

Autoportret Vanese Bikroft u mediju performansa

Apstrakt: Vanesa Bikroft (Vanessa Beecroft) je savremena umetnica anglo-italijanskog porekla, čiji rad se vezuje za SAD. Trenutno živi u Los Angelesu. Nakon studija slikarstva na *Accademia Ligustica di Belle Arti* u Đenovi (1987 – 1988), završila je studije scenskog dizajna na *Accademia di Belle Arti di Brera* u Milanu. Umetnički izraz u mediju performansa zasniva na režiji žive vizuelne kompozicije u kojoj objedinjuje elemente teatra, slikarstva, skulpture, arhitekture i mode, tumačene kroz diskurs feminizma i voajerizma. Centralno mesto u njenom radu predstavljaju režirane *žive slike* nagih ženskih figura skulptoralnih formi, datih u renesansnoj perspektivi, koje su refleksija njene potrage za identitetom i pronalaženjem mira u sopstvenom telu. One su *manikini*, (ne)odeveni, nepomični i distancirani elementi precizno komponovane slike, koji će postati arhetip ženske figure umetničkih performansa. Teme koje je opsedaju u vezi su sa ženskim telom, ishranom, polom, odnosom prema rasnoj određenosti i pripadnosti, kao i aktuelnim političkim pitanjima. Uprkos činjenici da su određeni kao briljantni, njeni performansi tumačeni su i kao uznemirujući, seksistički, površni, čak i rasistički, zahvaljujući postupcima koje preduzima u procesu stvaranja i njenim izjavama koje pratimo u medijima. Polazeći od pretpostavke da je umetnički izraz Vanese Bikroft refleksija njenih podsvesnih procesa transponovanih u performans sa pozicije rediteljke, cilj ovog rada je da ispitivanjem činjenica pokaže da su problemi savremenog društva koji opsedaju Bikroftovu u njenom radu neodvojivi od njene ličnosti, porekla, vaspitanja, strahova i izazova sa kojima se suočava od ranog detinjstva. Stoga, kontradiktorni stavovi u kritici performansa Bikroftove proizlaze iz tumačenja njenog rada u kontekstu društvenih fenomena i političke (ne)korektnosti, zanemarujući njenu potragu za sopstvenim identitetom. U poređnim postupkom prati se rad Vanese Bikroft u mediju performansa spram njenih biografskih podataka, izjava i javno dostupnog dokumentarnog materijala.

Ključne reči: Bikroft, performans, žensko telo, akt, identitet, autoportret

Ženski akt kao instrument performansa

Ipak u odnosu na sve slike u umetnosti sa kojima ove devojkice mogu biti povezane, Bikroft je postigla nešto što niko drugi nije – ona stvara žive slike. (Avgikos, 1999: 107)

Dnevnik ishrane (Book of Food)

Godine 1993. na grupnoj izložbi u gradskoj galeriji *Luciano Inga-Pin* u Milanu, Vanesa Bikroft predstavila je prvi u nizu performansa pod nazivom *VB01 (originalni naziv: Film)* gde je izložila *Book of Food*, belu knjiga u obliku kocke u centru galerije okruženu ženskim telima. O svom prvom performansu Bikroft govori:

Dogodilo se slučajno. Pozvana da učestvujem prvi put na izložbi od strane mog profesora koji je imao viziju, odlučila sam da prikažem *Očaj*, dnevnik hrane koji sam vodila od 1983. godine, pretvoren u knjigu u obliku bele kocke. Zatim sam pozvala 'posebnu publiku' koja se sastojala od devojkica koje sam pronašla na ulici, i koje su me podsećale na renesansne potrebe i glumice u filmovima iz šezdesetih... Dominantni osećaji tokom ovog performansa su osećaji stida i ličnog eksponiranja, ali rezultat je bio u identifikovanju vizuelnog značaja odabranog materijala: to su bile devojkice. (Renee Roll, 2003: 82)

Trideset devojkica oskudno odevenih bile su njene kolegice sa Akademije i devojkice sa ulica Milana. Pored knjige i živih modela, izložila je i serije akvarela inspirisane promenama raspoloženja izazvane bulimijom. Devojkice su nosile odeću iz umetničinog ormana (žutih i crvenih tonova), crvene cipele, crvene perike, i izgledale su poput njenih crteža izloženih na podu galerije i predstavljale jasnu referencu na autorku, koja se i sama borila sa poremećajima u ishrani.

Centralni element performansa *VB01* čini dnevnik ishrane koji je umetnica vodila tokom osam godina u kome se mogu videti njene bulimične navike, na šta referiše i kasnije u svom radu. Tokom studija scenografije na *Academy of Fine Arts of Brera* u Milanu (1988–1993) počinje da slika kolege, studente jako mršavih tela. Poremećaji u ishrani, melanholija i depresija mogli su da se vide u njenim radovima i zapisima. Sa izuzetkom performansa poput *VB39* i *VB41* koji predstavljaju pripadnike američke mornarice, u gotovo svim radovima Bikrofove stalni element čine ženski modeli. Ceo umetnički svet u Milanu je bio užasnut govoreći da njeni modeli liče na prostitutke i da su u pitanju maloletnice. Govorili su joj da to više ne radi. Ali ona nije stala.

Devojke su predstavljale odraz umetnice, autoportrete u prostoru koje se prema obliku svog tela razlikuju u varijetetima od teškog, prosečnog, *savršenih* proporcija, sve do nezdravo mršavih. One su refleksija njene emocionalne palete, osećanja stida, gađenja prema sopstvenom telu i ženskim oblinama, kao i strahova u vezi sa transformacijama telesnih oblika.

Kada sam imala 12 godina, postajala sam žena i moje telo se menjalo. Bila sam očajna jer nisam mogla biti više dečak. Izgubila sam svoj dečački izgled. Kada sam se pretvarala u nešto drugo, nisam umela to da kontrolišem. Bilo je bolno – što više jedeš, tvoje telo se više preoblikuje u ženu. Tada su počele moje opsesije hranom. Osetila sam se usamljeno, ali sada vidim da svaka žena u mojoj porodici ima poremećaj u ishrani. (Johnstone, 2005)

Umetničin odnos prema telu potiče iz iskustva u njenom ranom detinjstvu za koje kaže da „nije bilo najsrećnije” (Larocca, 2016). Rođena u Đenovi, odrasla u Santa Margerita Ligure u blizini Lago di Garda, a kasnije u provincijama Venecija i Malčezine. Majka Marija Luiza (Maria Luisa), Italijanka i otac Endru Bikroft (Andrew Beecroft), Britanac, nakon njenog rođenja sele se u zapadni London. Roditelji se razvode kada je Vanesa Brikroft imala tri godine, nakon čega se njen mlađi brat vraća u Đenovu, da živi sa bakom i dedom po majci. Oca i brata neće videti godinama nakon toga. „I danas, još uvek pitam majku zašto a ona kaže da nije mogla se brine o dvoje dece” navodi Bikroft (Johnstone, 2005). Odgajala ju je majka (učiteljica) u selu na obroncima jezera Garda, u striktno veganskom domaćinstvu, sledeći makrobiotičku ishranu uz prezir prema mesojedima. „Svoje komšije obično smo nazivali *ljudima iz kaveza* jer su jeli meso” (Larocca, 2016) – kaže Bikroft u intervjuu koji je dala za *New York Magazine*. Svoje vaspitanje definiše pomalo grubim i potpuno matrijarhalnim. Majku opisuje kao *progresivnu feministkinju*. „Bio je to čudan i primitivan način života”, objašnjava Bikroft „bez telefona, bez televizije, bez automobila, bez mesa. Moja majka bila je protiv modernog načina života. Bila je ljuta na sve muškarce, na Papu, religiju, meso. Ipak ona nije bila ni malo hipik, bila je lepo odgojena Italijanka.” (Johnstone, 2005).

Najranija sećanja Vanese Bikroft iz detinjstva vezana su za trčanje poljima sa dečacima i crtanje svojih lutaka. Kada je imala 11 godina, sa majkom se seli u Santa Margerita Ligure, primorski grad na obali Portofina, kako bi mogla ponovo da uspostavi kontakt sa svojim bratom. Njihov otac je bio u Londonu i tek će ga videti sa 16 godina, kada ju je oterao sa svog praga jer je bila *previše živa*. „Ljudi su bili razmaženiji”, kaže ona. „Kada smo stigli, nosila sam drvene cipele i smejali su mi se. To je bilo teško. Ali u školi sam bila dobra u crtanju. „Videla sam način da pobegnem u umetnost, pa sam odlučila da se fokusiram na učenje” (Isto). Sa 14 godina, pohađala je časove u

umetničkoj školi u Đenovi, čitala je *Vogue* (koji joj majka nije dopuštala da čita kod kuće), posećivala galerije širom Italije sa majkom i provodila vikende sa najboljim prijateljicama, tri anoreksične sestre iz bogate porodice. U to vreme počinje da vodi i dnevnik ishrane. Zatim je to preraslo u opsesiju i zapisivala je sve što bi pojela. „Po čitav dan sam razmišljala, pojela sam jabuku u 12 časova, moram to zapisati, ne smem da zaboravim” (Isto). Problemi sa ishranom koji počinju u detinjstvu prate je kroz ceo život. Dnevnik njene ishrane detaljno opisuje svaki zalogaj koji je pojela u periodu od 1985. do 1993. godine. Ako bi pojela pomorandžu, zabeležila bi datum, vreme i kako se osećala. Čak i sada, deceniju nakon što je prestala da vodi dnevnik ishrane, još uvek ima dana kada žudi da zabeleži šta jede (Isto). Sa 18 godina, upisuje se na *Accademia Ligustica di Belle Arti Pittura* u Đenovi. U tom periodu frustriralo je što nije mogla da natera sebe da izbací hranu iz sebe, za razliku od drugih devojaká.

Godine 2003. u *Castello di Rivoli* u Torinu, prikazan je performans *VB52* koji ponovo upućuje na rad *Book of Food*. Scenografija prikazuje banket za 30 gostiju uz zvuke klasičnih sekvenci. Gošće su polunage žene (majke i ćerke) okupljene oko staklenog stola. Tokom tri uzastopna dana pratile su način ishrane umetnice, koji opisuje u svom dnevniku. Među gostima nalazi se i njena majka. Strukturu performansa čini podela na dane u kojima gošće jedu hranu određenih boja, serviranu u nizovima monohromatskih aranžmana: žutih, narandžastih, crvenih, ljubičastih, belih, zelenih, braon i višebojnih.¹

Publika, kojoj nije bilo dozvoljeno da konzumira hranu, posmatrala je grupu žena i njihovo ponašanje u kontaktu sa hranom „Ova predstava je aluzija na moju knjigu *Dnevnik ishrane* u kome sam sve što sam pojela iznela kao dokaz da nisam poćinila zloćin a da ipak ne mogu da živim u miru sa svojim telom.” (Bender, 2022). Kada je prikazala *Book of Food* u galeriji *Inga-Pin*, zaključila je dnevnik. „Dan kada sam odlučila da koristim knjigu hrane kao umetnost bio je dan kada sam prestala.” (Johnstone, 2005). U performansu *VB52* konstelacija multiplikovanih majki i ćerki, među kojima se našla i majka Vanese Bikroft, ukazuje da umetnica svoj odnos prema ishrani dovodi u vezu sa svojim odgojem i lićnošću majke koja je sinonim za njen dom. Kako knjiga o hrani svedoći stanje Bikroftove se vremenom pogoršavalo. U naletu oćajá, pojela je ljuške oraha, laneno seme i glinu jer je verovala da će ovi sastojci oćistiti njen organizam, zbog ćega je hospitalizovana. Pored spiska hrane, u dnevniku su zabeležení komentari: „Ja sam svinja.”, „Kurva”, „Užasna anksionznost”, „Uporna bulimija”, „Pucam”, „Pokušavam da povraćam”, „Monstrum”... što je odraz mržnje prema sopstvenom telu.

¹ Hrana oznaćena bojama je trik koji koriste bulimićari kako bi mogli da identifikuju odrećenu hranu kada povraćaju.

Analizom radova Vanese Bikroft uočava se jasan uticaj života na njeno umetničko istraživanje. Citiranje je jedna od stvaralačkih metoda u savremenim umetničkim praksama brojnih umetnika. Oslanjajući se na izučavanje Dubravke Oraić Tolić zaključuje se da u radovima Vanese Bikroft dominiraju autocititnost (osvrtnje na sopstveni život i probleme – citiranje samog sebe) i citiranje oblika (forme) italijanskog renesanskog nasleđa. Takođe konstantno je i prilagođavanje performansa prostornim odlikama arhitektonskih objekata. Ovde govorimo o intersemiotičkoj citatnosti, na relaciji umetnost – arhitektura, imajući u vidu njihove funkcije u oba slučaja, sadržaja i širi kontekst. Takođe, Oraić Tolić ukazuje i da na značenje citata uvek utiče njegov pređašnji kontekst – preostali deo citiranog teksta koji nije preuzet ali se podrazumeva.

Prezir voajerizma

Performansi Vanese Bikroft osvetljavaju tenziju između nagosti i odevenosti, stega i slobode, kolektiva i pojedinca, ljudske snage i slabosti. Ogoljena i estetizovana seksualnost eksponirana je u živopisnim scenama nagih ili polu-nagih žena. Predstava situirana između erotike i hladnog, strukturiranog formalizma lišenog emocija, suočava publiku sa nelagodnom u odnosu na sopstveno telo i seksualnost. „Volim da prikazujem golotinju da bih izazvala strah ili sramotu ili zbunjenost publike” (Shapiro, 2008) – kaže Bikroft. Umetnica uglavnom bira visoke, tanke, mlade žene koje naziva svojim *devojjicama*, bez obzira na njihove godine. Žene u njenim performansima često su profesionalni modeli plaćeni za angažman. „Dok se devojke muče da mirno stoje, oskudno obučene balansiraju na štiklama, mi ih gledamo, osuđujemo ih, sa nekom vrstom vređanja ili prezira, čekajući da padnu na zemlju. Većinu vremena, ove žene su gole, nose samo cipele i šminku, da bi izgledale kao da su razodevene i nose *uniformu*, umesto da su prirodno gole i slobodne”, navodi Bikroft (Shapiro, 2008). U selekciji preovlađuju žene svetle puti i čini se da se značenje ne menja u odnosu na rasnu pripadnost i boju kože, već ukazuje na estetske standarde idealizacije ženske lepote koja je deo globalnog trenda zasnovanog na ekonomiji želje. Svojim živim lutkama Bikroft pridodaje ambleme *ženstvenosti* koji njihovu pojavu preoblikuju u vizuelni spektakl (iz pozicije „muškog pogleda“ i muške želje).

Patrijarhalna kultura uspostavila je kult raspodele moći u neravnopravnim društvenim odnosima između aktivnog muškog subjekta i žene kao pasivnog objekta. Lora Malvi (Laura Mulvey) ističe da „žene vide sebe kao objekte, kao promatrane predstave. Zajedno sa tim, žene uče da pozicioniraju sebe kao objekte-za-posmatranje/ gledanje kroz specifične načine oblačenja, gestikulacije i interpersonalne komunikacije” (Mulvey, 1999: 6–18). Iako postmoderni koncept muško-ženskih odnosa vremenom napušta takvu tradiciju, princip muške dominacije i objektivizacije ženske seksualnosti i je eksploatisan u konzumerizmu i podržan kao vrednost sredstava masovne kulture.

Žensko telo je postalo industrijalizovano; žena mora da kupi sredstva da bi naslikala (šminka) i skulptorski oblikovala (donji veš, odeća) izgled ženstvenosti, izgled koji je u seksističkom društvu garancija *vidljivosti* za svaku pojedinačnu ženu. Magazini nude praktično znanje, tehnike i stručnost, i zapečaćuju povezanost žene i seksualnosti i u umu samih žena. Gotovo da bi se moglo reći da je sama žena fabrika, da se hrani sredstvima proizvodnje, da na samoj sebi slika masku, zatim se pojavljuje transformisana, i sa pridodatom vrednošću zahvaljujući tom procesu, kao roba spremna da bude potrošena. (Malvi, 2017: 71)

Performans *Bikroftove* iz 1996. godine u *VB25* u *Stedelijk Van Abbemuseum* u Ajndhovenu, u Holandiji, eksponira sedam mladih žena identično odevenih u crne pulovere, beli donji veš, hulahopke i visoke potpetice. Sve imaju veštačke trepavice, crveni lak za nokte i iste crne perike. „Odeća je došla iz stare prodavnice donjeg veša u Milanu, dok su bele sandale bile velikodušna donacija modne kuće *Prada*. Holandanke, izabrane iz lokalnih umetničkih škola, bile su srećno iznenađenje u sivilu Ajndhovena. Srušile su se na pod, ne obraćajući pažnju na prisustvo gomile, koja ih je obišla, skoro se soplevši o njih” (Renee Roll, 2003: 90).

Devojke u performansima *Vanese Bikroft* su poput živog materijala koji stvara sliku idealne lepote.

Predstava o sebi kao idealizovanom subjektu je prostor u kome su prisutni svi manipulativni uticaji masovne kulture, formirajući sliku o sebi kroz fascinaciju idealnim modelima koji se prezentuju. Tako se pojedinac otuđuje od sebe i od drugih, zbog čega dominira pseudoidentitet, kao posrnuće slobode. Kad vizuelna potvrda subjekta sa stanovišta sopstvenog pogleda nije u mogućnosti da obuhvati sebe kao celinu, tu nastaje problem u nastojanju da se dostigne do identiteta samog tela. (Harding, 2005)

Teror estetike nametnut putem marketinških kampanja nastoji da proizvod učini zavodljivim, a žena svedena na seksualnost i mladost gubi na suštini i duhovnosti, dok balansira sa nametnutim društvenim ulogama koje je uče da udovoljava očekivanjima i potrebama muškarca.

Performans *VB55* iz 2005. godine u *National Gallery* u Berlinu, u trajanju od 3 sata uključuje 100 žena koje nose samo hulahopke, a gornji deo tela im je namazan bademovim uljem. Ovoga puta izabrane su žene različite starosne dobi, između 18 i 65 godina, a ne profesionalni modeli. „Želela sam da žene budu malo hipnotizovane, tako da izgledaju distancirano i odvojeno od publike“, rekla je *Bikroft* za *Gardijan*. „To nije koncept koji se može lako objasniti“, dodala je ona. „Rekla bih da uključuje sramotu, stid, nasilje i zlostavljanje“. Na pitanje da li je bila postidjena sopstvenim nastupom, *Bikroft* odgovara: „Da, jesam” (Harding, 2005).

Povodom performansa *VB09* (originalni naziv: *Ein Blonder Traum*) iz 1994, *Galerie Schipper & Krome* u Kelnu, Bikroft opisuje:

Zamolila sam galeristu da pronađe trideset mladih Nemica koje su ličile na dečaka Edmunda u Roselinijevom (Roberto Rossellini) filmu *Nemačka, nulte godine* (*Germania anno zero, 1948*), koje su imale jarko-žutu kosu poput devojaka na mojim crtežima. Probila sam prozor na zaključanim vratima galerije tako da gledaoci nisu mogli da uđu u prostor, već su samo spolja mogli da gledaju sliku. Posle predstave, prostor je ostao ogoljen izuzev prisutnih knjiga crteža. Strah od iščekivanja odsustva devojaka nakon nastupa je neizbežan u tom događaju i predviđa njihov nestanak. (Renne Roll, 2003: 86)

Barijeru čini zaključana galerija dok prozorski otvor pruža vizuelni pristup i stvara doživljaj slike u ramu, upućuje posmatrača na radoznalost i podstiče voajerističke sklonosti, želju da se pogledom obuhvati *zabranjena slika*. Istorija prikazivanja ženskog tela uči nas da se telo žene sagledava u odnosu prema muškoj seksualnosti. Žensko telo je erotično, misteriozno ali i osuđeno, marginalizovano i stigmatizovano. Tako sputana i mistifikovana ženska seksualnost postaje nedostižna, a nago žensko telo izloženo pred očima javnosti uznemirava postajući uvreda za javni moral.

Uspostavljanje kontrole

Nakon što je završila studije scenografije, Bikroft ponovo koristi crteže kao izvor inspiracije za vizuelno građenje predstave u performansu *VB02* iz 1994. godine (originalni naziv: *Jane Bleibt Jane*) u *Galleria Fac-Simile* u Milanu. Ovim performansom započinje uspostavljanje autoriteta Bikroftove u ulozi rediteljke. Zahtev da devojke ostanu tihe samo je jedan u nizu postupaka kojima ona kontroliše proces. Inspiraciju pronalazi u filmu Žan-Lika Godara (Jean-Luc Godard) *Kineskinja* (*La Chinoise*, 1967) i njegovoj heroini Ani Vjazemski (Anne Wiazemsky) koja preuzima tuđi identitet. Godar je inspiriše da razmišlja o nečemu što je na pola puta između slikarstva i filma rekavši „da ga žene podsećaju na Pjera dela Frančesku (Piero della Francesca)”, čime je izbor devojaka za Bikroft „postao ekvivalent manifesta u crtežu o imanentnosti ženske figure” (Renee Roll, 2003: 84).

Ovo je bila njena prva samostalna izložba u galeriji, koja je dizajnirana i oslikana kao savremena kapela, sa figurama uvećanim sa crteža veličine A4.

Uprkos protivljenju galeriste, uključila sam tri devojke, izabrane zbog svojih simboličnih lica, da stvorim vezu između crteža na zidovima i stvarnosti. Devojke su nosile crvene perike kao referencu na marksističko-lenjinističku heroinu koju je igrala Ana Vjazemski u Godarovom filmu *Kineskinja*. Naslov *Jane Bleibt Jane*

(Džejn ostaje Džejn, 1976) je pozajmljen iz filma koji nikada nisam gledala. Džejn želi da bude Ana Vjazemski, ali ostaje Džejn. Ona stavlja prste u grlo da bi povratila, dok izgleda smireno i lepo kao Madona. Ovdje je ustanovljeno prvo pravilo koje devojčice treba da slede: 'Ne pričaj.' (Renne Roll, 2003: 84)

Nakon što Džefri Dajč (Jeffery Deitch) uputi poziv Bikroftovoj da otvori njegovu galeriju u Njujorku, nastaje performans *VB16* (originalni naziv: *Piano Americano-Beige*), iz 1996. godine.

Odlučila sam da realizujem bež monohrom i oslobodim nagost devojaka. Moja inspiracija za njihovu odeću bila je fotografija Jirgena Telera (Juergen Teller) na kojoj je manekenka nosila prozirno donje rublje *Agent Provocateur*, papuče *Chanel* i zelenu haljinu koja je ličina na zelenu salatu. Tokom kastinga, u odnosu na ličnosti Hane Šigule (Hanna Schygulla) i Irme Herman (Irm Hermann), za partnerku sam izabrala glumicu Bruk Smit (Brooke Smith). (Shapiro, 2008)

U prvom planu dve žene u bež kaputima pristojno sede u stolicama, sa prekrštenim rukama, spuštenim pogledima i zabrinutih izraza lica, dok sa njihove leve strane žena u jarko zelenoj haljini sedi na podu. U pozadini, devet žena u donjem vešu boje kože, izgledaju povučeno ili se dosađuju, povremeno čuče ili prelaze rukama po zidu. Dve žene u prvom planu su predstavljale alter ego devojaka ostavljenih u pozadini, anonimnih i nagih. Za razliku od bež monohromatske slike drugog plana, u prvom planu na podu pozira devojka u zelenoj haljini. Ovo je bio prvi put da je ustanovljen kompletan set pravila za performanse: „Ne govori, ne kreći se presporo ili prebrzo, ne glumi, ne smeji se, ne padajte na pod istovremeno, zadržite početni položaj dokle god možete, pomerajte se u prostoru po svom nahođenju i eventualno se vratite u početni položaj. Ti si slika, tvoje ponašanje se reflektuje na druge.” (Renee Roll, 2003: 88).

Niz performansa od broja 25 do 29 pokazuje progres u primeni provokativnijeg poziranja, odevanja i eksponiranja tela. Netipičan performans Bikroftove predstavlja *VB29* (originalni naziv: *Jesse*) iz 1997, koji se odvija u *Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne*, u Francuskoj. Protagonistkinja performansa je samo Džesi koja prema režiranim instrukcijama hoda napred-nazad u prostoru. Na kraju seda ispred kamere i suprotno scenariju pravi svoju malu predstavu u provokativnom poziranju. Neočekivano, Bikroft se ne protivi nepredviđenim okolnostima i izjavljuje: „Smatram rigidnost formalne celine stresnom, tako da dopuštam otvorenost u performansu da samostalno bude uobičen” (Renne Roll, 2003: 93). Nakon ovog događaja, iako potvrđuje da prihvata element slučajnosti, Bikroftova se više neće vraćati na slične izvedbe, već nastavlja svoje istraživanje sa grupom modela i razvija sve rigidniji postupak.

Povodom performansa *VB35* (originalni naziv: *Show*) iz 1998. godine, koji je prikazan u *Solomon R. Guggenheim* muzeju u Njujorku, umetnica izjavljuje: „Kada

zurimo u devojke, osećamo se neprijatno zbog njihovog izgleda. Suočavamo se sa svojom željom i strahom u isto vreme / devojka je nepoznata, skrivena u neprozirnom svetu. Nepristupačna, odvojena od nas. Čudna. Usamljena“ (Bender, 2022). Ovaj rad je naručen, nastao u saradnji sa agencijom *Ivonne Force, Inc*, nezavisne kustoskinje, koja neguje vezu sa modnim kućama poput *Tom Ford* i *Gucci*. Bikroft je želela da modeli budu goli ali je kustoskinja insistirala na određenim odevnim elementima. Performans broji oko dvadesetak devojaka, u bikinijima na štiklama u enterijeru muzeja. Visoke potpetice postale su pijedestali koji su uslovlili neprirodne poze modela u minimalističkoj odeći kao uniformi koja uspostavlja hijerarhiju između oskudno odevenih i potpuno nagih modela.

Nespremna da razmišljam o odeći, došla sam na ideju o potpuno nagom delu, specijalno za Gugenhajmovu zgradu. Golotinja koju sam želela da prikazem bila je urbana, ne naturalistička ili antropološka. U pitanju je druga vrsta golotnije, stilizovana, uniformna. Želela sam da pretpostavim ne-prirodne stavove. Na kraju sam morala da se podvrgnem planu nezavisnog kustosa. Činjenica da su neke žene bile gole, a neke nisu, stvarala je hijerarhiju i osećaj neravnopravnosti. (Renee Roll, 2003: 95)

Namere koje nije uspela u potpunosti da ostvari u performansu *VB35* kulminiraju u radu iz 2001. godine zasnovanom na minimalizmu i estetici moći.

Nakon posete Beču i povodom izgradnje novog *Kunsthalle*, Bikroft kreira performans *VB45* u kome su modeli stajali uspravno, poređani u pravilnom redosledu, gledajući napred kao u vojnoj formaciji. Stalni element predstava je da se krene od nacrta, preciznog koncepta ka gubitku reda i početku haosa.

Devojke smatram nosiocima slike kojima ne mogu u potpunosti da dominiraju pravila. Početak predstave podseća na postupak Donalda Džada (Donald Judd), a kraj predstave na Džeksona Poloka (Jackson Pollock). Nakon prvih pola sata, kada devojke počnu da padaju na pod, pomeraju se sa svojih zadatih pozicija – zatim zaboravljaju da se vrate u njih – zauzimaju previše prirodne poze, gledaju u drugim pravcima, postaju melanholične i umorne, tada su stekle individualni kvalitet kome sam težila, čak i po cenu opšte slike. Svaka predstava je bogata varijablama koje, dodate jedna drugoj, čine jedinstveno iskustvo. (Renne Roll, 2003: 95)

Utisak homogene slike vojne formacije naglašava element crnih vojnih čizama Helmuta Langa kao simbola nacističke Nemačke.² (Kazanjian, 2001: 373). Uniformisanost modela i uniformnost čitave slike ukazuje nam na uspostavljanje sve

2 Bikroft uvek koristi odeću i drugu rekvizitu kako bi performanse povezala i sa lokalnim ukusima, običajima i istorijom i razlikovala ih od njih. Dok su izbori u prethodnim performansima bili apstraktniji, izbor odeće za performans *VB45* upućivao je na užasan i razarajući rat u istoriji Evrope.

većeg stepena kontrole. Farbanje kose, depilacija, farbanje tela, dobijaju ritualni značaj u pripremi učesnica performansa. Savršeno oblikovana i glatka tela, plave kose i svetle kože, u kontrastu sa dubokim crnim čizmama iznad kolena, dominantna je slika moći. Ipak, za tu sliku učesnice su morale da plate cenu transformacije.

Razlaganje forme do postizanja krajnjeg minimalističnog doživljaja monohromatske slike dogodilo se u okviru performansa *VB46* iz 2001. godine u *Gagosian Gallery* u Los Angelesu. Devojke dečačkog izgleda sa kratkom kosom, tela i lica ofarbanih u belo „tokom snimanja i fotografisanja, postavljene su u krugu od 360 stepeni u *Sony* studiju u Holivudu. Zatim, u prostoru Ričarda Mejera u *Gagosian Gallery* na Beverli Hillsu izložene su javnosti. Priznajem da što se više trudim da slika bude minimalna i čista, više deluje fetišistički. Moje traganje za *nevidljivom slikom* ne može biti postignuto krajnjim usmeravanjem pažnje na detalje jer bi se takva vrsta sofisticiranosti približila dekadenciji filma *Smrt u Veneciji* (1971), u kome se šminka neosetno topi na Ašenbahovom licu”. (Renee Roll, 2003: 102)

Postupak razlaganja forme u težnji za postizanjem minimalizma vodio je ka predstavi *nevidljive slike*, nakon čega Bikroft postepeno menja kurs u pogledu izbora tema složenih narativa. Performans *VB53* iz 2005. godine, odigrao se u *Tepidarium del Giardino Giardino dell’Orticoltura* u Firenci. Nagi modeli različitog izgleda, naglašeno duge kose, smešteni su na humci tepidarijuma. Njihova tela u kontrastu su sa tamnom, vlažnom zemljom. Na sebi imaju samo sandale Helmuta Langa oko gležnjeva. Prizor koji budi aluziju na rajski vrt istovremeno može izražavati osećaj prolaznosti ali i novog stvaranja. Još jedna neobična lokacija odabrana je za performans *VB66* iz 2010. godine u *Mercato Ittico* u Napulju. Na ribljoj pijaci Bikroft izlaže pedesetak modela na velikoj platformi. Tela obojena u crno izložena su formama skulptoralnih predstava ženske lepote. Pored živih skulptura postavljeni su izliveni delovi tela koja podsećaju na karbonizovana tela u Pompeji, tragediju njenih stanovnika i stalno prisustvo vulkana. Skriveno u senkama tamne prostorije, žive skulpture se ne razlikuju od fragmenata crnih odlivaka ruku, torza i nogu. Takođe, Bikroft ukazuje na to da fragmenti ženskog tela ne mogu imati posebnu (fetišističku) vrednost u odnosu na celinu.

Okamenjenost pokreta koje Bikroftova zahteva od živih skulptura u svojim projektima, vodila je kompozicijama u kojima se modeli kombinuju sa vajarskim delima. U okviru festivala *Firenze Suona Contemporanea*, Bikroft je pozvana 2017. godine kao specijalni gost da tumači grad Firencu. U performansu *VB84* u *Galleria degli Uffizi* u *Sala del Niobe*, izložila je ženska tela prekrivena prozirnim platnima postavljena paralelno okamenjenim telima mermernih skulptura iz grčkog mita o Niobi, deo stalne postavke. Ponosna Nioba hvalila se da je rodila više dece nego boginja Leto zbog čega je stiže osveta. Tuga zbog tragične smrti njene dece okamenila je Niobu, iz

čijih kamenih očiju i dalje liju suze. Ova prekretnica u radu Bikroftove nadovezuje se na projekte koji su započeli 2008. godine kada je u apsidi crkve u Palermu izložila 27 modela zajedno sa 13 gipsanih odlivaka.

Dvostruka izložba posvećena radu Vanese Bikroft priređena je 2011. godine, u galeriji *Lia Rumma u Via Stilicone*, u Milanu. Prikazani su radovi *VB70 i VB MARMI* (radovi u mermeru) - izloženi i na Venecijanskom bijenalu. U prizemlju galerije izvedena je predstava *VB70* povodom otvaranja izložbe. Desetak nagih modela izloženo je među mermernim blokovima neobrađenog kamena i fragmentima figura ženskog tela, stvarajući jedinstvenu skulptoralnu grupu. Tonirana tela učesnica performansa upijaju svojstva kamena i postaju njegov deo stapajući se sa materijalom u bojama belog mermera iz Karare, zelenog oniksa, francuskog crvenog okera, portugalskog ružičastog mermera, sodalit plave, lapis lazulija.

Poslednji rad Bikroftove iz decembra 2022. godine prikazuje seriju skulptura čije otvaranje je pratio performans *VB94* u maloj galeriji *Palazzo Abatellis*, muzeju u kome se nalazi Regionalna galerija Sicilije. Nastup kombinuje žive modele, sa skulpturama i zvučnim zapisom kompozitora Gustava Rudmana (Gusrave Rudman Rambali). Ovaj muzej Bikroft smatra najlepšim na svetu. „*Blagovesti*, Antonela da Mesine (Antonello da Messina) i bista *Eleonore Aragonske*, Frančeska Laurane (Francesco Laurana) ostavili su dubok utisak na mene. Verujem da grad Palermo razume složenost i dijalektiku mog rada i zbog toga se osećam sigurno³”, kaže Bikroft. Žene Palerma različitog izgleda i starosne dobi, ravnopravno izložene među skulpturama koje podsećaju na artefakte iz muzejske kolekcije renesansne umetnosti, evociraju uspomenu na žene iz istorije Palerma. Među učesnicama predstavljena je i žena koja doji bebu.

Žensko telo između estetike i etike

Svaki umetnik koristi svoja sredstva da se izrazi, moje oružje je moje telo. Telo je oruđe u službi umetnosti, a performansima učite da ga kontrolišete, istražujete njegove mogućnosti i granice, zarad emocionalne i spiritualne transformacije (Vestkot, 2013: 5).

Od sedamdesetih godina 20. veka pitanje tela i telesnosti došlo je u fokus društvenih teorija i umetničkih praksi. U težnji za dekonstrukcijom tradicionalnih umetničkih formi nastaje i niz performansa u kojima je telo jedini medij komunikacije. Ispitivanje granica forme sada se prenosi i na telo koje postaje alat i materijal.

3 Anonim. 2023. *Wallpaper Online Magazine*. <https://www.wallpaper.com/art/vanessa-beecroft-VB94-palazzo-abatellis-sicily>. Pristupljeno 3.5.2024.

Postmoderni *tableaux vivants* Bikroftove koji dovodi u pitanje konceptualizaciju, upotrebu i zloupotrebu ženskog tela, može se povezati sa praksom umetnica poput Orlan (ORLAN), Sindi Šerman (Cindy Sherman), Joko Ono (Yoko Ono), Keroli Šniman (Carolee Schneemann), zasnovanom na ideologiji postfeminističkih pokreta koji se bave pitanjima ženske seksualnosti i položaja žene u društvu.

Istraživanje (zlo)upotrebe živog ženskog tela koje Vanesa Bikroft u službi performansa iscrpljuje do granice izdržljivosti, odvija se izvan performansa. Disciplinu i represiju koju praktikuje čitavog života u odnosu prema sopstvenom telu prenosi na svoje modele. Umetnica se često poziva na Godara u svojim nastupima. „Godar je više od bilo kog drugog filmskog stvaraoca prikazao kako se u potrošačkom društvu žena kao slika eksploatiše,“ (Malvi, 2017: 68) ipak njegov projekat se dovodi u sumnju već zbog same činjenice da koristi nago žensko telo. Sliku eksploatacije kojoj su žene podvrgnute u seksističkom društvu, „nije moguće koristiti bez izvesne mere saučesništva u eksploataciji“ (Malvi, 2017: 69). Kontroverze koje se vezuju za performanse Vanese Bikroft ne proizlaze iz same nagosti izloženih tela. Na primeru umetnika Spensera Tunika (Spencer Tunick), znamo da nije teško okupiti na stotine, nekad i hiljade ljudi spremnih da učestvuju u njegovim telesnim pejzažima.⁴ Problem radova Bikroftove je pre svega odnos prema telu drugog, kao mediju i sredstvu. U postupku stroge formalnosti i discipline kojom se modeli iscrpljuju, režirana kompozicija kojom bivaju ukalupljeni i zarobljeni, stavlja pod sumnju da li prizor koji posmatramo reprezentuje eksploataciju ili je sam po sebi eksploatacija. Iako smo u umetnosti performansa već svedočili ispitivanju i pomeranju granica izdržljivosti ljudskog tela, odnos prema tuđem telu pozicionira rad Bikroftove u prostor između feminističkog aktivizma i čiste eksploatacije. Činjenica da su volonteri a kasnije plaćeni modeli pristali na uslove performansa u osnovi opravdava njen postupak. Sa druge strane, postavlja se pitanje na koji način legalnim sredstvima tržište može manipulirati ljudskim telom. Možemo se osvrnuti na Bartovu (Roland Barthes) sintagmu *od dela ka tekstu* prema kom umetničko delo postaje tekst koji se konstruiše kroz akt čitanja/gledanja/slušanja i koji „je vezan za uživanje (*jouissance*), tj. uz zadovoljstvo bez odvajanja ja od proizvodnje“ (Beker, 1999: 207). Iako su ciljevi kritike društveno-političkih situacija i institalizacije umetnosti umetnika jasni, kao i korišćenje individue koja je pristala da bude deo umetnikovog osmišljenog kolektiva, sam pristup i način izvođenja dovode u pitanje da li se umetnica bavi pitanjem problema društva, ili samopromocijom i trgovinom umetnosti koristeći kao alat aktuelna provokativnih dešavanja u svetu.

Postavlja se pitanje da li svojim izborima umetnica želi da odgovori na savremene odlike savremenosti prema Teriju Smitu (Terry Smith) i bira teme i situacije

4 Suprotno postupku Bikroftove Spenser polazi od rada na fotografskom kadru koji se transformiše u instalaciju, formirajući apstraktnu geometrijsku sliku metamorfozom kolektivnog portreta.

koje: 1) globalistički hegemonizuju sve veće kulturne razlike koje oslobađa dekolonizacija, 2) kontrolišu vreme, 3) eksploatišu resurse za koje se zna da se ne mogu obnoviti, 4) pojačavaju i intenziviraju nejednakosti između naroda, klasa i pojedinca, 5) ističu želju za dominacijom kojom se zanose države, ideologija i religija, 6) sagledavaju ekonomiju spektakla i režim reprezentacije koji onemogućavaju neposrednu dostupnost informacija (Smit, 2014: 34). Savremena umetnost je, dakle, strategijski govor o onome što je prisutno kao aktuelni događaji ili splet situacija u svetu, objekat ili taktika izvođenja aproprijacije ili intervencije u svetu savremenim oblicima života. (Šuvaković, 2017: 36).

Primeru radi, u suprotnosti sa „kalupima” ženske lepote u praksi Bikroftove i prihvatljivim oblicima privlačnog tela, nalaze se slike *sirovih* aktova – Dženi Savil (Jenny Saville). Ovo nisu prikazi koji prkose zahtevima tržišta lepote, već prikazuju njegovo naličje. U seriji autoportreta kojima pripadaju *Plan* (1993), *Prop* (1993), *Branded* (1992) velikim platnima dominiraju aktovi masivnog ženskog ili muškog tela u prostorima sterilnog ambijenta „klanice” u kojoj se odvija transformacija. Kadriranje tela pojačava dramatičan utisak nesavršenosti koja je odbojna i koja mora biti preoblikovana. Boja kože je poput mesa na koje je ljudsko biće svedeno. Autoportret *Plan* (1993) prikazuje telo umetnice obeleženo konturama, putokazima za hirurški nož koji je alat za modelovanje i odstranjivanje viška materijala do idealnih proporcija. Lars Svensen (Lars Fredrik Handler Svendsen) u delu *Filozofija mode* (2004) zapaža da zamena sala mišićima i potčinjavanje hirurškom skalpelu nije samo posledica slobodnog izbora ličnosti već jedne gotovo uniformne, internacionalizovane tendencije koja postaje društvena norma.

Opsesija pitanjem estetske uniformnosti tela Bikroftove, do koje dolazi uspostavljanjem kontrole nad grupom depersonalizovanih lutaka, može se dovesti u vezu sa istraživanjem estetike tela umetnice Orlan. Dok je rad Vanese Bikroft usmeren ka eksponiranju ženskog tela i njegove upotrebne vrednosti u industriji zabave, Orlan izlaže sopstveno telo estetskoj transformaciji sa ciljem da pokaže mučni proces kroz koji telo prolazi da bi dostiglo društveno očekivani ideal. *The Reincarnation of Saint Orlan* (1990) pokazuje niz plastičnih operacija u kojima umetnica za svoje estetske uzore uzima prototipe lepote iz evropske likovne umetnosti.⁵ Tokom ovih intervencija Orlan je bila samo pod lokalnom anestezijom i u budnom stanju čitala kritike Džudit Batler (Judith Butler) i Julije Kristeve (Julia Kristeva), čime je naglašavala feministički aspekt svojih radova. Dodirnu tačku sa radom Bikroftove čini Orlanino traganje za sopstvenim identitetom izgubljenim

5 Čelo Leonardove Mona Lize, bradu Botičelijeve Venere ili nos Dijane iz Fontenbloa.

u tranziciji unutrašnjih i spoljašnjih stanja. Orlan postavlja pitanja koliko naše telo pripada nama i do koje mere je čovek pasivan u donošenju odluka o sopstvenom telu. Izbori bivaju nesvesno utisnuti kroz nametnute uzore. Trendovi proizvode zahteve za novim identitetima koji poništavaju prethodne. Rezultat je groteskna kreacija.

Zaključak

Možemo zaključiti da je potraga Vanese Bikroft za ispitivanjem odnosa između identiteta i identifikacije, kao i ženske seksualnosti u ambijentu marketinškog terora lepote u sprezi sa ličnim nesigurnostima dovela u pitanje granice društvenog konteksta u kome montaža postaje ključ za građenje idealne stvarnosti. Telo kao opna koja deli naš svet na *unutrašnji* i *spoljašnji* može biti naša spona sa svetom ili uzrok raskola. Bikroft u svojim radovima uspostavlja model avatara koji s vremenom sve više gubi na autentičnosti i pretvara se u armiju klonova koji deluju kao živi štit između njene potrebe za oslobađanjem tela i njene lične anksioznosti i osećaja stida; dok aktuelizuje Fukoovu (Michel Foucault) ideju o kontroli nad telom koje se u tržišnim uslovima sve više tretira kao mašina koja se može usmeravati, disciplinovati i nadzirati. Džefri Dajč smatra Bikroftovu „predvodnicom novog talasa ženske umetnosti” (Deitch, 2003: 26) i opisuje njen rad kao *konceptualni autoportret*, ili *surogat autoportret* (Deitch, 2003:26). Ovi autoportreti u mediju performansa spajaju lepotu i patnju, predstavljaju potragu Bikroftove za ličnim identitetom i prihvatanjem tela kroz kolektivni portret idealizovane nedostižne ženstvenosti, u društvu koje profitira na našim nesigurnostima.

REFERENCE:

1. Bart, Roland.1971. *Od djela ka tekstu*, u: Baker, Miroslav (priređivač). 1999. *Savremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
2. Đokić, Jelena. 2009. *Postkultura, Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio.
3. Đorđević, Jelena. 2008. *Telo u kulturi*. Beograd: Kultura 120/121.
4. Fuko, Mišel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati*. Sremski Karlovci–Novi Sad: IK Zorana Stojanovića.
5. Gordelije, M., Panof, M. 2002. *Stvaranje tela u: Antropologija tela*, Kultura br. 105/106. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 27–43.
6. Jankov, Sonja. 2021. Rukopis doktorske disertacije *Citiranje arhitekture jugoslovenskog modernizma kao stvaralački i intepretativni metoda u savremenim umetničkim praksama*. Beograd: Univerzitet umetnosti, F 3/2018.
7. Malvi, Lora. 2017. *Vizuelna i druga zadovoljstva*. Beograd: Filmski centar Srbije.
8. Merlo-Ponti, Moris. 1975. *Telo kao izraz i reč*. Fenomenologija, Beograd: Nolit.
9. Mulvey, Laura. 1975. *Visual Pleasure and the Narrative Cinema*. New York: Oxford University Press.

10. Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
11. Renee Roll, Melanie. 2014. *Performing the image: The tableaux of Vanessa Beecroft*, MA: College of the Arts of Kent State University).
12. Smit, Teri. 2014. *Savremene umetnosti i suvremenost*: zbirka eseja. Beograd: Orion art.
13. Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
14. Šuvaković, Miško. 2017. *Strateške i taktičke tranzicije*: u Čekić, Jovan i Šuvaković, Miško (ed.). *Nova povezivanja – od scene do mreže*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
15. Vestkot, Džejms. 2013. *Kad Marina Abramović umre*. Beograd: Plavi jahač.

Linkovi:

1. Anonim. 2023. "Vanessa Beecroft's ethereal performance and sculpture exhibition explore Sicily's cultural history". *Wallpaper Online Magazine*. Pristupljeno 3.5. 2024. <https://www.wallpaper.com/art/vanessa-beecroft-VB94-palazzo-abatellis-sicily>.
2. Bender, Saskia. 2022. *Vanessa Beecroft - A Video Essay*, Brera Art Academy in Milan, August 14, 2022. Pristupljeno 24.1.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=i-8fpoFfnR8>.
2. Pietra, Brett Kelly, dir. 2007. *The Art Star and the Sudanese Twins*. New York, NYC: Indiepix, 2009. DVD.
3. Harding, Luke. 2005. *Ruthlessly exposed*, The Guardian, April 8, 2005, Pristupljeno 12.2.2024. <https://www.theguardian.com/world/2005/apr/08/worlddispatch.germany>.
4. Johnstone, Nick. 2005. *Dare to Bare*, The Guardian, March 13, 2005. Pristupljeno 22.2.2024. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/mar/13/art>.
5. Larocca Amy, 2016. *The Bodies Artist*, The Cut, August 9 2016. Pristupljeno 12.2.2024. <https://www.thecut.com/2016/08/vanessa-beecroft-bodies-artist.html>.
6. Shapiro, David. 2008. *Vanessa Beecroft: Interview by David Shapiro*, Museo Magazin. Pristupljeno 2.3.2024. <https://www.museomagazine.com/VANESSA-BEECROFT>.

Self-Portrait of Vanessa Beecroft in the Medium of Performance

Abstract: Vanessa Beecroft is a contemporary artist of Anglo-Italian origin, whose work is associated with the USA. She currently lives in Los Angeles. After studying painting at the Accademia Ligustica di Belle Arti in Genoa (1987–1988), she completed her studies in Stage Design at the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan. Her artistic expression in the medium of performance is based on the direction of live visual compositions, in which she combines elements of theatre, painting, sculpture, architecture, and fashion, interpreted through the lenses of feminism and voyeurism.

The central focus of her work is the staged live images of naked female figures with sculptural forms, presented in a Renaissance perspective. These reflect her quest for identity and finding harmony in her own body. The models are *mannequins*, (un)dressed, motionless, and distant elements of a precisely composed image, which become the archetype of the female figure in the artist's performances. The themes that preoccupy her include the female body, nutrition, gender, racial determination and belonging, as well as current political issues. Despite being considered brilliant, her performances have also been interpreted as disturbing, sexist, superficial, and bordering on racism, due to the actions she takes during the creation process and her statements in the media.

Assuming that Vanessa Beecroft's artistic expression is a reflection of her subconscious processes transposed into performance from the role of director, this work aims to examine the facts that show that the problems of contemporary society that preoccupy Beecroft in her work are inseparable from her personality, origin, upbringing, fears, and challenges she faces since early childhood. Therefore, the contradictory views in the critique of Beecroft's performances arise from the interpretation of her work in the context of social phenomena and political (in)correctness, ignoring her search for her own identity. A comparative approach follows Beecroft's work in the medium of performance in relation to her biographical data, statements, and publicly available documentary material.

Keywords: Beecroft, performance, female body, nude, identity, self-portrait