Lidija Marinkov Pavlović

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman likovnih umetnosti

UDC 7.01

141.78

doi:10.5937/ZbAkUm1801046M

Pregledni rad

Spektakl kao proizvodnja vidljivog – telo, identiteti i politike na primeru skulpture Marka Kvina *Trudna Alison Laper*

Apstrakt: Cilj ovog rada je analiza spektakla kao proizvodnje i proliferacije vidljivog preko koga je moguće artikulirati različite teorijske pristupe identitetima, reprezentacijama i politikama tela, a koji se konstruišu ili izvode u umetnosti. Kroz multiperspektivistički pristup analizira se skulptura *Trudna Alison Laper* britanskog umetnika Marka Kvina koja je u periodu od 2005. do 2012. godine bila prezentovana u tri različita konteksta. Pokazuje se da savremeni subjekt u globalizovanom svetu više ne poseduje celovit, fiksirani i jednoznačni identitet. Ovoj razgradnji su direktno doprineli složeni i neretko antagonistički sistemi značenja koji se prepliću unutar kulturalne paradigme.

Ključne reči: spektakl, identiteti, vidljivo, Mark Kvin, Alison Laper

Želim da ljudi vide veliku predstavu i da na kraju kažu: 'Prokletstvo, ko bi pomislio da ima toliko ljudi sa invaliditetom' - Dženi Sili (Jenny Sealey), umetnička direktorka ceremonije otvaranja Paraolimpijskih igara u Londonu (Frances, 2012)

Uvod - slika spektakla

Ceremonija otvaranja Paraolimpijskih igara na Olimpijskom stadionu u Londonu u avgustu 2012. godine upriličena je pod nazivom *Prosvetljenje* (Enlightenment). Po rečima komentatora, ovaj naziv odnosio se podjednako na prosvetiteljsko doba nauke i umetnosti, kao i na osobe sa invaliditetom i njihovu vidljivost. Tokom četvoročasovnog, besprekorno režiranog spektakla, koji je uživo prenosio četvrti kanal Bi-Bi-Sija (BBC, Channel 4) gledaoci su se suočavali sa fragmentarnom proliferacijom slika,

simbola, objekata, specijalnih efekata, citata, muzičkih, plesnih i teatarskih segmenta, govorima uticajnih ljudi sa invaliditetom, poput Stivena Hokinga (Stephen Hawking), kao i sa mnoštvom potpuno heterogenih elemenata. Vrhunac spektakla predstavljala je iznenadna pojava uvećane verzije skulpture Marka Kvina (Marc Quinn) *Trudna Alison Laper* (*Alison Lapper Pregnant*). Replika, napravljena od poliesterske gume i ispunjena vazduhom, podignuta je u središtu stadiona dok su je okruživale desetine izvođača i učesnika koji su nosili transparente sa delovima teksta iz Opšte deklaracije o ljudskim pravima. Simultano, lik Mirande iz Šekspirove *Bure*, koju je glumila Nikola Majls-Vildin (Nicola Miles-Wildin), na nagovor Prospera poleće visoko iznad stadiona i metaforički lomi stakleni plafon. U sledećem kadru, rakurs kamere se za trenutak prebacuje na ptičiju perspektivu Londona, da bi ga odmah zatim, u živom prenosu događaja, prekinule reklame.

Spektakl – specijalizacija slika koje obmanjuju?

Teza o spektaklu kao proizvodnji vidljivog, koja na fatalan način reguliše društvene odnose, anticipirana je još 1967. godine u seminalnoj knjizi Gi Debra *Društvo spektakla*. Kritički opredeljen i utemeljen u radikalnom neoavangardnom pokretu, Debor naglašava da spektakl preko slika proizvodi otuđenje u svim sferama, pa tako i konačno odvajanje umetnosti od života (koja kao takva više ne postoji). Već u drugom paragrafu svoje knjige Debor tvrdi da slike imaju moć da od fragmenata stvarnosti konstituišu sopstveno jedinstvo koje tvori lažni svet: „Specijalizacija slika sveta dostiže vrhunac u svetu nezavisnih slika koje obmanjuju čak i same sebe. Spektakl je konkretizovana inverzija života, nezavisno kretanje neživota“ (Debor, 2003: 6). Međutim, Hal Foster (Hal Foster) 1985. godine, u odgovoru na ovu tezu Debra, skreće pažnju na činjenicu da svaki oblik umetnosti predstavlja opoziciju u odnosu na „žive“ elemente (prisutne, aktivne), nasuprot onih „mrtvih“ (reprezentovanih, snimljenih) (Foster, 1985: 81). Postmodernizam će, u tom smislu, u punoj meri relativizovati kritičke potencijale avangarde i izgraditi svoje paradigme unutar ambivalentnog odnosa između umetnosti i svakodnevice, stvarnog i imaginarnog, objekta i subjekta, čije su granice destabilizovane. Sa kiborgom Done Haravej (Donna Haraway) „neživo“ postaje uslov „živog“, da bi danas ova radikalna slika tela već uveliko intervenisala u stvarnosti i kreirala nove oblike života.

Različiti društveno-politički i ekonomski procesi do kojih je došlo u eri globalizacije, kao i promene koje su nastale sa tehnološkim razvojem, naročito u medijskom smislu i sa širenjem interneta, u velikoj meri su takođe uticali na neophodnost rekonceptualizacije ovih odnosa. U tom pogledu, spektakl danas predstavlja fenomen preko koga je, između ostalog, moguće artikulirati različite teorijske pristupe identitetima, reprezentaciji, i politikama tela, a koji se konstruišu ili izvode u umetnosti.

Radovi britanskog umetnika Marka Kvina predstavljaju izazovno polje za analizu ovakvih artikulacija, ali, takođe, i mogućnost da se konkretnoj studiji slučaja pristupi kroz semiološki, ali, uporedo, i kroz širi diskurzivni okvir. Imajući u vidu konstrukciju različitih identitetskih pozicija kroz reprezentacijske obrasce i njihovo izvođenje kroz spektakl, jedno od najpoznatijih dela Marka Kvina – *Trudna Alison Laper* može biti analizirano i interpretirano kroz nekoliko problemskih okvira koji ukazuju na povezanost različitih aspekata javnog prostora, politika reprezentacije, estetičkih, ali i ideoloških i političkih formacija. Ova skulptura je u periodu od 2005. do 2012. godine bila prezentovana u tri različita konteksta: najpre na Trafalgar skveru u Londonu, a zatim u formi uvećane replike, na ceremoniji otvaranja Paraolimpijskih igara i u okviru 55. Venecijanskog bijenala.

Prvi kontekst – umetnost u javnom prostoru i kolektivni identiteti

Skulptura Marka Kvina, *Trudna Alison Laper*, bila je postavljena na Trafalgar skveru u Londonu od septembra 2005. do oktobra 2007. godine. (Slika 1) Urađena je od čuvenog belog mermera iz Karare¹, teška je 15 tona i visoka preko 3,5 metra. Naziv dela ukazuje neposredno na denotativni sloj značenja, naime, skulptura predstavlja obnaženu Britanku Alison Laper (1965) u sedmom mesecu trudnoće. Ona je umetnica i osoba sa invaliditetom, koja je rođena bez ruku i sa vrlo kratkim nogama. Rad pripada seriji skulptura pod nazivom *Complete Marbles*, koju je umetnik realizovao u periodu od 1999. do 2008. godine, a koja se bavi reprezentacijom invalidnih tela.

Slika 1. Mark Kvin: *Trudna Alison Laper*

¹ Ovaj mermer je korišćen za izradu mnogih remek dela, naročito u periodu renesanse i neoklasicizma.

U odnosu na koncept kolektivnog identiteta, koji se konstituiše preko pitanja politike i moći, ova skulptura, kao reprezentacija kompleksnih sistema značenja, najpre može biti analizirana sa aspekta britanskog nacionalnog, odnosno, kolonijalnog i multikulturalnog, postkolonijalnog identiteta. U tom pogledu, neophodno je da analiza obuhvati kontekst Trafalgar skvera, kao važnog istorijskog i turističkog središta u Londonu, koje nosi ogroman simbolički upis nacionalnog identiteta. U njegovom centru dominira skulptura admirala Nelsona (koji je takođe predstavljen kao invalid, bez ruke), a tu su i skulpture drugih istorijskih ličnosti koje su obeležile širenje i moć britanske imperije. Četvrti stub se nalazi na severozapadnom delu Trafalgar skvera i na njemu, zbog nedostatka sredstava, nikad nije postavljena planirana skulptura Vilijama IV. Čitavih 150 godina trajala je stručna i javna debata o tom pitanju, da bi tek krajem 20. veka, sa promenom upravljačkih nadležnosti za ovaj javni prostor, četvrti stub postao mesto za izlaganje skulptura savremenih britanskih umetnika koje odabere stručna komisija. Sve ove činjenice naglašavaju važnost umetnosti u javnom prostoru, i naročito konkretnih reprezentacijskih obrazaca koji će se u takvom kontekstu pojaviti. Politika reprezentacije u ovom slučaju govori o pažljivo odabiranim prioritetima u dugom istorijskom periodu, koji su usmeravani na održavanje pretpostavke o jedinstvenom nacionalnom identitetu. Međutim, iako je reč o britanskom autoru, skulptura Marka Kvina je odmah po postavljanju pokrenula živu javnu polemiku o tome ko ili šta može da reprezentuje nacionalni identitet, ali još važnije, na koji način ova skulptura destabilizuje fiksiranu sliku britanskog imperijalizma na početku 21. veka.

Kada je reč o diskurzivnim formacijama u javnom prostoru, britanski kulturalni teoretičar Stjuart Hol (Stuart Hall) naglašava da, uprkos mnoštvu priča koje treba da budu ispričane iz različitih perspektiva, „neke priče imaju daleko duže struktuiranje, *longue durée*, skoro pa istorijsku tromost, inerciju“ (Hol, 2013: 125). Imajući u vidu čvrste veze koje se uspostavljaju između određenih društvenih sila i ovih dugotrajnih narativa, Hol tvrdi da samo radikalni poduhvati mogu prekinuti artikulacije koje pojam nacije povezuju sa imperijalnom definicijom Britanije. Skulptura *Trudna Alison Laper* se u ovom kontekstu pojavljuje kao radikalna drugost, koja predstavlja proboj teme materinstva i drugačije vrste tela u prostor koji je naglašeno opterećen tradicijom i određen unutar političkog (kolonijalnog), nacionalnog, i heteronormativnog diskursa. Na taj način, nacionalni identitet se rekonstruiše kroz razliku i manjak, kroz ono što ne reprezentuje zajedničko poreklo, već kroz ono što ga narušava i ono što Stjuart Hol naziva „konstitutivna spoljašnjost“ (Hall, 1996: 5).

S tim u vezi, Stjuart Hol zauzima kritički stav prema američkom multikulturalizmu, čiji je pluralizam zasnovan na esencijalističkoj paradigmi koja ne prihvata hibridne razlike bez čvrsto ustanovljenih granica. Spremnost da se sagledaju i prihvate drugačije perspektive viđenja i različita značenja koja iz toga proizilaze, jeste znak da savremeno, razvijeno društvo, može da u uslovima homogenizujućeg globalnog poretka misli

razliku kroz diskurzivni otpor. Mark Kvin, na primer, nikada nije uspeo da svoju skulpturu postavi u Americi, između ostalog i zbog toga što su gotovo svi javni prostori u privatnom vlasništvu, dok društvene grupe, uključujući i one hegemonne, imaju svoj zatvoreni kulturalni registar koji isključuje svaku hibridnost.

Od reprezentacije do spektakla – kontingentni identiteti

Mark Kvin je povodom postavljanja skulpture govorio o potrebi da Nelsonovom stubu koji je oličenje faličkog muškog spomenika, suprotstavi onu vrstu ženstvenost koja bi se povezala sa skulpturom *Budike* u blizini Parlamenta (Slika 2). Tako skulptura Alison Laper može da reprezentuje novi model ženskog heroizma koji ne osvaja svet, već pobeđuje vlastite životne okolnosti i predrasude drugih. Kvin takođe skreće pažnju na to da trudnoća Alison Laper predstavlja spomenik budućim mogućnostima, naročito imajući u vidu činjenicu da su drugačija tela i dalje uglavnom nevidljiva u javnoj sferi (Nigel, 2004). Kvin pokazuje da koncept kolektivnih identiteteta, koji su donekle istorijski uslovljeni, osim na nacionalne ili etničke identitete, može biti primenjen i na marginalizovane društvene grupe, ali i da individualna identitetska pozicionalnost, preko spektakularizacije, može da postane polje političke moći delovanja.²

Slika 2. *Trudna Alison Laper* na Trafalgar skveru

² Kada individualna pozicionalnost postane polje moći delovanja, onda to uključuje i izgrađivanje nekog kolektivnog identiteta organizovanog oko zajedničkog političkog projekta. U svom radu „Cultural identity and diaspora“ Stjuart Hol u tu svrhu uvodi pojam dijaspore, odnosno dijasporičkog identiteta.

Na taj način se, pored političkih, otvaraju i pitanja koja su u direktnoj vezi sa praksama označavanja, odnosno pitanja o tome koja i kakva tela su prikladna za reprezentovanje na ovom privilegovanom mestu, na kome se, u simboličkom smislu, izgrađuje nacionalni identitet. Kada Stjuart Hol tvrdi da je moć smeštena u istorijskoj intervenciji ideologije u praksama označavanja, onda želi da naglasi trenutak artikulacije moći u jeziku koji se vrši preko ideologije. Hegemona značenja, međutim, ne traju večno, jer kultura uvek proizvodi nova značenja, a sa njima i nove stvarnosti i nove sklopove sila koja traže objašnjenje. Zato Hol insistira na vezi između društvenih sila i praksi označavanja, koja je često kontingentna, ali koja obezbeđuje stalno kritičko propitivanje i kulture i ideologije (Hol, 2013).

Skulptura *Trudna Alison Laper* upravo ukazuje na ovaj promenljiv odnos između semiološkog i diskurzivnog okvira značenja. Sa jedne strane, ovaj transgresivni i subverzivni postupak probijanja tvrdog tradicionalnog određenja javnog prostora, u britanskom kontekstu, kroz reprezentacioni obrazac, ukazuje na heroizam koji je potpuno suprotan od tradicionalnog stereotipa (žensko telo, invalidna osoba, materinstvo) i koji u javni, politički diskurs, iznosi nevidljive činjenice iz sfere privatnog. Sa druge strane, tradicionalna feministička kritika se osvrće na ambivalentnost ovog čina i ukazuje na činjenicu da visoko rangirani umetnik, muškarac, koristi ženski obnaženi model sa urođenim disfunkcijama, da bi akcentovao heroizam koji se tiče reproduktivne mogućnosti ženskog tela, dok pritom zanemaruje učešće i aktivnu žensku ulogu u javnoj sferi. An Mile-Galan (Ann Millett-Gallant) smatra da je ovo pitanje mnogo kompleksnije od tretiranja političke korektnosti ili osvrta na vizuelni efekat šoka, zbog čega je skulptura bila kritikovana, te da razmatranje treba da obuhvati pitanje spektakularizacije invalidnog tela u javnom prostoru, koje svoje korene ima još u devetnaestovekovnim cirkuskim predstavama sa čudovišnim i drugačijim telima. Ovakve predstave su organizovane u formi spektakla, sa ciljem da se kroz razliku afirmiše „normalno“ telo i sa njim i normativni identitet pripadnika evropske buržoaske klase. Jedan od kritičara primećuje da je skulptura Marka Kvina svojom monumentalnošću i izdvojenim, uzdignutim postamentom, odvojena od svakodnevne posmatrača, upravo na način kako je to činjeno sa egzotičnim telima „drugih“ na sajmovima iz 19. veka (Millett-Gallant, 2010).

Sa jedne strane, ova skulptura narušava umetničke i društvene ideale prikazivanja tela, te postaje anti-spomenik, sa druge strane, ona nastavlja „herojsku“ tradiciju skulptura u javnom prostoru. Paradoksalno, skulptura potvrđuje stereotipe o osobama sa invaliditetom kao herojske, tragične i čudovišne, ali funkcioniše tako što te stereotipe čini vidljivim onom delu javnog mnjenja koji je otvoren za debatu. Osim toga, Mile-Galan u svojoj studiji naglašava: „Skulptura je od Laperove načinila predstavnicu onih koji su istorijski nereprezentovani“ (Millett-Gallant, 2010: 55). Telo koje se razume i čita kao tekst, na taj način konstruiše onu identitetsku poziciju iz koje

je subjektu omogućeno da „govori.“ Akcenat se tako izmešta na fizičko telo, koje je preko umetničkog reprezentacijskog okvira, u društvenom i kulturalnom prostoru, postalo novi označitelj.

Međutim, kada konkretne konjunktore postanu događaj u javnom prostoru, koji je medijski zastupljen i koji obuhvata najširu publiku, može se govoriti o prelasku sa reprezentacije na spektakularizaciju. Spektakl, shvaćen kao proizvod društvene realnosti, u osnovi je uvek dvostruko kodiran; on se formira po određenim kulturnim obrascima i modelima dok ih istovremeno reprodukuje. Reč je o dvostrukim, označenim i označavajućim modelima, tako da se umetničkom delu, iz ugla studija spektakla, može pristupiti kao proizvodnji vidljivog u najširem smislu. Ova proizvodnja je oblikovana prema društvenoj i psihološkoj realnosti, da bi u drugom koraku, realnost preoblikovala prema sebi (Kliford, 1998). Postmoderni spektakl se tako može definisati kao „višestruke realnosti koje se odvijaju na istoj ravni iskustva“ (Lukić Krstanović, 2010: 39). Drugim rečima, kroz ovu dvostruku kodiranost tela, tek osvojena identitetska pozicionalnost ulazi u sferu spektakla. An Mile-Galan zato s pravom skreće pažnju na činjenicu da kritika umetničkih, formalnih vrednosti skulpture *Trudna Alison Laper* može istovremeno da navede na odbacivanje trudne Alison Laper kao posebnog društvenog subjekta.³

Diskurzivne konstrukcije tela

Sama Alison Laper, koja je, između ostalog, i umetnica i borkinja za ljudska prava, naglašava dvosmernu saradnju sa Kvinom i tvrdi da je kroz ovaj proces načinila istinski emancipatorski iskorak (*coming out*) koji se tiče identitetske pozicije. Osim toga, Alison Laper u brojnim intervjuima i autobiografiji, koja je objavljena 2005. godine, naglašava da skulptura u javnost podjednako iznosi pravo žena sa invaliditetom, da budu predstavljene kao produktivni društveni subjekti i reproduktivna seksualna bića, kao i njeno pravo da na taj način reprezentuje druge. Međutim, dijalog između Kvinovog rada i različitih oblika umetničke samoreprezentacije Alison Laper, može da otvori i drugačiju vrstu perspektive za analizu individualnih identitetskih pozicionalnosti. Slučaj Alison Laper je bio relativno poznat i ranije. U medicinskim terminima Alison je rođena sa fkomelijom, karakterističnim stanjem koje beleži veliku smrtnost u prvim danima života. Napuštena od porodice, Alison je institucionalizovana odmah po rođenju. Medicinska ustanova je dokumentovala njeno odrastanje fotografijama i video zapisima, naročito kada je bilo reči o pokušajima da se Alison navikne na korišćenje brojnih proteza i medicinskih pomagala koje nisu bile u funkciji, već su pre predstavljale estetsku ekstenziju tela. Ova disciplinujuća praksa, koja u fukoovskom smislu zaista pokušava, ne samo da oblikuje, već i da upotpuni telo koje nije „dovršeno“, na vrlo

³ Kritika se uglavnom odnosila na neokonzervativizam u umetničkom pristupu.

konkretnom primeru ukazuje na kontingentnost samog tela. U svojim radovima Alison Laper koristi ovu dokumentaciju kako bi podjednako naglasila tekstualnu i diskurzivnu konstrukciju tela.

Iz pozicije studija kulture, svaka konkretna materijalizacija uvek mora da prođe kroz semiološku obradu, a svako pojedinačno telo je uvek tekst koji se čita kroz razlike. Pritom, akcenat se stavlja na načine na koje se artikuliše društveno delovanje pojedinaca i njihov upis u subjekatske pozicije, što je pak zanemareno u radikalnijim teorijama diskurzivne proizvodnje subjekata. Međutim, u Fukoovim delima koja razrađuju genealoški metod, pored Zakona koji nadzire i reguliše, pojavljuje se odgovarajuća proizvodnja odgovora koja pripada subjektu. Fuko uvodi diskurzivnu fenomenologiju subjekta, u kojoj disciplinarnim i diskurzivnim regulacijama, dodaje tehnologiju sopstva.⁴ Telo je podvrgnuto radikalnoj dekonstrukciji, a zatim i „rekonstrukciji“ preko genealogije. Fuko piše:

„Telo: površina za upisivanje događaja (dok ih jezik beleži, a ideje razlažu), mesto razlaganja Jastva (kojem pokušava da pruži himeru supstancijskog jedinstva), zapremina koja se stalno troši. Genealogija, dakle, kao analiza provenijencije, jeste uzgobljavanje tela i istorije. Ona mora da pokaže telo potpuno pritisnuto istorijom i istoriju koja upropaštava telo“ (Fuko, 2010: 69).

Pravi iskorak u pogledu identitetske pozicionalnosti, za Alison Laper, po sopstvenom priznanju, predstavljala je reprodukcija *Miloske Venere* u kojoj je prepoznala sličnost sa sopstvenim telom. Alison Laper je kreirala instalaciju koja primorava gledaoca da puzeći uđe u prostoriju čija visina odgovara visini njenog tela. U takvom prostoru, Alison Laper izlaže fotografske autoportrete u pozi *Miloske Venere* i gipsane odlivke delova sopstvenog tela, istražujući odnos između različitih perspektiva gledanja, prosuđivanja i telesnog iskustva i ukazujući, pri tome, na tezu da fragmentiranom postmodernom subjektu odgovara promenljivo telo (Slike 3 i 4). Teorija Džudit Batler (Butler) o diskurzivnim konstrukcijama tela tako može biti relevantno primenjena i u kontekstu umetničkih praksi, odnosno reprezentacijskih simboličkih okvira, budući da se u ovom slučaju upravo propituju nestabilne subjekatske pozicije u odnosu na telo i performativnu identifikaciju sa imaginarnim objektom.

⁴ Fuko u svojim radovima ne koristi termin „identitet.“

Slika 3. Alison Laper: Autoporteti

Slika 4. *Miloska Venera*

Drugim rečima, ono što još više naglašava ambivalentnost ovakvih, identitetskih pozicionalnosti, jesu upisane istorijske i diskurzivne razlike u pogledu reprezentacionih obrazaca ženskog tela u umetnosti. Naime, zahvaljujući očiglednoj formalnoj sličnosti sa *Miloskom Venerom*, skulptura *Trudna Alison Laper* izvodi direktnu dekonstrukciju ideološki i diskurzivno zasnovanih idealiteta lepote i tela koji su konstruisani kasnije, u neoklasicizmu. Mark Kvin vešto barata umetničkim nasledem institucionalizovane istorije umetnosti, preko realističkog pristupa i simbolički odabranog materijala za skulpturu i računa sa napetošću koja se stvara u odnosu na klasične forme lepote. Na ovom mestu treba podsetiti i na Bahtinovu tezu o grotesknom telu, koje je: „otvoreno, izbočeno, prošireno, telo koje izlučuje, telo u nastanku, telo u procesu i promeni. Za razliku od grotesknog tela, klasično telo je monumentalno, statično, zatvoreno i ugladeno, ono odgovara težnjama buržoaskog individualizma; groteskno telo je povezano s ostatkom sveta“ (Russo, 1994: 64). Kategorije istorijskog karnevala i spektakla o kojima govori Bahtin su heterogene, jer koriste „iskvarene“ protokole i stilove visoke kulture.

Subverzivnost postupka Marka Kvina ogleda se upravo u rekonceptualizaciji binarnih opozicija u okviru kojih destabilizuje stare obrasce, stvarajući pri tome nova, hibridna značenja, koja odgovaraju postmodernom subjektu. U tom pogledu, dok naziv ciklusa - *Complete Marbles*, podvlači antagonizam između zatvorenih reprezentacijskih formi i „nedovršenih“ tela, nazivi pojedinačnih skulptura iz ovog ciklusa, uključujući i skulpturu *Trudna Alison Laper*, direktno referiraju na lična imena pojedinaca koji su kao modeli predstavljeni. Na taj način, Mark Kvin, preko neposrednog identitetskog označitelja, „prošiva“ različite elemente o kojima je do sada bilo reči, ali istovremeno još jednom podvlači promenljiv i ambivalentan odnos identitetskih pozicionalnosti, reprezentacije i spektakla.

Drugi kontekst – spektakl kao proliferacija vidljivog

Ova strategija se donekle menja kada pet godina kasnije Mark Kvin za potrebe ceremonije otvaranja Paraolimpijskih igara proizvodi uvećanu repliku skulpture od 11 metara (Slika 5). Ceremonijalni deo Olimpijskih igara predstavlja paradigmatičan okvir za svaki teorijski pristup spektaklu, budući da ovaj događaj u sebi sažima sve njegove elemente: od znakova vladajućeg oblika proizvodnje do medijske proizvodnje stvarnosti. Međutim, proklamovani cilj Dženi Sili, umetničke direktorke ovog događaja i osobe sa oštećenim sluhom, bila je upravo proizvodnja vidljivog. „Ovo je naša šansa da više ne budemo skriveni. I šansa da budemo nevaljali.“ – izjavila je Sili za *Gardian* (Gardner, 2012). Gotovo je nemoguće nabrojati sve konkretne elemente koji su ušli u sadržaj ovog spektakularnog programa, ali je hipertrofija slika, označitelja i ulančanih značenja, u ishodištu ostavilo dominantan utisak. Takođe, treba skrenuti pažnju na činjenicu da tradicionalno Paraolimpijske igre u odnosu na glavni sportski događaj – Olimpijske igre, u osnovi predstavljaju sporedan, gotovo nevidljiv događaj.

Slika 5. Mark Kvin: *Trudna Alison Laper* na otvaranju Paraolimpijskih igara

Kiborzi i drugi ljudi

Kada je reč o identiteskim pozicijama, u ovom kontekstu *Trudna Alison Laper* može biti analizirana u odnosu na pojmove prirodnog i veštačkog, odnosno tela i tehnologije koji su na osobit način dekonstruisani kroz model kiborga Done Haravej: „U tradiciji ‘zapadne’ nauke i politike – tradiciji rasističkog kapitalizma pod muškom dominacijom; tradiciji napretka; tradiciji prisvajanja prirode kao resursa za

proizvodnju kulture; tradiciji reprodukcije sopstva kroz odražavanje drugog – odnos između organizma i mašine ispostavlja se kao rat za granicu. Ulog u tom ratu za granicu jesu teritorije produkcije, reprodukcije i imaginacije“ (Haravej, 2002: 310). Zalažući se za određenu vrstu utopijskog brisanja granica, koja je sprovedena kroz „ironično bogohuljenje“, odnosno kroz temeljnu dekonstrukciju svih važnih teorijskih platformi sa hegemonim koncepcijama koje proizvode nasilje kroz odvajanje prirode i kulture, Haravej je ponudila prostor za drugačiju vrstu identifikacija.

Za razliku od koncepta identiteta koje zastupaju studije kulture i koje odbijaju ideju da telo može da bude „označitelj kondenzacije subjektivnosti kod pojedinca“ (Hall, 1996: 13), kiborg interveniše u stvarnosti tako što neposredno konstruiše subjektivnost koja ne počiva ni na identifikaciji ni na isključivanju, već na konstantnom postajanju, odnosno na odbacivanju svake homogene strukture. „Kiborg je odlučno opredeljen za pristrasnost, ironiju, intimnost i perversnost. On je opozicion, utopijski i potpuno lišen nevinosti.“ Uz to, kiborg „više nije strukturisan oprekom između javnog i privatnog“ (Haravej, 2002: 311). Iz ugla biopolitike, koja problematizuje odnos tela i tehnologije, Roberto Espozito predlaže da grčkom razlikovanju *zoe* i *bios* sada treba dodati i treću komponentu, a to je *tehne* (Espozito, 2008).

Čini se da bi u pogledu performativnosti tela i njihove spektakularizacije, ceremonija otvaranja Paraolimpijskih igara mogla da bude čitana kao visokobudžetno teatarsko izvođenje *Manifesta za kiborge*. Međutim, *Trudna Alison Laper* u ovom okviru uspeva da zadrži izvesnu ambivalentnost i time, zapravo naglasi dvostruku kodiranost spektakla. Naime, Mark Kvin kao i u slučaju Trafalgar skvera, prilagođava formalna načela datom kontekstu – mermer zamenjuje mekim, bojenim poliesterom (odnosno, prirodni materijal zamenjuje veštačkim), a dimenzije povećava u odnosu na centralnu poziciju koju skulptura zauzima na stadionu. Paradoksalno, iako rad predstavlja hipertrofirani simbol dobro poznate skulpture, u ovom kontekstu, proizvodi efekat prirodnog, reproduktivnog i time i funkcionalnog tela u svojoj mekoj materijalnosti. Kiborg je, pak, podozriv prema reproduktivnoj matrici i radije se zalaže za regeneraciju: „Potrebna nam je regeneracija, a ne ponovno rođenje, a mogućnost za naše rekonstruisanje uključuje utopijski san o nadi u jedan čudovišni svet bez roda“ (Haravej, 2002: 340). Na sličan način funkcioniše i centralna sentenca ovog spektakla – *Hrabri novi svet* (*Brave New World*) koju u okviru monologa iz Šekspirove Bure izgovara Miranda:

„O čuda! Kol’ko je mnogo krasnih bića
Ovde! Kako je lep taj ljudski rod!
O divni novi svete koji imaš
Baš takve ljude!“ (Šekspir, 1966: 72)

Međutim, ova sentenca istovremeno referira na antiutopiju Oldosa Hakslija (Aldous Huxley) u kojoj se, kroz nove reproduktivne tehnologije i veštačku inteligenciju, stvaraju novi, potpuno drugačiji ljudi. Heroizam u ovom kontekstu podrazumeva ironijsku distancu. Tako postupak Marka Kvina ponovo može da deluje gotovo neokonzervativno, ali ovoga puta ne iz formalnih razloga, već zato što delimično vraća granice „prirodnog.“ Sa druge strane, teoretičari queer studija u strateškim protivurečnostima vide delezovsku liniju bega, gde „novi oblici društvenog povezivanja, kao i novi oblici utelovljenja subjektivnosti, mogu početi da se artikuliraju“ (Giffney, O'Rourke, 2009: 12). Umesto dihotomije determinante tela i tehnologije, zalažu se za diskurzivnu analizu i dekonstrukciju, koja *tehne* vidi kao dinamično sredstvo koje izgrađuje telesnost (i to čini oduvek). U kategorijama identiteta, kvir bi podrazumevao neprekidan proces „remećenja“ i preispitivanja normi, što u osnovi jeste političko pitanje.⁵ Tako se spektakl u ovom slučaju pojavljuje kao uokvireni, višeslojni, simbolički događaj, u kome su snažno ocrtani utelovljeni identiteti, u odnosu na koje se skulptura *Trudna Alison Laper* pojavljuje kao reprezentacija koja funkcioniše u drugom režimu. Ipak, ovde nije reč o radikalnoj drugosti koja je u stanju da subvertira događaj – ona ga samo na trenutak remeti i time, paradoksalno, učvršćuje totalizujući učinak spektakla.

Treći kontekst – institucije umetnosti i spektakl

Đermano Čelant (Germano Celant) je 2013. godine, u sklopu 55. Venecijanskog bijenala, priredio jednu od najznačajnijih samostalnih izložbi Marka Kvina, koja je obuhvatala preko pedeset najpoznatijih radova ovog umetnika. Izložba je organizovana pod pokroviteljstvom Fondacije Đordo Čini (Giorgio Cini Foundation), i postavljena u muzeju i okolnim prostorima na ostrvu San Đordo Mađore. Najistaknutiji segment postavke predstavljala je replika skulpture *Trudna Alison Laper*, koja je prethodne godine napravljena za potrebe ceremonije otvaranja Paraolimpijskih igara u Londonu. Skulptura je, naime, postavljena na platou, između crkve San Đordo Mađore i mora, tačno preko puta centralnog venecijanskog trga. Uzdignut na širokom belom postamentu, u ukupnoj visini od 13 metara, rad je postao vidljiv sa gotovo svih obodnih tačaka grada Venecije, te je u izvesnom smislu vizuelno obeležio čitavo Venecijansko bijenale (Slika 6).

⁵ Suzan Strajker (Susan Stryker) i Niki Salivan (Nikki Sullivan), na primer, „mayhem“ (namerno i protivzakonito odsecanje delova tela) vide kao imperativni kvir politički gest, anarhistički akt koji ulaže u nove „načine i oblike života, nove „sodatehnicističke“ celine, nove oblike društvene relacionalnosti koje, preko našeg „anatomopolitičkog“ postojanja, osporavaju prisile biomoci i biopolitike.

Slika 6. Mark Kvin: *Trudna Alison Laper* u Veneciji

Autor za ovu priliku nije menjao formalna načela skulpture, već je, čini se takođe strateški, promenio naziv rada. Skulptura *Trudna Alison Laper* je preimenovana u *Dah* (*Breath*). U uvodnom katalogu za ovu izložbu piše: „Rad kao da opisuje putovanje jedne slike koja je postala deo kulturalnog diskursa, nešto što premašuje granice i što se održava u dahu koji o tome govori; forma koja je kontingentna isto koliko i poznati autoportret umetnika od zamrznute krvi“ (Fondazione Giorgio Cini, 2013).

Rekonceptualizacija umetnika

U kontekstu jedne od najstarijih umetničkih manifestacija, kao što je to Venecijansko bienale, čiji vernisaži predstavljaju poseban oblik medijskog spektakla sa specijalizovanom publikom, skulptura *Dah* sada može da otvori pitanja koja se tiču subjekatske pozicionalnosti samog umetnika, a zatim i njegove „autorske vidljivosti.“ Naime, ovaj rad je tokom nekoliko godina bio u stalnom fokusu javnosti, jer je kodiran u različitim kontekstima, konstruišući i dekonstruišući identitetske pozicije kroz različite politike reprezentacije tela, a da se pri tome (naizgled konzervativno ili nekritički) kretao unutar datih binarnih opcija. Fuko, kroz svoj genealoški metod tvrdi: „Autor-funkcija je, znači, obeležje načina postojanja, kretanja i funkcionisanja određenih diskursa u okviru društva“ (Fuko, 1983: 36). Predviđajući nestanak autora – funkcije, Fuko zaključuje:

“Više nećemo čuti pitanja koja su tako dugo potpirivana: ‘Ko je zapravo govorio?’ [...] Umesto toga, biće drugih pitanja poput: ‘Kakvi su načini postojanja tog diskursa? Gde se koristi, kako se može kretati i ko ga može usvojiti? Koja su mesta u njemu u kojima ima prostora za moguće subjekte? Ko može vršiti te promenljive subjekt-funkcije?’ “

(Fuko, 1983: 45)

Čini se da se u odgovoru na poslednje pitanje, konkretno u ovom diskursu, figura autora ne može izbeći. Naime, kada se u kontekstu umetničke manifestacije, čiji su diskurzivni okviri tradicionalno postavljeni, pojavi potvrđeno umetničko delo, koje je u svojim prethodnim, različitim pojavnostima, proizvelo hibridna, ambivalentna, kontroverzna i, često protivurečna značenja, i koje je usled toga medijski bilo izuzetno vidljivo, ali i teorijski obrađeno, onda promenljivi subjekt-funkcija više nije Alison Laper, već Mark Kvin. Drugim rečima, skulptura *Dah*, svojom spektakularnom pojavnošću, u umetničkom kontekstu, čini vidljivom ne samo umetničku strategiju, već i samog umetnika. Osim što je skulptura *Dah* postala amblemski označitelj umetničkog opusa Marka Kvina, kroz promenu naziva i njegovim prevođenjem u metaforički okvir,⁶ autor skulpturu udaljava od svog telesnog i identifikacijskog referenta, da bi istovremeno skrenuo pažnju na drugačiju vrstu dijaloga. Naime, u najmračnijem delu muzejske postavke, u vitrini, na -18 stepeni, postavljen je čuveni autoportret Marka Kvina, *Self* - skulptura koja je izlivena od 4,5 litre krvi samog umetnika (Slika 7). Autoportret se „obnavlja“ svakih pet godina jer se, po tvrdnji umetnika, tokom vremena menja sama DNK tkiva. Govoreći o svojoj inspiraciji Rembrantom, koji je tokom godina naslikao niz autoportreta koji beleže spore promene, Kvin ističe specifičnu performativnost: „*Self* predstavlja gotovo beketovsku verziju Rembranta. Kod Rembranta je u svakom trenutku reč o njegovoj ličnosti, a kod mene o repeticiji iste stvari. U pitanju je vizija napretka u 21. veku“ (Fullerton, 2014). Kvin je upotrebio sopstvenu krv kao medij u želji da ispita materijalne granice skulpture, ali i tautološku mogućnost autoreprezentovanja. U tom smislu, Kvin tvrdi da je krv jedini deo tela koji je mogao da upotrebi bez sakaćenja.

⁶ Naziv rada može da referiše i na upotrebljenu tehniku odnosno materijal. Po podacima sa oficijelnog sajta Marka Kvina, skulptura *Dah* je izvedena od dvostrukog poliestera i vazdušne pumpe visokog kapaciteta.

Slika 7. Mark Kvin: *Self*

Kada Džudit Butler govori o kategoriji pola kao normativnom delu regulativne prakse koja proizvodi tela i njima upravlja, onda ukazuje na idealne konstrukcije koje se materijalizuju zahvaljujući strogo uređenim praksama koje dovršavaju tu materijalizaciju svojim prisilnim, neprestanim ponavljanjem. Subjekt se tako proizvodi u toku svoje materijalizacije, a umetničke prakse ovu performativnost, u tom smislu, neminovno spektakularizuju. Butler tvrdi:

„[...] identifikacije pripadaju imaginarnom; one su fantazmatski pokušaji svrstavanja, odanosti, višesmislenih saživota koji se ukrštaju u raznim telima; one uzdrstavaju ‘ja’; one su nataloženja ‘mi’ u sastavu svakog ‘ja’ [...] Identifikacije nikad nisu potpuno i konačno dovršene: one se neprestano rekonstruišu i kao takve su podložne prevrtljivoj logici iterabilnosti. One se neprestano preureduju, učvršćuju, sasecaju, osporavaju, a povremeno se od njih i odustaje.“ (Butler, 2001: 140)

Skulptura *Dah* u ovom kontekstu referiše na figuru savremenog Kiborga-Sfinge koja postavlja zagonetku na ulasku u grad/muzej/grobnicu, dok Kvin ponovo vešto barata nasleđem, stvarajući ovoga puta napetost između reprezentacije tela i subjekatske utelovljenosti, umetnosti i života, života i neživota.

Zaključak

Postmoderni subjekt u savremenom, globalizovanom svetu, više ne poseduje celovit, fiksirani i jednoznačni identitet. Ovoj razgradnji su direktno doprineli složeni i mnogostruki sistemi značenja unutar kulturalne reprezentacije, neretko antagonistički, koji se prepliću i često deluju istovremeno unutar paradigme. Logika spektakla zato u punoj meri odgovara ovakvim savremenim strategijama, koje u sebe uključuju nestabilne estetske, političke i identitetske kategorije.

Iz pozicije kulturalnih studija, osnovna pitanja u vezi sa identitetom odnose se na upotrebu resursa istorije, jezika i kulture u procesu postajanja. Esencijalistička pitanja: 'ko smo' ili 'odakle dolazimo', stoga treba zameniti pitanjima o tome šta bismo mogli da postanemo, kako smo reprezentovani i kako to utiče na način na koji reprezentujemo sebe. Identiteti se odnose na izmišljanje tradicije, ali i na samu tradiciju, što nas, po rečima Stjuarta Hola, obavezuje da je čitamo, ne kao beskonačno ponavljanje, već kao 'menjanje istog' (Hall, 1996: 4).

Teorijske i eksplanatorne analize različitih identitetskih pozicionalnosti i danas su nerazdvojive od pitanja reprezentacijskih politika kroz koje se moć realizuje u konkretnom društvenom okviru i kroz konkretne konjunktore. Kontekstualna analiza skulpture Marka Kvina *Trudna Alison Laper* pokazala je da se u savremenim postpolitičkim društvima subjektivizacijske i identitetske pozicije dominantno i transparentno konstituišu i realizuju u polju kulture i umetnosti. Reč je o dispozitivima koji, pored jezika i istorije, uključuju i pitanja tehnike i tehnologije koje stvaraju novu korporealnost, kao i pitanja njihovog medijskog i institucionalnog zastupanja. Ove složene artikulacije u svom ishodištu zapravo ukazuju na učinak spektakla, odnosno na intenzivno pomeranje fokusa teoretizacije sa reprezentacije na spektakularizaciju.

Ako se spektakl, u najširem smislu, može odrediti kao proizvodnja vidljivog koja je uvek višestruko kodirana, ali koja pri tome interveniše u stvarnosti i koja reguliše društvene odnose, konstruišući, između ostalog, i različite identitetske pozicionalnosti, onda razmatranje velikog dela institucionalizovane umetničke prakse treba da obuhvati i elemente spektakularizacije. Ili, kao radikalna alternativa, od teoretizacije se na tom polju može odustati, jer, po rečima Debora, „umetnost zapravo ne postoji“ (Debor, 2003: 50).

REFERENCE:

1. Batler, Džudit. 2001. *Tela koja nešto znače, o diskurzivnim granicama „pola“*. Beograd: Samizdat B92.
2. Debora, Gi. 2003. *Društvo spektakala*. Beograd: Porodična biblioteka anarhija/blok 45.
3. Espozito, Roberto. 2008. *Bios. Biopolitics and Philosophy*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
4. Fondazione Giorgio Cini. 2013. "Exhibitions. Marc Quinn," Retrieved May 20, 2016 from the World Wide Web www.cini.it/en/events/marc-quinn-2
5. Foster, Hal. 1985. *Recordings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington: Bay Press, Seattle.
6. Fuko, Mišel. 2010. *Spisi i razgovori*. Beograd: Fedon.
7. Fuko, Mišel. 1983. "Šta je autor"; u Z. Konstantinović, M. Šutić (prir.): *Teorijska istraživanja 2, Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd: Rad.
8. Fullerton, Elizabeth. 2014. "Young British Artist Hits Middle Age: Catching up with Marc Quinn," the *Artnews* 05 Dec 2014. Retrieved May 20, 2016 from the World Wide Web <http://www.artnews.com/2014/05/12/marc-quinn-as-middle-aged-young-british-artist/>
9. Gerc, Kliford. 1998. *Tumačenje kultura 1*. Beograd: Biblioteka XX vek.
10. Hall, Stuart. 1996. "Introduction: Who Needs 'Identity'?" u S. Hall, P. D. Gay, Paul Du (prir.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications Ltd.
11. Haravej, Dona. 2002. "Manifest za kiborge"; u B. Anđelković (prir.): *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
12. Hol, Stjuart. 2013. *Mediji i moć*. Loznica: Karpos.
13. Lukić Krstanović, Miroslava. 2010. *Spektakli XX veka – muzika i moć*, Beograd: SANU, Etnografski institut.
14. Millett-Gallant, Ann. 2010. *The Disabled Body in Contemporary Art*. New York: Palgrave Macmillan.
15. Reynolds, Nigel. 2004. "Trafalgar gets two works for one plinth," *The Telegraph* 16 Mar 2004.
16. Retrieved May 20, 2016 from the World Wide Web <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1456955/Trafalgar-gets-two-works-for-one-plinth.html>
17. Russo, Mary. 1994. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge.
18. Ryan, Frances. 2012. "Paralympics opening ceremony – review," *The Guardian* 30 Aug 2012. Retrieved May 20, 2016 from the World Wide Web <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2012/aug/30/paralympics-opening-ceremony-review>
19. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2012/aug/30/paralympics-opening-ceremony-review>
20. Sullivan, Nikki, Murray, Samantha. 2009. *Somatechnics Queering the Technologisation of Bodies*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
21. Šekspir, Viljem. 1966. "Bura"; u Z. Milosavljević (prir.): *Celokupna dela Viljema Šekspira 1*. Beograd: Kultura.

**Spectacle as the production of visible – body, identities and politics exemplified
by Marc Quinn's sculpture *Alison Lapper Pregnant***

Abstract: The aim of the paper is to analyse the spectacle as a production and proliferation of the visible through which it is possible to articulate different theoretical approaches to identities, representations and politics of the body, and which are constructed or performed in art. Through the multiperspectivistic approach, the British artist Mark Quinn's sculpture *Alison Lapper Pregnant*, which was presented in the period from 2005 to 2012 in three different contexts, is analysed. It is shown that the contemporary subject in the globalised world does not possess an integrated, fixed and singular identity any longer. Complex and not infrequently antagonistic systems of meaning which intertwine within cultural paradigm have contributed directly to this disintegration.

Key words: spectacle, identities, visible, Mark Quinn, Alison Lapper