je stavila u prenatalno more tečnosti. Time je proširila simboliku i značenje kojim se bavi u svom radu i uvela izrazito feminističke elemente.

Projekcija je ogromnog formata. Slike u šesnaestominutnom videu Pipiloti Rist su remiks fovističkih boja, fragmentovane forme kubizma i seksualnosti. Kao što se moglo i očekivati, ova njena instalacija predstavlja, na neki način, njen umetnički komentar i reaganje na sveprisutnu mizoginiju.

Protagonista ovog videa, gola žena, uzima prezrelu jabuku zubima i pokušava da se probije kroz močvaru u kojoj su bačene zgnječene voćke i sabijene konzerve koka kole i sokova. Na snimcima se smenjuju naizgled nepovezani kadrovi: svinja koja žvaće jabuku, prsti na nogama koji gnječe voće, velike jagode koje se pretvaraju u bistru tečnost, gola devojkica puzi kroz travu. Vide se kosa, grudi. Ona gnječi dva crva kao da sklanja greh iz Evine jabuke... Jede lale, kopa prljavštinu i zemlju svojim prstima. Voće je zgnječeno i peteljke su slomljene, pojedene i sažvakane. Polja cveća snimana iz donjeg rakursa i projektovana visoko stvaraju osećaj dezorijentisanosti, ali i bajkovitosti.

¹¹⁹ The Museum of Modern Art, „Behind the Scenes with Pipilotti Rist, Pour Your Body Out”, 17.11.2008, www.youtube.com/watch?v=89vgdELbVvQ (preuzeto 6.3.2014)

U najupečatljivijoj sekvenci videa žena je potopljena u bazen ili u jezero. Polako, postepeno voda postaje bordo, krv šiklja iz njenog tela. Simbolika oslobađanja bujice crvene tečnosti više je nego jasna.

Tokom izvođenja instalacije Pipiloti izvodi metafizičku promenu pola i same MoME. Na simboličnom planu, atrijum koji predstavlja bastion muževnosti, postaje materica, a muzej sam po sebi, cela zgrada, postaje žena. Na jedan apstraktan način Rist je učinila kao da ova institucija ovulira. Ona je neka vrsta majke koja izvodi ritual plodnosti modernog doba. Sve je puno telesnog iskustva. Kao jedno eksperimentalno porodilište uma.

Radovi Pipiloti Rist dobar su primer kako se nove tehnologije i mogućnosti novih medija mogu upotrebiti u video radu kao potpora za ostvarivanje ideja. U realizaciji svojih umetničkih zamisli ona ispituje tehničke i poetske mogućnosti novih tehnologija i pomera granice vizuelnog koristeći na specifičan način kompjutersku tehniku, svetlosne efekte, umnožavanje kadrova, isecanje i zbijanje slika uz elektronske zvuke i stalno mešanje realnog i virtuelnog doživljaja. Montažom njeni radovi dobijaju na višeznačnosti, likovnom bogatstvu i interaktivnosti. Ona koristi i sopstveno telo kao subjekat i objekat umetničkog rada i proizvodi virtuelna tela da bi oblikovala nove identitete u živom dijalogu sa savremenim svetom i njegovim ograničenjima.



Ever is Over All, 1997.



Open my Glade, 2000.

6. BIL VAJOLA (Bill Viola)

Bliski susret ideja

Svojom artistskom i kreativnom posebnošću u domenu video umetnosti, zvuka, izbora prostora izvedbe svog video rada, Bil Vajola je ostvario značajne inovacije koje ni jedan istraživač u ovoj oblasti ne može da previdi. Podsticajan je njegov ugao posmatranja iz koga je jasno artikulirana ideja o tome kako se i naizgled statično prikazivanje slike tehničkim posredovanjem preoblikuje u dinamičnu kategoriju. Ovaj pristup je blizak mom senzibilitetu i oblikovanju moje vizije u građenju video kompozicije. Većina njegovih karaktera u video instalacijama ima neposredan kontakt sa vodom, koja je za samog Vajolu u ranijim godinama predstavljala i blizak susret sa smrću. Životno iskustvo uticalo je i na njegovo umetničko istraživanje. Vajola će u ovim duboko ukorenjenim vizuelnim iskustvima iz ranijih dana pronalaziti motiv za dalje i dublje preispitivanje slučaja kroz složene fenomene egzistencije i postojanja, stanja svesti... On je i sopstveni život i život svoje porodice pretvorio u temu svog rada. Rođenje deteta, smrt majke, kao i različiti aspekti svesti se reflektuju u njegovom stvaralaštvu. Smatram da Vajola na poseban način spaja tehnološko i telesno, a to čini i srž mog interesovanja. Zapravo, kako tehnološko posreduje do telesnog.

Iako je radio u vreme ekspanzije eksperimentalnog filma, FLUXUS pokreta, avangardne muzike, umetnosti performansa i postmodernog plesa, on je ostao dosledan videu kao mediju još od 70-ih godina, kada i dolazi u kontakt sa prvom kamerom. Vajola započinje svoju umetnost videa, kao što je i navedeno u katalogu izložbe u Grand Paleu (Grand Palais) 2014-te godine u Parizu, gde je izloženo 20 njegovih retrospektivnih radova: „Ja sam rođen u isto vreme kad i video. Odrasli smo zajedno.” Metafizička pitanja koja Vajola postavlja „Gde sam”, „Kuda idem”, „Ko sam”? bila su i moja istraživačka preokupacija.

Kao što sam već pomenula, umetnik se kroz lična iskustva dotiče kolektivnih tema i preokupacija posmatrajući ih kroz metafizičku prizmu. Vajola je pokazao sposobnost da putem ovog medija pruži mogućnost posmatraču, odnosno posmatračima da pomoću asocijativnog promišljanja vizuelnog iskustva dođu do sopstvene samospoznaje. Karakteristike njegovih radova su renesansni, krajnje svedeni snimci,

paradoksalni, jer su usporeni, a istovremeno sa snažnom unutrašnjom dinamikom, značenjski bogati i sa izvesnom religijskom potkom. U tom smislu izdvojila bih njegove radove: *Reflecting Pool*, *Emergence*, *Acceptance*, *The Raft*, *Tristan's Ascension*, *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, *The Sleep of Reason*, *Man Searching for Immortality/Woman Searching for Eternity*.

Zajedničko skoro svim njegovim video instalacijama je igra preispitivanja protoka vremena, kao i sopstvenog iskustva kroz ovo meditativno stanje.

Obzirom da sam navela radove koji su indirektno uticali na moj tok misli pri realizovanju video instalacije *Rez*, želela bih da uđem dublje u studiju i objasnim njegova dva rada.

U video radu *The Dreamers* iz 2013. godine Vajola koristi vertikalno postavljene pravougaone ekrane uspostavljajući tako jedinstvenu atmosferu, prikazujući različite ljude, različito odevene, različitih starosnih dobi, pod vodom. Spavaču zamenjuje prirodni ambijent vodom u koju je potopljen. Ali on je zadržao mir i nepokretnost usnulog čoveka. Tu atmosferu Vajola pojačava snažnim osvetljenjem. Po mom tumačenju ovog i ostalih Vajolinih radova u kojima smešta telo i ljude uopšte u novi ambijent, on nas uvodi u novo stanje svesti. Usporenim kadrovima prati transformacije kako tela, tako i uma. Vajolino tumačenje ovog rada uključuje i sopstveno proživljeno iskustvo davljenja, kao šestogodišnjaka i svelosnih senzacija koje je pritom doživeo.

Three Women, *The Lovers*, *Tristan's Ascension* su radovi u kojima ovaj umetnik na različite načine, a sa istom poetičnošću govori o nestajanju i postojanju, gde su tela u nekim trenucima prisutna i jasno osvetljena, u drugim se lagano gube, nestaju u crnilu. Ona se zapravo prikazuju kroz odsustvo. Kroz vreme, koje nam je neophodno za sagledavanje Vajoline instalacije, mi uglavnom vidimo odlazeće i dolazeće siluete, koje kada prođu kroz mlaz vode, kao u instalaciji *Three Women*, možemo na trenutak uočiti skoro zamrznuti kadar jasno osvetljene žene, a u pojedinim sličnim video realizacijama i ženu i muškarca, koje se nakon tog kratkog vremenskog intervala ponovo vraćaju u sivilo prekriveno mlazom vode i šumom nedostatka piksela, odlazeći u potpuno crnilo. U Vajolinim radovima ova radnja, kao i ostale, veoma su spore, čak ih pojedini posmatrači nazivaju i „video slikama”. Ni jedna „slika” unutar njegovih video instalacija, kao što ni jedna video instalacija ne sadrže narativ, niti tekstualni deo. Bil Vajola veoma svesno izbegava svaku mogućnost stavljanja dela pod određeni kontekst.

Zahvaljujući minimalističkoj postavci, unutar koje ovaj umetnik ni u jednom momentu ne dozvoljava da njegov izraz bude narušen usled tehničke manipulacije, on otvara i širi prostor ka uspostavljanju intimnog doživljaja svakog pojedinca.

Instalacija u kojoj on varira četiri elementa večite promene: *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* prikazana je u katedrali svetog Pavla u Londonu. Ne slučajno, Vajola i ovu postavku adaptira u sakralnom objektu, u delu gde se nalazi oltar – mesto namenjeno za meditaciju, preispitivanje, kontemplaciju, molitvu. On na južnoj strani katedrale smešta četiri vertikalna ekrana, koje je postavio jedan do drugog.

Na svakom ekranu je prikazana po jedna osoba kroz gradaciju intenziteta izloženosti tela zemlji, vetru, vatri i kiši. U pitanju su upravo ovi prirodni elementi, koji govore o agresivnom protoku života do smrti i na kraju, konačne svetlosti, čime on poentira svoj religiozni odnos. Ovi „mučenici” ne pokazuju nikakvu ekspresiju, ni telesnu, ni facijanu. Oni su mirni i pomireni, dok je delovanje ova četiri elementa na njih vrlo agresivno. Jedini pokret tela dešava se na kraju videa kada se njihovi pogledi usmeravaju prema gore, ka svetlosti.

Dok je u većini Vajolinih video prikaza voda dominantan i jedini prisutan element, uglavnom na crnoj pozadini, u video radu *Fire Woman*, on pored elementa vode koristi i element vatre, koja zauzima najveću površinu ekrana u vidu živog vatrenog zida. Ali Vajola pomera rakurs ka vodi od trenutka kada se žena baca. On ne prati kretanje žene, već odraz vatre u vodi, dok se plamen stišava, simbolično označavajući protok vremena i ideju o nestajanju.

Vajola temporalnom igrom, odnosno igrom usporavanja protoka vremena u samom videu, pravi ambijent koji je naizgled meditativan. Ovakav utisak, međutim, vrlo brzo ustupa mesto sveukupnom iskustvu prikazanog, koje nas čini prilično nemirnim.

Osećanje nespokojstva je proizvedeno pozicioniranjem tela u sasvim novoj sredini. Smatram da je voda ambijent u kome imamo mogućnost da doživimo apsolutni mir, kao i nemir. Ona upravo omogućava da se dotaknemo pitanja na koja ne možemo naći konkretan odgovor, kao što su rođenje, život ili smrt.

Za Vajolu je karakteristično jako belo scensko osvetljenje kojim on ističe telo i telesnost i njegovo kretanje unutar ekrana, ali i crna pozadina. Čini mi se da ovim promišljenim pozicioniranjem tela na tamnoj pozadini Vajola teži ka renesansnim

momentima, po ugledu na Karavađa i druge „majstore svetlosti”, što ga čini vanvremenskim u sposobnosti spajanja tradicionalnog i savremenog. Ipak, njegovo delo je prevashodno savremeno, između ostalog i zbog umetničkog govora putem kojeg na jedinstven način uklapa zvuk, video, prostor, kao i filmske efekte, podstičući unutrašnji doživljaj opipljivog sveta, odnosno stvarnosti.

Ovaj umetnik sugerise svojim opusom da je smisao umetnosti da probudi svest o tamnim, neosvetljenim i neosvešćenim delovima ljudske psihe. Zato on podstiče taj unutrašnji glas čoveka suprotstavljajući doživljajni svet unutrašnjem. Vajola ne nudi odgovore, on samo očekuje da se pažnja sa spoljašne, prolazne i efemerne stvarnosti usmeri ka nečemu što je trajnije i večnije.



Martyrs (Earth, Air, Fire, Water), 2014.



The Dreamers, 2013.

PRVA IDEJA ZA UMETNIČKI RAD

Moje kritičko promišljanje potrošačkog kulturnog modela koji ljudsko telo pretvara u robu i iznosi na tržište kao projektovani ideal lepote i poželjnosti datira još od početka poslediplomskih studija kada sam u video radu *Kruženje masti* istraživala odnos tržišta i tela u konzumeristički orijentisanoj kulturi. U njemu sam takođe posmatrala kako telo postaje merilo društvenog prestiža i značajan simbolički, ali i ekonomski kapital. Problematizovala sam stereotip o upotrebnoj vrednosti ženskog tela i govorila o njegovoj sveopštoj zloupotrebi. Kruženje masti sam videla kao večno kruženje nezadovoljstva u kulturi koja ima opsesivnu potrebu da proizvede sreću. Zato telo koje se sprema za tržište, mora biti reprezentativno, jedro, mlado, zategnuto, upeglano i doraslo fantazmu o večitoj mladosti koju „obezbeđuje” industrija lepote. Ili, kako to kaže Lidija Vujačić: „Lepota postaje upotrebna vrednost i vrednost za razmenu. Telo se materijalizuje u oruđe kojim se ostvaruje ili olakšava život u društvu. Često lepota postaje jedno ili glavno sredstvo za zaradu, društvenu promociju, samozadovoljstvo, osvajanje.”¹²⁰

Akcent tog rada bio je na činjenici da je savremena kultura fascinirana slavnim ličnostima i lepotom, a mršavo telo se poistovećuje sa poželjnim i privlačnim oblikom. Mediji masovne komunikacije i modna industrija doprinose uspostavljanju i održavanju tog mita. Jedinstveni ideal lepote je jasno definisan, a propisano je sve u rasponu od toga šta treba jesti do savršenih proporcija ili načina ponašanja.

U planetarnom smislu, živimo u kulturi koja je opsednuta mladošću i lepotom. Modna, kozmetička i reklamna industrija formirane su pod diktatom tog obrasca. Lepo je sve ono što je mlado. Granica mladosti pomera se na niže. Ružno je biti star. Star može „postati” mlad. Diskriminiše se svako drugo doba osim mladosti i nalaže sveopšte simuliranje mladosti koje se postiže kroz preteranu plastičnost i silikonizaciju tela koji su predstavljeni kao ideal XXI veka .

¹²⁰ Lidija Vujačić, „Kultura tijela i moć fizičke ljepote u savremenom društvu, ogled o antropologiji tijela”, <http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF9/VujacicL.Kultura> (preuzeto 22.10.2017)

U video radu *Kruženje masti* - mast sam videla kao centralnu opsesiju takve kulturne orijentacije. Za mene je ona postala paradigma savremene civilizacije. Kruženje masti je, u stvari, večno kruženje nezadovoljstva u kulturi koja ima neprekidnu potrebu da proizvede sreću. Metafora kulture potrošnje postala je sveopšta glad: glad za mršavim telom, glad za savršenim oblinama, glad za hranom, glad za uništavanjem oblina, za njihovim premeštanjem sa jednog mesta na drugo. Konzumira se sve od hrane, preko ideologije, medijskih sadržaja do proizvoda i stilova života. Podsticanje neutoljive gladi koja nikada ne može biti zadovoljena, postaje osnovni princip potrošačke kulture i filozofija konzumerizma. Spiralu uspostavljaju mediji i tržište koji diktiraju ideal lepote koji će se industrijski proizvoditi i prodavati kao svaka druga roba. Pošla sam od teze da nasuprot industriji lepote koja uspostavlja model isposničkog izgleda, tržište favorizuje hedonistički način života koji pretpostavlja obilje i preterivanje. Reklamna industrija stimuliše glad za obiljem hrane, za uživanjem i prelaskom granice. Telo tako postaje dvostruka žrtva, uskraćivanja i preterivanja – želje da se sve ima, proba i proguta i da sve postane vidljivo i opaženo. Dva sveta, prikraćenosti i obilja, posredovana tržištem, na paradoksalan način susreću se u kruženju masti. Industrija sreće savremenom čoveku priređuje košmar jer ga drži u stalnom osećanju nezadovoljstva i neispunjenosti.

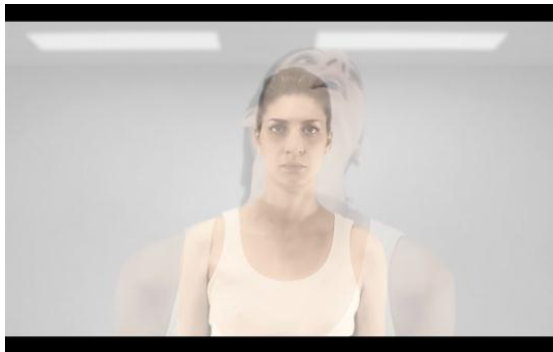
Kroz proces kruženja masti pokazala sam taj put neutoljenih želja i procep koji se odvija u ličnosti žene koja ima potrebu za hranom, a istovremeno želi da izgleda kao fotošop lepotica iz savremene industrije zabave. Ona je nesrećna jer ne može da postigne projektivani ideal. Za nju je strah od nepoželjnog oblika tela isto što i strah od odbacivanja, pa i od smrti.

„Održavanje večne telesne mladosti postaje jedini put ka besmrtnosti, jedina, ali trošna, simbolička pobeda nad smrću.”¹²¹

Konflikt sam pokušala da rešim metaforom o kruženju masti. Mast ulazi u telo kroz sve što reklamna industrija nudi kao hedonizam, a istovremeno, ista ta reklamna mašinerija ultimativno zahteva da se izvuče svaki gram masti iz tela. Ili da se, bar, premesti iz jednog dela tela u drugi. Izvlači se iz delova koji su prenaplašeni i

¹²¹ Jelena Đorđević, „Uloga tela u savremenoj kulturi”, *časopis Kultura, dvobroj 120-121*, 2008, str. 175.

ubrizgava tamo gde nedostaje. U tom iskrivljenom ogledalu, moja junakinja traži svoju idealnu sliku i gubi sebe.



Kadrovi iz kratkometražnog filma *Kruženje masti (Fat Circulation)*, 2015.

PUT DO NOVOG RADA

Doktorski rad našao se u sličnoj idejnoj orbiti koju sam pratila u radu *Kruženje masti*. S tim što me ovog puta više zanima sam proces otuđenja čoveka od sopstvenog tela. Prilagođavajući se zahtevima potrošačke civilizacije čovek prividno postaje vlasnik svog tela, a u stvari je rob nametnutih potreba. Sfera potrošnje je svojim manipulativnim karakterom ugrozila pojedinca i dovela u pitanje mogućnost izražavanja autentičnih želja i izvornih potreba. Pojedinac postaje potpuno nemoćan, gubi svoju individualnost i svoju ličnost. Otuda sam pokušala da pratim dvostruki proces, s jedne strane imperativ zadovoljenja estetskih potreba, a sa druge destruktivan odnos prema telu, pri čemu ovaj drugi postaje dominantan. Jer, tržište surovo podstiče standardizaciju potrošačkih navika i vrednosti, pa tako i načine na koje se modifikuje žensko telo. Ono s jedne strane postaje lični projekat i predmet kreacije ali je istovremeno podložno unificirajućim tendencijama menjanja koje diktira masovna kultura. Kroz rad nastojim da debatujem sa osnovnim tendencijama i porukama potrošačke kulture i sa najvažnijim temama koje se tiču ženskog tela u savremenoj kulturi. Ispitivala sam odnos komercijalnog i upotrebnog, identiteta i identifikacije, ženske seksualnosti u uslovima marketinškog terora, istovremeno istražujući granice koje nameće savremeni društveni kontekst u kome „neadekvatno telo” postaje centar savremene anksioznosti i teskobe, ali i izvor velike zarade.

Moj umetnički rad je digitalna multiekranska (multiscreen) video instalacija pod nazivom *Rez* u trajanju od dva minuta i četrdeset sekundi. Realizovana je kao simultanost tri odvojene radnje i zvuka koje se odvijaju paralelno i završavaju zatamnjenjem u trajanju od tri sekunde, nakon čega se proces obnavlja, odnosno postavljen je u kružno kretanje (loop). Radnja nema klasičan narativ, već ga gradim asocijativno u nastojanju da on dobije konačnu formu u svesti posmatrača. Osnovnu ideju, prepuštanje ličnosti diktatu savremene kulture, razvijam kroz tri fragmenta.

Izložba je prikazana u Muzeju primenjenih umetnosti kao kompleksni istraživački poduhvat koji u sebi sintetizuje adaptiran galerijski prostor, video instalaciju kao i

diskurzivno tumačenje i interaktivnost. Projekat ispituje mogućnosti samorealizacije u uslovima kad telo postaje instrument u konzumerizmu.



Video instalacija *Rez (Cut)*, Muzej primenjenih umetnosti, Beograd, 2018.

Metod rada

U fazi pripreme rada, istraživačka metodologija zasnovana je na teorijskim i umetničko-subjektivnim istraživačkim tehnikama, komparativnoj analizi umetničkih projekata, teoriji interpretacije i kritičkoj teoriji. Istraživanje se bazira na postupku kodiranja i dekodiranja vizuelne komunikacije. Zbog toga, kao metode koristim analizu procesa konstruisanja poruke i analizu procesa recepcije, odnosno dekodiranja vizuelne poruke. Interdisciplinarnost, interaktivnost i kritička teorija su temeljne pretpostavke za realizaciju ovog umetničkog rada.

Zbog složenosti izvođenja video projekta bila sam prinuđena da se posvetim izučavanju filmskog jezika i kamere, zatim montaže kao osnovnih filmskih sredstava i kao polazišne pretpostavke za građenje instalacije u galerijskom prostoru. To je za mene bila potpuno nova umetnička staza, jer sam po vokaciji slikar. Tako sam iz faze nepokretne slike prešla u fazu pokretnih, kroz sasvim nove specifičnosti prilikom realizovanja instalacije *Rez* u prostoru.

Kako je u meni sazrevala ideja o umetničkom projektu, uporedo sa čitanjem literature, koja se teorijski bavila sličnim problemima, došla sam na ideju da u svom radu koristim ista sredstva, metodologiju i postupke kojima se služi i savremena masovna kultura u komunikaciji sa pojedincem.

Naziv izložbe

***REZ* kao metafora**

Sam naziv izložbe *Rez* upotrebila sam kao višestruku metaforu intervencije nad čovekom. *Rez* je u mom radu bukvalni postupak nad telom žene u estetskoj operaciji, on je i postupak „sečenja” ideje na tri celine, kroz tri ekrana i tri etape promene. Ali, on je i unutrašnji rez, kao unutrašnja promena koja se dešava u čoveku nakon svih tih

spoljašnjih rezova. Ako je glavna karakteristika savremene medijske kulture¹²² montaža, onda je rez osnovni postupak stvaranja takozvane nove realnosti. U toj novoj realnosti slika se sklapa od fragmenata stvarnosti koja ostaje samo puki materijal od koga se gradi nova slika. Koristila sam filmski izraz rez da bih naglasila promenu koja se dešava pretapanjem jednog kadra u drugi bez vidljivih, merljivih karakteristika. Rezna tranzicija kao postupak, za mene je bila simbol stvaranja nove stvarnosti. Ona se u savremenom društvu dešava u svim oblastima i na svim planovima, od estetike do politike.

Kao osnovni postupak u realizaciji projekta koristila sam montažu.¹²³

¹²² Od početka devedesetih mediji se sve više istražuju sa stanovišta uloge koju imaju u konstrukciji stvarnosti. „Medijski događaji“ (npr. Afera Baršel, drama talaca u Gladbeku ili uloga američkog CNN-a u Zalivskom ratu 1991/1992) i mogućnosti koje u sferi informisanja otvaraju kompjuterske simulacije i manipulacije slikom, obnovili su diskusije o odgovornosti novinara, posledicama selektovanja vesti *agenda setting-u* i insceniranju zbivanja. Budući da se sve veći deo stvarnosti opaža još samo putem medija, recipijenti imaju sve manje mogućnosti da provere informacije koje im nude masovni mediji, a istovremeno su pri savladivanju „lavine informacija“ sve više upućeni na koncepte stvarnosti koje ti mediji postavljaju svojim izborom informacija... Masovni mediji, prvenstveno televizija i, u sve većoj meri, kompjuter, nisu više samo posrednici stvarnosti, već nude horizonte opažanja koji načelno i nepovratno određuju način na koji se stvarnost vidi i doživljava.

Prema: Ralf Šne, *Leksikon savremene kulture*, Plato Books, 2008, Beograd, str. 390.

¹²³ Montaža (eng. montage) je ishodišno filmski termin, koji označava povezivanje slika, što stvara utisak prostorno-vremenskog kontinuiteta ili diskontinuiteta. Montažom se fragmenti filmske naracije objedinjuju u filmski kontinuirani ili diskontinuirani narativni tok. Pojam montaže uvodi se 20ih godina i njegovi tvorci su američki režiser Dejvid Grifit i ruski režiseri Lev Kulešov, Sergej Ajzenštajn i Džiga Vertov. Ajzenštajn je zamisao montaže razradio kao osnovno poetičko načelo filmskog stvaranja (*Montaža atrakcija, 1923*). Po njemu, montaža je slobodno povezivanje proizvoljno izabranih i samostalnih efekata (atrakcija) koji funkcionišu i van te kompozicije i toga sižea, s preciznim usmerenjem prema postizanju krajnjeg tematskog efekta... U postmodernoj teoriji kolaž i montaža se određuju kao semantički postupci preuzimanja fragmentarnog književnog, filozofskog ili slikovnog materijala, dostupnog u kulturi i umetnosti (nivo kolaža) i njegovog ugrađivanja (montiranja) u novu smislenu celinu čija su značenja posledica preuzetih ili citiranih diskurzivnih ili slikovnih fragmenata (nivo montaže). Montaža je semiotički postupak postizanja značenja nove celine, nastale povezivanjem raznorodnih i fragmentarnih značenjskih produkata kulture. Reč, rečenica, deo slike ili slika dobija smisao u novom tekstu ili novoj slici time što se odnosi (suprotstavlja, usaglašava) s drugim elementima unesenim na identičan način.

Prema: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* Orion Art, Beograd, 2011, str. 452.

Tri ekrana

Radu je prethodio čvrst koncept za realizaciju. Krenula sam od jedne ideje koju sam razložila u tri radnje. Opredelila sam se za tri ekrana unutar kojih, kroz apstraktne, meditativne i dokumentarne prikaze, razvijam ideje kojima se bavim u teorijskom radu.

Estetska intervencija liposukcije, na prvom ekranu, uslovno govoreći, dokumentaristički je prikaz promena na telu žene. Kadrovi su snimljeni u operacionoj sali bolnice za estetsku hirurgiju. Montaža je korišćena da bi se sublimisala ideja i da bih postigla simultanost radnje na tri ekrana. Rez u fizičkom smislu na prvom ekranu je jasna metafora konstrukcije novog identiteta. A plastični hirurrg je „dizajner” novog identiteta.¹²⁴ On prodaje estetski obrazac koji je uspostavila savremena kultura. Paradoks je u tome što poželjni vizuelni model ne bira ni ličnost na operacionom stolu, niti hirurrg, već tržišni projekti koji ga uspostavljaju stalno iznova. Dakle, to što hirurrg radi je već negde kreirano kao idelno tipski model, koji se kroz proces globalizacije lako distribuira.

Nastojala sam da prikaz bude grub i naturalistički, zato što je plastična hirurgija postala trgovina željama i vrsta dobrovoljnog tranžiranja tela. Kadrovi su brutalno grubi u nastojanju da prikažu postizanje očekivanog rezultata preoblikovanja i modelovanja tela, odnosno figure. U pitanju su vrlo opresivni, neugodni snimci čija dokumentarnost doprinosi osećanju istinitosti, ali i nelagode.

¹²⁴ Statistički podaci Američkog društva za estetsku plastičnu kirurgiju pokazuju da je u SADu 2008. godine izvedeno 10,2 milijuna estetskih kirurških i ne-kirurških postupaka što je povećanje od 162% u odnosu na 1997. godinu, kada su rađene prve statističke analize. Najčešći suvremeni kirurški postupci su povećavanje grudi, liposukcija, operacija vjeđa, rinoplastika i abdominoplastika. Oko 98% svih kirurških estetskih tretmana izvodi se na ženskom tijelu pri čemu su se u 2008. godini uglavnom povećavale grudi (355,671) a potom slijedi uklanjanje masnih naslaga (309,692 postupaka). Po prvi puta je nakon 12 godina, prvo mjesto ispred liposukcije zauzelo kirurško povećanje grudi što stručnjaci objašnjavaju promjenama u modnoj industriji koja sve više naglašava ženske grudi otkrivajući njihove dekoltee. Još jedan razlog za to može se pronaći u medijima i popularnoj kulturi ali i pornografiji koje posljednjih godina gravitiraju prema oblijem izgledu žena zbog čega „višak” masnih naslaga (dakako, na „pravim” mjestima) ne mora nužno voditi u njihovo odstranjivanje. Samo je 8% svih kirurških estetskih zahvata, 2008. godine, izvršeno na muškim tijelima pri čemu su najčešće odabirane liposukcija (31,453 postupaka), rinoplastika, operacija vjeđa, smanjenje grudi i transplantacija kose. (Izvor: Američko društvo za estetsku kirurgiju, 2010.)

Prema: Mirjana Adamović i Ana Maskalan, „Tjelo identitet i tjelesne modifikacije”, *Časopis Sociologija i prostor*, br. 49, 2011.

Inače, u celokupnom radu, kombinovala sam dokumentarno i umetničko, intervenisala i montirala da bih pokazala kako telo u savremenoj kulturi postaje instrument i kako se potapa njegova individualnost. Pozicioniranjem tela, odnosno vraćanjem u njegovo prirodno stanište – vodu unutar trećeg ekrana (voda, utroba, plod), našla sam najadekvatnije rešenje za metaforu o manipulaciji, zarobljavanju čoveka, sužavanju prostora slobode i iskušenju slobodnog izbora kao zamke potrošačke kulture.

Drugi ekran sam zamislila kao meditativni i metafizički. On je za mene bio taj unutrašnji rez koji se dešava u ličnosti i u kome se mešaju fikcija i stvarnost. Naročito me je interesovala unutrašnja promena koja se dešava u čoveku i način na koji se pod pritiskom tih spoljašnjih rezova transformiše identitet. Ovaj ekran sam zamislila kao meditativno kretanje zato što je proces lovljenja ličnosti najčešće teško prepoznatljiv. Jer, ljudi su često stavljeni u poziciju da imaju utisak o tome da biraju, a oni su u stvari izabrani. Odnosno, sve je već neko izabrao umesto njih. Nad čovekom živi ogromna industrija koja profitira od njegovih slabosti i želja. U likovnom smislu poigrala sam se simbolikom i intenzivnošću crvene boje koju osvaja, anestetizira i na kraju guta crna, kao simbol pristajanja i nestajanja.

Na trećem ekranu telo je u vodi, u fetusnom položaju što simboliše rađanje novog identiteta. Ono je u nekoj vrsti kulturne materice koja će ga poroditi u nekom novom obliku. Za razliku od umetnika, kao na primer Bil Vajole, koji su koristili kadar u kontinuitetu, rez čini osnovni dinamizam mog rada, dok je pozicija kamere ostala statična. Na taj način htela sam da postavim tezu da čak i manipulacija može da stvori privid autentičnosti.

Telo vraćam u početni položaj, u vodu kao u utobu. Na taj način stvaram ambijent u kome je ono prividno zaštićeno i sigurno. Ali je ono zarobljeno. Na simboličkom planu bazen sugeriše da su čvrste strukture tela potonule, a projektovani ideal razvija teskobu pokazujući da proizvodnja sreće u potrošačkom društvu stvara nesrećne ljude. Ključ samorealizacije leži u potrazi za donekle stabilnim identitetom¹²⁵ koji izmiče pod

¹²⁵ Identitet ličnosti se rehabilituje izvan subjekta, kao efekat diskursa, tako što se njegova upotrebljivost restituira kroz kreativno korišćenje formacija diskursa i moći. Takav identitet centriran je oko pojmova kao što su sposobnost preobražaja, nestabilnost, diskontinuitet, i generiše se parodijsko-teatralnim insceniranjem očekivanja vezanih za uloge.

Preuzeto iz: Ralf Šne, *Leksikon savremene kulture*, Plato Books, Beograd, 2008, str. 235.

pritiskom dominantnih kulturnih obrazaca. Pozadina je tamna, ali nema nalik prostranstva. Telo u mojoj instalaciji ograničeno je rubovima ekrana, ono se grči, otima, ne pristaje, pokušava da se oslobodi. Ono se kreće i buni, ali samo u zadatim okvirima. Time sugerišem krhke mogućnosti slobodnih izbora u kulturi u kojoj dominiraju ultimativni zahtevi i u kojoj trujumfuju najrazličitije forme porobljavanja. Pred posmatračem ostaje dilema da li se to telo otima svesno ili je to samo trenutni refleks u njegovom sveopštem pristajanju i prepuštanju? Konačno kad se telo u kadru umiri, sklupča u fetusni položaj, da li se ono brani, da li pokušava da se zaštiti ili možda konačno pristaje, a to znači i da konačno nestaje?

U simboličkom smislu golo telo sugeriše njegovu izloženost zahtevima savremenih ideologija i nametnutim obrascima spoljašne sredine. Moj umetnički projekat zato ne govori samo o manipulaciji u potrošačkoj kulturi, nego je telo metafora za proces uniformisanja koji dolazi iz prostora ideologije i politike, iz permanentog ukidanja razlika, drugosti i drugačijeg. Zato to biće trpi radnju prvog ekrana, na kome teku dokumentarni prikazi estetske intervencije.

Krupni kadrovi iz operacione sale, bolnice za plastičnu hirurgiju naturalistički pokazuju da je telo u savremenoj kulturi samo meso koje može da se oblikuje po potrebi i od koga mogu da se prave poželjni proizvodi koji na tržištu imaju sve veću cenu, ali u suštini sve manju vrednost. Naime, globalno tržište u svemu podstiče standardizaciju potrošačkih navika i vrednosti, pa tako i načine na koje se modifikuje telo. Estetska hirurgija, s jedne strane, postaje lični projekat i predmet kreacije ali istovremeno njen proizvod nastaje pod uticajem unificirajućih tendencija koje diktira masovna kultura.

Plastična operacija je samo jedan od mogućih vidova intervencija nad telom savremenog čoveka. Paradoksalno, fetusni položaj iz trećeg ekrana govori i o snu da se rodiš u drugom obliku, da izađeš iz forme koju ti je dala majka priroda u formu koju ti daruje plastični hirurg. Nova dilema koju postavljam pred gledaoca jeste da li se telo na trećem ekranu grči i buni zato što je pritisnuto i neslobodno ili zato što je nezadovoljno i što stalno iznova želi da dosegne projektovane modele koji se konstruišu u operacionoj sali.

Drugi ekran sublimiše elemente prvog i trećeg. Vodu, kretanje i krv. On varira temu dominacije kroz apstraktno mešanje crvene i crne tečnosti. Taj ekran je onaj virtuelni, snoliki prostor u kome se diktati savremene civilizacije i nasilje nad telom pretvaraju u želje. Iako u mom projektu dominiraju tri boje – kože, crvena i crna, kompjuterskim putem nisam stopirala prisustvo drugih boja. Jedan od važnih elemenata u radu je koža, koja uvek asocira na nešto intimno, na taktilnost, uživanje ili nagoveštava bol. Ona pokriva i skriva, a istovremeno je izloženost.

Suočavanjem crvene (boje krvi, strasti, želje i života) sa crnom (neutralnom bojom misterije i smrti) iz dobijenih različitih simboličkih formi želela sam da prikazem porobljavanje individualiteta i subjektiviteta.

Crvena nagoveštava živu formu unutar ekrana. Crna, kao boja koja apsorbuje sve druge u spektru, za mene je bila adekvatan likovni i simbolički odgovor. Iz tog razloga na drugom ekranu, koji će se naći u fokusu posmarača, traje suočavanje i pretapanje ove dve boje dok ne preovlada crna.

Boje intenzivno i veoma snažno utiču na našu podsvest. Uostalom, na tom saznanju bazira se reklamna industrija¹²⁶ koja nastoji da oblikuje potrebe. Reč je o veoma snažnom komunikacionom sredstvu, koje stimuliše i izaziva različite psihološke reakcije. Na kraju, jedna od glavnih preokupacija marketinške industrije jeste boja kojom pokušavaju da animiraju i ubeđuju kupce.

¹²⁶ Reklama se više ne „čita“ samo linearno – kao obeležje i prenosnik konzumentske prisile ili pak kao sredstvo „porobljavanja“ nesvesnog u cilju postizanja ekonomske moći - nego izdifirenciranije, naime u kontekstu mitologije svakodnevnog života (R. Bart). Na sličan način tome pristupa i M. Makluan (*Magični kanali 1964*), razvijajući hipotezu da će istoričari i arheolozi jednog dana otkriti da je „reklama našeg doba predstavljala najdomišljatije i najdublje dnevno posmatranje kojim je neka kultura pratila svoje celokupno delovanje“.
Preuzeto iz: *ibid.*, str. 592.



Kadrovi iz video instalacije *Rez (Cut)*, 2018.

Izloženost sopstva u video izvođenju

U postupku realizacije video instalacije, našla sam se u ulozi subjekta i objekta svog rada. Umetnički projekat sam doživljavala i kao nešto krajnje lično i zbog toga mi je bilo prirodno da budem deo njega. Želela sam i na taj način da smanjim distancu između sebe i publike. Polazeći od toga da je moje telo moj umetnički materijal, kroz izloženost sopstva želela sam da ogolim ideju da identitet nije nikada potpuno slobodan niti fiksiran, već zavisi i konstruiše se u određenom društvenom i kulturnom kontekstu. Zato sam i htela da ličnim angažovanjem u sopstvenom projektu kažem da smo u procesu manipulativne promene svi izloženi i da nema posmatrača.

Montaža

Kada sam završila sa snimanjem materijala koji mi je bio potreban za komponovanje video instalacije i konceptualno se opredelila da ga realizujem kroz tri priče na tri ekrana, sledio je postupak montaže.

Najpre sam pregledala i selektovala kadrove i opredelila se šta će biti sadržaj kojeg ekrana da bih mogla da uđem u montažni postupak. Kroz proces selekcije isključila sam svaki snimak koji nije bio upotrebljiv. Početak rada sa montažerom bio je podela kadrova u tri foldera. Materijal unutar jednog foldera je pripadao određenom ekranu. Da bih napravila plan kako da montiramo, morala sam pre toga da napravim strategiju kojom ću dinamikom da se služim u video instalaciji. Formirala sam krivu dinamike koju je trebalo da poštujem u sva tri ekrana da bih postigla relativnu simultanost i željeni ritam.

Opredelila sam se da prvo montiram kadrove iz bazena kako bih uspostavila dinamički tok radnje. Krenula sam od kadrova umirenog tela, potom je nastupila prva kulminacija iza koje je sledilo izvesno smirivanje, posle čega i još žustrija kulminacija,

pa se konačno telo vraća u početni umireni fetusni položaj. Nakon toga se zatamnjuje ekran.

Tako sam kadrovima iz bazena odredila dinamiku čitavog rada. U montažnom postupku sekvenci iz operacione sale, sinhronizovala sam pokrete i trzaje tela u bazenu sa grubim hirurškim zahvatom liposukcije, jer su prvi i treći ekran imali čvršću korelaciju između dešavanja. Kada se na prvom ekranu desi hirurški probod u meso, na trećem ekranu, kao reakcija, telo u bazenu trzajem odgovara. Središnji ekran je oslobođen svakog narativa. On nije ni radnja ni telo. On je apstraktan i meditativan. Ali pretapanje boja ne dešava se nezavisno od druga dva ekrana. Iako su kadrovi usporeni, montažom sam pratila dinamiku radnje u operacionoj sali i kretanje tela u bazenu. Probojima boje u trenucima kulminacije u operacionoj sali i tela u vodi, dobila sam opštu vezu između sva tri ekrana. Zahvaljujući složenom postupku montaže videa i zvuka uspostavljam negde ritmičko, negde aritmičko slivanje prizora i postižem da prvi ekran utiče na treći, a zajedno utiču na drugi.

Zvuk

Biranje zvukova koji prate rad bila je sledeća faza. Za mene je bio prirodan izbor da zvuk u mojoj video instalaciji ne bude agresivan i dominantan, već da predstavlja podršku vizuelnom radu iz drugog plana. Zvuk je šestokanalni. Koristila sam četiri stereo kanala za dubinske šumove i dva mono kanala za prirodne efekte kako bih uspostavila željeni minimalistički zvukovni tok. Osnovni zvuk koji je činio podlogu jeste šum kretanja u dubini vode. Najsuptilniji šumovi su nastajali snimanjem prirodnih zvukova koji su mi bili potrebni za postizanje zvučnog efekta i njihovim kombinovanjem sa već postojećim, u okviru programa (*Stratosfera* i *Stilus*). Pojedni šumovi su činili samo akcente na najnižim frekvencijama. U želji da izbegnem filmske efekte u kojima odgovarajući zvuk obavezno prati određenu radnju ili pokret, opredelila sam se za suptilna pretapanja šumova u radu, šireći prostor zvuka prema publici, uključivanjem i njihovih glasova u vidu eha, a da time nisam narušila ili

zagušila moguću komunikaciju publike i dela. Kroz više proba, shvatila sam da bi trebalo da se lišim jasnog podcrtavanja radnje zvučnim efektima, tako da sam na svega nekoliko markera reagovala najdiskretnijim zvučnim promenama. U stvari, zato što nema narativnog fokusa i zato što je radnja fragmentirana i fizički, kao i u oku i doživljaju posmatrača, bilo je suviše vezivati se za određene sekvence i jasno ih isticati realnim, opisnim zvukovima. Preostali zvučni prostor, prekriven samo jednim šumom, namenjen je publici da ga svojim glasovnim reagovanjima gradi. Na taj način, ovaj rad je u svakom ponovnom izvođenju drugačijeg zvuka.

Publika – interaktivnost

Realizaciju izložbe u galerijskom prostoru zamislila sam kao višestruko ispitivanje odnosa između ideje umetničkog rada, publike i pojedinca, zatim pojedinca u samom delu koji uranja u novu virtuelnu realnost. Pritom, istražujem na koji način posetilac izložbe, koji posmatra umetničko delo, preispituje svoju individualnost. Uz pomoć različitih izražajnih formi i sinteze različitih mogućnosti izražavanja u centar umetničkog zbivanja postavljam ideju, a prostor umetničkog dela širim prema publici koja svojim reakcijama postaje njegov sastavni deo. Istoveremno otvaram mogućnost integrisanja publike i video ekrana u jednu celinu praveći pomoću mikrofona šumove koje povezujem sa već postojećim zvukom. Naime, na ulaz u galerijski prostor postavila sam mikrofone sa kružnom karakteristikom usmerenosti¹²⁷, koji beleže i pojačavaju glasove publike i spajaju ih kao šum i eho sa zvucima koji prate video rad, čime sam sugerisala da posetilac, makoliko toga ne bio svestan, deli istu sudbinu sa ličnošću u mom umetničkom radu.

¹²⁷ KARAKTERISTIKA USMERENOSTI (DIREKTIVNOST) je jedna vrsta osetljivosti koja pokazuje kako i koliko osetljivost mikrofona zavisi od ugla pod kojim zvučni talasi dospevaju na mikrofona. Direktivnost se predstavlja graficki, specijalnim dijagramom kružnog oblika koji nosi naziv – polarni dijagram. Ceo svet grupiše mikrofone u tri glavne grupe: neusmereni ili kružni (omnidirekcionalni) dvosmerni ili osmični (bidirekcionalni) usmereni ili kardiodni (unidirekcionalni).
Preuzeto iz: „Mikrofoni”, http://dizajnzvuka.artmreza.com/images/mikrofoni_skripta.pdf (preuzeto 14.3.2018)

Preko procesora efekata unutar miksete izabrala sam da se glasovi publike preko mikrofona do zvučnika čuju u vidu eha. Zvučnim efektima tako nisam povezala samo publiku i video rad, već sam je suočila sa činjenicom da nije samo posmatrač video instalacije, nego i učesnik i saučesnik procesa nasilnog uspostavljanja i rušenja identiteta. Uvođenjem posetioca u mrak galerijskog prostora, ostavljam ga samog sa tom idejom u pokušaju da ga stimulišem da je osvesti.

Mikrofon sam izabrala kao mogućnost sakupljanja glasova koji daju efekat eha kao vrste simbola udvojenog identiteta. U opštem šumu glasova, posetilac ne prepoznaje svoj. Čovek, vrlo često, ne identifikuje svoju poziciju. Zvuk koji proizvodi publika, kompatibilan je sa zvukom vode u trenutku kada protagonist videoa uranja u vodu. I to je trenutak koji, u simboličkoj ravni, pokazuje istovremenost manipulativnog procesa. Takođe podstičem da se tok misli kod gledaoca približi mom misaonom kretanju, ali i da ostane njegov individualni čin prihvatanja ili odbacivanja. Ovo moje stanovište je u bliskosti sa zaključkom Mihaila P. Ilića: „I najveće egzibicije pokretne kamere neće eliminisati jedan ton izolovanosti, jedno osećanje izdvojenosti koje u sebi nosi gledalac poput posmatrača koji je statičan u svojoj emotivno-misaonoj ravnoteži...”¹²⁸

Vreme i prostor u kome se dešava radnja video rada smestila sam ovde i sada. Time sam sugerisala da ona nije nepoznata ili daleka publici, već je sastavni deo i njihovih života. To je još jedan razlog što je u prostoriji u kojoj se izvodi video instalacija mrak. Ovim putem brišem vizuelnu komunikaciju između posetilaca unutar izložbe i stvaram mogućnost za direktnu komunikaciju publike sa radom, očekujući trenutak preispitivanja. Tako i publika postaje sastavni deo celokupnog projekta, iako interakciju smeštam u drugi plan ostavljajući kao primarno čulno i umno prepuštanje.

¹²⁸ Mihailo P. Ilić, *Serbian cutting*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2008, str. 289.

Problemi tokom realizacije umetničkog projekta

1. Problem kolektivnog rada

Realizacija rada je, na izvestan način, kolektivni čin. Radila sam sa timom koji je uključivao kamermana, montažera i snimatelja zvuka. A izvođenje rada zahtevalo je obezbeđivanje dozvola za snimanje u bolnici za plastičnu hirurgiju, kao i za snimanje u Sportsko rekreativnom centru. Prvi problem koji sam morala da savladam je raznovrsnost individualnih pristupa uz insistiranje da ostanem dosledna svojoj poetici i da pravim što je moguće manje kompromisa. Zato sam pravila detaljan plan snimanja. Najpre sam prisustvovala operaciji liposukcije bez snimatelja, da bih odredila akcente i kadrove koji su mi potrebni u realizaciji projekta. Na ovaj način sam lakše i brže mogla da „vodim” kamermana kroz proces snimanja. Mnogo veći problem se ispostavilo snimanje kadrova u bazenu, jer sam istovremeno bila i akter video rada i do detalja morala da objasnim snimatelju šta želim na snimcima da vidim. Pokušala sam tako dva procesa istovremeno da kontrolišem.

Kroz sukob različitih iskustava u stvaralačkom činu trebalo je pripremiti se za probe kako bi se okupili i složili oko najbolje izvedbe, koja će omogućiti da inicijalna ideja ne bude narušena, tako da su istrajnost, doslednost, otvorenost i strpljenje bili od ključnog značaja.

2. Dramaturški problem

Početak montiranja čini pregled i grupisanje materijala. U video instalaciji trebalo je da postignem paralelni tok radnji. Tako da je moj osnovni zadatak bio da postignem dramaturški ritam. Pošto su radnje na ekranima uzajamno povezane, tražile su izvesnu istovremenost ritma. U sva tri ekrana morala sam da budem dosledna pri građenju ujednačene i simplifikovane celine, tako da su mnogi efektni i kvalitetni snimci morali da budu selektovani i uklonjeni.

3. Problem kolorita

Snimajući u različitim ambijentima, pod različitim svetlima, različitim kamerama, dobijala sam raznorodni kolorit, koji je stvarao utisak neujednačenosti kada se posmatra kao celina. Zbog toga sam morala kompjuterski ujednačavati boje kako bi vizuelni doživljaj bio usaglašen.

Zaključak

Ukupan efekat ove tehnološke izvedbe u simboličkom smislu govori o tome da savremene industrije moći ubijaju različitost i slobodu i kloniraju idealno tipske formate podložne manipulaciji. Posetioca stavljam u poziciju dileme i preispitivanja predloženih modela. Na taj način, otkrivam da li pristaje, da li se uklapa ili ima otklon od nametnutih kulturnih obrazaca? Pratim kako se suočava sa scenama porobljavanja koje sugerišu kadrovi video rada i ispitujem da li ima snage da se odupire krojenju unificirajućeg identiteta.

Kad već postoji matrica represije u odnosu na telo i ambicija da se biološka datost preinači kao način oslobađanja od neumitnih zakona prirode, ostaje pitanje koliko se individua koja se našla na stazi radikalne promene pojavljuje kao slobodna ličnost i koliko je realizovana njena slobodna volja. Kupovina ženskog izgleda kao svake robe samo je deo medijskih i tržišnih manipulacija. Paradoksalna je činjenica da put do adekvatnog tela ide uz radikalnu hiruršku intervenciju, čime ličnost postaje pacijent produženog trajanja. Konzumerizam je tako prepoznao veliki potencijal u ženskim telima.

Rez, kao i svaka interaktivna instalacija, predstavlja jedan eksperiment. Ovaj umetnički projekat objedinjuje više aspekata čovekove percepcije, odrednice identiteta i načina na koji sopstvenu telesnost prezentuje. Dinamizam stvaram autentičnom simultanom sintezom pre svega među slikama, kao i uopšte slikom, bojom, postavkom ekrana kao objekata unutar prostora, zvukom i publikom. Korišćenjem više medija, očekivanjem određenog kretanja posetilaca, preispitivanjem njihovih reakcija na nelinejske, nenarativne tokove preispitujem i sopstvene mogućnosti u daljem umetničkom razvijanju u okvirima novih medija.

Očekivani rezultati umetničkog rada

Umetničko delo postavljam kao proces kroz koji očekujem buđenje svesti o nametnutim obrascima i jačanje individualizma, kritičkog pristajanja ili nepristajanja. I punu svest o izboru.

Posmatrajući različite nivoe realiteta i njihove međudnose kroz razne umetničke forme, podstičem odgovornost čoveka spram projektovanih modela, razvijajući istovremeno kritički odnos prema hibridnim formama egzistencije koje mogu progutati čovekovu slobodu.

Projektom koji uključuje dimenziju video instalacije pokazujem kako postavljajući poželjne obrasce i forme tela, savremena kultura istovremeno stvara i snažno uverenje da svako ko se ne uklapa u dominantni sistem treba da oseća vlastitu neadekvatnost, nelagodu, pa čak i krivicu. Pošto je to osećanje krivice i teskobe put do zarobljavanja ličnosti, izazivam posetioca da razmišlja o mrežama potrošačkog i materijalističkog univerzuma savremene tehno-ekonomske civilizacije, kako se ona reflektuje na našu prirodu, naše biće i naše istinske želje i potrebe. Kroz razmenu poruka u okviru celokupnog umetničkog projekta pratim kako pojedinac ostaje bez sopstva i u kojoj meri prihvata, a u kojoj instinktivo naslućuje diktat. Posetioca stavljam u poziciju dileme i preispitivanja u odnosu na predloženi model. suočavam ga sa apsurdom u kome se porobljavanje doživljava kao sloboda i svešću da preuzimanje kontrole nad sopstvenim telom ne znači ništa drugo do stizanje do sopstvenosti, do identiteta i autentičnosti.

BIBLIOGRAFIJA

- Abramović, Marina, *Memoari*, Samizdat b92, Beograd, 2017.
- Bataj, Žorž, *Erotizam*, BIGZ, Beograd, 1980.
- Bodrijar, Žan, *Amerika*, Buddy Books: Kontekst, Beograd, 1993.
- Bodrijar, Žan, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
- Bodrijar, Žan, *O zavodjenju*, Oktoih, Podgorica, 2001.
- Bodrijar, Žan, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko socijološko društvo, Zagreb, 2013.
- Bodrijar, Žan, *Prozirnost zla*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
- Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Baudrillard, Jean, *Impossible Exchange*, Verso, London, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Distincion. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge & Kegan Paul, London, 1984.
- Božilović, Nikola, *Kič kultura*, Zograf, Niš, 2006.
- Božilović, Nikola, *Umetnost kreacija komunikacija*, Filozofski fakultet, Niš, 2008.
- Božilović, Nikola, *Ogledi o popularnom*, Filozofski fakultet, Niš, 2016.
- Božović, Ratko, *Igra ili ništa*, Čigoja štampa, Beograd, 2014.
- Božović, Ratko, *Ram za sliku*, Čigoja štampa, Beograd, 2010.
- Daglas, Kelner, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.
- Daglas, Kuper, *Manifest orgazma*, Prosveta, Beograd, 1981.
- Debord, Gi, *Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, 1994.
- Debord, Gi, *Comments on tfe Society of the Spectacle*, Verso, New York, 1988.
- Dorfles, Gillo, *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1963.
- Dorfles, Gillo, *Kič. Antologija lošeg ukusa*, Golden marketing, Zagreb, 1997.
- Douglas, Kellner, *Media Spectacle*, Routledge, New York, 2003.

Dragičević-Šešić, Milena, *Neofolk kultura. Publika i njene zvzde*, Izdavačka knjižara Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad, 1994.

Dworkin, Andrea, *Pornography: Men Possessing Women*, Women s Press, London, 1981.

Džouns, Stiven, *Virtuelna kultura*, Čigoja štampa, Beograd, 2001.

Đurić, Aleksandra, *Medija sfera u zagrljaju Velikog brata*, Čigoja, Beograd, 2015.

Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.

From, Erih, *Imati ili biti*, Naprijed, Zagreb, 1980.

Fuko, Mišel, *Nadzirati i kažnjavati, nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad, 1997.

Godelije, Moris, i Mišel Panof, „Stvaranje tela, u: Antropologija tela”, *Kultura*, br. 105/106, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2003.

Gržinić, Marina, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.

Ilić, Miloš, *Sociologija kulture i umetnosti*, Naučna knjiga, Beograd, 1974.

Ilić, P. Mihailo, *Serbian cutting*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2008.

Jappe, A., *A Guide to Guy Debord s Concept of the Spectacle*, Treaso Press, London, 1999.

Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Klosovska, Antonjina, *Masovna kultura*, Matica srpska, Novi Sad, 1985.

Lipovecki, Žil, *Doba praznine*, Knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad, 2011.

Lipovecki, Žil, *Paradoksalna sreća - Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad, 2008.

Makluan, Maršal, *Poznavanje opštita - čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd, 1971.

Manović, Lev, *Jezik novih medija*, Clio, Beograd, 2015.

Merlo-Ponti, Moris, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.

Merlo-Ponti, Moris, *Sezanova sumnja*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

Merlo-Ponti, Moris, *Telo kao izraz i reč*, Nolit, Beograd, 1975.

- Mol, Abraham, *Kič – umetnost sreće*, Gradina, Niš, 1973.
- Moren, Edgar, *Duh vremena*, Kultura, Beograd, 1967.
- Nedović, Slobodanka, *Savremeni feminizam : položaj i uloga žene u porodici i društvu*, CeSID, Beograd, 2005.
- Palja, Kamil, *Seksualne persone*, Zepter Book World, Beograd, 2002.
- Papić, Žarana i Lydia Sklevicky, *Antropologija žene*, Čigoja štampa, Beograd, 2003.
- Pavlović, Miodrag, *Zapisi o erotizmu*, Prosveta, Beograd, 1981.
- Remondino, Enio, *Televizija ide u rat*, Clio. Beograd, 2004.
- Sloterdijk, Peter, *U istom čamcu*, Beogradski krug, Beograd, 2001.
- Sontag, Susan, *Eseji o fotografiji*, SIC, Beograd, 1982.
- Šne, Ralf, *Leksikon savremene kulture*, Plato Books, Beograd, 2008.
- Šušnjić, Đuro, *Ribari ljudskih duša*, Čigoja štampa, Beograd, 2008.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, OrionArt, Beograd, 2011.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
- Šuvaković, Miško, *Postmoderna*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.
- Tataj, Vanja, „bilten za neprilagođene, Šta su 'novi mediji?'”, *DNK 03*
- Vestkot, Džejms, *Kad Marina Abramović umre*, Plavi jahač, Beograd, 2013.
- Virilo, Pol, *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Vujačić, Lidija, „Antropologija konzumerizma”, *Medijska kultura #13*, Civilni forum 23/24, Nikšić, 2017.
- Vujačić, Lidija, „Kultura tijela i 'moć' fizičke ljepote u savremenom društvu_ ogled iz antropologije o tijelu”, *Sociološka luča II/1*, Nikšić, 2008.
- Vukadinović, Maja, *Zvezde supermarket kulture*, Clio, Beograd, 2013.

LINKOVI

<https://www.scribd.com/document/110806398/Dejvid-Harvi-Postmodernizam>
(preuzeto 5.9.2017)

http://www.anavujanovic.net/wp-content/uploads/2011/07/UVOD_U_STUDIJE_PERFORMANSA.pdf
(preuzeto 8.8.2017)

http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/11-12/02/download_ser_cyr_str.9
(preuzeto 14.1.2018)

http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf
(preuzeto 23.1.2018)

<http://olbrih.blogspot.com/2015/11/fukoov-panoptikon-privatnost-u-doba.html>
(preuzeto 8.8.2017)

http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s8/lora.html
(preuzeto 16.12.2017)

<http://www.zarez.hr/clanci/novi-mediji-od-quotzivih-slikaquot-do-quotlika-zivotaquot>
(preuzeto 10.5.2017)

https://monoskop.org/images/0/0c/Suvakovic_Misko_Pojmovnik_suvremene_umjetnosti.pdf (preuzeto 16.2.2018)

http://zaprokul.org.rs/pretraga/120_11.pdf
(preuzeto 18.11.2017)

<http://www.vijesti.me/forum/bolest-preziviljavanja-901422>
(preuzeto 28.08.2016)

<http://www.bioetika.az-elektronika.hr/Tekst.php?tekst=15>
(preuzeto 13.2.2018)

www.alfa.edu.rs/content/.../3.+конференција%2C+2014%2C+zbornik+iz+2015..pdf
(preuzeto 6.12.2015)

http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html
(preuzeto 2.12.2017)

<http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS71/reading/rush-2.pdf>
(preuzeto 17.11.2017)

<http://www.anothermag.com/art-photography/8599/a-five-point-guide-to-jenny-saville>
(preuzeto 10.2.2018)

<http://www.zorantodorovic.com/wp-content/uploads/2016/09/critical-effect-and-intensity-of-affect-serbian.pdf>
(preuzeto 8.3.2018)

<http://www.politika.rs/scc/clanak/79845/Sapuni-od-parceta-stomaka>

(preuzeto 8.3.2018)

<http://visualretention.com/Images/portfolio/RESEARCHpdfs/artists/RISTresearch.pdf>

(preuzeto 6.3.2014)

<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/LaneGuiltyRist.pdf>

(preuzeto 7.2.2014)

http://www.nytimes.com/2008/11/21/arts/design/21rist.html?_r=0

(preuzeto 2.3.2014)

www.youtube.com/watch?v=89vgdELbVyQ

(preuzeto 6.3.2014)

<http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF9/VujacicL.Kultura>

(preuzeto 22.10.2017)

http://dizajnzvuka.artmreza.com/images/mikrofoni_skripta.pdf

(preuzeto 14.3.2018)

YOUTUBE IZVORI :

https://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbd (preuzeto 8.3.2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=E3g8sThH000> (preuzeto 8.3.2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=XTafuHUo22M> (preuzeto 8.3.2014)

https://www.youtube.com/watch?v=jvmwaue_Fts (preuzeto 8.3.2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=p1ftmFykcBg> (preuzeto 8.3.2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=NdLuwX2uRTM> (preuzeto 12.3.2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=jN1teX2xzh0> (preuzeto 4.8.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4> (preuzeto 4.8.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=PjxEWPAxXdc> (preuzeto 8.8.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=TqtiM1hK6IU> (preuzeto 19.1.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=xlf68X2qEpM> (preuzeto 3.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=1sRSOGAc3H0> (preuzeto 3.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=QcaaVZrUC44> (preuzeto 3.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=t-j0Ey2O4HU> (preuzeto 6.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=7kXnrVDxtyc> (preuzeto 6.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=HtDPHVuMS8c> (preuzeto 6.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA&t=2s> (preuzeto 6.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI> (preuzeto 1.3.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=OoCayuvaSyc> (preuzeto 17.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=mJpv4Z1X3CY> (preuzeto 17.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZOC6p8A7twU> (preuzeto 17.2.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=SfnqQmmtxE> (preuzeto 17.2.2018)

https://www.youtube.com/watch?v=Gqf_cuDf9qI (preuzeto 1.3.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=GkMmKPItqoU> (preuzeto 1.3.2018)

BIOGRAFIJA

Mina Radović je rođena 26. maja 1988. godine u Beogradu. Završila je XIV beogradsku gimnaziju, nakon čega je 2012. godine upisala Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu, na odseku *Konzervacija i restauracija slike*, kod profesora Stanka Zečevića. Master studije završila je sa temom - Konzervacija i restauracija slike kod profesora Radomira Samardžića Fileta. Radi u Edukativnom centru Lekart kao predavač na odseku slikarstvo.

Član je ULUS-a.

Učestvovala je na više grupnih izložbi u domenu slikarstva :

- Galerija Magacin - 2010, 2011, 2012.
- Galerija 72 - 2015.
- Mixer festival - 2015.
- CEI (Central European Initiative) - Trst 2015.
- Atelier Home Gallery - „Umetnost Contemporary Serbia”, Trst - 2016.
- Mixer festival 2016.
- Paviljon Cvijete Zuzorić, Beograd 2016.

Samostalne izložbe slika i crteža

- „Teskoba”, Ustanova kulture Palilula, oktobar 2013.
- „Skriveni autoportret”, galerija Nova renesansa, decembar 2013.
- „Skriveni autoportret”, Velika galerija Doma kulture, Knjaževac, januar/februar 2014.
- „Drama nagoveštaja”, Artist galerija - virtuelna izložba, april 2014.
- „U traganju za celinom”, galerija Luka Tomanović, Herceg Novi, jul 2014.
- „U traganju za celinom”, Moderna galerija Budva, avgust 2014.
- „Ka tački okupljanja” (Toward the meeting point), Galerija RasArt, Brisel, maj 2015.
- „Sanjari”, izložbeni prostor Prohibicija, Beograd, decembar 2015.

- „Libere”, Italijanski kulturni centar (Belgrado Italiano di Cultura), Beograd, mart 2016.
- „Libere”, Italijanski kulturni centar (Subotica Italiano di Cultura), Subotica, maj 2016
- „Trenutak dominacije”, Galerija solidarnosti, Kotor, jun 2016.
- „Trenutak dominacije”, Multimedijalna galerija „Novi to sam ja”, Herceg Novi, avgust 2016.

Video instalacije

- „Rez”, Muzej primenjenih umetnosti, Beograd 2018.
- „Rez”, Kulturni centar Beograd (KCB), galerija Artget, Beograd 2018.

Kratkometražni filmovi

- „Zarobljena vestima”, prikazan 18. oktobra 2013. na Festivalu srpskog filma fantastike
- „Kruženje masti”, prikazan 8. marta 2015, kafe galerija Peron
- „Kruženje masti”, prikazan 12. maja 2018, IMPULS festival, Novi Sad

Izjava o autorstvu

Potpisani-a Mina Radović

broj indeksa B11/12

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom

GREH NEADOKUVANOG TELA - INTERAKTIVNA VIDEO INSTALACIJA

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 17. MAJ 2018.

Mina Radović

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije /
doktorskog umetničkog projekta**

Ime i prezime autora Mina Radović

Broj indeksa B11/12

Doktorski studijski program DIGITALNA UMETNOST

Naslov doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta

GREH NEADEKVATNOG TELF - INTERAKTIVNA VIDEO INSTALACIJA

Mentor DR. UM. ALEKSANDAR DAVIĆ, RGD. PROF.

Komentor: _____

Potpisani (ime i prezime autora) Mina Radović

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti Beogradu.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 17. MAJ 2018.

Mina Radović

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod nazivom:

GREH NEADEKVIATNOG TELA - INTERAKTIVNA VIDEO INSTALACIJA

koja / i je moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat predao / la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, 17. MAJ 2018.

Potpis doktoranda

Mina Radović

KONTAKT PODACI

Adresa: Kraljevića Marka 12a

Broj mobilnog telefona: +381 69 333 77 33

e-mail adresa: minaradovic@yahoo.com