

Biblioteka
HRESTOMATIJA

Miško Šuvaković
STUDIJE SLUČAJA
Diskurzivna analiza izvođenja identiteta
u umetničkim praksama

Urednici
Milan Orlić
mr **Milena Stojanović**

Knjigu preporučuju
dr **Nevena Daković**
dr **Sonja Marinković**

Izdavač
Mali Nemo
Jadranska 17, 26000 Pančevo
tel/faks: 013/370-313
e-mail: office@malinemo.co.yu
www.malinemo.co.yu

Lektura i korektura
Mali Nemo

Dizajn
Mali Nemo

Štampa
„Studio MS“, Beograd

Tiraž
400

ISBN 86-83453-82-0

Objavljivanje ove knjige podržalo je
Ministarstvo nauke i zaštite životne sredine
Republike Srbije

Miško Šuvaković

STUDIJE SLUČAJA
Diskurzivna analiza izvođenja
identiteta u umetničkim praksama



Pančevo, 2006.

UVOD: HIBRIDNE TEORIJE UMETNOSTI I TEORIJE RODA

U ovoj studiji suočiće se dve vrste *hibridnosti*: (i) hibridnost teorije prikazivanja i (ii) hibridnost teme roda (*gender*). Reč je, pri tome, o različitim vrstama hibridnosti.

* * *

Termin hibridno¹ vodi poreklo iz diskursa biologije. To nije termin iz 'materije biologije', već način izvođenja *politike biologije* u odnosu na biološki svet, odnosno, primena tog diskursa, kao metaforičnog poretka, na kulturalnu i, svakako, društvenu politiku. Ukazuje na nastajanje novih ili modifikovanih bioloških vrsta 'ukrštanjem' različitih biljnih i životinjskih vrsta. Termin se sa 'negativnim' značenjima javlja u devetnaestovekovnim diskursima rasizma gde označava, najčešće, neželjeno mešanje ljudskih rasa, a kasnije i mešanje različitih etničkih individuumu i skupina. Termin je primenjen, zatim, 'pozitivno' na različite interdisciplinarne razvoje humanističkih i društvenih nauka, odnosno, teorijskih delatnosti tokom druge polovine XX veka. Zamisao *hibridnosti* je povezana sa konceptima razlike/razlikovanja (*différence*), odnosno, razluke (*différance*), kao i sa brojnim težnjama da se teorija *izdvoji* iz homogenog ili jednorodnog polja specijalizovanih strukturacija znanja u naukama, teorijama i kulturalnim praksama. Na primer, Džonatan Kaler je hibridnost savremenog pojma teorije postavio razlikovanjem 'teorije' i 'književne teorije':

Profesori francuskog pišu knjige o cigaretama ili o američkoj opsjednutosti debljinom, šekspirolozi proučavaju biseksualnost, a stručnjaci za realizam rade na serijskim ubojicama. Što se zbiva?

Riječ je o 'kulturalnim studijama', istaknutoj struji u humanistici 1990-ih godina.

¹ Susan Stanford Friedman, „Theorizing Cultural Hybridity“, iz *Mappings – Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1998, str. 82-93.

Neki su se profesori književnosti okrenuli od Miliona Madonni, od Shakespearea sapunicama, u potpunosti napustivši proučavanje književnosti.

Kakve to ima veze s književnom teorijom?

Teorija je silno obogatila i oživjela proučavanje književnih djela, ali kao što sam (...) istaknuo, teorija nije teorija *književnosti*. Kada bismo morali kazati čega je 'teorija' *teorija*, odgovorili bismo, otprilike, kako je teorija teorija 'označiteljskih praksi', proizvodnje i reprezentacije (*representation*) iskustva, kao i konstituiranja subjekta – ukratko, nešto poput teorije kulture u najširem smislu.²

Ali, 'teorija' nije samo pristup sa stanovišta *studija kulture*,³ ona je i neizvesno intervenisanje i provociranje unutar 'teorije', 'filozofije', 'teorija medija', ali i 'teorija posebnih umetnosti', odnosno, *teoretizacija*, često neuporedivih, intervencija i izvođenja unutar fragmentiranih i konfrontiranih materijalnih praksi tumačenja ili interpretiranja specifičnih i razlikujućih, tj. *hibridizacijama podvrgnutih problema* ili *tema* unutar savremene kulture i društva.

Ako se sledi način razmišljanja Rolana Barta, može se reći da su 'duša', 'osećanje', 'srce' romantičarska imena za *telo*.⁴ Ali šta je *romantizam*? Da li je to samorazumljivi kontekst humanističkog znanja *o znanju* i primeni znanja na spoljašnje svetove? Ili je *romantizam* specifična kulturalna funkcija koja kao da želi da na mestu *svoje specifičnosti* izazove očekivanje univerzalnog imenovanja, značenja i, svakako, znanja? Kako se telo tu ukazuje? Pošto, telo nije na jednostavan način *postavljeno*⁵ (*ge-stell*) telo u kontekstu romantizma i u kontekstu iz koga, na primer, 'ja pišem'. Zato, hibridna teorija može da se misli kao kritički i analitički diskurzivni postupak problematizovanja *figurativnih modela* i *modela figura* o načinima kako, na primer, telo biva *zastupano*⁶ između *mi-*

sli i *pisma* u nekakvom ili bilo kakvom društvenom poretku od pitanja o *rodu*⁷ preko tela u slikarstvu⁸ do tela u filmu⁹ ili muzici.¹⁰ Zastupnik tela jeste *figura*: simbolički ili imaginarni 'razmak' između nedoslovnosti odnosa između *značenja* i *izraza*. U savremenoj kulturi teorija se pokazuje kao pluralni poređak *figura-rasprava* koje otkrivaju svoju heterogenu diskurzivnu pojavnost. Dok filozofija, danas, na primer, liči na Direrovog *Rhinocerosa* ili na *mapu* nekakvog udaljenog i zagubljenog ostrva sa egzotičnim i živahnim domorocima, životinjama, biljkama i mineralima. Teorija – naprotiv – nekakav je *događaj preuzimanja i izvođenja* 'delatnog ovlašćenja' (*agency*) za intervenciju u zatečenom, otkrivenom ili prepoznatom kontekstu: *dalekom ostrvu* koje se može otkriti i tu u sopstvenom gradu.

Postojali su istorijski trenuci kada filozofi nisu govorili o umetnosti. Bilo je tu pitanja o *lepom*, *uzvišenom*, *prirodno lepom*, *čulnom*, ili o *uživanju*, *želji*, *zadovoljstvu*, *obliku* ili *stvaranju*, odnosno, *nesvesnom/podsvesnom*, *seksualnom*, *strasnom* ili *smrtonosnom*. Postojali su trenuci kada su filozofi govorili o društvu, o klasnoj borbi, o tome kako umetnost pripada transformacionim procesima proizvodnje društvene vrednosti. Tada je umetnost bila *trag* ili *efekat* društva. Postojali su trenuci kada su filozofi govorili o *umetnosti* (svetu umetnosti, umetniku, teoriji umetnosti, kritici) kao umetnosti ili kao oblikovanju života. Postojali su trenuci kada se sama filozofska estetika definisala kao metakritika ili drugostepena kritika *govora* o umetnosti. Ili, trenuci kada su filozofi uzimali *pravo* (*right, justice, law, privilege*) da govore kao umetnici, da govore u umetnosti ili iz umetnosti. Ali, razaznaju se i 'slučajevi' kada je filozofija postajala *kulturalni simptom* jedne pojedinačne, gotovo, lebdeće teorije koja je *prolazila* 'između': *biti između*. Koncept 'između' ne znači prosek ili sintezu dve suprotnosti ili suočenje polariteta, već ono bitno *biti izvan* i time problematizovati ili, čak, dekonstruisati svaku opoziciju. Uspostavljanje teorija nije samo značilo iza-

² Jonathan Culler, „Književnost i kulturalni studiji“, iz *Književna teorija – veoma kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001, str. 53.

³ Chris Barker, *Cultural Studies – Theory and Practice*, Sage Publications, London, 2000.

⁴ Roland Barthes, „Rasch“, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 308.

⁵ Martin Heidegger, „Pitanje o tehnici“, iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 105.

⁶ Miško Šuvaković, „Zastupnici: umetnost i filozofija – Pristup odnosima filozofije i umetnosti u XX veku“, iz *Paragrame tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, CENPI, Beograd, 2001, str. 189-202.

⁷ Elizabet Gros, *Promenljiva tela: Ka telesnom feminizmu*, Centar za ženske studije i istraživanja roda, Beograd, 2005.

⁸ Jean Clair (ed.), *Identity and Alterity. Figures of the Body 1895-1995*, La Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte, Venezia, 1995.

⁹ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender – Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

¹⁰ Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1995.

ći iz *matičnosti discipline*, već i *biti spolja*, kao što su na primer Mišel Fuko¹¹ i Elizabet Gros¹² pisali o 'spoljašnjem prostoru'. Pisati filozofiju, istoriju umetnosti, muzikologiju ili antropologiju 'spolja', izvan matične kompetencije – to je *de-latno ovlašćenje* koje teoretičar pridaje sebi. To znači biti u pokretu i biti između, biti spolja, te, svakako, u hibridizacijama. Hibridizacija znači: nemati jedno pokrelo znanja, jedno drvo znanja, već nekakvu neodređenu spremnost na interventno suočenje sa materijalnim društvenim praksama.

¹¹ Michael Foucault, „The Thought of the Outside“, iz James Faubion (ed), *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology – Essential Works of Foucault 1954-1994*, Penguin Books, London, 1994, str. 147-169.

¹² Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside – Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.

KAKO HIBRIDIZACIJA DELUJE?

Evo razuđene mreže predloga, tj. priključaka (*plug-in*) hibridizacije.

Na primer, mogu se uporediti neka mesta Bodlerove teorije moderne umetnosti i Adornove filozofske i sociološke estetike. Reč je o identifikovanju modernističke autonomije. Bodler je zapisao: „Za nas prirodni slikar, kao i prirodni pesnik, monstrum je“, odnosno, „*l'art pour l'art*“...¹³ Kao da je načinjeno mnoštvo *ograda*: priroda, u prirodi društvo, u društvu kultura kao *nova* ili moderna *priroda* čoveka, i u kulturi umetnost kao ono specifično, posebno, specijalizovano i neuporedivo sa integrišućom *celinom* kulture, a to znači neuporedivo sa društvom i prirodom. Adorno, na jednom mestu, u *Uvodu u sociologiju muzike*,¹⁴ piše da je funkcija zapadne muzike da *bude bez funkcije*. Ako se prihvati Adornov način mišljenja, tada se može reći da je *autonomija* umetnosti jedna određena funkcija kulture i, pre svega, određenog istorijskog društva. Tada se Bodlerov slogan *l'art pour l'art* može čitati saglasno zamisli da postoje društva ili kulture u kojima je očekivana ili projektovana *politička funkcija umetnosti* da bude *radi umetnosti*, a ne radi magijskih moć, boga, religije, vladara, seksualnosti, želje, nesvesnog, klase borbe, krize metafizike, prometa roba, promocija proizvodnih ili produkcijskih vrednosti... Ako se pretpostavi da je Bodlerova zamisao *umetnosti radi umetnosti* jedan od bitnih temelja *estetičkog formalizma* kao *kanona* modernističke umetnosti i ako se prihvati da Adornova teza da je *besfunkcionalnost* jedna od funkcija umetnosti, tada se može izneti teza da su autonomna umetnička dela – apsolutna muzika, apstraktno slikarstvo, zaumna i kubofuturistička poezija, fizički teatar, minimalni balet – *izuzetni uzorci* na osnovu kojih se može istražiti, identifikovati, opisati i objasniti kako određene kulture prikazuju i zastupaju *sebe* kroz zamisao i realizacije zamisli autonomije umetnosti. Zastupanje autonomije umetnosti u francuskoj buržoaskoj kulturi na prelazu XIX u XX vek, zastupanje autonomije umetnosti u Vajmarskoj republici dvadesetih i ranih tridesetih godina XX veka ili zastupanje autonomije umetnosti u Sjedinjenim Američkim Država-

¹³ Charles Baudelaire, „The Salon of 1859: The Modern Public and Photography“, *Art in Paris*, Phaidon, London, 1965, str. 149-155.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Uvod u sociologiju glasbe*, DZS, Ljubljana, 1986, str. 62-63.

ma između četrdesetih i šezdesetih godina nemaju istu ideologiju, politiku i formalnu realizaciju statusa i pojavnosti *umetničkog dela* kao društvene materijalne prakse. Različite identifikacije autonomije umetnosti ukazuju na različita pozicioniranja kultura u kojima se autonomija uspostavlja. *Vrsta autonomije umetnosti* jeste pokazatelj kulturnog identiteta. Privilegija zapadne umetnosti od XVIII do XX veka je da skriva i prekriva poredak društva i kulture koji stoji iza nje. Ono što isključuje društveno, tj. kulturalno, a kroz to isključivanje se društveno konstituise, nije nikakav predljudski kaos, bezdan prirode, već je to određena praksa, *označiteljska praksa*. Isključivanje *označiteljske prakse* je uslov za postojanje društvenog (kulture). Moderna umetnost se zasniva, upravo, na ovoj cenzuri. Zato bilo koje moderno umetničko delo ne odražava društveni sadržaj putem tematike, već neposredno, u organizaciji same ekonomije označitelja, čiji je tek sekundarni učinak tematika.¹⁵ Identitet specifične kulture se ne otkriva u *tematici dela*, već u njejoj *materijalnoj organizaciji* konstituisanja i isključivanja društvenog smisla. Na primer, romani Ivana Cankara, Džejmisa Džojisa, Maksima Gorkog ili Ernesta Hemingveja ne odslikavaju društvenu realnost, njihov nacionalni, kulturni ili politički identitet, temom i sadržajem romana, već materijalnom organizacijom priče koja skriva njihov stvarni produkcijski i postprodukcijски diskurs.

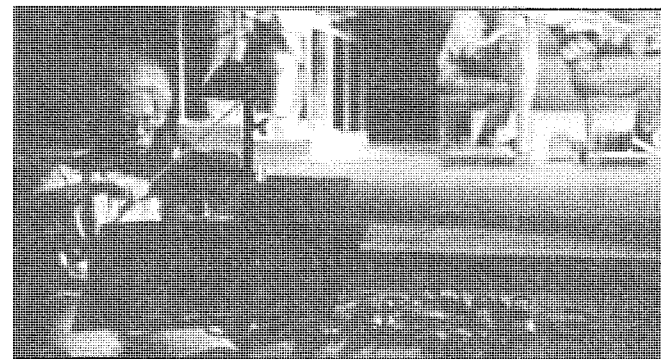
Ili, još jedan primer! Kako se može prepoznati tranzicija unutar kapitalizma od modernog industrijskog hegemonog modernizma u pozni transkulturalni ili multikulturalni kapitalizam? Mogu se uporediti opere Filipa Glasa i Roberta Vilsona *Ajnštajn na plaži* (1975-76) i *Beli gavran* (*O Corvo Branco*, 1998).¹⁶ U estetsko umetničkom smislu ove opere ukazuju na nekakvu evoluciju od minimalne reduktivne muzike ka postmodernoj eklektičnoj muzici. To se može prepoznati i u evoluciji od formalnog arhitektonskog rešenja scene u operi *Ajnštajn na plaži* do kolažno-montažnog *baroknog* rešenja scene u *Belom gavranu*. Ova dva dela nisu politička, ona gotovo da isključuju bilo kakvu refleksiju ka konkretnoj kulturi, mada jedino o čemu govore jeste izvođenje visoko stilizovanog identiteta kapitalizma. Jer, za razliku od evropskog *muzičkog serijalizma*¹⁷ koji je težio nauci kao idealnom kontekstu umetnosti, američki *muzički minimali-*

¹⁵ Redakcijski uvodnik: Mladen Dolar, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik i Slavoj Žižek. Videti: „Umetnost, društvo/tekst“, *Razprave Problemi* št. 3-5 (147-149), Ljubljana, 1975, str. 1-10. Prevod: „Umetnost, društvo / tekst“, *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2-5.

¹⁶ Philip Glass, Robert T. Jones (ed), *Music by Philip Glass*, D Capo Press, New York, 1987, str. 25-84; i „The White Crow: the opera that never was“, *Daily EXPO* '98 no. 129, Lisbon, 1998, str. 5.

¹⁷ Paul Griffiths, *Modern Music and After*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

zam¹⁸ blisko *likovnom minimalizmu* je integrisao industrijske apstraktne sisteme i prakse proizvodnje u proizvodnju umetničkog dela. Umetničko delo pokazuje svoju logiku nastanka po principu formalno-industrijskih 'algoritama'. Opera *Ajnštajn na plaži* ne govori o kapitalističkom načinu proizvodnje, ona ga pokazuje u samoj muzičkoj i scenskoj organizaciji 'materijala'. Naprotiv, opera *Beli gavran* nastaje u vremenu kada pozni kapitalizam dobija one oblike koje Fredrik



Robert Vilson i Filip Glas, *Ajnštajn na plaži*. 1975-1976.

Džejmson nije mogao da predvidi u svojim slavim esejima o poznom kapitalizmu.¹⁹ To je post-post-epoha kada svi oblici društvene proizvodnje od baze to nadgradnje zadobijaju status 'postprodukcijskog'²⁰ artefakta kulture u beskrajnom premeštanju, razmeni i potrošnji simboličkih (sa svojim materijalnim telima) vrednosti kroz moguća zatvorena i otvorena društva. Glasova opera *Beli gavran* jeste pozno-kapitalistička po tome što kolažno-montažnu priču na portugalskom jeziku uvodi i prikazuje kao tranzitni spektakl partikularnih identiteta koji jesu brisani tragovi evropskog humanističkog univerzalizma u ideologiji korektnosti medijskog i spektakularnog kulturnog multikulturalizma.

Teorija, međutim, može ući i u 'rasuta' (dissimulation)²¹ hibridna područja –

¹⁸ K. Robert Schwarz, *Minimalists*, Phaidon, London, 1996.

¹⁹ Fredric Jameson, „The Cultural Logic of Late Capitalism“, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992, str. 1-54.

²⁰ *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.

²¹ Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, 1981.

može se kretati kroz teritorije dramskog teatra, filma, filozofije, psihoanalize, itd. Može svaku od tih teritorija predočavati 'spolja'. Da li se mogu u umetnosti i teritorijama umetnosti pratiti suprotstavljanja skrivanja i otkrivanja kulturnog identiteta, upisa i interpretacije tokom XX veka? Na koji način se u XX veku pokazuje borba između umetnosti, kulture i društva? Borba između umetnosti, kulture i društva se pokazuje kao bitna odrednica statusa i prioriteta same umetnosti. Pitanje je da li je umetnost 'stvar' posebnog i izuzetnog, ezoteričnog, sveta umetnosti ili je umetnost 'stvar' funkcionalnog i strateškog prolaženja kroz kulturu kao šire (egzoterično) okruženje umetnosti unutar društva? Reč je o napetosti između umetnosti i kulture, odnosno, između, zahteva za estetsko-umetničkim kriterijumima i zahteva za kulturološko(-društvenim) zahtevima. Reč je o suočenju sa estetičkim objektivizmom i univerzalizmom naspram kulturalnog relativizma kao kriterijuma produkcije i recepcije umetnosti. Suprotstavljaju se stavovi:

(i) da je umetničko delo funkcija univerzalnih i objektivnih (transistorijskih i transgeografskih) estetičkih kriterijuma, i

(ii) da je umetničko delo funkcija pojedinačnih i specifičnih konteksta, a to znači, kulture u društvu.

Ova suprotstavljanja imaju, svakako, uticaj na umetničke, poetičke i teorijske ili filozofske koncepcije kako razumevanja tako i proizvođenja kulture i umetnosti.

Prvi primer. Arto – naspram – Brehta. Teza je da Arto i Breht zastupaju dve različite koncepcije pojavnosti teatra. Artoova pozicija može se nazvati *fenomenologijom zmije*, a Brehtovo stajalište se nazva *fenomenologijom drugog*. Da bi se pokazala tu bitna razlika između Artoove zmije i Brehtovog drugog (ili društvenog, popularnog ili realističkog) navešću dva karakteristična primera:

(i) Arto²² – govori o publici od koje očekuje da prima teatarski događaj na način na koji zmija prima muziku – zapravo, on potcrtava pred-simbolički i pred-kulturom determinisani karakter umetnosti

(ii) Breht²³ – naprotiv govori o društvenoj uslovljenosti umetnosti, njenoj ulozi, efektima, odnosima i taktikama zastupanja u kulturi u ime društvenih interesa i interesovanja.

Za Artoov tretman publike svejedno je da li se teatarski ili muzički događaj odigrava u Francuskoj, na Tibetu ili u Meksiku, tj. u Aristotelovo ili Blohovo vreme.

Bitan je odnos tela sa fizičkim vibracijama. Moguće je kulturološki orijentisano pitanje: *koja to kultura dozvoljava takav energetski (vibracijski) teatar?* Ali, to nije Artoovo pitanje. Njegovo pitanje je *fenomenalističko: kako proizvesti i doživeti u teatru efekat koji muzika proizvodi na zmiju?* Drugim rečima, on poetiku želi da rekonstruiše na mogućnostima *fenomenologije zmije*. Naprotiv, Breht polazi od istorije i kulture. Njega privlače poetičke mogućnosti *razumljivosti* i funkcije razumljivosti u društvenim borbama modernog sveta. Čak i kada pribegava *gestu* i *gestualnosti* on telesni pokret razume kao stav u celini koji se odnosi prema drugom (drugim ljudima). Njegov pristup je okrenut ka pojavljivanju drugog. Ljudski gest ili čin se dešava u *polju drugog* bilo da je upućen drugom ili da je odziv na drugog. Time se teatarski događaj predočava kao poredak izdvojenih individualizovanih ili uopštenih tragova kulture, koji se naslojavaju u građenju teatarske naracije. Ono što je bitno u poređenju Artoa i Brehta jeste to da oni rade sa izvođenjem telesnog upisa u vreme i prostor ljudskog ponašanja, odnosno, ljudske egzistencije. Arto se, pri tome, upisuje u *pulsiranje* pre-simboličnosti telesno-prostorno-vremenskog odnosa. Naprotiv, Breht postavlja scenski događaj koji se upisuje u proces, odnosno, u širu *govornu, kulturnu* ili *društvenu* tvorbu. Arto fiksira pojavu koja prethodi kulturi. Breht indeksira pojavu *prenošenja, unošenja* ili *odnošenja* unutar kulture kao jedne teritorije odigravanja društvenih borbi.

Drugi primer. Benjamin – naspram – Bataja. Teza je da Benjamin i Bataj zastupaju dva različita *materijalizma*. Benjaminov pristup vođen je zamislima kritičke teorije o kulturi i umetnosti. To znači da se njegov pristup *materijalizmu* vidi kao usredsređenje na *efekte materijalnih* uslova i okolnosti na društvenu nadgradnju (umetnost, kultura). Promena u modusima proizvodnje – uspostavljanje dominacije industrijske proizvodnje u bazi evropske kulture – suštinski menja pojavnost, status i prioritete umetnika²⁴ i umetničkog dela.²⁵ Umetnik prestaje da bude stvaralac (sa velikim početnim 'S': *Stvaralac*) i postaje *proizvođač* u društvenoj podeli rada na proizvodnju, razmenu i potrošnju. On je proizvođač unutar nadgradnje (kulture). Umetničko delo se *mehaničkom reprodukcijom* preobražava od unikatnog komada (originala) u artefakt masovne proizvodnje, razmene i potrošnje. Benjaminov *materijalizam* je materijalizam urbane-industrijske kulture i, pre svega, njenih modusa (*institucija kulture*). S druge strane, Bataj *materijalizam* identifikuje kao *bazni materijalizam* i *besformno*. On uspostavlja ne-

²² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938), citat naveden u Denis Hollier, „The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System“, *October* 80, New York, 1997, str. 27.

²³ Bertolt Brecht, „Popularity and Realism“, iz Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, str. 489-493.

²⁴ Walter Benjamin, „Pisac kao proizvođač“, iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 95-113.

²⁵ Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114-149.

izvesne i nesigurne znake odnošenja između efekata biologije (seksualnosti), umetnosti (izuzetnosti resemantizovanja sveta) i kulture (zbirke mogućih rasporeda identiteta i realizacija tih identiteta kroz *obrede* /kulturu/). Izvođenje čini mogućim odnos organizma, artefakata i kulture. Oblik, ono što poprima smisao, funkcija je tih trenutnih odnosa. To je kao 'seksualnost' ili 'duh': ne nešto što ima čvrstu i time prepoznatljivu ontološku predstavu (morfologiju), već nešto što zavisi od pojedinačnog i trenutnog čina ili akta.²⁶ Dok je Benjamin *civilizovan* u zapadnom modernom smislu reči, Bataj je *modernistički egzotik* koji se prepušta razvojem entropijskih mogućnosti. Drugim rečima, Benjamin kulturu predočava kao završnu instancu *materijalne proizvodnje* i, zatim, u industrijskom ili modernističkom društvu proizvodnja postaje *stvar* kulture. Za Bataja kultura je *idealizovana materija*: strateška idealizacija *materijalizma*; senilna forma idealizma, koju pojedinačnošću primera treba vratiti *samoj* 'trivijalnoj' i 'bednoj' materiji koja jeste, svakako, pre oblika.²⁷ Kod njega postoji taj bitni rascjep:

(a) *kultura* (svet oblika, vasiona ima oblik)

(b) *pretkultura* (egzotično koje provocira red stvari zapadnog horizonta smisla), i

(c) *antikultura* (gest unutar moderne kulture kojim se iza velova identiteta pokazuje sam čin, zapravo, performativnost čiji su nusprodukti iluzije i prividi oblika /identiteta/).

Benjaminov i Batajev pristup su materijalistički i istovremeno suštinski različiti. Benjamin govori iz moderne kulture njenim *označiteljskim praksama* sprovodeći kritiku društvene realnosti. Bataj traga za *metaforičnim* zastupanjima moderne realnosti, kao da ide iza vidljivosti u svet modela koji svojom poetičnošću stvaraju iluziju *krajnje istine* i *doslovne materijalne prisutnosti*.

Treći primer. Slavoj Žižek – naspram – Dereka Džermana. Teza je da je razvoj filozofa teorijske lakanovske psihoanalize Slavoj Žižek vodio od psihoanalize kao teorije seksualnosti ka psihoanalizi kao teoriji kulture, a da je put slikara i filmskog reditelja Dereka Džermana²⁸ vodio od autora koji se bavi prikazivanjem posebnih-marginalnih društvenih zajednica (na primer, homoseksualne i

queer zajednice) ka kritičnoj biološkoj tu prisutnosti u njegovom filmu *Blue*. U lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi postoji jedno obećanje koje vodi od *biologije* ka *kulturi*, mada ono nije nužno. Lakan je uvek zadržao nužnost biološke – doslovno seksualne – referencijalnosti. Naprotiv kod Slavoj Žižeka, koji je rođen, školovan i društveno formiran u *totalitarnom društvu*, postojala je intencija, od sasvim ranih spisa,²⁹ da se locira *hegemonija* društvenog (u nacizmu, staljinizmu, samoupravnom društvu) i, zatim, kulturološkog (u postsocijalizmu/poznom kapitalizmu). Razvoj logike Žižekovog razmišljanja o kulturi sledi Lakanov strukturalistički preobražaj freudovske psihoanalize:

(1) oslobađanje *nesvesnog* od bioloških značenja,

(2) oslobođenje od *izražajne* komponente i zamena strukturalnim predočavanjem,

(3) približeni su *nesvesno* i *jezik*, izgrađena je teorija subjekta koja ne polazi od bioloških nagona i kulturnih poriva, već od mesta subjekta u *jeziku*,

(4) pokazano je da se *mehanizmi nesvesnog* podudaraju s *mehanizmima jezika*,

(5) povezan je jezik sa subjektom, pokazano je da označitelj uvek već pripada subjektu.³⁰

Na Lakanovoj *osnovi* Žižek je izveo *naturalizaciju* studija kulture (*cultural studies*) i, time, *post-simbolički* (post-označiteljski) pokazao:

(i) lanac analogija između materijalnosti *nesvesnog* (jezika) i materijalnosti *kulture*,

(ii) sa *jezika* je prešao na *označiteljsku razinu* i sa *označiteljske razine* na pitanja objekta, drugim rečima

(iii) uspostavio je kriterijume tumačenja kulture posredstvom modela želje i uživanja (*jouissance*) ukazujući na funkciju *fantazma*, uloge *ideologije* i kritične efekte *simptoma* u odnosu na subjekta i u odnosu na intersubjektivne konstelacije,³¹

(iv) pri tome, predodžbe kulture prestaju da budu *neutralni beskonfliktni tekst* kao u strukturalizmu i poststrukturalizmu postajući zbirka *objekata* ili *slučajeva* koji se iščitavaju, objašnjavaju i interpretiraju u konfliktnim mogućnostima/nemogućnostima borbi unutar aktuelnosti kultura.

Žižek na osnovama lakanovske teorijske psihoanalize uspostavlja *kritičku*

²⁶ Yve-Alain Bois, „The Use Value of *Formless*“, iz Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997, str. 29-30.

²⁷ Georges Bataille, „Materialism“, iz *Critical Dictionary*, Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1993, str. 476.

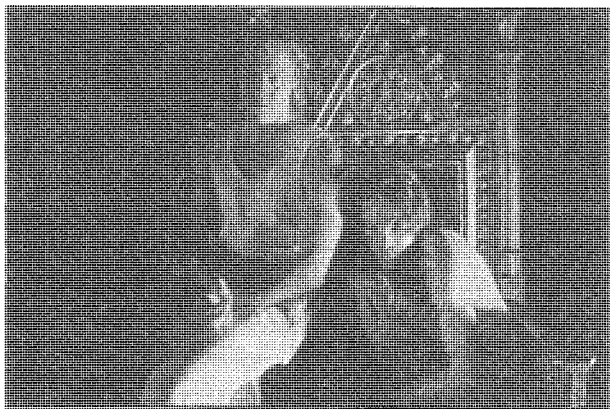
²⁸ „Derek Jarman“ (temat), *Moment* br. 14, Beograd, 1989, str. 3-12; Derek Jarman, *Up in the Air – Collected Film Scripts*, Wintage, London, 1996.

²⁹ „The Sublime Theorist of Slovenia / Peter Canning interviews Slavoj Žižek“, *Artforum*, New York, March 1993, str. 84-89.

³⁰ Nenad Mišćević, „Označitelj“, *Bijeli šum (studije iz filozofije jezika)*, IC Dometi, Rijeka, 1978, str. 21.

³¹ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London, 1989.

teoriju zapadne kulture u dosta širokom rasponu od konstitucija moderne u XVIII veku do aktuelnih *kretanja* posle pada Berlinskog zida.³² Filmovi Dereka Džermana su nastali kao *zastupnici* homoseksualnog pogleda na svet, pre svega situacije prikazivanja *homoseksualnog identiteta* u zapadnoj kulturi. Tematika marginalnog-drugog može se otpratiti u dijapazonu od filmova *Ratni rekvijum* (1988) do *Edvarda II* (1991) ili *Vitgenštajna* (1993). Ovi filmovi zastu-



Derek Džerman, *Edvard II*, 1991.

paju predstave *homoseksualne kulture* i ukazuju na preobražaj njenih *brisanih tragova* u predstave za dominantnu kulturu Zapada koja je danas spremna da ih integriše. Zato, Džermanov filmski pristup prikazivanju *brisanih tragova* homoseksualne kulture potvrđuje zastupničku zamisao prikazivanja. Jer, prisutnost, nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na šta upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga. Na protiv, u filmu *Plavo*³³ (*Blue*, 1993) dolazi do prekida. Postoji kulturološki okvir: bolest i smrt od

AIDSa. Međutim, gubi se prikazivanje. Prikazivanje biva zamenjeno izrazom. Biološko probija iz kulturom projektovane opne. Biologija smrti *upija* u sebe kulturom posredovane kritičke poruke. Ostaje nemoć o bespomoćnosti, o gubitku vida, o prisutnosti zvukova, o metaforama plavog. Na planu diskursa film *Plavo* ukazuje na korak od kulturalne razine ka biološkom gestu u času smrtnosti. Razlika Žižek-Džerman nije *čista/sama* suprotnost: binarni plan. U pitanju su kretanja unutar horizonta kulture i prikazivanja kulture. Žižek *teorijski diskurs* vodi od biologije ka kulturi, mada u svakom, neočekivanom trenutku, može da napravi obrt i da kulturu vrati biologiji kroz formulacije želje, uživanja, ... Džermanov *filmski diskurs* vodi od *brisanih tragova kulture* ka izdvajanju biološkog na fonu traumatične kulture *univerzalne bolesti* (AIDSa). Džerman pojavnošću *plavog* vodi od pojedinačnosti i trenutačnosti umirućeg tela ka univerzalnom 'zastupanju': *plavog* za ljudski rod. Njegov film pokazuje kako se u partikularnosti homoseksualnog identiteta izvodi univerzalni zastupnik za čovečanstvo – za svako umiranje, za svaku smrt, ali time i za svaki život.

³² Slavoj Žižek, „How Did Marx Invent the Symptom?“, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1994, str. 305.

³³ Tokom 75 minuta na ekranu je plavo, tokom filma se čuje glas koji govori o AIDSu. Na primer: Marina Gržinić, „Histerija: fizičko prisustvo, pravno odsustvo, i aids: fizičko odsustvo, pravno prisustvo“, iz *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beogradski krug, Beograd, 2005, str. 47-48, 53.

O IZVOĐENJU PRIKAZIVANJA I EFEKTIMA PRIKAZIVANJA

Prikazivanje je zastupanje, čak u izvesnom, starovremenom smislu 'prikazivanje' znači plaćanje gotovinom ili uspostavljanje ekvivalencije u vrednosti.³⁴ Prikazivanje je, znači, izvođenje zastupničkog odnosa između 'stvari' koje su međusobno različite, ali *kroz* taj odnos postaju čulno, značenjski ili vrednosno povezane. Prikazivanjem se *prikazano* i *predstava* dovode u odnos koji je, najčešće, ili *interpretativni odnos* ili *odnos anticipacije*. U metodološkom smislu bitna su pitanja: „Šta znači prikazati nešto?“ ili „Šta znači opisati oslikanu površinu slikarskog platna?“, odnosno, „Kako se mogu razmeti značenja koja određuju pikturalnu kompoziciju?“³⁵ Prikazivanje se odigrava sasvim različitim³⁶ *modelima posredovanja*: model ogledala, model prozora, model materijalne netransparentne površine, model ekrana, model simulakruma, itd. Prikazivanje zasnovano na modelu ogledala je postavljeno na tehnikama izvođenja imitacije objekta izvan slike posredstvom pikturalnog oblika na površini slike. Reč je o ogledanju. Prikazivanje zasnovano na modelu prozora sliku pokazuje kao 'okno' kroz koje se da videti *tamo negde* u iluzionistički postavljenu dubinu iza platna. Reč je o pogledu *kroz* površinu. Prikazivanje zasnovano na materijalnoj netransparentnoj površini je modernistički koncept slike kao 'mesta' na kome se odigrava performans izvođenja pikturalnog poretka: tu na tom mestu slikareve intervencije. Reč je o *samoj slici* koja je postavljena kao preobražaj materijalne podloge (nosača pikturalnosti) u evokativnu pikturalnu površinu koja podlogu pretvara u *prizor*. Model ekrana je zasnovan na, psihoanalitičkim rečnikom rečeno, postavljanju *fantazma* tj. pikturalnog poretka slike, kao *zaslona* između subjekta i realnosti.³⁷ Reč je o slici kao o *fikcionalnom zaslonu* koji odva-

³⁴ David Summers, "Representation", iz *Critical Terms for Art History* (Second Edition), The University of Chicago Press, Chicago, 2003, str. 7.

³⁵ Jean-François Groulier, "Reading the Visible", iz "Louis Marin – Figure, Disfigure, Transfigure" (temat), *Art Press* no. 177, Paris, 1993, str. E17.

³⁶ Louis Marin, "Representation and Simulacrum", iz *On Representation*, Stanford University Press, Stanford CA, 2001, str. 311.

³⁷ Braco Rotar, „Pitanje slikarstva: Logika transformacije *Signifičnosti* jeste logika materijalističkog

ja subjekt od realnosti, zapravo, reč je o slici kao „samom obliku nesporazumevanja“. Model simulakrura je zasnovan na slici koja izgleda kao kopija ili zastupnik druge konkretne ili fiktionalno pretpostavljene slike slikarstva. Reč je o izvođenju prikazivanja koje prikazuje prikazano – prikazivanje, izražavanje – odnosno, pojavnost prikazivanja. Svaki od ovih modela ima istorijsku kontekstualizaciju i složen odnos sa karakterističnim ljudskim *proizvodnim radom* u specifičnom istorijskom periodu delanja ili proizvodjenja. Slika slikarstva odnosno, slika kao umetnost je javno organizovani pikturalni prostor, zato, slikarstvo kao praksa prikazivanja je društveni rad i kao rad ona jeste deo *totaliteta* ljudskog bivanja u svetu.³⁸

Prikazivanje je značenjski i tehnički, tj. medijski postupak stvaranja ili proizvodnje umetničkog dela koji se odnosi na zastupanje stvarnog ili fiktionalnog objekta, stvorenja, situacije ili događaja. Umetničkim delom se prikazuje *nešto*, ako je *to nešto* njegova referenca – *referent* na koji se delo odnosi svojim čulno predočivim i pokazivim izgledom i značenjima. Pojam prikazivanja obuhvata di-japazon medijskih, čulno-telesnih i značenjskih mehanizama, od prikazivanja u govornom ili pisanom jeziku (verbalno prikazivanje) preko likovnog manuelno-realiziranog prikazivanja, do vizuelnog prikazivanja fotografskom, filmskom, video ili digitalnom tehnikom. Umetničko delo koje prikazuje realni ili fiktionalni objekt, stvaranje, situaciju ili događaj čini to čulno predočivim pokazivanjem, tj. indeksiranjem, verbalnim opisom ili semiološkim označavanjima. Prikaz nekog objekta u umetničkom delu je njegova vizuelna analogija, tj. slika. Vizuelni aspekti stvarnog ili fiktionalnog objekta i njegova predstava umetničkim delom podudaraju se, odnosno, podudaraju se barem neki vizuelni aspekti prikaza objekta i predstave objekta u datoj kulturi, nauci, umetnosti, religiji, politici ili svakodnevnom opštenju ili *oblikovanju života*.

Umetničko delo opisuje objekt kada simboličkim aspektima (znakovima) ne pokazuje direktno čulni izgled objekta, nego posredno – verbalno – iznosi njegove osobine. Na primer, svako verbalno prikazivanje objekta je opis, budući da se iz jezika ne vidi ili ne čuje izgled objekta nego se lingvističkim jezikom indeksiraju, odabiraju, navode i objašnjavaju njegova svojstva ili sećanja na njega.

Umetničko delo označava i sa dovoljnim stepenom kulturalno izvedene apstrakcije zastupa objekt:

(1) tako što objekt imenuje – kaže se da će se neki objekt *zvati X*,

koncipiranja sistema reprezentacije“, iz Miško Šuvaković (ed), „Filozofija i teorija likovnih umetnosti: ka filozofiji slike“ (temat), *Projeka(r)t* br. 8-9, Novi Sad, 1997, fn. 25, str. 82.

³⁸ Paulo Virno, „Rad, Djelovanje, Intelpekt“, iz *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2004, str. 41-78.

(2) tako što imenovani objekt identifikuje kao ‘znak’ kojim predstavlja, tj. zastupa objekt u jeziku ili vizuelnom izražavanju, i

(3) tako što se znak za objekt upotrebljava kao doslovno pokazivanje objekta (ikonički ili aluzivni znak), kao standardizovana oznaka, pre svega, lingvističkog jezika izražavanja (znak lingvističkog pisma) i kao osnova za nedoslovno metaforičko i alegorijsko prikazivanje (simbol).

Zamisao prikazivanja zasniva se na više semiološko-medijskih nivoa određenja umetničkog dela:

1) uverenja i koncepti kojima se formira značenjski ‘okvir’, tj. kontekst, umetničkog dela od kojeg se očekuje da nešto prikazuje – na primer, teorija mimezisa u zapadnoj kulturi,

2) skup tehnika i medijskih postupaka kojima se realizuje umetničko delo i kojima se postiže da umetničko delo na doslovni ili nedoslovni način ukazuje na objekt prikazivanja – *ogledalni princip*, otisak, trag, vizuelna sličnost, karakteristični indeksni znakovi, likovni iluzionizam, jezičko-semantičko ukazivanje, upotreba (prizivanje, evociranje) oblika izražavanja koji u određenoj kulturi *služe* prikazivanju, tj. zastupanju u kulturi,

3) izgled dela koji ukazuje na objekt prikazivanja vizuelnom sličnošću (aluzivno ili ikoničko prikazivanje), pojavnim karakteristikama (indeksni karakter prikazivanja, na primer, vetrokaz prikazuje da ima vetra zato što se okreće delovanjem vetra, otisak tela u pesku prikazuje ljudsku anatomiju jer je trag utisnutog/upisanog tela) i na osnovi pravila, navika ili dogovora (simbolički nivo prikazivanja i zastupanja čulnog sveta), i

4) pripremljenost i spremnost promatrača umetničkog dela da *delo* posmatra/sluša kao predstavu, a ne kao magijski objekt, dekoraciju, apstraktnu ili ekspresionističku kompoziciju.

U savremenoj estetici pojam prikazivanja razmatra se s više različitih stanovišta: tradicionalne teorije mimezisa,³⁹ marksističke teorije realizma,⁴⁰ teorije formalizma,⁴¹ teorije strukturalizma sa semiotikom i semiologijom,⁴² teorije

³⁹ Ernst H. Gombrich, *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd, 1984.

⁴⁰ Đerđ Lukač, *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959; Fredrik Džejmson, *Marksizam i forma*, Nolit, Beograd, 1974; Aleš Erjavec, *Ideologija i umetnost modernizma*, IP Svjetlost, Sarajevo, 1991.

⁴¹ John E. Bowlt, “Ruski formalizam i vizuelne umetnosti“, *Umetnost* br. 52-53, Beograd, 1977, str. 53-62.

⁴² Žan Luj Šefer, „Nizovi, uloge, figure“, *Umetnost* br. 15, Beograd, 1968, str. 45-49; Jean Louis

poststrukturalizma,⁴³ hermeneutičke teorije prikazivanja,⁴⁴ perceptivne teorije prikazivanja i analitička estetika.⁴⁵ Moguće je izdvojiti dva opšta pristupa koja se sprovode različitim teorijskim i filozofskim koncepcijama: (1) esencijalističke ontološke teorije prikazivanja, i (2) relativističke teorije prikazivanja.

Esencijalistička ontološka teorija prikazivanja ukazuje da je koncept 'slike' izveden iz zamisli *ogledalne slike* i *odsluka* (*abbild*). Neka površina je *slika* ako nije samo površina kao takva, već ako prikazuje nešto, tj. ako se izgledom referentno odnosi na nešto u spoljašnjem stvarnom svetu. Slika prikazuje nešto jer je u odnosu s objektom prikazivanja, a taj odnos je zasnovan na *odsluku* – doslovnom vizualnom posredovanju viđenog. *Odslik* se, primarno, prepoznaje kao 'slika' zato što između slike i objekta koji prikazuje postoji vizuelna sličnost, a često i namera postizanja iluzionističke vizuelne (u slikarstvu, fotografiji, filmu, videu, digitalnoj umetnosti) ili objektne (u skulpturi) podudarnosti. Slika je 'slika' zato što u sebi sadrži (ontološka dimenzija) svoj *pralik* (*urbild*) ili barem neka svojstva *pralika*. Po nemačkom filozofu Hansu Georgu Gadameru, između slike i objekta postoji odnos pripadnosti, jer se u slici pojavljuje samo bivstvujuće objekta koji se prikazuje.⁴⁶ Po ontološko esencijalističkim teorijama razvoj slikarstva i skulpture kao umetnosti nastaje transformacijama osnovnog ogledalnog modela slike (od odsluka do umetničke slike).

U savremenoj estetici postoji više pokušaja odbrane i obnove pikturalnog mimezisa, kao odsluka ili imitacije viđenog. Među odbranama ili obnovama piku-

ralnog mimezisa izdvaja se, svakako, rad Dejvida Blajndera.⁴⁷ On je primenom Gibsonove *teorije ekološke percepcije*⁴⁸ pokušao da ponovno osmisli i reaktuelizuje tradicionalni pojam *mimezisa*. Pojednostavljeno govoreći tradicionalni pojam *mimezis* (*imitatio*), po Platonu, označava doslovno oponašanje ili imitaciju spoljašnje čulno pokazuje realnosti. Zamisao mimezisa se zasniva na idealu *podudarnosti* onoga što se prikazuje (referenta) i prikazanog (predstave):

Jer ... Platon ima zapravo u vidu takav mimesis kakav je stvorio slikar Zeuksis – kada je u svojoj čuvenoj slici nacrtao grožđe tako vjerno originalu da su ga, po predaji, i ptice pokušale zobati...⁴⁹

Naprotiv za Aristotela *mimezis* se određuje saglasno stavu da je 'oponašanje' ili 'imitiranje' saglasno ljudskoj prirodi. Mimesis se vidi kao oponašanje *ideja* i umetniku svojstvenih karakteristika onoga što on doživljava, shvata i vidi u sebi. Prava vrednost umetničkog dela se ostvaruje time što ono nije sasvim čulno podudarno onome što prikazuje, mada je u odnosu čulnog zastupanja sa time što prikazuje. Po Blajnderu polazište za ispravno razumevanje mimetičke koncepcije prikazivanja polazi od zapažanja o sličnosti izgleda *realističkih slika* i izgleda objekata koje one odslikavaju, a ne od sličnosti između dvodimenzionalne površine slike i trodimenzionalne realnosti izvan slike i slikarstva. Problem pikturalnog prikazivanja, tj. prikazivanja u slikarstvu kao umetnosti, u osnovi je problem vizuelne percepcije i prikazivanja vizuelne percepcije. Za teoretičara mimezisa slika realistički prikazuje objekt ili prizor ako je dovoljno nalik onome kako bi izgledao promatraču. Kriza moderne umetnosti, po Blajnderu, kriza je pikturalnog realističkog prikazivanja vidljivog sveta. Drugim rečima, modernistička kriza prikazivanja nije uslovljena karakterističnom razlikom površine slike i trodimenzionalnog sveta koji se na površini prikazuje, nego prihvatanjem relativističkih teorija percepcije prema kojima je viđenje određeno prethodećim znanjem i jezikom. Po Gibsonovoj realističkoj teoriji percepcije viđenje (*seeing*) je *nezavisno od ljudskog znanja*, tj. znanje ne prethodi percepciji nego percepcija znanju. Znanje je zasnovano na spoljašnjim perceptivnim podacima. Vizuelno značenje je otkrio, a ne

Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1969; Louis Marin, *On Representation*, Stanford University Press, Stanford CA, 2001.

⁴³ Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986; Roland Barthes, *The Responsibility of Forms – Critical essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991; Kate Linker (ed.) *Difference: On Representation and Sexuality*, ICA, London, 1984.

⁴⁴ Sonja Briski-Uzelac (ed.), *Slika i riječ – Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1997.

⁴⁵ Flint Schier, *Deeper into pictures – An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989. Vanda Božičević, *Riječ i slika – Hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990; Nelson Goodman, *Jezici umetnosti – Pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002.

⁴⁶ Hans Georg Gadamer, „Valencija bitka slike“, u „Estetske i hermeneutičke posljedice“, u „Razotkrivanje pitanja o istini na osnovu iskustva umetnosti“, iz *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 164-174; Vanda Božičević, „Optička slika“, iz *Riječ i slika – Hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990, str. 39-65.

⁴⁷ David Blinder, „U obranu slikovnog mimesisa“, *Domesti* br. 12, Rijeka, 1989, str. 887-896.

⁴⁸ James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, LEA, Hillsdale New Jersey i London, 1986.

⁴⁹ Danko Grlić, „Mimesis (kratki historijski pregled)“, u „Stari vijek“, iz *Estetika – Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 33.

projektovao, konstruisao i izveo gledalac. Gledalac koga okružuje *svetlosni ambijent* percipira svetlosne informacije koje *obaveštavaju* o čulnom i telesnom izgledu objekta i površina. Umetnik radi sa optičkim zakonima prikazivanja i viđenja, a ne konkretnim svojstvima objekta. Po Blajnderu jedinstvenost pikturalnog prikazivanja je u činjenici da optički raspored slike sadrži dvojnju informaciju: (1) *invarijante* (optičke konstante) koje specificiraju osobine njene površine (slikarsko platno ili papir, akril ili uljana boja) i (2) *invarijante* koje specificiraju osobine prizora, koji je prikazan slikom. Optička neprozirnost slike čini mogućim da se vidi od čega je slika načinjena. Činjenica da slika može proizvesti optički raspored sličan realnom prizoru, omogućava da se *svet prividno pojavi* na slici.

Nasuprot ontološko esencijalističkim teorijama, težište relativističkih i, često, pragmatičkih teorija prikazivanja je na interpretaciji prikazivanja kao konvencionalne, simboličke ili konstruktivistički postavljene osnove prikazivanja. Prikazivanje i percepcija su istorijski⁵⁰ i geografski⁵¹ određeni procesi unutar društvenih praksi. Polazi se od stava da prikazivanje nije zasnovano na ogledalnom principu, odnosno, da vizuelne sličnosti slike i objekta prikazivanja nisu dovoljne da bi se utvrdilo da li slika nešto prikazuje. Sličnost je simetrični odnos, a vizuelna sličnost slike i objekta koji ona prikazuje je jednosmerni, tj. asimetrični odnos. Slika može biti slična objektu koji prikazuje u nekim vizualnim odnosima njihovog izgleda, ali trodimenzionalni objekt ne može nikada biti nalik dvodimenzionalnoj slici. Kritika pojma sličnosti dovodi do analize uslova prepoznavanja grupe mrlja boje na površini platna kao *buketa cveća* ili analize uslova prepoznavanja rasporeda grupe mrlja kao *ljudskih figura*. Prepoznavanje 'mrlje kao nekog XY' zavisi od pravila simbolizacije koje jedno društvo ili kulturalna zajednica prihvata kao predstavu ili *ikonički kôd* zastupanja čulno vidljivog sveta. Po semiolozima kao što su Umberto Eko, Žan-Luj Šefer, Luj Maren ili Braco Rotar *ikonički kôd* – karakterističan vizuelni poredak prikazivanja – ima dva aspekta:

a. ikonički kôd je poredak ikoničkih znakova koji proizlaze iz percepcije, onoga što se da videti, prepoznati i zapamtiti, te

b. ikonički kôd je poredak realizovan na grafičkim konvencijama koje pripadaju retoričkom poretku komponovanja i posmatranja pikturalne kompozicije.⁵²

⁵⁰ Norman Bryson, „The Essential Copy“, iz *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983, str. 31.

⁵¹ Lucien Taylor, *Visualizing Theory – Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, Routledge, New York, 1993.

⁵² Braco Rotar, „Pitanje slikarstva: Logika transformacije *Significancije* jeste logika materijalističkog

Šefer i Rotar u semiologijama slikarstva pokazuju povezanost empirijske razine vizuelnog i *ideološke naddeterminacije* koja vizuelno pretvara u materijalni kulturalni tekst. Po Rotaru vizuelnost je *empirijski vidik slikarstva* ostvaren čulnom artikulacijom. Međutim, upravo na toj empirijskoj artikulaciji gradi se ideološka artikulacija umetnosti. Zato, ikonički kôd, tj. znakovni poredak koji vizuelnom sličnošću prikazuje *nešto*, nije direktni izraz percepcije nego *spekulativni vidik slikarstva* kao umetnosti i retoričkog likovnog govora. Teoriju mimezisa ne treba promatrati samo kao model stvaranja umetnosti i percepcije umetnosti i sveta nego kao oblik materijalne ideološke nadgradnje – determinacije – kojom se ograničava i usmerava recepcija (opažaj, doživljaj, čitanje) i, zatim, razumevanje umetničkog dela kao instrumenta artikulacije kulture i društva. Realizam je, sa relativističke teorijske platforme, izraz mogućeg izgleda koji jedno društvo bira kao sredstvo kojim sebi predočava svoju egzistenciju posredstvom vizuelnih oblika.⁵³

Analitički estetičar Nelson Gudman pokazuje da umetničko delo (slika) prikazuje objekt i da se pikturalni oblik prikazan na slici prepoznaje kao predstava objekta na osnovu pravila prikazivanja i njima odgovarajućih uverenja koja dele slikar i posmatrač slike. Na pitanje „zašto u slici vidimo objekt?“ ontološko esencijalistički odgovor je „zato što slika vizuelno oponaša objekt“ ili „zato što slika oponaša naš perceptivni doživljaj objekta“, a, naprotiv, relativistički odgovor bi bio „zato što slika pripada određenoj vrsti predstava koje smo navikli da vidimo kao pikturalne predstave-takvog-i-takvog-objekta“. Gudman prepoznavanje objekta u slici ne tumači doslovnom čulno prepoznatljivom i razumljivom povezanošću slike i određenog objekta, već uspostavljanjem arbitarnog – proizvoljnog – klasifikacionog odnosa. Prema Gudmanu ne postoji *nevino oko* koje bi videlo objekt kakav je po sebi nezavisno od naše prakse identifikovanja, klasifikovanja i različitih prisvajanja i 'upotreba'. Klasifikovanje i etiketiranje, tj. imenovanje, kojem pripada pikturalna predstava određuje ono što će promatrač videti. Sličnost slike objektu nije određena podudaranjem vizuelnih i objektnih svojstava nego kulturalno orijentisanim klasifikovanjem i etiketiranjem, tj. izvođenjem umetničke prakse u specifičnoj kulturi. Zato, po Gudmanu:

1) svaka slika je sličnija drugim slikama iz istorije umetnosti nego objektu koji prikazuje, i

2) umetnost ne imitira prirodu jer je priroda – ono što se doživljava, vidi, raz-

koncipiranja sistema reprezentacije“, iz Miško Šuvaković (ed), „Filozofija i teorija likovnih umetnosti: ka filozofiji slike“ (temat), *Projeka(r)t* br. 8-9, Novi Sad, 1997, str. 77–82.

⁵³ Norman Bryson, „The Essential Copy“, iz *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983, str. 14.

ume, prikazuje kao priroda – predstava unutar umetnosti, nauke, religije i životnih običaja.

Relativistički koncept slike ustanovljen je na konvencijama pikturalnog prikazivanja i na proizvoljnosti vizuelne percepcije. Gudman na ovim osnovama odbacuje zamisao slike kao kopije realnosti i plošne iluzije oponašanja podudarnosti sa vidljivom realnošću, zalažući se za simbolički postavljen značenjski karakter predstave ili slike. Za njega realizam prikazivanja ne počiva na *količini informacija* o svetu, već na jednostavnosti i dostupnosti koja zavisi od naviknutosti posmatrača na određene normirane oblike prikazivanja.⁵⁴ *Stil* ili način prikazivanja na koji je gledalac navikao smatra se realističnijim, a takve slike sličnije realnosti. Ako je predstava stvar izbora, pravilnost stvar informacije, realizam je stvar navike i *uklopljenost* u društvo. Realizam zavisi od bliskosti, od navike, standarda prikazivanja i gledanja.⁵⁵ Za sliku kao kulturalni proizvod može se kazati da je jedan oblik konvencionalnog poretka ustanovljenog u međuljudskim odnosima. Taj pikturalni poredak izražava, odnosno, uspostavlja tačku gledišta umetnika ili njegove kulture. Korespondencije slike i njene reference – objekta prikazivanja – nisu samo čulno predočeni ogledalni odraz, nego su posledica javnih i prećutnih pravila simboličkog uređenja pikturalne materije. Radikalizacija ovakve pozicije dovodi do stava da umetničko delo nikada doslovno ne prikazuje objekt, stvaranje, situaciju ili događaj, nego prikazuje njihov intersubjektivno situirani doživljaj, razumevanje, interpretaciju i vrednovanje u kulturi u kojoj je delo nastalo i kojoj je kao takvo upućeno. Ovakav stav briše granicu između prikazivačke (mimetičke) i neprikazivačke (apstraktne) umetnosti pretpostavljajući da je svako umetničko delo specifičan zastupnik gledišta, načina viđenja i prikazivanja, kulture u kojoj nastaje i kojoj se upućuje. Radikalni relativizam uspostavlja produktivni odnos između pikturalnih i jezičkih (lingvističkih) *sistema*, tj. praksi označavanja. U tom smislu poststrukturalistički interpretatori slikarstva i skulpture o slici i skulpturi govore kao o *tekstu* i *tekstualnoj proizvodnji značenja* vizuelnim jezikom. Vanda Božičević zalaže se za tezu da slika uspostavlja značenja slično jeziku, ali pri tome zadržava distancu koja se u poststrukturalizmu gubi:

Poznavanje slikovnih⁵⁶ kodova i likovnih postupaka, međutim, razlikuje se od je-

zičkih kodova, po tome što se primarno sastoji u specifičnoj vrsti perceptivnog znanja, te u iskustvu samog slikanja. Sticanje ove vrste znanja nije manje složeno od učenja jezika. Kao što jezik učimo slušajući govor i govoreći, tako do poznavanja slikovnih kodova i slikarskih postupaka dolazimo gledajući slike i slikajući, učeći iz slika o načinima naše interpretacije vidljivog i načinima njezinog iskazivanja, te slikajući primenjujući naučeno. Budući da broj aktivnih slikara nije proporcionalan broju aktivnih govornika nekog jezika, većina ljudi vlada slikovnim kodovima samo pasivno i delimično.⁵⁷

Slika jeste neka vrsta složenog 'žetona' (monete, bona, tj. *označitelja*) koji uvođenjem i izvođenjem u kulturi provocira, evocira i izaziva mogućnosti uspostavljanja i razmene značenja za određene *ciljne grupe*, koje su deo složenih društvenih i kulturalnih grupa u jednom geografskom i istorijskom svetu.

Zato, gledanje i viđenje slike kao *predstave*, a to znači kao vizuelnog zastupnika, nije tek pitanje o *slici po sebi*, već je pitanje o 'slici' u društvenom, kulturalnom i umetničkom kontekstu. Pitanje je o slici u *procesu* proizvodnje, razmene i potrošnje, tj. recepcije od nekog i za nekog. Taj proces jeste *društvena praksa*: način preobražaja materije u određenom društvenom kontekstu koji vodi ka proizvodu.⁵⁸ Ako je tako, tada teorija prikazivanja jeste teorija *društvene materijalne prakse prikazivanja* u kojoj se preobražava *materija za slikarstvo u slikarsko zastupanje čulnog sveta* na način da se izvođenjem 'zastupanjem' konstituiše subjekt slike, tj. subjekt kulture u kojoj slika *igra* neku od mogućih uloga. Analiza 'umetničkog dela' se, zato, pomera sa *bliskog čitanja*, kako je utemeljeno u *estetskom otkriću* i *estetičkom tumačenju* odnosa pojavnosti i značenja čulnog oblika umetničkog dela, ka materijalnoj, kulturalnoj ili medijskoj analizi proizvodnje, razmene i potrošnje, tj. recepcije značenja posredstvom umetničkog dela u specifičnim zastupničkim modelima sveta umetnosti, kulture i društva. Kada se kaže 'značenje umetničkog dela' ili značenje 'slike' ne misli se samo na *poruku*⁵⁹ slike, već na složene funkcije koje pikturalno značenje ostvaruje za svog autora, učesnike društvene prakse razmene dela i individualizovane ili kolektivne recipijente dela. Značenje slike je 'ono' verbalno ili konceptualno znanje koje nastaje tumačenjem

⁵⁴ Nelson Goodman, „Realističnost“, u „Iznova stvorena stvarnost“, iz *Jezici umetnosti – Pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002, str. 32-36.

⁵⁵ Nelson Goodman, „Three Types of Realism“, u „Art in Theory“, iz *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1984, str. 127.

⁵⁶ Termin 'slikovno' znači vizuelno, vizuelno prikazano, tj. slikom predočeno.

⁵⁷ Vanda Božičević, „Rehabilitacija sličnosti“, u „Percepcija i recepcija“, iz *Riječ i slika – Hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990, str. 172.

⁵⁸ Luj Altise, „Praktično rešenje i teorijski problem. Čemu teorija?“, u „O materijalističkoj dijalektici – O nejednakosti početka“, iz *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971, str. 145.

⁵⁹ Umberto Eko, „Poruka kao nosilac smisla“ i „Estetička poruka“, u „Uvod“, iz *Estetika i teorija informacija*, Prosveta, Beograd, 1977, str. 23-27 i 27-30.

slike kao slike, kao dela ili kao kulturalnog proizvoda u određenim istorijskim ili geografskim kulturalnim praksama. Funkcije značenja mogu biti sasvim različite.

Simbolička funkcija je *ona* koja ukazuje na zastupanje određenog, najčešće, konvencionalnog značenja koje se da iščitati i protumačiti iz umetničkog dela kao bitni smisao umetničkog dela. Na primer, tamna plava boja na slici Iva Klajna *Klajново* ili *kosmičko plavo* (*Cosmogonie bleue – pluie /Cos 12/, 1961*) simbol je kosmičkog ili metafizičkog prostora izvan naše svakodnevne egzistencije.

Komunikacijska funkcija je zasnovana na prenosu poruke od pošiljaoca (umetnika) ka primaocu (gledaocu/slušaoocu, čitaocu). Umetničkim delom se želi nešto poručiti: *slikar koji je naslikao sliku nesrećan je, glavni junak romana je veselo, delom se slavi hrišćanski Bog, film poziva radnike na pobunu protiv vlasnika sredstava za proizvodnju, dramska teatarska predstava provocira moja sećanja na detinjstvo*, itd... Delo nešto govori svojim čulnim poretkom i njegovim izvođenjem u polju društvene, kulturalne i umetničke recepcije.

Identifikaciona funkcija je ona kojom se umetnik ili gledalac prepoznaje ili poistovećuje sa prikazanim ili izraženim likom, zastupanom vrednošću, pokazanim idealom, ponuđenim identitetom, pokazanim izgledom, izrečenim stavom, izvođenom politikom, proklamovanom etikom, itd. Umetnik stvarajući delo izvođa neizvesna čulno predočiva značenja koja se mogu povezati direktno, indirektno, inverzno, prenosno ili potisnuto sa nekom njegovom životnom, umetničkom, kulturalnom ili društvenom identifikacijom – prihvatanjem, poistovećivanjem, razlikovanjem, izjavljivanjem. Gledalac/slušalac ili čitalac posredno se recepcijom dela identifikuje sa ponuđenim značenjima i posredstvom *njih* ulazi u složeni proces izvođenja individualnog ili kolektivnog identiteta.

Ideološka funkcija, zato, postaje važna odrednica razumevanja umetničkog dela. Delo nije predstava ili slika nekakve društvene realnosti ili stavova društva u kome ili za koje nastaje, tj. iz dela se ne prepoznaje 'iskrena' ili, tek, 'izrečena' društvena realnost, već delom se izvodi (*perform*) društvena realnost u složenom procesu ljudskog rada.

Zamisli značenja, funkcije značenja, identifikacije i izvođenja realnosti kao ideologije povezuju sa pojmom prikazivanja. Prikazivanje je, zapravo, tehnička i medijska praksa proizvodnje materijalne intersubjektivne pojavnosti umetničkog dela kojom se stvarni ili fiktionalni svet društveno konstruiše i zastupa našim radom, za nas i upućuje se od nas ka drugome/drugima. Prikazivanje se, zato, može tumačiti kao *praksa označavanja*, prema teoretizacijama studija kulture. Prikazivanje nije neutralan zastupnik za proizvođenje značenja i znanja o nekom *nezavisnom svetu objekata* koji *postoje* izvan dikursa, već konstitutivan je zastupnik za

sama ta značenja i samo to znanje. Prikazivanje daje značenje materijalnim objektima u društvenim praksama. Te prakse su postavljene u vidno polje zahvaljujući diksurusu. Postaju razumljive u terminima koje diskurs određuje za nas i posredstvom nas. Procesi proizvodnje značenja su imenovani kao prakse označavanja (*signifying practices*) i mogu se razumeti kao oblici proizvodnje u 'sistemima/praksama označavanja' (*signifying systems*) jedne određene kulture. Studije kulture su, zato, usredsređene na pitanja prikazivanja. Usredsređene su na to kako *svet društveno konstruiše i prikazuje*, te kako je *svet društveno konstruisan i prikazan* za nas u procesima kojima to neko pojedinačno 'ja' ili intersubjektivno 'mi' postaje *subjekt*. Prikazivanje je kao *praksa označavanja* u odnosu sa svakom tačkom ekonomskih i političkih artikulacija svakodnevnog javnog i privatnog života. Delujući odnos nije puko odražavanje realnog, već pre učestvovanje u izvođenju ekonomskog i političkog uticaja na *sam* ili *goli život*.⁶⁰ Središnje područje studija kulture može se razumeti *kao praksa označavanja posredstvom prikazivanja* i ona nije samo stvar slikarstva, već sasvim različitih *vizuelnih proizvodnji*⁶¹ u fotografiji, filmu, videu, televiziji, dizajnu, digitalnim tehnologijama, itd.⁶²

⁶⁰ Giorgio Agamben, „Uvod“, iz *Homo Sacer – Suverena oblast in golo življenje*, Koda, Ljubljana, 2004, str. 9-21. Po prevodu Tee Hlače: tekst Giorgia Agambena „Forma-života“.

⁶¹ Nadežda Čačinović, *Doba slika u teoriji mediologije*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

⁶² Chris Barker, „Key Concepts in Cultural Studies“, iz *Cultural Studies – Theory and Practice*, Sage Publications, London, 2000, str. 8-9.

POLITIČKO, VIZUELNO I RODNO NESVESNO U HIBRIDNIM TEORIJAMA UMETNOSTI

Ako su slike ono na šta 'ja' ili 'mi' ili 'oni' perceptivno i retorički ličimo, odnosno, ako su manuelne ili medijske slike izvesni ili neizvesni instrumenti kojima se izvodi ljudski subjekt i, zatim, 'jastvo' u čulnim, tj. vizuelnim, pojavnostima i zastupanjima identifikacije roda, tada je pitanje 'ličjenja' (sličnosti, odslikavanja, zastupanja) i pitanje 'instrumentalnog izvođenja sličnosti' politička praksa. Da bi se izbegla glomazna filozofska rasprava oko problema 'sličnosti',⁶³ termin sličnost će se upotrebljavati kao funkcionalno 'zastupanje' jednog sa drugim na osnovu minimalno čulnih i maksimalno retoričkih potvrđivanja odnosa prepoznatljivosti između nekog X i nekog Y.

Zatim, političkom praksom se naziva instrumentalnost činjenja, ili tehnologija organizacije, ljudskog individualnog i kolektivnog, tj. javnog i privatnog života. Na primer, to je u onom smislu u kome se govori o biopolitici kao tehnologiji organizacije ljudskog života⁶⁴ i zadobijanja, identifikovanja i klasifikovanja trenutnog oblika postojanja ljudskog subjekta kao prepoznatljivog individualnog i kolektivnog materijalnog zastupnika tela unutar društvenih verbalnih, vizuelnih ili bihevioralnih diskursa. Reč je o organizaciji specifične sveprisutne moći. U sećanju se može prizvati ona dokumentarna fotografija koja prikazuje hapšenje 'feministkinje' na početku XX veka. Čin hapšenja i sprovođenja 'žene' i to 'političke žene' kao izvođenje moći. Moć obezbeđuje da se život odvija saglasno postavljenom 'narativu' o moći. Na primer, po Negrijevom i Hartovom tumačenju Fukoovog pojma biopolitike – biomoć je oblik moći koji uređuje društveni život iz njegove nutrine, sledeći ga, tumačeći ga, upijajući ga i preuređujući ga po svim površinama življenja:

Život je sada postao... objekt moći.⁶⁵

⁶³ Vanda Božičević, *Riječ i slika – Hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990. i Braco Rotar, „Logika transformiranja signifikacije je logika materijalističnoga koncipiranja sistemov reprezentacije“, *Razprave Problemi* št. 128-132, Ljubljana, 1973, str. 67-78.

⁶⁴ Michel Foucault, „The Birth of Biopolitics“, iz Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault – Ethics: Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. 1, Penguin Books, London, 1994, str. 73-79.

⁶⁵ Michel Foucault, „Les mailles du pouvoir“, iz *Dites et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, str. 194.

Može se pretpostaviti da između političkog interesa za strukturiranje svakodnevice i izvođenja⁶⁶ vidljivog subjekta kao društvenog tela u svakodnevici postoji određujući odnos. Taj odnos nije kao prirodna zatečena slika samorazumljivog poćuljenja i opisutjenja subjekta, kako su verovali romantičari,⁶⁷ već efekat materijalne borbe za strukturiranje *samog* ili *golog života* koji nikada ne može biti sam, već je uvek ponuđen i posredovan 'slikama' koje učestvuju u situiranju svakodnevnog kao bliskog, dalekog, dostupnog, razumnog, iracionalnog, uživalačkog, manipulativnog, vladajućeg, podajućeg, itd. Gi Debor je u *Društvu spektakla* napisao, tj. poručio:

Spektakl je *kapital* u stupnju akumulacije u kojemu on postaje slika.⁶⁸

U ovom tekstu tumačim politike roda i izvođenja rodni identiteta u onom trenutku kada dođu u stupanj privatne/javne akumulacije u kome postaju slike identifikacionih praksi za individuum, za subjekta i za jastvo. Takođe, ono što svaka istorija umetnosti pokazuje i čini dijahronijski vidljivim za sinhronijske poglede,⁶⁹ čak i u površnom kretanju umetničkim delom, jeste da umetnička dela iste epohe, a pogotovu dela iz različitih epoha, nemaju konzistentan model zastupanja bliskog, dalekog, dostupnog, razumnog, iracionalnog, uživalačkog, razmenjivog, manipulativnog, telesnog, emocionalnog, odnosno, onog što je prepoznato kao događaj subjekta u vidljivom telu koje pokazuje, zastupa i tumači svoj identitet: „Ja jesam...!“, ali, kako se događa to 'ja' i to 'jesam'?

Šta je *identitet*?

Subjekt je skup tekstova ili, tek teza, kojima se jedan individuum zastupa, a to znači prikazuje i iskazuje u kulturi i društvu. Način i, pre svega, *referent* prema kome se subjekt iskazuje, može se nazvati *identitet*. Moguće je napraviti razliku između individuum, subjekta, *jastva* i identiteta. Individuum je 'organizam' ili 'stvorenje' koje se kao odredljiva i zatvorena 'jedinka' fizički razlikuje od drugih organizama i stvorenja, a pri tome, ima institucionalnu, tj. društvenu, identifikaciju (lični broj, broj pasoša, glasačko pravo i broj na glasačkom spisku, krštenicu). Subjekt,

naprotiv, jeste aktivni način delovanja kojim se individuum zastupa, prikazuje ili pokazuje posredstvom kulturalnih *tekstova* za sebe i za druge. To je ona bitna razlika između iskaza „Ja vidim tebe kao tttt“ ili „Ja vidim sebe kao uuuu“. Jedan individuum, najčešće, izvodi različite 'subjekte' u ostvarivanju svog *ne-samog života*. Život individuum je povezan sa moćima prikazivanja posredstvom kojih se pokazuje društveni 'subjekt'. Složeni i hibridni 'subjekt' se gleda u odnosu na varijantne i invarijantne hipoteze izvođenja svakog pojedinačnog, prividno, invarijantnog 'ja'. Skup invarijantnih tekstova i njihovih izvođenja kojima se zastupa subjekt kao sasvim-izvesna kulturalna i društvena *jedinka* i sa kojom se sam individuum poistovećuje, u načelu, naziva se *jastvom*.⁷⁰ Subjekt nije 'izvor' *jastva*, već je subjekt 'varijantni događaj' pokazivanja i odnošenja tekstova u specifičnom kontekstu umetnosti, kulture ili društva. A, 'jastvo' je prilično učestala varijanta događaja izvođenja subjekta. U filozofiji dekonstrukcije se, na primer, izvodi stav da 'subjekt' pisanja ne postoji ako se pod tim misli na suverenog samog autora. Tada:

Subjekt pisanja sistem je odnosa između naslaga: mističnog ispunjenja, psihe, društva, sveta.⁷¹

Ovo nije metafizička teza koja govori o *nestanku subjekta* ili *dematerijalizaciji subjekta*, odnosno, suštinskom nepostojanju subjekta, već, naprotiv, *materijalistička teza* o subjektu u materijalnoj praksi pisanja. Pisanje nije 'reka' koja izvire iz *jastva*, već je pisanje uslov pokaznosti varijante među varijantama pokaznosti subjekta, tj. *jastva*. Kod Mišela Fukoa – redefinicija subjekta – izvedena je u odnosu na *diskurs* i *diskurzivno situiranje* u životu:

...biće postavljena pitanja: „Kako se, pod kojim uslovima i u kojim vidovima nešto poput subjekta može pojaviti u ustrojstvu diskursa? Kakvo mesto on može da zauzima u svakom tipu diskursa; kakvu funkciju da vrši i kojim pravilima mora da se povinuje?“ Ukratko, radi se o lišavanju subjekta njegove uloge začetnika i o analizi subjekta kao složenoj i promenljivoj funkciji diskursa.⁷²

⁶⁶ Amelia Jones, „Art history / art criticism: performing meaning“, iz Amelia Jones, Andrew Stephenson (ed), *Performing the Body / Performing The Text*, Routledge, London, 1999, str. 39-55.

⁶⁷ Hegelova ili Šilerova ideja o umetnosti kao pojmu koji zadobija čulnu pojavnost (vizuelnost, akustičnost).

⁶⁸ Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999, #34, str.47.

⁶⁹ Opštu teoriju 'pogleda' je razradio Martin Jay, *Downcast Eyes – The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994.

⁷⁰ Jonathan Culler, „Identitet, identifikacija, subjekt“, iz *Književna teorija – Vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001, str. 127.

⁷¹ Jacques Derrida, „Freud and the Scene of Writing“, iz *Writing and Difference*, Routledge, London, 2002, str. 285.

⁷² Mišelo Fuko, „Šta je autor?“, iz Nada Popović-Perišić (ed), *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983, str. 44.

Subjekt, zato, nije, više, tumačen kao *jezgro*, već kao događaj izvođenja na/sa tekstovima identifikovanja i zastupanja u specifičnim kontekstima života. Ovi različiti i brojni procesi odnošenja individuuma, subjekta i *jastva* nazivaju se identifikacija.

Uobičajeno se razlikuju, te konfrontiraju, *esencijalistički* i *antiesencijalistički* pristup tumačenju identiteta.

Na primer, *esencijalistički* odgovor na pitanje „Šta je žena?“ nudi mogućnost izvođenja pojma 'žena' kao *odraza* ili *izraza* jednog identiteta koji je u 'njenoj' osnovi, a zasniva se ili na biologiji ili na kulturi, odnosno, biološkom ili kulturalnom određenju nje kao individuuma, subjekta ili jastva. U biološkom esencijalizmu se postavlja teza da su *sve žene povezane*, pre svega, karakterom *tela koje ima biološku/fiziološku sposobnost rađanja*. Adrijen Rič je, zato, *slavila* žensku različitost u odnosu na muškarce. Locira je esencijalistički izvor/poreklo, odnosno, *ontološka specifičnost* žene u majčinstvu.⁷³ Žensko majčinstvo je, po nekim feminističkim teoretičarkama, jedan od retkih *univerzalnih* i *trajnih* elemenata *deobe* ili *rascepa* pola/roda.⁷⁴ U esencijalizmu se ide od ukazivanja na *razlike* između polova/rodova ka koncipiranju fundamentalnog anatomskog, fiziološkog i svakako psihičkog *rascepa* između polova/rodova, tj. muškarca i žene. *Razlika* i *rascep* se tumače kao:

(a) nepodudaranja u svojstvima ili funkcijama (razlika), i

(b) pojava materijalne osnove (*grund*) koja čini neuporedivost jednog sa drugim, tj. *procep* koji se ne može preći ili sukob koji se ne može razrešiti (rascep).

U teorijskoj lakanovskoj psihoanalizi⁷⁵ je ustanovljena politika suštinske nepodudarnosti muškarca i žene, koja je izvedena sa pozicija muškarca-analičara u težnji ka uspostavljanjem univerzalnog patrijarhalnog-buržoaskog pogleda na *neuporedivost* muškarca i žene. Psihički, a ne samo telesni, rascep je bitna ontološka karakterizacija žene, tj. žene u odnosu prema muškarcu. Pri tome, subjekt je predodčen kao nužno 'podeljen' i to nepremostivo podeljen i promenljiv skup odnosa sa kojima se pokazuje jedno nužno nekoherentno *ja*. Svako *jastvo* je, zato, samo iluzija ili, tek, obećanje invarijantne i celovite prezentacije subjekta

⁷³ Adrienne Rich, „Violence: „The Domestication of Motherhood“, iz *Of Woman Born – Motherhood as Experience and Institution*, W.W. Norton & Company, New York, 1986, str. 110-127.

⁷⁴ Nancy Chodrow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley, 1978, str. 3.

⁷⁵ Jacqueline Rose, „Ženskost in njeno nelagodje“, iz *Ženskost in njeno nelagodje*, Analecta, Ljubljana, 1996, str. 16.

uzrokovanog i podređenog *materijalnom rascepu*. U teorijskoj psihoanalizi, za razliku od tradicionalnog racionalističkog filozofskog esencijalizma koji polnu/radnu razliku ili, čak, rascep vidi u indeksiranju anatomskih i fizioloških porredaka tela/organizma, dolazi do ukazivanja na ulogu odsutnog, manjka, onoga što zasniva ontološku nemogućnost prekoračenja *rascepa* između *muškarca* i *žene*. Subjekt je, u teorijskoj psihoanalizi se to priznaje i naglašava, element *simboličke mreže*,⁷⁶ ali nije određen na bitan način simboličkom mrežom, kako bi verovali *antiesencijalisti*, već upravo onim što se ispušta i ne da simbolizovati. A to jeste razlika i, pre nje, rascep. Na primer, slovenački filozof Matjaž Potrč, u vremenu kada je bio u polju teorijske psihoanalize, izveo je sledeću lakanovsku prezentaciju suštinske uloge *rascepa/razlike*, tj. ne-celog:

Mislim da još treba istaći temeljno saznanje do kojeg smo došli, naime saznanje o fundamentalno manjkovitoj strukturi ne samo subjektive konstitucije, nego i društvene veze, kao što nam to omogućuje da vidimo učenje o označitelju. Saznanje koje proizlazi iz činjenice, da *priroda i kultura ne čine dve kružnice koje bi na bilo koji način mogle da se udruže u jednu jedinu* ('Nema polnog odnosa'), da svaki put imamo posla samo sa njihovim presecima, iz kojih nešto ispada, sa temeljno manjkovitom strukturom.

Ovu strukturu, Lacan je nazvao imenom 'Ne-Celo' (*Pas-Tout*).

Učenje o Ne-Celom subvertira čitavu jednu dvohiljadugodišnju tradiciju ideologije komplementarnosti, dakle načina na koji je kultura baratala pitanjima pola. (Primer Hipokrita i histeričarke.)

Ovde je odlučujući zarez upisao Freud koji je crno na belo zapisao da *nemoguće* ima posla sa polnom određenošću govorećeg bića.⁷⁷

Reč je o *onome* što nužno čini da stvar nije *laka*, da imamo probleme, sa tim što jesmo, kako jesmo, prema kome jesmo, *nelagodnost* jeste, u lakanovskom smislu, nužna i nerazrešiva.

Naprotiv, u *antiesencijalizmu* kritički se postavlja da *identiteti* nisu nešto što postoji kao činjenica ili svojstvo, odnosno, dejstvo. Ukazuje se na tezu ili teze da identiteti nemaju prepoznatljivu 'suštinu' ili *univerzalno svojstvo*. Oni su, pre, diskurzivne konstrukcije, a to znači društveni *proizvodi diskursa* ili regulisanih

⁷⁶ Radoman Kordić, „Jedi svoj Dasein“, iz *Subjekt teorijske psihoanalize*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 39.

⁷⁷ Matjaž Potrč, „Prazan, pun ili otvoren prostor: etičko pitanje (Izlaganje u SKUC-u, Beograd o recepciji Lacana u nas)“, *Dometi* br. 8, Rijeka, 1983, str. 90.

načina govora o svetu unutar kulturalnih i društveno prezentovanih odnosa. Identiteti se konstituišu, oni su napravljeni sa nekom, često, sasvim praktičnom, konkretnom i kontekstualizovanom namenom, pre nego što su zatečeni ili, čak, otkriveni. Ali, ako su zatečeni, a jesu zatečeni, oni nisu tu kao *priroda*, već kao trag, arheološka naslaga, zakon, prisila, mogući horizont, društvenost ili tradicija. Identiteti muškarca i žene u heteroseksualnim ili homoseksualnim identifikacionim modelima prikazivanja nisu dati na jednostavan način samorazumljivog prepoznavanja 'seksualnih karakterizacija' – prikazane genitalije ili sekundarne seksualne karakteristike: brada, brkovi, odsustvo malja, specifična vrsta i boja odeće, telesni gestovi, boja i visina glasa, karakter posla koji subjekt obavlja, društvena javna i privatna uloga. Identiteti su ponuđeni i imenovani skrivenim ili ne-skrivenim diskurzivnim, a to znači i politički interpretativnim potencijalnostima situiranja *telesnog* individualnog ili grupnog identiteta u odnosu na vladajuće mikro– i makro– modele ponašanja, izražavanja i prikazivanja. Ako se stvar pojednostavi, može se reći da su identiteti muškarca i žene izvedeni na način koji je konstruktivni i generativni efekat biotehnologija društva i kulture u kome su izvođeni. Identitet muškarca i žene u društvu, kulturi ili umetnosti nije određen biološkom ili, čak, metafizičkom posebnosću, autonomijom ili univerzalnošću prezentovanog *samog roda* kao zatvorenog režima života. Prezentovanje jednog identiteta, na primer, rodnog nije prezentovanje *samo rodnog identiteta*, već njegovih hibridnih diskurzivno izvođenih odnosa sa drugim identitetima u širokom dijapazonu od rasnih, etničkih, klasnih ili generacijskih do profesionalnih. Posrednost prikazivanja i zastupanja roda je izvedena tehnikama i medijima prikazivanja, izražavanja i izvođenja karakterističnim za specifičnu kulturu pokazujući ili skrivajući sve ono što je baš-ta kultura skrivala i prikazivala ili činila dostupnim ili nedostupnim u kontekstu ili istoriji materijalnog strukturiranja kao 'živog' društva. Skrivanje i otkrivanje rodnog identiteta u vizuelnim predstavama je konstitutivna proizvodnja otuđenja kojim jedno društvo sebe postavlja kao aktuelno i vidljivo, a to znači, prepoznatljivo društvo⁷⁸ u odnosu na prakse proizvodnje, razmene i potrošnje unutar pojedinačnosti življenja svakodnevice i univerzalnosti razumevanja svakodnevice u istorijskim i geografskim, kao i, transistorijskim i transgeografskim zastupanjima. Ali, da je ovako kako je rečeno u poslednjoj rečenici *svet bi bio sasvim jednostavno*, a to znači racionalno ili pragmatički, *uređen* i dostupan našim životima ma kada i ma gde i u ma kojoj rodnoj ulozi bili.

⁷⁸ Mišel Fuko, *Nenormalni – Predavanja na Kolež de Fransu 1974-1975*, Svetovi, Beograd, 2002. ili Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperij*, Arkzin, Zagreb, 2000.

Međutim, rodna identifikacija nije samo čin 'racionalne odluke' ili 'pragmatičkog izvođenja' identiteta, već je efekat hibridne interakcije *materijalnih društvenih praksi* individua u postajanju privatnim i javnim subjektom u procesima uspostavljanja društvene realnosti koja nije samo dostupna 'predstava', već i *događaj* strukturiranja moći kojima se jedno okruženje prepoznaje i, još važnije, doživljena kao stabilna i uređena 'realnost'. Događaj postajanja rodnim subjektom nije čin jednostavne namere ili odluke koju treba izvršiti, već je posledica složenog intertekstualnog kretanja između zastupanja želje i odnošenja prema društvenom Zakonu kroz posredničke tekstove kulture.

Istoričarka umetnosti Tamar Garb je, na primer, napravila karakteristično razlikovanje esencijalizma i antiesencijalizma u feministički orijentisanoj istoriji umetnosti.⁷⁹ Reč je o sasvim različitim ulogama, položajima, odnosima, tj. načinima na koje se odigrava preuzimanje uloge ili postajanje ženom/muškarcem, itd. Postajanje ukazuje da 'ontologija roda' nije u onom što 'jeste', metafizički rečeno *biću*. *Ontologija roda* je u onome što je Žaklin Rouz nazvala 'delimična identifikacija', tj. u onome što se može nazvati *identifikacija u procesu*. Ako bi se tu govorilo o *biću* (onom što jeste), onda bi pre trebalo govoriti o *fluksu* (onom što protiče i što se menja) unutar simboličkih mreža, tj. diskurzivnih praksi.

Problem materijalne određenosti 'uloge' je tumačio Slavoj Žižek u kritičkom razdvajanju tumačenja subjekta u poststrukturalizmu i u teorijskoj lakanovskoj psihoanalizi. U poststrukturalizmima, piše Žižek,⁸⁰ smatrajući poststrukturalizmom pozne interpretacije francuske filozofije unutar postmoderne kulture, subjekt je obično redukovano na subjektivizaciju. Subjekt je shvaćen kao efekat bitno ne-subjektivnog procesa. Subjekt je uhvaćen, sprečen pre-subjektivnim procesom (pisanja, želje, itd.), a naglasak je na različitim oblicima individualnog doživljaja, življenja njihovih vlastitih pozicija kao subjekta ili 'agenta' istorijskog procesa. Osnovno pitanje poststrukturalizma ono je o artikulaciji različitih teorijskih načina kojima pojedinci preuzimaju svoje subjektivne pozicije, a dodaćemo i rodne. Nasuprot, kod Žaka Lakana subjekt se razumeva izvan načina na koji subjekt artikulise svoju ulogu u životu, on se tumači metafizički i ontološki prizivanjem 'praznine' ili 'manjka' u simboličkoj strukturi koja jeste subjekt. Subjekt nije predstava (slika, posrednik) već ono što svaka čulno postavljena predstava ne može do kraja zastupati i što se njenoj kulturalnoj i političkoj strukturiranosti de-

⁷⁹ Tamar Garb, „Rod i predstava, uvod“, iz Branka Arsić, Dubravka Đurić (eds), „Rod i prikazivanje“ (temat), *Ženske studije* br. 7, Beograd, 1997, str. 124-125.

⁸⁰ Slavoj Žižek, „Još jedan Hegelijanski vic“, iz *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, str. 234-236.

šava kao nužni i svakodnevni 'cunami' (prirodna katastrofa). Zato je lakanovski subjekt suprotstavljen subjektivizaciji ili izvođenju uloge. Ono što subjekt maskira (skriva, preoblači, zastupa bogatstvom slika) nije neki pred- ili trans- subjektivni proces pisanja, slikanja ili fotografisanja, već manjak u strukturi, ali manjak koji jeste određujući za subjekt. Kako se ova razlika može primeniti na tumačenje rodnog identiteta? Poststrukturalistički tumačen identitet se pokazuje kao pokaznost subjekta koji se uspostavlja kao subjekt time što izvodi određenu zastupničku ulogu muškarca, žene, heteroseksualca, *gay*-a, lezbejke biseksualca/biseksualke, transseksualca ili *queera*. Izvođenje uloge podrazumeva da subjekt jeste događaj tekstualne-uloge koja ima konsekvence u bihevioralnosti načinima na koje se gradi kao verbalna, vizuelna, akustička ili neka druga medijska slika. Nagovešten je emancipatorski zahtev da je *svaka uloga* moguća i, zato, političko pitanje za poststrukturalističku teoriju pitanje je o legalizaciji ili legitimnosti uloga koje nisu normirane u specifičnom istorijskom ili geografskom društvu. Kriza uloge se vidi, pre svega, u represivnom otporu mikro- ili makro-društva emancipatorskom zahtevu za pluralnim identitetima, tj. mnogostrukim i pluralnim ulogama. Individuum koji savlada sve otpore i realizuje svoju izabranu ili izabrane uloge, tj. sebe kao subjekta-predstavu, ostvaren je subjekt koji se može, zatim, izvesti do svoje društvene vidljivosti kulturom, umetnošću i medijskim produkcijama. Kriza 'uloge' se u poststrukturalizmu tumači i time što individuum koji izvođenjem uloge postaje subjekt identiteta mora preći sa razine iskazivanja (izjašnjavanja) i razine prikazivanja (zastupanja) na *događaj identiteta*, a događaj je ono što raskida kontinuum bezbednosti i nevinosti unutar-tekstualnog u odnosu na bilo koje materijalne društvene uslove. Moguć je i drugačiji pristup. Individuum da bi postao subjekt uhvaćen je u radikalno spoljašnju mrežu označavanja i preoznačavanja, time je podeljen, raskomadani, konfliktno situiran, nesrećan, uplašen, zbunjen, itd. Subjekt je uvek, mada je simbolički izvođen različitim medijima prezentovanja, podložan prodoru onoga što je izvan baš njegove moći simbolizacije i zastupanja. To što mu se dešava, odigrava se kao spoljašnja elementarna nepogoda i razara njegove odbranbene (simboličke) mehanizme.

O logici skrivanja.

Problem, za interpretativnu hibridnu teoriju roda i, svakako, istoriju, umetnosti započinje tamo gde se ukazuje da stvari, najčešće, nisu onakve kakve na prvi pogled izgledaju. Izgled slike koja učestvuje u izvođenju pojedinačnog rodnog identiteta – zadobijanju vidljivosti rodnog identiteta – nije jednostavno dat. Slika se događa i svojim mnogostrukim inverznim resemantizacijama ili vizuelnim reidentifikacijama, odnosno, transfiguracijama vizuelnosti u odnosu na ono što se

da videti nekim idealnim 'nevinim okom'. Može se reći da vizuelno prikazivanje *rodnih identiteta* jeste hibridni niz *re-vizuelizacija* i *resemantizacija*, odnosno prekrivanja koje treba rod da učini vidljivim. Između optičkog, onog nezavisnog od subjekta u vizuelnosti, i vizuelnog, onog koje formira subjekta u njegovoj strukturaciji da bi bio subjekt, na razlici optičkog i vizuelnog, pojavljuje se dejstvo nesvesnog⁸¹ kao poretka označitelja koji anticipiraju i time čine mogućim vizuelne i diskurzivne identifikacije koje su na prvi pogled drugačije ili skrivene ili cenzurisane ili koje se pojavljuju neočekivano kada se poremeti režim ponude za gledanja i, zatim, čitanja i interpretiranja slike. Jer nijedna slika nije nezavisna od onog vansklikovnog ili vantekstualnog, ali to van-slike ili van-teksta nije dato samo posredstvom ogledalnog ili, čak, mimetičkog odslikavanja onoga ispred ili izvan slike, već i složenim postupkom situiranja slike kao instrumenta izvođenja normativnog sinhronijskog i dijahronijskog društvenog kojim se situiraju odnosi onog u slici i onog izvan slike. Zato, u slikarstvu i nalazimo toliko infantilnih prizora koji pokazuju i pokazivanjem dolaze do značenja za 'nešto drugo' od onoga što je pokazano da bi videli. Reč je o optičkom koje postajući vizuelno investira mogućnosti da pokaže ili zastupa to drugo od vidljivog ili pokazanog. To je *ono* što remeti direktno razumevanje, komunikaciju i doživljaj. Preobražaj optičkog u vizuelno je *označiteljska praksa*.⁸² Označiteljska praksa je *otpor* praksi označavanja, tj. praksi simbolizacije. Označiteljska praksa se odigrava u diskurzivnom okruženju izvođenjem društvenog sadržaja, upravo, time što nije puki odraz sveta ili života, nego taj društveni sadržaj odražava u svom sopstvenom mediju koji je i sam mediji onoga što društvo potiskuje (cenzuriše, prikriva) da bi se konstituisalo kao društvo. Istina društva nije istina koju konstruiše, izvodi i iskazuje društvo u svom samoprepoznavanju i pokazivanju, već istina onoga što društvo u strukturaciji moći kao regulacije svakodnevice mora da 'ubije' ili, tek, 'sakrije' da bi postalo i opstalo kao uređena zajednica. Ne treba zaboraviti da je svaka istorijska društvena zajednica bila konfliktni odnos u strukturaciji moći. Nove hibridne teorije umetnosti pokušavaju da indeksiraju i mapiraju to što društvo pokušava da 'ubije', odnosno, u slučaju analize rodnih identiteta indeksiraju i mapiraju upravo to što društvene prakse kroz svoje namerne/svesne prezentacije žele da isključe iz područja javne predočivosti. Jedna od temeljnih cenzura u zapadnoj civili-

⁸¹ Rosalind Krauss (ed.), *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, New York, 1986; Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1993; i Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, Zoone Books, New York, 1997.

⁸² Prena uvodnom tekstu „Nekaj pripomb o sedanjih razmerijih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij“ u časopis *Problemi* št. 3-5 (147-149), Ljubljana, 1975, str. 1-10.

zaciji posle 'pada Rimskog carstva' potiskivanje je konstitutivne⁸³ izvedbene uloge homoseksualnosti u uspostavljanju dominantnog heteroseksualnog regulativnog modela društvene strukturalizacije identiteta. Kao što su različiti heteroseksualni identiteti i njihove predstave, tako su različiti homoseksualni identiteti i njihove predstave, a, često, se izvođenje vizuelnog zastupanja rodnog identiteta realizuje međusobnim i, time, konstitutivnim preuzimanjima vidljivih uzoraka iz hetero- ili homo-ikonografije.

⁸³ Na primer, istoričar i teoretičar umetnosti Benjamin Buchloh ukazuje da Judith Butler modifikuje pojam 'zazornog' (*abject*) preuzet od Julije Kristeve, da bi teoretizovala heteroseksualnost kao princip koji nužno pozicionira homoseksualnost u zazorno da bi se sama konstituisala – videti: "The Politics of the Signifier II: A Conversation on the *Informe* and the *Abject*", *October* no. 67, New York, 1994, str. 5.

IZVOĐENJE PRIKAZIVANJA AUTOEROTIZMA, INDIFERENTNOSTI, AUTONASILJA: MULTI STUPANJ SUBJEKTA

Da li se pozicija tumačenja, interpretiranja i predočavanja autoerotizma⁸⁴ uspostavlja na pretpostavci o odsutnosti i/ili o odstranjivanju *drugog*? Na koji način se *drugi* odstranjuje i da li se time *subvertira*? Odnosno, da li je za autoerotizam drugi uvek odsutan i iz odsutnosti evociran kao željeni 'objekt' ili 'subjekt' uživanja? Odgovor nije, svakako, jednostavan i jednoznačan, pošto se može pronaći više različitih taktičkih situiranja samog tela koje *žudi za uživanjem*.

Na primer, kada američki *body art* umetnik Brus Nojman⁸⁵ izvodi autoerotsko prezentovanje sopstvenog tela za snimanje (šminkanje torzoa, izlaganje lica, pravljenje grimasa ustima, poigravanje genitalijama: *Art Makeup No. 1*, 1967-1966. ili *Balls*, 1969) on svoje 'telo' upotrebljava kao formalni direktno dostupni instrument na mestu očekivanja pojavnosti umetničkog dela. Telo je instrument događaja u umetnosti.⁸⁶ Nojman zamenjuje umetničko delo (skulpturu, sliku, tj. komad) izvođenjem infantilnog, praznog ili primarnog autoerotskog gesta na sopstvenom telu i sa sopstvenim telom. Potpuna je neutralnost i odsustvo potrebe da se iskaže razlog i smisao takvog čina, gesta ili ponašanja. Paradoksalno na granicama modernizma, 'autoerotizam umetnika' ima status formalne operacije problematizovanja i zamene formalnih tehničkih operacija oblikovanja u okvirima vizuelnog proizvodjenja umetničkog dela. Delu (objektu) se suprotstavlja telesni ili bihevioralni događaj (*event*) koji je redukovao na 'neutralni', dišanovski rečeno, *indiferentni*⁸⁷ čin. Indiferentnost je znak za drugost i neuklopljenost u dominantni diskurs. Indiferentnost je *multi stupanj* univerzalnosti. Insistiranje na pojedinačnom i doslov-

⁸⁴ Amelia Jones, Tracey Warr (eds.), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000.

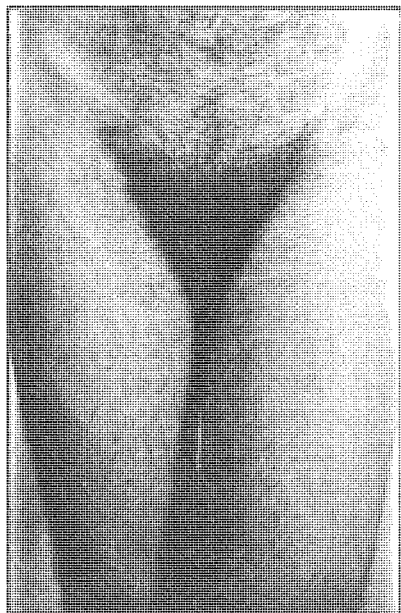
⁸⁵ Bruce Nauman: *Werke von 1965 bis 1972*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1973; i Janet Kraynak (ed), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words – Writing and Interviews*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

⁸⁶ Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.

⁸⁷ Marsel Dišan, „Apropos ready-mades“ (1961), iz Zoran Gavrić (ed), *Marsel Dišan – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 47.

nom. Nulti stupanj je ono najopštije koje izgleda kao sveprisutno, mada je 'tu' bez zahteva za pobuđujućim izrazom. Ukazuje se na dekonstrukciju umetnosti kao emocionalnosti, tj. ljudskosti kao komunikacije 'ljudskog problema'.

Body art umetnik Vito Akonči⁸⁸ izvodi desakralizovani autoerotski ritual (ljudi bi/grize svoje telo: *Znaci* 1970. ili koriguje svoje telo, na primer, skriva genitalije: *Korekcije*, 1970). Izvođenje autoerotskog gesta i izvođenje pokaznosti telesne fiziologije (lučenje pljuvačke ili sperme) pokazuje kao centrirani šokantni događaj kojim se krši društvena norma zabrane javnog pokazivanja ili iskazivanja autoerotičnosti. Akonči to čini bez pozivanja na autobiografske narative ili bez posezanja za jakim psihološkim a to znači dramatičnim ekspresivnim gestovima. On nudi vizuelizaciju svog autoerotskog čina kao samog i izolovanog autoerotskog čina na hladan, otuđen način. Umetnički herojski čin, na primer akcionog slikarstva Džeksona Poloka, biva zamenjen prividnom doslovnošću pokazane seksualne fiziologije koja jeste sama fiziologija tu i tada za taj i taj pogled. Dok Nojman ne diskutuje o svom rodu, Akonči ga vidi kao nulti stupanj prestupa (transgresije). Ovakva *rodna apolitičnost* (Nojman) ili *nulta rodna*



Vito Akonči *Korekcije*, 1970.

političnost (Akonči) moguća je usred visokog i poznog modernizma koji se gradi na sigurnom pozicioniranju oko idealiteta muškarca umetnika koji nema potrebu da se pita o *prirodi* ili *granicama* svog roda jer 'drugi' jeste slika ili, tek, funkcija njega. Umetniku nije potreban *drugi* jer je on sam taj koji ima pretpostavljenu društvenu, kulturalnu i umetničku moć, koja ne podleže psihologizaciji, da se upiše i na mesto subjekta i na mesto *drugog*. Pri tome, umetnik ima poverenje –

⁸⁸ „Vito Acconci“ (temat), *Avalanche*, New York, Fall 1972; i Craig Dworkin (ed), *Language to Cover a Page – The Early Writings of Vito Acconci*, The MIT Press, Cambridge MA, 2006.

jedino – u sopstveno telo i svoje intencionalne akte upućene svom telu.

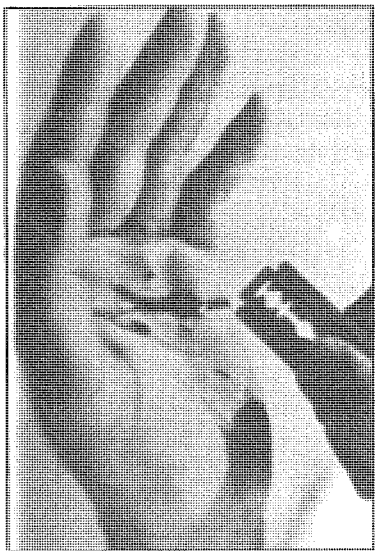
Kada se u kontekstu *body art*⁸⁹ autoerotizacije pojavljuje žena-umetnica (Đina Pane, Linda Benglis, Keroli Šniman) ona kao da ima ozbiljni 'ljudski' ili 'ženski' *problem*⁹⁰ (strah, nesigurnost, depresija, zazornost) koji nadilazi očiglednost i pokaznost vizuelnog događaja *samog tela* na mestu umetničkog dela. Njena usmerenost na sopstveno telo nema univerzalnu pokaznu – umetničku, egzibicionističku, političku – situiranost i sigurnost muškarca-umetnika koji može biti indiferentan u svom traganju ili, tek, poigravanju sa indeksacijama univerzalnosti gesta, čina, ponašanja. Umetnica je usmerenjem na pokaznost sopstvenog tela suočena sa pitanjem zašto? kako? ko? kada? ili o čemu? Ona mora ponuditi ili konstruisati *narativ* – logiku priče – koji će legitimisati njenu akciju/čin, jer nema iza ili oko sebe samorazumljivi *veliki diskurs* identifikacije ili prava na 'suvereni' prestup koja dominira kulturalnim i umetničkim značenjima i vrednostima. Oko nje su fragmentarni tragovi malih ili ličnih ili privatnih narativa. Postoji zahtev: „izneti iz privatnosti detalj *golog života*“, definisati *goli život*. Sam život bez posrednika postaje problem umetničkog rada.

Izolovati sam život iz društvenosti da bi se društvenost pokazala kao *neudobni dom*. Te detalje treba povezati sa konkretnim i izolovanim telesnim činom ili pokaznim izolovanim ponašanjem kao pokaznim uzorkom ženine isključenosti iz javnog diskursa. Izolovano ponašanje žene – njena patnja i krivica, odnosno, strah – dešava se, ipak, u sred-društva. Umetnički rad je ponuđen kao pokušaj, da se autoerotizmom i autonasilnošću ili autodestruktivnošću, prođe *kroz* naslage kulturalnih posredovanja i dođe do *samog* ili *golog života* i, da se, zatim, pred *golim životom* suoči sa svim užasima koji će je pokrenuti ili paralisati 'zauvek'. Đina Pane ostaje *paralisana do smrti*. Keroli Šniman se aktivistički suprotstavlja bolu ulazeći na mestu *klasne borbe* u javnu *rodnu borbu* za žensko pravo na seksualnost i javnost seksualnosti. Linda Benglis pokazuje mehanizme otuđenja i manipulativnosti javnim telom cinički invertujući hegemoni kontekst (fenomenologiju, značenja i vrednosti) pogleda muškarca.

Body art umetnica Đina Pane ponavlja imaginarne i, sekundarno, simboličke rekonstrukcije ili resemantizacije čina *kazne*. Ona se kažnjava, a kazna je ob-

⁸⁹ Lucy R. Lippard, „The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art“, iz Lucy R. Lippard, *From the Centre – Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, New York, 1976, str. 121-138.

⁹⁰ Jacqueline Rose, „Od kod prijava nesreća? Psihoanaliza, feminizam in dogodek“, iz *Ženskost in njeno nelagodje*, Analecta, Ljubljana, 1996, str. 27-41.

Đina Pane *Le Lait Chaud*, 1972.

svet: za sve ljude na svakom mestu i svuda. Naprotiv žena-umetnica radi sa *sve-tom zatvorenim* u fantazmatski okvir sopstvenog straha i nesigurnosti koji kao da ne može da izađe iz njene sobe pred drugog. Kada izlazi pred drugog ona pojačava svoj razorni gest prema sebi, kao da želi da se 'precrti'. Đina Pane vizuelizuje i telesno pokazuje svoje zatvaranje i blokiranje koje ne može da prekine ni bol.

Žena koja preuzima ili priziva, odnosno, demonstrira moć pripisanu muškarcu pretvara svoju seksualnost u javni spektakl kontrole izvođenja seksualnosti. Američka performerka Keroli Šniman⁹⁵ u delu *Meat Joy* iz 1964. konstruiše po-

lik komunikacije sa drugim. Njeni rituali nastaju ponavljanjem i evokacijom događaja nanošenja bola: urezivanja, probadanja, odsecanja, oduzimanja, dokidanja. Ona kao da priziva zaboravljeno, odvajanje žene od sebe i postajanje drugim (od *Mother* preko (*M*)*other* do *Other*).⁹¹ Žena je ta koja ne postoji!⁹² Zato je neizdrživo biti ženom. Đina Pane radi sa telesnom provokacijom složene postavljenosti žene u svet i komunikacijom njene situiranosti u okviru užasa. Ona je, na primer, realizovala akciju zasecanja lica žiletom, *Le Lait Chaud*, 1972. Ali, njen 'užas' nije Frojdovo *Das Unheimliche* (groza, zastrašujuće, strah)⁹³ naspram mira i ušuškanosti u domu. *Das Unheimliche* kao da hoda Evropom,⁹⁴ kao da univerzalizuje svoju zastrašujuću sablasnost koja prekriva

⁹¹ Jane Gallop, „Reading the Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism“, iz Françoise Melitzer (ed), „The Trial(s) of Psychoanalysis“ (temat), *Critical Inquiry* Vol. 13 No. 2, Chicago, 1987, str. 317.

⁹² Jacques Lacan, „Bog in užitek Ženske“, iz *Knjiga XX Še 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 53-62.

⁹³ Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, iz Mladen Dolar (ed), *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana, 1994, str. 5-36.

⁹⁴ Mladen Dolar, „Strah hodi po Evropi“, iz *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana, 1994, str. 71-117.

⁹⁵ Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics – Essays, Interviews, Projects*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

kaznost ženske stranu sveta. Pokazuje pojavnost ili, tačnije, oprimerenje želje žene kao imperativ erotskog/seksualnog činjenja u intersubjektivnim odnosima pogleda, dodira, razmene, preuzimanja, poistovećenja i razlikovanja. Kod Šnimanove autoerotizam ili promiskuitetna seksualnost su namerna, pre svega, politička decentriranja muške kontrole nad 'erotizmom' i 'seksualnošću' kao oblikom moći vladanja ženskim telom u anatomskom i fiziološkom smislu. Odnosno, ona gotovo gerilski napada instrumente regulacije i deregulacije ženskog tela (telesnosti kao objektivnosti i telesnosti kao emocionalnosti) u realizaciji želje i uživanja. Ona zauzima i oslobađa teritoriju i time čini javni gest koji jeste zbog svog javnog i interventnog karaktera politika sa konsekvencama. Nju će cenzurisati, zabranjivati – odnositi se kao prema političkoj opoziciji, a opet njena subjektivnost i pojedinačnost će ispadati iz ostvarive borbe za moć.⁹⁶

Usmerenost na pokaznost i erotizaciju sopstvenog tela umetnice može biti parodiranje žene-objekta iz mas-medijske prezentacije žene kao *samog-objekta za sam muški pogled*.⁹⁷ Na primer, američka performans umetnica Linda Benglis je pozirala za reklamom za svoju izložbu u časopisu *Artforum* (1974). Bila je naga sa *veštačkim penisom/protežom*. Pokazujući se kao ona koja izmiče *njegovoj* želji ona je parodirala centriranost objekta muškog pogleda i pojačavala 'uživanje žene'. Njen rad je bio indiferentan u smislu prikazivanja emocija, ali bio je 'aktivan' u smislu izvođenja 'subjekta' koji nadzire i demonstrira moć seksualnosti. Ponuđena je reklama koja pokazuje kako se oduzima 'objekt želje' za pogled muškarca i postavlja manipulativni i cinički objekt uživanja u izvođenju ženskog vidljivog erotizma. Erotizam se ovde može definisati

Linda Benglis, reklama za *Artforum*, 1974.

⁹⁶ Aviva Rahmani, „A Conversation on Censorship with Carolee Schneemann“, iz Susan Bee, Mira Schor (eds), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings Theory, and Criticism*, Duke University Press, Durham, 2000, str. 50-58.

⁹⁷ Lora Malvi, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, iz Branka Arsić (ed), „Feministička teorija filma“ (temat), *Ženske studije* br. 8-9, Beograd, 1997, str. 44-56.

kao oblikovana seksualnost sa namenom za uživanje i samo uživanje. Benglisova je izvela inverziju funkcije pogleda: od *ja sam gledana* u *ja se gledam* i *ja gledam*, od *postavljena za pogled* do *ja sam ta koja upravlja pogledom* i *postavlja pogled na telo*. Ona je nešto oko čega pogled muškarca kontinuirano kruži. Njegov pogled kruži oko tela žene između uživanja u željenom 'telu' i straha od kastracije, tj. telu bez falusa/penisa. Naprotiv, kada je ona sa falusom, ona je ta koja kao da poseduje Zakon naspram njegovog uživanja. Tu nastaje paradoks te fotografije – gotovo kao po Lakanovom uputstvu:

Ovde se razjašnjava funkcija falusa. U freudovom učenju falus nije fantazam, ako pod tim treba razumeti uobraziljsku pojavu. Nije kao takav ni objekt (parcijalni, unutrašnji, dobri, rđavi, itd...), ako se tim terminom vrednuje realnost koja sudeluje u nekom odnosu. On je još manje organ, penis ili klitoris, koji simbolizuje. Freud, svakako, nije bez razloga povodom falusa upućivao na idol što je falus bio za Stare.

Jer falus je označitelj, označitelj čija funkcija u intersubjektivnoj ekonomiji analize, možda podiže veo s funkcije koju je on imao u misterijama. Jer on je označitelj određen da označi svekoliko učinke označenog, ukoliko ih označitelj uslovljava svojom označiteljskom prisutnošću.⁹⁸

Ali, kod Benglisove reč je o inverziji, manipulaciji ulogama gledanog i gledajućeg prema onome koji izvodi događaj. Onaj koji izvodi događaj je 'falus': Zakon koji se postavlja subjektu. Ona je ta koja postavlja Zakon subjektu i za Subjekt. Jer Linda Benglis na toj fotografiji je žena sa penisom (protežom: dildoom). Ona nije kastrirana, ali upravo ona svojim snažnim i gestualnim telom jeste falus, ne zato što ima penis, već zato što cinički invertuje red i redosled uloga za pogled. S druge strane, ona polazi od nove pozicije žene koja može *birati* i *konstruisati* svoje, pre svega, *narcističko telo*⁹⁹ kao telo izazovne, pre svega, tehničke moći, čime je anticipirala neke od strategija *queer* umetnosti u devedesetim godinama XX veka.

Dok Linda Benglis i Dina Pane lociraju žensku seksualnost autoerotičkim odvajanjem od drugog, želje drugog, Keroli Šniman razvija pokazni i javni model poliseksualnosti (hepening *Meat Joy*, 1964) kao hibridno suočenje simultano izvođenja autoerotskog, heteroseksualnog i homoseksualnog ponašanja u polju osvešćenog, tj. konceptualizovanog, *seksualnog rada* žene koja uzima ulogu

⁹⁸ Žak Lakan, „Značenje falusa“, iz *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 260.

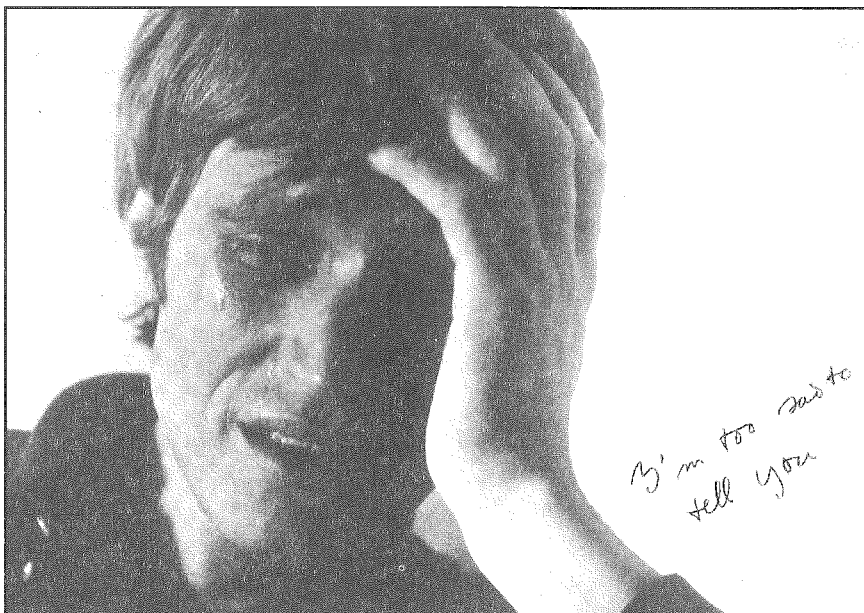
⁹⁹ Rosalind Krauss, „Video: The Aesthetics of Narcissism“ (*October* no. 1, New York, Spring 1976) iz Gregory Battcock (ed), *New Artists Video – A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1978, str. 43-64.

dominantnog 'seksualnog' aktera. Seksualnost se pokazuje kao polje 'rada' i to *društvenog rada*, a, zapravo, time i kao *revolucionarnog rada*.

Ono što je prepoznatljivo u autoerotskim ili autonasilnim radovima umetnika na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine postavljanje je kritičnog pitanja o izolovanom i otuđenom individuumu posle velikih projekata progressa, političkih radikalnih evolucija/revolucija i emancipatorskih uređenja društvenog javnog i privatnog života. Individuum bi da postane subjekt i u svojoj nemoći da bude subjekt suočava se sa pokaznostima razlike i razdvojenosti sebe kao 'tela', individuum, subjekta i jastva u polju hibridnih identiteta. Demonstrativno, a često i bolno, razdvajanje tela (biološkog i društvenog organizma), individuum (klasifikovanog tela), subjekta (vizuelnih, bihevioralnih i simboličkih oblika samo-prezentovanja u privatnom i javnom svetu) i jastva (trenutno ili stalno invarijantnih oblika identifikovanja uloge u društvu, kulturi i umetnosti) izvedeno je na psihološkoj razini (Dina Pane, Bas Jan Ader¹⁰⁰ i na različitim razinama bihevioralne depshologizacije, a to znači, ospoljenja ljudskog bivanja pokazivanjem spoljašnjeg ponašanja koje poništava 'unutrašnje reference' i isticanjem vidljivosti samog tela u kritičnom provociranju *autobiografskog narativa*, tj. 'istine o sebi' kao *istine o bihevioralnosti* (Ana Mendieta, Hana Vilke, Pol Makarti, Kris Burden, Bob Flanagan, Ginter Brus).¹⁰¹

¹⁰⁰ Jan Verwoert (ed), *Bas Jan Ader – In Search of the Miraculous*, Afterall Books, Saint Martins, London, 2006.

¹⁰¹ Amelia Jones, Tracey Warr (eds), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000, str. 100 i 169, 149, 104 i 146, 103, 109, 96.



Bas Jan Ader, *Tako sam tužan da bih ti rekao*, 1970-1971.

PROTIV UNIVERZALIZMA: POJEDINAČNA TUGA BAS JAN ADERA

Bas Jan Ader je izveo izuzetan skup nesigurnih i otvorenih inverzija u javnom ponašanju muškarca.

*Hamlet je bio žena.*¹⁰² Hamlet je onaj koji ne može da želi. Da li je Hamlet bio žena ili onaj koji ne može da želi? Žena, svakako želi? Ali šta je želja žene i u kom je odnosu muškarac prema želji žene?¹⁰³ *Was will das Weib? Šta hoće žena?* Ko postavlja to pitanje: žena, muškarac, muškarac koji se oseća kao žena, muškarac koji izvodi ulogu žene, analitičarka, analitičar, univerzalni analitičar, neko posebno 'ja', teoretičar umetnosti ili slučajni prolaznik/prolaznica? Šta je želja Leonardove *Mona Lize*? Da li i *ona* ne može da želi? Zašto je ona, zapravo, on ta/taj koji ne može da želi? Centrirana praznina!

Šekspirov *Hamlet* može biti dobar primer. Mogućnost postojanja Šekspirove drame iza *Hamleta* sekundarna je u odnosu na književnu i dramsku strukturu lika koji je nazvan *Hamlet*. Po Žaku Lakanu:

Upravo je ta struktura odgovorna za delovanje *Hamleta*. I to tim više što je sam Hamlet, kako se autori metaforično izražavaju, lik čija nam dubina nije poznata ne samo zbog našeg neznanja. To je lik komponovan od praznog mesta na koje možemo situirati naše neznanje. Situira se neznanje nije nešto čisto negativno. Situira se neznanje nije ništa drugo do predstavljanje nesvesnog. To je ono što daje *Hamletu* njegov domašaj i snagu.¹⁰⁴

Drugim rečima, nije potrebno otkriti u Hamletu tragove *živog stvorenja*, tj. *biće* kao onog što jeste, naprotiv, potrebno je otkriti njegovu 'otuđenost od života' koja postaje prepoznatljiva i razumljiva tek kroz interpretaciju pisma. Interpretacija uvodi odnos *nesvesnog* i *praznog mesta*. Nesvesno je strukturirano kao lanac

¹⁰² Jacqueline Rose, „Hamlet – 'Mona Lisa' literature“, iz *Ženskost in njeno nelagodje*, Analecta, Ljubljana, 1996, str. 97.

¹⁰³ Jacques Lacan „Pismo o ljubezni in duši“, iz *Knjiga XX ŠE 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 65.

¹⁰⁴ Žak Lakan: „III Želja za majkom“, iz „Hamlet“, *Treći program RB* br. 75, Beograd, 1987, str. 293.

označitelja. To je praznina koja anticipira mogućnosti značenja, ali koja još nema određeno i specificirano značenje. Odnosno, praznina se mora pokazati posredstvom *tekstualnog-tela* Hamleta u odnosu na kulturalne tekstove koji situiraju moje ili svako čitanje drame ili izvođenja *Hamleta*. Čitanje *Hamleta* je upijanje mnoštva kulturalnih tekstova koji me preobražavaju u subjekt za Hamleta. Tek kada ja postanem subjekt za Hamleta on se otvara čitanju i postaje interpretirani 'Hamlet'. Da li j to algoritam izvođenja želje? Ili algoritam izvođenja dramskog lika?

Pogledati, na primer, kako Slavoj Žižek 'otuđenost' psihoanalize tumači Brehtovim konceptom 'efekta otuđenja':

Avangardna umetnička, pre svega pozorišna praksa razvijala je problem *otuđenja*, odnosno, pojam *efekta otuđenja*: efekat prema kome treba da teži umetničko delo nije u tome da nam 'učini poznatim, domaćim' one dimenzije čovekovog bitisanja koje su nam do sada bile strane, već, naprotiv, u tome da nam 'učini tuđim', da nam otuđuje ono što nam se činilo najviše 'domaće', najviše samo po sebi razumljivo, znači: da nas istrgne iz svakodnevnog ideološkog shvatanja sebe i sveta. Tako proglašeni 'šok', 'čuđenje' koje bi avangardna umetnost trebala da izazove nije u tome da nas umetničko delo šokira, svojom smelošću, nekonvencionalnošću i sličnim; avangardno delo postiže svoj cilj tek tada kada nam sama obična svakodnevnost postaje 'šokantna', 'čuđenja vredna', kada se čudimo sebi samima da smo mogli tako da mislimo i živimo... Potpuno isti efekat 'otuđenja' treba podneti uz Lakanovu teoriju: treba prekinuti ne samo sa 'najsvakodnevnijim' shvatanjem govora, odnosa govora prema takozvanoj 'stvarnosti', već i pre svega, sa najobičnijim shvatanjem same psihoanalitičke teorije i prakse.¹⁰⁵

Ukazuje se da je simbolički poredak svakodnevice – ono što je za nas i svakog drugog normalno – zamka, intriga, iluzija koja upravlja *Hamletovim*, tj. našim životima. Taj preobražaj 'oneobičenja' jeste *diskurs dramaturgije*.

Slično možemo, pokazati i na odnosu Šumanovog ludila¹⁰⁶ i zvučanja njegove muzike. Muzika koja pokreće moje ludilo? Muzika u koju se, ipak, mora stupiti. Stupiti u ludilo! Teoretizujućom organizacijom odnosa Šumanove muzike, na primer *Kreiseriana* (*Opus 16*), sa mogućim kulturalnim tekstovima koji je okružuju, ja strukturiram *sebe* kao subjekta slušanja ili, čak, možda, sviranja, upravo takve 'lude' muzike. Rolan Bart je sasvim precizno zapisao:

¹⁰⁵ Slavoj Žižek, „Lakanov povratak Frojdu“, *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982, str. 193.

¹⁰⁶ O Schumannovom ludilu i muzici videti Slavoj Žižek, „Robert Schumann ali romantični antihumanizam“, *Problemi* št. 3-4, Ljubljana, 1997, str. 127-151.

Klasična semiologija nije bila zainteresovana za referenta; ovo je bilo moguće (i sigurno nužno) pošto u artikulisanom tekstu uvek postoji ekran označenih. Ali, u muzici, pošto postoji polje označavanja a ne sistem znakova, referent je nezaboravan, za nju je referent telo. Telo ulazi u muziku bez ijednog posrednika do označitelja. Ovaj ulaz – ova transgresija – čini muziku ludom: ne samo Schumannovu muziku, već svaku muziku. U odnosu na pisca, kompozitor je uvek lud (i pisac ne može biti tako lud, zato što je on dosuđen značenju).¹⁰⁷

Ova Bartova priča ne postoji izvan polja teoretizacije *tela* koje biva uvedeno u muziku preko označitelja. Nema direktnog pojavnog odnosa tela-i-muzike bez spoljašnje teorije koja priprema svet za događaj ulaska tela među označitelje muzike, a to je diskurs dramaturgije.

I tada se može izvesti tumačenje Bas Jan Aderovog zastupanja 'nežne' – kao ženske – emocionalnosti u *telu muškarca*. Suza! Suza se sliva niz obraz! Suočenje sa njegovom tugom. Ader kao da dorađuje i dograđuje Hamleta i Mona Lizu – uvodeći jedan višak emocionalnog – kao ženskog rada na praznom polju označiteljskih odsutnosti značenja. Na primer, na jednoj fotografiji je snimljen Aderov portret sa rasplakanim licem preko koga je, u uglu fotografije, zapisano „I'm Too Sad to Tell You“ (*Tako sam tužan da bih ti rekao*) iz 1970-71. Ko tu govori? Muškarac? Žena? Tužno stvorenje? *Stvorenje/biće* koje plače? *Ono što jeste* plače i govori? Ader koji plače? Bas Jan koji plače? Govor koji plače? Muškarac koji se oseća kao Žena? Ili muškarac koji izvodi ulogu žene? Šta se tu dešava sa muškarcem i sa ženom? *Hamlet koji je žena?* ili, Hamlet koji je otkrio da ne može da oseća? Hamlet koji oseća kao žena? ili Hamlet koji oseća kao muškarac koji je otkrio da može da oseća i da iskazuje/pokazuje svoja osećanja kao žena? Ali, tada to nije univerzalni *Hamlet-označitelj*? Plač je pojedinačan, poseban: tu i tada! Ali, da li su to još osećanja žene? Koje žene? Te konkretne žene tu i tada ili žene kao *tip za emocionalnost*? Odnosno, da li je reč o Mona Lizi koja *oseća* da je žena? Ili Mona Lizi koja *samo oseća* u *golom življenju* pretpostavljeni 'sam život'? Ili je reč o Mona Lizi koja uči da oseća i iskazuje osećanja od drugog, na primer, od *gay muškarca*? Ili od bilo kog muškarca, odnosno, baš od tog i tog muškarca, na primer, Bas Jan Adera?

Bas Jan Ader u nekim drugim umetničkim delima zapisuje „Please Don't Leave Me“ (*Molim te ne ostavljaj me*, instalacija) iz 1969. ili konačno „In Search of

¹⁰⁷ Barthes, Roland: „Rasch“, iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1989, str. 308.

the Miraculous“ (*U traganju za čudesnim*, performans) iz 1973.¹⁰⁸ Da li je *traganje za čudesnim* pokušaj bekstva u velikom gradu (performansi u noćnim kretanjima po ulicama Los Anđelesa) ili pokušaj bekstva na dalekoj pučini (pokušao je da preplavi Atlantik). Bas Jan Ader je i nestao zauvek u jednom pokušaju da sam preplavi Atlantik.

Čudo za kojim je Ader tragao i emocijalnost koju je pokazivao povezani su sa pitanjem kako pobeći *od golog života*, odnosno, kako pokazati svoju emocionalnost koja nije univerzalna. Reč je o veoma *suptilnoj borbi* protiv pošasti univerzalnosti. On kao da je pitao: „Kako naučiti Hamleta ili Mona Lizu da osećaju?“ Bas Jan Ader je bio suočen sa tim kako doći do *imanencije*¹⁰⁹ i locirati specifičnost?

Umetnik je rad zasnovao na realizaciji jedne ili nekoliko *ideja* o tome kako izvesti zamisao romantičnog i tragičnog *heroja* u odnosu na *sublimno* ljudskog postojanja.¹¹⁰ Ali, Aderov *romantični heroj* nije moćni umetnik-slikar-heroj slikarstva Kandinskog, Mondrijana ili Poloka,¹¹¹ već *nežni* i *melanholični subjekt* koji punktuira uzorke ili tragove svog *jastva* koje izvodi *performansom imanencije*, tj. ukazuje se na ono što je, sasvim drugim povodom, obećao Žil Delez:

Ako bismo to smetnuli s uma, ništa ne bi sprečilo pojmove da se stope u jedan ili da postanu opštosti i izgube svoje pojedinačnosti, pri čemu bi i plan istovremeno izgubio svoju otvorenost.¹¹²

Reč je o otvorenosti i nežnosti, koja jeste sasvim pojedinačna, a to znači, izvan i naspram opštosti. Pojedinačnost je *ono* ka čemu se ide/plovi. Aderova tuga nije tuga 'opšteg' muškarca ili žene, već sasvim pojedinačna tuga samog Bas Jan Adera usred *golog života*. Ta posebnost boli i potvrđuje pojavnost jednog na jednom mestu i u jednom trenutku. Potpuna emocionalna subverzija kao potvrda *imanencije*.

¹⁰⁸ Jan Verwoert (ed), *Bas Jan Ader – In Search of the Miraculous*, Afterall Books, Saint Martins, London, 2006, slika 1, 2, 3, 9, 10.

¹⁰⁹ Žil Delez, Feliks Gatari, „Plan imanencije“, iz *Šta je filozofija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovi, 1995, str. 45.

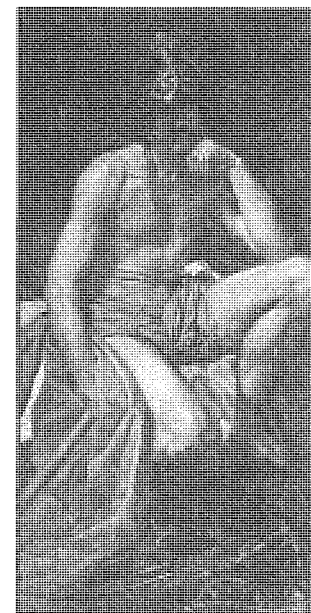
¹¹⁰ Jan Verwoert, „Existential Conceptual Art“, iz *Bas Jan Ader – In Search of the Miraculous*, Afterall Books, Saint Martins, London, 2006, str. 2.

¹¹¹ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition – Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London, 1975.

¹¹² Žil Delez, Feliks Gatari, „Plan imanencije“, iz *Šta je filozofija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovi, 1995, str. 45.

PRIKAZIVANJE I IZVOĐENJE GAY IDENTITETA

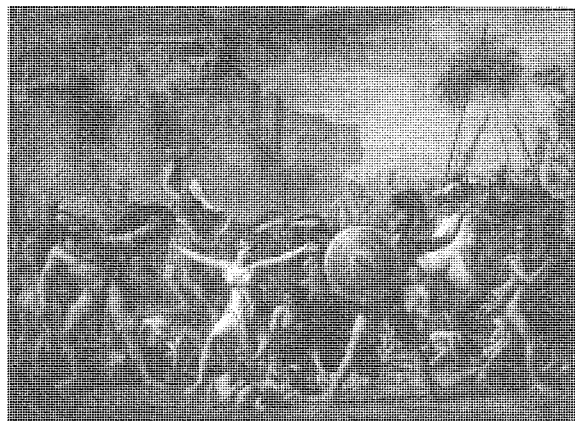
Poćice se od kontroverznog pitanja: na koji način se pokazuje, skriva ili cenzuriše predočavanje muške homoseksualnosti u izvođenju ratnih i herojskih slika i skulptura. Predstave bitke, rata, telesne borbe između dva ili više muškarca su ekrani na kojima se konstruiše i izvodi homoseksualni ili homoerotski potencijalni odnos muških tela. Pitanje je na koji se način homoerotizam 'ratnika' – setite se slike Dijega Velaskeza *Mars* (1636-1642), slike Žak-Luja Davida *Leonid na Termopilu* (1814) ili skulpture Jozefa Toraka *Drugarstvo* (1930) – vizuelno skriva predočavanjem muškog ratničkog i herojskog odnosa. Patrijarhalnost ratnika se pokazuje sugerisanjem, javnih i normiranih konotacija muške heteroseksualne uloge ratnika, pri čemu se njegova homoerotičnost skriva, podrazumeva ili pretvara u potisnuti mit. Dovedi u pitanje heteroseksualni *kod ratnika* znači problematizovati temelje muške heteroseksualne strukturacije političkog identiteta 'rata' unutar zapadne civilizacije nakon pada Rimskog carstva.¹¹³ Ratne slike i slike ratnika nakon renesanse skrivaju *homoerotizam oblikovnog* odnosa ratnika sa ratnikom, tj. muškarca sa muškarcem. Velaskezov *Mars* kao polunagi španski barokni oficir je obećanje lepog, *beskorisnog* i, time, estetskog tela. Njegovo telo je ponuđeno uživanju i ratu. Zapravo, čemu služi telo ratnika sem da se priprema za rat. Ono je lepo jer je izloženo vežbi, ono je pre i



Dijego Velaskez,
Mars, 1636-1642.

¹¹³ U Rimskoj imperiji javni odnos heteroseksualnog i homoseksualnog bio je konfigurisan na drugačiji način nego na hrišćanskom Zapadu. Na primer, može se prizvati u sećanje akumulacija moći, novca, slave, telesne lepote i državne vlasti u spektakl predočavanja lika *voljenog Antinoja* po zahtevu i naredžbini imperatora Hadrijana. Antinoj je bio ovekovečen u brojnim kipovima kao Dionizije,

posle rata neupotrebljivo za društveni rad, te time postaje, svakako, centrirano erotsko telo za uživanje. Izvan borbe *ono* je objekt za estetsko i erotsko uživanje. Ali, *to se ne kaže! to se skriva* i pokazuje se, često, kao izraz trijumfa muške heteroseksualne, a, često, homofobične moći.



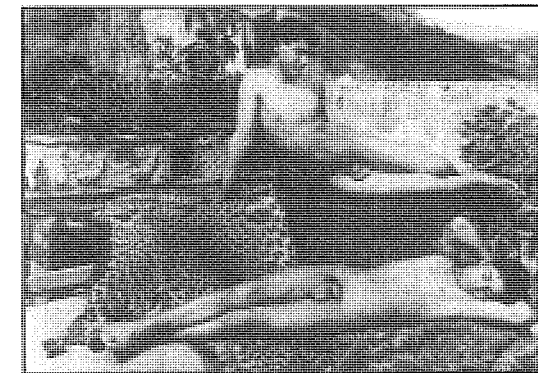
Žan-Luj David, *Silovanje Sabinjanki*, 1799.

Šta, zatim, neoklasične slike sa scenama 'nasilja' i 'silovanja' žena, na primer, Pusenova i Davidova slikarska dela *Otmica/ili/silovanje Sabinjanki* (iz 1636-37. i 1799) mogu sugerisati? Na koji način ove slike, istovremeno, nude uobičajenost heteroseksualnosti i pristupa izvan heterosek-

sualnosti u odnosu na rat? Ako se slika gleda *interpretativnim naočarima* 'rutine' tada te slike prikazuju heteroseksualno društvo sa dominantnim konstitutivnim ulogama muškarca kao posednika moći i instrumenata moći vladanja, posedovanja i uživanja ženskog tela kao objekta ili dobra. Žensko telo je *objektna vrednost*, tj. materijalna ekonomska i društvena vrednost u smislu poseda/posedovanja i materijalna u smislu *libidalne vrednosti* oko koje se bore muškarci. Ali, ako se slika gleda i interpretira na osnovu *kriterijuma identifikovanja homoerotskog identiteta rata i ratnika*, tada se kolektivna otmica/silovanje ukazuje kao intersubjektivni homoerotski odnos muškaraca ratnika. Oni se posedovanjem ženskih tela kao objekata posedovanja i uživanja identifikuju kao ratna zajedni-

kao Apolon, kao egipatsko božanstvo, kao melanholični putnik, kao lovac, kao ratnik, kao privlačni dečak, itd. Desetine hiljada kipova su posatavljene po Rimskoj imperiji u ime vidljivosti njega (*voljenog*). Tu nije bilo reči samo o opsesivnoj ljubavi prema jednom muškarcu, već o imperijalnoj političkoj moći da se 'ta' ljubav akumulira do javnog spomeničkog spektakla, tj. da bude javno vidljiva. Hadrijan je ponudio javni vidljivi kôd za prikazivanje *voljenog*. Kipovi koji prikazuju Antinoja su, zato, politički kipovi koje je dao, postavio i pokazao ratnik i vladar Hadrijan. Videti: Margaret Jursenar, *Hadrijanovi memoari*, Biblioteka Novosti, Beograd, 2004, kao i Mary Beard, John Henderson, „Loving Antinous“, u „Sensuality, Sexuality, and the Love of Art“, iz *Classical Art – From Greece to Rome*, Oxford University Press, Oxford, 2001, str. 107-109.

ca muškarca. Reč je o nekoj vrsti lakanovskog 'objekta malo a'¹¹⁴ (*petit a*) oko koga se gradi konstitutivno fantazmatsko *bratstvo*. Ali, makro- ili mikro-grupa muškaraca u ratu izvan kontakta sa ženama – cinik bi rekao da je žena prisutna jedino kao pismo *lettres/écriture* – gradi složene među-muške odnose i procese subjektivizacije koje ratno slikarstvo prikriva/otkriva kroz mitologizaciju muškosti, muške izuzetnosti, vojničkog prijateljstva ili drugarstva, saučesništva, sapatništva, pa i ljubavi. Na problematizaciju homoseksualnog unutar strukture rata (vojske, ratnika) ukazuje, na primer, i Mišel Fuko:



Vilhelm fon Gleden, *Nagi sicilijanski mladići*, 1885.

Pogledajte vojsku gde se ljubav među muškarcima neprekidno priziva i osramoćuje. Institucionalni kodovi ne mogu da vrednuju ove odnose sa mnoštvenim intezitetima, bojama koje variraju, nevidljivim pokretima i promenljivim formama. Ti odnosi izazivaju kratak spoj i uvode ljubav na mesto gde bi trebalo da bude samo zakon, pravilo, ili navika,

i

Žene su imale pristup telima drugih žena: one se grle, one se ljube. Muško telo je za drugog muškarca bilo zabranjeno na mnogo drastičniji način. Ako je i istina da se zajednički život žena tolerisao, samo je u određenim periodima, a od devetnaestog veka, bio slučaj da zajednički život muškaraca ne samo da je bio tolerisan već je bio i strogo nužan: vrlo prosto, tokom rata. Isti slučaj bio je u zatvorskim logorima. Imali ste vojnike i mlade oficire koji su provodili mesece, čak i godine zajedno. Tokom Prvog svetskog rata, muškarci su u potpunosti živeli zajedno, jedan preko drugog, i to za njih nije predstavljalo ništa dokle god je smrt bila prisutna; konačno, posvećenost jed-

¹¹⁴ Jacques Lacan, „O pogledu kao predmetu malo a“, iz *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 73-130 i Slavoj Žižek, „Why is Woman a Symptom of Man“, iz *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York, 1992, str. 48-49.



Andreas Serano,
Upišeni Hrist, 1989.

nog drugom i uzvratanje usluga bili su sankcionisani igrom života i smrti. Osim nekoliko napomena o drugarstvu, o duhovnom bratstvu, i nekih vrlo delimičnih opservacija, šta znamo o ovim emotivnom uzburkavanjima i olujama osećanja koje su se odvijale u to vreme.¹¹⁵

Pokazuje se da 'homoseksualnost' i 'homerotizam' imaju dugu i složenu, bitno konstitutivnu ulogu u istoriji građenja zapadnih ratnih društvenih identiteta i njihovog prikazivanja.

Izvođenje vizuelnog izgleda *gay tela* je hibridno, kako po intenciji prikazivanja tako i po instrumentalnoj identifikacionoj funkciji. Šta je *gay slika*? Da li je to slika koja prikazuje figuru ili prizor za *gay gledaoca slike* ili je to slika koja prikazuje *gay telo* ili je to slika koja svojom pikturalnošću govori u ime *gay identiteta* ili je to slika kojom se prisvaja vidljivi svet za *gay individuu* i *gay zajednicu*?

U svakom slučaju *gay slika* je vizuelna predstava ili izraz koji učestvuje u konstituisanju vidljivog sveta *gay subjekta*, intersubjekata ili umetničke, kulturalne ili društvene zajednice. Reč je o vidljivosti koja učestvuje u konstituisanju jednog mogućeg društvenog sveta i realizacije njegovih identiteta.

Nemački fotograf Vilhelm fon Gleden¹¹⁶ je, na primer, razvio specifični *estetski režim*¹¹⁷ prikazivanja homoerotski sugerisanih 'mladih tela' (*Nagi sicilijanski mladići*, 1885). Njegove fotografije zasnivale su se na meko-pornografskoj ili erotskoj prezentaciji klasicističkih poza *egzotičnog mediteranskog tela* – opuštenog, nagog i genitalnog tela – smeštenog u značenjski *okvir* i *atmosfera* fantazma

o antičkom grčkom i rimskom svetu slobodnog ili, tačnije, javnog homoerotizma. Fon Gleden je radio sa diskursom dvostrukog egzotizma: konstrukcija *poželjnog tela* kao antičkog tela (istorijski režim) i drugog, tj. ne-zapadnog tela (geografski režim prikazivanja). Ova dva režima se ukazuju kao kriterijumi dopustivosti i prijemčivosti homoerotske predstave.

Slikar Frensis Bejkn¹¹⁸ je razradio naglašenu ekspresionističku i egzistencijalističku *dramaturgiju*, gotovo, instinktivnog prikazivanja *tragičnog* i *sublimnog* otkrića i vizuelnog otelotvorenja *samog muškog tela* i, svakako, subjekta. On je to realizovao posredstvom *figuralnog prikazivanja* izolovanog i centriranog samog muškog tela kao muškog tela u afektacijskoj pokaznosti (*Tri studije za raspeće*, 1962; *Tri studije za figuru na krevetu*, 1972). Bejkn je tragao za izražajnim prikazivanjem koje će ukazati na put subvertiranja 'transcendentnog' u ime telesnog. Subvertiranje 'transcendentnog' proizlazi iz pikturalnog gestualno prenaplašenog i iskrivljenog poretka figure u referentnom odnosu sa *emocionalnim muškim telom*. Muškarac koji slika muško telo: šta slika? Kao da je napravio 'petlju' između onog *drugog*, *emocionalnosti* i *figurativne dramatizovane* gestualne figuracije. Da li muškarac koji slika telo drugog muškarca slika svoju želju, uživanje ili, tek, *gledanje u...* Muška figura na slici se ukazuje istovremeno kao predstava tela, kao izraz tela i kao trag upisa tela. Predstava tela je ikoničko zastupanje tela. Ikoničko se modifikuje do izražajnog, a to znači emocionalno delujućeg. Delez, na primer, navodi Bejknov stav:

Želeo sam da naslikam krik, a ne užas!¹¹⁹



Ron Ati, *Skidanje sa krsta*
Svetog Sebastijana, 1997.

¹¹⁵ Mišel Fuko i R. De Dekati, Ž. Dane, Ž. Le Bituz, "Prijateljstvo kao način života", *□enske studije* br. 13, Beograd, 2000, str. 73 i 75-76.

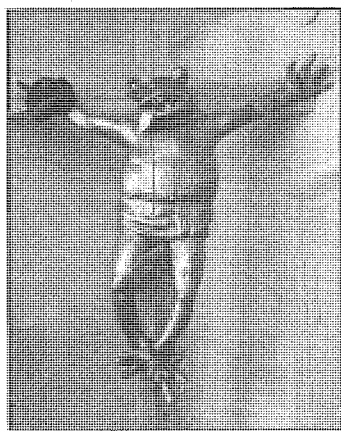
¹¹⁶ Peter Weiermair, *Wilhelm Von Gloeden: Erotic Photographs*. Taschen Verlag, Köln, 1994.

¹¹⁷ Koncept 'režima' sam preuzeo iz rasprave Jacquesa Rancièrea, „Artistic Regimes and the Shortcomings of the Notion of Modernity“, iz *The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible*, Continuum, Loondon, 2004, str. 20-30.

¹¹⁸ Francis Bacon, Fundacion Juan March, Madrid, 1978; *Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, Londopn, 2000; Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.

¹¹⁹ Gilles Deleuze, „Telo, meso i duh, postajanje životinjom“, 3+4 br. 1, Beograd, 1996, str. 8.

Užas nije prikazan, prikazano je telo koje može biti u stanju užasa. Ali, užas se ne da videti i prikazati, kao što se ne mogu prikazati: ljubav, sreća, smrt. Može se prikazati telo zaljubljenog. Telo srećnog. Telo mrtvog. Ali, telo zaljubljenog, mrtvog ili srećnog nije 'ljubav', 'sreća' i 'smrt'. Bejknov svet *samog* muškarca u svakodnevi (Tri studije muškarca, brijanje, 1970) predočen je na retoričko-figurativno prenaplašen način. Slično je u domenu filma postavio slikar i reditelj Derek Žerman.¹²⁰ Na primer, u početnim kadrovima filma *The Garden* (1990) izvedeno je prikazivanje hrišćanskog *gay* tela. Ovim se pokazuje da pitanje *gay* identiteta nije samo pitanje o homoeerotizmu, seksu ili kritičnom društvenom identitetu, već i o drugim društvenim režimima ljudske egzistencije, na primer, o situiranju religioznog, katoličkog, osećanja ili transa u odnosu na normirani heteroseksualni model učešća u 'religioznosti'. Bejknove ili Žermanove problematizacije pikturalnog/vizuelnog odnosa i subverzije transcencije postavljaju i pitanje: na koji način su različite



Martin Kippenberger,
Zuerst die Füße, 1990.

autoerotske i homoerotske predstave ugrađene u dominantni heteroseksualni model zastupanja vizuelnih režima prikazivanja, na primer, tela unutar hrišćanstva. Na primer, može se prizvati tumačenje skulptorske instalacije Đanlorenca Berninija *Ekstaza svete Tereze* (1645-1652). Ekstazu Svete Tereze moguće je tumačiti kao prikazivanje religiozne ekstaze prikazivanjem vizuelnih režima autoerotskog uzbudjenja, telo u orgazmu masturbacije.¹²¹ Izvajanje je orgazmatični grč tela, a ne božansko spajanje. Ili, može se pogledati konstruisani lanac modifikacija predstave *raspeća* od Đotovog *Raspeća* (1305-1306), Grinvaldovog *Raspeća* (1512-1515), Karavađovog *Raspeća svetog Petra* (1600-1601), Rubensovog *Skidanja sa krsta* (1611-1614), Gogenovog *Žutog Hrista* (1889), Dalijeovog *Raspeća (hiperkubično telo)* (1954), Mapletorpove fotografije *Hrista* (1988), Seranove fotografije *Upišeni Hrist* (1989), Ron Atieve fotografije *Skidanje sa krsta Svetog Sebastijana*

¹²⁰ Chris Lippard, *By Angels Driven: The Films of Derek Jarman*, Praeger, New York, 1996.

¹²¹ Neil Leach, „Lacan and the Jouissance of Saint Teresa“, u „Ecstasy“, iz *Camouflage*, The MIT Press, Cambridge MA, 2006, str. 231-232.

(1997)¹²² Ova, namerno iskonstruisana istorija, ukazuje na pristupe izvođenju izuzetnog muškog tela koje religioznu ubedljivost zadobija direktnim ili indirektnim naglašavanjem centriranog i erotizovanog indeksiranja muškog tela. Pokazni erotizam muškog tela kao zastupnika transcendentnog razrađivan je kod Đota, Karavađa i Rubensa. Naprotiv, kod Grinvalda, Gogena i Kippenbergera muško telo je dovedeno do ekspresivnog iskrivljenja koje treba da specifični imanentni doživljaj dovede do univerzalnog efekta *afektacije*¹²³ ili do prezentovanja nadređenog simbola. Kippenberger, Serano i Mapletorp ukazuju na *gay* ili *queer* Hrista koji *evocira svoju pojedinačnu izuzetnost obećanjem i akumulacijom 'zazornog' (abject)*¹²⁴ i 'transgresivnog'. Raspeće je snimljeno kao brisani izgubljeni ili ponovo nađeni trag vere (Mapletorp). Seranov snimak raspeća *Upišeni Hrist* ukazuje na predočavanje sublimnog koje je dato zazornim – uzvišeno kroz poniženo, duh kroz materiju. U batajevskom smislu reč je o pozivanju na *bazni materijalizam*.¹²⁵

Kippenbergerov raspeti Hrist je, zapravo, raspeti plastični čovekoliki-žabac igračka koji posmatrača suočava sa onim mestom gde je 'transcendentno' dato kao cinički prezentovani simulakrum spoja uzvišenog i zazornog. Serano i Mapletorp nude sublimni prestup 'rutinskog' hrišćanstva u preispitivanju sopstvene *gay* ili *queer* religioznosti u odnosu na zazorno, strašno, strano, odbačeno. Naprotiv, Kippenberger



Erik Fišel,
Portret umetnika kao žene, 1980.

¹²² Francesca Alfano Miglietti, „Stigmata“, iz *Extreme Bodies – The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, Milano, 2003, str. 42-63. ili objekta Martina Kippenbergera *Zuerst die Füße* (1990).

¹²³ Žil Delez, Feliks Gatar, „Percept, afekt i pojam“, iz *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1995, str. 205-253.

¹²⁴ Julija Kristeva, *Moći užasa – Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989; Andrew Benjamin, John Fletcher (ed.), *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, Routledge, New York, 1990.

¹²⁵ Dennis Hollier, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge MA, 1995. i Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.



Marsel Dišan, Men Rej,
Rrosa Selavy, 1921.

zarnost i transcendentnost nisu spojeni metafizičkom ili vizuelnom spekulacijom, već simbolizmom i, svakako, *aurom* popularne kulture, to znači proizvodnje, razmene i potrošnje slika.

Ali, mogu se pronaći i drugačiji pristupi prikazivanju, tj. vizuelizovanju doživljaja, identifikacije ili pokazivanja *gay* identiteta. Pažnja se može posvetiti *gay* autoportretu ili portretu umetnika. Na primer, R.B. Kitaj¹²⁶ (*Autoportret kao žene*, 1984) i Erik Fišl¹²⁷ (*Portret jednog umetnika kao žene*, 1980) naslikali su slike koje prikazuju muškarca-umetnika preobučenog i maskiranog u ženu. Marsel Dišan¹²⁸ se fotografisao kao *Rrosa Selavy* (1921), Endi Vorhol¹²⁹ (*Autoportret – pre-*

kao osoba koja dolazi iz političkog Istočnog bloka i koja jeste *gay* osoba, prezentuje radikalni cinizam identifikacije sa religioznim fetišem koji je doveden do svog besmisla kroz vizuelnu predočivost ostataka popularne kulture. Raspeti žabac sa spiralnim falusom i kriglom piva je 'pukotina' u veri. Performer Ron Ati postavlja jući i izlažući *queer* dekorisano telo alternativne mikrokulture ukazuje na drugost. Ukazuje se na to kako drugi izgleda. Kako se drugi obraća transcendentnom i kako *ritualizuje svoje gestove*. Ati oblikuje ne-sam-život unutar kulture hiv-pozitivnih 'ljudi'. On označeno telo izvodi na mestu religioznog iskušenja i na mestu na kome se odigrava izvođenje transcendentnog kao bizarnog vizuelnog scenarija. Bi-

¹²⁶ James Aulich, John Lynch, *Critical Kitaj: Essays on the Work of R.B. Kitaj*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ, 2000.

¹²⁷ Arthur C. Danto, Robert Enright, Steve Martin, *Eric Fischl: 1970-2000*, Monacelli, New York, 2000.

¹²⁸ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995; Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – musings on post-modernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998.

¹²⁹ Jennifer Doyle, Jonathan, Flatley, Jose Estelan Munoz (eds), *Pop Out: Queer Warhol*, Duke University Press, Durham, 1996.

oblačenje u ženu, 1981) kao crnokosa žena, filmski reditelj Alfred Hičkok¹³⁰ na nekoliko fotografija se pojavljuje kao starija dama, a performer umetnik Jasumasa Morimura¹³¹ (*Dubliranje – Marsel*, 1988) kao model koji prikazuje Dišanovo maskitriranje u *Rrosu Selavy*. Razlika između slikanja i poziranja bi trebalo da bude bitna. Slikari-muškarci, koji se slikaju i time prikazuju kao ženska-figura, konstruišu na *zaslonu površine slike* fantazmatski efekat sebe-u-postajanju-ženom. Figura žene se oblikuje u pikturalnoj materiji da bi denotirala njega-muškarca slikara *kao ženu*. Biti-u-postajanju je fenomenologija koju su razradili Delez i Gatarí:



Endi Vorhol, *Autoportret – preoblačenje u ženu*, 1981.

Uspomene molekula – Postajanje-životinjom je samo jedan slučaj između ostalih. Mi se nalazimo u segmentima postajanja između kojih možemo da zasnujemo jednu vrstu porетка ili prividne progresije: postajanje-ženom, postajanje-detetom; postajanje-animalnim, vegetalnim ili mineralnim; postajanja molekularnim svih vrsta, postajanja-partikula. Nit nas vodi od jednog do drugog, preobličava jedna u drugu, dok prolaze kroz vrata ili preko pragova. Pevati ili komponovati, slikati, pisati možda nemaju drugi cilj do: dati maha ovim postajanjima.¹³²

Nije reč o imitaciji, već o događaju, kretanju, uzimanju/preuzimanju oblika života naspram bezobličnosti *golog života*. Slikar je taj koji postaje *ona*, ali slika nije 'maska', već trag postajanja, upisivanja i bliskosti slikara sa materijom

¹³⁰ Alfred Hitchcock, *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley, 1997.

¹³¹ Donald Kuspit, Yasumasa Morimura, *Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura*, Aperature, New York, 2003.

¹³² Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2004, str. 300-3001. Prevod iz: Žil Delez, Feliks Gatarí, „Postajanje-intenzivnim, postajanje-životinjom, postajanje-neopažljivim“, iz Branka Arsić (ed), „U spomen Žil Delezu“ (temat), *Ženske sveske* br. 4, Beograd, 1998, str. 67.

kroz telesni-manuelni gest. Oni telesno/manuelno projektuju imaginarnog zastupnika sebe na mestu za pogled, ili, drugim rečima, akumulacija *gay/queer* doživljaja sebe-kao-žene se prevodi u vizuelno – spektakl za oko. Spektakl za oko je zapravo događaj postajanja vidljivim. Postati vidljiv kao ona. Izaći iz fantazma u meku materiju slikarstva.



Jasumasa Morimura,
Dubliranje - Marsel, 1988.

Naprotiv, umetnici koji se maskiraju u ženu (Dišan, Vorhol, Hičkok, Morimura) izvode performerski simulakrum *postanja ženom* i bihevioralni događaj postajanja ženom upisuju u red empirijskog bihevioralnog iskustva u rasponu od estetske neutralnosti (Dišan) preko prestupa drugosti na granicama visoke i popularne kulture (Vorhol) ili provociranja taktika travestiranja od fikcionalnog do realnog lika (Hičkok) i ciničkog poništavanja svakog stabilnog vizuelnog prezentovanja rodnog identiteta (Morimura). Na primer, Marsel Dišan u preoblačenjima nije postajao-ženom, već je postavljao *scenu za izvođenje* žene aktom i činom muškarca-umetnika. Muškarac koji se

maskira u ženu, ne muškarac koji je postao-žena kao što se to desilo sa Kitajevim ili Fišlovim autoportretom. U boji se pojavila *ona* na mestu *njega*. Kod Dišana je, naprotiv, reč o složenom performansu ili izvođenju 'uloge' i 'uloga', zapravo, o akteru koga je Žan-Fransoa Liotar nazvao 'transformer'.¹³³ Mnogo pozicija i mnogo promena. Od okultizma preko incestuoznosti do transvestizma se obećavaju interpretativne nadgradnje.¹³⁴ On se menja od mačo-muškarca do *gay*-figure. U promenama se akumuliraju vidljivosti tela i trenutnog prolaženja *kroz* indeksni identitet. Identitet nije svojstvo, već funkcija. Jedna fotografija¹³⁵ pokazuje Dišana sa licem prekrivenim penom za brijanje sa dva rogčića (*Monte Carlo*

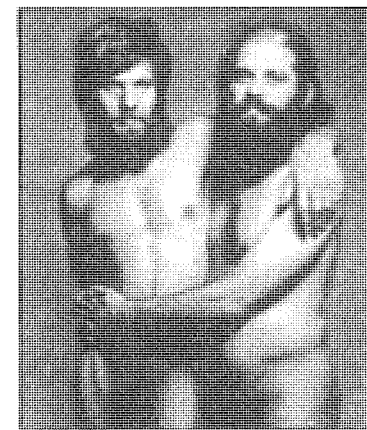
¹³³ Žan-Fransoa Liotar, „Duchamp as a transformer“, iz Zoran Gavrić, Branislava Belić (eds), *Marsel Dišan. Spisi, tumačenja*, izdanje Z. Gavrić, Bogovoda, 1995, str. 311-312.

¹³⁴ Marcel Duchamp, „Rose Sélavy & Co.“, iz Michel Sanouillet, Elmer Person (eds), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 103-119.

¹³⁵ Sve fotografije sa Dišanom je snimio američki fotograf Men Rej.

Bond, 1924), druga je snimljena otpozadi sa temenom u krupnom planu, na temenu je obrijana petokraka zvezda (*Tonsure*, 1919). Umetnik je u procesu razmene 'energije': kretanje iz uloge u ulogu. Ali, Dišanovo preoblačenje i maskiranje ima još jedan zahtev: a to je postavljanje mita o umetniku dendiju¹³⁶ koji je izvan dela već u 'transformacijama' nesamog života. Negde su novinari zapisali da Dišan ne govori i ne izgleda kao umetnik, ne ponaša se kao umetnik, odnosno, da u običajenom i prihvatljivom smislu on i nije umetnik.¹³⁷ Ali, i to je bila uloga: ne biti umetnik, biti 'transformer'. Dišan kao žena, a ne žena, nije bio izraz njegovog polnog ili rodnog grča u traganju za identitetom, već racionalna kontrola vidljivosti uloge i pokaznosti izvođenja uloge. Dišanov rad je u velikoj meri bio *napor* ka kontroli *ne-gole* ili *ne-same* oblikovnosti života. Život je ponuđen kroz pluralni spektar mogućnosti i prizivanja neuporedivih režima: subjekta koji pokazuje transformaciona *jastva*. Dišanova transformacije su, zato, paradoksalno pokaznosti otvorenog i promenljivog *gay* identiteta i subverzije *gay jastva* kao stabilnog izgleda.

Nasuprot maskiranju muškarca kroz potencijalnosti i varijantnosti ženskih likova postoji i naglašeno prezentovanje muškog lika kao samog muškarca-subjekta u *svetu bez žena*. Najčešće je reč o dokumentarnim ili ateljejskim fotografijama ili štafelajnim slikama. Na primer, Avedonov¹³⁸ portret pesnika Pitera Orlovskog i Alena Ginzberga (1963), odnosno, brojne fotografije filozofa Mišela Fukoa iz sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka. Karakterističan primer centriranog



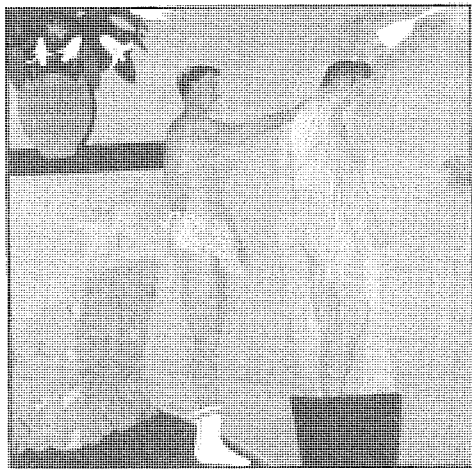
Richard Avedon, portret pesnika
Pitera Orlovskog i Alena
Ginzberga, 1963.

¹³⁶ Moira Roth, „Marcel Duchamp in America – a self ready-made“, iz Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998, str. 17-30.

¹³⁷ „A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast“, *Art and Decorations* 5, Sep-tember 1915, str. 427.

¹³⁸ Mary Shanahan (ed), *Evidence 1944-1994 – Richard Avedon*, Random House, New York, 1994.

muškog odnosa su erotski crteži Žana Koktoa (*Crtež*, oko 1930).¹³⁹ Žanrovski se mogu izdvojiti crteži Toma od Finske (crteži muškaraca u koži, motorciklista, itd. iz sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka), kao i fotografije Roberta Mapletropa (*Brian Ridley* i *Lyle Heeter*, 1979). Reč je o slikama i fotografijama militantnih ili sadomazohističkih identifikacija *gay* subjekta. *Gay* subjekt je prikazan u polju agresivnosti i autoagresivnosti, odnosno, estetizacije agresivnosti i autoagresivnosti.



Dejvid Hokni. Domaći prizor. 1963.

Jedan od bitnih modela *gay* umetnosti je prikazivanje izvođenja i zastupanja, odnosno, konstruisanja *gay* svakodnevice. Mogu se navesti primeri portretnih slika Lisijena Frojda¹⁴⁰ (*Nagi čovek na krevetu*, 1987, *Muškarac koji pozira*, 1985, *Enterijer u Pedingtonu*, 1951, *Kitaj i Maks* /nedatiran crtež/) ili žanrscene sa *gay* temama i rekonstrukcijama *gay* svakodnevice koje je izvodio Dejvid Hokni¹⁴¹ (*Domaći prizor*, *Los Angeles*, 1963, *Muškarac se tušira na Beverli Hilsu*, 1964, *Dva mladića*

u bazenu, *Hollivud*, 1965, *Model sa nezavršenim autoportretom*, 1977. ili *Henri i Eugen*, 1977), odnosno, sa prizorima iz *gay* života u realističkim slikama Erika Fišla¹⁴² (*Scena iz spavaće sobe #7*; *Posle zlovolje* i *Scena iz spavaće sobe #6* iz 2004). U performans umetnosti su delovali engleski umetnici Džilbert i Džordž od kasnih šezdesetih godina.¹⁴³ Oni realizuju događaje izvođenja isečaka svakodnevice *gay* muškaraca srednje i više britanske klase. Serije fotografija Djuan Majkls (*Hommage Kavafiju*, 1979) odnosom fotografske slike i verbalnog teksta

¹³⁹ Annie Guedras (ed), *Erotic Drawings by Jean Cocteau*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 2000.

¹⁴⁰ Robert Hughes, *Lucien Freud: Paintings*, Thames and Hudson, London, 1997.

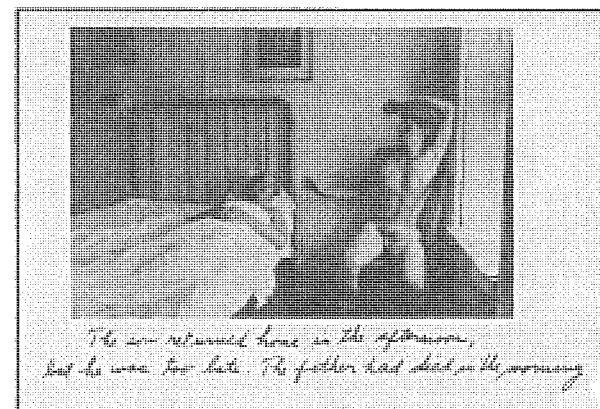
¹⁴¹ Nikos Stangos (ed), *Pictures by David Hockney*, Abrams, New York, 1979.

¹⁴² Eric Fischl, *New Paintings*, <http://www.ericfischl.com/newpaintings.htm>.

¹⁴³ George and Gilbert the living sculptors, *Catalogue For Their 1973 Australian Visit*, London, 1973.

produkuju atmosferu porodičnog i homoerotskog emocionalnog odnosa.¹⁴⁴

Jedna od identifikacionih slikarskih i fotografskih praksi realizovana je izvođenjem ženskih portreta u okviru *gay* i *queer* kulture. Na primer, Endi Vorholove slike i sitoštampe sa portretima Žakline Kenedi (1965) ili *Marilyn Monro* (196), odnosno, fotografije Roberta Mapletropa *Peti Smit* (1976), *Sonja i Treisi* (1984) ili *Ladi Liza Lajon* (1981). U ovim delima izvođenje ženskog lika se ukazuje kao izvođenje identifikacionih *gay* ikona, tj. likova identifikacije, ali i kao obećanje 'afektivne orijentisanosti'¹⁴⁵ (*affectional orientation*) prema bivanja u svetu žena ili bivanju u svetu ženskih slika.



Djuan Majkls, *Hommage Kavafiju*, 1979.

¹⁴⁴ Marco Livingstone, *The Essential Duane Michels*, Bulfinch, New York, 1997.

¹⁴⁵ Adrijana Zaharijević, „Kratak pojmovnik *queer* teorije“, iz Dajana Fas, *Unutra / Izvan – Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003, str. 407.

FOTOGRAFIJA I ANTICIPACIJA HIBRIDNOG IDENTITETA: NADREALIZAM/MODERNIZAM

U *beogradskom nadrealizmu*¹⁴⁶ početkom tridesetih godina XX veka razrađena je očigledna heteroseksualna, te prikrivena homoerotska i biseksualna *ikonografija* u fotografiji, kolažima i drugim grafičkim produktima. Reč je o umetničkoj praksi koja je izgrađena oko idealiteta *fantastičnog* i *maštovitog* u okviru kritičkog mišljenja levo-orijentisanih pripadnika više društvene klase. Autonomija stvaranja bila je za nadrealiste obezbeđena njihovim klasnim mestom u srpskom društvu i narušavana njihovom ambicijom da prevaziđu svoju klasnu poziciju. Kasniji rad je beogradske nadrealiste vodio ka *frojdo-marksizmu*¹⁴⁷ i preobražaju *politizacije iracionalnosti* u kritičku političku teoretizaciju društvene aktuelnosti.

Ono što karakteriše nadrealističko pristupanje *seksualnosti* jeste paradoksalni spoj želje da se bude šokantan i prividne rodne neutralnosti/indiferentnosti, možda, čak, i *dendi* blaziranosti.¹⁴⁸ Njihove vizuelne produkcije se ukazuju kao *fan-*

¹⁴⁶ Milanka Todić (ed.), *Nemoguće – Umetnost nadrealizma*. Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002.

¹⁴⁷ *Nemoguće*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1930; *Nadrealizam danas i ovde* br. 1-3, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931-32; Koča Popović, Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931; i Vane Bor, Marko Ristić, *Anti-Zid*, Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.

¹⁴⁸ Na primer, o karakteru diskursa o homoerotizmu u višoj intelektualnoj/umetničkoj klasi se da videti iz sećanja Irene Aleksander o Miroslavu Krleži: „Uza sve neslaganje njihovih naravi (Krleže i Bele, op.prir.), podsjećali su me na blizance koji ne samo da bi mogli zamijeniti kostime i bicikle, nego i ljubavnice, a da one to ne znaju. Čini mi se da je činjenica njihove istorodnosti bila i uzrokom i znakom dvopolnosti kod oboje, dublje kod Krleže, ali možda i za inat. Kreleža nam je puno puta dokazivao da smo svi manje ili više biseksualni, da je to posve normalna pojava, nenormalno je jedino to što to ne osviješćujemo ili ne želimo osvijestiti. Da je homoseksualnost postojala tijekom cijele povijesti čovječanstva i da nikome nije smetala, da su samo dva bića pretvorila to u razvrat, pokvarenost i izopačenost: Isus Krist i engleska kraljica Viktorija. Homoseksualnost nije ni bolest ni izopačenost i glupo je boriti se protiv nje ili za nju. Postojala je i postoji – kao različite oči, različita kosa, visina i ostala ljudska obilježja. Mislili smo (Irina i njezin suprug Božidar, op. pr.) da je u tim Krležinim iskazima samo Bela mogla primjetiti homoseksualnost, da je ona samo u šali mogla da uzvikne: 'Pogledajte kako se starac zagledao u tog mladića!' Ona je obilježijina njegove homoseksualnosti držala čak i komplimente prijateljinu, poput: 'Marko (Ristić, op. prir.), vi svojom profinjenošću i kretnjama podsjećate na hrta.' ili Božidaru: 'Ti si jedan lord naše skromne provincije, i tko ti je smislio tvoju

tazmatski ekrani koji odvajaju pogled i Realno. Umetanje fantazma između pogleda i sveta (oka i Realnog) kao da odlaže prizor ili identitet prikazane, odnosno, nagoveštene seksualnosti. Ulazi se u igru skrivanja iza privida maštovitog, iracionalnog, oneobičenog, ali i cenzurisanog, odsutnog, svedenog na locirani detalj, dekontekstualizovanog ili otkrivenog tek pogledom koji se suočava sa tragom i naslagama tragova izvedenih cenzura. Pozivanje na automatizam bilo je vođeno pokušajem prekoračenja verbalne i optičke racionalnosti, ali i traženjem legitimnosti – potvrde – za ono što će biti pokazano. Nesvesno je to kojim se pravda šokantni efekat. Poredak koji izmiče racionalnoj kontroli i intencionalnosti. Kao da se kaže: „Dešava mi se nešto što ne mogu da kontrolišem i što ne razumem do kraja!“

Radojica Živanović Noe je u delimično automatskim crtežima, slikama i grafikama postavio fiktionalni svet *kastriranih tela* (*Drvo očju*, 1931; *Uspomena*, 1932; ili *Ledeni principi*, 1931). Anatomija tela se naslikanom, nacrtanom ili kolažiranim figurom rasplinjava u prostoru postajući besformnost izvan razlikovanja muškog i ženskog tela. Primarne seksualne karakteristike ukazuju se tek kao brisani i deformisani tragovi ljudske anatomije. Slika je – prividno – *trag traga* brisanja tela. Telo je *nemoguće* – ne može se objasniti ili prikazati. Ostaje samo kao trag ili kontura potencijalnog tela. Njega je nemoguće sistematizovati. Telo zato izgleda kao da izmiče uplivu nad-ja.

Fotografije Nikole Vuča¹⁴⁹ se usredsređuju na lociranje i dekontekstualizovanje telesnog ili objektnog detalja. Detalj je izdvojen iz samorazumljivog prizora. Rez nastao nerealističkim kadriranjem, zamućenost pri izoštravanju snimka, neobični iskošeni rakurs, itd... oneobičavaju snimljeno telo, objekt ili prizor. Fotografski rez se ukazuje fiktionalno kao prividni rez izveden na telu ili objektu. Zarez kroz telo. Rez je usmeren ka isticanju ‘nedostatka’, onoga što ispada i, zaista, nedostaje sa uokvirene površine. Manjak je fatalno naglašen. Na fotografiji *Bez naziva* (1929) prikazana je žena snimljena iz profila. Njeno lice je odsečeno. Vidi se

englesku ironiju, držanje i eleganciju?! Ni najmanjeg znaka folklornosti, kao u drugih naših lepota-na...’ Bio je estet, iako je racionalno poricao teatralnost Belina ukusa, Markovu profinjenost i Božidarovu eleganciju. Estetizam je njegov bio duhovni, i on mladića nije gledao s požudom, nego s vizuelnim, estetskim zadovoljstvom. Ako je bilo išta dvopolno u tom složenom čoveku, onda su to bila neka, svakako ženska obilježja: ranjivost, dječija uvredljivost i instiktivno koketiranje. Istinski muški mogao je biti jedino mozak, specifična težina kojega je, čini mi se, prenašivala uobičajenu normu, tako da je ponekad čak i štetio njegovu stvaralaštvu.“, iz Dejan Vuletić (ed), „Gay i lezbijka povijest Hrvatske 2“ (temat), *Gordogan* br. 2-3, Zagreb, 2004, str. 149.

¹⁴⁹ Milanka Todić (ed.), *Nemoguće – Umetnost nadrealizma*. Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002, str. 90, 218, 219.

obraz, slepoočnica, čelo, kosa i vrat sa ramenima i gornjim delom grudi. Ona nosi haljinu sa čipkanim okovratnikom, a iza nje je jastuk ili naslon pokriven tkanicom sa narodnom šarom. Ona je na fotografiji bez lica. Lice je odsečeno kadriranjem. To nije greška u kadriranju. To je odnos koji fotograf postavlja sa modelom za gledaoća. Gledalac je prisiljen da upravlja pogled ka onome što nedostaje, što izmiče. Nje nema! On ne može videti njeno lice. Žene nema i ona je, istovremeno, tu. Ko je ona? Da li je to bilo koja žena? Ili, baš određena žena: ta i ta žena? Ona je, međutim, fotografskim rezom/kadriranjem poništena. Ona je odrezana i rez fatalno privlači pažnju. Rez sa licem žene. Taj rez je agresivan. Agresija je upućena ženi. Odstraniti ženu koja je tu. Ona je tu i ona je odstranjena. Vučova druga važna fotografija je nazvana *Zlatni presek obmane* (1930). Na toj fotografiji je prikazana igračka voz. Falusni oblik voza¹⁵⁰ je potcrtan dinamiziranim kompozicijom zasnovanom na zlatnom preseku. Igračka voz je ‘penis’ koji se ne može prikazati. Igračka voz je ‘snažna mašina’. Penetracija je obećana. Ta snaga je fascinirala brojne nadrealističke fotografe, jedna od karakterističnih fotografija falusne lokomotive je snimak Rožera Perija *Bez naziva* – iz serije *Banalnosti* (1933). Metafora koja obećava muškarca suočava organ i mašinu. Ali, opet, reč je o igrački. Kome je upućen muškarac/muškost? Rez postavlja voz u ‘erekciji’ ili, tek, u ‘usmerenosti’ za pogled, koji treba da dođe do delirijuma, a delirijum je jedan stepenik do kraja. Kraj je uvek fatalan. Vrhunac je prošao. Na fotografiji se, vrhunac, odlaže. Fotografija stvara utisak mehaničkog pokreta i vitalnog gesta. Dvojnost kao da pokazuje sablasnu zbrku psihičke uloge seksualnosti:

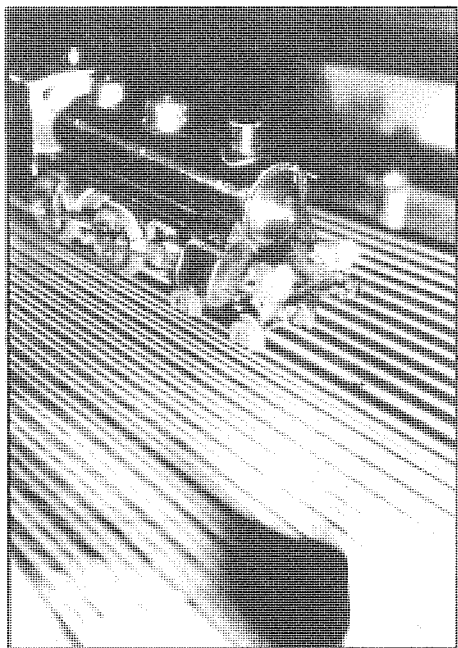


Nikola Vučo, *Bez naziva*, 1929.

...da li ona služi životu ili smrti?¹⁵¹

¹⁵⁰ Hal Foster, „Compulsive Beauty“, iz *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993, str. 25-26.

¹⁵¹ Hal Foster, „Compulsive Beauty“, iz *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993, str. 27.

Nikola Vučo, *Zlatni presek obmane*, 1930.

Treća Vučova fotografija je ona koja pokazuje nago telo, verovatno drvene lutke u apstraktnom svetlo-tamnom prostoru. Figura se vidi sa leđa. Glatka obrija na lobanja, široki vrat, dugačka leđa sa istaknutom kičmom, okrugla zadnjica. Glatko telo, telo kao falus. Živo telo, mrtvo telo. Telo pokreta i telo nepomičnosti. Muškarac ili lutan. Zamrznuti trenutak prisutnosti. Estetizovan prizor na fotografiji. Da li je reč o *gay* estetizaciji *muškog tela* kao vitalnog uzorka za pogled i dodir? Fantazmatski scenario¹⁵² enigmatičnog homoerotskog događaja koji je očuđavajući. Nestvaran, kao da je u referentnom odnosu sa snom. Kao da je san izvor onoga što se vizuelno beleži fotografskim aparatom. To su nesigurni detalji – odsečeno lice, falusna igračka i telo-

lutana u estetizovanom prostoru svetlog i tamnog.

Prikazivanje i prizivanje *gay atmosfere drugosti* u fotografijama Vaneta Bora¹⁵³ je izvedeno preciznim kadriranjem iz donjih rakursa i veštima kontrastima svetlog i tamnog. Kontrasti svetlog i tamnog 'očuju' lice snimanog, lice modela. Vane Bor je razradio, gotovo, eksplicitnu poetiku *gay* fotografske atmosfere. On nije išao ka neobičnosti ili drugosti prizora po telu, objektu ili snimljenom događaju, već je išao ka atmosferi ili, čak možda *auri*¹⁵⁴ prikazanog lica ili doga-

đaja. *Aura* je, u postbenjaminskom smislu,¹⁵⁵ to čudno i neuhvatljivo pojavno karakterišuće svojstvo i dejstvo koje nadilazi umetničko delo kao postavljen 'komad' postajući učinak autentičnosti, izuzetnosti, magičnosti, ljudskosti, nostalgčnosti, prisnost, pa čak i nekakve pretpostavljene topline i bliskosti, odnosno, seksualnog i erotskog uzbuđenja. Fotografija je ta koja učestvuje u izvođenju aure. Ne znamo zašto neko umetničko delo, na primer, fotografija deluje na nas kao gledaoc, ali ono deluje i to dejstvo se naziva 'aura'. *Aura* se ukazuje kao daleki trag i ostatak *onoga* što bi se moglo označiti kao magijska moć dodeljena objektu i očekivanju od *njega* u izvornim ritualima. Vane Bor *auratski efekat* postiže izborom i odnosom svetlog i tamnog, odnosno, kadriranja krupnog plana lica. Bor radi sa višestrukošću pojavnosti *auratskog*:

- sa *auratskim* tela koje prikazuje,
- sa gubljenjem *auratskog* u reproduktivnom snimku fotografije,
- sa prizivanjem *auratskog* u ponudi vidljivog tela kao figure (*gay figure*),
- sa ponudom naslaga tragova *auratskog* u fotografiji među fotografijama.

On svetlošću okružuje pogled fotografisanog tela i njegov – zavodljivi – gest upućen prvom gledaocu (snimatelju) i, zatim, bilo kom gledaocu. Na primer, portreti hrvatskog reditelja Vlade Habuneka, jedne od kulturnih figura srpsko-hrvatske homoseksualne scene između dva svetska rata, bili su izvedeni upravo u tom odnosu pogleda koji izlazi iz mraka kao poziv svetlosti. Pogled priziva drugog, a istovremeno se i skriva, odnosno, gubi u tami. Ponavljanje igre sa likom i svetlošću – ponavljanje prizivanja i odbijanja sa svetlošću i tamom određuju Boroze fotografije Habuneka. Svetlost se možda može videti kao vrsta *pisma* i *pisanja* (*écriture*), a to znači 'upisa' svetlošću. Svetlost fotografijom postaje slika onoga što je upisano, a to znači života.¹⁵⁶ Krupni plan ga približava, svetlo-tamno ga oneobičava, a pogled kao iz dubine 'slike' ga čini onim koji vidi da je viđen i time zauzima 'pozu' drugog u čijem se polju pojavljuje želja. Nadrealizam je i nastajao na ovako postavljenim scenarijima preobražaja 'jednostavnih slika' u začuđujuće prizore i nerešive rebuse.¹⁵⁷ Na primer, Žak-Andre Boifar je snimao detalje tela. Karakteristično misteriozno-rebusne su fotografije prstiju (*Bez naziva*, 1929). Na fotografijama se

¹⁵² Hal Foster, „Convulsive Identity“, iz *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993, str. 81.

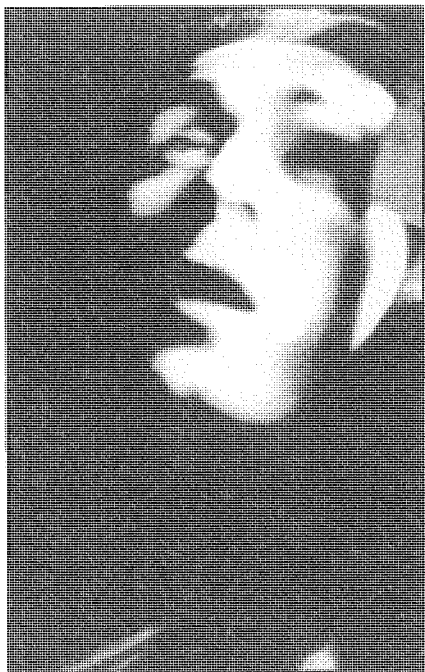
¹⁵³ Milanka Todić (ed.), *Nemoguće – Umetnost nadrealizma*. Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002, str. 284-285; Zoran Gavrić (ed.), *Vane Bor*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990.

¹⁵⁴ Walter Benjamin „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 122.

¹⁵⁵ Victor Burgin (ed), *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1987; Eduardo Kadava, *Reči svetlosti – Teze o fotografiji istorije*, Beogradski krug, Beograd, 2002.

¹⁵⁶ Eduardo Kadava, „Osvetljenje“, iz *Reči svetlosti – Teze o fotografiji istorije*, Beogradski krug, Beograd, 2002, str. 68.

¹⁵⁷ Roslaine Krauss (ed.), *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, New York, 1986.

Vane Bor, *Vlado Habunek*, 1929.

izdvaja jedan 'organ' i pokazuje se gotovo pornografski izolovano: *taj palac* je u sredini slike, izlazi iz okružujuće tame. Za razumevanje centriranja izolovanog 'organa' bitan je odnos Boifarove fotografije sa tekstom Žorža Bataja „Nožni palac“¹⁵⁸ i ugradnje interpretativnih značenja naknadnih čitalaca, na primer, Rolana Barta.¹⁵⁹ Bart na jednom mestu naglašava da nas:

Batajev tekst uči kako da se ophodimo sa znanjem.¹⁶⁰

Dok Boifar vodi pogled ka mestu koje jeste počuljenje znanja ne o telu već iz tela. Telo jeste ta granica ka kojoj se konvergira svakom fotografijom, ali jeste *rebus* koji se ne da rešiti. Palac je taj koji *palaca*, potpuno retorički situirana figura. Palac je, međutim, i 'organ' na mestu falusa:

dodira, pritiska koji je uvek znak *imanencije*. Može se zato sasvim doslovno ukazati da je i kod Bora i kod Boifara bitna ta uloga 'svetlosnog' prestupa unutar vidljivog *rebusa* koji vodi ka konačnom koje se ne da razrešiti:

Možda iskustvo prestupa, u kretanju koje ga odnosi ka svekolikoj noći, iznosi na svetlost dana taj odnos konačnosti i bića, taj trenutak granice koji je antropološka misao, počev od Kanta, obeležavala samo izdaleka i samo spolja, u jeziku dijalektike.¹⁶¹

¹⁵⁸ Georges Bataille, *Le Gros orteil*, *Documents*, *Mercure de France*, 1986, str. 75-82.

¹⁵⁹ Rolan Bart, „Izlasci iz teksta“, iz „Aktuelna tumačenja Bataja“ (temat), *Treći program RB-a* br. 72, Beograd, 1987, str. 281.

¹⁶⁰ Rolan Bart, „Izlasci iz teksta“, iz „Aktuelna tumačenja Bataja“ (temat), *Treći program RB-a* br. 72, Beograd, 1987, str. 280-290.

¹⁶¹ Mišel Fuko, „Uvod u prestup (odlomak)“, iz „Aktuelna tumačenja Bataja“ (temat), *Treći program RB-a* br. 72, Beograd, 1987, str. 305.

Ali, sa fotografijom je problem i to što je ona uvek 'trag',¹⁶² a to znači *dokument* sećanja na dijaletiku/kretanje unutar kulture. Zato fotografija nije samo lični *svetlopis*, već upis kulturalnog rada na želji, na identitetu, na prizivanju i, svakako, prisvajanju. Pitanje: „Kako prisvojiti drugog?“ kao da ponavlja *svetlosnu dramaturgiju* Borovih portreta Habuneka.

S druge strane, Rastko Petrović je serijom fotografija iz Afrike¹⁶³ (1929) suočio pogled gledaoca sa egzotičnim telom drugog. On je tu istovremeno *začuđeni etnolog*¹⁶⁴ i buržoaski evropski voajer koji obećava narativ o uživanju pogleda u telu i za telo. Fotografije prikazuju, često, centrirana naga tela muškaraca crne boje kože, ali tu su i tela žena. Petrović je anticipirao tri potencijalno identifikaciona predloga. Prvi predlog se odnosi na poziciju zapadnog muškarca posmatrača koji može bez zabrane posmatrati i fotografski prikazivati nago (drugačije, lepo, privlačno, *falusno*, animalno, prirodno) telo *drugog muškarca* kada je izvan sopstvene kulture i sopstvene rase. Ova egzotička pozicija je pozicija zapadne kulturalne i rasne hegemonije legitimnosti ulaska zapadnjaka pogledom u drugu kulturu. Drugi predlog se odnosi na fascinaciju crnim nagim telom kao idealnim telom koje je vizuelna metafora falusa – glatkog poretka označitelja koji anticipiraju idealitet uživanja. Uporediti, na primer, kako je crno-telo tretirao na dokumentarnoj fotografiji nemački ekspresionista Ernest Ludvig Kirchner (*Sam i Milli iz Cirkusa Šuman u Kirchnerovom drezdenskom ateljeu*, 1910) ili kako postmoderni američki fotograf Robert Mapletorp konstruiše *gay* idealitet *željenog* crnog tela (fotografije *Ajitto*, 1981. i *Derrick Cross*, 1982). Treći predlog se odnosi na potencijal provokacije koja prerasta u prestup. Na primer, izazvati fotografijom isti onaj 'šok' koji je Petrović provocirao sa poližanrovskim tekstom „Spomenik Putevima“¹⁶⁵ (1922), a zbog koga je bio, u jednom trenutku,¹⁶⁶ isključen iz Pravoslavne crkve. Setimo se njegovih najprovokativnijih reči:

¹⁶² Eduardo Kadava, „Tragovi“, iz *Reči svetlosti – Teze o fotografiji istorije*, Beogradski krug, Beograd, 2002, str. 119-123.

¹⁶³ Rastko Petrović, *Afrika*, IK Geca Kon, Beograd, 1930; Milanka Todić, „Fotografija o iskustvu putnika“, Dejan Sretenović, „U potrazi za prvobitnim“ i Tatjana Rosić, „Rastko: skandal i ekstaza tela“ iz: Mihajlo Pantić, Olivera Stošić (eds), *Otkrivanje drugog neba – Rastko Petrović*, KCB, Beograd, 2003, str. 80-87, 88-102, 103-117.

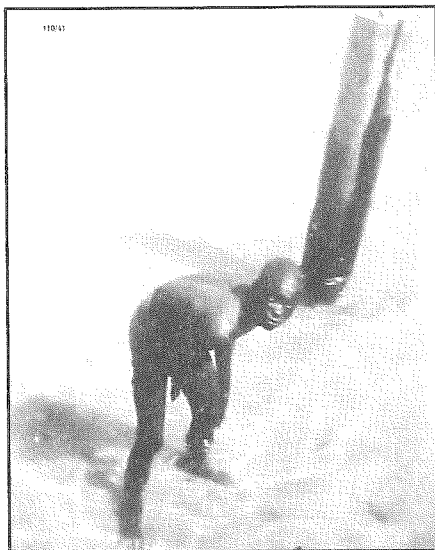
¹⁶⁴ Denis Hollier, „The Use-Value of the Impossible“, iz „A Documents Dossier“ (temat), *October* no. 60, New York, 1992, str. 3-24; Jasna Tijardović, *Jedan minut pre ubistva. Fotografija u srpskom nadrealizmu (1926-1936)*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2002, str. 10-11.

¹⁶⁵ Rastko Petrović, „Spomenik Putevima“, *Putevi* br. 1, Beograd, 1922, str. 9-12.

¹⁶⁶ „Izjava Rastka Petrovića“, *Putevi* br. 2, Beograd, 1922, str. 1.

Da, lirike
Naš Hrist sad u vrtu
Okrugao i crn od mahagovine
Muški mu znak dopire do kolena.

Homoseksualno ili biseksualno ponašanje kod modernista i avangardista je imalo određujuću transgresivnu poziciju: provocirati norme i njihov bitni hegemoni preplet kôdiranja dozvoljenog i nedozvoljenog u etički centriranom nacionalnom i religioznom buržoaskom društvu. U egzotičnom svetu se otkriva to drugo nestabilno raspoređivanje uloga kao u plesu domorodaca:



Rastko Petrović,
sa putovanja po Africi, 1929.

Duh Sumangurua vlada nad savannama, rekama, kajmanima i noćima. I nikakvo čudo što kod crnaca taj rat igraju i žene, dok otmicu žena ili porađanja igraju mladići; nikakvo čudo što se jedan tragični događaj pretstavlja groteskama a jedan vesao jadicovkama. Sve je simbol i mađija, i crnac u njima vidi smisao koji je za nas nepojmljiv.¹⁶⁷

I, ako se prihvati pretpostavka o homoseksualnim/biseksualnim gleđištima Rastka Petrovića, tada se

može fotografisanje nagog crnog muškog tela videti i kao predložak fantazmatškog identifikacionog objekta. To telo nije *samo telo* za kojim fotograf žudi, već telo na koje projektuje svoje imaginarno *telo*. On žudi za referiranjima ka nesputanom i seksualno potentnom crnom muškom/ženskom telu, ali i za *antiesencijalizmom* koji je tako stran njegovoj buržoaskoj racionalnoj i pragmatičnoj, odnosno, prirodnoznanstveno orijentisanoj kulturi modernizma:

¹⁶⁷ Rastko Petrović, *Afrika*, IK Geca Kon, Beograd, 1930, str. 127.

Kod primitivaca ne postoje pojmovi o prirodnim zakonima. Rađanje nije zakon, umiranje nije zakon. Kad ne bi bilo zlih očiju, povreda fetiša, i drugih čari, čovek nikada ne bi umro. Zato i ako umre recimo čovek od strele ili ujeda zmije, traga se uvek koji je taj sused ili prijatelj koji ga je ubio, izvršivši pre toga čarolije i fetiše protivu kojih se nije mogao odbraniti.¹⁶⁸

Logika izvođenja crnog tela kao zastupnika *gay* ili biseksualnog fantazma je slična logici izvođenja fantazmatškog predočavanja crnog ženskog tela u muškim heteroseksualnim predstavama. Kao da je reč o traganju ili, tačnije, konstruisanju 'drugog tela' izvan regulacije i deregulacije, tj, nadzora unutar matične kulture.

¹⁶⁸ Rastko Petrović, *Afrika*, IK Geca Kon, Beograd, 1930, str. 147.

PRIKAZIVANJE I IZVOĐENJE LEZBEJSKIH IDENTITETA

Najveći broj slika, iz istorije umetnosti do XX veka, koje prikazuju seksualni, erotski ili emocionalni odnos dve žene u zapadnoj istoriji slikarstva su naslikali muškarci. Mogu se pratiti primeri muškog prikazivanja lezbejskog seksualnog/erotskog ili bihevioralnog odnosa od rimskog fresko slikarstva preko rokoka, realizma i simbolizma do slikarstva novog objektivizma i individualnih erotskih modernističkih mitologija. Ove slike pokazuju, pre, izvođenje uloge vizuelne predočivosti među-ženskog erotskog odnosa u građenju muškog-dominantno heteroseksualnog konstruisanja želje za ženskim telima i prestupima zapadne monogamnosti, nego o unutar-lezbejskom strukturiranju seksualnog odnosa ili emocionalnosti u svakodnevicu *samih žena*. Ove slike, zato, pokazuju na koji način prikazivanje ženske homoseksualnosti učestvuje u građenju heteroseksualnog muškog identiteta i njegove 'normiranosti' i očekivane ili neočekivane *transgresivnosti* u vizuelnom uživanju. Slike vode ka pozicioniranju odnosa muškog pogleda i ženskog, pa i lezbejskog tela postavljenog za muški pogled. Frojd je, na primer, u „Tri rasprave o seksualnoj teoriji“¹⁶⁹ definisao *scopophiliju* kao jedan od komponentnih nagona seksualnosti koji postoji kao instinkt sasvim nezavisno od erogenih zona.¹⁷⁰ Povezao je *scopophiliju* sa odnošenjem prema drugim ljudima kao prema *objektima*, njihovom podređivanju kontrolišućem i radoznom pogledu.

Na primer, Kurbeoova slika *Usnule žene* (1848-49) nastaje unutar liberalno-buržoaskog konteksta i izvedena je kao pikturalni figurativni prizor za pogled koji uživa u ženskim isprepletanim i opuštenim telima. U kontekstu buržoaske autonomije estetskog/umetničkog lezbejska scena je ponuđena kao neproblemski *vizuelni objekt*, tj. kao objekt koji ne sadrži rodni konflikt ili prestup. Transgresija heteroseksualne norme, identiteta i identifikacije je apstrahovana u ime estetskog

¹⁶⁹ Sigmund Frojd, „Tri rasprave o seksualnoj teoriji“, iz *O seksualnoj teoriji / Totem i tabu*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 5-118.

¹⁷⁰ Lora Malvi, „Zadovoljstvo u gledanju / fascinacija ljudskim oblikom“, u „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, iz Branka Arsić (ed), „Feministička teorija filma“ (temat), *Ženske studije* br. 8-9, Beograd, 1997, str. 46.

ili erotskog uživanja koje je rodno obeležen^o za, svakako, pogled muškarca. Muškarac u svoje područje društvene moći i kontrole heteroseksualnog uživanja ugrađuje vizuelizovani lezbejski figuralni prizor kao jedan od objekata kojim se uživalac (on) potvrđuje kao vlasnik i gospodar pogleda nad telom drugog, pa i među-odnosa unutar suprotnog pola.

Simbolističke slike (*Sapfo i Erina u Bašti* u Mytilene, 1864) Simeona Solomona konstruišu za muški pogled nagovešteni ženski erotizam posredstvom prikazivanja telesnog dodira. Legitimizacija *perverzno*¹⁷¹ prizora, prizora među-ženske nežnosti, za muški pogled¹⁷² izvodi se uspostavljanjem simboličke referencijal-



Gustav Kurbe *Usnule žene*, 1848-1849.

nosti ka antičkom homoe-rotizmu kroz klasicističku ikonografiju i obećani narativ o životu pesnikinje Sapfo.

Slika Kristijana Šada *Prijateljice* (1928) izvedena je kao muška-pornografska slika kojom se prikazuje 'lezbejski' odnos dve žene. One su prikazane u nekonzistentnosti muško-pornografskog pogleda, prividno lezbejskog si-

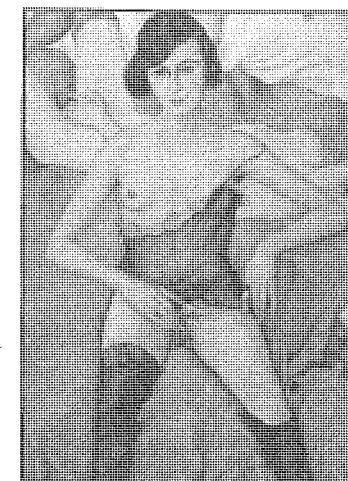
tuiranja odnosa figura i otuđenog ne-dodira između prikazanih žena. *Pornografski režim* slike je izveden centriranošću genitalija, na primer, prizor masturbacije. Lezbejski režim je obećan prisutnošću na slici dve izolovane nage erotizovane ženske figure koje su tu jedna pored druge. Otuđenost je onaj manjak ljudskog odnosa između prikazanih figura, njihova odvojenost. Uporednost ova tri vizuelna režima čini sliku konfliktnom i potvrđuje slikarevu platformu 'muškog pogleda' unutar građanskog kapitalističkog, još patrijarhalnog, društva Vajmarske republike.¹⁷³ Paradoksalnost i konfliktnost Šadovog prizora tumači Marša Meskimon:

¹⁷¹ Jacques-Alain Miller, „O perverziji“, iz *O nekom drugom Lacanu*, Analecta, Ljubljana, 2001, str. 101-121.

¹⁷² Viktor Burgin, „Perverzni prostor“, iz Branislava Anđelković (ed), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002, str. 201-217.

¹⁷³ Uporediti sa Marsha Meskimmon, *We Weren't Modern Enough – Woman Artists and the Limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999.

...pobijanje lezbejstva saglasno heteroseksualnom poretku bilo je ostvareno prikazivanjem 'lezbejki' kao nadražaja za heteroseksualnog muškarca. Takođe, pretpostavka da je lezbejski susret varijanta heteroseksualnog odnosa znači dodavanje pikantnosti za muškog partnera. Brojne slike lezbejske seksualnosti su proizvedene u ovakvom okviru tokom trajanja Vajmarske republike. Kristijan Šadova slika *Partnerke* (*Freundinnen*,¹⁷⁴ 1928) je tipičan uzorak ove tendencije. U Šadovom radu, ženske figure su pokazane nage i jedna od devojaka masturbira. Prikaz je izveden za uživanje posmatrača. Uprkos tobožnjem međusobnom odnosu ove dve žene se ne dodiruju i ne angažuju jedna drugu. Slika je upućena ka (muškarcu) umetniku i posmatraču.¹⁷⁵



Kristijan Šad, *Prijateljice*, 1928.

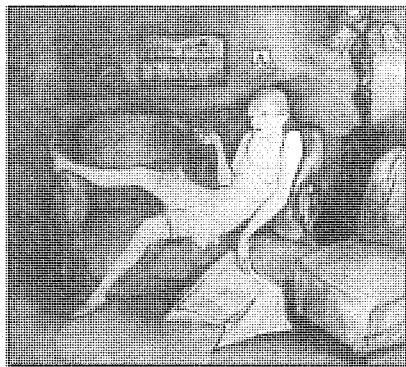
Meskimon ukazuje na centriranost slike od muškarca i za muškarca gledaoca. Drugačija funkcija prikazanog potencijalnog ili podruštvljenog lezbejskog 'tela' i 'sveta' se vidi u grafikama, crtežima i slikama Jene Mamen. Ona je izvela kulturnu ilustraciju urbane lezbejke *The Garçonne* (1931) za publikaciju aktiviste i teoretičara homoseksualnosti Magnusa Hiršfilda *Moralna istorija posleratnog perioda*.¹⁷⁶ Maman je izvela karakteristični portret lezbejke kao moderne, urbane i androgine (*in-between*, tj. među-rodne) žene. Na slici *Bal sa maskama* (1928) razradila je lezbejsku taktiku 'preoblačenja' (*cross-over*, prelaženja između rodničkih pozicija, pojavnosti, izgleda) i atmosfere lezbejskih klubova. Uspostavljana su, u Vajmarskoj Nemačkoj, tri modela prikazivanja u slikarstvu, fotografiji i filmu lezbejke, lezbejskog života i kulture (*Girlkultur*). Erotske i pornografske predstave lezbejstva za muški pogled (Šad). Akademske i neoklasične predstave lezbejstva sa referencom prema antičkom svetu (Rene Sinte). Urbane i moderne predstave savremene žene među ženama (Mamen).

¹⁷⁴ Eufemizam *Freundin* je bio žargonski izraz za lezbejske partnerke u to vreme.

¹⁷⁵ Marsha Meskimmon, „The Garçonne – The Third Sex“, iz *We Weren't Modern Enough – Woman Artists and the Limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999, str. 203.

¹⁷⁶ Marsha Meskimmon, „The Garçonne – The Third Sex“, iz *We Weren't Modern Enough – Woman Artists and the Limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999, str. 199.

Zatim, Baltusov *Čas gitare* (1934) eksplicitno se pokazuje kao predstavljačko konstruisanje i slikarsko izvođenje blasfemične perverzije¹⁷⁷ u onom duhu u kome su, na primer, Žorž Bataj¹⁷⁸ ili Pjer Koslovski¹⁷⁹ razrađivali konceptualizacije transgresije i transgresivne seksualnosti u modernom društvu. Na slici je prikazana ženska osoba srednjeg doba, učiteljica gitare, koja u naručju drži i mazi polunagu devojčicu. Ona drži devojčicu na način kako se drži gitara ili na način kako u gotičkoj kompoziciji *Pijeta* mati drži mrtvo sinovljevo telo (na primer, Ežeran Kvarton, *Avinjosnka Pijeta* / *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*!, oko 1470). Ovde je prikazana lezbejska scena uzeta kao retoričko pojačanje 'prestupničkog



Žan Maman, *The Garçonne*, 1931.

pogleda' muškarca. Na primer, postoji i Baltusov crtež *Etude pour „Le leçon guitare“* (1949) na kome je umesto 'učiteljice' prikazan stariji muškarac, što pokazuje slikarevu racionalnu kombinatoriku izvođenja naglašeno perverzno figurativnog prizora. Baltus je kombinovao situacije prizora da bi postigao perverzni efekat za pogled muškarca/žene koji je pojačavan potencijalnim referencama ka pedofiliji, incestu i, svakako, provokaciji hrišćanskih vrednosti.

Nasuprot Kurbeu, Šadu ili Baltusu francuski postimpresionista Anri de Tuluz-Lotrek u seriji slika iz javnih kuća (na primer, *U krevetu*, ili *Poljubac*, 1892)

pravi neočekivani obrt time što seksualni, emotivni i svakodnevni odnos dve žene ne prikazuje kao 'erotski objekt' za pogled muškarca, već kao *iskreni* i *autentični* izraz i trag saživljavanja sa njihovim odnosom, emocijama, druženjem, nežnošću i patnjom. Slike, tu možda po prvi put, prikazuju i time konstruišu atmosferu privatnosti svakodnevnog lezbejskog odnosa unutar sveta prostitucije. Time se pokazuje da lezbejski odnos nije samo seksualni čin, već i društveni intersubjektivni odnos u

različitim režimima egzistencije. Lotrekovo prikazivanje 'lezbejske sentimentalnosti' blisko je atmosferi 'lezbejske emocionalnosti' u ranim figuralnim skicama ženskih aktova, na primer, Ide Teišman (*San*, 1905) ili mnogo kasnije lezbejskim-aktivističkim neokonceptualnim fotografijama Marijane Rot (*Ljubav*, 1980) ili popističkim i ironičkim, ali ipak aktivističkim, performansima ili foto-performansima Rene Koks (*Yo Mama's Last Supper*, 1996).

Ono što na nivou taktika različitih prezentacija lezbejskog i ženskog identiteta postaje bitno jeste: otklon od režima prikazivanja i izražavanja lezbejskog kao izazovnog erotskog i razvijanje vizuelnosti lezbejskog kao svakodnevnog i javnog društveno.¹⁸⁰ Jedan od ključnih primera inverzije lezbejske privatnosti u javnu prezentaciju su fotografije Mena Reja na kojima su prikazane scene iz svakodnevice američke pesnikinje Gertrude Stajn¹⁸¹ i njene dugogodišnje životne saputnice Alis B. Tokles u Ateljeu u Dvadesetsedmoj ulici iz 1923. Ova serija fotografija je odigrala bitnu ulogu jer je 'privatnost' dve žene izvela u medij javne prezentnosti, tj. zajednički život dve žene je prikazan kroz 'sasvim običnu' svakodnevnicu. Jasno se prepoznaje taktika nadilaženja pojavnosti 'perverzne vizuelnosti' u ime građenja potencijalne 'normalnosti' i 'običnosti' među-ženskog zajedničkog života.

Takođe, koncept preoblačenja i maskulinog revizualiziranja ženskog lika bio je vezan za, na primer, višu društvenu klasu (Romein Bruks *Elisabeth de Gramont, duchessa di Clermont Tonnerre*, 1924; ili Nasta Rojc,¹⁸² *Autoportret – lo-*



Baltus, *Čas gitare*, 1934.

¹⁷⁷ Claire Pajaczkowska, *Perversion*, Icon Books UK, Cambridge, 2000.

¹⁷⁸ Žorž Bataj, *Erotizam / Suze Erosove*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1972; i Žorž Bataj, *Plavetnilo neba*, Prosveta, Beograd, 1978.

¹⁷⁹ Michel Foucault, „A Preface to transgression“ i „The Prose of Acteon“, iz James D. Faubion (ed), *Michel Foucault – Aesthetics, method, and epistemology (Volume two)*, Penguin Books, London, 1994, str. 69-87 i 123-135.

¹⁸⁰ B.J. Wray, „Performing clits and other lesbian tricks: speculations on an aesthetics of lack“ i Meiling Cheng „Renaming Untitled Flesh – Marking the politics of marginality“, iz Amelia Jones, Andrew Stephenson (ed), *Performing the Body / Performing The Text*, Routledge, London, 1999, str. 186-198 i 199-222.

¹⁸¹ Gertruda Stejn, *Melankta*, Nolit, Beograd, 1956; Alis B. Toklas, „Autobiografija“, iz Gertruda Stejn, *Melankta*, Nolit, Beograd, 1956, str. 303-564; Gertrude Stein, *Tender Buttons: Objectcs * Food * Rooms*, Sun & Moon Classics, Los Angeles, 1993.

¹⁸² Liljana Kolešnik, „Safički modernizam Naste Rojc“, iz Dejan Vuletić (ed), „Gay i lezbejska povijest Hrvatske 2“ (temat), *Gordogan* br. 2-3, Zagreb, 2004, str. 152-154.

vac, 1912), umetničke ženske škole (slavna fotografija sa američkom slikarkom Džordžijom O Kif) ili radnička udruženja (fotografija nepoznatog beogradskog fotografa koju sam slučajno našao u porodičnoj zaostavštini na kojoj je moja rođaka Lj. P. u muškoj odeći sa prijateljicom). Preoblacenje/maskiranje žene u mušku odeću je od desetih do kasnih tridesetih godina 20. veka bilo znak emancipacije urbane žene, relativiziranje granica rodnog identiteta ukazivanjem na potencijalnosti i izmenjivosti rodni uloga i iskazivanje eksplicitne ili implicitne, ređe, homoerotičnosti i, češće, polierotičnosti.

Fotografije francuske umetnice Klod Kaun, koje su nastajale između dvadesetih i pedesetih godina XX veka, produkovala su intencionalni koncept specifične ikonografije modelovanja i transfigurisanja lezbejske figure: artificijelnog maskiranog tela (*Autoportret*, 1919, 1921, 1927, 1928, 1929, 1930) koje se ukazuje kroz mnogostruke uloge upućene pogledu druge. Zamisao 'maskiranja' i to *beskrajnog maskiranja*¹⁸³ jeste, prema fotografijama Klod Kaun, instrument izvođenja hibridne i pluralne telesnosti i subjektivnosti 'nje' kao lezbejke, kao *drugačije žene*. Vizuelizacija *subjektivnosti* je pokušaj konstruisanja različitih artificijelnih likova koji će istovremeno postojati u destabilizovanju jednog identiteta i njegove hegomone kontrole seksualnog izbora ili drugačijeg seksualnog uslova u odnosu na heteroseksualni. Njen rodni lezbejski identitet je suptilno isprepletan sa avangardnim post-dadaističkim i proto-nadrealističkim *ludizmom* koji se očituje iz neuobičajenih i neestetskih fotografskih predstava. Ona je gradila vizuelnu, fotografsku, autobiografiju prekrivajući svakodnevicu fikcionalnom strukturacijom *nje* kao druge i to druge u promeni. Takođe, avangardni i lezbejski identitet Klod Kaun je u odnosu sa francuskim i jevrejskim iden-



Nasta Rojc, *Autoportret – lovac*, 1912.

¹⁸³ Navode se reči Klod Kaun „Ispod maske, druge su maske. Nikada neću dovršiti otkrivanje svih ovih lica“, u Rosalind Krauss, „Claude Cahun and Dora Maar: By Way of Introduction“, iz *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999, str. 29.

titetima koji nisu bili nekonfliktni u periodu pred Drugi svetski rat. Fotografije se, zato, mogu razumeti i kao odbrambeni mehanizmi prenošenja konfliktne svakodnevice u fiktionalni svet maskiranja i poziranja za snimanje kojim se aktuelnost odlaže i premešta. Ali, njene fotografije su i identifikacioni vizuelni modeli za 'nju' koja je morala da pronađe i izvede to *drugo vizuelno ja*. Rozalind Kraus na jednom mestu¹⁸⁴ poredi travestije Marsela Dišana sa travestijama Klod Kaun tražeći sličnost između njihovih procedura i načina izvođenja vizuelne izmene rodnog identiteta. Isticanje ove vizuelno-performativne sličnosti između njihovih fotografija prikriva jednu bitnu razliku. Dišan je bio umetnik-muškarac koji za svoje izmene umetničkih, poetičkih, životnih i rodni pozicija nije tražio 'vizuelni lik'. Naprotiv, on se koristio mogućnostima izvođenja različitih javnih uloga koje su bile, u svakom trenutku, deo sveta umetnosti i njegovih potencijalnih ili aktuelnih preobražaja. Dišanove fotografije (*Tonsure*, 1919. ili *Men Rey, Marsel Dišan – Rose Selavy*, 1921) u psihološkom smislu su, zato, indiferentne i usmerene na prezentaciju spoljašnjeg i javnog vizuelnog događaja: spektakla nestabilnog roda u svetu umetnosti. Klod Kaun je umetnica koja je životne i umetničke aktivnosti, većim delom, izvodila na privatnoj razini, mada ih je rigorozno konceptualizovala do diskursa o 'heroini'.¹⁸⁵

Njen umetnički rad je bio privatna praksa beleženja ili konstruisanja nje-same unutar svakodnevice izvan javnog prostora umetnosti i kulture. Njene fotografije su u psihološkom smislu vizuelni uzorci za konstruisanje ne samo vidljivog identiteta tela, već i za njenu *telesnu nutritinu* (psihički život).

I još jedan primer. Maskiranje umetnica Lejle Ešton Heris i Rene Koks za sni-

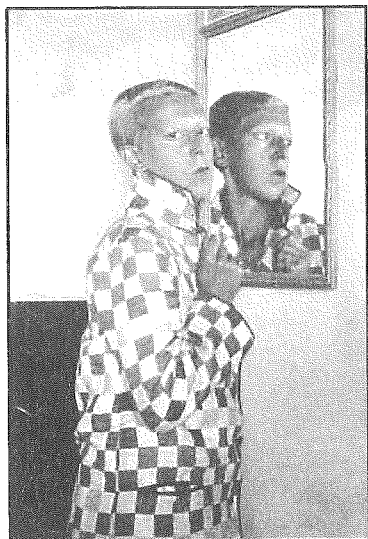


Nepoznati fotograf,
Dve beogradske feministkinje, 1930.

¹⁸⁴ Rosalind Krauss, „Claude Cahun and Dora Maar: By Way of Introduction“, iz *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999, str. 42.

¹⁸⁵ Klod Caun, „Heroines – Andromeda to the Monster: in memory of the *legendary Moralities*“ (oko 1925), iz Shelley Rice, *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Derain, Cindy Sherman*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999, str. 43-94.

manje polaroid fotografije *Kraljica. Krivotvoreni i Ono. Dete* (*Queen. Alias & Id: The Child*, 1994) ima politički karakter u odnosu na pitanja o rodu. Rene Koks izvodi ulogu oca, a umetnica Lejla Ešton Heris izvodi ulogu majke. Obe su, izgleda, afro-američkog porekla. Dete nema afro-kosu, tako da se može pretpostaviti da je usvojeno. Cela aranžirana scena i prizor ukazuju da vizuelni izgled nije siguran kriterijum izvođena identiteta. Maskiranje nije izvedeno u cilju postignuća drugog identiteta – drugosti – već u cilju prestupa koji bi trebalo da provocira, istovremeno, i rodne i rasne predrasude, ali i prividno univerzalni model 'porodične' ćelije, tj. trougla: otac, majka i dete. Ovakva vrsta performer-skog rada je politička, jer nije usmerena ka izvesnoj ili neizvesnoj pozitivnoj subverziji kao samorealizaciji drugosti u području legitimizacije vizuelnog izgleda i time ospoljenja subjekta, već je usmerena ka negativnoj subverziji poverenja u vizuelnu legitimnost i njene ideološke potpore u svakodnevicu rasnog, heteroseksualnog i porodičnog javnog života.



Klod Kaun, *Autoportret*, 1928.

U naznačenim delima reč je, pre svega, o odnosu čulne pokaznosti tela, koncepta životnog tela i modela vizuelnog i simboličkog posredovanja lezbejskog tela u svakodnevnom životu. Čulna pokaznost i izgled tela su *imaginarna formacija* – ono što je od tela upućeno čulima. S druge strane, *imaginarna formacija* koja se događa subjektu simbolički je prevodljiva u govor (imenovanje, diskurzivno i epistemološko situiranje). Ali, pri svakom prevođenju nešto ispada, gubi se i time ostavlja prostor za nesporazum. Svaki identitet sadrži neizvesnu količinu nesporazuma – manjkavosti – koja se smešta između znanja o sebi, emocionalnog ostvarenja u *nesamom* životu i izvođenja uloge u ideološkoj konfiguraciji mikro– ili makro-društvene zajednice. *Svest*, tj. potencijalna *samo*-konceptualizacija, pojavljuje se uvek kada postoji materijalna *površina* kojom može da se proizvede ono što se naziva predstavom 'sebe' i, svakako, 'drugog' u složenom odnosu trenutnog života unutar društva. Na primer, Džudit Batler ukazuje:

Ako 'jeste' žena, to zacijelo nije sve što jeste; izraz nije iscrpan, ne zato što 'osoba' prije nego što ima rod transcendira njegova specifična svojstva, nego zato što se rod ne konstituira uvijek koherentno ili konzistentno u različitim povijesnim kontekstima te zato što se rod križa s rasnim, klasnim, etničkim, spolnim i regionalnim modalitetima diskurzivno konstituiranih identiteta. Na kraju postaje nemoguće izdvojiti 'rod' iz političkih i kulturnih sjecišta u kojima se stalno proizvodi i održava.¹⁸⁶

Predstavljanje lezbejskog identiteta je složeno mnoštvo izvođenja između imaginarnog i simboličkog prevođenja čulne i konceptualne pojavnosti 'subjekta' i 'jastva', sa svim iskliznućima i nesporazumima, o međuženskoj seksualnosti, samoj ženskoj emocionalnosti, ali i o političkoj, a to znači, javnoj interventnoj diskurzivnosti uređenja i preuređenja života na mikro– i makro– razinama u kulturi i društvu određenog geografskog i istorijskog konteksta. I u nešto zaoštrenijem smislu, antiesencijalističkog postuliranja, može se reći u smeru razmišljanja Tereze de Lauretis, jeste spoljašnja politička praksa u kojoj se termin 'rod' određuje na sledeći način:

Termin *rod* je, u stvari, prikazivanje odnosa, koji pripada klasi, grupi, kategoriji. Rod je predstava odnosa, (...) rod konstruiše odnos između jednog entiteta i drugih entiteta, koji su prethodno konstruisani kao klasa, i to je odnos pripadanja; tako, rod označava za jedan entitet, recimo individuum, poziciju u klasi, i zato, takođe, poziciju *vis-à-vis* drugih prethodno konstituisanih klasa.¹⁸⁷



Lejla Ešton Heris i Rene Koks, *Kraljica. Krivotvoreni i Ono. Dete* (*Queen. Alias & Id: The Child*), 1994.

¹⁸⁶ Judith Butler, „Žene kao subjekt feminizma“, u „Subjekt spola / roda / žudnje“, iz *Nevolje s rodom – Feminizam i subverzija identiteta*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000, str. 19.

¹⁸⁷ Teresa de Lauretis, „The Technology of Gender“, iz *Technologies of Gender – Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, str. 4.

UMETNOST KROZ IDENTIFIKACIONI DISKURS KULTURE: ADRIJAN PAJPER

Adrian Pajper je afro-američka konceptualna umetnica koja deluje od kasnih šezdesetih godina. Njeni rani radovi su se zasnivali na postminimalističkom, konceptualnom i radikalno-formalno-analitičkom istraživanju jezičkih propozicija o umetnosti,¹⁸⁸ na primer, primenjivala je metajezičku (formalno lingvističku, konceptualnu) analizu na specifične koncepte i pojave 'prostora', 'vremena' i 'objekta', ali i na specifične funkcije vizuelne percepcije, statusa gledaoca kao aktera i na ulogu autora. Njen rad se na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine preusmerava na analize, istraživanja i rasprave procedura indeksiranja unutar polja izvođenja političkog,¹⁸⁹ svakodnevnog,¹⁹⁰ rasnog¹⁹¹ i rodnog¹⁹² identiteta i društvenog odnosa prema specifičnim identitetima u poznokapitalističkom američkom društvu.

Adrijan Pajper je 'meta-umetnost' odredila u dvostrukosti istraživanja dru-

¹⁸⁸ Adrian Piper, „About Space, Time, Language, Form“ (1968.), „Letter to Terry Atkinson“ (1969.) ili „Re: Three Untitled Projects“ (1969.), u „Meta-Art 1968-70: The Metaphysics of Conceptual Art“, iz *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 11, 15, 17-18.

¹⁸⁹ Eluzabeth Hayt-Atkins, „The Indexical Present – A Conversation with Adrian Piper“, *Arts Magazine*, New York, March 1991, str. 48-51 i Adrian Piper, poglavlje „Meta-Art 1975-1982: Object Catalysis and Political Self-Awareness“, iz *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 157-192.

¹⁹⁰ Adrian Piper, poglavlje „Meta-Art 1970-1976: Performance Catalysis on the Street and in the World“, iz *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 25-156.

¹⁹¹ Adrian Piper, poglavlje „Meta-Art 1983-1992: Racism, Racial Stereotyping, and Xenophobia“, iz *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 193-307, i Marjorie Welish, „In This Corner – Adrian Piper's Agitprop“, *Arts Magazine*, New York, March 1991, str. 43-47.

¹⁹² Različiti pristupi u njenom radu (filozofski, konceptualni, politički, rasni) su izvedeni sa 'rodne' pozicije kao karakterističnog problemskog mesta izvođenja. Videti: Adrian Piper, „Xenophobia and the Indexical Present I: Essay“, u „Meta-Art 1983-1992: Racism, Racial Stereotyping, and Xenophobia“, iz *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 245-254; takode: „Adrain Piper“, u Uta Grosenick (ed.), *Women Artists in the 20th and 21st Century*, Taschen, Köln, 2001, str. 438-443.

štvene realnosti posredstvom umetničkog rada kao *uzorka* intersubjektivnih odnosa i posredstvom teorijskih i filozofskih interpretacija pojavnosti identiteta unutar umetnosti i kulture. Pri tome, prefiks 'meta' označava otklon od 'same' iskustvene prakse kao izvora znanja o životu ka lociranju, identifikovanju, opisivanju, objašnjavanju i raspravljanju simboličkih efekata, tj. značenjskih kontekstualizacija te životne i iskustvene prakse. Ukazuje se da je iskustveni okvir uvek već zahvaćen simboličkim poretom koji situira mogućnosti iskustva, a ne da je iskustvo kao efekat datosti 'izvor' simboličkog posredujućeg identiteta. Ovaj interpretativni i umetnički obrt je bitan za njen rad i za izvođenje rada kao kulturološki orijentisane umetničke prakse. Adrijan Pajper anticipira zamisli umetnosti u doba kulture. Ona kroz analizu egzistencijalnih i bihevioralnih odnosa u složenom klasnom i višerasnom društvu dolazi do stava, da analiza vodi od emocije (psihičke strukturalizacije) ka interpretativnom govoru (ospoljenje društvenog okvira). Time se otkriva suštinska diskurzivno-politička pozadina ljudskog emocionalnog strukturiranja unutar savremenog društva. Na primer, ona zapisuje:

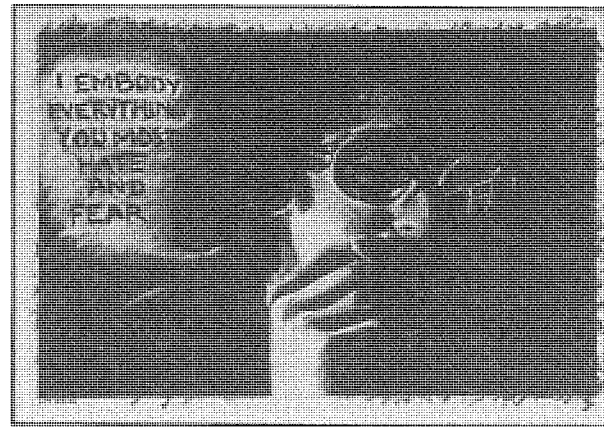
Moja strategija samoodbrane je da transformišem bol u značenja.¹⁹³

Ona prelazi sa pozicija identifikovanja neposrednog iskustva unutar svakodnevice u rasnoj politici identiteta na poziciju teorijske razgradnje i provokacije konceptualne aparature dominantne društvene identifikacije. Jer nije jedino, bitno pitanje o dijagnosticiranju odnosa dominantnog *belog* i marginalnog *crnog* identiteta kao zatečenog stanja stvari, već i provociranje diskurzivnih i institucionalnih okvira u kojima se 'beli identitet' izvodi kao dominantan, a 'crni identitet' kao marginalan'. S druge strane, reč je i o situacijama kada ne-beli identitet vidi sebe kao marginalno pozicionirani identitet u društvu i time pojedinačno telo/subjekt konstruiše kao pozicionirano drugo. Pitanje diskurzivnog 'uramljivanja' (*framing*) egzistencije kroz pozicioniranje ponašanja je bazično političko pitanje kada se radi o istraživanju *politika identiteta* u višerasnoj i klasnoj kulturi. Ona pokazuje da njen položaj prisutnosti u raspodeli društvenih moći nije izvorni (prirodni, po sebi razumljiv, očigledan), već da je zadat političkim diskurzivnim radom na strukturalizaciji društva i borbama koje se odvijaju unutar društva. Ona sasvim eksplicitno zapisuje:

Moje iskustvo kao žene iz Trećeg sveta koja živi i deluje u dominantnom (*main-*

¹⁹³ Adrian Piper, „Xenophobia and the Indexical Present I: Essay“, u „Meta-Art 1983-1992: Racism, Racial Stereotyping, and Xenophobia“, iz *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 245.

stream) društvu je obeleženo prisilnom društvenom i profesionalnom marginalnošću i uskraćenošću, koju sprovodi dominantna kultura; ili, sasvim sažeto, ta kultura me smešta u podređeni položaj.¹⁹⁴



Adrijan Pajper, *The Mythic Being: Embody*, 1975.

Adrijan Pajper kroz performanse, video filmove, fotografske i tekstualne radove, plakate, instalacije i teorijske rasprave ukazuje na specifične taktike subverzije *politike identiteta* unutar poznog kapitalizma u SAD. Ona razrađuje koncept 'indeksne prisutnosti' da bi opisala tehnike i tehnologije konstruisanja/izvođenja tela kao subjekta unutar kapitalističkog višerasnog društva. Ona na, sasvim cinički način, pokazuje da 'fizički izgled' nužno ne određuje rasnu i rodnu pripadnost. Da identifikacija na osnovu fizičkog izgleda tela jeste oblik dominantnog rasizma, jer:

...nema povezanosti između toga kako jedna osoba izgleda i njenog genetskog porekla.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Adrian Piper, „Xenophobia and the Indexical Present I: Essay“, str. 245.

¹⁹⁵ Elizabeth Hayt-Atkins, „The Indexical Present – A Conversation with Adrian Piper“, *Arts Magazine*, New York, March 1991, str. 51.

Ona sebe i posmatrača njenih dela suočava sa pitanjima odnosa 'klasifikatornih društvenih moći' kroz koje se pojedinačni subjekt rasno, rodno i klasno identifikuje u odnosu na javni i privatni diskurzivni prostor društva. Pri čemu, čin identifikacije nije stvar odluke (intencije koja kao da kaže „ja ću biti crnkinja ili belkinja, homoseksualka ili heteroseksualka, siromašna ili bogata, obrazovana ili neobrazovana“), već je posledica sasvim specifičnih situacija instrumentalnog i racionalnog političkog situiranja u mapi identiteta i njihovih privatnih i javnih pozicija. Takvi izbori su najčešće neizbežno nametnuti i bolni, jer se ne dotiču samo okolne ljudske 'maske' u društvenom prostoru, već i konkretnog tela koje biva *oblikovano* za život u životu kao takvo i takvo (crno ili belo, homoseksualno ili heteroseksualno, siromašno ili bogato, obrazovano ili neobrazovano).

Radi se o suočenju sa složenim funkcijama i efektima tih funkcija u društvu koje se strukturira kao društvo sa prepoznatljivim međudodnosima registara svakodnevnog života. U tom smislu se njen rad može opisati kao suočenje sa 'biomoćima' (*biopower*) unutar društva. Biomoć je oblik moći koji reguliše društveni život kroz njegovu unutrašnjost sledeći ga, interpretirajući ga, apsorbujući ga, i reartikulišući ga.¹⁹⁶ Zato, Adrijan Pajper nije zainteresovana za 'svoju iskrenu priču' kao *svoju ličnu autentičnu priču* izvedenu kroz umetnost, već za indeksiranje modela i klišeja društvenih mehanizama (*tehnologija jastva*)¹⁹⁷ kojima se oblikuje ljudsko telo/identitet, možemo reći, u polju društvene biomoći. Ona, na primer, radi sa 'androginih izgledom' (nosi mušku frizuru, ponekad nosi veštačke brkove, ponaša se na način muškarca, puši cigare kao muškarac) da bi kroz uspostavljeni sistem javnih-telesnih kao bihevioralnih razlika (muškarac/žena) postavila pitanje na koji način se izvodi pojedinačni rasno/rodni/klasni identitet u specifičnim društvenim okolnostima javnog odnošenja (ulica, diskoklub, škola).¹⁹⁸ Ona radi sa sasvim različitim pojavnostima rasne mržnje, rasnog straha ili homofobijom. Na primer, na posteru *The Mythic Being*: i *Embody* (1975) je prikazan njen portret kao crnog mladića sa afrok frizurom, tamnim naočarima i zapaljenom cigaretom koji prati tekst:

Ja otelotvorujem sve ono što najviše mrzite i čega se plašite.¹⁹⁹

Drugim rečima, izvodi se javno telo koje svojim izgledom izaziva nelagodni osećaj kod belih sugrađana. U tom smislu ona ukazuje i na rasističku i homofobičnu nelagodnost belih građana prema disko muzici koja se identifikuje sa crnom populacijom i *gay* kulturom.²⁰⁰ Zatim, ona lociranje 'identiteta' posmatra i predočava kroz moguće stereotipe (karakteristične tipove ili paradigme unutar dominantne *dox-e*) ponašanja koji se pojavljaju u društvu kao 'norme ponašanja' ili 'klasifikacije ponašanja' ili 'priežišta ponašanja'. Na primer, ona posmatrača umetničkog dela dovodi u situaciju u kojoj on ne samo da počinje da zastupa izvesni rasni/rodni/klasni stav, već biva prisiljen da reaguje na određeni telesni (*biopolitički* orijentisan) način:

Razlog da pravim i izlažem umetničko delo je da indukujem reakciju ili promenu u posmatraču. Što je jači rad, jači je uticaj i celokupnija (fiziološka, psihološka, intelektualna, itd.) reakcija posmatrača. Snaga takvog rada je funkcija posmatračevog odziva na njega. Rad je neka vrsta katalizatora (*catalytic agent*), on pokreće promenu u drugom entitetu (posmatraču) bez toga da se sam menja. Vrednost rada tada može biti merena terminima snage promene koju izaziva, pre nego da li promena odgovara pozitivno ili negativno nekim estetskim standardima. U tom smislu rad ne postoji sem kada funkcioniše kao medijum promena između umetnika i posmatrača.²⁰¹

Umetnički rad je, bez obzira na medij, instrument za izvođenje 'događaja' (provokacije, problema) u mikro-političkom okviru da bi se izazvalo aktiviranje manjinskih u odnosu na većinska znanja, odnosno, manjinskih nemoći u odnosu na većinske moći. Na primer, na njenu izjavu „Ja sam crnkinja“ nadovezuje se izjava „Ali, to nije samo moj problem. To je naš problem.“²⁰² Reč je o suočenju 'mikro'

¹⁹⁶ Michael Hardt, Antonio Negri, „Biopower in the Society of Control“, u „Biopolitical production“, iz *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 2000, str. 23-24.

¹⁹⁷ Michel Foucault, „Technologies of the Self“, iz Paul Rabinow (ed.), *Ethics – Subjectivity and the Truth* (volume one), Penguin Books, London, 1997., str.223-251.

¹⁹⁸ RoseLee Goldberg, „Adrian Piper – Some reflective Surfaces“, u „Public Performance: Private Memory“, iz „Performance“ (temat), *Studio Interantional* vol. 192 no. 982, London, 1976, str. 22-23.

¹⁹⁹ Adrian Piper, „The Mythic Being: i Embody“ (1975.), u „Meta-Art 1970-1976: Performance Catalysis on the Street and in the World“, iz *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 139.

²⁰⁰ Adrian Piper, „Some Reflective Surfaces I“ (1975.), u „Meta-Art 1970-1976: Performance Catalysis on the Street and in the World“, iz *Out of Order, Out of Sight – Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 151.

²⁰¹ Adrian Piper, „Art as Catalysis“, „Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object“, u „Meta-Art 1970-1976: Performance Catalysis on the Street and in the World“, str. 32-33.

²⁰² Prema Marjorie Welish, „In This Corner – Adrian Piper's Agitprop“, *Arts Magazine*, New York, March 1991, str. 45.

i 'makro' identiteta. To suočenje jeste 'politički čin' prikazivanja konstituisanja razlike 'ja-ti' i 'mi-vi' unutar konkretnih društvenih identifikacija.

Karakteristično za dela Adrijan Pajper jeste i pričanje verbalne, vizuelne, verbalno vizuelne ili bihevioralne priče. Pričanje priče ima oblik suočenja odloženog privatnog i javnog događaja, odnosno, društveno-individualnog i društveno-kolektivnog života. Pri tome, priča izgleda kao privatna priča i taj privid privatnosti se razara njenom artifičijelnom i otuđenom bihevioralnošću koja preuzima instrumetalnu racionalnost političkog ili državnog ili društvenog aparata i pokazuje da privatnost, subjektivnost, individualnost ili drugost nisu izbori pojedinca, već efekti *tehnologija jastva* kojom se jedno telo preobražava u društveni subjekt činom smeštanja u strukturu moći/nemoći (važnosti ili nevažnosti, pripadnosti ili nepripadnosti) unutar društva kao celine. Na dramatičan i šokantan način, Adrijan Pajper pokazuje da odnos Prvog sveta (svet poznog kapitalizma SAD) i Trećeg sveta (postkolonijalni svet Afrike ili bilo koji marginalni svet) nije spoljašnji odnos *američkog* i *afričkog* društva, već da je Treći svet konstitutivni deo Prvog sveta, njegova margina koja utvrđuje njega kao dominantnu paradigmu. Adrijan Pajper izvodi jedan izuzetno važan teorijsko-praktični korak u politizaciji subjektivnosti: ona ukazuje da subjektivnost nije 'izraz' (*expression*) individualne posebnosti (individualnog psihičkog ili duševnog *jezgra*), već da je individualna posebnost situirana, ali i proizvedena, kao subjektivnost u polju društvenosti zadate ili ostvarene kao polja izvođenja intersubjektivnih odnosa:

Interpersonalne interakcije su stvarni ključ za političku transformaciju.²⁰³

Zato, ona radi sa ulogama muškarca, žene, androginog tela/*biča*/subjekta/individuuma, crnca, meleza, obojenog, stranog, opasnog, uplašenog, povređenog ili tek bilo kog 'drugog', locirajući ne samo pitanje konteksta identiteta, već i okvira u kome se identitet izvodi i opaža kao takav. Ona istražuje granice podnošljivosti (tolerancije, prihvatanja) ili nepodnošljivosti (marginalizacije, cenzure, zabrane, represije) izvedenog javnog tela u američkom društvu. Ona preuzima ulogu („Ja sam neutralan objekt u crnoj odeći, belog lica, sa brkovima, tamnim naočarima“) koja ima svoj javni kliše, tj obrazac identifikacije. Time ona/on radi sa javnim obrascima identifikacije i društvenim ambijentima u kojima se ti obrasci realizuju kao društvena vrednost-identiteta (stvarni egzistencijalni prostor). Adrijan Pajper

se informacijskim kanalima umetnosti suočava sa podtekstualnim *američkim mitom* o individualnosti koja je nosilac društvenog ukazujući, naprotiv, da je *ta usamljena individualnost* stereotip jednog totalizujućeg društveno-političkog koncepta. Nije individuum taj koji stvara američko društvo, već je američko liberalno orijentisano društvo – polje intersubjektivnih interakcija – to koje sebe identifikuje kao polje individualnih autonomnih delatnosti, činova i egzistencija. Individualna pozicija tela je konstruisana i locirana u diskursu o individualnosti, ali taj diskurs je intersubjektivna u rasnom, rodnom, klasnom i političkom smislu.

²⁰³ „Adrian Piper“, u Uta Grosenick (ed.), *Women Artists in the 20th and 21st Century*, Taschen, Köln, 2001, str. 440.

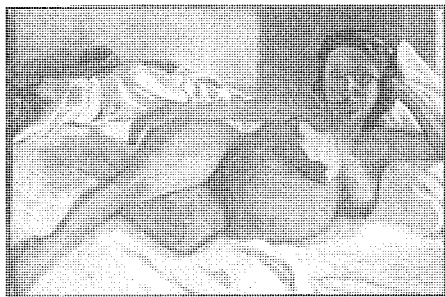
ISKLIZNUĆA UNITAR ŽENSKOG SLIKARSTVA: ALIS NIL I ZORA PETROVIĆ

Američka slikarka Alis Nil²⁰⁴ jedna je od najznačajnijih portretnih slikarki u XX veku. Rođena je u Pensilvaniji 1900. godine. Pohađala je Žensku školu za dizajn u Filadelfiji (Philadelphia School of Design for Women). Udala se za Karloša Enrikeza i sa njim se odselila na Kubu 1925. godine. Vratila se za SAD 1927. godine. Sa Kenetom Dulitlom se preselila za Grinič Vilidž u Njujorku 1932. Upoznala je Džona Rotšilda. Kenet Dulitl je uništio veliki broj njenih slika 1934. Rodila je dve ćerke i dva sina. Učestvovala je u njujorškom umetničkom životu. Umrula je 13. oktobra 1984. u Njujorku.

Alis Nil je pored brojnih portreta ličnosti iz javnog i umetničkog sveta (Frenk O'Hara, Robert Smitson, Dejvid Šapiro, Endi Vorhol), realizovala brojne ženske portrete i aktove od rane slike *Roda Mejers sa plavim šeširom* (1930) preko portreta trudnica različitog rasnog porekla, na primer, *Trudna Marija* (1964) ili *Trudna Beti Homicki* (1968) do šokantnog autoportreta-akta slikanog u poznim godinama života (*Autoportret*, 1980). Alis Nil je razvila specifičan pogled na žensko telo i, posebno, na lice²⁰⁵ koji nije-muški, kako je to rađeno u dugoj istoriji zapadnog ženskog slikarstva. Njen pogled se preobražava u pikturalnu predstavu koja postoji u različitim režimima prikazivanja i 'doživljaja' žene. Alis Nil prikazuje sasvim realistički ženu koja je tu pred okom u svoj svojoj anatomskoj i naznačeno fiziološkoj ženskosti. Prikazivanje fiziološke aure u ponašanju i prikazivanju ženskog tela je, zapravo, njen bitni doprinos *ženskom slikarstvu*. Ona prikazuje i ženu koju posmatra druga žena, ali ona pokazuje i pogled muškarca koji vlada predstavama tela slikane žene. Njen pogled je pogled saučesnice, one koja je razume ili one koja pokazuje njenu izazovnu društvenu, anatomsku ili fiziološku erotiku. Njeni portreti trudnica stvaraju autonomni svet predstava i postava (*ge-stell*) ženskih tela koja rađaju i pogleda u specifičnoj potkulturi privatnosti žena. Privatnost žene je izvedena kao predstava jednog zatvorenog i autonomnog sveta unutar društva. Ona *erotizuje telo* trudnice i izlaže ga kao poželjno te-

²⁰⁴ Ann Tempkin, Richard Flood, *Alice Neel*, Abrams, New York, 2000.

²⁰⁵ Nanacy Princenthal, „About Faces: Alice Neel's Portraits“, *Parkett* no. 16, Zürich, 1988, str. 6-11.

Alis Nil, *Trudna Marija*, 1964.

od 'objekta za pogled' ka erogenoj površini za dodir.

Alis Nil je slikala, takođe, portrete aktove muškarca (*Džona Peroa*, 1972). Prikazano je, na primer, frontalno nago ležeće muško telo u tipičnoj akt-ženskoj pozi sa otkrivenim i neuzbuđenim genitalijama. Slikom se sasvim precizno konstruiše ženski pogled prisvajanja upućen ka muškom telu, a istovremeno ona ne izvodi jasnu razliku i rascep između hetero- i homo- erotičnosti poze modela, izgleda i pojavnosti 'njega' na mestu rezervisanom za *nju*. Ova slika se svojom *queer* neodređenošću i artifičijelnošću koja se poigrava razlikama muškog i ženskog pogleda direktno konfrontira muškom-gay brutalnom aktu, na primer, na slici Lisijena Frojda (*Slikar i model*, 1986-87) u kojoj umetnik-muškarac preuzima ulogu žene-modela koja je njegov identifikacioni ili uzorni objekt. Ali, slike Alis Nil se bitno razlikuju i od postmodernih slika, na primer, slikarke Marlene Dumas (*Slikarka*, 1994; *Bikini Girls*, 1997. ili *Striptizeta*, 1999) koja ženski pogled i taktike izvođenja ženskog tela postavlja simulacijama muškog pogleda koji je simulacija pikturalnog prikaza na slikama slikarstva. Dumas radi sa prenaplašenim i agresivnim emancipacijama ženskog pogleda dovedenog do prividne heteroseksualne skopofiličke moći muškog pogleda i prizora za njega. Dumasova je jednom *tvrd*o zapisala:

Čak i kada pravim sliku živog stvorenja, uvek stvaram samo sliku, stvar, a ne živo stvorenje.²⁰⁷

²⁰⁶ Monique Wittig, „Pogled: univerzalni ali posebni“, iz *Eseji*, Založba Škuc, Ljubljana, 2000, str. 99-115.

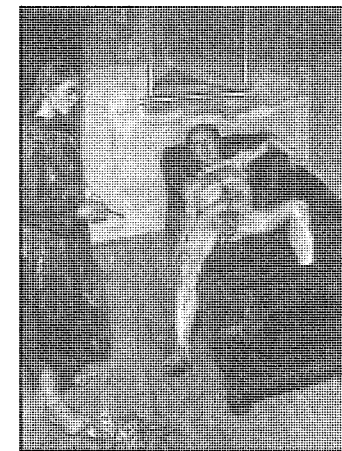
²⁰⁷ Uta Grosenick (ed.), *Women Artists in the 20th and 21st Century*, Taschen, Köln, 2001, str. 110.

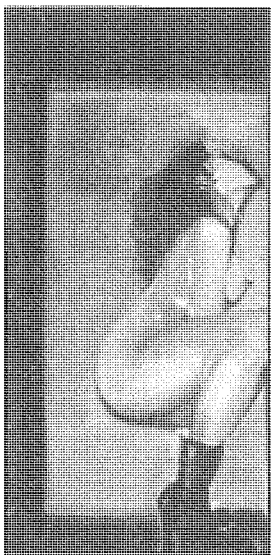
lo za pogled koji postaje obećanje dodira i, zatim, rađanja. Odnos pogleda i haptičkog se smatra jednim od ključnih mehanizama predočavanja u lezbejskoj teoriji.²⁰⁶ Dodir na mestu pogleda. Intimnost dodira u međuženskom odnosu zamjenjuje otuđenost pogleda. Pogled postaje funkcionalni instrument za dodir tela, površine tela, kože. Kao da se razrađuje *kretnja*

Naprotiv, Alis Nil je izvela identitet ženskog pogleda koji je sasvim i namerno specifično ženski kao da je izveden 'od' i 'za' *stvorenje*. Obećani pogled ima sve potencijalnosti u neodređenom i otvorenom prostoru hibridnih situiranja roda između kanona heteroseksualnosti i kanona homoseksualnosti, odnosno, ontologizacije heteroseksualnosti i ontologizacije homoseksualnosti.

Srpska slikarka Zora Petrović, koja je između tridesetih i ranih šezdesetih godina XX veka, razvijala ekspresionističko figurativno slikarstvo. Posvetila se žanru ženskog akta sa naglašenom usredsređenošću prikazivanja samog ženskog i egzotičnog (drugog, romskog) erotizma. Rođena je 1894. godine u Banatu. Odrasla je u vojvodanskoj buržoaskoj, trgovačkoj, porodici. Završila je *Srpsku višu devojačku školu* i *Državnu građansku devojačku školu* u Pančevu 1909. Posle trogodišnjeg sukoba sa roditeljima upisala je *Umetničko zanatsku školu* u Beogradu 1912. Učila je kod skulptora Đorđa Jovanovića, slikara Marka Murata i Milana Milovanovića. Studirala je slikarstvo na *Kraljevskoj mađarskoj zemaljskoj slikarskoj velikoj školi* u Budimpešti od 1915. do 1919. godine. Na četvrtoj godini studija se vratila za Beograd i upisala na završnu godinu *Umetničko zanatske škole* kod profesora Ljube Ivanovića. Predavala je likovno obrazovanje u *Drugoj ženskoj gimnaziji* „*Kraljica Marija*“ u Beogradu od 1921. do 1944. Boravila je u Parizu tokom 1925. i 1926. godine. Živela je sama. Bila je član SANU. Umrkla je posle operacije tumora na mozgu 25. maja 1962. godine.

Neke slike Zore Petrović primeri su formalno-ekspresivne modernističke evolucije akademskog ženskog akta (*Stojeći akt Ciganke*, 1936. ili *Model u ateljeu*, 1954), dok su izvesne slike ekstatičke prezentacije autoerotskog ili erotskog vizuelizovanja 'seksualnog nagona' (*Čežnja*, 1933), ili prezentacija 'same ženskosti' (*Bremenita žena*, 1938, *Odmor*, 1954), odnosno, ekstatičke kompozicije /odnosa ženskih tela (*Dva lebdeća akta*, 1958, *Igra*, 1958, *Njih dve u igri*, 1959) ili suočenja sa *ženskim erotizmom u zatvorenom svetu žena* (*Ciganka – sa žutim čarapama*, 1935, *Ciganke*, 1936. ili *Zrela šljiva*, 1957). Zora Petrović proizlazi iz

Lisijen Frojd,
Slikar i model, 1986-1987.



Marlene Dima,
Strptizeta, 1999.

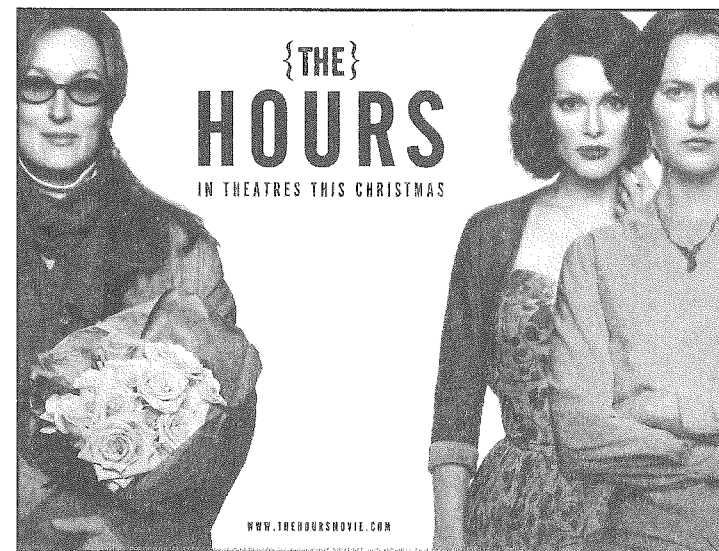


Zora Petrović, *Ciganka –
sa žutim čarapama*, 1935.

patrijarhalne nacional-buržoaske i, kasnije, puritanske realsocijalističke kulture. Kao da njene slike, paradoksalno, iskazuju pikturalnu afektaciju iz muškog pogleda upućenog naslikanom ženskom telu, ali i kao da konstruišu neskriveni *lezbejski pogled* upućen egzotičnom i dostupnom/bliskom romskom telu-modela. Jedna teza bi se mogla izvesti iz ove slike, kao i nekih drugih slika, da izvođenje roda nikada ne ide samo, da je povezano sa politikama prikazivanja drugih identiteta. Na primer, rani akt *Ciganka – sa žutim čarapama* je sasvim naglašeno homoerotski, tj. lezbejski, kôdirani znak egzotičnog i erotizovanog tela za uživanje u pogledu i, potencijalnom obećavajućem dodiru. Kao da se očekuje da slikarka pristupi željenom telu. Na primer, može se uporediti ikonografsko rešenje erotizovane figure na ovoj slici sa kompozicijom homoerotske skulpturalne figure *David* kod Donatela (oko 1425-1430). Sličan zavodljivi i *višljasti* položaj izazovnog nalog tela, sa minimalnim detaljima odeće (čizme, šešir, čarape) koji naglašavaju erotičnost. Ili, tri figure na slici *Ciganke* sugerišu atmosferu susreta sa *dru-gim* koji je *tu* i koji je *odložen* (*différance*), tj. moguće ga je 'imati pogledom' ma-da se nikada ne može doživeti i seksualno imati kao telo. Ova slika jeste i ekspl-citna predstava strukturiranja etničko-rodno-klasnog fantazma i odnosa u srp-

skom društvu. Jer, Romkinje su upisane na mestu gde se u francuskom ili nemačkom ili engleskom slikarstvu nalazi telo crkinje, Alžirke/Marokanke, tj. rasne druge. Drugo i egzotično telo je telo na koje se usmerava želja.

Nasuprot ovim ranijim slikama aktovi iz pedesetih godina su modernističke forme koje sa ikoničkog znaka zastupanja partikularnog i baš tog ženskog tela prelaze na univerzalni indeksni znak potenciranja poništene individualnosti koji jeste instrument sopstvene univerzalizacije – samoidentifikacije kroz univerzalnu ženu. Slika *Akt Ciganke „Gospođica“* (1957) je naslikana u grču: iskrivljena forma starog deformisanog ali ipak još ženskog tela, koje je i nemoguće i privlačeće telo. Kao da se anticipira *atmosfera/aura* zazornosti (*abject*) koja karakteriše pripremljenu ulogu žene u maskulinom društvu. Jeste – žena je ta koja može želeći – ali svaka njena žudnja se pretvara u 'grč bola i poraza'. Moglo bi se napraviti grubo poređenje između deformisane figure žene na slici Zore Petrović, koja se slama kroz svoju, uvek, i u svakom trenutku, nemoguću žudnju i žene u *tesko-bi* (Virdžinija Vulf, Lora Braun, Klarisa Von) u filmu Stivena Daldria *Sati* (*The Hours*, 2002). Junakinje ovog filma su tri sasvim različite žene: Virdžinija Vulf,



Stiven Daldri, *Sati*, 2002.



Zora Petrović, *Akt Ciganke*
„Gospođice“, 1957.

glumi je Nikol Kidman, slavna je prozna spisateljica koja završava život u depresiji i samoubistvu, Lora Braun je nezadovoljna domaćica koja beži iz svog neuspelog malograđanskog braka, a Klarisa Von je uspešna urednica u izdavačkoj kući koja živi u lezbejskom braku. Sva tri lika su tragične figure *ženske tesko-be*. U slučaju dramatične i razarajuće slike Zore Petrović posmatrač se suočava sa pokaznošću seksualnosti (nagona, želje, libida) stare osobe. Time se suočava sa još jednim cenzurisanim mestom unutar modernističke srpske kulture sa seksualnošću i emocionalnošću želje, patnje i sublimnosti starice.

PRIKAZIVANJE I IZVOĐENJE QUEER IDENTITETA

Queer je pojam koji primarno označava neuobičajeno, nekonvencionalno, ekscentrično, nastrano ili drugačije seksualno, erotsko ili rodno ponašanje. U savremenoj teoriji kulture i, posebno, *studijama roda* pojam *queer* zbirno označava različite neuobičajene načine seksualnog ponašanja i nekonvencionalne identitete: muški homoseksualni (*gay*), ženski homoseksualni (lezbejski), biseksualni, transseksualni, mazohistički, sadistički, mazohistički, sadomazohistički, egzibicionistički, fetišistički, sodomijski, transseksualni, transvestitski, skopički, autoerotski, poliseksualni²⁰⁸ i *cyber*-protetički. Dona Haravej piše:

Tako moj mit o kiborgu govori o transgresiji granica, potentnim fuzijama i opasnim mogućnostima koje bi progresivni ljudi mogli istražiti kao deo neophodnog političkog rada.²⁰⁹

Koncept *queer*-a se ne definiše ontološki postavljenim opozicijama: uobičajeno-neuobičajeno, prvo-drugo, dominantno-marginalno ili heteroseksualno-homoseksualno. Ukazuje se na pluralnosti, prisutnosti i ravnopravnosti različitih, najčešće nestabilnih i relativnih rodni identiteta i seksualnih ponašanja u povesnim i savremenim *zapadnim društvima*.²¹⁰ Koncept *queer*, paradoksalno, označava i 'seksualno disidentstvo'²¹¹ (neuklapanje u čvrste rodne identifikacione modele heteroseksualnosti i homoseksualnosti) i 'seksualni pluralizam' ili 'poliseksualnost'²¹² kao model demokratizacije izvođenja rodni identiteta kao javnih društvenih praksi. Ali, *queer* teorijske prakse tragaju i za 'novim telom':

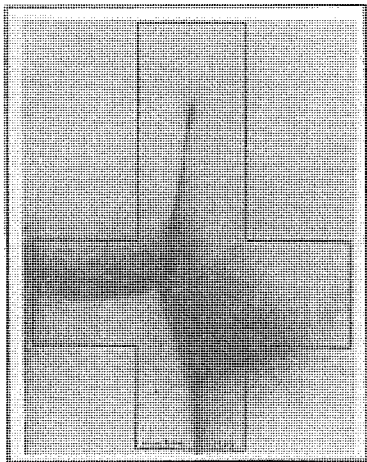
²⁰⁸ „Pollysexuality“ (temat), *Semiotext(e)* vol. IV no. 1, New York, 1981.

²⁰⁹ Dona Haravej, „Manifest Kiborga“, iz Branka Arsić (ed), „Fragmenti jedne moguće istorije tela“ (temat), *Ženske studije* br. 2-3, Beograd, 1995, str. 198.

²¹⁰ Tamsin Spargo, *Foucault i queer teorija*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

²¹¹ Adrijana Zaharijević, „Kratak pojmovnik queer teorije“, iz Dajana Fas, *Unutra / Izvan – Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003, str. 423.

²¹² François Peraldi (ed), „Polisexuality“ (temat), *Semiotext(e)* #10, New York, 1981.



Men Rej, *Monumet za Markiza de Sada /Monument à D.A.F: de Sade/, 1933.*

Kiborg preskače taj korak izvornog jedinstva, identifikacije s prirodom u zapadnom smislu. To je njegovo veliko obećanje koje može voditi podrivanju njegove teleologije.²¹³

Zadržaćemo se na nekoliko primera čitanih na način kritičkog *queer kritičke teorije*.

Postoji jedno sasvim neutralno intimističko slikarsko delo koje je teško povezati sa *queer* estetikom, a opet kao da nešto i neizvesno pokazuje, čak i govori o transgresivnoj seksualnosti. Post-zenitista i post-dadaista Branko ve Poljanski je naslikao sliku *Mrtva priroda sa knjigom* (oko 1930) u maniru koncepta *panrealističkog slikarstva*.²¹⁴ Slika je izvedena na način umerenog modernističkog po-

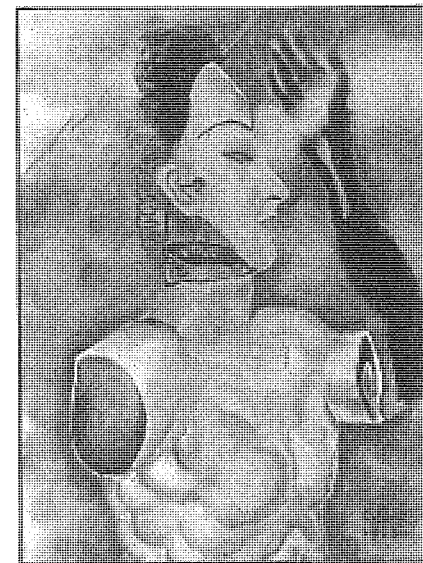
vratka redu, a to znači modernistički modifikovanom realizmu i intimizmu. Reč je o mrtvoj prirodi sa činijom, kutijom sa šibicama, voćkom i knjigom, pri čemu je okvirni prostor veoma matisovski dekorativno-*pattern* prikazan. Veoma, veoma intimistički orijentisano delo. Ono što je neočekivani 'okidač' *queer* značenja na ovoj slici je natpis na koricama naslikane knjige Markiza de Sada. Ova slika pokazuje da *transgresivna seksualnost* nije našla svoj vizuelni izraz ili predstavu, već da ostaje kao sekundarni – verbalni – značeći indeks sadržan u natpisu imena Markiza de Sada na koricama knjige. Poljanski je prikazao *mali ušuškani buržoaski svet* u kome naslov knjige ukazuje na iskliznuće, ali iskliznuće se odigrava na planu gledaočevog diskurzivnog znanja o Markizu de Sadu, a ne na nivou vizuelne predstave kako je to, na primer, u fotografiji šokantno i provokativno izveo Men Rej (*Monumet za Markiza de Sada*, 1933) sa provokativnom fotografijom zadnjice na kojoj je nacrtan krst-falus, odnosno, Žak-Andre

²¹³ Dona Haravej, „Manifest Kiborga“, iz Branka Arsić (ed), „Fragmenti jedne moguće istorije tela“ (temat), *Ženske studije* br. 2-3, Beograd, 1995, str. 195.

²¹⁴ Branko ve Poljanski, „Manifest panrealizma“, iz Zoran Markuš (ed), *Slikar i pesnik : Branko ve Poljanski*, Galerija Jovan Popović, Opovo, 1974, str. 23 i 25.

Boifar (*Bez naziva*, 1930) sa predstavama sadomazohističkih scena ili u skulpturi Alberta Đakometija (*Objet désagreeable*, 1931) sa razarajućim objektom, tj. reč je o objektu u obliku uvećanog veštačkog penisa sa šiljcima na vrhu.²¹⁵

Milena Pavlović Barili je slikarka italijansko-srpskog porekla. Vodila je kosmopolitski život visoke internacionalne klase u međuratnom periodu. Iza sebe je ostavila razrađen slikarski i crtački opus koji se može tumačiti u maniru slikarskog *povratka redu* ili, specifičnije, povratka italijanskom metafizičkom i fantastičkom slikarstvu tokom tridesetih godina XX veka. Ona je realizovala suptilno *žensko* slikarstvo zasnovano na intimnim i ispovednim, odnosno, autoerotskim i fantazmatski intoniranim neoklasičnim slikama: aktovi, autoportreti, alegorijske scene i figure, enigmatske kompozicije, fantastičke kompozicije, itd. Sugestivno je povezivala transparentno neoklasično uređenje slike sa oneobičavajućim detaljima i jasnoćom prikaza koji odgovara modnoj i ilustratorskoj vizuelizaciji. Njena najpoznatija dela su *Autoportret sa strelcem* (1937) i *Venera sa lampom* (1938) u kojima su začudni neoklasični i fantazmatski *štimung* ili *aura* postavljeni kao dominantni. Postoji i jedna neuobičajena slika koja možda menja doživljaj i razumevanje njenih drugih slika. Ta slika je nazvana *Enigmatska kompozicija – Torzo s maskom i crnom rukom* iz 1932. godine. Slika prikazuje post-futuristički torzo (možda krojačku ili modnu lutku) bez ruku i glave. Na mestu lica je postavljena prazna maska, a na mestu jedne ruke se nalazi crna veoma plošno naslikana kontura ruke. Ovako postavljena kompozicija odmah na prvi pogled podseća na nekakvo veštački konstruisano stvorenje ili nekakvog pra-



Milena Pavlović Barili, *Enigmatska kompozicija – Torzo s maskom i crnom rukom* iz 1932.

²¹⁵ Rosalind Krauss, Jane Livingsto, *L'Amour fou – photography & surrealism*, Abbeville Press, New York, 1986, str. 14, 198.

Hans Belmer, *Lutka*, 1935-1966.

tela žene-androida iz filma Ridlija Skota *Blade Runner* (1982). Poređenja sa veštačkim telima vode ka pretpostavci da je ova slika izuzetak u opusu Milene Pavlović Barilli. Ta kompozicija posmatrača suočava sa queer potencijalnošću figurativnog prizora, tj. sa logikom prikazivanja i pojavnosti figure kao veštačkog-konstruisanog 'tela'. Slika kao da pokazuje kako se odigravala queer subjektivizacija slikarke u prikazivanju i postavljanju u svet privlačnog željenog i, time, drugačijeg tela. Pažljivi posmatrač će zapaziti da je maska veoma ženska, što ističu kontura lica, kosa, tanke iscrtane obrve, crvena usta, a da je torzo za koji je mehaničkim spajalicama spojena maska prikazan kao rodno-neodređen (može biti i torzo atletskog muškarca, ali i žene sa malim grudima, ali i antičkog herojskog kipa). Ova bitna neodređenost suočava posmatrača sa potencijalnim izvođenjem i anticipiranjem queer tela, a to znači tela koje se ne može na jednostavan način klasifikovati kao telo tog ili tog stvorenja. To stvorenje je konstruisano i pokazuje se kao ono što jeste po tome što nije prirodni organizam, nije od prirode, već od želje.

Nemački dadaistički i nadrealistički umetnik Hans Belmer je radikalni prete-

ili proto- ženskog-robot. Mogu se u sećanju prizvati fotografije raskomadanih ili rekombinovanih lutaka Hansa Belmera²¹⁶ (rane tridesete), ili instalacija sa lutkom *Anatomija mlade*²¹⁷ (1921) Maksa Ernsta, nastala verovatno iz kritičkih diskusija sa Dišanovim brzim aktovima i mladama (*Kralja i Kraljicu presvlače nage figure koje se kreću velikom brzinom*, 1912),²¹⁸ ili, svakako, može se ukazati na fotografije lutaka ili maski neokonceptualne umetnice Sindi Šerman²¹⁹ (*Untitled 261*, 1992) ili figure žene-robot iz filma Frica Langa *Metropolis* (1927) ili

ča queer umetnosti. Njegov umetnički rad je nastajao na relativnoj granici javnog i privatnog, konstruktivnog i dekonstruktivnog, pornografskog i ezoteričnog, heteroseksualnog i agresivno-nasilnog. Belmerova dela su dominantno heteroseksualna po temi: fascinacija ženskim telom kao direktnim objektom muške žudnje i čina. S druge strane, njegov rad je psihoanalitički čitano²²⁰ eksplicitno u konfliktu edipalnog odnosa prema majci – odreći se željene majke, kazniti majku zbog svoje želje upućene njoj – i obračuna sa ocem-Zakonom kao onim što se ne može prekoračiti, što je tu-sa-svih-strana. Njegovi erotski crteži i slike (*Rose ouverte la nuit*, 1935-1936, *Svlačenje*, 1968), skulpture (*Lutka*, 1935/66), rastavljane i sastavljane lutke (*Bez naziva*, 1935) ili pozne sadomazohističke ili egzibicionističke sasvim privatne fotografije (*Bez naziva*, 1946. i *Unica*, 1958) ponuđene su kao transgresija u odnosu na normirani odnos muškarca i žene unutar heteroseksualne podele seksualnih i rodni uloga, te, zatim, heteroseksualne organizacije porodice u buržoaskom društvu. Belmerova dela su istovremeno razorno haotična (poklazuju se razbacani delovi, otkinuti komadi tela lutaka) i sistematična – razrađuju se do detalja procedure destrukcije.

Fotografkinja Dajana Arbus²²¹ je tokom šezdesetih godina razvila praksu izražajne i ekspresivne dokumentarne fotografije. Ona je beležila identitete niže srednje klase i radničke klase Amerike na kraju radikalno hladnoratovske i anti-komunističke makartijevske ere. Karakteristični su snimci transvestita (*Mladić sa viklerima u svom domu na West 20th. Street, New York City*, 1966. ili *Muškarac*

Dajana Arbus, *Mladić sa viklerima u svom domu na West 20th. Street, New York City*, 1966.

²¹⁶ Sue Taylor, *Hans Bellmer – The Anatomy of Anxiety*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000.

²¹⁷ Leah Dickerman (ed), *Dada – Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, National Gallery of Art, Washington, 2005, str. 252.

²¹⁸ Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1988, slika 48.

²¹⁹ Shelley Rice (ed), *Inverted Odysseys – Claude Cahun, Maya Deren, Sindi Šerman*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999, plate 54, 55, 56.

²²⁰ Sue Taylor, „A Catalogue of Perversions“, iz *Hans Bellmer – The Anatomy of Anxiety*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000, str. 12-15.

²²¹ Doon Arbus, Marvin Israel (eds), *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, Aperture, Millerton NY, 1972, i Carol Armstrong, „Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus“, *October* no. 66, New York, 1993, str.29-54.

sa brushalterom i čarapama, N.Y.C, 1967), opskurnih likova (*Žena sa ptičijom maskom*, New York, 1967), igračica u klubovima (*Toples igračica u njenoj sobi za presvlačenje*, San Francisco, 1967), desničara-patriota na ulicama velikih gradova (*Muškarac na paradi na Fifth Avenue*, N.Y.C, 1969), hendikepiranih građana

(*Dečak sa igračkom bombom u ruci u Centralnom Parku*, N.Y.C, 1962), nudista (*Porodica u nudističkom kampu*, Pa, 1965), neobičnih porodica (*Bruklinska porodica izlazi u nedeljnu šetnju*, N.Y.C, 1966), itd. Njene fotografije se danas mogu interpretirati u odnosu sa drugim i marginalnim *queer* svetovima, ali kada su nastajale bile su povezane sa egzistencijalističkim stavom o suočenju sa dramatičnom i provokativnom realnošću ljudskog bića. Ona je postavljala u 'opskurnim prizorima' univerzalna pitanja o vidljivosti nevidljivih ljudi, s druge strane, tada ideja prikazivanja identiteta nije bila dovedena do eksplicitnog diskursa. Njeni transvestiti su locirani kao neobična i tražična ljudska stvorenja.

Tomislav Gotovac²²² je hrvatski reditelj i performans umetnik koji delu-

je u Zagrebu, a jedno kratko vreme je radio u Beogradu tokom studija režije. Njegov umetnički rad je vezan za atmosferu američkog i holivudskog igranog filma, kao i za, takozvani, *mali* ili *subverzivni* film od američkog eksperimentalnog filma do zagrebačkog antifilma i beogradskog crnog talasa.²²³ Njegovi javni i privatni performansi se često mogu tumačiti kao transfiguracije filmskih koncepata u živa izvođenja performansa umetnosti. Gotovčevi foto-performansi sa šišanjem (*Glave*, 1970) su bile daleke anticipacije *queer* ponašanja, da bi u egzibicionističkim radovima (*Streaking*, 1971, *Integral*, 1978, *Akcija 100*, 1979) izveo dramati-



Tomislav Gotovac, *Foxy Mister*, 2002.

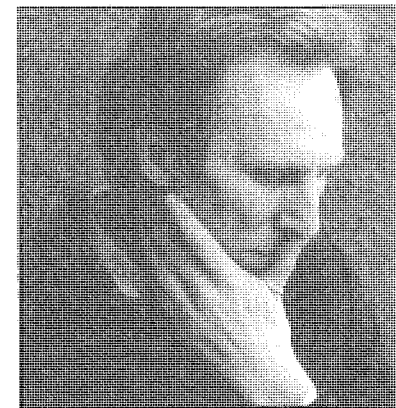
²²² Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (eds.), *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.

²²³ Mihovil Pansini (ed.), *Knjiga Geffa 63*, Geff, Zagreb, 1963.

čan spoj *queer* ponašanja sa 'disident-skim' činovima u poznom realsocijalizmu. Gotovac je igrao na provokaciju i šok pokazujući nago-genitalno telo odraslog muškarca u kontekstu umerenog, svakako puritanskog, modernizma unutar ex-jugoslovenskog poznog socijalizma. Nago-negenitalno žensko telo je bilo tolerisano u emancipovanom samoupravnom društvu kao 'estetska vrednost', naprotiv, pokazano muško telo bilo je *traumatični* gest ne-samo moralnog već i političkog *zakona* organizacije društvene vizuelnosti. Gotovac je provocirao sam neupitni *zakon* realsocijalističkog birokratskog društva.

Ali, njegov ključni *queer* rad je veoma poznato delo: foto-performans nazvan *Foxy Mister* (2002). Rad je zasnovan na jednostavnoj zamisli zamene, zameniti figuru nage porno-zvezde iz časopisa *Fox Lady* figurom u sličnoj pozi koju izvodi Gotovac, a to znači stari muškarac. Muškarac se ponaša kao žena. Na mesto ženske nagosti se postavlja nago muško telo. Reč je o zameni uloga, o inverzijama pokaznosti genitalija. Ovo delo je direktna razgradnja horizonta očekivanja posmatrača pornografskog dela poništavanjem erotske afektacije. Pri tome, dostupnost pornografije bilo je jedno od dostignuća postsocijalizma. Gotovac izvodi *queer* oblik ponašanja/pokazivanja ne da bi kao *queer* aktivisti dosegao do prava na vizuelne pojavnosti drugog ili drugih identiteta, već da bi posmatrača, brutalno, suočio sa prekršenim konvencijama unutar industrije zabave. Starac je taj koji gleda, a mlada lepa žena je ta koja je gledana. Pitanje o *queer*-u nije pitanje o slobodi, pravu na iskazivanje i pokazivanje identiteta izbora i izvođenja ili izražavanje rodne uloge ili izbora uloge, već i suočenje sa industrijom proizvodnja *vizuelnog tela* kao objekta za uživanje ili identifikaciju.

Beogradski konceptualni umetnik Neša Paripović je izveo niz radova u kojima je implicitno radio sa prezentacijom vizuelnog izvođenja *same indiferentnosti* (*Bez naziva*, 1975) serijom fotografija koje prikazuju umetnika iznad belog papira u fazi *ne-rada* ili meditacije, te prezentacije 'heteroseksualne indiferentnosti' (*Primeri analitičke skulpture*, 1978), zatim, serijom fotografija gde umetnik po zamišljenoj spirali 'celiva' nago telo modela koji stoji u kontrapo-



Neša Paripović,
Odnos ruka-glava, 1979.



Nensi Vilson Kičel, *Prekrivanje lica – gestovi moje bake*, 1973.

Kičel²²⁶ *Prekrivanje lica – gestovi moje bake* (1973). Paripović simulira diferencirane kôdove tipičnog gesta gesta kao zastupnika specifične 'ženske psihologije'. Simulacija klišeja/obrazaca prikazivanja ponašanja *drugog roda* je očigledan antiesencijalistički čin svojstven *queer*-u. Paripović je u filmovima *1978 N. P. M. Š.* i *1978 N. P.*²²⁷ radio sa šminkanjem sopstvenog lica, tj. prelaženjem (cross-over) preko stabilnosti identiteta i izvođenjem artifičijelnosti toga biti tu na taj način.

Sindi Šerman scenično dizajnira prizore za fotografsko i filmsko snimanje i time produkuje vizuelne fotografske i filmske predstave fikcionalnih prostora, situacija i događaja za pogled, tj. za čin gledanja. Njene fotografske predstave proizvođa društveno situirani vizuelni 'višak' značenja, vrednosti i čulnosti koji je neuhvatljiv, necentriran, klizajući i premeštajući, često, metastaziran²²⁸ i zato razarajući

²²⁴ Miško Šuvaković, *Autoportreti. Eseji o Neši Paripoviću*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 40-43, 49-70.

²²⁵ Miško Šuvaković, *Autoportreti. Eseji o Neši Paripoviću*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 78-79.

²²⁶ Nancy Wilson Kitchel, „Visible and Invisible“, iz Alan Sondheim (cd), *Individuals: post-movement art in America*, A Dutton Paperback, New York, 1977.

²²⁷ Miško Šuvaković, *Autoportreti. Eseji o Neši Paripoviću*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 102. i prednja korica.

²²⁸ O upotrebi metafore 'metastaza' videti kod Slavoj Žižeka, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996.

stu.²²⁴ Pri tome, njegov poljubac, iako je obećan kao heteroseksualni-erotski poljubac, ostaje samo nagovešteni dodir/nedodir njegovih usnama. U ovom delu je dekonstruisan jedan od fundamentalnih modernističkih odnosa 'nagog-modela i slikara' (brojni autoportreti sa aktom kroz XIX i rani XX vek). Umetnik je pogled slikara upućen aktu zamenio dodirnom usnama koji je tek površan, prolazan i nemoguć gotovo kao da je vizuelizacija lakanovske teze da je „seksualni odnos nemoguć“. I konačno, serija fotografija *Odnos ruka-glava*²²⁵ (1979) prikazuje karakteristične ženske gestove nesigurnosti, depresivnosti. Pri čemu su jasne reference prema seriji fotografija feminističke umetnice Nensi Vilson

(umnožavanje, multipliciranje, rast i širenje koje razara direktnu čulnu pojavnost zastupnika referenta). Dok je slikarski rad modernista njujorške škole (Džekson Polok), odnosno, umetnika *land art*-a Roberta Smitsona bio *sasvim američki* po metaforici *usamljenog jahača* ili *usamljenog umetnika* kao, gotovo, filmski projektovanog *lika* usamljenika naspram prirode slikarstva ili naspram prirode Divljeg Zapada, delo Sindi Šerman je *američko* po suočenju sa praksama urbane i medijske proizvodnje, razmene i nekontrolisane potrošnje robe, vrednosti, značenja i vizuelnosti (*Bez naziva, filmski kadrovi* #21, 1978). Njena dela rekonstruišu materijalni sistem proizvodnje, *razmene i potrošnje fikcionalnosti* kroz obećanja entropičnosti u vizuelnom prizoru. Ona istražuje i prezentuje vizuelne entropije fotografski snimljenog prizora, ukazujući na relativne odnose značenja, telesnosti i materije:

(a) *značenja* – u ranim fotografskim delima rađenim po modusu filmskog kadra²²⁹ prikazana scena (figura u prizoru) jeste okvir ili kadar (*frame*) indeksiranja želje koju umetnica *zastupa* u polju *Drugog*, na primer, kao što psihoanalitičar Žak Lakan postulira „želja čoveka je želja drugog“,²³⁰

(b) *telesnosti* – u delima sa *protezama*²³¹ (veštačka dojka, nos, genitalije, torzo, maska lica) telo se pokazuje kao mitski neuništivo, umnoženo i *užasno prazno* od *bića* (*Seiende*) – marioneta je ipak krajnja morfološka (predstavna) instanca kiberestetike,²³²



Sindi Šerman, *Bez naziva* #21, 1978.

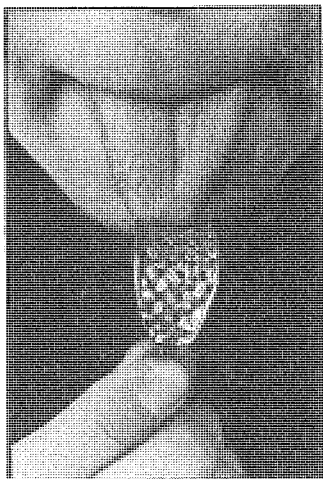
²²⁹ Sindi Šerman, *Untitled Film Stills*, Rizzoli, New York, 1990.

²³⁰ Jacques Lacan, „O subjektu za koji se predpostavlja da zna, o prvoj diadi i o dobru“, iz *XI seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 251.

²³¹ Shelley Rice (ed.), *Inverted Odysseys – Claude Cahun, Maya Deeren, Sindi Šerman*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1999, str. 151-158, slike: 45, 47, 48, 49, 54, 55, 56.

²³² Kiberestetika je teorija o čulnim regulacijama i deregulacijama u složenom procesu koji nastaje povezivanjem organskog i mehaničkog ili elektronskog sistema.

(c) materije – u delima koja prikazuju/zastupaju ili pokazuju hranu,²³³ hrana svojim bogatstvom izgleda (veštačka boja, buđ, neoštine pri snimanju, horizontalnost bačenosti, raznovrsnost) poništava uobičajenu *formu* hrane (njen utilitarni izgled) postajući slika bez referenta (simulakrum predstave same materije u procesu gubljenja forme), itd, itd, itd.



Čang Ksin, *Komunikacija*, 1996-1999.

Tela, telesni delovi, proteze kao produžeci tela ili ostaci tela su tragovi nekad prisutnog ili medijski odloženog (*différance*) 'ljudskog stvorenja'. *Ljudsko stvorenje* – ono što jeste kao čovek, individuum, subjekt, telo – u njenim delima predloženo metaforama artificijelne i otuđene *mašine*.²³⁴ Mašina je *queer* metafora za subjekt koji pokazuje svoje materijalno i otuđeno telo, svedeno na logiku mehanizma koji stvara efekte, tragove i *brisane* tragove bića. Ali, *mašine* su i sredstva izvođenja procedura razdvajanja hipoteze subjekta (onoga ko proizvodi) i hipoteze objekta (onoga što je proizvedeno). Deleze i Gatari su pisali:

Posvuda su mašine, nimalo metaforično rečeno, mašine mašina, sa svojim spajanjima, povezivanjima. Mašina-organ priključena je na mašinu-izvor: jedna emituje neki fluks, druga ga

preseca. Dojka je mašina koja proizvodi mleko, a usta – mašina spojena sa ovom.²³⁵

Razbijenost, fragmentarnost i odvojenost *mašina* od tela, u fotografskim predstavama Sindi Šerman, suprotstavlja se našem poznavanju organizma kao celine ili našem iskustvu bivanja *organizmom* kao povezivanjem delova u funkcionalnu celinu poziranja, uživanja, odnošenja, proizvođenja.

²³³ Cindy Sherman, „Untitled“, iz Germano Celant, *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988, str. 112-121.

²³⁴ Cindy Sherman, *Specimens*, Art Random, Kyoto, 1991.

²³⁵ Žil Delez, Feliks Gatari, „Želeće mašine“, iz *Kapitalizam i šizofrenija – ANTI-EDIP*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, str. 5.

Kineski umetnik Čang Ksin²³⁶ izvodi performanse kojima uspostavlja komunikaciju između svog tela i sveta koji ga okružuje i determiniše, odnosno, između tela i tela. Reč je o bihevioralnoj komunikaciji. Karakteristične su dva pristupa: oralnost i pre-oblacenje. U radovima sa oralnošću (*Komunikacija* 1996-1999) on *liže* svet oko sebe (tlo u Kini i inostranstvu, novčanice, zlatne folije, plamen sveće, komad drveta, kineske ideograme, cveće, predmete svakodnevne potrošnje). Lizanje je istovremeno upotreba organa govora (govor drugim sredstvima), pomeranje pažnje sa dominantnih čula vida i sluha na čulo 'ukusa',²³⁷ isti-



Nen Goldin, *Misti i Džimi Paulet u taksiju*, Njujork, SAD, 1991.

canje oralnosti u epistemološkom i egzistencijalnom smislu, odnosno, u seksualno-erotskom smislu, infantilno označavanje i imenovanje sveta, prisvajanje sveta iz sebe (jezik izlazi iz tela u svet), itd. U pitanju je i, svakako, insistiranje na *neuobičajenoj komunikaciji* (*queer* komunikaciji) koja je izvan instrumentalnosti i utilitarizma savremenog neoliberalnog sveta i puritanskog asketizma

revolucionarne volje maoizma u komunističkoj Kini. Drugi rad, nazvan *Razmena-Identitet* (2000) zasnovan je na jednostavnoj taktici *queeringa*, a to je pre-oblacenje. Ksin odlazi na određeno javno mesto (restoran sa kineskom hranom, otpad, policijsku stanicu, univerzitet, bolnicu, rok klub, tradicionalni kineski teatar, klanicu, fabriku) gde bira slučajnog saradnika u projektu. Izabrani saradnik je osoba koja profesionalno radi u datoj instituciji. Tu osobu, bez obzira kog pola, svlači u donji veš a on oblači njenu odeću. Snima se fotografija koja prikazuje u datom prostoru osobu u donjem vešu i umetnika u odeći te osobe. Jednostavan rad koji istovremeno provocira 'rodni identitet' i, pre svega, normu oblačenja u

²³⁶ Cang Xin, *Existence in Translation*, Timezone, Hong Kong, 2002.

²³⁷ Carolyn Korsmeyer, „Deep Gender – Taste of food“, iz *Gender and Aesthetics – An Introduction*, Routledge, New York, 2004, str. 84-103.

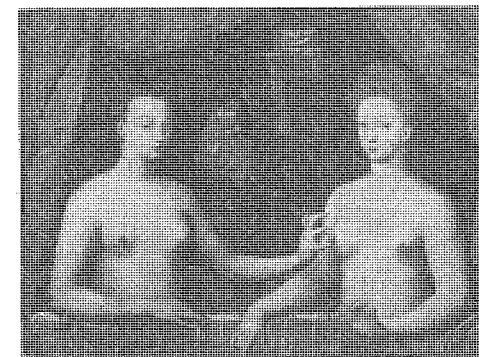
datom institucionalnom prostoru. *Queer* koncept se upotrebljava u dekonstrukciji graničnih očekivanja ponašanja u javnom prostoru.

Američka fotografkinja Nen Goldin²³⁸ je uspostavila para-dokumentarnu praksu fotografskog snimanja i prezentovanja relativnih odnosa javnog i privatnog života različitih hibridnih rodni individua i grupa tokom osamdesetih i devedesetih godina XX veka. Njene fotografije su para-dokumentarne jer su izvedene kao dokumentarni snimci 'realnih' događaja, a radi se o pažljivo biranom i do-režiranom narativu, odnosno, maloj, najčešće, rodnoj priči, koja usmerava pažnju posmatrača. Zato se njene fotografije po efektu razlikuju od ne-dokumentarnih, ali tematski sličnih fotografija Roberta Mapletorpa. Njene teme su vezane za svakodnevicu postvijeknamske i nepatrijarhalne srednje američke klase koja prolazi kroz etapu liberalnog i pluralnog *seksualnog* života sa svim posledicama od individualnog nasilja do AIDSa. Fotografski rad Nen Goldin je eksplicitno *queer* u tom smislu što ne bira specifičnu rodnu grupu za snimanje, već prolazi kroz 'vizuelne' i 'bihevioralne' afektacije različitih individua i grupa: heteroseksualnih (*CZ i Maks na plaži, Truro MA USA, 1976.* ili *Džoan i Aureli se maze u mom apartmanu, NY USA, 1999*), *gay* (*Žil i Gošo u zagrljaju, Paris, France, 1992.* i *Klemens i Džins, ruka u ustima, L'Hôtel, Pariz, Francuska, 1999*), *queer* (*Misti i Džimi Paule u taksiju, Njujork, SAD, 1991*). Izrazito ekspresivna fotografska dela su *Nen snimljena mesec dana nakon što ju je njen 'dečko' pretukao, Njujork (1984)* i *Gošo ljubi Žila, Pariz Francuska (1993)*. Ekspresivnost nije ostvarena postupkom snimanja, koji je neutralan, ali je postignuta retorički centriranom i naglašenom temom: snimljeno je lice pretučene umetnice sa tragovima udaraca ili snimljen je poljubac Gošoa upućen Žilu, a to je poljubac upućen umirućem od AIDSa.



Tanja Ostojić, Marina Gržinić, *Tanja Ostojić and Marina Gržinić: The Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland.*

Performans umetnica Tanja Ostojić je izvela niz radova karakteristične negativne dijalektike, kojima je provociran režim političkog statusa umetnice unutar aktuelnog, tj. poznog postmodernog sistema/sveta umetnosti. Njen pristup rodnoj politici proizlazi iz interventnog invertovanja uobičajene zamisli rodno kao unutrašnjeg svojstva koje treba ispoljiti. Ona radi sa pokaznim taktikama na površini bihevioralnosti. Time uspostavlja političku intervenciju na prezentacijama rodni identiteta u konfliktnim²³⁹ situiranjima umetnice u svetu savremene umetnosti. Dva rada su karakteristična. Prvi rad *I'll Be Your Angel (2001)* je izveden prezentovanjem heteroseksualnog 'javnog ponašanja' umetnice i kustosa Haralda Zemana na 49. Venecijanskom bijenalu. Umetnica je kao prati-lja sledila kustosa Haralda Zemana tokom javnog društvenog života na Venecijanskom bijenalu. Ona je paralelno ovom životom performansu izložila razglednicu na kojoj je prikazan snimak njenih stidnih dlačica ošišanih u obliku kvadrata – fotografija je nazvana „Crni kvadrat na belom“ kao parafraza slavne Maljevičeve slike *Crni kvadrat na belom (1913)*. Time je ostvaren niz potencijalnih provokacija politike ponašanja umetnice u svetu umetnosti.



2003. škola iz Fontainebleaua, *Gabrielle d'Estrées i jedna od njenih sestara, oko 1595.*

Koncept prezentovanja odnosa kustosa i umetnice je razradila u performansima *Be my Guest! (2001)* ili *Sofa for Curator (2002)*. Smišljena konfrontacija uspostavljenoj *straight* provokaciji odnosa kustos-muškarac i umetnik-žena je fotografski rad *Tanja Ostojić and Marina Gržinić: The Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland (2003)* kojim je pored prikazanog erotizovanog odnosa kustoskinja-umetnica napravljen i niz istorijskih potencijalnih *queer referenci* prema slavnoj slici škole iz Fontainebleaua *Gabrielle d'Estrées i jedna od njenih sestara (oko 1595)* i fotografijom Kristofera Mekosa *Endi Vorhol* iz serije *Altered Image*

²³⁸ Nan Goldin, *The Balad of Sexual Dependency*. Aperture, Millerton NY, 2001; i Guido Costa, *Nan Goldin 55*, Phaidon, 2003.

²³⁹ Marina Gržinić, „Perversion“, u „Tanja Ostojić: 'Yes it's Fucking Political' – Shunk Anansie“, iz Tanja Ostojić, *Strategies of Success / Curators Series 2001-2003*, SKC, Beograd, 2004, str. 30-31.

Zoran Todorović, *Asimilacija 2*, 2002.

nja 'bitka' i 'moći'. *Queer* taktika je ovde izabrana kao instrument *negativne dijalektike*. Ona pokazuje da 'perverzija' nije sekundarni efekat ljudskih odnosa unutar sveta umetnosti, već da je perverzija konstitutivni režim sveta umetnosti, kulture i društva. Reč je o takozvanoj žižekovski postavljenoj tezi o „preteranoj identifikaciji sa strukturom moći“. To znači da umetnica/umetnik inscenira *fantazmatski scenario* o kojem se raspravlja, koji se podstiče i koji se implicira u Državi i njenim institucionalnim mehanizmima, ali koji nije javan. Ponuđen proces preterane identifikacije upravo 'preterano' izlaže tu strukturu u području javnog delovanja i javne recepcije. Štaviše, takav čin preterane identifikacije, izveden javno, je, prema Lakanu preko Žižeka, čin prekoračenja fundamentalne fantazme, koji radikalno ispituje naše najimanentnije potčinjavanje strukturi moći umetnosti. Marina Gržinić je pisala o ovoj preteranoj identifikaciji kada je razmatrala umetničke projekte umetnice Tanje Ostojić, sa nazivom *Biću tvoj anđeo (ili pratilja)*, u kojima ona izvodi upravo takav jedan čin prekomerne identifikacije. Poenta je da se putem takvih kritika i takvih promena pozicija u umetnosti iskaže duboko strukturalni problem umetnosti, kulture, društva ili države, a ne da se izvede još jedna psihološka igra ili egzistencijalni poduhvat iskazivanja.²⁴⁰

Neokonceptualni umetnik Zoran Todorović je specifičan performer koji sam ne izvodi performanse već organizuje 'događaj' afektacije na učesnike i posma-

(1981). Na fotografiji kustoskinja i umetnica su snimljene nagih torzoa, pri čemu kustoskinja nosi vorholovsku periku i ima prekrivene bradavice trakama zalepljenim u obliku putače, itd. Ova fotografija je 'teorijski konstrukt' koji vizuelnim režimom suočava 'odnos' subjektivizacije kustoskinje i umetnice u svetu umetnosti. Nije reč o prezentaciji privatnog i personalizovanog odnosa, već o političkom *pervertiranju* odnosa u svetu umetnosti koji se pokazuje na samoj površini strukturiranja

trače. On se pojavljuje kao neka vrsta reditelja unutar mikro-simulakruma savremenog sveta umetnosti koji pretvara u laboratoriju biopolitičkih tehnologija artikulacije i deartikulacije tela, odnosno, vizuelnog zastupanja tela. Njegov umetnički rad je 'apsolutno queer', ne toliko po pitanjima izvođenja queer identiteta koliko po transgresivnom provociranju nestabilnih afektacija tela između 'normalnih' ili 'normativnih' oblika ponašanja i njihovih bio-tehnoloških i bio-političkih potencijalnosti. On se ponaša kao *queer laborant* koji izmešta *normalni odnos spram tela* i koji dekonstruiše ideologiju prirodnosti prezentovanja tela u poziciju koja učesnika i posmatrača nužno izaziva da bude suočen sa čulnim i konceptualnim dejstvom transgresije u koju je uveden i umešan. Na primer, instalacija *Nevesta* (1998) je zasnovana na prezentovanju nagog tela modela-saradnice prekrivenog velom i rojem pčela, a video instalacija *Zurenje* (1999) je izvedena tako što je kamera bila smeštena u vaginu modela-saradnice i svet je viđen iz rakursa objektiva iz vagine. Rad *Asimilacija 2* (2002) je izveden provociranjem zabrane kaniibalizma i složenih socijalnih i psiholoških afektacija povezanih sa konzumiranjem hrane načinjene od ljudskog mesa i kože. Serija performansa *Agalma* (2003-04) je izvedena izradom sapuna od ljudske masnoće i izvođenjem javnih rituala kupanja sa takvim sapunom. Todorović je ovim nizom performansa realizovao očiglednu strategiju mnogostrukosti queer afektacija, pri čemu se zamisao queera proširuje od neposredne problematizacije nestabilnih ili pluralnih rodnihi identiteta ka ne-normiranim tehnologijama transfiguracije i upotrebe tela koja ljudsko telo izvodi kao nestabilan i transfigurativan poredak biotehnoloških intervencija i njihovih dejstava na čulo i telo posmatrača.

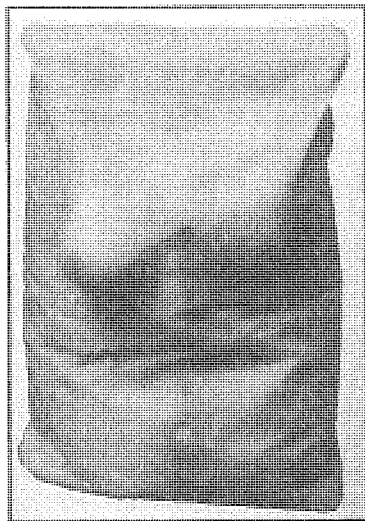
Američki umetnik i reditelj Metju Barni je realizovao seriju visokobudžetnih

Metju Barni, *Cremaster 3*, 2002.

²⁴⁰ Marina Gržinić, „Dve decenije posle: Autentični čin prekoračenja temeljne fantazme“, iz „Druge scena avangarde“ (tcmat), *TkH* br. 8, Beograd, 2004, str. 25.

projekata (filmova i izložbi) pod nazivom *Cremaster 1-5* (1994, 1995, 1997, 1999, 2002). Naziv ovih radova 'Cremaster' ukazuje na silu koja uzbuđuje i opušta muški reproduktivni sistem saglasno temperaturi, spoljašnjim stimulusima ili strahu. Filmovi su rađeni veoma estetizovano i u njima se suočavaju na paradoksalan način mitološke, istorijske i privatne slike. Na primer, *Cremaster 3*²⁴¹ (2002) je izveden kao konstruisanje fikcionalnog *queer sveta*, izgradnja Krajslerove zgrade, gde visoka tehnologija omogućava brutalno suočenje biologije, mita, bihevioralnosti i queer tehnologije u stvaranju afektivne atmosfere 'simulakruma'. Simulakrum nije nešto što ulazi u naš svet, već je svet simulakruma efekat materijalnih produkcija koje poništavaju reference sa prepoznatljivim i iskustvenim životima izvan razmene i akumulacija slika. *Queer spektakl*, kakav je bilo koji od filmova iz serije *Cremaster*, nije izraz ili produkcija otuđenja, kako je na primer o spektaklu pisao Gi Debor,²⁴² već je mutacija vizuelnih akumulacija otuđenja tehno-društvenog poretka. To znači da se *queer atmosfera* ne pokazuje kroz individualnu ili grupnu identifikaciju pojedinačnog ili univerzalnog tela, već kroz izvođenje re-vizuelizacija i re-semantizacija samog vidljivog sveta medijske hiperealnosti (realnosti koja je realnija od realnog).

Verovatno jedna od ključnih ikona queer kulture je skulptura višepolnog torzua engleskog umetnika Roberta Gobera (*Bez naziva* 1991). Ovo delo je načinjeno kao torzo *queer tela* čiju desnu polovinu čine ženske a levu polovinu muške grudi. Skulptura udvaja telesni *pokazni rod*, da bi se istovremeno ukazala kao iskliznuće u 'zazornost nakaze' i u utopijsko obećanje nadilaženja tela kroz potencijalna oblikovanja mnogostrukosti rodni karakterizacija. Goberovo delo je problematično jer ono suočava tri istorijske reference prikazivanja 'pomešanih' polova. U antičkom svetu, ali i njegovim recepcijama od renesanse do baroka, her-



Robert Gober, *Bez naziva* 1991.

mafrodit je ono izuzetno telo 'apsolutne seksualnosti i 'privlačnosti', na primer, *Usnuli hermafrodit* ili, nazvan još *Hermafrodit iz Luvra* je skulptura rimskog porekla pronađena oko 1610, a barokni skulptor Bernini smestio ju je na mermerni madrac oko 1620.²⁴³ Naprotiv, krajem XVIII i početkom XIX veka se hermafroditizam tumači kao nakaznost ili neuobičajenost, greška ili iskliznuće prirode, da bi se ubrzo tokom prve polovine XIX veka prešlo sa medicinskog klasifikovanja na pravno-moralna tumačenja odstupanja od klasifikacionih rodni normi.²⁴⁴ I,



Usnuli hermafrodit ili *Hermafrodit iz Luvra*, rimska skulptura sa Berninijevim mermernim dušekom, oko 1620.

kao postavljeni 'simptom' koji se ne može svesti na jedno rešenje (uživanje, osudu, prihvatanje, grozu ili identifikaciju). Moguća afektivna rešenja deluju na raznim razinama čulnih i konceptualnih distribucija 'informacije' o paradoksalnom telu ili svetu. On kao da ukazuje da je nešto izgubljeno u priči ili očekivanju, pa da to 'izgubljeno' deluje u prizivanju doživljaja vizuelnog 'uzorka' kao nedokučivosti koja obećava 'heterogeno' (Bataj), 'Realno' (Lakan), neljudsko (Liotar) ili zazorno (Kristeva),²⁴⁵ a istovremeno, privlačno, ono što čovek prepoznaje u sebi i kroz sebe kao još nevidljivo ali vidljivosti obećano.

²⁴¹ Barbara Gladstone, Matthew Barney, *Matthew Barney – Cremaster 3*, Guggenheim Museum, New York, 2002.

²⁴² Guy Debord: „Spektakl u društvu odgovara konkretnoj proizvodnji otuđenja“, iz *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999, #32, str.47.

²⁴³ Mary Beard, John Henderson, „The Louvre lover“, u „Sensuality, Sexuality, and the Lover of Art“, iz *Classical Art – From Greece to Rome*, Oxford University Press, Oxford, 2001, str. 132-134.

²⁴⁴ Mišel Fuko, *Nenormalni – Predavanja na Kolež de Fransu 1974-1975*, Svetovi, Beograd, 2002, str. 95-96.

²⁴⁵ Hal Foster, „A Missing Part“, iz *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 338-339.

QUEER KAO POLITIČKA BORBA: IZMEĐU SUBVERZIJE I IZGRADNJE DEMOKRATIJE

Pojedinačni teoretičari ukazuju na pojam *queer* kao političku strategiju i taktiku subvertiranja 'svakog' stabilnog ustrojstva moći, hegemonije i kontrole, odnosno, upravljanja u makro– i mikro– kulturama i društvima. Marina Gržinić, na primer, sasvim precizno određuje ovaj politički karakter *queer*-a:

Ono što je važno, je to, da ne bismo smeli biti opredeljavani samo i isključivo kao takvi – *queer* je upotrebljen kao eksplicitno nov društveni rod i društvena pozicija, kao nekakva politička trans/preko seksualna paradigma identiteta i pozicioniranja, koja uslovljava više različitih seksualnih identiteta, ne samo lezbejske, homoseksualne, niti isključivo samo heteroseksualne.

Queer je dakle 'ono' granično, što je između društvenog i biološkog pola, što omogućava opredeljenja 'ne tačno', 'ne pravilno', 'ne žena – ne muškarac', i koji povezuje oba u smeru radikalne pozicije života kao i medija, umetnosti i kulture. *Queer* identitete zato ne smemo da pozicioniramo samo uz različite seksualne prakse i seksualne uloge, već je taj identitet važno ponovo promisliti i u vezi sa političkim opredeljenjem priče ali i stajalištem, koje je Homi Baba opisao kao 'ne tačno/ne pravilno'.²⁴⁶

Politika *queera* nije politička teorijska-praksa određene identifikacione podgrupe unutar društva, već primenljiva otvorena taktika interventnog postavljanja hibridnih, asimetričnih, klizajućih, razlikujućih, aktivističkih, kritičkih i subverzivnih platformi i procedura unutar svakog homogenog polja identifikacije, prisvajanja, nadzora, upravljanja, kontrole i regulacije u savremenom neoliberalnom, postsocijalističkom, postkolonijalnom i globalizujućem svetu. Pri tome, *queer* se ne postavlja kao *univerzalni metod*, već kao aktiviranje *lokalnih znanja*²⁴⁷ usred globalnih, ali i lokalnih homogenizacija. Antonio Negri i Majkl Hart, na primer, ukazuju na nove taktičke pristupe borbi za demokratiju:

²⁴⁶ Marina Gržinić, „Oblikovanje i osporavanje (dokumentarnog) značenja u umetničkom radu“, iz „Teorijski blok: film kao performans“ (temat), *TkH* br. 9, Beograd, 2005, str. 23.

²⁴⁷ Navod reči Žila Deleza u predavanju Mišela Fukoa, „Predavanje od 7. januara 1976. godine“, iz *Treba braniti društvo – Predavanje na Kolež de Fransı iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998, str. 23.

Moramo osmisлити novo oružje za demokraciju danas. Mnogo je kreativnih pokušaja da se ono pronađe. Na primjer, kao eksperiment s novim oružjem, razmotrimo



Hapšenje sifražetkinje, 1905.

ljubljenje koje provodi *Queer Nation*, u kojemu muškarci ljube muškarce, a žene ljube žene na javnom mjestu kako bi šokirali homofobne, kao u akciji *Queer Nationa* na mormonskoj konvenciji u Uti. Drugim oblikom oružja mogli bismo smatrati razne oblike maškarade i mimikrije koji su danas tako česti na globalizacijskim demonstracijama. Već i sam izlazak milijun ljudi na ulice svojevrsno je oružje, a to je pritisak ilegalnih migracija, na znatno drukčiji način. Svi su ti pokušaji korisni, ali jasno je da nisu dovoljni. Trebamo stvoriti oružje koje nije samo destruktivno nego je i oblik tvorbene moći, oružje kadro stvoriti demokraciju i poraziti vojske Imperija. To biopolitičko oružje vjerovatno će biti sličnije onome koje je predložila Lizistrata kako bi poništila odluku atenskih muškaraca da pođu u rat nego onom koje danas predlažu ideolozi i političari. Nije nerazumno nadati se da u biopolitičkoj budućnosti (nakon poraza bio-

moći) rat više neće biti moguć i da će intenzitet suradnje i komunikacije između pojedinaca (radnika i/ili građana) uništiti mogućnost njegova izbivanja. Jednotjedni globalni biopolitički štrajk spriječio bi svaki rat. U svakom slučaju, možemo zamisliti dan kada će mnoštvo izumiti oružje koje mu neće samo omogućiti da se brani nego će biti i konstruktivno, ekspanzivno i tvorbno. Tu nije riječ o stjecanju moći i zapovijedanju vojskama nego o uništavanju same mogućnosti njihova postojanja.²⁴⁸

Queer ponašanje, izražavanje, prikazivanje ili delovanje postaje taktičko oružje u narušavanju – kritici, subverziji, nadvladavanju – stabilnih integrativnih društvenih mehanizama koje svaka moć pokušava da uspostavi i izvede nad bilo kojim 'mnoštvom' da bi ga pretvorilo u rasu, rod, pleme, naciju, klasu ili generacijski interval pripadnosti. *Queer* je, zato, dezintegracijska aktivnost fragmentira-

nja, oduzimanja nadređene vlasti i biomoći ukazivanjem na imanenciju događaja kojim se 'projekt' praktikuje. Tek iz pojedinačnog, iz imanencije događaja, pokazuje se kako se projekt/utopija mora suočiti sa tim da pojedinačnost otkriva mnoštvo i u mnoštvu ostaje pojedinačnost koja remeti političke platforme i, svakako, granične horizonte rase, roda, plemena, nacije, klase ili generacije. Zamisao kritičnog i subverzivnog remećenja se može pratiti u sasvim različitim umetničkim i kulturalnim praksama od feminizma (*Hapšenje sifražetkinje*, 1905) do alternativnih pokreta na političkom Zapadu i Istoku od sedamdesetih godina do danas, na primer, *punk* muzika,²⁴⁹ industrijski rok, zatim, slovenačka retrogarda (Rose Irwin Selavy, *Erotični grafiti*, 1984),²⁵⁰ ruski akcionizam (Oleg Kulik, *Crvena Soba*, 1994),²⁵¹ *parazitska umetnost* (sindikarno organizovanje prostitutki Tadeja Pogačara, *Demonstracije crvenih kišobrana*, 2001),²⁵² video produkcije Marine Gržinić i Aine Šmid, kao i brojne antiglobalističke akcije i prakse, takozvanog, *artvizma*.²⁵³ Vladimir Kordos,²⁵⁴ na primer, svojim telom oponaša Karavađovog *Bolesnog malog Bahusa* (*Karavađo – Dečko koga su istukli*, 1980) naglašavajući njegov sasvim modernizovani *gay identitet* potenciranjem atmosfere *gay* ugroženosti u pozno-real-socijalističkim homofobičnim kulturama (na primer, Slovačka, ali i Srbija). Kordosov *Bahus* je Bahun izložen nasilju zbog svog rod-nog *gay* identiteta, on je žrtva u realnom istorijskom društvu izrazitih konfliktnosti. *Gay* konfliktnosti nikada ne idu same po sebi, najčešće su povezane sa jačanjem *patriotskih* – nacionalističkih i religijsko *fundamentalističkih* – *snaga* i njihovih nasilnih akcija usmerenih ka zatvorenom društvu. Umetničko delo je delo *simptom* i kao takvo ga treba, u ovom kontekstu – posmatrati.

Sa *queer* teorijskim i političkim praksama, nestaje interesovanje za 'umetnost', tačnije, za *autonomije umetničkih produkcija* u specificiranim institucio-

²⁴⁹ Craig O'Hara, *The Philosophy of Punk: More Than Noise*, Ak Press, 1999.

²⁵⁰ 75-'85 *Do roba in naprej – Slovenska umetnost 1975-1985*, Moderna Galerija, Ljubljana, 2003, str. 388.

²⁵¹ *Arteast 2000+ Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom – Od 1960. let do danes*, Moderna galerija, Ljubljana, 2000, str. 105.

²⁵² 95-'05 *Teritoriji, identitete, mreže – Slovenska umetnost 1995-2005*, Moderna galerija, Ljubljana, 2005, str. 172.

²⁵³ Aldo Milohnić, „Artivism“, iz „Scena akcije Scena misli“ (temat), *Maska* št. 1-2 (90-91), Ljubljana, 2005, str. 15-25.

²⁵⁴ Lóránd Hegyi (ed.), *Aspects/Positions – 50 Jahre Kunst Aus Mitteleuropa 1949-1999*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2000, str. 219.

²⁴⁸ Michael Hardt, Antonio Negri, „Neka te sila prati“, u „Demokracija mnoštva“, iz „Politika mnoštva“ (temat), *Tvrđa* br. 1-2, Zagreb, Beograd, 2005, str. 85-86.

nalnim 'zabranima'. Postavlja se javni politički interes za direktnu kulturnu i, pre svega, društvenu intervenciju u području *samog* ili *golog* života. Ukazuje se na kretanja unutar 'mnoštva' kao kretanja koja su *uvek* konfliktna, čak i onda, kada obećavaju ili nude fantazam o beskonfliktnosti i racionalno uređenim funkcijama i instrumentalizacijama. A to znači da su *queer* teorijske i političke prakse usmerene na bitni trougao:

1) imanencije (rada na pojedinačnosti/lokalnosti koja je uslov globalnosti),

2) *biopolitičkog oružija* (interventnog dejstva i njegovih intenziteta) u društvu

3) mnoštva koje se rekonstituiše u pojavnom i *egzistencijalnom* smislu aktuelnosti,

u odnosu na horizont ili granice 'golog života' koji, misteriozno i materijalno, nije nikada pokazan kao 'goli život' već kao preplet imanencije i mnoštva u neodređenosti kroz koji se oblikuje življenje u fabrici, na ulici, posredstvom kompjuterskih mreža i svih drugih komunikacijskih i zastupničkih poredaka i praksi vladanja.



Vladimir Kordos, *Karavađo – Dečko koga su istukli*, 1980.

RETROGARDA, TEHNOESTETSKA I PITANJA O *APARATUSIMA* POLITIKE: MARINA GRŽINIĆ I AINA ŠMID

Umetničko delovanje²⁵⁵ Marine Gržinić i Aine Šmid pripada nestabilnom ključućem periodu indeksiranja i mapiranja promenljivih i otvorenih odnosa medijskog²⁵⁶ rada unutar postmoderne i postsocijalističke umetnosti, kulture i društva²⁵⁷ osamdesetih i devedesetih godina XX veka. Specifični procesi evolucija 'postmoderne' kao postsocijalizma se ukazuju kao neizvesna *pokretna mapa* predočavanja motivisanih i nemotivisanih mogućnosti, postupaka i efekata medijsko-političkog prikazivanja fragmentiranja posebnih društvenih makro- i mikro-igara kao što su *pozni socijalizam, postsocijalizam, pozni kapitalizam, Treći svet, postkolonijalne kulture, ex-Jugoslavija, slovenačka nacionalna kultura, slovenačka alternativa, slovenačka visoka umetnost, tehnološki ratovi, građanski ratovi, nacionalizam, nacionalna hegemonija, internacionalizam, transnacionalno, svetovi biopolitike, politika tela, nestabilni odnosi roda i pola kao medijskih reprezentacija, feminizam, tranzicija, razlike seksualnosti i erotike*, itd. Ovi domeni političko-medijskih igara ukazuju na jednu bitnu odliku video²⁵⁸ realizacija Marine Gržinić i Aine Šmid: *na pomak od umetnosti ka kulturi i od estetike figura umetnosti ka politici tela u egzistenciji prikazivanja*. Pokazuje se da u jednom istorijskom periodu, to znači tokom osamdesetih i devedesetih godina, dolazi do postavljanja pragmatičnih medijskih pitanja i odgovarajućih teorijskih konstrukcija o *granicama i marginama* umetnosti kao 'ogledala' i/ili 'simulakruma' makro- i mikro-politike. Problemizuju se *teritorije* prikazivanja i izražavanja u odnosu na savremenu kulturu i njene proizvodne moći i funkcije predočavanja sim-

²⁵⁵ Marina Gržinić, Tanja Velagić (eds), *Trenutki odločitve – Performativno, Politično in tehnološko – Umetniški video, Filmska in interaktivna večmedijska dela Marine Gržinić in Aine Šmid 1982-2005*, ZAK, Ljubljana, 2006.

²⁵⁶ O teoriji 'tehnokulture' videti u Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.

²⁵⁷ Marina Gržinić, „Telo v komunizmu“, iz *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializam in retroavangarda – teorija, politika, estetika 1997-1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997, str. 89-108.

²⁵⁸ Kathy Rea Huffman, „The Reversible Logic of History and Media – Sex, History, (Sub-)Culture: A Re-Consideration“, *Artintact* 4, Cantz Verlag, 1997, str. 53-69.

boličkih i imaginarnih poredaka (ekrana, pregrada) u odnosu na *lakanovsko*, ono pravo nemoguće i traumatično, *Realno*.

Izvesna video dela²⁵⁹ Marine Gržinić i Aine Šmid indeksiraju i mapiraju moć, distribuciju i dominaciju *zla*²⁶⁰ u *igri* moći i dominacije. Odakle ZLO koje one lociraju, identifikuju, prikazuju i sredstvima simbola i imaginarnih efekata interpretiraju? Zar znanje ne može spasti svet od *zla*? Odgovor ovde mora biti invertovan u solersovsko ili žižekovsko pitanje: *od koga se treba spasti od Kanta ili od de Sada*?²⁶¹ Jer, svako znanje jeste necelovito i uspostavljeno je u hijatusu (procepu, praznini, paradoksu, iskliznuću, preklapanju ili razdvajanju) funkcija i efekata moći i dominacije. Moć i dominacija kao prevara, kao iluzija, kao iskrivljenje su u carstvu negativiteta. Šta umetnice tu čine? One postaju neka vrsta *radnika u kulturi* (*culture workers*) ili *aktiviste u kulturi* koji proizvodi neočekivane *decentrirane* slike u samoj kritičnoj dijalektici 'nekontrolisane količine' negativiteta (*označiteljske količine zla*) koja upravlja odnosom dominacije i moći u odnosu na ljudsko telo želje, uživanja, ali i patnje, mučnine, groze. Njihova teorija video medija je određena tretiranjem videa kao sredstva suočenja pogleda, a to znači tela: „*oči mogu videti kako oči vide*“²⁶² u konstruisanom perceptivnom polju unutar društvene 'borbe'. S druge strane, video slika je 'trag' istorije: „Video je takođe oko istorije“.²⁶³ Pri tome, postoje slike o (istorijskim) mestima koje čine da naša sopstvena sećanja postaju psihotična i erotična.²⁶⁴ Sve naznake ukazuju na to da

²⁵⁹ Na primer: „Moments of Decision“ (1985.), „Axis of Life“ (1987.), „Three Sisters“ (1992.), „Luna 10“ (1994).

²⁶⁰ Zlo kao tema je prisutno u savremenoj kulturi i umetnosti. Videti, na primer, filmove Dejvida Linča i Vima Vendersa. Reč je o *novoj fenomenologiji zla* koja je izvedena na postsemiološkoj teoriji 'događaja' pogleda. Videti: Žan Bodrijar, *Prozirnost zla – Ogledi o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

²⁶¹ Philip Sollers, „Sade v tekstu“, *Katalog*, Ljubljana, 1968, str. 63-70; i Slavoj Žižek, „Kant s Sadom“ u *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984, str. 83-99.

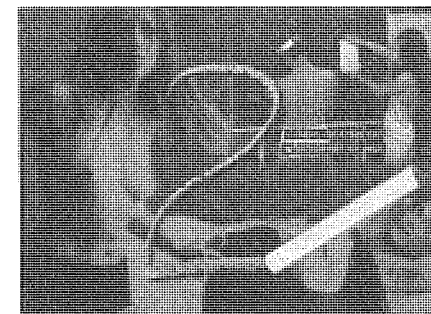
²⁶² Navod koncepta Christine Buci-Glucksmann prema Marini Gržinić, „Troubles with Sex, Theory or Video Processes of Re-appropriation – Recycling Different Bodies, Histories and Cultures Through Video Medium“, *Artintact* 4, Cantz Verlag, 1997, str. 61.

²⁶³ Marina Gržinić, „Troubles with Sex, Theory or Video Processes of Re-appropriation – Recycling Different Bodies, Histories and Cultures Through Video Medium“, *Artintact* 4, Cantz Verlag, 1997, str. 65.

²⁶⁴ Marina Gržinić, „Troubles with Sex, Theory or Video Processes of Re-appropriation – Recycling Different Bodies, Histories and Cultures Through Video Medium“, *Artintact* 4, Cantz Verlag, 1997, str. 63.

video prikazivanje deluje u nekoliko razlikujućih registara: tela, društvenosti i psihotičnosti. Ovi registri su dramatično konfrontirani svetovi koji određuju subjekt, odnosno, proces (samo-)identifikacije gledajućeg i gledanog subjekta. Zato je njihov pristup video slici *teroristički*. Teroristički je zato što elektronskom ekranom slikom iz samog sveta koji 'nas' okružuje i čini takvim kakvi smo otkriva njegovu naddeterminišuću strategiju i taktiku konstruisanja i izvođenja izgleda realnosti. Pokazuje se nužno *beskućništvo* (*Aufenthaltslosigkeit*). Ono je glorifikacija beskućništva u arbitarnostima sveta (prirode, društva, elektronske slike). Ukazuje se mogućnost da se otkrije *zavera* (ili *poludeli Zakon*)²⁶⁵ dominacije i moći, ne samo nad pojedincem realnog socijalizma ili liberalnog kapitalizma, već i nad samom njegovom 'realnošću' koju on deli sa Drugim i živi u svojoj smrtnosti, svojoj svakodnevnosti i svojoj seksualnosti. Zato, vizuelni udar (unutar njihovih video dela) mora biti usmeren na slike *identifikacije* (vizuelizovane simbole identiteta) političkog postojanja u društvu i, zatim, erotskog predočavanja nemogućih objekata želje (*objekt malo a*). Pokazuje se da je postojanje i da je želja, zapravo, brisani trag raspadanja (entropije) afirmativne realnosti kojom institucionalni poredak vlada simboličkim projektovanjem podnošljive realnosti. Dvostruka ili trostruka igra između predstave, *brisanog traga*, svakodnevnosti realnosti i nedostupnog Realnog otkriva dramu ljudske egzistencije u okviru hipotetičkih ili stvarnih/realizovanih 'zavera'. Otkrivanje se dešava na nekom mestu otklona, na elektronskom mestu ekrana koji je realan koliko i naša svakodnevica, ali koji nas ne uverava u svoju realnost, naprotiv pokazuje moć svoje *prevare*.

Teorijsko i umetničko delovanje Marine Gržinić nastaje u području *produkcije* decentriranih mogućih *svetova filozofije i estetike* posle moderne i to u onom njenom delu koji je usmeren ka interslikovnom i intertekstualnom području između teorije društva (*cultural studies* i *teorija ideologije*), teorije tehnologije (post-



Marina Gržinić, Aina Šmid, *Troubles with Sex, Theory & History*, 1997.

²⁶⁵ Slavoj Žižek, „Hegel z Lacanom“, iz *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984, str. 18.

moderna teorija tehnologije, simulacionizam, teorija medijskog ili ekranskog prikazivanja, biopolitika) i teorije umetnosti (teorije medija i njihovih *virtuelnih svetova*). U razumevanju teorijskih zahvata Marine Gržinić bitno je postaviti još jedno zapažanje: njen teorijski pristup se može okarakterisati kao *performativni*, odnosno, njena teorijska produkcija se može opisati i interpretirati kao *teorija u akciji*. To znači da ona ne polazi samo iz *bezinteresne* sfere tumačenja, odnosno, estetske/estetičke ili umetničke kontemplacije i institucionalne autonomije filozofskog teoretisanja o umetnosti, kulturi i društvu, već iz *konkretno umetničke prakse i njoj korespondirajućih kultura* (drugim rečima, iz prakse video umetnice, aktivne i aktuelne kritičarke koja prati savremenu umetnost i intelektualke-aktivistkinje koja zauzima eksplicitan politički stav). Njena interesovanja i lična *ideologija* ne proizlaze samo iz epistemoloških očekivanja (*znanja o znanju* filozofije, nauka o umetnosti i društvu), već i iz pragmatičnih konkretnih umetničkih i egzistencijalnih reagovanja i očekivanja (moći izražavanja, prikazivanja, produkcovanja) u otvorenom, artificijelnom, promenljivom, *opscenom*, ekstatičkom, arbitrarnom i *smrtonosnom* svetu umetnosti devedesetih. Za nju teorija jeste izazovna *virtuelizovana i dinamična* diskurzivna figura koja umnožava i preobražava svoje epistemološke likove u *telima* umetnosti (medijske produkcije realnosti u području imaginarnog i simbolnog predočavanja) i, zatim, efekte pojavnosti *tela* umetnosti epistemološki kôdira u ideološkim horizontima aktuelnosti. Njen je pristup u odnosu na umetnost i na kulturu određen raspravama statusa, funkcija i efekata suočenja ljudskog i veštačkog *tela*.²⁶⁶ Ona anticipira i razvija *nov pristup čulnom*. Zato, estetiku transformiše od diskursa o jednom specijalizovanom humanizovanom i kultivisanom čulu recepcije (oku ili uhu) kako je to bilo naglašavano u tradiciji moderne ka estetičkoj teoriji kao više-registarskom diskursu o *interaktivnim sistemima*: ljudskog, tehničkog i društvenog.

Iničijalna područja njenog teorijskog bavljenja su delovanje pokreta NSK²⁶⁷ kome je posvetila brojne eseje i studije, teorija vizuelnih medija, problem kulture (visoke, masovne, alternativne) i ideologije (*nužnost* ideologije posle *smrti ideologije* kao velike nadređene *fikcije*)²⁶⁸ u postmodernoj. Bitno je zaključiti da se

'postmoderna' po Marini Gržinić ne interpretira kao epoha *posle ideologija*. Naprotiv, kraj velikih ideoloških priča moderne (liberalizam-tehnički progres i individualizam, komunizam-besklasno društvo i kolektivism, nacizam-nacionalno jedinstvo i mitska utemeljenost) ne znači i kraj ideologije. Već, to je epoha u kojoj se *ideologije* identifikuju u različitim registrima egzistencije (svakodnevnica, zabava, kultura, umetnost, ekonomija, bio-politika tela, itd). Njena pozicija u odnosu na *teorije postmoderne* je ekskluzivna, a to znači da nije prešla uobičajeni *put* za njenu generaciju umetnika i kritičara: od meke eklektične postmoderne kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina ka *tehnoestetici* kao dramatičnom spoju visoke i masovne kulture. Naprotiv, ona započinje u okviru ekstremnog i ekscesnog *RETROGARDNOG*²⁶⁹ postmodernizma slovenačke alternative osamdesetih, a to znači kroz ispitivanje i interpretiranje *tvrdih* ekstatičkih i u estetskom i u političkom i u medijskom smislu diskursa i oblika delovanja. To je delovanje koje pokazuje kako se *ideologija* u svojim epohalnim transfiguracijama (od realnog socijalizma preko postsocijalizam kao dominantno umereno postmodernističke kulture) *zrcali* u društvenom tkivu (tkanju: *textus*) i pokazuje kroz izdvajanje i pokazivanje *simptoma*. Njena metodologija pisanja se zasniva na intertekstualnom odnošenju:

1. lakanovske teorijske psihoanalize (posebno interesovanje za filozofiju Žižeka),
2. teorije postmodernizma i to one teorije koje se odnose na kritične društvene i ideološke procese (pozni kapitalizam, postsocijalizam, alternativne kulture),
3. feminističke teorije (značajna je pozicija spisa Done Haravej)²⁷⁰ i
4. teorija medija (šire tehnoestetika i *sociologija* simulacionizma).

Retorički *digitalni diskurs* Marine Gržinić je diskurs postmoderne kulture, onog glasa *reske oštine* koji između *opscene zavodljivosti* i *prodornosti kritike*, bira kritički i subverzivni otklon. Ona pokazuje kako *kritička* pozicija preživljava u 'mekoj' postmodernoj epohi i kako dostiže retoričko pojačanje. Kritika nije više epohalni *blesak* revolucije (oruđe globalnog projekta preobražaja sveta), već suočenje sa praznom označiteljskom igrom *istine* u rascepu *prve i druge scene egzistencije*.

Marina Gržinić je u teorijski diskurs uvela multiplicirane i retorički raspomamljene *negativne dijalektike*. Adornovska *negativna dijalektika* se ukazuje još kao

²⁶⁶ Marina Gržinić (ed.), „Biotehnologija, filozofija in spol“ (temat), *Maska* no. 76-77, Ljubljana, 2002, str. 4-69.

²⁶⁷ *Neue Slowenische Kunst*, GZ Hrvatske, Zagreb, 1991; Alexei Monroe, *Interrogation Machine – Laibach and NSK*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.

²⁶⁸ Za razumevanje i raspravu *ideologije* umetnosti i kulture koje sprovodi Marina Gržinić od posebnog značaja su spisi Slavoj Žižek – videti, na primer: Žižek, *Mapping Ideology*, 1995.

²⁶⁹ Marina Gržinić, „Sinteza: retroavangarda ali mapiranje postsocijalizma“, iz *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializam in retroavangarda – teorija, politika, estetika 1997-1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997, str. 195-208.

²⁷⁰ Donna J. Haraway, *Opice, kiborgi in ženske*, Koda, ŠOU – Študentska založba, Ljubljana, 1999.

intelektualni humanistički napor uočavanja i razumevanja krize modernosti. *Negativna dijalektika* je uvek, za Adorna, u odnosu na odstupe i prestupe paradigmatskog uzorka prosvetiteljstva. Slavoj Žižek je pokazao da je *negativna dijalektika*, ako je uopšte moguća, posledica zamki koje postavljaju označitelji u odnosu na nesvesno koje postoji paralelno tom svesnom 'ja'.²⁷¹ Marina Gržinić je ukazavši na ne-celu (*pas tout*) korespondenciju Žižeka i Haravejeve²⁷² identifikovala *multiplificirane mogućnosti negativne digitalne dijalektike* kao onog paradoksalnog pomerajućeg i umnožavajućeg rascepa između subjekta, njegovog tela, tehnički (medijski) reprodukovane ili stvorene slike u odnosu na koncept realnosti.

Umetničko delo je za nju *simptom* (na primer, *fikcionalna država* IRWIN-a, *anonimni subjekt* umetnika iz Beograda, *eksploatacija mrtvih znakova* Mladena Stilinovića²⁷³ jesu dela (produkti, situacije, događaji) koji nisu *nedužni simboli* ili predstave odnosa umetnik-svet-društvo, već postupci stvaranja *očigledne laži* na kojoj se praksa, poredak i sistem umetnosti, kulture i politike pojavljuje kao promašaj, kao prekid normalnosti i prirodnosti samorazumevanja, kao kriza ugovora, normi i vrednosti istorijskog društva. Retroavangarda jeste naziv koji ukazuje na umetničke prakse koje su *slične avangardi* (podsećaju na retoriku i ikonografiju efekata avangardi), ali nisu prethodnica nastupajuće kulture koja će u jednom trenutku početi da dominira, već su *psihoanalitički* pogled unazad, u skrivenu prošlost traume, skrivenog zakona, diskursa gospodara, utilitarnih simbola političke moći i totalitarnih sistema vladanja. Retroavangarda je postsocijalistička umetnost koja kao *cinička arheologija znanja* pokazuje smrtnost i entropičnost *političkog bića* umetnosti i kulture. Zato, pozicije Marine Gržinić jesu post-političke. Ona je *post-politički teoretik* zato što teoriju umetnosti (estetiku, filozofiju i studije kulture) predočava kao diskurzivnu *tempiranu* retroavangardu, a to znači kao traganje za materijalnim tragovima i njihovim pokretanjem (uvođenjem u igru) teorije u *ekranima potencijalnih ideologija*.

²⁷¹ Slavoj Žižek, „Adorno i označevalec“, u „Mehanizmi označevalca in njihovo mesto v ekonomiji družbene reprodukcije“ (temat), *Problemi Razprave* št. 173-175, Ljubljana, 1977, str. 13-20.

²⁷² Marina Gržinić, „Harawayeva – Žižek“, u „Kiborg“, iz *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998, str. 193-197.

²⁷³ Marina Gržinić, „Mladen Stilinović: strategije ciničnega uma“, „Kopija in original“, „Rekonstruirana fikcija“, „Irwin: NSK – država u času“ i „Sinteza: retroavangarda ali mapiranje postsocijalizma“, iz *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializam in retroavangarda – teorija, politika, estetika 1997-1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997, str. 109-208.

PRIKAZIVANJE I IZVOĐENJE HETEROSEKSUALNIH IDENTITETA

Heteroseksualni identitet je dominantan i hegemon istorijski društveni i kulturalni identitet²⁷⁴ zapadne civilizacije koji se politički i metafizički postavlja kao izvorni u odnosu na druge identitete (rasni, etnički, nacionalni, klasni, profesionalni, kulturalni). Heteroseksualni identitet se često prikazuje kao konzistentni i homogeni identitet, premda se najčešće radi o hibridnom polju identifikacija temeljnih rodni razlika (muškog, ženskog). Teorije heteroseksualnog identiteta se kroz istoriju razvijaju kao ontološki centrirane teorije o prirodnoj razlici gde se u platonovskom smislu prelazi sa logike 'jednog' na logiku 'dva'.²⁷⁵ Za osnovu heteroseksualnog identiteta se uzima pretpostavljena 'sama biološka' identifikacija oplodnje i iz nje izvođeni univerzalni, a time metafizički centriran, model heteroseksualnih bihevioralnih odnosa i organizacije svakodnevnog života u zapadnim društvima. Heteroseksualna interpretacija izraza emocija ili prikaza sveta, tela ili ljudskog društva jedan je od dominantnih kanona zapadne umetnosti u odnosu na koji se prepoznaju i drugi kriterijum, na primer, kriterijum homoseksualnog kao marginalnog izražavanja i prikazivanja. Heteroseksualni kriterijum interpretacije izražavanja i prikazivanja u zapadnoj umetnosti je dominantno kriterijum izveden na mestu ili s mesta dominantnog muškog identiteta: Mazačo *Isterivanje Adama i Eve iz Raja* (1427), Jan van Ajk *Portret Arnolfinijevih* (1434), Đordone *Oluja* (oko 1505), Rubens *Vrt ljubavi* (1638), Rembrant *Jevrejska mlada* (1666), Velaskez *Las Meninas* (1656), Le Nen *Seljačka porodica* (oko 1640), Gejnsboro *Robert Endrijus i njegova žena* (oko 1748-50), Kurbe *L'Origine du monde* (1866), Mane *Doručak na travi* (1863), Dega *Čaša apsinta* (1876), Ford Medoks Braun *Poslednji pogled na Englesku* (1852-55), Kirhner *Autoportret sa modelom* (1907), Pikaso *Život* (1903), Erik Fišl, *Endi i Kristine* (2004), Kuns *Ćicolina sa Džefom Kunsom* (1990). A postoje, marginalni u odnosu na muški, primeri izvođenja ženskog heteroseksualnog identiteta izražavanja i prikazivanja: Artemizija

²⁷⁴ Renata Salecl (ed), *Sexuation*, Duke University Press, Durham, 2000.

²⁷⁵ Alain Badiou, „What is Love?“, iz Renata Salecl (ed), *Sexuation*, Duke University Press, Durham, 2000, str. 263-281.

Đentileski *Judita ubija Holoferna* (1612-20), Elizabeta Sirani *Sveta porodica sa Svetom Jelisavetom i Svetim Jovanom Krstiteljem* (XVII vek), Džudit Lejster *Par koji pijanči* (oko 1630), Rebeka Solomon *Guvernanta* (1854), Meri Kasat *Kupka* (1891-92), Gabrijela Minter *Kandinski i Erma Bosi, Posle večere* (1912), Vera

Muhina, *Fabrički radnik i devojka sa kolhoza* (1937), Luiz Buržoa *Janus u kožnom omotaču* (1968), Marina Abramović i Ulaj *Odnos u prostoru* (1976). Heteroseksualno prikazivanje i izražavanje, na primer, u slikarstvu i fotografiji ukazuje na više smerova: (a) heteroseksualne teme: porodica, seksualni ili društveni odnos muškarca i žene, majčinstvo, očinstvo, detinjstvo, (b) heteroseksualne objekte identifikacije (mitološki, religiozni i svakodnevni prizori, figure ili idealiteti kroz koje se heteroseksualne identifikacije realizuju), (c) heteroseksualne objekte uživanja koji mogu biti heteroseksualni, homoseksualni, biseksualni, fetišistički, sadomazohistički, ali koji učestvuju u stvaranju seksualnog fantazma heteroseksualaca, (d) heteroseksualne teme koje se izvođe kao univerzalni simboli ljudskog/ljudskih

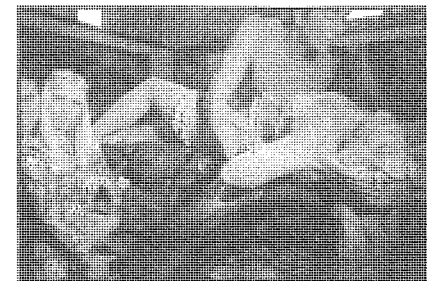


Jan van Ajk,
Portret Arnolfinijevih, 1434.

identiteta, (e) pojedinačne ili opšte teme društva, kulture ili umetnosti, koje ne izgledaju povezane sa seksualnošću, ali zastupaju univerzalni, hegemoni horizont heteroseksualnog identiteta i kroz njega realizovanog klasnog građanskog društva. Na primer, od Jan van Ajkovog *Portreta Arnolfinijevih* može se pratiti dug i spor proces građenja vizuelnog prikazivanja heteroseksualnog para²⁷⁶ sa različito naznačenim rodnim i društvenim ulogama. Ovaj proces se poklapa sa nastajanjem građanskog društva i formiranjem modela 'heteroseksualnog para' kao osnovne jedinice društvene organizacije svakodnevice u privatnom i javnom životu.²⁷⁷ Ono što otkrivamo i pri površnom gledanju bračnih i porodičnih portre-

ta (Žak-Luj David, *Gospodin Lavozije i njegova supruga*, 1788; Ford Medoks Braun, *Poslednji pogled na Englesku*, 1852-1855; Gistav Kajbo, *Pariska ulica po kiši*, 1877; ili Emanuel Kavali, *Portret porodice*, 1926), jeste precizna kompozicija položaja i odnosa figure koja prikazuje muškarca i figure koja prikazuje ženu. Muškarac je prikazan kao dominantni i aktivni lik, dok je žena prikazana kao pratnja, kao podrška, kao ona koja traži podršku i, često, fizički oslonac. Ovi portreti pokazuju konstituisanje akumulacije rodnih uloga i njihove pokazne vizuelnosti za heteroseksualni par, pri čemu heteroseksualni par znači par u kojem je razrađen odnos dominacije muškarca u stvaranju ideološkog okvira raspodele uloga. Ova hegemonija pozicija asimetričnih partnera je model koji se može naći i u predstavama gay (performansi Gilberta i Džordža)²⁷⁸ ili lezbejskih (raspored uloga u filmu Ivone Rajner, *MURDER and murder*, 1996)²⁷⁹ parova, što pokazuje da pitanje univerzalnosti izvođenja predstave rodnih uloga u slici, fotografiji ili filmu, nije metafizičko, već dominantno političko pitanje o mehanizmima prikazivanja i preuzimanja hegemonije podele i klasifikacije uloga. U pitanju je prikazivanje efekta biopolitičkih tehnologija i njihovog prenošenja iz rodnih grupa u druge grupe.

Pozicija muškarca unutar heteroseksualne podele uloga je centralna za epohu moderne. To možemo videti na brojnim slikama visoke i popularne umetnosti/kulture, ali i na primeru slavne fotografije *Marsel Dišan i Eva Babit igraju šah u Pasadena Art Museum* (1963). U ovom šahovskom duelu napravljena je jasna podebla reprezentativnih rodnih uloga: naga mlada žena (Eve Babit) igra šah sa starim umetnikom (Marselom Dišanom) koji je obučen. Oni se nalaze ispred njegovih umetničkih dela u muzeju. Odnos umetnika i akta je istovremeno erotično i parodijski postavljen kao retoričko pojačanje izuzetnosti njega (mačo-muškarca) u



Džef Kuns, *Čicolina*
sa Džefom Kunsom, 1990.

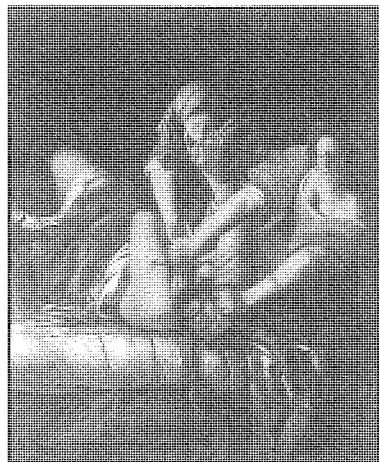
²⁷⁶ Leo Bersani, Ulysse Dutoit, *Forms of Being – Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, BFI Publishing, London, 2004.

²⁷⁷ Proces konstruisanja binarnog 'porodičnog jezgra' opisuje, na primer, iscrpno Mišel Fuko u vezi sa kontrolom dečije auto-seksualnosti – Mišel Fuko, *Nenormalni – Predavanja na Kolež de Fransu 1974-1975*, Svetovi, Beograd, 2002, str. 311-314.

²⁷⁸ George and Gilbert the living sculptors, Catalogue For Their 1973 Australian Visit, London, 1973.

²⁷⁹ Yvonne Rainer, „MURDER and murder“, iz *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, A PAJ Book, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1999, str.352-423.

odnosu na nju koja jeste objekt uživanja pogleda.²⁸⁰ Sasvim drugačiji primer centriranja žene kao vizuelnog političkog i erotskog objekta muškog pogleda se može naći i u delima socrealističkog slikara Aleksandra Samohvalova. On je često slikao



Artemizija Đentileski, *Judita ubija Holoferna*, 1612-1620.

slike sa sportskih događaja. Dva njegova portreta sportistkinja se mogu uporediti: *Žena u fudbalskom dresu* (1932) i *Posle trke* (1934).²⁸¹ *Žena u fudbalskom dresu* je izvedena kao politički korektan, po kriterijumima sovjetske postrevolucionarne etike. Na slici je prikazana mlada, snažna i borbena žena koja svojom vitalnošću, tj. skriveno ili građanski-suptilno naznačenom erotičnošću, zastupa javni život unutar sovjetskog društva. Naprotiv, slika *Posle trke* realistički beleži trenutak kada se polunaga mlada sportistkinja jakog-muškobanjastog tela briše od znoja u svlačionici. Ova slika je 'erotski' tonirana otkrivanjem dojaka i stidnim dlačicama. Slika se odigrava iza javnog i politički normiranog prostora za pogled na telo sportistkinje. Paradoks ove slike je u tome što ona

istim sredstvima 'podobnog' socrealističkog slikarstva reprezentuje nepodobnu ili, tek privatnu predstavu erotizovanog ženskog tela koje jeste – upravo i jedino – objekt za vizuelno uživanje muškarca. Obe slike prikazuju *zdrave omladinke* staljinističke epohe, ali se razlikuju po upućenosti javnom i tajnom pogledu.

Prikazivanje hibridne heteroseksualnosti sa pozicije/gledišta muškarca se može naći u brojnim slikama Pabla Pikasa od simbolističkih prezentacija mitskog odnosa muškarca i žene u stvaranju života (*Život*, 1903), preko postkubističkih predočavanja majčinstva (*Majka i dete*, 1922) ili žene-čudovišta (*Kupačica koja sedi*, 1930) ili žene koja pati (*Žena koja pati*, 1937) ili žene koja osvaja muškarca

²⁸⁰ O taktikama prezentacije žene kao objekta vizuelnog uživanja videti Lora Malvi, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, iz Branislava Anđelković (ed), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002, str. 189-200.

²⁸¹ Jo Anna Isaak, „Woman as sign in the world Backwards“, u „Reflections of Resistance: Women Artists on The Other Side of the MIR“, iz *Feminism and Contemporary Art – The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Rotledge, London, 1996, str. 98-99.

(*Portret Žakline Roe*, 1954) ili muškarca koji vlada ženskom seksualnošću kroz razrađivani odnos slikara i modela (*Skulptor i njegova statua*, 1937. ili *Slikar i njegov model*, 1965). Poseban problem Pikasovog rada je građenje ekspresivnog ili neoklasičnog dionizijskog lika samog umetnika kao gospodara falusa/falusom u simboličkom i imaginarnom smislu. Pikaso je stvarao slikarski model prikazivanja moćnog 'mužjaka' koji svoju 'erotsku moć' potvrđuje vladanjem ženom. On je slavi, ponižava, menja, oblikuje, ostavlja, izobličava, koriguje, postavlja kao ideal ili prezreni komad, itd.

S druge strane, postdadaističke slike Frensis Pikabije (*Portret jednog para*, 1942-1943) heteroseksualni odnos prikazuju kroz kič pozicioniranje sentimentalnog prizora odnosa muškarca i žene. Kič atmosfera je naglašena prizivanjem emocionalnosti, dopadljivosti, intimnosti, nežnosti i lociranosti na mali svet koji je zaštitnička okružujuća i po sebi razumljiva realizacija samog bivanja.²⁸² Ovaj duh kiča, na primer, razrađuje i nemački slikar Sigmar Polke u slikama i crtežima *Ljubavni par* (1965, 1967) gde mali buržoaski privatni kič starog Pikabije preobražava u kič-efekte popularne i potrošačke kulture i masovnih medija u šezdesetim godinama XX veka. Ili, ako se uporede *heteroseksualne slike* Aleks Kets (*Letnji piknik*, 1975) sa *homoseksualnim slikama* Martina Kipenbergera (Bez naziva – iz serije *Lieber Maler, male mir*, 1981) zapaziće se paradoksalna, ali bitna činjenica da se logika građenja atmosfere intimnog trenutka *heteroseksualnih parova* ili *gay para* ne razlikuje mnogo.²⁸³ Obe slike ukazuju na intimni telesni/figurativni odnos bliskog para.

Karakterističan je i problem razlikovanja uloge pornografskog prikazivanja heteroseksualnog odnosa. Češki avangardni fotograf Jirži Štirski je u fotokolažu *Emilia mi dolazi u san* (1933)²⁸⁴ pokazao da se pornografski prikaz muškog i



Džudit Lejster, *Par koji pijanči*, 1630.

²⁸² O ulozi intimnosti u građenju heteroseksualnosti videti: Anthony Giddens, *Preobrazba intimnosti – Spolnost, ljubeznost i erotika u sodobnih družbah*, Založba / *cf, Ljubljana, 2000.

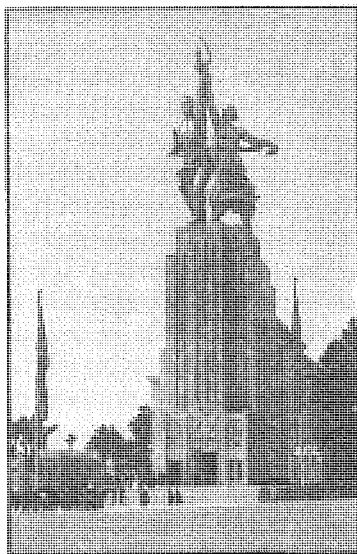
²⁸³ *Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter... Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, Centre Pompidou, Paris, 2002.

²⁸⁴ *Modern Beauty – Czech Photographic Avant-Garde 1918-1948*, Galerie hlavního mesta, Praha, 1999.

ženskog tela sa vidljivim genitalijama može konceptualizovati i vizuelno predočiti kao simbolička slika kosmičkog odnosa muškarca i žene. Film Keroli Šniman *Fuses* (*Stapanje strasti*, 1965) eksplicitno je u službi seksualne revolucije gde se tehnikama prikazivanja iz eksperimentalnog filma prikazuje eksplicitni seksualni odnos muškarca i žene kao poredak slika koje su u *umetničkom režimu* a ne *pornografskom režimu*. Ovaj zahvat je imao dvostruki cilj: (i) traženje vizuelnih režima prikazivanja seksualnosti koji izmiču klasifikaciji pornografskog ili re-evaluacijom pornografskog kao umetničkog i (ii) obrt u heteroseksualnoj kulturi hladnoratovskog perioda time što se seksualnost prenosi iz 'privatno vidljivog' u 'javno vidljivo'. Šnimanova je radila sa politizacijom područja distribucije čulnih afekata seksualne slike.²⁸⁵ Emancipatorski karakter filma je naznačila i sama umetnica sledećim rečima:

Izvesna mlada žena mi je zahvalila nakon jednog od prvih prikazivanja filma *Fuses*. Rekla je da nikada nije videla svoje genitalije, da nikada nije videla genitalije druge žene, da joj je film omogućio da oseti sopstvenu seksualnu posebnost kao nešto prirodno i da ona sada misli da će moći da iskušava svoje telo na drugačiji način. To je bilo 1967.²⁸⁶

Naprotiv, slikarka Sesili Edefalk slikom *U slici, Slika* (1995-96)²⁸⁷ u plaviča-



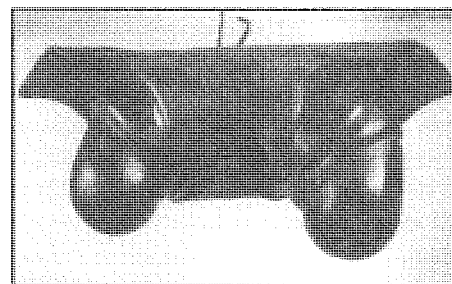
Vera Mukina, *Fabrički radnik i devojka sa kolhoza*, 1937.

²⁸⁵ Carolee Schneemann, „Interview with Kate Haug“, iz *Imaging Her Erotics – Essays, Interviews, Projectas*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, str. 21-44.

²⁸⁶ Carolee Schneemann, „Notes on *Fuses* (1971)“, iz *Imaging Her Erotics – Essays, Interviews, Projectas*, str. 45.

²⁸⁷ Gerrit Gohike, „Cecilia Edefalk“, *Deposition – Contemporary Swedish Art in Venice*, Venice, 1997, str. 8-11.

stim tonovima prikazuje seksualni genitalni odnos muškarca i žene. U centru slike je prikazan muškarčev penis u ženinoj vagini. Eksplicitno pornografski prizor bez alegorijskog ili emancipatorskog razloga/opravljanja koje su, na sasvim različite načine, Štirski ili Šnimanova nudili. Prizor tela u seksualnom činu ('koitusu', 'tucanju') koji je prikazan podseća na fotografiju ili ekran filma/televizora – ta asocijacija je naznačena stapanjem prednjeg i pozadinskog plana slike. Ova slika je nastala u vremenu kada pornografski prizor nije ni tajna ni transgresivna vizuelna predstava već je jedna od mnogih slika u masovnoj medijskoj proizvodnji i potrošnji čulnih zastupnika 'seksualnosti'. Zato ova slika nije 'erotična' ili 'stimulativna' u obraćanju fantazmu gledaoca, već je hladna i otuđeno-turpisutna bez razloga i opravdanja, sem razloga u metastaziranju kulture masovne proizvodnje, distribucije i potrošnje slika.



Luis Buržua, *Janus u kožnom omotaču*, 1968.

Karakterističan primer heteroseksualnog umetničkog rada je rani period rada performans umetnice Marine Abramović. Ona je u samostalnim performansima iz serije *Ritam* (1973-1974),

ali i u akcijama koje je radila u paru sa nemačkim umetnikom Ulaajem (1975-1988) izvodila inverziju uobičajenih uloga unutar heteroseksualnog para, postajući žena koja dominira ili jaki subjekt izvođenja. Marina Abramović fiksira zastupanje 'sebe' u sinkretičkom odnosu muškarca i žene, gde žena postaje vizuelizovana i pokazana kao *jaki mitski subjekt* naspram muškarca objekta ili sekundarnog sudeonika. Odnosno, ona je postala zastupnik jakog subjekta u komplementarnom odnosu sa predstavom slabog, mada nužnog, subjekta muškarca. Na primer, kada u performansu *Ritam 0* (Studio Morra, Naples, 1974) izlaže svoje telo bolu koji će joj naneti neki-slučajni gledalac iz publike,²⁸⁸ ona ne preuzima de-

²⁸⁸ *Ritam 0*

Uputstvo:

Na stolu se nalaze predmeti koje možete upotrebiti na meni.

Ja sam objekt.

Vreme trajanja: 6 časova (20h-02h).

Svu odgovornost preuzimam na sebe. 1975.

Galerija Studio Morra, Napulj.



Gustav Kajbo,
Pariska ulica po kiši, 1877.

podnese. Marina Abramović namerno sebe kao ženu upisuje u erotizam vidljivosti 'žene-objekta' za nanošenje bola, ali istovermeno ona i dekonstruiše kliše 'slabe žene' pokazujući je kao onu koja 'herojski' biva ta koja izdržava i transcendirira bol do univerzalnog simbola. Sličnu taktiku primenjuje i u performansu „Thomas Lips“²⁸⁹ gde se uvodi u igru – paradoksalno – magijska, politička i sadomazohistička simbolika. Pri tome, Marina Abramović samo-nasilje izvodi kao *ohladeći ritual*, a ne traumatski ili, pre, depresivni ili ekspresivni gest žene-kao-pacijentkinje ili žene-u-užasu. Ona je žena koja 'maltretira' i 'provocira' svoje telo sa pokaznom izdrživošću mitski pretpostavljenog muškarca. To je paradoks njenog rada: ne-postajati-muškarcem,²⁹⁰ već biti ženom koja izvodi idealnu ulogu mitskog muškarca postajući ženom. U radovima sa Ulajem razvija pokaznost asimetričnog odnosa koji u ranim radovima ima usredsređenost na fizičku prisutnost *samog tela* (na pimer *Relacije u vremenu*, 1977), a u poznim radovima telo postaje instrument simboličkog i paramitskog rekreiranja 'muško-ženske' kosmogonijski orijentisane raspodele uloga, na primer *Noćno prelaženje mora* (1983) ili *Ljubavnici* (1988).

²⁸⁹ Thomas Lips: „Performans. Polako srebrnom kašikom jedem kilogram meda. Lagano ispijam iz kristalne čaše litar crvenog vina. Desnom rukom lomim čašu. Komadom stakla usecam zvezdu petokraku na svom stomaku. Žestoko se šibam dok ne prestanem da osećam bol. Ležim na krstu načinjenom od ledenih kocki. Toplota sa obešene grejalice usmerene na moj stomak uzrokuje da zasečena zvezda krvavi. Ostatak mog tela mrzne. Ostajem na ledenom krstu oko 30 minuta dok publika ne počne da prekida rad udaljujući ledene kocke. Trajanje 2 časa, Krizinger Gallery, Innsbruck, 1975“, iz Marina Abramović, *Artist Body*, 1998, str. 98-105.

²⁹⁰ Žil Delez, Feliks Gatari, „Postajanje-intenzivnim, postajanje-životinjom, postajanje-neopažljivim“, *Ženske studije* br. 4, Beograd, 1996, str. 67-81

presivni model prezentacije ženskosti, kao na primer, *body art* umetnica Đina Pane, već svoje telo postavlja kao depsiologizirani objekt ili instrument koji može pokazati izdržljivost i individualizovanu moć i hegemoniju žene-umetnice i žene-ljudskog-stvojenja. Ona na mestu ženske 'slabosti', tipičnog klišeja prezentovanja žene u zapadnim društvima do poznog modernizma, postavlja idealitet 'snažne žene' koja je u stanju da izazove drugog na agresiju i da tu agresiju *stoički*

S druge strane, umetnice kao što su Luiz Buržoa,²⁹¹ ili Vlasta Delimar²⁹² ma koliko bile međusobno različite, razrađuju vizuelizaciju ženske strane heteroseksualnog realnog ili fikcionalnog odnosa u paru ili naspram muškarca.

Luiz Buržoa u skulptorskim radovima, na primer, *Janus u kožnom žaketu* /1968/ ili *Fille-te* /1968/ ukazuje na moć žene da metaforizuje, simbolizuje i, alegorizuje viđenje muškarca ili, u metafizičkom smislu, 'muškosti' kao seksualnosti unutar heteroseksualnog erotizma. Moć apstrahovanja seksualnosti do univerzalnog vizuelnog principa pokazuje kako žena-skulptorka konceptualizuje erotizam do vidljivog oblika kojim upravlja emancipacijom 'sebe' od pasivnog aktera u aktivnog gospodara. Luiz Buržoa ukazuje na obrt od oblikovnog diskursa žene kao 'sluge falusa' u ženu-umetnicu koja *gospodari vizuelnošću seksualnosti*, videti fotografski portret Luiz Buržoa koji je snimio Robert Mapletorp (1982).

Performerska dela Vlaste Delimar su bila označena njenom paradoksalnom, šokantnom, besramnom, egzibicionističkom heteroseksualnom ženskošću. Ona je kroz 'antidelo' (otvoreni i nedorađeni *brisani trag* umetnosti) konstruisala ono što se ne može saznati, izreći, iskazati, izraziti, a to je želja žene. Svaki njen komad je neskriveno referirao antiformnoj biologiji/fiziologiji ženskih genitalija i misterioznoj ispovednosti koja je obrtala delo-indeks-društvenog-modernizma u delo-indeks-privatnog ili javnog-čina postmodernizma i to naspram društva kao zatečene velike i važeće meta-norme (Zakona) telesnosti, seksualnosti, moralnosti i političnosti identiteta. Ona je postavila hibridnu simboličku sliku *društvene borbe* kao alegorijsku sliku 'heteroseksualne borbe' u kojoj se i kroz koju se otkrivaju sve dimenzije individualne i kolektivne društvenosti. Delimar je time prestupnički provocirala pokaznost/skrivenost 'normalnosti' privatnog i javnog kao društvenog:

²⁹¹ Mignon Nixon, *Fantastic Reality- Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.

²⁹² Miško Šuvaković, Marjan Špoljar, Vlado Martek, *Vlasta Delimar – monografija performans, Areagrafika*, Zagreb, 2003.



Aleksandar Samohvalov, *Žena u fudbalskom dresu*, 1932.



Aleksandar Samohvalov,
Posle trke, 1934.

1. kontekst katoličkog morala koji je u poznosocijalističkoj Hrvatskoj bio pripreman za preuzimanje uloge dominantnog 'regulatora' društvenosti u postsocijalističkoj Hrvatskoj – reč je o proboju kroz horizont iskupljenja, nevinosti i oprostaja greha, ona je 'greh' postavila kao javnu činjenicu sa svim njenim vidljivim ili nevidljivim ideološkim²⁹³ naborima, obećanjima i zabranama koju nudi institucija crkve i fluksevi javnog mnjenja (*doxe*) povezanog sa religioznim identitetom,

2. kontekst socijalističkog morala koji je u poznom socijalizmu izgubio svoju revolucionarnu koheziju i delovao je kao prividna retorička konstrukcija propusnih para-ili-predgrađanskih barijera nastajuće socijalističke birokratizovane građanstine – Vlasta Delimar je estetizovanoj (glatkoj, negenitalnoj) nagosti koja je u poznom socijalizmu tolerisana (na primer, setite se nagih ne-genitalnih tela objavljivanih u časopisu *Start* u sedamdesetim i osamdesetim godinama) ponudila neestetizovanu (rapavu, genitalnu) nagost koja je emancipovanom društvu pokazivala njegovu sopstvenu granicu, i

3. kontekst postsocijalističkog i tranzicijskog 'morala' koji je fluidna i amebasta smeša

upisa od konzervativizma patriotskih snaga do postkonzervativnog konzumerstva masovne neoliberalne kulture i njene *lilhip erotike* – Vlasta je ukazala na paradigmatске prelome, iskliznuća i ponore društvenih slika (ikona) tela, seksualnosti ili genitalnosti – ukazala je na stereotipe želje („Kurac volim“), izgled sopstvenog tela („Imam četrdeset“) ili na odnos muško-žensko („Razgovori sa ratnikom“), te na odnos prema detetu („Loša majka“) u konkretnim društvenim, geografskim i lokalnim kontekstima postsocijalizma.

²⁹³ Konstitutivnim u odnosu na realnost koja i jeste efekat različitih konstrukcija i borbi oko konstrukcija unutar određenog geografskog i istorijskog društva.

* * *

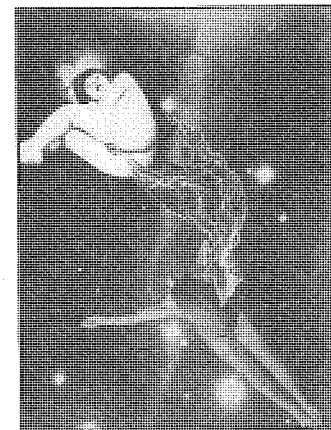
Naznačeni sasvim različiti primeri prikazivanja heteroseksualnosti ukazuju na bitnu tezu da je strukturacija zastupnika heteroseksualnosti hibridna kao što je to i, verovatno, sama heteroseksualnost u svojim složenim i, često, neuporedivim istorijskim i geografskim režimima. Jer, heteroseksualnost nije samo jednostavni odnos 'dvoje' različitih, već je složena mreža istorijskih i aktuelnih prezentacija odnosa razlika i rascepa između muških i ženskih identiteta izvođenih po različitim pravcima identifikovanja. Heteroseksualnost je i incestuozni ili egzibicionistički odnos tela nagog dečaka i majke na slici Petra Dobrovića (*Mati sa sinčićem*, 1933).²⁹⁴ Predstava porodi-

ce u svečanoj pozi poziranja za slikanje/snimanje na slici Đina Severinija, *Portrait porodice Severini* (1936), takođe, jeste jedna od pojavnosti heteroseksualnog ustrojstva zapadnog buržoaskog heteroseksualnog odnosa kroz 'porodicu'. Heteroseksualno je predočiv i dionizijski gotovo sodomijski crtež u boji Pabla Pikasa *Dora i Minotaur* (1936). Heteroseksualni je odnos i seksualni odnos para u performansu Ota Mula (*Cosinus – materijalna akcija*, 1967.) i seksualni odnos tri aktera u performansu istog autora (*Der Geile Wotan*, 1970.). Ali, heteroseksualnost je i scena iz performansa slovenačke grupe Eclipsa *Venerin test* (1999) u kojoj se muškarac seksualno stimulise tako što mu žena rukom nadražuje genitalije u javnom prostoru i vremenu događaja.²⁹⁵ Heteroseksualni odnos je, takođe, i biheviornalni odnos umetnice sa muškarcem-kustosom u performansima Tanje Ostojić (*Sofa za kustosa /2002/* ili *Letovanje sa kustosom /2003/*).²⁹⁶ Heteroseksualni kontekst je i *uspon i pad* ljubavne veze između dve osobe različitog pola beležene posredstvom sasvim kratkih SMS poruka tipa: „oces da se vidimo“ ili „Jesi li

²⁹⁴ Galerija Petra Dobrovića, Galerija Petra Dobrovića – Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1989, str. n.n.

²⁹⁵ 95'05 *Teritoriji, identitete, mreže – Slovenska umetnost 1995-2005*, Moderna galerija, Ljubljana, 2005, str. 144.

²⁹⁶ Tanja Ostojić, *Strategies of success / Curators Series 2001-2003*, SKC, Beograd, 2004, str. 25 i 26-29.



Jirži Štirski, *Emilia mi dolazi u san*, 1933.



Robert Mapletorp, *Luis Burzoa*, 1982.

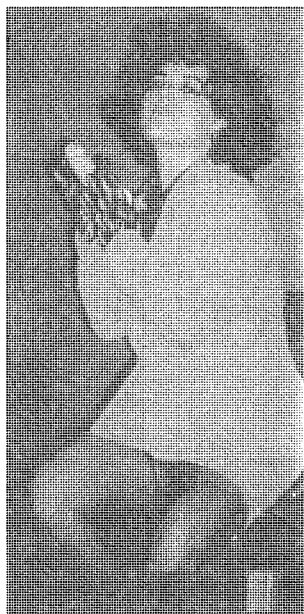
ziva? Puse – M.“. itd. u delu Ksenije Turković *SMS – video instalacija* (2003).²⁹⁷

Uloga slike u prepoznavanju ili izvođenju heteroseksualnog *rodno*g identiteta je uloga *instrumenta* kojim se priziva strukturacija pojedinačne ili opšte društvene realnosti, a to znači izvođenja dominantne i hegemonije koncepcije vidljivosti i čulne distributivnosti zastupnika rod-nih razlika i njihovih odnosa. Na primer, Žak Derida u monološkom-razgovoru sa Elen Siksu iskazuje direktno središnji problem razlike identiteta:

...Citiram ulomak:²⁹⁸

„*Tatjana na klupi, Onjegin prilazi ali ne sjeda: sve je već završeno među njima. I ona ustaje. Rastanak? Oboje su na nogama. Sastanak? Oboje.*“

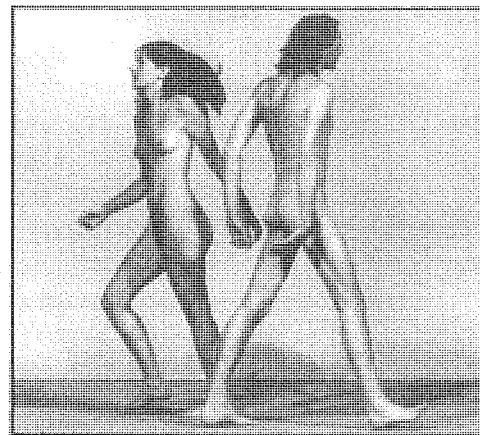
Izraz OBOJE, na francuskom TOUS LES DEUX, rezimira svu enigmu spolne razlike. U riječima RASTANAK? ... SASTANAK? Važno je – a to je naša tema – da se raskid ne rastavlja, ne odvaja od IZMIRENJA, od *neraskida*, od *pristanka* (Tatjaninog, da ga i dalje voli, ali bez vjenčanja). U svakom slučaju, to nije nepomirljivi raskid, rasparivanje para kao takvog. Ponavljam citat: „*Rastanak? Oboje su na nogama. Sasta-*



Vlasta Delimar,
Zrela žena I, 1998.

²⁹⁷ Ksenija Turković, *Out of Focus*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003, str. 87-103.

²⁹⁸ Aleksandar Sergejevič Puškin, *Evgenije Onjegin*, Lira, Kragujevac, 2005.



Marina Abramović i Ulay,
Odnos u prostoru, 1976.

nak? Oboje. Ali govori samo on. Govori du-go, cijelo vrijeme. Ona šuti, ne kaže nijedne riječi. Između njih govor ne daje riječ.“

Kada govor ne daje riječ, to je nešto čudno. Čudna je rečenica, kao govor bez riječi. To je govor koji drugome ne DAJE riječ. A možda nije isto dati riječ kao lozin-ku, ili dati završnu riječ, ili odati tajnu ili ključ za čitanje: na primjer, dati ključ za čitanje spolne razlike koji mislim da postoji u navedenoj sceni. Ali s druge strane, postoji izraz DATI RIJEČ, nastupiti kao saučesnik. A to je ono što Hélène i ja nismo učinili (jedino ako apsolutni suučesnici nisu oni koji se čak i ne moraju dogovoriti o svom suučesništvu!). Oni će se uvijek sastati, s nesporazumom ili bez njega.

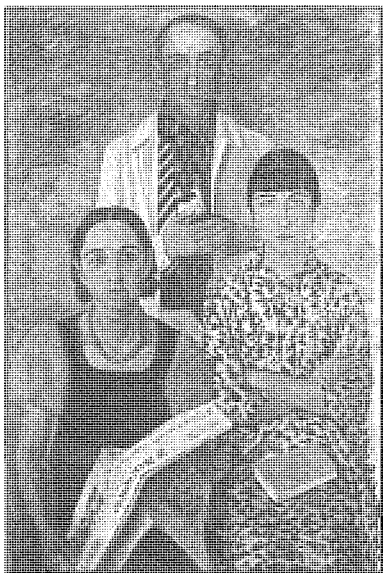
A to je moja ...hipoteza: *nema sastanka bez prostora i mogućnosti nesporazuma*, a nesporazuma nema bez spolne razlike, jer nema razdaljine (ili je druge naravi). Ispada po svemu da je spolna razlika nesporazum *sâm*, ili fikcija o nekom nesporazumu...²⁹⁹

Ali heteroseksualnost nije samo odnos sporazuma/nesporazuma između dvo-je rodno i polno različitih, to je i društveni ugovor uređenja jednog društvenog

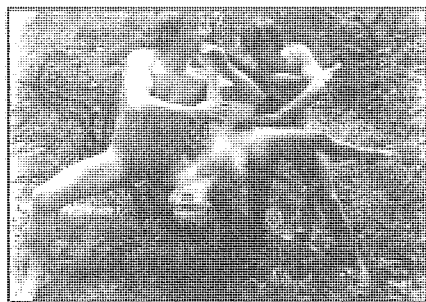


Petar Dobrović,
Mati sa sinčićem, 1933.

²⁹⁹ Hélène Cixous, Jacques Derrida, „Iščitavanje spolne razlike u književnom tekstu (dva monolo-ga)“, iz „Fikcionalizacija teorijskog diskursa“ (temat), *Treći program hrvatskog radija* br. 36, Zagreb, 1992, str. 175.



Dino Severini,
Portret porodice Severini, 1936.



Oto Mul, *Der Geile Wotan*, 1970.

makro sveta u celini i u marginama. Takav odnos je u pitanju da je povezan sa hegemonijom, koja nije samo isključenje 'drugosti', na primer, homoseksualnosti, već je i uticajni model uređenja društvenih mikro odnosa unutar homoseksualnosti. Ali, paradoksalno, sama heteroseksualnost se izgrađuje kao hegemoni model na činu isključenja homoseksualno-

sti, mada, upravo to isključenje nikada nije bilo sasvim do kraja isključenje. Ali postoji paradoksalni splet 'okolnosti' o kome se mora voditi računa.

Danas, nakon razrada i razvoja na teorijskom i univerzitetskom nivou studija roda (feminističkih studija, ženskih studija, *gay* studija, lezbejskih studija, *queer* studija, pa i, nastajućih, heteroseksualnih studija) pokazuje se nužna potreba i izazov, ne samo istraživanja heteroseksualnih praksi zastupanja u umetnosti, kulturi i društvu, već i filozofsko redefinisavanje heteroseksualnosti³⁰⁰ kao dominantne, hegemonie i metafizički privilegovane rodne-materijalne-društvene prakse u odnosu na prikazivanja drugih, često, divergentnih i prestupničkih rodni društvenih praksi. Reč je o zahtevu da se postavi *misao* koja je svojstvena mnogostrukosti.³⁰¹ Nije toliko reč o jednom složenom diskursu o *heteroseksualnosti* koliko o

³⁰⁰ Jedno od preispitivanja 'odnosa' ili 'politika' seksualnosti je započeto knjigama Mišela Fukoa, *Istorija seksualnosti – Volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982; *Istorija seksualnosti – Korišćenje ljubavnih uživanja*, Prosveta, Beograd, 1988; i *Istorija seksualnosti – Staranje o sebi*, Prosveta, Beograd, 1988.

³⁰¹ Alain Badiou, Gilles Deleuze: „*La clameur de l'Etre*“, Hachette, Paris, 1997, str. 12.

mnoštvu diskursa što ih je proizveo niz *aparata* koji funkcionišu u raznim institucijama aktuelne, istorijske i geografske pojavnosti ljudskog života.³⁰² Ako je tako, tada i odstupanja, transgresije, autonomije i drugosti od heteroseksualnosti nisu 'jedan diskurs', već mnoštvo diskursa koji učestvuju u oblikovanju *pokaznosti* i *tajni* življenja.

³⁰² Videti i uporediti sa Michel Foucault, „Poticaј na diskurs“, u „Hipoteza o represiji“, iz *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994, str. 27.

IZVOĐENJE HIBRIDNIH EFEKATA TEORIJE KROZ FILM

Svakako, ne postoji žanr *teorijskog filma*. Međutim, izvesni filmovi su nastajali i delovali na riskantnom izvođenju afektacija teorijskog diskursa, teorijske atmosfere ili teorijskih brisanih tragova kroz pojavno *tkivo* filmskih audiovizuelnih događaja. Pitanje je: kako se teorija odigrava u filmu i/ili kroz film?

Baviću se u ovom tekstu jednim određenim problemom izvođenja teorije: kritičnom granicom filmske fikcije u odnosu na izvođenje filmskog dela pred telom ili za telo. Neću tražiti teorije koje su verifikacija motivisanosti filmske priče (mimézisa), već teorije koje subvertirajući priču podržavaju filmsku pulsaciju pred okom/uhom i telom kao specifičan događaj. Zato ću posmatrati *filmski događaj*: događaj izvođenja filma za telo u *diskursu* kao pulsaciju³⁰³ ekranskog događaja. Sada me ne zanima film kao *izvedbena umetnost* u smislu izvođačko-medijskog predstavljanja dramski postavljenog narativa – on je ušao i izašao iz sobe ili kadra uradivši to i to, zato i zato, tu i tu, tada i tada; ono (pas Lajka) je odleteo sa Zemlje tragajući za istinom, ili omogućavajući prestiž u tehnološkoj trci super-sila; one su otvorile i zatvorile vrata, a možda i sudbinu; oni su se svukli da bi se kupali, mazili, šibali ili pokazali ispitivačkom oku; ti si je pogledala, ona ti nije uzvratila pogled jer je mislila na nestali novac, dete koje je pobeglo od kuće ili nesigurnu sreću za kojom uporno traga; sivi soko je preleteo iznad snežnog planinskog obronka po kome smo skijali te poslednje srećne godine u našim životima; u gradu X na jugoistoku Evrope se desilo još jedno ubistvo patriotskih snaga oko 10h 12. marta te kritične godine; njegov život je 11. septembra fatalno ličio na filmsku sekvencu iz onog filma čijeg se naziva ne mogu setiti... Zanima me film kao pulsiranje audiovizuelne slike, *kadra* koji podrhtava, udara i bljeska ispred mene pokrećući potencijalne odnose imaginarnog i simbolnog³⁰⁴ u speci-

³⁰³ Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, „Pulsation“, u *L'informe/ mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, str. 154-157 i Rosalind E. Krauss, „The Blink of An Eye“, iz David Carroll (ed.), *The States of 'Theory' – History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford CA, 1990, str. 175-199.

³⁰⁴ Koncepte simboličko i imaginarno koristim približno prema Jacques Lacan, „RSI“ Sem. XXII (1955-6), *Ornicar?*, no. 2-5, Paris, 1975. Imaginarni poredak je poredak i fantazma i vidljivog poredenog fantazmu. Simbolički poredak je spoljašnji poredak mogućih jezika koji teže da prekidaju čulni i fantazmatski svet u strukturalnoj organizaciji prihvatljivog sveta i suživota u njemu.

fičnom događaju koji se može nazvati *događaj filma*. Delez to kretanje tumači ne kao kretanje od tela ka *kadru* (mimetičko-semiološka linija odvajanja u kadriranju), već od *kadra* nazad ka telu koje će biti telo kroz izvođenje pogleda za sliku koja se pojavljuje *kadrom* (fenomenologizujuća linija). Kretanje od filmskog *kadra* ka telu u egzistenciji je bitan uslov ideološkog dejstva filmske slike u konstrukciji vidljive realnosti naspram ne-savladivog i nekazivog Realnog³⁰⁵ koje će razoriti svet. Jer, filmom se ne odslikava svet već je *film mašina* koja učestvuje u konstituisanju pojavljivanja sveta za pogled i pogledom za telo.

Mogu se navesti kao primeri 'pulsiiranja' *kadra* na ekranu ili sa ekrana u prostoru veoma različiti filmovi. Izdvojiću neke od njih:

1) kratki poststikarski film-objekt Marsela Dišana *Amémic Cinéma* (1926),

2) nesnimljeni ali obećani film Sergeja Ejzenštajna *Kapital* (koncipiran 1927),

3) *himna* ubrzanom modernizmu

Dige Vertova *Čovek sa filmskom kamerom* (1929),

4) destrukuiranje transfera/kontratransfera *sna-modela* po uzoru na površnost anegdotske psihoanalize Luisa Bunjuela i Salvadora Dalija *Un Chien andalous* (1928),

5) nežni i surovi film o snu kao slici od filma Maje Deren i Aleksandra Hamida *Meshes of the Afternoon* (1943),

6) ispražnjeni i a-semantizovani bihevioralni filmovi Endi Vorhola *San (Sleep)*, *Poljubac (Kiss)* i *Jedenje (Eat)* (1963), odnosno *Empire* (1964),

7) kolažno-montažno izmicanje platforme za moralno-političku konzistentnost realnog-simboličkog-imaginarnog u utopiji komunističke svakodnevice u filmu Dušana Makavejeva *WR: misterije organizma* (1971),

8) namerno retorički pojačana šokantna pokaznost zazornog (*abject*) za jastvo

³⁰⁵ Realno nije svakidašnja realnost oko nas koju prepoznavamo kao blisku, već ono suštinski spojašnje koje ne može biti moje ili naše, već koje kao strano telo razara sigurnost i situiranost u svetu.

unutar uživanja moći kroz fantazme fašističkog totalitarizma u filmu Pjera Paola Pabolinija *Salo – 120 dana Sodome* (1975),

9) intelektualna pro-teorijski usmerena praksa izvođenja čina konstruisanja audio-vizuelne istorije filma Žan-Lika Godara *Historie(s) du cinéma 1A & 1B* (1988),

10) zavodljiva igra potencijalnosti potrošnog/zabavnog medija u upotrebi slika bez porekla i slika od slika od slika drugih filmova u delu Kventina Tarantina *Kill Bill 1* (2003),

11) kritična prolaznost kroz brisane tragove evropskih političkih lica/naličija kod Larsa fon Trira u *Zentrop* (1991), i

12) kultni post-pank film pokreta Toma Tajkvera *Trči, Lola, Trči* (1998).

Ovo su veoma različiti žanrovski, pa i medijski i disciplinarno, situirani projekti filmova kao događaja pulsacije kroz telo koje pred ekranom izvodi performans postavljanja/ pokazivanja svog iluzionističkog jastava.

Ono što povezuje nesnimljeni Ejzenštajnov *Kapital* i TV verzije Godarove³⁰⁶ *Historie(s) du cinéma* nisu formalne poetičke ili pojavne sličnosti već političke među-afektacije imaginarnog i simboličkog na korespondirajućim platformama Marksove istorijske političke ekonomije i Godarove montaže istorijskih filmskih ekonomija predočavanja opsesivnih indeksacija filma. Kao da Ejzenštajn želi da kaže: „Zanima me kako izgleda audiovizuelno ili filmsko telo Marksovog *Kapitala*?“, a Godar: „Zanima me šta se dešava sa diskursom istorije filma kad postane audiovizuelna slika izabranih i de-kontekstualizovanih uzoraka?“ Reč je o politici slike i njenom dejstvu *atrakcije koja postaje obuhvatna afektacija*³⁰⁷ tela koje je uhvaćeno u zamku imaginarnog i simboličkog poretka *moćnog sveta* koji je od političke-ekonomije kapitala (Ejzenštajn) ili od političke-ekonomije filma (Godar). Ejzenštajn zapisuje o anticipaciji onoga što se danas može nazvati *afektacija*:

U vezi s *Kapitalom* treba uspostaviti odeljak o 'nadražajima', tj. o odgovarajućim materijalima. Tako, na primer, ovaj isečak iz Blejmana daje odgovarajuće elemente za 'patetiku' u *Kapitalu* (recimo za poslednje poglavlje – dijalektička metoda u praksi klasne borbe).

³⁰⁶ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2: 1984-1998, Cahiers du cinéma, Paris, 1998.

³⁰⁷ Želim preći sa Ejzenštajna na Deleza, sa 'atrakcije', agresivnog postupka koji izvlači na površinu gledaočeva osećanja, na 'afektaciju', strukturiranje površine na mestu očekivanja *dubine* za subjekta. Videti: S. M. Ajzenštajn, „Montaža atrakcija“, iz *Montaža Atrakcija – Eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1964, str. 29-30.

Još je 'nekako' složeno misliti 'izvansizejnom' slikovnošću. Ali nije strašno – *ça viendra!*³⁰⁸

Ejzenštajn ne uspeva da stvori kontinuitet priče: fikciju! A Godar izvodi rezove i pokazuje izvadke iz filma, narušavajući postojeće fiktionalne celine filmskih dela. Izvadak je uzorak ili *ispljuvak* koji postaje jezgro političke teoretizacije. Godar to čini pretpostavljajući autorizovanu vidljivu istoriju filma u kojoj premešteni *kadrovi* postaju afektacije budućih simbolizacija za *istinite* istorije filma. Tu *istina* ima materijalističko značenje nove kombinatorike evidencija slika i zvukova koji obeležavaju kulturalno situirano vreme. Ali istina nije sama istina, već skup otpora koje imamo u gledanju ovog filma i izazivanju naprsline u samorazumljivosti konteksta iz kojih su uzeti slikovni i zvučni tragovi. Te naprsline deluju optički/vizuelno (impuls za oko), telesno (odnos fiktionalnog i egzistencijalnog tela), ali i epistemološki (uzorak slike kao uzorak znanja koje izmiče celini). Dejstvo naprsline je političko jer nije urađeno u lažnoj a uvek naznačavanoj autonomiji dela, već u filmu o filmu koji preuzima epistemološku moć interpretatora u klasnoj borbi između filmskih slika i zvukova. Zašto Ejzenštajn nije uspeo da snimi film o Marksovom *Kapitalu*? Upravo jer je *Kapital*/kapital u sovjetskom društvu, društvu izvođenja sna³⁰⁹ ili laži o revolucionarnoj preobrazbi sveta bio nemoguć. On je moguć samo tamo gde je kritika moguća. To je granica do koje je Ejzenštajn došao; granica diskursa koji materijalno uramljuje telo u aktuelnosti. Zato, od Ejzenštajnovog *Kapitala* ostaju samo fragmenti koji obećavaju, ali ne dosežu, impulse ekranske slike. Kritička teorija, pa i u filmu, moguća je tamo gde je klasna borba na delu, a ne tamo gde je *hirurški odstranjena*. Godar je svestan te nužnosti borbe u filmu i kroz film gde narativno znanje o filmskoj priči u slici postaje filmski uzorak³¹⁰ materijalne *pulsacije* u borbi u svetu klasnih filmskih struktura moći.

Bočni komentar: par dana sam uzastopce gledao Godarov film *Historie(s) du cinéma* i Tarantinov *Kill Bill 1*. Oba su o odnosu prema istoriji filma. Oba su na-

³⁰⁸ Annette Michelson, „(Dodatak) S.M. Ejzenštajn *Kapital*“, u *Filozofska igračka*, Samizdat B92, Beograd, 2003, str. 422.

³⁰⁹ Suzan Bak-Moris, „Politički okvir“, u *Svet snova i katastrofa – Nastanak masovne utopije na Istoku i Zapadu*, Beogradski krug, Beograd, 2005, str. 2-55.

³¹⁰ Adrian Martin, „Godar's *Historie(s) du cinéma*, Parts 1A & 1B: Tales from the Crypt“, <http://www.sensesofcinema.com/contents/ctcq/00/10/histoires.html>.

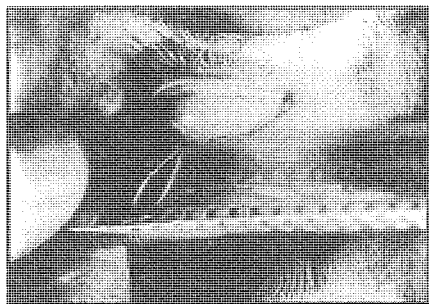
stala iz izvadaka filma: Godar je radio s očiglednom citatnom indeksacijom, a Tarantino sa simulacijom citata. Takođe, oba filma su teoretična: imaju jasnu polaznu teoretizovanu platformu: *film je konstrukcija i pomozite mi da to uradim!* I, tu počinje temeljna razlika. Godar polazi od teorijske teze kojom secira istoriju filma da bi konstruisao 'istoriju filma' kao filmski događaj. Tarantino polazi od teorijske teze kojom izvodi simulakrume sablasti filma koji su od teorije postali događaji i svojim zavodljivim telima od filmskih pulsacija prekrivaju teorijsku platformu. Godar situira film kao teorijski diskurs koji se bori s označiteljskim otporima filmske pulsacije, a Tarantino teorijski diskurs prekriva lavinom simulakruma koji su iskliznuli iz teorije kulture kao opšteg mesta.

S druge strane, na koji način Pazolini³¹¹ postavlja ulogu teorije – na primer, Bartovog čitanja de Sada³¹² – u film o afektaciji perverzije u porecima moći? Kako se odigrava afektacija perverzije *od* slike koja klizi preko moći uživanja u političko, postavljajući telu granice služi, zazornosti i potčinjavanja u smeši sa spoljašnjim diskursom *velikog drugog*, tj. pred-postavljanja koje je nužno za ekonomiju i politiku života u totalitarizmu? Pazolini dramatično izmešta sliku iz samorazumljivosti, koju Dejvid Bordvel vidi kao nužno epistemološko očekivanje za dejstvo *normalnog* bioskopskog filma³¹³ u procesu identifikacije zazornog, viđenog na ekranu. Pazolini u ne-samorazumljivosti prikazane perverzije kao moći i moći kao perverzije vidi politički izazov suočenja i samokritike pred žudnjom za perverznom i moćnim. I zato, on ne nudi motivaciju za viđeno. Gotovo trivijalna desadovski tonirana priča o dželatima i žrtvama, krije jednu zamku: zamku pokaznosti onoga što je zazorno. Zazorno je ono što nas toliko privlači u uživanju i toliko vodi gađenju da ne možemo izdržati. Šta? Konfrontaciju netrivialnosti slike i trivijalnosti narativa. Pazolini skrivanju političkog u organizaciji seksualnosti nudi pokaznost političkog koja postaje pokazna kroz ne-samorazumljivost. Taj film nije objašnjenje, opravdanje ili potrošnja seksualnosti desadovskog tipa, nije fascinacija de Sadom ili perverzijom moći/seksualnosti u fašizmu, već je pokazna ne-samorazumljivost i ne-verifikovanost odnosa moći i seksualnosti u polju spoljašnje struktura totalitarnog društva. Pazolini na nivou afektivnosti otkriva ono što Lakan konceptualizuje prelazeći sa uživanja (*jouissance*) na uživanje

³¹¹ Gideon Bachman, „Pazolini on de Sade“, <http://www.opsonicindex.org/salo/sagid.html>.

³¹² Na primer Rolan Bart, *Sad, Furije, Lojola*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1979.

³¹³ David Bordwell, „Believing and Seeing“, u *Naration in the Fiction Film*, Routledge, London, 1985, str. 40.



Luis Bunjuel i Salvador Dali,
Andaluzijski pas, 1928.

vanje smisla (*jouis-sens*):³¹⁴ to je istovremeni splet i nerasplet odnosa imaginarnog i simbolnog u polju političke strukturacije egzistencije koja se doživljava kao realnost.³¹⁵ Nasuprot Pazoliniju, kod koga nema reči o oslobođenju kroz sužanjstvo, uživanje, bol, nasilje, potčinjavanje, kod Dušana Makavejeva u *Wr: misterije organizma*³¹⁶ je drugi koncept anarhične seksualnosti. On je zasnovan na logici levičarske utopije o oslobođenju kroz kolažno-montažnu atrakciju. Kolažno-montažna atrakcija treba da preraste u afekciju tela koje ekonomiju politike izvodi kao ospoljenje libidalne ekonomije kojom će subjekt postati *onaj* izvan strukturalne moći birokratizovane vlasti unutar realnog socijalizma. Makavejevljeva tehnika je emancipatorska; izvedena iz ozbiljnog i doslovnog razumevanja revolucije kao oslobođenja – a oslobođenje je doslovno fragmentacija i entropija sistema koji revoluciju ne uzima u obzir na ozbiljan način. Zato taj film i izgleda parodijski; ne zbog duhovitosti i ironije, već zbog neozbiljnosti partijske države koja revoluciju razumeva površno i neozbiljno. Dok je Pazolini za zapadna društva filmom *Salo* neprihvatljiv jer poništava svaku motivaciju izvođenja političkog/seksualnog nasilja kao uživanja tela, Makavejev je bio neprihvatljiv za realni-socijalizam i samoupravni socijalizam jer je revoluciju shvatio ozbiljno, kao ono što se sprovodi od ekonomije *kapitala* do ekonomije *želje*. I Pazolini i Makavejev pokazuju pulsiranje tela koja gube meta-smisao, i time dolazimo do one platforme koju će precizno razrađivati Žan-Fransoa Liotar.³¹⁷ Kritika društvene ideologije, kritička je specifikacija granica diskursa politike i etike. Pazolini i Makavejev su sa očigledne logike diskursa prelazili na antilogike de-sistematizacija politike u terminima želje/žudnje i želje/žudnje u terminima totalitarne moći nad telom kroz prezentaciju entropije tela.

³¹⁴ Jacques Lacan, „Televizija“, *Problemi Razprave*, št. 3, Ljubljana, 1993, str. 55.

³¹⁵ Lakanovski, realnost je Realno koje je već podređeno poretку imaginarnog i simboličkog posredovanja.

³¹⁶ Dušan Makavejev, *WR: Mysteries of the Organism*, Avon, New York, 1972.

³¹⁷ Jean-François Lyotard, *Libidinal Economy*, Continuum, London, 2004.

Pitanje je ko je bliži magičnim *tvarima sna*: Bunjuelov i Daliev *Andaluzijski pas*, zatim, *Meshes of the Afternoon* Derenove i Hamida ili Vorholov *Ljubljene*... Ko tu sanja? Šta je san? Da li gledaoca/teljku Vorholov *Sleep* okreće od sna ka spavanju? Šta je film? Koliko film ima zajedničkog sa snom i spavanjem? Kako filmska slika konstruiše iluziju sna ili spavanja? Da li sva ta tri filma nastaju pod presijom prelaska sa neodređenog javnog mnjenja koje vlada trivijalnim prezentacijama imaginarnog i simbolnog zastupanja sna na izvođenje čulne filmske afektacije snom? Film se izvodi na mestu gde bismo postavili san kad bismo mogli izokrenuti unutrašnje i spoljašnje kao na Lakanovoj mebijusovoj traci. Ali, mi to ne možemo, jer ‘unutrašnje’ nije ono što se može pokazati već ono što se da pretpostaviti i konstruisati uvek spoljašnjim imaginarnim, za koje Dali i Bunjuel nude fragmentarne anegdote³¹⁸ i ilustracije frejdovskih popularnih slika, Deren i Hamid pronalaze *anagramsku*³¹⁹ strukturu simboličke tajne koja se konstruiše imaginarnim potencijalnostima filma kao umetnosti kao uzorka za izvođenje sna, a Vorhol cinično i bihevioralistički ispražnjeno nudi samo telo koje spava, ali koje nije bilo koje telo već telo njegovog fantazma o željenom.. (Napomena: junak filma *Spavanje* je njegov tadašnji partner pesnik Džon Đorno.)³²⁰ Ni jednim od ta tri filma nije prikazan san mada izgleda i obećava se da jeste. Sva tri



Maja Deren i Aleksandar Hamid,
Meshes of the Afternoon, 1943.

³¹⁸ Stuart Liebman, „Un Chien andalou: The Talking Cure“, u Rudolf E. Kuenzli (ed), *Dada and Surrealist Film* (3th ed), The MIT Press, Cambridge MA, 2001, str. 143-158. i „Surrealism and cinema issue“ (temat, *Screen*, vol. 39 no. 2, Glasgow, 1898, str. 109-174.

³¹⁹ Maja Deren, „Anagram ideja o umetnosti, formi i filmu“, *Filmske sveske*, br. 1, Beograd, 1975, str. 14-53.

³²⁰ <http://www.Vorholstars.org/filmeh/sleep.html>. i Peter Gidal, *Andy Warhol – films and paintings*, Studio Vista, London, 1973, str. 80-86.

pokazuju neuspeh filma da se simbolička koncepcija sna zastupa kao imaginarni sistem slika na mestu pojavnosti onoga što se okom ne da videti. Izvođenje sna filmom. Taj neuspeh je ono što fatalno privlači oko gledalaca, iznova preobražavajući pogled u semiozu događaja koji postaje tekst upisan na mestu očekivanja događaja sna. Fatalna je privlačnost, *zov* da se uđe u san (tvoj san, njen, njihov, naš, seksualni san, svakodnevni, religiozni, politički san). Fatalna je privlačnost poraza. Na mestu sna vidim samo svetlosno konstruisane slike. Graniču. San nije 'pojava', već semioza izvan sna na mestu očekivanja mesta za san, a to je ekran i ekranski događaj. Ako je tako, tada nema sna, već se pojavljuje samo dejstvo vidljivih slika u logici rezova filma. Udari slika. U tom smislu je i Lakan, negde, izjavio, parafrizirajući Frojdovu sentencu, da nema nesvesnog izvan psihoanalize.

Po čemu se razlikuju ili liče svetovi koje nude Vertov u *Čoveku s kamerom*³²¹ i fon Trir u *Zentropu*? Na koji način slika postaje politički projekt? Da li je tako privlačno kod Vertova to što pokazuje kako snima film o svakodnevici ili po tome što nudi izvođenje filmskog projekta svakodnevice progresivne modernosti. Ne uživamo u slici koju nudi film. Uživamo u projektu koji nije samo komunistički projekt novog društva već pokušaj uspostavljanja vizuelne, i to montažne logike slika koje grade univerzalnu modernost izmene, reza i brzine. Vertov izvodi univerzalni filmski projekt modernosti koji izmiče naraciji u ime vladavine promenljivih slika koje pulsiraju. Izmena, rez i brzina deluju na čula, telo koje je telo tek kroz suočenje imaginarnog i simboličkog na ekranu. Modernost je koncept koji može imati kao reprezentе različite slike, ali izvođenje (*performing*) modernosti nije u slici brzog voza, mašine koja rotira, prazne bioskopske dvorane ili smenjivanju urbanih vizuelnih stimulusa, već u vanfilmskom projektu koji izmenu, rez i brzinu filmskih slika čini opravdanom samo kroz film. To je centar interesa modernističkog utopizma u filmu i kod Vertova i kod Valtera Rutmana (*Berlin, simfonija velikog grada*, 1927) i kod Lasla Moholi-Nađa (skica scenarija za film *Dinamizam velikog grada*, 1921-1922). Nasuprot Vertovu, fon Trir nudi tamni *anti-projekt* jednog od totalitarnih modernih svetova Evrope. On izvodi brisanje znakova nacizma, ali brisani znak još uvek nosi beleg onoga što je brisano. Brisano izbija ispod obrisano. Fon Trir taj efekat ne postiže *pričom*, koja je tu ali je prilično nebitna, već filmskim kretanjem kroz scenografiju koja je teatarska i smeštanjem glumaca kao figura a ne likova u prazni red trajanja. Postupak

³²¹ Annette Michelson, „Čovek s filmskom kamerom: Od mađioničara do epistemologa“, u *Filozofska igračka*, str. 221-246.

fon Trira se oslanja na projekt, ali projekt-kraja koji nije konačni trag istine već brisanje u hodu kroz Evropu. On je poststrukturalistički ukazao na brisanje znaka. Na trag traga, označiteljske ruine smisla. Ulazim u tebe. Ulazim u Evropu. On se oslanja na paradoks samorazumljivosti Evrope i njenih simboličkih i imaginarnih posrednika kao punih, slojevitih, nanetih, onih koji i kada su u brisanju bivaју neobrisani, nepotrošeni već mučno prisutni. Drugim rečima, von Trir u *Euro-pi* izvodi *veliku politiku* kretanja kroz kulise (mreže označitelja) kao afektaciju izraza neobrisanog totalitarizma, jer svet ne postoji izvan njegovih izraza.³²² Efekat ulaska u i prolaska kroz Evropu, ali ne i izlaska, obećava kretanje filmske slike kroz narativ. Kretanje kroz narativ je analogno kretanju označitelja kroz označeno u entropijama znaka, ali ono je i kretanje slike.

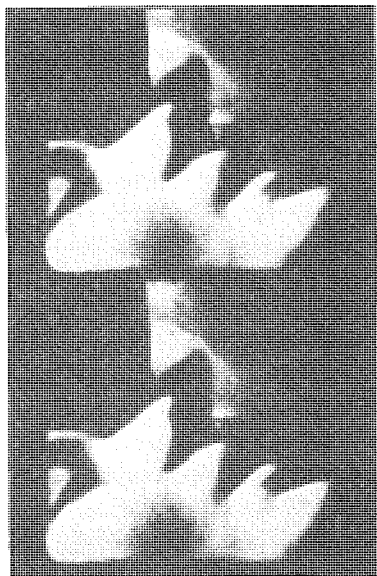
Kad u ovom tekstu upotrebljavam sintagmu *izvođenje filma* mislim na specifičnu taktiku događaja sprovođenja procedure atrakcije/afektacije filmskog imaginarnog i simboličkog poretka pred telom posmatrača, koji pruža otpore narativu (pripovedanju niza posredovanih događaja). Sasvim blisko a ipak drugačije, Delezovom postuliranju pojma 'afekta',³²³ Mark Hansen izvodi koncept *afektacije* kao sposobnosti³²⁴ tela da iskusi sebe kao nešto više od sebe i time pokrene čulni instrumentarij da stvori nepredvidive i eksperimentalne, otvorene mogućnosti novog za telo koje je 'neudobnost u diskursu'. Aktivna i interventna afektacija je ono što razlikuje materijalistički situirano telo, telo bez dihotomije *body-mind*, od tradicionalnog estetskog i estetičkog tela čulne recepcije i uživanja spoljašnjeg objekta. Tu se radi o specifičnoj taktici, a to je da atrakcija/afektacija sa ekrana treba da provocira telo u egzistenciji iz njegove uobičajene situiranosti u imaginarnom i simboličkom u događaj neodređenosti ili izmeštenosti prema hibridnim, drugim, stranim, pluralnim simbolizacijama i imaginarnim identifikacijama. Fikcija koju stvara film nije tu da uveri telo ispred ekrana u njegovu celovitu integritetnost u svet, već da ga suoči da ono postaje subjekt sa svakim novim ekranskim pulisranjem.

Izvođenjem filma nazivam različite, pre svega, umetničke strategije i taktike kojima se sprovodi operacija *pravljenja i pokazivanja filma* u dva pokazna registra: (a) postavljanje filma kao događaja na razini tela i okružujućeg diskursa i (b) unutar ili van filmsko problematizovanje nemogućeg sprovođenja naracije na ra-

³²² Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, 1993, str. 132.

³²³ Žil Delez, Feliks Gatari, „Percept, afekt i pojam“, u *Šta je filozofija?*, IK Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1995, str. 205-253.

³²⁴ Mark B. N. Hansen, „Introduction“, u *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 7-8.

Endi Vorhol, *Ljubljene*, 1963.

zini pogleda i epistemologije. Film kao događaj na razini tela i diskursa označava obrt od filma kao događajnog zastupnika teksta (narativa) među tekstovima u film kao ono što se tu i tada odigrava za telo i diskurs radi praćenja/uživanja u narativu. Subverzija posredujućeg referenta je ujedno i subverzija reference koja ili biva odstranjena iz potencijalnosti odnosa filma ka van-filmskom ili referent biva pokazan kao isključiva funkcija filma naspram vanfilmskog. Neko bi mogao da primeti da je svaki film događaj na razini tela i diskursa, od eksperimentalnog preko dokumentarnog do bioskopskog igranog filma, odnosno da je svako umetničko delo događaj na razini tela i diskursa. Odgovor bi bio potvrđan, ali uz jednu naznaku, bitnu za moj pristup u ovom tekstu: da, svi filmovi se odigravaju na razini suočenja

tela i diskursa, ali ni svi filmovi, kao ni sva umetnička dela, ne problematizuju u nekom mogućem (tehničkom, medijskom, tematskom, žanrovskom, konceptualnom, teorijskom, izvođačkom) smislu 'sebe' kao događaj na razini tela i diskursa. A u ovom tekstu bavim se filmovima koji problematizuju 'sebe' kao događaj na razini tela i diskursa. Setite se kako to čini Tom Tajkver u filmu *Trči, Lola, Trči*. Zašto? Zato što narativ razbija do mogućnosti filmskog pokazivanja različitih priča istovremeno na fonu pulsiranja filmskog pokreta: prikazivanje trčanja/ubrzanja i usporavanja glavne glumice (Franka Potente). Kretanje je izvedeno iz MTV označiteljske-poetike 'adrenalinske brzine' predstavljene kao vizuelno pulsiranje slike video-spota. Reč je o pokaznosti ideologije izvođenja prikazivanja, a ne o moći filmski ispričane priče. Mada u trenutku kada priča počne da pulsira sa svojim nedovršenostima i potencijalnostima gledalac/teljka počinje da se uverava u to i da narativ ima telo.

U filmu se problematizacija narativa najčešće javlja kao mnoštvo poremećaja i neodređenosti u odnosu na postavljenu, decentriranu ili čak odsutnu naraciju prema pogledu tela. Ona se izvodi epistemološkim de-strukturacijama i de-semantizacijama kojima se film čini stabilnim diskursom, a to znači istorijski situ-

iranim pojavnim znanjem o nečemu na šta se konkretni film odnosi u pojavnom, poetičkom ili teorijskom smislu. Taj koncept se može interpretativno primeniti na mnoge filmove, mada se tek neki zasnivaju na njemu, kao: *mesta diskontinuiteta unutar kontinuiteta* filmskih istorija prezentacija *pulisirajućeg događaja pred okom živog tela*.³²⁵

Takav paradigmatički film je delo Marsela Dišana, te saradnika Mena Reja i Marka Alegrea, *Anémic Cinéma*³²⁶ (1926; 16mm, oko 7 min, crno beli). *Anémic Cinéma* je jednostavna ali problematična igra sa odnosom filmske slike i, doslovno, počuljenja geometrijskog i verbalnog teksta kao elementa filmskog kretanja/pulsiranja na ekranu. Reč je o težnji stvaranja dinamičnog optičkog događaja preobražaja statičnog perspektivnog modela linija u dinamični, 'čtetvorodimenzi-onalni' događaj. Tu je *čtetvorodimenzi-onalno* kritični idealitet evropskih avangardista koji su intuitivno habali koncepte teorijske fizike Alberta Ajnštajna iz teorije relativiteta. S druge strane, njegov film je dadaističko odricanje od posredovanog narativa (filmski ispričane priče kao orijentisanog ikoničkog teksta) ka čulnom prisutnjenu nestabilnog odnosa statičnog i dinamičnog, odnosno vizuelnog i verbalnog, simboličkog i imaginarnog. Film je usredsređen na problem vizuelne filmske, ekranske, ali i geometrijske i verbalne pulsacije. Film započinje anagramskom špicom sa ugaonom konfiguracijom zapisa ANÉMIC CINÉMA. U filmu je statičnom kamerom snimljeno rotaciono kretanje kružnih diskova³²⁷ sa kružnim (de-)centričnim i spiralnim linijama, odnosno spiralnim zapisom teksta (*Esquivons Les Ecchymose Des Esquimaux Aux Mots Exquis*). Taj film kojim se subvertira audiovizuelna filmska naracija u ime ekranskog optičkog pulsirajućeg događaja nije pra-primer optičkog ili strukturalnog filma³²⁸ kao što na prvi pogled izgleda, već je dišanovska konceptualna igra, intelektualna igra s arbitrarnošću čulnih i konceptualnih odnosa imaginarno-simboličko u polju čulne neutral-

³²⁵ Giorgio Agamben, „Uvod“, iz *Homo Sacer – Suverena oblast in golo življenje*, Koda, Ljubljana, 2004, str. 9-21. Po prevodu Tee Hlače: tekst Giorgia Agambena „Forma-života“.

³²⁶ Dalia Judovitz, „Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade“, u Rudolf E. Kuenzli (ed), *Dada and Surrealist Film*, (3th ed), The MIT Press, Cambridge MA, 2001.

³²⁷ Videti: *Rotary Glass Plates (Precision Optics)*, 1920, i *Discs Bearing Spirals*, 1923; diskovi za film *Anémic Cinéma*, 1925; Rotoreljefi (optički diskovi), 1935; *Japanska ribica (Rotoreljefi)*, 1935; *Lampa (Rotoreljefi)*, 1935 – iz Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1988, ilustracija 96-97 i 104-109.

³²⁸ David Curtis, „Optical-Film as Film and Found Footage“, u *Experimental Cinema*, A Delta Book, New York, 1971, str. 162-170.

nosti. Prvo, gledaoci se susreću sa kao-kubističkim problematizovanjem statičnog i dinamičnog, plošnog i iluzionistički trodimenzionalnog površinskog efekta. Zatim, razvojem kubističkog problema percepcije trodimenzionalnog kao plošnog prostora pojavljuje se naznačavanje odnosa iluzije treće i četvrtre dimenzije



Dušan Makavejev,
WR: misterije organizma, 1971.

(ma šta to značilo,³²⁹ ovde je to verovatno iluzija dubine nastala promenom u vremenu). Takođe, pojedini autori ukazuju da je Dišan formulu *ready madea* kao estetski neutralnog objekta sa verbalnom identifikacijom primenio na film kao posredovanje rotirajućeg van-filmskog događaja unutar optičkog *kadra* filmskog kretanja. Umesto estetske interesantnosti nudi se monotona *pulsirajuća* i repetitivna slika koju nije lako ikonički identifikovati i situirati u iskustveni okvir. Ta slika je referentno povezana sa potencijalnostima metaforičnih i erotski asocijativnih verbalnih zapisa. Problem slabog i jakog motivisanja odnosa imaginarno-simboličko je eksplicitno postavljen. Konačno, erotska asocijativnost je, po Katrin Martin,³³⁰ i poništavanje seksualnih razlika i isticanje Dišanovog interesovanja za nediferencirane seksualnosti alhemijskog androgina ili, dodacu, dendi biseksualnosti modernog doba. Kretanje geometrije na ekranu je kretanje genitalija ili erogenih zona koje se ne mogu identifikovati kao muške ili ženske. Nasuprot, Tobi Musman³³¹ govori o fil-

³²⁹ Linda Dalrymple Henderson, „Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension“, i John F. Moffitt, „Marcel Dišan: Alchemist of the Avant-Garde“, u Maurice Tuchman (ed), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press – Publishers, New York, 1986, str. 219-237 i 257-271.

³³⁰ Katrin Martin, „Marcel Duchamp's Anémic Cinéma“, *Studio International*, vol. 189 no. 973, London, 1975, str. 53-60.

³³¹ Tobi Musman, „Anemic cinema“, *Art and Artists*, 1966, str. 50-51.

mu kao o metaforizaciji ženske seksualnosti, što bi odgovaralo čestoj Dišanovoj ulozi mačo-muškarca posmatrača ženskog. Setite se onog starog i otmenog Francuza koji sve zna o erotskom uživanju i podučava Emanuelu (*Emanuelle*, 1974) seksualnim veštinama uživanja, mada sam ne ulazi u telesnu igru postavljajući između sebe i njenog uživanja pogled koji je i barijera i jedino potpuno vladanje užitkom na telu drugog. Ulaženje, izlaženje, okretanje, uvijanje, postajanje plohom, obećanje dubine..., čitav vizuelni rečnik metafora masturbacije ili seksualnog akta je obećan mada ne i postavljen kao to i tu tada. Ipak i pre svega, ponuđeno je optičko pulsiranje ekrana kao objekta. Ekran je nosilac efekta iluzije. Iluzija sa pozicije imaginarnog anticipira hibridne mogućnosti simbolnog. Kao da je optička mašina iluzionističkog spiralnog kretanja postavljena na mesto očekivanja seksualnog čina: nadraženih genitalija koje se ne mogu identifikovati kao mesto muškarca, žene ili mašine. Ove mnogostrukosti, karakteristične za mnoge Dišanove umetničke radove, otklon su od jednog (teološkog Jednog, i seksualnog jednog, tj. čvrstog statusa Muškarca). One su i otklon od centriranog pripovedanja i jake motivisanosti odnosa imaginarno-simboličko ka mišljenju i čulnosti imanentnoj mnogostrukosti³³² potencijalnog odnosa imaginarno-simboličko, optičko-konceptualno u polju neodređenosti izvođenja događaja kao umetničkog dela.

* * *

Nasuprot sigurnog i za filmsku teoriju konstitutivnog odgovora Andra Bazena na pitanje „Šta je film?“,³³³ pokušao sam da ponudim nesigurni i metaforični odgovor o teoriji koja pulsira. To je odgovor koji se hibridno mora raz-mestiti između senki post-semiologije i kontrasta *nove-fenomenologije* i nesigurnih obećanja teorijske psihoanalize. Zato, film i teorija nisu dva binarno postavljena pola suprotnosti, već je reč o graničnim suočenjima nestabilnih mehanizama kojima se i film i teorija izvode. Jer, film može biti i ostati u pismu teorije i teorija može biti pulsirajuće pokrenuta na ekranima filma. Nije reč o sintezi filma i teorije, već o otporima vidljivih i čujnih razlika u potencijalnostima diskursa koje *udaraju o telo* tu i sada.

³³² Peter Hallward, „Badiou's Ontology“, u *Badiou – A subject to truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, str. 81-82.

³³³ Andre Bazan, *Šta je film? – ontologija i jezik I*, Institut za film, Beograd, 1967.

LOGIKA ZAZORNOG: IDENTITET, KRIZA IDENTITETA, OPSESIJA I RAD FANTAZMA

Po Halu Fosteru savremena umetnost, a to znači umetnost koja relativizuje odnose pozicija visoke i popularne kulture, okreće se ka realnom. I taj okret ka realnom, koji se dešava od pop arta do neokonceptualizma, nije zasnovan na evoluciji umetničke forme, već je konceptijski proboj od realnog kao efekta prikazivanja (što odgovara tradicionalnoj mimetičkoj umetnosti Zapada) do realnog kao *traumatične stvari*³³⁴ (što odgovara aktuelnoj umetnosti krajem XX veka). Taj konceptijski okret od realnog kao efekta prikazivanja ka *realnom kao traumatičnoj stvari* je izveden u savremenoj umetnosti sličnim obrtima kao u teoriji umetnosti i kulture, postmodernoj prozi ili filmu. Bavljenje 'realnim' duguje teorijama Žaka Lakana.³³⁵ Po Lakanu, ako sledimo, na primer, Žižekove interpretacije, izdvajaju se tri bitna modela: Simboličko, Imaginarno i Realno. Pri tome:

Treba, dakle, učiniti još korak dalje i uvesti razlikovanje između Simbolnog i Realnog. Na prvi pogled ovo razlikovanje je sasvim jasno: simbolno je sam govor, jezički znaci, dok u realno spadaju vanjezički objekti na koje se odnosi govor. Međutim, prema Lakanu ova najsvakidašnija 'spoljna realnost' već je nešto Imaginarno, svakako ne u značenju da je nešto samo izmišljeno, već tako što nam se uvek javlja kao smisaona, smisaono opterećena, kao slike u rebusu. Drugim rečima, ovom 'realnošću' – kao bogatstvom slika u rebusu – već ovladava skriveni zakon Simbolnog, ugušeni označavajući lanac, dok je Realno upravo ono što se ne može simbolizovati, traumatički elemenat koji je kao strano telo u označavajućoj mreži. Realno je stravična praznina koja zjapi usred Simbolnog i oko koje se strukturise Simbolno. (...)

Da pokušamo to donekle da objasnimo pomoću polne razlike; za Lakana je, naime, upravo polna razlika takvo Realno. Polna razlika je za čoveka traumatska činjenica koja se ne može simbolizovati, koju čovek uzalud pokušava simbolno interpretirati, shvatiti kao razliku dveju suprotnosti koje bi trebalo da se dopunjuju u skladnu ce-

³³⁴ Hal Foster, „The Return of the Real“, iz *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str.146.

³³⁵ Jacques Lacan, „RST“, *Ornicar?* no. 6, Paris, 1976; i Jacques Lacan, *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

linu, kao razliku dveju vrsta opšteg roda, kao razliku aktivnog i pasivnog, forme i materije – svi ovi pokušaji su na poslednjoj instanci samo promašeni pokušaji naknadne interpretacije traumatskog delovanja razlike. Ova dimenzija u osnovi opredeljuje ljudsku seksualnost koja je – time što je čovek *animal symbolicum* biće govora – skroz na skroz osuđena na neuspeh, obavezna dimenzija nedostatka, promašaja. Kod čoveka nije reč o nekakvoj zdravoj, prirodnoj seksualnosti koja bi naknadno doživela gušenje u ime kulture, već je naprotiv seksualnost kao takva nešto promašeno, perverzno, ako se već hoće: neprirodno.

Simbolno se, dakle, artikuliše oko neke praznine koja najavljuje dimenziju 'realnog' kao 'nemogućeg', dok je 'značenje' ono što naknadno 'tka', popunjava ovu prazninu.³³⁶

Zato, bavljenje realnim u umetnosti nije više problem prikazivanja realnog izvan umetnosti, već problem prikazivanja ili indeksiranja, odnosno, uspostavljanja diskurzivne prakse o ili u funkcijama traumatičnog razlikovanja 'realnog' u polju simboličkog rada i 'Realnog' kao onoga što ispada izvan polja simbolizacije. Po Fosteru:

Preko umetničke, teorijske i popularne kulture (u SoHo-u, na Jelu, na *Oprahu*) ukazuje se tendencija redefinisanja individualnog i istorijskog iskustva u smislu traume. S jedne strane, u umetnosti i teoriji, traumatski diskurs se nastavlja drugim sredstvima na poststrukturalističku kritiku subjekta, odnosno, u psihoanalitičkom registru, nema subjekta traume; pozicija je ispražnjena, i u ovom smislu kritika subjekta je najradikalnije izvedena. S druge strane, u popularnoj kulturi, sa traumom se postupa kao sa događajem koji potvrđuje subjekt, a u psihološkom registru subjekt, ma koliko poremećen, vraća se kao svedok, dokaz, onaj koji je preživeo. To je zaista traumatski subjekt, i on ima apsolutni autoritet, i zato jedan čovek ne može da poništi traumu drugog čoveka: čovek može jedino verovati u to, čak identifikovati se sa tim, ili ne verovati. U traumatskom diskursu subjekt je, zato, *evakuisan i ustoličen*. Na ovaj način traumatski diskurs, u današnjoj kulturi, magijski razrešava dva kontradiktorna impe-rativa: dekonstruktivnu analizu i politiku identiteta. Ovo čudno ponovno rađanje autora, ovaj paradoksalni uslov odsutnog autoriteta, značajan je obrt u savremenoj umetnosti, kritici i kulturalnoj politici. Ovde povratak realnog konvergira sa povratkom referencijalnog, i ka toj tački se sada okrećem.³³⁷

³³⁶ Slavoj Žižek, „Lakanov povratak Frojdu“, *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982, str. 197-198.

³³⁷ Hal Foster, „The Return of the Real“, iz *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of Century*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996, str. 168.

Za Fostera se u savremenoj umetnosti obnavlja humanistička tačka gledišta (interes za subjekt, prikazivanje identiteta) i on ukazuje da je:

Paradoks u tome da se ovo ponovno rođenje humanizma dešava u registru traumatskog.³³⁸

Savremena umetnost nije 'novi humanizam' u smislu obnove subjekta kao izvora ili punoće smisla, razumevanja i tumačenja, već je traumatično suočenje traumatičnih sistema i praksi prikazivanja u visokoj umetnosti i sistema prikazivanja traumatičnog u popularnoj kulturi u trenutku kada se ta dva paralelna sveta suočavaju bez nužnog odvajanja, razlikovanja i odlaganja kao što je bilo u visokom modernizmu. Subjekt nije *izvorno ja* (ontološki predodčen *izvor bića*, ono što prethodi društvu, kulturi i umetnosti), već je prikazivanje i zastupanje upisa onoga što se naziva 'subjektom' u multiformni *registar heteronomija*. Zato je primeniji govor o *savremenoj individui* nego o *savremenom subjektu*. Savremena individua³³⁹ je:

lebdeći prostor, bez dodataka, bez referenci, čista dostupnost, prilagođena ubrzanju kombinacija, fluidnosti naših sistema (...) ovo novo 'ja' nakon 'kraja volje' korespondira 'sve više i više slučajnim individualnostima, ... kombinacijama aktivnosti i pasivnosti nemogućim do sada' čiji 'lični identitet postaje problematičan'.³⁴⁰

Na primer, umetnici se kroz svoja autobiografska pisanja (*écriture*) suprotstavljaju trezvenoj i puritanskoj kritici zasnovanoj na diferenciranom i autonomnom čulnom ukusu ili aksiološkoj (normativnoj) pozicioniranosti kroz dramatičnu napetost privatnog i javnog, konceptualnog i uživalačkog, odnosno, pripovednog i teorijskog. Reč je o 'tekstualnoj produkciji'³⁴¹ teoretizovanog ili kao teoretizovanog narativa koji se ukazuje kao eksces ili subverzija u 'normalnom' i 'uobičaje-

³³⁸ Hal Foster, „The Return of the Real“, str. 274.

³³⁹ Žil Lipovecki, „Narcis ili strategija praznine“, iz *Doba praznine – ogledi o savremenom individualizmu*, KZ Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 43-68.

³⁴⁰ Luc Ferry, Alain Renaut, „Subjectivity after Its Deconstruction“, iz *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, University of Massachusetts, Amherst, 1990, str. 226-227.

³⁴¹ Brian Wallis, „Telling Stories: A Fictional Approach to Artists' Writings“, iz *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987, str. xiv-xv.

nom' govoru o umetnosti i umetniku unutar medijske masovne kulture. U autobiografskim tekstovima umetnika nema ni subjekta ni autorefleksije koju subjekt treba da izvede. Autobiografski tekstovi su proizvodnje reprezentacija (tekstualnih odnosa) unutar kulture. Reč je o *paradoksalnom žanru* koji na mestu subjekta/subjektivnosti izvodi priču koja nema 'jastvo' kao *jezgro*, drugim rečima, 'ja' je odsutno, na njegovo mesto su vizuelni, verbalni, odnosno, medijski tekstualni efekti oponašanja prikazivanja subjekta/subjektivnosti. Njihova poenta nije u dolaženju do autentičnog autorefleksivanog subjekta u umetnosti, što je eksplicitno modernistička pozicija, već do fragmentacije, montaže, konstruisanja, dekonstruisanja (slabljenja, relativizovanja, decentriranja, odlaganja i premeštanja) predstava subjekta i subjektivnosti u masovnom medijskom društvu. Njihovo interesovanje za prikazivanje subjekta i subjektivnosti nije povratak *modernom subjektu* nakon smrti subjekta, već interesovanje za načine na koje se koncepti, ideologije, ali i pojavnosti subjektivnosti konstruišu, dekonstruišu i rekonstruišu kroz medijsko prikazivanje. Reakcija protiv poststrukturalističke 'smrti autora' ili 'kraja subjekta' je uočljiva i u nostalgичnim sklonostima ka povratku stvarnosti, odnosno, nostalgичnim sklonostima ka univerzalnim kategorijama bivanja i iskustva u užasu pojedinačnosti (Sindi Šerman, slike simulakrumi mrtvih tela u raspadanju *Bez naziva* #190, 1989; fragmentirana tela u instalacijama Roberta Gobera *Bez naziva*, 1990; ili traumatični simulakrumi analnosti detinjstva u situacijama Majka Kelija *Nostalgичno prikazivanje nevinosti detinjstva*, 1990).³⁴² Sve to se, ipak, dešava na dramatičan način u kome se traumatično i zazorno (*abjection*) suočavaju. Zazorno (*abject*) je termin kojim se opisuje, po Juliji Kristevoj,³⁴³ nešto što je odvratno i odbačeno, ono što 'seče' samu materiju i vodi do užasavajućeg haosa koji je pre jezika i pre uređenog kosmosa. Pojedini autori ga identifikuju sa *besformnim*³⁴⁴ (*informe* kod Bataja), drugi autori negiraju vezu sa besformnim i Batajevim strukturalnim strategijama materijalističkog čitanja kulture. U svakom simboličkom poretu zazorno se naslućuje kao nešto što izmiče simbolizaciji, što je užasno i preteće po svaki sistem ili svaku projektovanu celinu. Zazorno je preteće po pojedinačnu ljudsku egzistenciju. Ono je 'ono' što je

³⁴² Hal Foster, „The Return of the Real“, ilustracije na stranama 151, 154, 163.

³⁴³ Julija Kristeva, „Pristup zazornosti“, iz *Moći užasa – Ogleđi o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 7-40.

³⁴⁴ Ann Hindry, „Rossalind Krauss. Operating with the *informe*“, *Art Press* no. 213, Paris, 1996, str. 34-41; Denis Hollier (ed.), „A Documents Dossier“ (temat), *October* no. 60, New York, 1992, str. 3-57; Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, Zone books, New York, 1997.

odvratno, nepojmljivo, što je kao smrt, kao granica, a u patrijarhalnom društvu kao *žena*, kao ženske genitalije, kao nešto što treba preraditi, simbolizovati i time sakriti. Zazorno je na izvestan jedva zamisliv način i moćno, i to u onoj meri u kojoj je, na primer, ženska 'moć' (genitalna, uživalačka, prokreacijska) potisnuta i otklonjena iz društvenog značenja i društvene vrednosti, mada uvek, ipak, deluje na njih... Zazorno je 'moćno' u onoj meri u kojoj ženska moć (uživanja) stvara jedan neprikaziv, neizraziv i neiskaziv višak u jeziku i simboličkom, zapravo, u onoj meri u kojoj stvara mogućnost melanholije i uživanja/bivanja u perverznom (atmosfera neproduktivnog uživanja). Po Kristevoj:

Zazorno je srodno perverziji. Osećaj zazornosti koji ćutim ukotvljen je u nad-ja. Zazorno je perverzno jer ne napušta i ne preuzima neku zabranu, pravilo ili zakon, nego ih izokreće, izvrće, iskrivljuje; služi se njima, koristi ih da bi ih lakše osporilo. Ubija u ime života: ono je napredni despot; živi služeći smrti: ono je genetičarski kriminalčar; za svoje vlastito dobro ublažava patnju drugoga: ono je cinik (i psihoanalitičar); učvršćuje svoju narcističku moć hineći da razotkriva njene bezdane: ono je umetnik koji umetnosti pristupa kao 'poslu'... Iskrivljenje je njegov najrašireniji, najočitiiji lik. Ono je sovijalizirani lik zazornoga.³⁴⁵

S druge strane, zazorno je srodno i 'normalnoj' seksualnosti – jer, sledeći Frojdovu zamisao 'poliformne perverzije' svaka seksualnost je perverzna, budući da se formira na tragovima promenljivih nagona.³⁴⁶ Zato je zazornost neizbežna, mada se maskira simboličkim situiranjima prirodnog i normalnog u postizanju privida *nezazornosti*. U težnji umetnika ka narušavanju formalne organske celovitosti i konzistentnosti dela, odnosno, u težnji ka besformnom (*informe*), neka dela pokazuju *manjak* koji narušava identitet subjekta-umetnika, samog umetničkog dela i istorije umetnosti. Ukazuje se na strah i užas, odnosno, grozu, od onoga što *manjka* delu, ali i onoga što je *skriveno* u delu i što je nadređeno delu kao nekakav neuhvatljivi višak koji izmiče, ispada, skriva se ili se uvlači. Zamisao *zazornog* je bliska zamisli *označitelja* kao onog što po poststrukturalističkom 'transgresizmu' ispada iz znaka. S druge strane, zamisao *zazornog* pokazuje kako se *meko pismo* ili *meki izraz* transformišu u 'dramtični glas' koji ne može da se is-

³⁴⁵ Julija Kristeva, „Pristup zazornosti“, iz *Moći užasa – Ogleđi o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 23.

³⁴⁶ Victor Burgin, „Enigmatic signifiers, perverse space“, u „Perverse Space“, iz Stephen Bann, William Allen (eds.), *Interpreting Contemporary Art*, HarperCollins Publishers, 1991, str. 135-136.

kaže i tu svoju nemoć iskazivanja multiplicita kroz različite prakse prikazivanja. Kao da je 'jastvo' (ja od nekog ili od neke osobe) jedino moguće kao model ili trag koji kao da prikazuje patnju i mučninu i zazornost od samog sebe kao subjekta egzistencije/bihevioralnosti. U skulpturama, performansima i ambijentima umetnika koji rade sa antiformalnim ili post-antiformalnim pokazuje se efekat zazornog zajedno sa pokaznim efektom označitelja (indeksiranje potencijalnog ili obećavajućeg otvaranja same materije bez forme). Naslućuje se ili se nagoveštava besformno, čija se moć otkriva i efekti doživljavaju kroz telesni akt recepcije, ali koji se nikada doslovno ne vide. Teoriju 'zazornog' i teoriju 'označitelja' razvijaju oni kritičari i teoretičari umetnosti (Rosalind Kraus, Hal Foster, Iv-Alen Boa) koji žele da sprovedu kritiku modernističkog formalističkog izraza i da rekonstruišu istoriju modernizma u odnosu na kritične i rubne pristupe „formi“ kao brisanom materijalnom i strukturalnom *tragu* ljudske i umetničke egzistencije.³⁴⁷ To je pokušaj da se istorija grinbergijanskog modernizma zameni 'novim čitanjem' bitnih karakteristika modernizma u vremenu kada je modernizam postao *istorijski trag*. Traže se one karakteristike modernizma koje istupaju iz formalističko-reduktivističke ose koja se gradi od apstraktnog ekspresionizma preko postslikarske apstrakcije do minimalne umetnosti. Pri tome, nije reč o povratku ekspresionizmu ili ekspresivnosti, već o upotrebi nadrealističkih batajevskih i psihoanalitičkih (od Žaka Lakana, Julije Kristeve do Džudit Batler) strukturalnih modela interpretacije materijalnog koje je u procepu imaginarnog i simboličkog. Na primer, Džudit Batler modifikuje pojam 'zazorno', koji je preuzela od Julije Kristeve, da bi teoretizovala heteroseksualnost kao onaj princip koji pozicionira homoseksualnost u zazorno da bi konstituisala samu sebe.³⁴⁸ U tom smislu se zazorno vidi kao strukturalni princip pošto opisuje procese razlikovanja i identifikacije. S druge strane, 'zazornost' ne svodi 'razlike' i 'identitete' samo na sam jezik ili semiotički sistem. U zazorno su uključeni složeni materijalni (označiteljski i objektni) procesi prikazivanja identiteta i razlike. Dolazi do prikazivanja telesnih, psihičkih, bihevioralnih, komunikacijskih, seksualnih i političkih procesa. U neokonceptualnoj umetnosti pitanja o zazornom postaju bitna: Barbara Kruger vizuelno i verbalno konceptualizuje atmosferu zazornosti u odnosu

na razliku privatnog i javnog, Sindi Šerman izvodi simulakrume (maskirana tela, asimetrična tela sa protezama, nelagodni prizori procesa truljenja hrane) koji se pojavljuju kao sama ogoljena i nametnuta 'zazornost'. Dženi Holcer izvodi tekstualne instalacije koje rade sa registrima fragmentiranih zazornosti u potrošačkom društvu. Džef Kuns izvodi medijske simulakrume spektakla (masovne zabave, uloge filmskog ili pop-muzičkog *stara*, ukusa adolescenata ili specifičnih društvenih slojeva u SAD) i ukazuje na zazorni obrt od prirodnog do hipereerotizovanog tela. Poseban, problem potenciranja 'zazornosti' u umetnosti se veže za problem AIDS-a i homofobije. Na primer, karakteristična su fotografska dela Roberta Mapletorpa, Andreasa Serana i Nan Goldin, kao i performansi i instalacije Majka Kelija, Pola Makartija, Franka Bia, Rona Atija, odnosno instalacije *General Idee* ili Feliksa Gonzalesa Toresa.

Po Helen Molsvort AIDS postaje bitan problem umetničkog rada:

Izgleda da je AIDS jedan fantazmatski ekran. Mislim da se krv ne može videti bez zastora HIVa. Činjenica je, danas, da to što krv, sperma i analnost izazivaju zazornost ima veze sa HIVom.³⁴⁹

Ali, pitanje o AIDSu u neokonceptualnoj umetnosti nije samo pitanje o individualnoj ili kolektivnoj pojavnosti neizlečive bolesti, već je pitanje o mikro- i makropolitici, odnosno, o društvenom situiranju identiteta, subjekta i tela u bolesti, odnosno, o prikazivanju, provociranju, simuliranju, konceptualizovanju i decentriranju polja mikro- i makro-politike bolesti. Bolest se pokazuje u polju društvenih konstrukcija moći, nemoći, identiteta, psiholoških i psihodruštvenih motivacija i demotivacija, kolektivnog i individualnog straha, kolektivne euforije (homofobija). 'Bolest' se tretira kao strukturalna pojavnost društvene organizacije javnog i privatnog, odnosno, društvenog i antidruštvenog u odnosu na pojedinačno ljudsko telo i njegova društvena i kulturalna izvođenja unutar egzistencije, ali i u odnosu na oblike medijskog prikazivanja te ili mogućih egzistencija³⁵⁰ u procesu konstruisanja javne i privatne realnosti. Pri tome, mikro- i makro-politika bolesti se ne posmatraju kroz univerzalne interpretacije, već posredstvom lokalizovanih kultura, jer AIDS u SAD i AIDS u Africi nisu pojave istog karaktera u smislu dru-

³⁴⁷ *Abstract Art*, Whitney Museum of American Art, New York, 1993; „The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial“ (temat), *October* br. 66, New York, 1993, str. 3-27; i „The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject“, *October* no. 67, New York, 1994, str. 3-21.

³⁴⁸ Benjamin H.D. Buchloch u „The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject“, *October* no. 67, New York, 1994, str. 5.

³⁴⁹ Helen Molesworth u „The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject“, *October* no. 67, New York, 1994, str. 16.

³⁵⁰ Leo Bersani, „Is the Rectum a Grave?“, iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloch, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds.), *October – The Second Decade 1986-1996*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1997, str. 303-328.

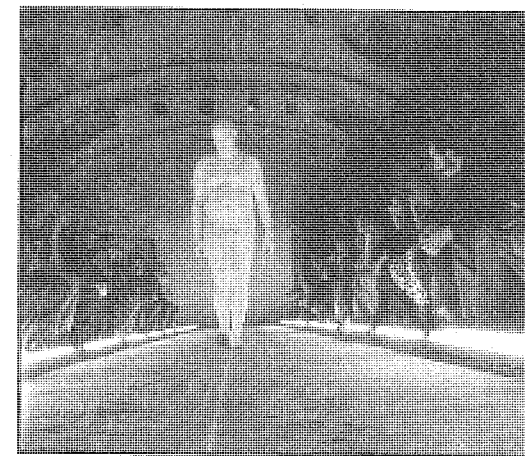
Hana Vilke, *Intra-Venus*, 1992-1993.

(*Pet smrti* iz 1962-1963. ili *Električna stolica*, 1967) ili fotografijama Serana (*The Morgue*, 1992-1995) ili dokumentarnim snimcima sa samrtničke postelje Hane Vilke (*Intra-Venus*, 1992-1993), ne prikazuje univerzalnu smrt *ljudskog stvorenja*, već kôdifikaciju smrti u specifičnom istorijskom i geografskom kontekstu, zapravo, prikazuju smrt na specifičnim lokacijama Amerike.³⁵¹

Ono što razlikuje konceptualnu umetnost kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih od neokonceptualne umetnosti osamdesetih i devedesetih godina XX veka, nije samo pomak od elitističke poznomodernističke pozicije istorijske konceptualne umetnosti koja je na kritički način pristupala *velikim* pitanjima metaumetnosti, metalingvistike, metafizike i metapolitike, već i radikalno preusmerenje od makro-politike na mikro-politiku. To znači da je došlo do preusmerenja na politiku manjinskih, marginalnih, decentriranih, neuporedivih ili necelovitih kultura, grupa ili procesa individualnog situiranja, odnosno, kultura koje ne konstituišu integralnu/globalnu sliku sveta. Ova pozicija je izvedena u onom smislu u kojem su teoretičari Žil Delez, Feliks Gatari i Mišel Fuko ukazali na pomak sa *individualnih suština* koje grade univerzalnog društvenog čoveka na pitanja 'manjinskog' i 'marginalnog', odnosno, na situacije aktiviranja manjinskih znanja i molekularnog bivanja (bolest, nestabilnost identiteta, želja, uživanje, zadovoljenje, raspoloženje, nedostaci, ispuštanje, potrošnja, razmena, komunikacija, neuspeh komunika-

stvenog i kulturalnog prikazivanja. Bolest, umiranje, smrt, zdravlje ili život imaju različite strukturalne identitete u organizaciji *javne sfere* ili *javnog društvenog diskursa* kroz politiku masovnih medija. U tom smislu, prikazivanje *smrti* (simbola smrti, mrtvih tela, događaja umiranja, atmosfere bolesti i smrti) u fotografijama i grafikama Endija Vorhola

cije, lučenje, nestajanje).³⁵² Pogledati, na primer, fotografije Nan Goldin *Gošo lju-bi Žila*³⁵³ (1993) koja prikazuje poljubac dva prijatelja od kojih je jedan umirući od AIDS-a, ili fotografiju *Žilova ruka* (1993) koja prikazuje ruku umirućeg od AIDSa, dok, Franko Bi. u performansu *Nedostaješ mi*³⁵⁴ (2000) pušta da krv ističe preko njegovog apstrahovanog (obrijanog i prekrivenog belom šmin-kom) nagog tela ili Ron Ati realizuje alegorijske mističke slike sa sopstvenim izloženim nagim *queer telom* u delu *San Sebastian* skinut sa krsta.³⁵⁵ (1997)

Franko Bi, *Nedostaješ mi*, 2000.

Reč 'transgresija' (lat. *transgressio*) znači: pre-stup, prekoračenje zakona ili naredbe, a u geološkom smislu: prodiranje mora u kopno i širenje na račun kopna.

Transgresijom se, u pojavno-estetičkom smislu, naziva prekoračenje koje karakteriše pravu umetnost, a to znači prekoračenje iz pragmatične i instrumentalne u onostranu sferu, drugim rečima, skok od trivijalnog ili svakodnevnog objekta kulture u *izuzetni objekt umetnosti*. Transgresija označava ulazak u kvalitativno drukčije stanje bespovesnosti, bezgraničnosti, odsutnosti, transcendentnosti, neiskazivosti, metafizičnosti, nedeljivosti ili bezinteresnosti, pošto je tek u ta-

³⁵¹ Hal Foster, „Death in America“, iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloch, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds.), *October – The Second Decade of 1986-1996*, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, str. 349-370.

³⁵² Mišel Fuko, „Predavanje od 7. januara 1976 godine“, iz *Treba braniti društvo – Predavanja na Kolež de Fransiz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998, str. 21 i 34 (fusnota 5); Žil Delez, Feliks Gatari, *Kafka*, IK Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1998.

³⁵³ Iz knjige Guido Costa, *Nan Goldin 55*, Phaidon, London, 2003., str. 78-79.

³⁵⁴ Franko B, *I Miss You*, iz Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies – The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, Milano, 2003, str. 31.

³⁵⁵ Ron Athey, *I Miss You*, iz Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies – The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Editore, Milano, 2003, str.

kvom nekakvom stanju među ljudima lišenim svake društvene i životno-pragmatične konkretizacije (Mihail Bahtin, Žan-Pol Sartr) moguće apsolutno ispravno razumevanje umetnosti.³⁵⁶ Hajdeger govori o onom zaista pravom umetničkom delu, a drugi fenomenolozi o idealnom objektu:

Da bismo našli bit umetnosti što se zbilja nalazi u djelu potražimo zbiljsko djelo i zapitajmo djelo što i kako ono jest.³⁵⁷

U frejdovskoj psihoanalizi zamisao transgresije je, između ostalog, povezana sa potrebom za kaznom (*Strafbedürfnis*).³⁵⁸ Nagon za kaznom je unutrašnji zahtev koji je ishodište ponašanja nekih subjekata za koje je psihoanalitičko ispitivanje pokazalo da traže bolne ili ponižavajuće situacije i u njima nalaze zadovoljstvo (moralni mazohizam). Krajnja zajednička crta takvih ponašanja morala bi otkriti njihovu vezu sa nagonom smrti. Freud objašnjava samokažnjavajuća ponašanja napetošću između posebno zahtevnog Nad-ja i Ja.

U lakanovskoj psihoanalizi iznosi se kontraverzna ideja da je jedina prava 'trans-gresija' sam *Zakon* koji se krši:

...najveća pustolovina, jedina prava pustolovina, pustolovina, koja prima sve ostale (zločinačke) pustolovine u malograđansku opreznost, jeste pustolovina civilizacije, pustolovina samog Zakona...³⁵⁹

Po Lakanu najveća transgresija je najveće *ludilo*, besmislica, traumatični čin, zapravo, sam *Zakon* – zapravo, *ludi Zakon*. Zato, *Zakon* u sebi udvaja: nepomirujuć *Zakon* i *ludi Zakon*. Suprotnosti između *Zakona* i njegovih transgresija su u nekom smislu ponovljeni unutar samog *Zakona*. *Zakon* nije *gola* pomirujuća sila koja se suprotstavlja transgresijama, već najveću transgresiju krije sam *Zakon*. Opštost *Zakona* deluje kao prava, radikalna negativnost u odnosu prema pojedinačnim transgresijama koje ga narušavaju. Najveći rušilac je univerzalna moć *Zakona*.

³⁵⁶ Vladimir Biti, „Prijenos (#6)“, iz *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 434-435.

³⁵⁷ Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela“, iz Danilo Pejović (ed.), *Nova filozofija umjetnosti – Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 449.

³⁵⁸ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, „Potreba za kaznom“, iz *Rječnik psihoanalize*, AC, Zagreb, 1992, str. 332-334.

³⁵⁹ Slavoj Žižek, „Hegel z Lacanom“, iz *Filozofija skozi psihoanalizu*, Analecta, Ljubljana, 1984, str. 18-19.

Avangardne transgresije su *otkloni* (subverzije, prekoračenja, prekidi, iskorači, inovacije, eksperimenti, revolucije, ekscesi, destrukcije) u odnosu na dominantne vladajuće hijerarhije moći u umetnosti, kulturi i društvu. U avangardnim umetnostima kasnog XIX i ranog XX veka avangardne transgresije označavale su, najčešće, dva paralelna procesa:

(i) kritiku, subverziju i prekid dominantne diskurzivne institucije estetičkog (vrednosti čulnog, recepcije), umetničkog (stvaranja umetničkog dela), egzistencijalnog (oblika ponašanja i funkcija umetnosti u istorijskom društvu i kulturi) i političkog (modela realizacije društvene ideologije kao strukture moći), i

(ii) projektovanje novog kao dominantne odrednice aktuelnosti (modernosti) ili budućnosti (utopija, optimalna projekcija).

Avangardni prestup je, zato, istovremeno 'prethodnica' dominantne modernističke kulture i njena imanentna kritika i prevazilaženje u ime 'novog' (prethodnica) ili 'drugog' (imanentna kritika, autokritika, ukazivanje na drugu 'scenu').³⁶⁰

Filozofiju transgresije uspostavio je francuski mislilac i pisac Žorž Bataj.³⁶¹ Ukazuju se dve, svojstvene, transgresije diskursa razuma. Prva transgresija uvođi niže elemente (plač, krik, tišina, omaške, mrlja mastila). Druga transgresija ukazuje na više elemente (provocira simbolički kôd iznutra, problematizuje garantu i legitimnost smisla). Suočavajući ove dve transgresije provocira se i problematizuje se proces između *visokog* i *niskog*:

Vrlo tužno veče. Sanjao sam zvezdano nebo pod mojim stopalima.³⁶²

Žak Derida sugerise da transgresija pravila diskursa implicira transgresiju opšteg zakona, dok Rolan Bart ukazuje da transgresija vrednosti, što je deklarirani princip erotizma, sadrži dopunu – možda čak i svoju osnovu – u tehničkoj transgresiji formi jezika. Za Bataja je transgresija jedno unutrašnje iskustvo u kome individua, ili, u slučaju ritualizovanih transgresija kakva su *kolektivna slavlja* (*la fête*) sama društva, premašuju granice racionalnog, svakodnevnog ponašanja, vođenog profitom, produkcijom i samoočuvanjem. U transgresiji se moć zabrane ospoljava. Transgresija koristi moć zabrane. U ovom smislu konstitui-

³⁶⁰ Peter Birger, „Teorija avangarde“, Narodna knjiga, Beograd, 1998; i Paul Wood (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven, 1999.

³⁶¹ Žorž Bataj, *Erotizam / Suze Erosove*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1972.

³⁶² Navedeno u Denis Hollier, „The Pinal Eye: The blue of noon“, iz *Against Architecture – The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1992, str. 134.

sana zamisao transgresije ulazi u strukturalističku misao preobražavajući je u ekstatični i decentrirani diskurs. I, zato, transgresija rečnički (i post-batajevski) jeste i: (a) subverzija, prekid, lom i revolucija – doslovnost subverzije, prekida, loma i revolucije u individualnoj egzistenciji; (b) parodija transgresije; (c) odsustvo značenja; (d) materija bez metafizike (*bas matérialisme*); (e) ekstaza i anarhija; (f) intervencija tela u tekstu (*écriture corporelle*); (g) teorija potrebe za manjkom/gubitkom, a ne teorija gubitka/manjka; (h) klizanje (*glissement, sliding*); (i) opasnost naspram sublimnog; (j) horizontalnost; (k) entropija, (l) bezizvornost; (m) arhitektura protiv sebe same; (n) erotizam, (o) opozicija perversije i normalnosti, (p) funkcije interpretacije i *slepe tačke* koju svaka interpretacija otkriva u svom pokušaju izvođenja objašnjenja, (q) besformno (*informe, formless*), (r) prolaznost, (s) otvoreno delo, (t) trauma, (u) ulaz u projekt, (v) prekoračenje dimenzija tela, (z) relativna eliminacija simbola, metafore i alegorije i (ž) entropija smisla.³⁶³

Umetničke produkcije neokonceptualizma, na primer Barbare Kruger, Sindi Šerman, Ričarda Prinsa, Džefa Kuns, Lori Simons, Majka Kelija ili Pola Makartija, nisu destruktivne, subverzivne ili kritičke kao avangardne ili neoavangardne procedure, već su transgresivne. One nisu destruktivne, subverzivne ili kritičke, pošto se ne suprotstavljaju sistemu umetnosti, kulture ili društva, ali i zato što preuzimaju karakteristične, dominantne i pragmatične postupke samog sistema pokazujući ga kao sam vladajući Zakon, a to znači kao *poludeli* ili *ludi Zakon* u lakanovskom smislu. U istorijskoj konceptualnoj umetnosti su se produkovali diskursi koji su bili izvan *normalnog* i *uobičajenog* diskursa i metajezika umetnosti i kulture. U neokonceptualnoj umetnosti se preuzimaju diskursi dominantnog diskursa i metajezika umetnosti i kulture, pa se, zatim, podvrgavaju decentriranju, relativizaciji, fragmentaciji, parodizaciji, ciničkom izvođenju, dekonstruisanju, itd. Na primer, Marselin Plejne je sasvim precizno opisao to novo stanje ili stadijum transgresije: u naše vreme,³⁶⁴ nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida, samo, parodija transgresije, parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida.³⁶⁵ Avangardni prevratnički gest je zamenjen parodijskim ili, još dramatičnije, ohlađenim i otuđenim arbitrarnim premeštanjem/upisivanjem mogućnosti suočenja sa Zakonom. Barbara Kruger uzima prepoznatljivi i vladajući jezik

reklama i grafičkog dizajna da bi pokazala kako *sistem* proizvodi želju za dobrima (proizvodima, vrednostima, idealima). Sindi Šerman ulazi u procedure relativizovanja odnosa javne medijski kodifikovane predstave i samog društvenog realnog kroz pokretanje simulakruma. Richard Prins, Džef Kuns, Nan Goldin ili Lori Simons rade sa relativnim odnosima ljudske istine, gotovo parafrizirajući lakanovce da je jedina prava ljudska istina 'laž', odnosno, konstrukcija simboličkog poretka, iznad, ispod i izvan Realnog, koji se prihvata za istinu ili kriterijum istine.³⁶⁶ Majk Keli ili Pol Makarti ukazuju na relativne odnose identiteta u odnosu na 'normalno' ili 'uobičajeno' društveno kôdiranje, zapravo, na mogućnost neodređene, zazorne i decentrirane identifikacije. Postupci umetnika su diseminacijski (*dissémination*), a to znači zasnovani na rasejavanju, rasipanju ili raštrkavanju značenja, vrednosti i identiteta unutar poznog kapitalizma i njegovog polja proizvodnje, razmene i potrošnje simboličkog i imaginarnog.³⁶⁷

³⁶³ Prema tipologiji iznesenoj u knjizi Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.

³⁶⁴ On misli na vreme posle 1960. godine.

³⁶⁵ Marcel Pleynt, „Le problèmes de l'avant-garde“, *Tel Quel* no. 25, Paris, 1966, str. 82.

³⁶⁶ Slavoj Žižek, „Uvod“, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996, str. 6.

³⁶⁷ Fredric Jameson, „Kulturna logika poznega kapitalizma“, iz *Postmodernizam*, Analecta, Ljubljana, 1992, str. 5-56.

FORMA NE-ŽIVOTA ILI OKO IZVATKA BIĆA

Vitgenštajn je tu bio sasvim precizan: „Isto tako nije nikakvo objašnjenje kada se kaže: pretpostavka da on oseća bol jeste upravo pretpostavka da on oseća isto što i ja. Jer *ovaj* deo gramatike meni je sasvim jasan: oni, naime, hoće da kažu da peč *doživljava* isto što i ja ako kažu: ona oseća bol i ja osećam bol.“³⁶⁸ Baviću se prikazivanjem bola i onim što izostaje, ispada ili biva odgurnuto iz teksta, slike ili života.

* * *

U britanskoj umetnosti devedesetih godina dolazi do obrta od visokog autonomnog estetizma, na primer, *nove skulpture*³⁶⁹ (Ričard Dikon, Toni Kreg, Bil Vudrou) ka brutalnoj realističkoj postmedijskoj umetnosti.³⁷⁰ Obrt vodi ka brutalnoj, intelektualnoj, kritičkoj i kulturalno orijentisanoj umetničkoj produkciji. Ova produkcija je u konceptualnom i političkom smislu bliska realizmu novog britanskog teatra, filma i videa. Ovde realizam ne označava doslovno ili verno medijsko prikazivanje stvarnosti ili stvarnog mikro– i makro– društvenog života, već višemedijsko, masmedijsko i postmedijsko kritičko ili fatalističko pretraživanje društvenih (individualnih, kolektivnih) relacija u britanskom klasnom i potrošačkom neoliberalnom društvu. Njihov realizam je višemedijski u tom smislu što se pored uobičajenih medija (skulptura, fotografija) i postupaka vizuelnog oblikovanja (prikazivanja, izražavanja) uvode reciklaže složenih interdisciplinarnih istorijskih praksi kao što su kolaž, montaža, asamblaž, instalacija i *ready made*. Njihov rad je masmedijski po tome što se, najčešće, *teme* ili *kulturalni materijalni tragovi* preuzimaju iz masovne popularne kulture i masovne svakodnevice radničke klase i niže srednje klase, s druge strane, njihov rad je populistički i ma-

³⁶⁸ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 139 (#350).

³⁶⁹ Terry A. Neff (ed.), *A Quiet Revolution – British Sculpture Since 1965*, Thames and Hudson, London, 1987.

³⁷⁰ Sarah Kent, *Shark-Infested Waters: The Saatchi Collection of British Art in 90s*, Philip Wilson Publishers, London, 2004.

smedijski jer u njegovom finansiranju, produkciji i prezentaciji učestvuje privatni nacionalni i internacionalni kapital. Na primer, u jednoj studiji o novoj britanskoj umetnosti se daje sledeći opis relacija društvene i umetničke situacije:

U polemičkoj analizi britanske umetnosti i politike, Ken Vorpole i Džef Malgan u svojoj knjizi *Subota uveče ili nedelja pre podne? Od umetnosti do industrije: Nove forme kulturne politike*³⁷¹ postavili su pitanje ko najviše doprinosi uobličavanju britanske kulture. Njihov odgovor je nedvosmislen: privatno preduzetništvo, oličeno u 'Benetonu' (Benetton), 'Verdžinu' (Virgin) i 'Sačiju' (Satchi), imalo je presudan uticaj na britanski kulturni život, a ne državna tela koja dodeljuju subvencije za umetnost (str. 9). Jednu deceniju posle promena na koje su oni ukazali sredinom osamdesetih godina, došlo je gotovo do nestajanja granica između privatnog i javnog sektora u umetnosti. Pod pritiskom ideologija preduzetništva koje je zastupala Margaret Tačer tokom osamdesetih i pod uticajem ekonomske recesije ranih devedesetih, dotiranje umetnosti iz javnih izvora je, u realnoj vrednosti, smanjeno i sve je prisutnije bilo oslanjanje na privatne izvore finansiranja. U komplementarnim ulogama patrona, kolekcionara i trgovca dela novije umetnosti, Čarls Sači je bio u jedinstvenoj poziciji ne samo da uzurpira ulogu javnih institucija, predstavljajući nove umetničke forme publici u svojoj privatnoj galeriji, već i da utiče na politiku javnih institucija u prikupljanju novih umetničkih dela. Sači je poklonio 1999. godine 100 dela iz svoje kolekcije Umetničkom savetu; što je verovatno pre bio pronicljiv potez trgovca umetničkim delima u trenutku pada cena na tom segmentu tržišta, nego altruistički čin. Podjednako je možda značajno to što je kao suosnivač najuspešnije i politički najuticajnije reklamne agencije u Britaniji tokom osamdesetih, Sači uveo novi model procenjivanja i tržišnog plasmana umetnosti, obnavljajući eksplicitne veze između umetnosti i poduzetništva, koje su dugo bile mistifikovane u modernističkim ideologijama umetnika.³⁷²

Zatim, njihov realizam je postmedijski u smislu izvođenja reciklaže nomadskih i eklektičnih materijalnih procedura produkcije instalacija sa referencama prema dadi, neodadi, fluksusu ili *siromašnoj umetnosti* (*arte povera*). Realistički pristup sa relacijama umetničkog dela i kulture ambivalentno je izveden kao-kritički, ali i-kao-fatalistički, odnosno, kao obrt fatalističkog u kritički i kritičkog u fatalističko. Kritički znači provokativno i politički intonirano i vizuelno kome-

³⁷¹ Geoff Mulgan, Ken Worpole, *Saturday Night or Sunday Morning? From the Arts to Industry: New Forms of Cultural Policy*, Comedia, London, 1986.

³⁷² Rozmari Beterton, „Mlada britanska umetnost u devedesetim“, Dejvid Morli, Kevin Robins (eds.), *Britanske studije kulture – Geografija, nacionalnost i identitet*, Geopoeitika, Beograd, 2003., str. 290.

tarisano pitanje o *traumama* ili *cenzurama* britanskog savremenog društva. Na primer, dramatično je tretiranje rasizma i neonacizma u instalaciji *Black Nazis-sus*³⁷³ (1997) Meta Kolišoua. On u toj instalaciji rekonstruiše nacistički mitski i ritualni ambijent sa figurom crnog dečaka koji nosi nacističku uniformu i oznake. Time se pokreće mnoštvo nestabilnih referenci u dramatičnim odnosima nacizma, rasizma i rasnog identiteta u savremenom zapadnom svetu. Zatim, fatalistička karakterizacija ovih umetničkih produkcija znači pokazivanje *traume* ili *cenzure* kao nekomentarisanog tu-prisutnog materijala, kao situacije ili događaja koji je *tu* i *sada* na neumitan način prisutan, upisan, izveden ili odložen (na primer, tretiranje smrti u brojnim delima Damiena Hirsta).³⁷⁴ Umetnici, najčešće, poziciju kritike ili poziciju fatalizma uspostavljaju kao neodređenu arbitarnost, kao *ciničku potencijalnost* (na primer, deca sa falusnim izraslinama ili protezama na glavi u delima braće Čepman). Sara Lukas, u tom smislu, izjavljuje:

Morate da promislite dva puta o svemu što kažem, bez obzira da li ja to mislim ozbiljno ili se izmotavam. To je provokativnost.³⁷⁵

Pretraživanje brutalnih društvenih relacija (neonacizam, besposlenost, rasizam, homofobičnost, homoseksualnost, promiskuitet, nasilje nad ženama, pedofilija, adolescentsko bezrazložno nasilje, droga, beskućništvo, otuđenost, ekonomska segregacija, amerikanizacija, globalizacija, usamljenost) izvedeno je tako da direktno prikazuje *neprkazivo* po normama građanskog društva. Postavljen je zahtev i očekivanje da njihov realizam proizvodi efekat 'udarca pravo u lice' (*in-her-face*),³⁷⁶ da izaziva kod publike strah, bes, zbunjenost, ali i indiferentnost, ali i, u najtradicionalnijem smislu, katarzu. Britansko društvo osamdesetih i devedesetih godina politički je izvedeno na paradoksalan način:

(i) održavanja tradicionalnog građanskog klasnog, post-imperijalnog, društva sa jasnim razlikama i distancama između društvenih klasa, a sa druge strane

³⁷³ Mat Collishaw, iz *Close Echoes – Public Body & Artificial Space*, Galerie Hlavního Mesta, Praha, 1998, str. n. n.

³⁷⁴ Gordon Burn, *Damien Hirst*, Universe Publishing, 2002.

³⁷⁵ „Sarah Lucas“, iz Uta Grosenick (ed.), *Women Artists in the 20th and 21st century*, Taschen, Köln, 2001, str. 333.

³⁷⁶ Termin je skovan u pozorišnoj kritici devedesetih. Videti: Aleks Sierz, „What is in-her-face theatre?“, iz *In-Yer-Face theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2000, str. 3-35.

(ii) razvijanja masovnog potrošačkog društva po uzoru na američko³⁷⁷ neoliberalno poznokapitalističko društvo u kome se različiti društveni slojevi uvode u monogostroke složenosti totalizujuće masovne razmene i potrošnje.

Ovako grubo opisana slika britanskog društva je postala direktni (metonimijski) ili indirektni (alegorizovani) materijal izvođenja *naprsline* na očekivanim i proklamovanim idealitetima savremenog zapadnog društva.

Novom britanskom umetnošću devedesetih se imenuju provokativne, brutalne, šokantne i ciničke, ali tržišno maksimalno podržane, umetničke produkcije sa eklektično i nomadski predočenim internacionalnim *jezikom* umetnosti i specifično lokalnim britanskim kulturalnim referencama. Nova britanska umetnost devedesetih je povezana sa studentima Goldsmit Koledža iz Londona i inicijalno je podržavana od trgovaca umetnošću Kerstiba Šuberta, Džejza Džoplinga i Sači Galerije (Saatchi Gallery).³⁷⁸ Umetnici nove britanske umetnosti su: Damien Hirst, braća Dinos Čepman i Džejk Čepman, Trejsi Emin, Sara Lukas, Met Kolišou, Agibejl Lein, i drugi.³⁷⁹

Novu britansku umetnost u proceduralnom smislu karakteriše radikalni eklekticizam zasnovan na reciklaži različitih postupaka iz dade, neodade, fluxusa, pop arta, arte povere, konceptualne umetnosti i njihovom prenosu u analogije ili simulakrume kulturalnih tragova, simptoma ili izolovanih situacija. Pri tome, novi britanski umetnici rade sa drastičnim temama i kulturalnim atmosferama: nasilna smrt (bezrazložno zlo), bolest (AIDS, depresija, paranoja), opasnost (stvarna, fantazmatika), traumatična seksualnost (silovanje), otuđenje (usamljenost, prekid komunikacije), individualna i kolektivna perversija (uživanje i borba za moć u uživanju sa ljudima, objektima, simulakrumima), moć u seksualnom odnosu (strukturacija heteroseksualnog ili homoseksualnog odnosa kao mikropolitikog odnosa, intencije uživanja u heteroseksualnom odnosu), arbitrarnost (život u maskulturi u kojoj nema prirodne uzročnosti), društveno i individualno nasilje (nasilje mladih, rasno i klasno nasilje), totalitarizam *normalnosti* (moralne frustracije, moralne iluzije, moralne represije), totalitarizam običnosti (nemogućnost nadilaženja sopstvene klasne i ekonomske pozicije), užasi svakodnevice (nemogućnost izmene načina života),

³⁷⁷ Frederic Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992.

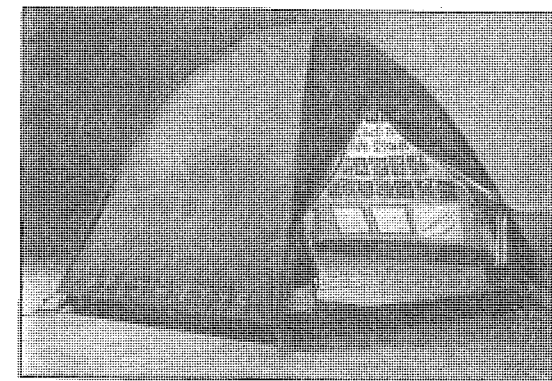
³⁷⁸ Izložba *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Royal Academy of Arts, London, 1997.

³⁷⁹ Gilda Williams, David Bussell, Dirk Snauwaert (eds.), *Art From the UK: Angela Bulloch, Willie Doherty, Tracy Emin, Douglas Gordon, Mona Hatoum, Abigail Lane, Sarah Lucas, Sam Taylor-Wood, Rachel Whitread*, Ingvild Goetz, 2002.

potisnuti fantazmi (nerealizovani identiteti), šok po svaku cenu (spektakularno provociranje posmatrača), opsceni humor (lakoća kretanja između bezazlenog lokalnog humora, prosvetlene ironije, urbano *provociranje* i fatalnog cinizma).

Na primer, Trejsi Emin³⁸⁰ radi sa provociranjem *tiranije intimnosti*.³⁸¹ Ona od feminističke umetnosti sedamdesetih

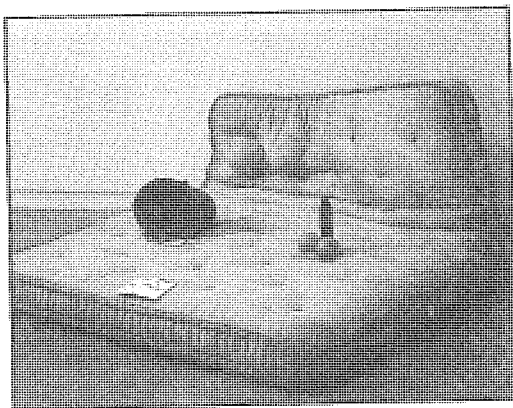
i osamdesetih preuzima usmerenje na vizuelni, verbalni, objektni ili ambijentalni govor o ženskoj intimnosti, ali taj govor čini ni-iskrenim-ni-neiskrenim, već komunikacijski ili instrumentalno bihevioralno višeznačnim. Ona provocira taktike direktnosti, emancipatorstva, političke korektnosti i iskrenosti feminističkog govora u *prvom licu*, pokazujući da *tiranija intimnosti* postoji kroz stereotipe ili složene pojavnosti identifikacionih matrica (jedna od para-pornografskih fotki *Imaću sve to /I've got it all/*, 2000 prikazuje nju kako sedi na podu raširenih nogu sakupljajući i pribijajući metalni novac uz svoje genitalije) dominantne kulture. Ili, ona izlaže mali kamperski šator sa ispisanim tekstom koji locira njenu intimnu, ali dvoznačnu, istoriju odnosa sa drugim ljudima (Trejsi Emin, *Svako sa kim sam ikada spavala od 1963 do 1995*, 1995). Odnosno, izvodi rekonstruisanu sobu sa razmeštenim krevetom, britanskom zastavom i drugim bitnim detaljima (*Moj krevet-ski rad*, 1998). Produkcije Trejsi Emin su fiktionalne i narativne. Ona koristi tekstualne upise (parole, slogane, žalbe) da bi naglasila ubrzanje stereotipa i njihove uticaje na aktuelni život. Ona kao da pita *šta su sećanja na moju prošlost* ili *šta je istina mog života?* – i cinički nudi višeznačne instalacije kao situacije koje prizivaju sećanje kroz stereotipne slike dominantne identifikacione kulture.



Trejsi Emin, *Svako sa kim sam ikada spavala od 1963. do 1995*, 1995.

³⁸⁰ Mandy Merck, Chris Townsend, Tracey Emin, *The Art of Tracey Emin*, Thames and Hudson, London, 2002.

³⁸¹ „Tracey Emin“, iz Uta Grosenick (ed.), *Women Artists in the 20th and 21st century*, Taschen, Köln, 2001, str. 120.

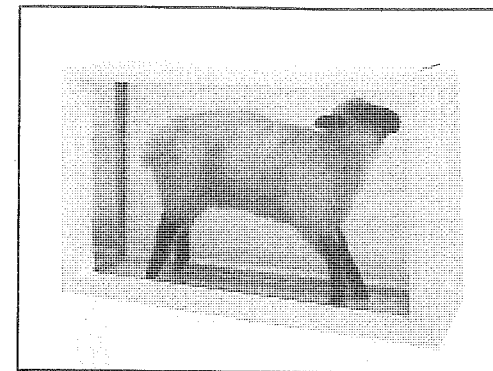
Sara Lukas, *Au Naturel*, 1994.

sa feminističkim decentriranjima genitalija, na primer, na fotografiji je prikazan ženski portret u ženskim gaćama sa ošurenim pilećim telom postavljenim iznad genitalija (*Pileće kilote*, 1997). Postavlja instalaciju koja evocira seksualnost siromašnih radnika, nezaposlenih ili beskućnika a zasniva se na postavci starog odrpanog dušeka za dvoje na kome su aranžirani *šaljivi simboli* seksualnosti: vagina = kanta, grejpfruti = dojke, krastavac = penis, pomorandže = testisi (*Au Naturel*, 1994). Jedan od njenih *ready made* je stara zapuštena WC šolja u čijoj je unutrašnjosti crvenom bojom napisano „Da li je samoubistvo genetsko?“ (1996). Jedan objekt je načinjen kao odlivak od voska usta i brade sa pravom nedopuštenom cigarom među zubima (*Kako se to sve završava?*, 1994). Sva ova dela se pojavljuju kao mnogostruko-referirajući modeli urbanih tragova u materijalnom smislu i kao materijalne produkcije ne-celih ili izmeštenih fikcionalizacija društvenih (kласnih, heteroseksualnih, homoseksualnih) stereotipa. Pri tome, umetnica demonstrativno provlači indeksna ukazivanja na istoriji umetnosti radikalnog modernizma. Ti modernistički ekscesni uzori su tek znaci za nekontrolisano umnožavanje aktuelnih mikro- ili makro- političkih referenci od kanibalizma, masturbacije do odbačenosti, bede, depresije ili egoističke ženske želje za uživanjem u seksu. Ona kao da pokušava da pokaže šta ostaje od *objekta želje* kada se potrošnja nekontrolisano totalizuje, šta ostaje na *kraju* ili *iza kraja*.

382 „Collaboration – Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer“ (temat), *Parkett* no. 45, 1996; i Matthew Collings, *Sarah Lucas*, Tate, London, 2003.

Po kritičaru Džonu Robertsu umetnici nove britanske umetnosti referiraju na politički i egzistencijalni horizont lokalne radničke klase.³⁸³ Oni odbacuju obskurnost i intelektualizam kritičkog, ali komformističkog, postmodernizma. Oni pokazuju intelektualno naličje građanske neoliberalne pozitivnosti i političke korektnosti karakteristične za neokonceptualnu umetnost osamdesetih i za umetnost u doba kulture devedesetih, zalažući se za negaciju privida društvene beskonfliktnosti i retorički prenaplašenu ciničku nekorektnost. Ovi umetnici se odriču postmodernističkog krivotvoračkog spajanja visoke i popularne umetnosti u novo jedinstvo, naprotiv, oni pokazuju da jedinstva/celine nema, već da postoji nekontrolisana borba između popularnog i elitnog, koja je nužna i jednoznačno nerazrešiva. Za razliku od američkih neokonceptualnih umetnika (Barbara Kruger, Sindi Šerman, Ričard Prins) iz osamdesetih godina koji su težili *umetničkoj produkciji kao otuđenom i impersonalnom dizajnu*,³⁸⁴ britanski umetnici devedesetih godina su težili ka antidizajnerskim (brutalnim, siromašnim) procedurama realizacije dela i postavljanja komada. Ali, paradoksalno, ove antidizajn pozicije podrazumevaju postojanje umetničko-tehnološke visoko-dizajnerski determinisane infrastrukture iza produkcije i prezentacije njihovog rada.

S druge strane, postoje sasvim lokalne artificijelne estetizovane reference ka kvazi-viktorskim i kvazi-*fin de siècle* opsesivnim temama groze od smrti, samog užasa ili morbidnosti, i traumatične potisnute seksualnosti, vampirizma.³⁸⁵ Damien Hirst delom (*Dalje od stada*, 1994) provocira preraphaelitesku tematizaciju jagnjeta/ovce (na primer, na slici Henrija Holama Hunta *Ovčar*, tako što iz-

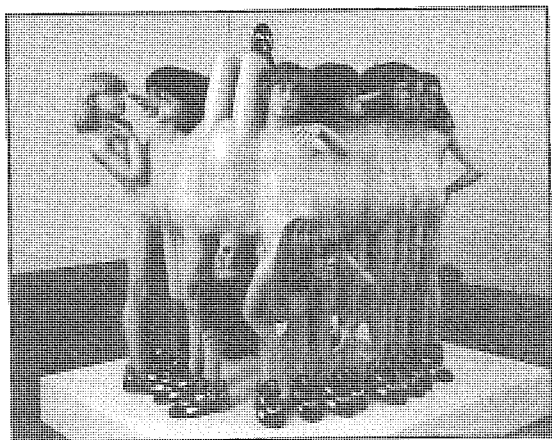
Damien Hirst, *Dalje od stada*, 1994.

383 John Roberts, „Mad For It! Philistinism, the Everyday and the New British Art“, *Third Text*, London, Summer 1996, str. 29-42.

384 Germano Celant, *Un-Expressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988.

385 Christoph Grunenberg, *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1997.

laže mrtvo telo ovce u staklenoj posudi sa formaldehidom. Hirst istovremeno izlaže delo koje deluje na posmatrača samom svojom materijalnom ekspresivnošću (dejstvo mrtvog tela), zatim, provocira jedan identifikacioni kulturalni kod iz britanske umetnosti XIX veka koji ulazi u građanski identitet, i, na kraju, suočava nas sa nemogućim poretkom mrtvog tela, predstavljanja/simbolizacije smrti i smrti. Hirst opsesivno predočava *odsutnost smrti* prikazivanjem mrtvog



Dinos i Džek Čepman, *Zgotic ubrzanje, biogenetički desublimisani libidinalni model*, 1995.

tela, mrtvog *komada*, sačuvanog mrtvog tela koje više nema ništa sa *živim telom*, kao da želi da posmatrača dovede do *nulte tačke* prisutnosti. Ali, nulta tačka prisutnosti izmiče, kao što i smrt izmiče prikazivanju i zastupanju – to su tragovi života, ostaci bez života, u okviru *životnih igara*.

Braća Dinos i Džek Čepman³⁸⁶ realizuju sa svim različita dela od figuralnih objekata preko instalacija do video filмова služeći se različitim

tim kodovima svakodnevice koje prenose u svet umetnosti da bi evocirali strah, zbunjenost, zavodljivost, potisnutu želju, erotizam i šok. Na primer, jedna od njihovih karakterističnih realizacija je figura nazvana *Jebano lice* (*Fuck Face*, 1994) koja prikazuje lutku dečaka sa nosem-penisom. Slične su i instalacije *Nulti princip* ili *Halucinatorna kutija* (1986) u kojima se drvenim lutkama dočarava i sugerise nasilje, incest, fetišizam, smrt, uživanje, vampirizam. Takođe se mogu spomenuti i radovi *Zygotičko ubrzanje, biogenetički desublimisani libidinalni model* (1995) sa alegorijama genetički konstruisanih *queer* tela-mnoštva. Ovi efekti ne treba da vode ka društvenoj kritici ili emancipaciji, već ka suočenju sa neposrednim i posrednim fatalnim iskustvom potisnutog, sakrivenog, zabranjenog u svakodnevici savremenog društva. Dionis i Džek Čepman veoma vešto prelaze pre-

³⁸⁶ Jake Chapman, *Jake and Dionis Chapman. Insult to Injury*, Steidl Publishing, 2004.

ko delezovske zamisli *postajanja* (umesto pitanja o onom šta jeste, postavlja se pitanje o neprekidnom postajanju ženom, muškarcem, detetom, objektom, žrtvom, subjektom, tragom, vampirom).³⁸⁷ U tom smislu oni se suočavaju kroz svoje objekte sa ljudskim telom kao opnom (zatvorenom površinom) bez organa, a to znači sa telom kao organom koji je trag pretpostavljene ljudskosti.³⁸⁸ Oni kroz falusna tela ili tela vampirskih objekata izvode cinički rez u evropskoj svesti locirajući se na metaforičnoj klackalici između Frojda i Kanta:

Mi povezujemo psihozu, posebno Freudovu melanholično kliničku patološku verziju, sa Kantovom estetskom sublimnošću.³⁸⁹

Ovim se, zapravo, izvodi bitni *etički*³⁹⁰ stav da 'dobro' i 'zlo' nisu binarne suprotnosti koje se međusobno isključuju, već da su one konstitutivne u mnogostružnoj ekonomiji redefinisanja životne aktuelnosti. Na primer, Čepmanovi kažu:

Mi nikada nismo postavili pitanja o relacijama nasilja i moći. Verujemo da jezik 'treba da bude' ekonomija povezana sa moći i nasiljem.³⁹¹

Da bi nas suočili sa ključnom epistemološkom barijerom subjekta:

Neurolog Pol Mobijes je sugerisao da je 'jastvo samo jedan organ'. Koristeći topološku figuru *mebijusove trake* opisao je kožnu i potkožnu membransku kružnost tela kao jedne kontinualne površine. Dok je ova prostornost razrešavala odnos unutrašnjeg i spoljašnjeg, ona je – takođe – demokratizovala anatomiju time što je lišila mozak njegove vladarske uloge. Šta može biti rečeno o biću posle ovoga.³⁹²

³⁸⁷ Uporediti: Maia Damianovic, „Dionis & Jake Chapman“ (intervju): <http://www.jca-online.com/chapman.html> sa Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 1992.

³⁸⁸ Uporediti tu paradoksalnu i metaforičku igru „tela bez organa“ i „organi bez tela“, u Slavoj Žižek, *iz Organs without Bodies – Deleuze and Consequences*, Routledge, New York, 2004.

³⁸⁹ Maia Damianovic, „Dionis & Jake Chapman“ (intervju): <http://www.jca-online.com/chapman.html>

³⁹⁰ Uporedi sa Alenka Zupančič, „Dvije etike“, iz *Realno ihuzije*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 79-94.

³⁹¹ Maia Damianovic, „Dionis & Jake Chapman“ (intervju): <http://www.jca-online.com/chapman.html>

³⁹² Maia Damianovic, „Dionis & Jake Chapman“ (intervju): <http://www.jca-online.com/chapman.html>

Objekti i instalacije, koje izvode Čepmanovi, pojavljuju se kao čulni izazovi, zastupnici ili kritični slučajevi konceptualnih i pojava kontraverzi savremenih mnogostrukih odnosa mikro- i makro- politika. Ako je Alen Badiju pisao da je *centralni problem* današnje filozofije artikulacija *misli imanentna mnogostrukom*,³⁹³ tada se može reći da braća Čepman pokazuju na planu objekta ili instalacije mnogostrukost *jednog*. Zato, to *jedno* (ma šta to bilo), kao nemoguće Realno znači da za njega nikada nema dobrog trenutka ili dobrog mesta, a ne da je za njega nemoguće da se dogodi.³⁹⁴

Paradoks *nove britanske umetnosti devedesetih* je u tome što izgleda kao subverzivna i na fiktionalnoj ravni pokreće potencijalnosti subverzije o identitetima ili društvenim pozicijama savremenih građana u epohi britanskog klasnog neoliberalizma, a na nivou delovanja u savremenom britanskom i internacionalnom sistemu umetnosti ona se pokazuje kao determinišući *mainstream* od svojih početaka. Skandali koje je izazivala kod publike, bili su efekti očekivanih stereotipa *katarzi* specifičnih i samorazumljivih za masovnu popularnu i potrošačku kulturu. Nova britanska umetnost je pokazala na očigledan način kako savremena neoliberalna kultura i društvo čine mogućim proizvodnju, razmenu, katarzu i potrošnju sopstvenih potencijalnih *subverzivnih* kritičara ili, čak, protivnika.

* * *

Pažljivo, već, danima čitam tekst *4.48 Psychosis*. Čitam ga na engleskom,³⁹⁵ pa zatim na srpskom³⁹⁶ i vraćam se engleskom *štivu*. Čitanje je vrsta odnosa sa tekstom, odnosa proizvodnje, razmene i potrošnje mogućnosti predočavanja – u ovom slučaju – bola. Razmišljam o tome o čemu drama govori – o bolu, o patnji, o stanjima pacijetkinje/pacijenta, o politici lečenja duševnih bolesti, o samoubistvu, o odsutnim likovima dramskog teksta, o praksi vladanja, upravljanja, regulisanja i deregulisanja ljudskim telom (telo kao *body/mind* sistem u polju društvene kontrole i korekcije, tj. lečenja), o opredeljenju za dramski tekst kao zastupnika bola ili samo za tekst kao predstavu sasvim izvesne društvene, zapravo, mi-

³⁹³ Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, str. 12.

³⁹⁴ Alenka Zupančič, „Dvije etike“, iz *Realno iluzije*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 94.

³⁹⁵ Sarah Kane, „4.48 Psychosis“, iz *Coplete Plays*, Methuen, London, 2001, str. 203-245.

³⁹⁶ Sarah Kane, „Psihoza u 4.48“, u „Slučaj jedne nove-britanske-drame 7 Sarah Kane-4.48 Psychosis“ (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 168-189.

krodruštvene realnosti ljudskog bivanja (mikropolitike ili politike manjinskih znanja)³⁹⁷ u odnosu na krik: „Boli me!“). Mada, češće razmišljam o očiglednoj „materijalnoj strukturi“³⁹⁸ teksta, o odnosima reči, rečima u sintagmi i sintagma u rečenicama koje konstruišu pojedinačnu predstavu (odraz, mimezis *bola*) za situiranje odnosa unutar savremene zapadne ili uže britanske *biopolitike*³⁹⁹ i *biomoći* (biopolitika kao društvena kontrola i regulacija bola). Znači, nije samo u pitanju to kako dramski tekst odslikava, drugim rečima, memetički predočava *pojedinačni bol unutar institucionalnog polja savremene regulacije i deregulacije društvenog bola*, već kako dramski tekst sebe konstruiše i, zatim, dekonstruiše⁴⁰⁰ u pojavnostima teksta zastupanja pojedinačnog bola unutar ponuda (paradigmi) društvenog prepoznavanja (proizvođenja, razmene, potrošnje) bola: *duševnog bola*, zapravo, duševnog bola kao očiglednog telesnog bola koji se zastupa tekstualnim konstrukcijama telesnog bola kao – jedinog predstavnika – duševnog bola.

Ili... Sara Kejn, ako sledimo Mišela Fukoa, izvodi jednu specifičnu skupinu tehnika – *tehnologije izođenja jastva* (*technologies of the self*).⁴⁰¹ To su tehnike produkcije, tehnike označavanja ili komunikacije, ali i tehnike dominacije, odnosno, reč je o postupcima kojima se individuum telesno pozicionira/depozicionira unutar izvesnog društvenog polja vladanja. Sara Kejn u „Psihoza u 4.48“ upravo tekstualno prolazi kroz *tehnologije jastva* gradeći tekstualnu ‘mapu’ odnosa i efekata u polju mikropolitike unutar društvenog situiranja bolesnog tela (*body/mind*) u *medicinskom sistemu* identifikacija: ja-drugi, bolestan-zdrav, pacijent-lekar, bolest-lečenje i, najvažnije, pojava-institucija. Kažem da je najvažniji odnos pojava-institucija, jer se efekti *tehnologije jastva* izvode na sasvim dve neuporedive ravni:

³⁹⁷ Mišel Fuko, *Treba braniti društvo – Predavanja na Koleč de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998, str. 23.

³⁹⁸ U pitanju su dve pojavnosti strukture teksta: fragmentarna strukturiranost na nivou sintagmatskog građenja teksta i topološka strukturiranost teksta izvođena na svakoj stranici teksta drame.

³⁹⁹ Michel Foucault: „Naznačena tema je bila ‘biopolitika’. Pod tim razumem nastojanje, započeto u XVIII veku, da se racionalizuju problemi prezentovani u praksama upravljanja fenomenalnim karakteristikama grupe živih ljudskih bića konstituisanih kao populacija: zdravlje, sanacija, natalitet, životni vek, rasa...“, iz Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault – Ethics: Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. 1, Penguin Books, London, 1994, str. 73.

⁴⁰⁰ Žak Derida, „Pismo japanskom prijatelju“, *Letopis Matice srpske* knj. 435 sv. 2, Novi Sad, 1985, str. 210-215.

⁴⁰¹ Michel Foucault, „Sexuality and Solitude“, iz Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault – Ethics: Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. 1, Penguin Books, London, 1994, str. 177.

(a) na ravni 'pojave', a to znači deregulisane pojave koja je izvan stabilnog režima opstajanja, i

(b) na ravni 'institucije', a to znači regulisane pojave koja konstruiše projekt stabilnog (ne oseća ili kontroliše bol) i pojavnost određuje kao *biomedicinski situiranu pojavu* da bi mu ponudila regulaciju dereguliranih nestabilnosti u odnosu na kriterijume kanonizovanog bola/nebola (života/neživota), odnosno, podnošljivih, *oblika-života*.

Tekst Sare Kejn „Psihoza u 4.48“ gradi specifičnu situaciju tekstualne atmosfere (značenjskog okružja fragmentarnih izmeštanja, benjaminovski rečeno *aure*, ali ne aure celog, već aure ne-celog) u kojoj se predočava situacija *tehnologije jastva* od govornog (pišućeg) subjekta koji pokušava da razdvoji život i forme unutar biopolitičke mikromoci medicinskog konteksta. Sara Kejn kao da je želela da rasloji i, konačno demontira onaj horizont koji *nam* se čini bitnim u odnosu na život i prikazivanje života, a koji Agamben precizno određuje na sledeći način:

Život koji se može odvojiti od svoje forme jest život kojem je, kao vlastitu načinu življenja, stalo do tog življenja samog, a u življenju se životu prije svega radi o vlastitu načinu življenja. Koje je značenje ove tvrdnje? Ona definiše život – ljudski život – u kojem pojedinačni načini, akti i procesi življenja nisu nikad zadani određenim biološkim ustrojem niti propisani bilo kakvom nužnošću, već, ma koliko oni god bili uobičajeni i ma koliko ih god društvo ponavljalo i iziskivalo, oni uvijek zadržavaju karakter mogućnosti – to jest u pitanju uvijek postavljaju i življenje samo. Zbog toga – ukoliko je, znači, biće mogućnosti koje može i ne mora stvarati, može uspjeti ili podbaciti, izgubiti se ili pronaći – čovjek je jedno biće u čijem se življenju radi uvijek o sreći; radi se o biću čiji je život nepopravljivo i bolno dodeljen sreći. To formu-života međutim odmah ustrojava kao politički život. („Civitate... communitatem esse institutam propter vivere et bene vivere hominum in ea“: Marsilije iz Padove, *Defensor pacis VII*).⁴⁰²

Ona kao da hoće da odvoji život od forme kroz opravdanje bolom. Bol je konstruisan kao forma koja opravdava razbijanje formi života, razbijanje posrednika i dolaženje do same granice do samog života na mestu užasa od smrti. Ali, Sara Kejn to ne radi samo na razini semantičkih predočavanja i sugerisanja, već i na sintaktičko tipografskoj ravni pokazivanja materijalnog tela teksta:

⁴⁰² Giorgio Agamben, „Uvod“, iz *Homo Sacer – Suverena oblast in golo življenje*, Koda, Ljubljana, 2004, str. 9-21. Po prevodu Tee Hlače: tekst Giorgia Agambena „Forma-života“.

Pronađi me
Oslobodi me
ove

sumnje što nagrizu
besplodnog očaja

užasa što čeka⁴⁰³

ili

100

91

84

81

72

69

58

44

37

38

42

21

28

12

7404

Tekst je trivijalan. Govori o jednoj veoma istrošenoj⁴⁰⁵ književnoj/dramskoj

⁴⁰³ Sarah Kane, „Psihoza u 4.48“, u „Slučaj jedne nove-britanske-drame 7 Sarah Kane-4.48 Psychosis“ (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 175.

⁴⁰⁴ Sarah Kane, „Psihoza u 4.48“, u „Slučaj jedne nove-britanske-drame 7 Sarah Kane-4.48 Psychosis“ (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 169.

⁴⁰⁵ Ta istrošenost je važna za čitanje teksta „Psihoza u 4.48“ Sare Kejn. Ta istrošenost je mnogo puta isticana na raznim mestima, čak i kada se govori o Šekspiru. Videti, na primer: „Prema tome, nije Šekspir taj koji će izvući jasno na videlo egzistenciju, nego će to mnogo pre biti Sofoklo, kada u *Antigoni*, u momentu kada Kreon upravo saznaje da su se *ljudske* ruke usudile da odaju posmrtnu počast Poli-

i teatarskoj temi: grozi, patanji, bolesti, lečenju, patnji i samoubistvu. Odnosno, govori o 'duševnoj bolesti': identitetu govornog ili govornih glasova koji posreduju nekakav psihički problem/probleme. Govori o ženi, ženskoj psihi, ženskoj psihozi. Govori o decentriranosti odnosa *samog života* i *obliku života kao mogućnosti*. Ona ponavlja klišeje koji su razrađeni od dramske književnosti do kulturalne ili psihoanalitičke teorije – od Sofokla i Šekspira do Sartra ili Tenesija Vilijamsa, Džo Ortona ili... Virdžinije Vulf ili Ketii Aker, odnosno, od Frojda do Fukoa ili Lakana i Žak-Alena Milera.⁴⁰⁶ Ona radi sa klišeima i njihovim ponavljanjima na veoma ličan način, a to znači da ona različite klišeje predočavanja 'patnje' (usled bola, a to znači i predočavanja bola) rekombinuje na neočekivano drastične načine (u smislu kršenja *doxe* normalnosti, normiranosti govora na sceni i sa scene). Ona je kombinatorica tekstualnih klišeja koji čine vidljivim moć spisateljice da povezuje trivijalna mesta u neočekivanom obećanju udara bola koji tekst predočava, zapravo, koji se tekstom izvodi. I zato njene kombinacije klišeja su jasni uzorci izvođenja tehnologija jastva tekstom i pisanjem kao govorom.

Tekst je prazan. Nema izdvojenih, diferenciranih *likova* – u ovom njenom dramskom tekstu uloge nisu podeljene i nisu dodeljene mogućim *likovima*. Likovi su govorni-objekti ili izvođenja govornih objekata. Likovi se mogu proizvoljno ili, prilično, proizvoljno birati. (Napomena: ovaj dramski tekst kao da očekuje dodatnu dramaturšku obradu – barem razlikovanje sintagmi i njihovo dodeljivanje *govornim subjektima*, tj. likovima, tj. glumcima). Nema razvojne radnje: uvoda, zapleta i raspleta. Tekst nas građenjem punktuiranih značenja, a ne razvojem značenja, tj. pripovedanjem, vodi ka onoj tački kada se život završava (to je izvesno u tekstu od njegovog početka). Tekst od početka obećava smrt, tačnije, samoubistvo ili, još tačnije: neuspeh biopolitičke regulacije njenog⁴⁰⁷ tela. Nje-

nikejevom telu, koje je on osudio da ostane nesahranjeno, hor izriče: *Bezbrojno je u bivstvujućem ono što bolom se oglašava. / Ali ništa bolnije od čoveka nije*. Ali, kakva je to zloslutna sila što, navešćući patnju, obuzima nas, odnosno tragični hor, i to svaki put kada se čovek pojavi? Zajedno sa prvim od mislilaca i pisaca kojima je ovo sasvim neodređena reč kakva je egzistencija odjekivala zvukom, u isti mah i čudnim i tako bliskim, mogli bismo odgovoriti: ono što čoveku donosi patnju jeste činjenica da on *egzistira*. On je čak jedini koji ima tu osobenost da *egzistira*.“, iz Žan Bofre, *Uvod u filozofiju egzistencije*, BIGZ, Beograd, 1977, str. 122.

⁴⁰⁶ Pogledati zbirke klišeja koji se odnose na normalno-nenormalno, bolesno-zdravo – u Mišel Fuko, *Nenormalni – predavanja na Kolež de Fransu 1974-1975*, Svetovi, Novi Sad, 2002. ili Jacques-Alain Miller, *O nekom drugom Lacanu*, Analecta, Ljubljana, 2001.

⁴⁰⁷ Sasvim je mogući da nije reč o obećanju njenog tela – moguće je bilo koje drugo telo, mada mitska kontekstualizacija oko života i smrti Sare Kejn obećava da tu ima „autobiografskih anticipacija“. Ne konkretnost mita je isto toliko naznačena – danas – koliko i konkretnost nediferenciranog teksta.

na tekstualna tehnologija jastva je destrukcija mogućnosti za pretpostavljeni individuum. Ali, tada kao da predstava počinje. Kraj teksta obećava *ne, novi život* – što bi bilo humanističko očekivanje, iskupljenje, spas, pa i katarzu – već, mogućnost da se predstava odigra kao scenski tekst naspram verbalnog teksta, da se nađe razlog da se zavese razmaknu (podignu, sklone). Poslednja sintagma njenog spisa „Psihoza u 4.48“ glasi:

molim vas razmaknite zavese⁴⁰⁸

predstava počinje tamo gde se tekst završava sa završetkom nekog ili nečijeg života. Zastupanje smrti, ili možda, zastupanje prikazivanja umiranja. Smrt nije moguće prikazati, moguće je prikazati umiranje ili prikazati telo koje je umrlo – ali smrt se ne može prikazati – smrt se možda može imenovati? Da li se smrt može imenovati?⁴⁰⁹ Tu se očiglednim ukazuje razlika između imenovanja i prikazivanja.

Zatim, tekst je prazan. Nema rečenica ili sintagmi koje imaju nekakvo dublje ili preneseno značenje o samom životu i smrti. Nema poruke. Nema razrešenja. Nema poduke. Nema! U pitanju su gotovo mehaničke (ne-ekspresivne) konstrukcije izvođenja predstavljanja govora. Izvesna bihevioralnost tela sa bolom se rekonstruiše i dekonstruiše kroz telo teksta koji prikazuje bol kao objekt-govora. Rečenice su uglavnom ne-cele. Rečenice obećavaju sintagme i njihovu ne-celu (*Pas-Tout*) strukturiranost kroz tragove nekog (možda njenog) života. Tekst je trag. Tekst je brisani trag života, ali život ne stoji iza njega – život pokušava da se oslobodi svoje forme kroz brisanje tragova govora o životu (bolesti, bolu, zdravlju, moći izlečenja). Tekst je brisani trag života preuzet iz drugih tekstova (ali i medijskih slika) i, zatim, redukovan do „mesta“ koje izgleda kao univerzalno, ali koje ništa univerzalno ne može izreći ili pokazati... Zato, drama „Psihoza u 4.48“ jeste mikropolitička – ona se locira na manjinsko zanje (poznavanje bola) u biopolitičkom okrilju upravljanja bolom medicinskih ustanova. Nema⁴¹⁰ velike politike koja govori o klasnim borbama ili ljudskim pravima u odnosu na totalizu-

⁴⁰⁸ Sarah Kane, „Psihoza u 4.48“, u „Slučaj jedne nove-britanske-drame 7 Sarah Kane-4.48 Psychosis“ (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 189.

⁴⁰⁹ Jean-Francois Groulier, „Reading the Visible“ i Louis Marin, „Portraiture, Mask and Death“, *Art Press* 177, Paris, 1993, str. E15-17 i E18-21.

⁴¹⁰ O paradoksima 'mikropolitika' moramo misliti od Deleza i Fukoa koji su *univerzalno* doveli pod sumnju do Alena Badioua koji ga kritično (ne kritički, već kritično) obnavlja – videti: Alain Badiou, „Politika kot postopek resnice“, iz „Filozofija i njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badiouja“ (temat), *Filozofski vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, str. 67-75.

jući režim, naprotiv, ovde nema pobune – jer reč je o preuzimanju klišea koji razaraju tekstualno konstruisani bol do traga, do brisanja traga, zapravo, do iluzije da univerzalnog *nema*, da velike politike nema i da je sve svedeno na *tehnologije jastva* u razmeštanju (privlačenju ili odbijanju) *samog* ili *golog života* i *moćnih formi života*. Zato što nema *univerzalnog* dramski realizam Sare Kejn ne može biti kritički, mada svojom radikalnom problematičnošću jeste kritičan.

Tekst je ispražnjen. Međusobni odnos sintagmi u tekstu nisu *puni smisla* koji izvire iz tekstualnog poretka (nema tekstualne kosmogonije) ili njene-autorkine *egzistencije* na koju tekst treba da ukaže, koju treba da izrazi ili prikaže. Nema u tekstu čoveka (žene/muškarca), već... već... samo zastupnici glasa koji je govoren (time jeste telo) na mestu gde mi mislimo (znamo, pretpostavljamo, verujemo) da je nekakav subjekt bola. Sintagme i rečenice koje liče na sintagme su 'izolovana ostrva', očiglednog ili neočiglednog, ritmičkog ponavljanja. To očigledno ili neočigledno ponavljanje kao da onemogućava pričanje priče (uspostavljanje poretka naracije: glas ne postavlja sebe kao nosioca priče, već kao objekt⁴¹¹ zastupanja bola), ali – ima još nešto: ponavljanje svojom prividnom ili stvarnom ritmičnošću oponaša *bol* koji traje i koji se ne može otkloniti terapijom lekovima ili verbalnom terapijom, to je *bol* koji raste i jenjava, narasta i opada, ali, u stvari, ponavlja se na način ponavljanja sintagmi u tekstu. U tekstu se opažaju lokalna ponavljanja sintagmi i ponavljanja sintagmi u celini teksta. Ponavljanje koje nije dosledno, koje je posledica konstruisanja privida/atmosfere i izvođenja konkretnosti teksta ima svoje poreklo u medijskoj logici repetitivne montaže muzičkog (na primer, MTV) videdospota, mada i nije sasvim tako: ima nešto i od čitanja o *repetitivnosti* u psihoanalizi.⁴¹² Od muzičkog (kao-MTV) spota se preuzima povećana dinamika izmene sintagmi, tj. slika koje one zastupaju. Sve se odigrava brzo, fragmentarno, bez spekulacija, bez razvlačenja. Sve je arbitrarno, sa tek nužnim motivacijama. U jednom trenu jedno u drugom drugo ili treće ili N-to:

blesni treperi seci goni zavni pritisni obriši seci
blesni trepeni udri gori plutaj trepeni obriši treperi
udri treperi blesni gori obriši pritisni zavni pritisni
udri treperi plutaj gori blesni treperi gori
nikada to neće proći

⁴¹¹ O glasu kao objektu videti: Mladen Dolar, „The Object Voice“, iz Renata Salecl, Slavoj Žižek (eds), *Gaze and Voice as Love Object*, Duke University Press, Durham, 1996, str. 7-31.

⁴¹² J. Laplanche, J.-B. Pontalis, „Prisila ponavljanja“, iz *Rječnik psihoanalize*, AC, Zagreb, 1992, str. 371-373.

obriši treperi udri seci zavni seci udri seci
plutaj treperi blesni udri zavni pritisni blesni pritisni
obriši treperi zavni goni treperi obriši sini obriši plutaj
gori pritisni goni treperi blesni⁴¹³

Od repetitivnosti kako je tumačena u psihoanalizi uzima se logika održanja nagona.⁴¹⁴ Ponavljanje sintagmi održava *tenziju* između u tekstu izvođenih glasova-objekata koji stvaraju atmosferu: psihoze. Njen dramski tekst konstruiše atmosferu, a ne priču. Ali, ovaj tekst je sasvim prazan od metafizičkog smisla – dubljeg smisla, onog prvog ili krajnjeg razloga. Nema uzroka, *prave izviruće i pokretačke motivacije*, već se prikazuje samo svet efekata kroz izvođenje ponašanja glasova. Tekst psihološke motivacije – mada jedino o čemu i govori jesu psihološka stanja junakinje/junaka ili autorke – ne izvodi, ne demonstrira, na način unutrašnje psihologije (motivisanja unutrašnjih stanja), već na način ospoljenja unutrašnjeg glasa koji se kroz izvođenje teksta – u pisanju, u čitanju, a možda i na sceni – ukazuje kao neka vrsta bihevioralnosti, ponašanja glasova-objekata u tekstu i, verovatno, na sceni. *Ispovest* se izvodi i ona postoji kao telesno kretanje (reči, sintagmi, rečenica, teksta) preda mnom koji čitam, bez mogućnosti da uđem unutra: u nju koja toliko pati, pati od bola koji rečima imenuje. Nje kao da i nema. Postoji govor o njoj. Postoje tragovi govora o njoj. Postoje tragovi govora o tragovima nje. Postoji tekstualna opna atmosfera značenja koja je veoma pažljivo izgrađena. Ali, nje zaista nema – ona nije izvedena, mada je obećana.

Tekst ne pruža osnovu za spektakl. Rolan Bart je u studiji „Le théâtre de Baudelaire“ teatralnost definisao sasvim kratkom formulom „teatar minus tekst“. Tu formulu je izveo sledećim rečima:

Šta je teatralnost? To je *teatar-minus-tekst*, to je gustina znakova i senzacija postavljenih na sceni a započetih iz pisanog teksta; to je ta objedinjujuća percepcija čulnih varki – gestova, tonova, rastojanja, supstanci, svetlosti – koje zaronjavaju tekst ispod preobilja njegovih spoljnih jezika.⁴¹⁵

⁴¹³ Sarah Kane, „Psihoza u 4.48“, u „Slučaj jedne nove-britanske-dramc 7 Sarah Kane-4.48 Psychosis“ (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 181.

⁴¹⁴ J. Laplanche, J.-B. Pontalis: „Prisila se u osnovi nadovezuje na najopćenitije svojstvo nagona, svojstvo da održavaju sami sebe“, str. 371.

⁴¹⁵ Roland Barthes, „Le theatre de Baudelaire“, iz *Essaia critiques*, Seuil, Paris, 1964, str. 41-42.

Zamisao teatralnosti, za Barta, proizlazi iz teksta, ali obrtom iz dramske književnosti u dramski teatar dolazi do oduzimanja teksta (koji ostaje nekakav podtekst) u ime i radi „gustine scenskih znakova“. Savremeni teatar nakon Beketa zadobija mogućnosti istraživanja i izvođenja teatralnosti kao samog svojstva teatra = „teatar minus tekst“, ali dolazi i do kretanja ka teatralnosti preko (*beyond*) teatra ka spektaklu (Vilsonov *Ajnštajn na plaži* ili Fabrova *Moć pozorišnih ludosti*). Spektakl je izgubio dramski tekst, kao metafizički nužni predtekst, postavši scenski ili medijsko-telesno-čulno pokazni tekst sklapanja arhitektonike scene. Drame Sare Kejn, kao i drugih aktera *nove britanske drame*,⁴¹⁶ jesu tekstualno-dramska reakcija ili odgovor na teatar bez *dramskog teksta* ili *postdramski teatar*. Za ove autorke/autore dramski tekst jeste kritično sredstvo tekstualnog konstruisanja kritičnih realnosti (bihevioralnosti, svakodnevice, roda /heteroseksualnost, homoseksualnost, biseksualnost/, mikropolitika, rase, klase, bogatstva, siromaštva, potrošnje, nade, beznađa, itd...) unutar britanskog neoliberalnog društva kasnih osamdesetih i devedesetih godina. Ali njihov realizam, verovatno kao i svaki razrađeni⁴¹⁷ realizam, nije stvar korespondencije ili konvencija⁴¹⁸ tekstualnog i vantekstualnog-kao-realnog, već preispitivanja pitanja, kako, na kojoj osnovi, se ulazi u poredak kritike i korigovanja prikazivanja i imenovanja u umetničkom delu u specifičnoj kulturi: mikro ili makro-borbi za vladanje nad telom. Njihov realizam nije postavljanje dramskih i teatarskih realnih, zapravo, realističkih, slika (*tableau*),⁴¹⁹ već izvođenje realizma u tekstu i izvođenje *realističkog* teksta na sceni. To znači da je postavljeno pitanje o 'kako izvođenja', odnosno o 'označiteljskim otporima' izvođenju realističkog teksta. *Brutalni realizam* nove britanske drame je realizam mikropolitike i biopolitike kao odnosa upravljanja/vladanja pojedinačnim 'ljudskim telom' unutar specifičnih prikr-

⁴¹⁶ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre/ British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2000.

⁴¹⁷ Realizam koji postavlja u delima pitanja o realizmu i koji nije prosta funkcija javne i tajne politike. Pitanje realizma u britanskoj kulturi je naglašeno u celokupnom periodu takozvane „postmoderne“ u rasponu od slikarstva (Art&Language) do drame (nova britanska drama). Realizam nije samo sredstvo društvene (kulturalne, umetničke ili političke borbe), već i kritični odziv umetnosti na procese koje u društvu umetnost konstituiše. Jedan drugačiji (da li?) pogled na realizam britanske drame dat je u spisima Roka Veara, „Wham! Bang! Balsted! & Other Greatest Hits!“ i Barbare Orel, „Iskakanje Izgubljene Realnosti: Fikcijska mreža hiperrealnoga sveta“, iz „Nova evropska dramatika“ (temat), *Maska* št. 5-6 (70-71), Ljubljana, 2001, str. 6-9 i 10-15.

⁴¹⁸ Charles Harrison, Fred Orton, „Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge“, iz *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Context For Art*, Harper and Row, London, 1984, str. xix.

⁴¹⁹ Patrice Pavis, „Tableau“, iz *Dictionary of the Theatre – Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1998, str. 376-377.

venih ili otkrivenih institucija savremenog poznokapitalističkog liberalnog zapadnog društva. Delo Sare Kejn „Psihoza u 4.48“ je realističko pošto uspostavlja tekstualnu praksu izvođenja odnosa *mikropolitike* (zdravstvo, bolnica, odnos sa lekarima, institucionalna moć, nadzor i kazna, tj. lečenje)⁴²⁰ i *biopolitike* (prikazivanja, imenovanja i zastupanja individualnog tela u polju mikropolitčkih moći). Ali, ono što je Sara Kejn izvela na neočekivan i radikalna način – u delu „Psihoza u 4.48“ – nije kritičko razobličavanje medicinskog sistema kontrole i regulacije duševnog zdravlja (zdravlje = telo *body/mind*), već jeste radikalno izvođenje *društvene politike* kao politike strukturiranja i destrukturiranja teksta – njen tekst jeste izveden kao *telo puno ožiljaka* – fragmentiranih sintagmatski tragova unutar savremenog društva. Njen dramski tekst se suočava sa društvenom situiranosti *ludila/bolesti*, gotovo blisko analizi odnosa modernog čoveka i ludila u spisima Fukoa:

Usred nepomučenog sveta duševne bolesti, moderan čovek više ne opšti sa ludom: tu je, s jedne strane, čovek razuma, koji ka ludilu odašilje lekara, odobravajući tako, odnos samo preko apstraktne ukupnosti bolesti; tu je, s druge strane, čovek ludila, koji opšti sa onim drugim samo posredstvom jednog isto tako apstraktnog razuma, a to je red, fizička i moralna prinuda, bezimeni pritisak grupe, zahtev za povinovanjem. Običnog jezika tu nema; ili, bolje rečeno, nema ga više; ustanovljenje ludila kao duševne bolesti, krajem osamnaestog veka, ističe činjenicu da je razgovor prekinut, otkriva razdvajanje kao nešto već postignuto, i baca u zaborav sve one nesavršene reči, reči bez utvrđene sintakse, pomalo mucave, kojima se vršila razmena ludila i razuma. Jezik psihijatrije, koji je monolog razuma o ludilu, mogao je da se uspostavi samo na takvoj ćutnji.⁴²¹

Ona je iz teatra spektakla („teatar minus tekst“) preuzela odsutnost duboke priče (svake priče) i centriranje na samo izvođenje, na arhitekturu konstruisanja i destruisanja teksta za teatar. Ona je izvela 'izvođenje' u/na tekstu i na sintagmama i fragmentima 'govorenih-objekata' koji su tragovi slomljenog rodnog identiteta: između normalnosti, ludila i nadzora sa kontrolom. Ona je pismo (*écriture*) izvela kao izvođenje telesnog čina – čina na sopstvenom telu (*body/mind*) bez potrebe da se poziva na izvore u književnosti (dramski teatar koji *izvire* iz književnog teksta). Ne, njen tekst jeste mesto sa brazdama, zasecima, tragovima, figurama bola... bolom... od nepodnošljivog drobljenja i rasipanja pisma/pisanja. Ona nije pisala tekst za izvođenje, već je izvodila – u „Psihoza u 4.48“ – materijalni tekst kao uzorak

⁴²⁰ Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980.

⁴²¹ Mišel Fuko, „Predgovor“, iz *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980, str. 10-11.

ili, čak, simulakrum biopolitičkih mogućnosti/nemogućnosti razdvajanja *samog* ili *golog* života i *mogućih formi posredovanog života*. To je mesto gde se *bol* misli kao *izvadak bića* koji treba osetiti izvan u definisanom društvenom prostoru apstrakcije. Prelazak od opštosti razuma apstrakcije ka posebnosti i pojedinačnosti mesta imanencije je *fizički* i *egzistencijalni* prostor njenog bola.

SASVIM KRATAK ZAKLJUČAK

Ako su slike ono na šta ja ili mi, ti, ona, on ili oni perceptivno i retorički ličimo, odnosno, ako su slike izvesni ili neizvesni instrumenti kojima se izvodi ljudsko 'jastvo' u svojim čulnim, tj. vizuelnim, pojavnostima i zastupanjima identifikacije roda, tada je pitanje 'ličenja' (sličnosti, odslikavanja, zastupanja) i pitanje 'instrumentalnog izvođenja sličnosti' politička praksa diferencijacije režima distribucije čulnih potencijalnosti. Identiteti muškarca i žene u heteroseksualnim ili homoseksualnim identifikacionim modelima prikazivanja nisu dati na jednostavan način samorazumljivog prepoznavanja 'seksualnih karakterizacija' (prikazane genitalije ili sekundarne seksualne karakteristike, odnosno, rodne funkcije oplodnje ili specifičnih oblika zastupanja u svakodnevnom javnom i privatnom ponašanju), već su identiteti ponuđeni skrivenim ili neskrivenim biotehnologijama i diskurzivnim, a to znači i interpretativnim potencijalnostima situiranja telesnog i bihevioralnog individualnog ili grupnog identiteta u svetu u kome se odigrava *sam život* koji nije nikada sasvim sam.

IMENA, KLJUČNI POJMOVI

A

- Marina Abramović – umetnica (performans umetnost, ambijentalna umetnost)
Vito Akonči (Vito Acconci) – umetnika, pesnik (*body art*, performans umetnost, ambijentalna umetnost, poezija, konceptualna umetnost)
Keti Aker (Kathy Acker) – prozna spisateljica, esejistkinja, kritičarka (postmoderna)
Bas Jan Ader (Bas Jan Ader) – umetnik (konceptualna umetnost)
Teodor Adorno (Theodor W. Adorno) – filozof, estetičar, teoretičar kulture (marksizam, kritička teorija)
Đorđo Agamben (Giorgio Agamben) – filozof (biopolitika, *goli život*)
Mark Alegre (Marc Allégret) – saradnik na filmu (dada)
Dajana Arbus (Diana Arbus) – fotografinja (visoki modernizam, svakodnevica hladnoratovske Amerike)
Aristotel – filozof (klasična grčka filozofija)
Antoanen Arto (Antonin Artaud) – reditelj, glumac, teoretičar teatra (avangardni teatar, teatar surovosti, fizički teatar)
Ron Ati (Ron Athey) – umetnik (performans umetnost, fotografija, AIDS, *queer*)
Ričard Avedon (Richard Avedon) – fotograf (modernizam)

B

- Franko Bi. (Franko B.) – umetnik (*body art*, performans umetnost)
Homi Baba (Homi Bhabha) – teoretičar (postkolonijalne studije)
Frensis Bejkn (Francis Bacon) – slikar (egzistencijalizam, ekspresivna figuracija)
Eva Babit (Eve Babitz) – spisateljica (modernizam)
Alen Badiju (Alain Badiou) – filozof, matematičar, prozni i dramski pisac (materijalizam, univerzalizam, platonizam)
Mihail Bahtin – teoretičar književnosti (formalizam, marksizam)
Baltus (Balthus ili Balthazar Klossowski de Rola) – slikar (figuracija, intimni realizam, erotsko slikarstvo, antimodernizam)
Metju Barni (Mathew Barney) – umetnik, filmski reditelj (postmoderna, *queer*)
Rolan Bart (Roland Barthes) – teoretičar književnosti, teoretičar kulture, pisac (strukturalizam, poststrukturalizam)

Žorž Bataj (Georges Bataille) – prozni pisac, pesnik, teoretičar kulture (moderna, nadrealizam, etnologija, bazni materijalizam)
 Šarl Bodler (Charles Baudelaire) – pesnik, kritičar (romantizam)
 Andre Bazin (Andre Bazen) – filmski kritičar, teoretičar filma (modernizam, ontologija filma)
 Samjuel Beket (Samuel Beckett) – dramski i prozni pisac (teatar apsurda, egzistencijalizam)
 Hans Belmer (Hans Bellmer) – umetnik (dada, nadrealizam)
 Linda Benglis (Lynda Benglis) – umetnica (skulptorka, *body art*, video umetnost, fotografija)
 Valter Benjamin (Walter Benjamin) – esejista, filozof (kritička teorija, marksizam, modernizam)
 Đanlorenco Bernini (Gianlorenz Bernini) – arhitekta i skulptor (barok)
 Dejvid Blajnder (David Blinder) – estetika slike (kognitivna psihologija, mimezis, ambijentalna ili ekološka percepcija)
 Ernest Bloh (Ernest Bloch) – filozof, estetičar (marksizam, filozofija nade)
 Žak-Andre Boifar (Jacques-André Boiffard) – fotograf (nadrealizam)
 Iv-Alen Boa (Yves-Alain Bois) – istoričar umetnosat (modernizam, formalizam, besformno)
 Vane Bor – slikar, fotograf (nadrealizam)
 Dejvid Bordvel (David Bordwel) – teoretičar filma (kognitivizam, naracija)
 Luiz Buržoa (Louise Borgeouis) – skulptorka (modernizam, ekscentrična apstrakcija, postmoderna)
 Vanda Božičević – filozofkinja, estetičarka (hermeneutika, analitička filozofija, kognitivna psihologija, filozofija prikazivanja)
 Bertold Breht (Bertolt Brecht) – dramski pisac, ureditelj (avangarda, socijalni realizam)
 Romein Bruks (Romaine Brooks) – slikarka (modernizam, lezbejska umetnost)
 Ford Medoks Braun (Ford Madox Brown) – slikar (realizam)
 Ginter Brus (Günter Brus) – umetnik (*body art*, performans umetnost, bečki akcionizam)
 Luis Bunjuel (Luis Bunuel) – filmski ureditelj (nadrealizam, modernizam)
 Kris Burden (Chris Burden) – umetnik (*body art*, performans umetnost)
 Džudit Batler (Judith Butler) – filozofkinja (poststrukturalizam, teorija performativa, nova levica, feminizam, *queer* studije, politička teorija, etika)
C
 Klod Kaun (Claude Cahun) – fotografkinja i spisateljica (nadrealizam, lezbejska umetnost)

Gistav Kajbo (Gustave Caillebote) – slikar (impresionizam)
 Ivan Cankar – prozni pisac (realizam)
 Karavađo (Michelangelo Merisi da Caravaggio) – slikar (barok)
 Meri Kasat (Mary Cassatt) – slikarka (impresionizam)
 Emanuel Kavali (Emanuele Cavalli) – slikar (povratak redu, modernistička figuracija)
 Đermano Čelant (Germano Celant) – teoretičar umetnosti, kritičar, kustos (*arte povera*, pozna moderna, postmoderna, ne-ekspresionizam)
 Dinos Čepman (Dinos Chapman) – umetnik (britanska nova umetnost devedesetih)
 Džejk Čepman (Jake Chapman) – umetnik (britanska nova umetnost devedesetih)
 Elen Siksu (Hélène Cixous) – filozofkinja, prozna i dramska spisateljica (feminizam, pisanje i rod, biseksualnost)
 Žan Kokto (Jean Cocteau) – pesnik, filmski ureditelj (dada, nadrealizam, neoklasicizam)
 Met Kolišou (Mat Collishaw) – umetnik (nova britanska umetnost devedestih godina)
 Rene Koks (Renée Cox) – umetnica (performans umetnost, fotografija, *queer* umetnost)
 Toni Kreg (Tony Cregg) – skulptor (nova britanska skulptura, postmoderna)
 Džonatan Kaler (Jonathan Culler) – teoretičar književnosti (strukturalizam, poststrukturalizam, studije kulture)

D

Stiven Daldri (Stephen Daldry) – filmski ureditelj (postmoderna, *queer*)
 Salvador Dali (Salvador Dali) – slikar (nadrealizam)
 Žak-Luj David (Jean-Louis David) – slikar (neoklasicizam, Francuska revolucija)
 Ričard Dikon (Richard Deacon) – skulptor (nova britanska skulptura, postmoderna)
 Gi Debor (Guy Debord) – arhitekta, teoretičar spektakla i popularne kulture, filmski eksperimentator (situacionizam)
 Edgar Dega (Edgar Degas) – slikar (impresionizam)
 Žil Delez (Gilles Deleuze) – filozof (događaj, postajanje, rizom, antiEdip, šizofrenija, kapitalizam)
 Vlasta Delimar – umetnica (performans umetnost, umetnost žene, seksualnost)
 Maja Deren (Maya Deren) – filmska urediteljica (postnadrealizam, avangarda)
 Žak Derida (Jacques Derrida) – filozof (dekonstrukcija)

Petar Dobrović – slikar (modernizam)
 Donatelo (Donatello ili Donato di Niccolò di Betto Bardi) – skulptor (renesansa)
 Marsel Dišan (Marcel Duchamp) – umetnik (dada, neodada, umetnost ponašanja)
 Marlen Dima (Marlene Dumas) – slikarka (postmoderna)

E

Eclipse – grupa umetnika (performans umetnost, rodni identiteti)
 Umberto Eko (Umberto Eco) – teoretičar književnosti, teoretičar kulture, teoretičar medija, semilog (strukturalizam, semiotika, vizuelno prikazivanje)
 Sesilia Edefalk (Cecilia Edefalk) – slikarka (postmoderna)
 Albert Ajnštajn (Albert Einstein) – fizičar (teorija relativiteta)
 Sergej Ejzenštajn – filmski reditelj (moderna, avangarda, socijalistički realizam, neoklasicizam)
 Trejsi Emin (Tracey Emin) – umetnica (britanska umetnost devedesetih godina)
 Maks Ernst (Max Ernst) – slikar (dada, nadrealizam, fantastičko slikarstvo)
 Jan van Ajk (Jan van Eyck) – slikar (renesansa)

F

Tom od Finske (Tom of Finland) – crtač (homoerotizam)
 Erik Fišl (Eric Fischl) – slikar (postmoderna)
 Bob Flanagan (Bob Flanagan) – umetnik (*body art*, performans umetnost, samokažnjavanje, kastracija)
 Hal Foster (Hal Foster) – istoričar i teoretičar umetnosti (postmoderna, psihoanaliza)
 Mišel Fuko (Michel Foucault) – filozof (strukturalizam, arheologija znanja, diskurzivna analiza, istorija seksualnosti)
 Lisijen Frojd (Lucien Freud) – slikar (nova figuracija)
 Sigmund Frojd (Sigmund Freud) – lekar, psihijatar, teoretičar psihoanalize (psihoanaliza, nesvesno)

G

Hans Georg Gadamer (Hans-Georg Gadamer) – filozof, estetičar (hermeneutika)
 Džen Gelop (Jane Gallop) – teoretičarka (feminizam, teorijska psihoanaliza)
 Pol Gogen (Paul Gauguin) – slikar (postimpresionizam, simbolizam)
 Tomas Gejnsboro (Thomas Gainsborough) – slikar (romantizam)
General Idea – grupa umetnika (konceptualna umetnost, performans umetnost, umetnost i bolest)

Artemizija Đentileski (Sofonisba Anguissola Arthemisia Gentileschi) – slikarka (barok)
 Džejms Gibson (James Gibson) – psiholog (kognitivna psihologija, teorija vizuelne percepcije, ambijentalna ili ekološka percepcija)
 Gilbert i Džordž (Gilbert and Georg) – performans umetnici (performans umetnost, konceptualna umetnost)
 Alen Ginzberg (Allen Ginsberg) – pesnik (*beat* poezija)
 Đordone (Giorgione) – slikar (renesansa)
 Džon Đorno (John Giorno) – pesnik (performans poezija)
 Đoto (Giotto di Bondone) – slikar (proto-renesansa)
 Filip Glas (Philip Glass) – kompozitor (minimalna muzika, postmoderna opera, filmska muzika)
 Vilhelm fon Gleden (Wilhelm von Gloeden) – fotograf (secesija, klasicizam, homoerotizam)
 Robert Gober (Roberta Gober) – skulptor (skulptura, instalacija)
 Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard) – filmski reditelj (novi talas)
 Nen Goldin (Nan Goldin) – fotografkinja (postmoderna)
 Maksim Gorki – prozni pisac (realizam, socijalistički realizam)
 Tomislav Gotovac – filmski reditelj, performer (anti film, hepening, konceptualna umetnost, performans umetnost)
 Matias Grinvald (Matthias Grünewald) – slikar (pozna gotika, renesansa)
 Elizabet Gros (Elizabeth Grosz) – filozofkinja (feminizam, kritička teorija kulture)
 Marina Gržinić – filozofkinja, teoretičarka, kustoskinja, umetnica (alternativa, retrogarda, umetnost i biopolitika)
 Feliks Gatar (Felix Guattari) – lekar, psihoanalitičar, teoretičar (događaj, postajanje, rizom, antiEdip, šizofrenija, kapitalizam)
 Nelzon Gudman (Nelson Goodman) – filozof, estetičar (analitička filozofija, pragmatizam)

H

Vlado Habunek – teatarski reditelj (modernizam)
 Aleksandar Hamid (Alexander Hamid, Alexandr Hackenschmied) – fotograf, filmski snimatelj
 Mark Hansen (Mark Hanson) – filozof (novi mediji, digitalne tehnologije)
 Dona Haravej (Donna Haraway) – teoretičarka (biologija, feminizam, epistemologija, kibernetika teorija)
 Majkl Hart (Michael Hardt) – filozof, teoretičar književnosti (marksizam, biopolitika)

Lejla Ešton Heris (Lyle Ashton Harris) – umetnica (performans umetnost, fotografija, *queer* umetnost)
 Martin Hajdeger (Martin Heidegger) – filozof (fenomenologija, egzistencijalizam, hermeneutika)
 Ernest Hemingvej (Ernest Hemingway) – prozni pisac (visoki modernizam, kapitalistički realizam)
 Magnus Hiršfeld (Magnus Hirschfeld) – seksolog, publicista, teoretičar (homoseksualizam, *gay* prava)
 Damien Hirst (Damien Hirst) – umetnik (nova britanska umetnost devedestih godina)
 Alfred Hičkok (Alfred Hitchcock) – filmski reditelj (visoki modernizam, triler, horor)
 Dejvid Hokni (David Hockney) – slikar (pop art, nova figuracija)
 Henri Holman Hunt (Henry Holman Hunt) – slikar (prerafaeliti)
 Dženi Holcer (Jenny Holzer) – umetnica (neokonceptualna umetnost)

I

Irwin – grupa slikara, deo pokreta *Neue Sloewenische Kunst* (alternativa, retrogarda, retroavangarda, umetnost Istočne Evrope)

J

Fredrik Džejmson (Fredric Jameson) – teoretičar književnosti, filma i kulture (neomarksizam, postmoderna)
 Derek Džerman (Derek Jarman) – slikar, filmski reditelj, *queer* aktivista (postmoderna, *queer* kultura)
 Džej Džopling (Jay Jopling) – trgovac umetničkim delima (nova britanska umetnost devedesetih)
 Džejms Džojls (James Joyce) – prozni pisac (visoki modernizam)

K

Vasilije Kandinski – slikar (ekspresionizam, apstraktno slikarstvo)
 Sara Kejn (Sarah Kane) – dramska spisateljica (nova britanska drama, novi egzistencijalizam)
 Imanuel Kant (Immanuel Kant) – filozof (prosvetiteljstvo)
 Aleks Kac (Alex Katz) – slikar (nova figuracija, pop art)
 Majk Keli (Mike Kelly) – umetnik (postkonceptualna umetnost, performans umetnost, instalacije, analiza detinjstva, trauma)
 Nikol Kidman (Nicole Kidman) – filmska glumica (postmoderna)

Martin Kipenberger (Martin Kippenger) – slikar (postmoderna, *queer*, *gay*)
 Ernest Ludvig Kirhner (Ernst Ludwig Kirchner) – slikar, skulptor (ekspresionizam, grupa Most, egzotizam)
 R.B. Kitaj (R.B. Kitaj) – slikar (nova figuracija, pop art)
 Nensi Vilson Kičel (Nancy Wilson Kitchel) – umetnica (feminizam, performans, fotografija)
 Jirgen Klauke (Jürgen Klauke) – umetnik (postkonceptualna umetnost, performans umetnost, umetnost ponašanja)
 Iv Klajn (Yves Klein) – slikar (umetnost posle enformela, monohromno slikarstvo, novi realizam, neodada)
 Džef Kuns (Jeff Koons) – slikar, skulptor, medijski umetnik (postmoderna)
 Radoman Kordić – teoretičar književnosti, teoretičar psihoanalize, prevodilac (teorijska psihoanaliza)
 Vladimir Kordos – umetnik (postmoderna, umetnost poznog socijalizma)
 Pjer Koslovski (Pierre Koslowski) – slikar, pesnik, mislilac (erotizam, egzistencijalizam)
 Rozalind E. Kraus (Rosalind E. Krauss) – istoričarka i teoretičarka umetnosti (poststrukturalizam)
 Julija Kristeva (Julia Kristeva) – teoretičarka književnosti (poststrukturalizam, feminizam, zazorno)
 Miroslav Krleža – pesnik, dramski i prozni pisac, esejista (ekspresionizam, povratak redu, nova objektivnost, modernizam)
 Barbara Kruger (Barbara Kruger) – umetnica (neokonceptualna umetnost)
 Oleg Kulik – umetnik (novi ruski akcionizam, performans umetnost)
 Gistav Kurbe (Gustave Courbet) – slikar (realizam)

L

Žak Lakan (Jacques Lacan) – lekar, psihijatar, teoretičar psihoanalize (frojdovska psihoanaliza, teorijska psihoanaliza, strukturalizam, lingvistika)
 Abigejl Lejn (Abigail Lane) – umetnica (nova britanska umetnost devedesetih)
 Fric Lang (Fritz Lang) – filmski reditelj (ekspresionizam, modernizam)
 Tereza de Lauretis (Teresa de Lauretis) – teoretičarka (književnost, film, naratologija, feminizam)
 Luj Le Nen (Louis Le Nain) – slikar (klasicizam)
 Džudit Lejster (Judith Leyster) – slikarka (barok)
 Sara Lukas (Sarah Lucas) – umetnica (nova britanska umetnost devedesetih)
 Dejvid Linč (David Lynch) – filmski reditelj (postmoderna)

Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) – filozof (poststrukturalizam, postmoderna)

M

Dušan Makavejev – filmski reditelj (neoavangarda, crni talas)
 Žan Mama (Jeanne Mammen) – ilustratorica, slikarka (lezbejska umetnost)
 Eduar Mane (Éduard Manet) – slikar (realizam, impresionizam)
 Robert Mepletrop (Robert Mapplethorpe) – fotograf (postmoderna)
 Herbert Markuze (Herbert Marcuse) – filozof (kritička teorija, nova levica)
 Luj Maren (Louis Marin) – semiolog slikarstva, istoričar slikarstva (semiotika, semiologija)
 Katrin Martin (Katrin Martin) – teoretičarka filma (avangardni film)
 Karl Marks (Karl Marx) – filozof (dijalektički i istorijski materijalizam)
 Mazačo (Masaccio) – slikar (renesansa)
 Pol Makarti (Paul McCarthy) – umetnik (performans umetnost, spektakl, narativna fotografija)
 Ana Mendijeta (Anna Mendieta) – umetnica (performans umetnost, *body art*, feminizam)
 Kerolin Meršant (Carolyn Merchant) – teoretičarka (ekologija, biologija, kultura)
 Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty) – filozof (fenomenologija, telo, percepcija)
 Marša Meskimon (Marsha Meskimmon) – istoričarka umetnosti (feminizam, modernizam)
 Djuan Majkls (Duane Michals) – fotograf (umetnost rodni identiteta)
 Žak-Alen Miler (Jacques-Alain Miller) – filozof (teorijska lakanovska psihoanaliza)
 Laslo Moholi-Nađ (László Moholy Nagy) – slikar, skulptor, fotograf, dizajner (mađarski akcionizam, konstruktivizam, modernizam)
 Elen Molsvort (Helen Molesworth) – teoretičarka umetnosti (postmoderna, AIDS)
 Džulijana Mur (Julianne Moore) – filmska glumica (postmoderna)
 Jasamusa Morimura (Yasumasa Morimura) – umetnik (performans umetnost, fotografija, umetnost maskiranja)
 Oto Mula (Otto Muehl) – umetnik (akcionizam, performans umetnost, *body art*)
 Vera Muhina – skulptorka (socijalistički realizam)
 Džef Malgan (Geoff Mulgan) – teoretičar kulture (studije kulture)
 Gabrijela Minter (Gabriele Münter) – slikarka (ekspresionizam, *Plavi jahat*)
 Tobi Musman (Toby Musman) – teoretičar filma (avangardni film)

N

Brus Nojman (Bruce Nauman) – umetnik (*body art*, video umetnost, konceptualna umetnost, ambijentalna umetnost)
 Alis Nil (Alice Neel) – slikarka (modernizam, figura, portretno slikarstvo, žensko slikarstvo)
 Antonio Negri (Antonio Negri) – politički teoretičar (marksizam, biopolitika, antiglobalizam)

O

Džordžija o'Kif (Georgia o'Keeffe) – slikarka (modernizam)
 Piter Orlovski (Peter Orlovsky) – pesnik (*beat* generacija)
 Džo Orton (Joe Orton) – dramski pisac (modernizam, nasilje)
 Kreig Ovens (Craig Owens) – kritičar, teoretičar vizuelnih umetnosti (postmoderna, feminizam, *queer*)

P

Dina Pane (Gina Pane) – umetnica (*body art*, performans umetnost, feminizam)
 Neša Paripović – slikar (konceptualna umetnost, fotografija)
 Pjero Paolo Pazolini (Piero Paolo Pasolini) – pesnik, prozni pisac, filmski reditelj (modernizam)
 Adrijan Pajper (Adrian Piper) – umetnica, filozofkinja (konceptualna umetnost, umetnost kulturalnih identiteta, politička umetnost)
 Rastko Petrović – pesnik, putopisac, prozni pisac, likovni kritičar (avangarda, modernizam)
 Zora Petrović – slikarka (modernizam, ekspresionizam, žensko slikarstvo)
 Frensis Pikabija (Francis Picabia) – slikar (dada, povratak redu)
 Pablo Pikaso (Pablo Picasso) – slikar (kubizam, modernizam)
 Marselin Plejne (Marcelin Pleynet) – teoretičar slikarstva, pesnik (strukturalizam, semiotika, poststrukturalizam, *Tel Quel*)
 Branko Ve Poljanski (Branislav Micić) – avangardni umetnik, pesnik, slikar (zenizam, dada, dada-jok, povratak realizmu, panrealizam)
 Zigmar Polke (Sigmar Polke) – slikar (pozna moderna, postmoderna, neoekspresionizam)
 Džekson Polok (Jackson Pollock) – slikar (apstraktno slikarstvo, apstraktni ekspresionizam, akciono slikarstvo, *dripping*)
 Franka Potente (Franka Potente) – filmska glumica (postmoderna)
 Matjaž Potrč – filozof (teorijska psihoanaliza, filozofija jezika, analitička filozofija, kognitivna filozofija)

Nikolas Pusen (Nicolas Poussin) – slikar (klasicizam)
 Ričard Prins (Richard Prince) – umetnik (fotografija, tekst, neokonceptualna umetnost, popularna kultura)

Q

Eužeran Kvarton (Enguerrand Quarton) – skulptor (gotika)

R

Arnulf Rajner (Ranulf Rainer) – umetnik (*body art*, performans umetnost, bečki akcionizam)
 Ivona Rajner (Yvonne Rainer) – plesačica, koreografkinja, filmska rediteljka (minimalni ples, feminizam, lezbejski identitet)
 Men Rej (Man Ray) – fotograf, filmski eksperimentator, slikar (dada, nadrealizam)
 Adrijen Rič (Adrienne Rich) – feministkinja, pesnikinja, pedagoškinja i spisateljica (feminizam, modernizam)
 Rembrant (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) – slikar (holandski 'barok') slikarstvo, fotorealizam)
 Marko Ristić – pesnik (nadrealizam, socijalistički realizam, modernizam)
 Džon Roberts (John Roberts) – kritičar (savremena umetnost)
 Braco Rotar – sociolog kulture (strukturalizam, semiologija, nova antropologija)
 Žaklin Rouz (Jacqueline Rose) – teoretičarka književnosti (feminizam, teorijska psihoanaliza i književnost)
 Mariana Rot (Mariane Roth) – umetnica (feministička umetnost)
 Peter Paul Rubens (Peter Paul Rubens) – slikar (barok)
 Valter Rutman (Walter Ruttmann) – filmski reditelj (konstruktivizam, dinamika velegrada)

S

Markiz de Sad (Marquis De Sade) – prozni pisac, filozof, politički pisac, pornograf (prosvetiteljstvo)
 Aleksandar Samohvalov – slikar (socijalistički realizam)
 Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre) – prozni pisac, dramski pisac, filozof (egzistencijalizam, marksizam, angažovani intelektualci)
 Kristijan Šad (Christian Schad) – slikar (nova objektivnost)
 Žan Luj Šefer (Jean-Louis Schefer) – semiolog slikarstva, teoretičar kulture, istoričar umetnosti (strukturalizam, semiotika, semiologija, nova antropologija, novi istoricizam)

Keroli Šniman (Carolee Schneemann) – umetnica (hepening, *body art*, umetnost performansa, eksperimentalni film, feminizam)
 Kerstin Šubert (Karsten Schubert) – trgovac umetničkim delima (nova britanska umetnost devedesetih)
 Robert Šuman (Robert Schuman) – kompozitor (romantizam)
 Ridli Skot (Ridley Scott) – filmski reditelj (postmoderna, SF)
 Andres Serano (Andreas Serrano) – fotograf (postmoderna)
 Dino Severini (Gino Severini) – slikar (futurizam, povratak redu)
 Vilijam Šekspir (William Shakespeare) – dramski pisac (renesansa)
 Sindi Šerman (Cindy Sherman) – umetnica (neokonceptualna umetnost, fotografija)
 Rene Senteni (Renée Sintenis) – skulptorka, ilustratorka (lezbejska umetnost)
 Lori Simons (Laurie Simmons) – umetnica (neokonceptualna umetnost, simulacionizam)
 Elizabeta Sirani (Elisabetta Sirani) – slikarka (barok)
 Kiki Smit (Kiki Smith) – skulptorka (feminizam, postmoderna)
 Robert Smitson (Robert Smithson) – skulptor (*land art*, *earth works*)
 Rebeka Solomon (Rebecca Solomon) – slikarka (realizam)
 Simeon Solomon (Simeon Solomon) – slikar (prerafaeliti)
 Gertruda Stajn (Gertrude Stein) – pesnikinja, prozaistkinja (kubizam, visoki modernizam)
 Meril Strip (Meryl Streep) – filmska glumica (postmoderna)

Š

Aina Šmid – umetnica (video umetnost, alternativa, retrogarda)
 Jirži Štirski (Jindřich Štyrský) – fotograf (nadrealizam)

T

Kventin Tarantino (Quentin Tarantino) – filmski reditelj (postmoderna)
 Ida Tišman (Ida Teichmann) – slikarka (akademizam, žensko slikarstvo)
 Jozef Torak (Joseph Thorak) – skulptor (nacizam)
 Alis B. Toklas (Alice B. Toklas) – partnerka Gertrude Stajn
 Feliks Gonzales Torres (Félix Gonzáles-Torres) – umetnik (*gay* umetnost)
 Anri de Tuluz-Lotrek (Henri de Toulouse-Lautrec) – slikar (postimpresionizam, art nova, simbolizam)
 Lars fon Trir (Lars von Trier) – filmski reditelj (Dogma 95)
 Ksenija Turković – umetnica (video, instalacije, identitet)
 Tom Tajkver (Tom Tykwer) – filmski reditelj (postmoderna)

U

Uljaj (Ulay) – umetnik (performans umetnost)

V

Dijego Velaskez (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) – slikar (barok)

Điga Vertov – filmski reditelj (avangarda, konstruktivizam, socijalistički realizam)

Leonardo da Vinči (Leonardo da Vinci) – slikar (renesansa)

Nikola Vučo – fotograf (nadrealizam)

W

Endi Vorhol (Andy Warhol) – umetnik, slikar, dizajner (pop art)

Vim Venders (Wim Wenders) – filmski reditelj (postmoderna)

Hana Vilke (Hannah Wilke) – umetnica (*body art*, performans umetnost, bihevioralna umetnost, umetnost i bolest)

Tenesi Vilijams (Tennessee Williams) – dramski pisac (modernizam)

Robert Vilson (Robert Wilson) – teatarski reditelj, arhitekta, dizajner (minimalizam, postmoderna)

Nensi Vilson Kičel (Nancy Wilson Kitchel) – umetnica (feminizam, fotografija)

Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) – filozof (analitička filozofija, konceptualna analiza)

Bil Vudrou (Bill Woodrow) – skulptor (nova britanska skulptura, postmoderna)

Virdžinija Vulf (Virginia Woolf) – prozna spisateljica (modernizam)

Ken Vorpole (Ken Worpole) – teoretičar kulture (studije kulture)

X

Čang Ksin (Cang Xin) – umetnik (performans umetnost, postsocijalizam, *queer*)

Ž

Radojica Živanović Noe – slikar (nadrealizam)

Slavoj Žižek – filozof, teoretičar kulture (teorijska lakanovska psihoanaliza, marksizam)

BELEŠKA O AUTORU

Miško Šuvaković (Beograd, 1954), doktorirao na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu 1993. godine. Redovni profesor na Fakultetu muzičke umetnosti. Predaje teoriju umetnosti na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Bio je član konceptualističke Grupe 143 (1975-1980), bio je član neformalne teorijske zajednice „Zajednica za istraživanje prostora“ (1982-1989). Učestvovao u uređivanju časopisa „Katalog 143“ (Beograd, 1976-1977), „Mentalni prostor“ (Beograd, 1982-1987), „Transkatalog“ (Novi Sad, 1995-1998), „Teorija koja Hoda“ (Beograd, od 2001), časopisa „Razlika“ (Tuzla, 2002), „Sarajevske sveske“ (Sarajevo, Zagreb, Beograd, Ljubljana, 2005), „Art Luk“ (Varšava, 2006). Počasni je član *Slovenskog društva za estetiku*. Objavio knjige *Scene jezika* (1989), *Pas Tout* (1994), *Prolegomena za analitičku estetiku* (1995), *Postmoderna* (1995), *Asimetrični drugi* (1996), *Estetika apstraktnog slikarstva* (1998), *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950* (1999), *Paragrami tela / figure* (2001), *Anatomija angelova* (2001), *Figura, askeza in perverzija* (2001), *Martek – Fatalne figure umjetnika – Eseji o umjetnosti i kulturi XX stoljeća u Jugoistočnoj, Istočnoj i Srednjoj Europi kroz djelovanje umjetnika Vlade Marteka* (2002), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (2003), *Politike slikarstva* (2004), *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (2005), itd.



SADRŽAJ

Uvod: hibridne teorije umetnosti i teorije roda	5
Kako hibridizacija deluje?	9
O izvođenju prikazivanja i efektima prikazivanja	19
Političko, vizuelno i rodno nesvesno u hibridnim teorijama umetnosti	31
Izvođenje prikazivanja autoerotizma, indiferentnosti, autonasilja: <i>nulti stupanj subjekta</i>	41
Protiv univerzalizma: pojedinačna tuga Basa Jana Adera	49
Prikazivanje i izvođenje <i>gay</i> identiteta	53
Fotografija i anticipacija hibridnog identiteta: nadrealizam/modernizam	67
Prikazivanje i izvođenje lezbejskih identiteta	77
Umetnost kroz identifikacioni diskurs kulture: Adrijan Pajper	87
Iskliznuća unutar <i>ženskog</i> slikarstva: Alis Nil i Zora Petrović	95
Prikazivanje i izvođenje <i>queer</i> identiteta	101
<i>Queer</i> kao politička borba: između subverzije i izgradnje demokratije	119
Retrogarda, tehnoestetika i pitanja o <i>aparatusima</i> politike: Marina Gržinić i Aina Šmid	123
Prikazivanje i izvođenje heteroseksualnih identiteta	129

Izvođenje hibridnih efekata teorije <i>kroz</i> film	145
Logika <i>zazornog</i> : identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma	159
Forma <i>ne-života</i> ili oko izvatka bića	173
Zaključak	193
Imena, ključni pojmovi	195
<i>Beleška o autoru</i>	207

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије

7.01
7.041
159.922.1

ШУВАКОВИЋ Мишко

Studije slučaja : diskurzivna analiza izvođenja
identiteta u umetničkim praksama / Miško Šuvaković. -
Pančevo : Mali Nemo, 2006 (Beograd : Studio MS). -
210 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Hrestomatija)

Tiraž 400. - Imena, ključni pojmovi: str. 195-206. - Beleška
o autoru: str 207. - Napomene i bibliografske reference uz
tekst.

ISBN 86-83453-82-0

a) Филозофија уметности b) Личност - Полни идентитет
COBISS.SR-ID 134692108