

Ana SIMONA ZELENVIĆ¹Univerzitet u Beogradu²
Filozofski fakultet

UDK

7.071.2:929 Ладик К.
7:141.72(497)"1968/1983"

ANALIZA I INTERPRETACIJA PERFORMANSA, HEPENINGA I *BODY ARTA* KATALIN LADIK: FEMINISTIČKA STUDIJA

APSTRAKT Rad ispituje feminističke aspekte ili implikacije performansa, hepeninga i *body arta* neoavangardne jugoslovenske umetnice Katalin Ladik. Budući da je nastajala u specifičnim društvenim uslovima jugoslovenskog društva krajem šezdesetih, umetnost Ladik sa jedne strane ima svoj subverzivni feministički potencijal u vrlo patrijarhalnoj sredini, dok je sa druge možda upravo njegov proizvod, u tom smislu što pokazuje nedoslednosti, kontradikcije i diverzitet u shvatanju roda, rodnih uloga, Žene, feminiteta i emancipacije. Na osnovu radova nastalih u periodu od 1968. do 1983. godine, nastojaću da analiziram odnos umetnice prema polu, rodu, seksualnosti, polnoj razlici i rodnim ulogama, trudeći se da ukažem na društveni značaj (emancipatorski potencijal) feminističkih aspekata njenog rada, ali i pokušavajući da odgonetnem značenja njenog eklektičnog i hibridnog poimanja pomenutih pojmova i njihovo integrisanje u njenu ličnu teoriju, ili pre, mitologiju.

Ključne reči: feminizam, feministička istorija umetnosti, feministička umetnost, ženska umetnost, performans, *body art*, hepening, jugoslovenska neoavangarda

UVOD

Osvrt na umetničku delatnost Katalin Ladik najčešće se sreće u publikacijama preglednog karaktera. Gotovo sva stručna literatura prepoznaje potencijal i značaj koje feministička perspektiva ima za proučavanje njenog dela, ali se dosadašnja analiza uglavnom zadržala na prepoznavanju buđenja Žene kao umetničkog subjekta, te određenih pitanja upotre-

1 E-mail: anasimona01@gmail.com

2 Autorka je doktorantkinja na Univerzitetu u Beogradu.

be (ženskog) tela i seksualnosti, pola i roda (Cf. Šuvaković 2010a; Schuller 2004; Lazić 1996; Slapšak 1996; Đerić 1996).

Feminizam koji je postojao u Jugoslaviji sedamdesetih godina se ne može označiti kao koherentna teorijska, društveno-politička i aktivistička praksa. Postojali su različiti oblici socijalističkog feminizma – onaj koji je nastajao kao zalaganje za „žensko pitanje”, shodno marksističkoj tradiciji, onaj radikalniji čiji je predmet kritike bio patrijarhat prisutan ne samo u podeli rada već i u sferi simboličke reprezentacije, kao i svi međuoblici feminističkih teorija i praksi koje nisu striktno kategorisane s obzirom na svoju heterogenu prirodu. Može se reći da su posle 1968. počele da se javljaju određene feminističke vrednosti i tendencije unutar umetničkih praksi umetnica neovangarde, performansa i *body arta*, naročito pod uticajem zapadne umetnosti, pop-kulture, muzike, filma i pozorišta. Međutim, ove vrednosti javljale su se fragmentarno, nedosledno, sporadično i uglavnom nisu imale veze sa feminističkim pokretom, aktivističkim grupama ili teorijom. Katalin Ladik (ali ne samo ona, već i Milica Mrđa, Bogdanka Poznanović i Marina Abramović) je stoga ponekad karakterisana kao *proto-feministička* umetnica, ili kao umetnica koja tematizuje probleme bivanja ženom, ali ne i kao feministička umetnica.

Ova razlika između ženske i feminističke umetnosti u teoriji je obrazložena uglavnom kao razlika u nameri ili svesti umetnice kada govori o određenim temama. Felan feminističkom naziva umetnost koja je svesno angažovana, koja se bavi aktuelnim problemima žena i njihovog položaja, ali i preispitivanjem različitosti sopstvenog iskustva, a ženskom onu koja to čini nesvesno. Feministička umetnost bi onda podrazumevala svesnu primenu feminističkih principa i pogleda na svet i van domena umetnosti, tj. obuhvatala bi, pored stvaralaštva koje se bavi tzv. ženskim pitanjem, i politički ili neki oblik kolektivnog aktivizma (Čubrilo 2008). Miodrag Šuvaković (2012), pri definisanju feminističke i ženske umetnosti, navodi istu razliku. Preovlađujući diskursi u feminističkim teorijama roda odnosno teorijama koje pokušavaju da definišu Ženu, žensko iskustvo ili poziciju ženskog subjekta, jesu esencijalistički i konstruktivistički. Dok je esencijalistički feminizam zaslužan za novi afirmativni odnos prema specifično

ženskom iskustvu, fokusiran na mapiranje polne razlike i njenih društvenih i kulturnih posledica, konstruktivistički feminizam dekonstruiše rod kao društvenu kategoriju, deesencijalizuje značenje bivanja ženom i dovođi u pitanje postojanje polne razlike kao nečeg prirodnog ili svojstvenog rodu. Umetnost koja se oslanja na esencijalističke teorije povezuje Ženu sa prirodom kroz performans ili upotrebu materijala ili specifično žensku ikonografiju, slaveći polnu razliku kao prostor subverzije i ženskog oslobođenja. Sa druge strane, umetnost vođena konstruktivističkim teorijama roda izrazito je kritički nastrojena prema samoj kategoriji Žene, ona demistifikuje i u kritičkom maniru razlaže i osvetljava određene uvrežene društvene pretpostavke po kojima su strukturirane kategorije pola, roda, seksualnosti i identiteta uopšte.

NEVOLJA SA OBJEKTOM

Nužni preduslov za stvaranje i ženske i feminističke umetnosti je pre svega postojanje i vidljivost rada umetnica, odnosno transformacija žena iz objekata pogleda u subjekte pogleda. Odsustvo ženskog pogleda i glasa u umetnosti i kulturi kroz istoriju bilo je uzrokovano kako opresivnim strategijama marginalizacije žena, tako i pozicioniranjem žena u umetnosti na mesto objekta predstave, posmatranja i izražavanja muškog pogleda i želje. Situaciju usložnjava činjenica da su umetnice jezik osvajale performansom i *body artom*, u kojima su kao sredstvo izraza koristile svoje telo, često nago. Feministkinje su sugerisale izbegavanje predstavljanja ženskog tela na ovaj način u umetnosti i pop-kulturi zato što je ono nužno upleteno u falogocentrični diskurs, i uvek već objekat. Ipak, umetnice to nisu nužno uvažavale, uprkos optužbama za egzibicionizam, narcizam, egoizam, individualizam i samoobjektifikaciju. Naprotiv, nago žensko telo je vrlo često prisutno u umetnosti performansa i *body artu*. Lusi Lipard tvrdi da žene, koristeći svoja tela u umetničkom radu, koriste sebe (a ne samo svoja tela), i ističe da ovaj značajan lični psihološki faktor pretvara njihova tela ili lica iz objekata u subjekte (Wark 2006).

Ako kao osnovni kriterijum prihvatimo upravo ono što sve teorije o feminističkoj umetnosti uzimaju za polazišnu tačku, a to je „buđenje ženskog

subjekta”, gotovo celokupan umetnički opus Katalin Ladik možemo nazvati feminističkim.³ Ipak, ona zauzima poziciju subjekta koji je svestan mogućeg objektiviranja, ali koji uprkos tome stvara. Ladik i sama primećuje da je bila predmet objektiviranja:

„Kako da ne, stalno su se odnosili prema meni kao ženi–objektu... Ali sam znala da imam u sebi više od toga. Mada sam takođe znala da jedino na taj način mogu da privučem pažnju na sebe. Kada neko izlaže samo grudi i govori nešto, ako ta poezija ne valja i ako je to samo obično izlaganje grudi, a nije povezano ili motivisano nečim drugim, onda je to izlaganje prazno. Ja sam pretpostavila da će, pored toga što gledaju u moje grudi, osetiti i nešto drugo” (Zelenović 2016).

Ladik se nije opirala reprezentaciji unutar sistema, bila je uporna u nameri da unutar objektiviranja stvori za sebe poziciju subjekta, ali tako što će ona definisati, artikulirati uslove ili kontekste u kojima bi je kao subjekat afirmisali isti ljudi koji je afirmišu kao objekat. Svojom izjavom ona potvrđuje da su muškarci i oni koji gledaju, i oni koji valorizuju. Time pokazuje da je njoj kao ženskom subjektu važan sud muškog subjekta, što upućuje na to da ili svoju umetnost vidi u okvirima postojećeg umetničkog kanona koji je formiran falogocentričnim diskursom, ili da ne prepoznaje umetnički kanon kao ideologizovan već univerzalan prostor za izražavanje.

Ladik, isprva, zbog stava društva, nije htela da se pojavi u javnosti, te je slala svoje pesme poštom redakciji *Ūj Simposiona*, ali čim se pojavila, pažnja je istog trenutka bila usmerena na nju, konkretnije – njeno telo.⁴ U društvu koje zastupa ovakav stav nemoguće je istovremeno dostići propisane standarde za lepu ženu i dobru umetnicu; postojanje subjekta isklju-

3 Od ranih performansa, poput pararitualnih ili šamanističkih izvođenja u Ateljeu 212, Domu omladine u Beogradu, zatim u Novom Sadu, Temerinu i na zagrebačkom GEF-u 1970. godine, preko fonične poezije, verbo-vokovizuelnih istraživanja, poznijih izvođenja performansa poput Mandore i Alise, do objavljenog autobiografskog romana, Katalin Ladik zauzima poziciju snažnog ženskog subjekta.

4 Navodi kako se često susretala sa komentarima poput: „Kako ste lepi, zašto, čemu onda pisati kad ste tako lepi” (Zelenović, 2016).

čuje objektivizaciju i obrnuto – bivanje objektom pretpostavlja nedostatak subjekta.⁵

Katalin Ladik je svoje telo izložila publici u Jugoslaviji 1970, kada ju je Jovan Ćirilov, pročitavši njenu najavu pararitualnog performansa u *Politici*, pozvao da ga izvede u Ateljeu 212. U to vreme u Jugoslaviji, nago ljudsko telo je počelo sve više da se prikazuje u umetnosti i koristi kao sredstvo umetničkog izražavanja.⁶ Prikazivanje nagog tela u performansu, posebno ženskog, nosi subverzivni potencijal, jer se tim činom narušava javni moral i ukazuje na njegovu licemerje. Takođe, ono nosi i emancipatorski potencijal, budući da govori o telesnim, seksualnim i drugim ličnim slobodama koje ukazuju na promenu paradigme u kulturnom sistemu. Ladik u tom performansu nije bila potpuno naga, mada se naslućivalo da nema donji veš, a jedna dojka je bila čas otkrivena čas pokrivena, u zavisnosti od toga kako je držala gajde. Ritualni karakter izvođenja vidljiv je u stihovima, kostimografiji i scenografiji, pokretima, glasu i ritmu muzike koji proizvodi na instrumentima. Umetnica je ritualno sa sebe svlačila uloge žene, ali sa druge strane i preuzimala ulogu šamanke, čime je *skidanje* delimično ostajalo u domenu uloge. Ipak, ona ističe katarzičnost čina – razlog *svlačenja* pred publikom jeste vlastito oslobađanje („prekid s hipokrizijom”), provokacija društva i ostvarivanje umetničkih ciljeva (Kesić 1981, 73).

Ladik je svoje kontradiktorne pozicije možda pre doživljavala kao posledice društvenog sistema koji ova ograničenja nudi kao privid izbora, nego što je samu sebe doživljavala kao kontradiktornu. Problem su stvarale uloge koncipirane prema starom sistemu koji žene kategorizuje, kanonizuje i demonizuje i smešta u domen (javne ili privatne) kuće, a kojima su dodata očekivanja novog sistema u vidu angažovanja u ličnom, poslovnom i društvenom životu:

5 Ovaj paradoks bivanja umetnicom i objektom u isto vreme istraživale su umetnice fluksusa – Šigeko Kubota (Kubota Shigeko), Joko Ono (Yoko Ono), Karoli Šniman (Carolee Schneemann), Šarlot Murman (Charlotte Moonman), koristeći eksplicitno telo u svom delu, ali i umetnice feministkinje poput Hane Vilke (Hannah Wilke) i Marte Vilson (Martha Wilson) (Schneider 2002).

6 To se prvi put dogodilo na prvom BITEF-u 1967. Izlaganje nagog tela je u tom kontekstu politički čin.

„Nosim dvostruko opterećenje: sve obaveze i sudbinu patrijarhalne žene i žene koja se sama izborila za svoju emancipaciju. To stvara neurozu, ali ta neuroza može biti i kreativna. Javna, lijepa i erotična žena postaje seksualna meta, objekt i idol. Danas me zasipaju ljubavnim pismima i telefonskim pozivima. Taj mit, koji i jesam i nisam željela, prilično je mučno nositi” (Šuvaković 2010a, 32).

Ladik je svoj performans, „poetski šou” izvela ogrnuta ovčijom kožom i bosonoga u podrumu Ateljea 212.⁷ Jasno je bilo da postoje elementi ritualnog, da umetnica ima neku vrstu šamanističke uloge, a njena nagost je, može se reći, u tom kontekstu očekivana. Međutim, publika je, kako saznajemo čitajući dnevnu štampu i magazine koji o performansu pišu, bila fascinirana činjenicom da ona performans izvodi naga. Popularni italijanski nedeljnik *L'Europeo* iste godine je objavio o Ladik duži tekst, u čijem je sastavu i intervju sa njom. Tri godine kasnije, još prodavaniji *Gente*, koji piše o javnim ličnostima, objavio je tekst o Ladik. Oba teksta u naslovu naglašavaju činjenicu da je umetnica pri izvođenju naga.⁸ U sličnom maniru je domaći „erotski časopis” („za muškarce”) *Adam i Eva*, u junskom broju iz 1970, naslovio tekst o ovoj umetnici: *NAGA PESNIKINJA*.⁹ Vrhunac sek-

7 Ladik govori o tome kako je najavila u *Politici* da će „razgoličena govoriti svoju poeziju, izvesti nekakav šamanski ritual”, i pošto je to pročitao, Jovan Čirilov ju je pozvao da performans izvede u Ateljeu: „Lajala sam, ajde sad, pokaži se! Mislila sam da ću umreti od stida pred Mirom Trailović i Čirilovim!” (Stavrić 2008)

8 *LA POETESSA CHE RECITA NUDA SULLA SCENA (Pesnikinja koja recituje naga na sceni)*, u prvom, i *E' NATA IN JUGOSLAVIA LA PRIMA POETESSA-STRIP (Rođena je u Jugoslaviji prva strip-pesnikinja)*, u drugom. U drugom tekstu je, donekle, i logična pojava ovakvog naslova, s obzirom na senzacionalistički karakter magazina. Čak je upotrebljena reč striptizeta (*spogliarellista*), dok umetnica sama ovu reč u istom tekstu stavlja pod navodnike (*Ho incominciato cinque anni fa recitando poesie che accompagnavo con musiche, effetti di luce, qualche pantomima: così e nato il mio „strip-tease”*). U istom tekstu senzacionalistički karakter potvrđuje i izbor reči *diva* za umetnicu i *šou* za performans (Šuvaković 2010a, 86–90).

9 Tekst počinje rečenicom:

„Kažu da je najseksualnija pesnikinja u zemlji, zatim se u tekstu nalaze rečenice poput: *Pesme su joj neosporno dobre! Međutim, nešto drugo je izbacilo Katalin Ladik u prvi plan: svoju poeziju recituje, najčešće – naga... Najerotskiji deo njene poezije počinje u trenutku kada među grudi stavi tam-tam i počne besomučno da udara po njemu...*” (Šuvaković 2010, 92).

sizma predstavlja cinično pitanje na kraju intervjua „da li će izvoditi gola dok joj se kukovi ne izmene i telo dobije celulit” (ibid.). U njenom odgovoru vidi se da je i ona sama normativnu žensku lepotu tretirala kao sredstvo prenošenja određene poruke, jer kaže da će, kada ona ostari, poruku prenositi mlade, lepe i inspirisane nove pesnikinje (ibid.). Isti diskursi vidljivi su i u dnevnim novinama poput *Politike* i *Večernjih novosti*, koje donose kratke izveštaje o performansu.¹⁰ U *Politici* se navodi: „to što smo videli i čuli u Teatru u podrumu Ateljea 212 zaista je bilo lepo: i poezija i naga Katalin!” (ibid., 91).

Vrhunac *profanizacije* umetnosti Katalin Ladik vidi se u popularnosti njenih šire distribuiranih fotografija i reputaciji „seks-simbola”. Ona govori o zloupotrebi nagog ženskog tela (koje je korišćeno u svrhu umetnosti) u svrhe neke vrste pornografskog sadržaja:

„Bilo bi lijepo vjerovati da sam ja produkt seksualne revolucije, ali, unatoč slikama golih žena kojih je bilo posvuda, kad sam to uradila ja, žena iz neposredne blizine, došlo je do skandala... Nisam imala iskustva s foto-reporterima, a on je prodavao sve, svaki kvadratić, postupao je ‚profesionalno’. A kako na slici izgledam, prvenstveno ovisi o foto-reporteru, o njegovom rakursu. Kad je trebalo slikali su me kao seks-bombu, a drugi put kao vječno žensko” (Šuvaković 2010a, 98).

Pitanje granice između pornografije i umetnosti u feminizmu je ispitivano posebno nakon šezdesetih godina, kada se granice visoke umetnosti i niske pop-kulture sve više i intenzivnije brišu. Rana saradnja feministkinja po pitanjima pornografije i podele polova u svetu umetnosti, koja je u suštini vrsta podizanja svesti, reminiscencija na prakse iz šezdesetih, igrala je, po mišljenju Mojre Rot (Moir Roth), važnu ulogu za nastanak feminističke umetnosti performansa. Eksplicitno predstavljena naga ženska tela u performansu na taj način skreću pažnju na iluziju „prirodnosti” tela i stvaraju

10 Dok je u *Politici Ekspres* (23. 2. 1970) naslov glasio *ŽESTOKI APLAUZI U HLADNOM PODRUMU (Uspela pesnička egzibicija u Ateljeu 212)*, u *Večernjim novostima* (23. 2. 1970) je kratak: *KATALIN U PODRUMU* (Šuvaković 2010a, 91).

rascep između tela kao označenog i kao označitelja, i taj semantički kolaps koji se dešava čini terorizam polarnosti očiglednim (Schneider 2002, 20).

Na taj način, performans Ladik u ovom kontekstu problematizuje pitanja ženskog tela kao sredstva umetničkog izraza, ali i ženskog tela kao unapred kodiranog u okviru neizbežne binarne strukture zapadnog sistema mišljenja. U slučaju Ladik, telo se, navodi Dubravka Đurić, konstruiše kao „simboličko telo Žene”, za razliku od „ženskog tela” kakvo se javlja u visokoj kulturi koje artikulišu umetnici. Nago žensko telo umetnice konstruiše se nasuprot ženskom telu konstruisanom u tadašnjim reklamama ili nasuprot ženskom telu u pornografskim časopisima, telu koje je uvek konstituisano kao pasivno i namenjeno prevashodno muškom pogledu (Đurić 2006, 176). Iako ne razrešava date probleme (a možda cilj i nije razrešavanje, već otvaranje pitanja), umetnica svojim performansom problematizuje do tada neproblematizovane fenomene vezane za upotrebu/percepciju ženskog tela kao subjekta i objekta, a to je, u trenutku kada feminističke prakse u Jugoslaviji još nisu uzele maha, od izuzetne važnosti za podizanje društvene svesti o položaju, mogućnostima i problemima umetnica i žena uopšte.

ŽENA U UMETNOSTI KATALIN LADIK: PRIRODNI POL ILI RODNI KONSTRUKT

Teme kojima se Ladik bavi, naročito u periodu posle 1968, a pre 1983, obuhvataju društvena i nekonvencionalna značenja erotizma ženskog tela, ženske seksualnosti, roda/pola,¹¹ zatim specifičnost ženskog iskustva i ženske psihologije i domena ličnog kao političkog. Ladik prilazi ovim temama iz različitih perspektiva, nekada afirmišući specifičnost ženskog iskustva i polarizujući seksualnost, a nekada kritički preispitujući rodne uloge, standarde lepote, društvena očekivanja i sve što rod kao konstrukt podrazumeva. Ovom ambivalencijom prema načinu posmatranja i ispoljavanja *žen-*

11 Rod se u ovom tekstu odnosi na analitičku kategoriju prepoznatu od strane feministkinja drugog talasa, rod kao društveni konstrukt, niz normativnih obeležja i uloga nametnutih ženama u patrijarhalnom društvu. U izuzetnim slučajevima, koji će biti naglašeni, rod je posmatran kao društvena kategorija konstruisana kroz izvođenje rodne uloge, kako ga posmatraju feministkinje i feministi konstruktivističkog feminizma.

skog u svojim istraživanjima Ladik dokazuje da ne zastupa nijednu čvrstu feminističku poziciju, ona je daleko od kategoričnosti, daleko od oslanjanja isključivo na jednu liniju teoretizacije, baš naprotiv, u njenom radu se oseća eklekticizam obeležen selektivnim preuzimanjem njoj lično inspirativnih tema, motiva, teorija i problema. Dok se u mnogim radovima uočava mitologizacija polne razlike, čak i esencijalizacija roda, u drugima se vidi, ili pre nazire u elementima, konstruktivistički odnos prema rodu.

KRITIKA RODNIH ULOGA

Blackshave Poem je performans koji je Katalin Ladik izvela u više navrata, varirajući njegovu ikonografiju, ali baveći se istom ili sličnom problematikom. Prvi put je izveden u Novom Sadu 1978, zatim iste godine u Vircburgu, te najzad ponovo u Novom Sadu i Budimpešti 1979. Umetnica u performansima *Blackshave Poem* izvodi tzv. antistriptiz. Ona igra, svlačeći sa sebe odeću kao da izvodi pravi striptiz, ali, ironično, na njoj se ispod skidanja svakog sloja nađe još jedan sloj odeće. Umetnica provocira posmatrača – dok oni očekuju da u svakom trenutku pred njima osvane njeno nago telo, ona ih zatiče odećom koja prekriva svaki deo tela. Duhovit je trenutak u kojem umetnica posle svlačenja haljine (koja liči na narodnu haljinu) ostaje obučena u crnu rolku i pantalone preko kojih je čipkasti beli donji veš, i počinje da nanosi na bradu i ispod pazuha penu za brijanje i brijačem prelazi preko crne rolke. Ona u formi performansa kombinuje ples sa glumom, odnosno simulacijom izvedbe koja je deo svakodnevne prakse. Time umetnica akcentuje performativnost obe prakse u funkcijama izvođenja rodni uloga. Ovakva kombinacija striptiza, kao stereotipno vezanog za skidanje odeće i ogoljavanje ženskog tela, i brijanja brade kao radnje stereotipno vezane za praksu osoba muškog pola, činila se tada posmatračima možda kao začuđujuća, nelagodna i alogična. Ipak, ona brije i dlake koje se nalaze ispod ruku, tako da ujedno ukazuje i na konvencije o ženskoj lepoti. Namerno sučeljavanje ovakvih radnji može se čitati kao vrsta društvene kritike, u vidu parodiranja ovih performativnih, stereotipnih i konvencionalnih radnji njihovim ironičnim sučeljavanjem, u kojem niti jedna od njih nema sopstveni pretpostavljeni efekat, niti se zapravo odvija kao svrshodna. Ne samo da se umetnica ne skida već, naprotiv, ostaje obučena još više –

ona se i ne brije. Obe radnje su ogoljene na svoju mehaniku, lišenu suštine, odnosno pravog značenja i funkcije, rekontekstualizovane u performans, koji ih upravo time što ih izvodi iz uobičajenog konteksta predstavlja kao one čije značenje treba preispitati.

Ovakvo parodično izlaganje svakodnevnih praksi vezanih kulturnim kodovima za određeni rod može da se tumači kao postupak kojim je rod predstavljen kao društveni konstrukt, i tako stavi u kontekst zaključaka feministkinja poput Butler (Judith Butler) i Vitig (Monique Wittig) o performativnosti roda. Ovaj performans aktualizuje već problematizovana pitanja žene kao objekta androcentričnog pogleda, jer je striptiz podrazumevan za čin čiji je cilj upravo fizičko udovoljavanje muškom pogledu, odnosno muškoj seksualnoj želji. Umetnica svlačenjem biva sve obučenija, čime ovu želju ostavlja neispunjenom, a time što na sebi ostavlja čipkasti donji veš i brusthalter, kao simbole onoga što je za muškarce seksualno poželjno na ženi, ismeva mušku fetišizaciju ženskog tela u donjem vešu. Ipak, čipkasti veš ostaje na mestima gde se očekuje, ističući fetišizovane delove ženskog tela.

Ovakav postupak ženskost i muškost predstavlja kao određene izvedene uloge, maskaradu.¹² Žena maskaradom, po Lakanu (Jacques Lacan), postiže bivanje falusom, odnosno reprezentom manjka koji falus otelovljuje (Butler 2010). Katalin Ladik u performansu *Blackshave Poem* izlaže ovu maskaradu podsmehu, rod se pokazuje kao parodijska konstrukcija, izloženi elementi koji pretpostavljaju ženu kao *bivanje falusom* (poput čina striptiza i donjeg veša) podvrgnuti su inverziji, što bi moglo da predstavlja otpor samoj *falusnoj ekonomiji* reprezentacije i dekonstrukciju konstrukta ženskosti i ženstvenosti koje u falocentričnom diskursu postoje u vidu maskarade. Lakan vidi maskaradu kao komediju polnih pozicija (ibid.), a ismevati ovu komediju u slučaju performansa *Blackshave Poem* moglo bi da znači, sa jedne strane, odbijanje da se u njoj učestvuje i, sa druge, učestvovanje u njoj, ali akcijom koja je subvertira iznutra. Svlačeći uloge, maske,

12 Termin uvodi Džoan Rivijer (Joan Riviere) u *Womanliness and Masquerade* 1929. godine, a dalje ga ispituju psihoanalitičari/ke i feministkinje post-strukturalizma.

konstrukte ženskosti oličene u haljini i ostalim slojevima odeće s početka performansa, trebalo bi da ostane svučena na svoju suštinu, a ona ostaje u rolci, pantalonama i donjem vešu. Time ostavlja mogućnost da se tumači da je umetnica htela da pokaže kako je esencijalna ženskost (i ženstvenost) zapravo i sama konstrukat, što bi u kontekstu teorije Batler bilo ilustrovano kopijom bez originala.

Bitno je napomenuti da umetnica odabira (anti)striptiz kao formu kojom želi da ismeje sliku žene u društvu, jer ona, kao i u slučaju performansa u Ateljeu 212, bira ritual za sredstvo izraza subjektivnosti i bunta. Katalin Ladik performansom antistriptiza razotkriva prividnost ove igre, ali je ujedno i komentariše kao društvenu realnost, diskriminatornu praksu patrijarhalnog društva. Ona ismeva „mногоstruko podavanje” publici koje striptiz podrazumeva i tako izbegava poimanje umetnice kao objekta.

Katalin Ladik je performans *Blackshave Poem* izvela i u sklopu hepeninga *Screaming Hole (Rupa koja vrišti)* 1979. godine u Novom Sadu, u holu Tribine mladih. U prostoriju je postavljena „kružna soba”, prostor ograđen papirom u kojem je umetnica prvo pripremala sebi obrok, a zatim izvela pomenuti performans. Paravan je bio postavljen tako da nije bilo otvora, što znači da publika nije mogla ni da vidi šta umetnica unutra radi, ni da li se ona uopšte nalazi unutra. Ono što je publika mogla da oseti bio je miris prženog obroka, na osnovu čega je mogla da pretpostavi da se unutra nalazi neko ko taj obrok priprema. Ladik je računala na to da će publika biti zainteresovana da sazna šta se zbiva i da će tako načiniti intervenciju, ne bi li učinila taj intimni prostor dostupnim svom pogledu. Tako je načinila prvi korak i cigaretom „kao slučajno” (Zelenović 2016) probušila paravan, čime je podstakla publiku da nastavi da tu rupu širi, ali i da pravi druge, tako međusobno opravdavajući svoj, u osnovi voajerski nagon, da pogledom prodru u tuđi privatni prostor. Ovaj sa svih strana zatvoreni prostor, u kome je umetnica „živela jedan intimni život” (ibid.), može da se shvati kao *ženski prostor* u koji je društvenim sistemom žena pozicionirana. U njemu je umetnica pripremala obrok, dakle, time je referisala na tipične ženske uloge unutar datog privatnog prostora.

Zatim je, kada je već postala dostupna pogledu publike, počela da izvodi *Blackshave Poem* i zamolila fotografa da snima reakcije publike kamerom koja je unutra bila postavljena. Prema njenom svedočenju, publika je bila šokirana, što ona delom tumači i kao njihov iznenadni uvid u sopstveni voajerizam (ibid.). Takođe, staklom je gnječila lice praveći različite ekspresije (kao u *Poemimu*) i komunicirajući sa publikom. Dakle, kada se paravan probušio, kada je lični prostor postao javni prostor, umetnica je pokazala „različita lica”. Ova lica mogla su da predstavljaju njene višestruke identitete (supruga, domaćica, striptizeta, žena–objekat ili žena–subjekat seksualne želje), koje je htela da učini vidljivim, ali takođe i maske, „iskrivljene” identitete, s obzirom na to da je lice bilo deformisano staklom.

Sve ove elemente koje hepening sadrži objedinjuje naslov *Rupa koja vrišti*, koji je nužno morao imati i erotski prizvuk. Rupa u kontekstu ženske ikonografije može biti shvaćena kao vaginalni otvor ili kao prostor materice. Time su uloge koje je ona odnosno publika imala aluzivno polarizovane kao ženska i muška. Publika, koja preuzima mušku ulogu, prodire u intimni svet umetnice, koji je objekat posmatranja. Ipak, daleko od toga da je ovaj objekat posmatranja bio pasivan ženski objekat, naprotiv, ovaj „objekat” je uspeo da patrijarhalnom sistemu izloži njegovu želju za prodorom, njegovu objektivaciju ženskog subjekta, njegov voajerizam i uloge koje je ženi nametnuo. U tom smislu, žena ovde funkcioniše kao ogledalo, što je Lis Irigare problematizovala u metafori *Spekuluma*. U knjizi *Spekulum drugog*, ona zaključuje da žena kroz odnos sa muškarcem vraća muškarcu njegovu sliku sebe (Irigare 2014). Analogno tome, umetnica društvu koje upire u nju muški pogled vraća taj isti pogled, što u kontekstu ovog performansa ima smisao kritike postojeće društvene prakse.

Rupa koja vrišti svojom ženskom ikonografijom podseća na koncept pećine u teoriji Lis Irigare. Ona navodi da je mit o pećini „mit o jazbini, materici, zemlji” (ibid., 303). I rupa i pećina su metafore vagine i materice. Kada govori o pećini, Irigare govori o teatru, ona funkcioniše kao „pokušaj reprodukovanja, usmerenja nečega što je oduvek tu, ljudi u njoj su zatočeni, okovani lancima, tako da ostaju u prostor–vremenu projekta sopstvene predstave” (ibid., 305). Zid, zavesa koju je „splela muška ruka” je himen

(ibid., 310). Himen je paravan koji Ladik postavlja između sebe i publike i očekivano mesto prodora u *rupu*. Isto kao i u pećini kod Irigare, u rupi kod Ladik podelu je nemoguće prevazići, sa obe strane nalaze se ljudi koji su zatočnici predstave, svi su saučesnici jedne simulacije koja se sama reprodukuje, dok se više ne zna ko obmanjuje a ko je obmanut (ibid., 313). Na taj način pećina, odnosno rupa, postaju spekulumi, „jazbine refleksije” (ibid., 318).

Posmatran u ovom kontekstu, hepening *Rupa koja vrišti* shvata se kao čin umetnice kojim ona vraća društvu njegovu sliku sebe. Izvođenjem ženskih uloga i pozicioniranjem publike u kontekst muškarca, umetnica pokazuje da je pogled na ženu nužno muški, voajerski, dok je ono što taj pogled vidi zapravo slika samog muškarca, androcentričnog društva, odnosno njegovih projekcija i očekivanja od žene.

ANDROGINIJA

Jedan od najizvođenijih performansa Katalin Ladik jeste poetsko-scenski projekat *Mandora*. Naslov je izveden iz mita o Pandori, koji govori da je ona prva žena koja je stvorena kao osveta Zeusa Prometeju zbog toga što je ukrao vatru. Od nje je potekao ceo ženski rod, koji je „izvor tegoba za muškarce”, „lepo zlo i izvor svih zala” (Srejović, Cermanović Kuzmanović 1979). Katalin Ladik je taj mit povezala sa pričom o nastanku ljubavi među ljudima različitih (i istih) polova koju priča Aristofan u Platonovoj *Gozbi*.¹³ Ona se fokusira na androgino biće i njegovu „jednopolnu” nepotpunost – „da je androgin kažnjen i raspolućen, luta tražeći drugo ja” (Zelenović 2016), dok potpuno ignoriše mit vezan za istopolna bića.

13 Aristofan govori kako su prvobitno postojala tri pola, ženski, muški i androgina bića. Kako su ova bića sadržala po dva para udova i organa, bogovi su se plašili njihove moći i sposobnosti i odlučili da ih razdvoje na pola. Tako su ljudi, zauvek rastavljeni na pola, tražili svoju polovinu od koje su odvojeni: ona koja je ranije bila ženskog pola tražila je svoju polovinu među ženama, a onaj koji je bio muškarac – među muškarcima, dok su delovi androgina, budući da su nekada, kao jedno, sadržali odlike oba pola, tražili svoju polovinu koja pripada polu suprotnom od njihovog.

U kraćoj verziji ovog performansa, izvedenoj u Beču 1982. i 1983. godine, tema je direktnije vezana za pitanje rodnih uloga, ona govori o oslobađanju od ženskosti/ženstvenosti, koja i ovde može da se shvati kao maskarada. Umetnica je u tim performansima radi simbolizacije ženskosti koristila žensku haljinu za koju je zakačila gume i kanape. Kada se oni pocepaju, umetnica ostaje odevena u crne pantalone i crnu rolku sa izrezanim grudima. Ovaj element performansa, koji je prisutan i u *Blackshave Poem* i u *Screaming Hole*,¹⁴ potvrđuje njeno shvatanje ženskosti kao konstrukta. Dok u poslednja dva koristi svlačenje haljine da bi ostala u rodno neutralnoj odeći, koja pokriva telo, u *Mandori* je bitna razlika u tome što tako odevena izlaže jedino grudi. Uzrok ove razlike je u tome što je u pomenuta dva performansa akcenat bio na antistriptizu, na izneveravanju očekivanja publike koja ima muški pogled, dok je u *Mandori* želela da izloženim grudima ikonografski referiše na androgina. Još od antičkih vremena se u likovnim umetnostima dvopolno biće (u grčkoj mitologiji hermafrodit) prikazuje kao mladić sa dojčkama, ili kao Afrodita sa muškim genitalijama (Srejović i Cermanović-Kuzmanović 1979). Oslobađanje od ženskosti vodilo je androginiji, što onda povezuje ovu kraću verziju performansa sa onim dužim, složenijim, narativnijim, koji govore o oslobađanju i putu ka androginiji kao odlasku u kosmos.

Na performansima u Beču imala je i periku, kao i stomak napunjen perjem, koji je tek posle skidanja haljine i perike ispraznila. Prvo se, dakle, oslobodila ženskosti kao podrazumevanih pojava karakteristika (seksualizacije izgleda), a potom i društvenih uloga koje ženskost podrazumeva, odnosno majčinstva kao najvećeg tereta. Grudi su tako oznaka seksualne razlike muškaraca i žena, dok je trudnoća oznaka one esencijalne, biološke,

14 U kraćoj verziji *Mandore* izvođenoj na festivalima navodi da je upotreba „striptiza” delimično tehnički opravdana „jer kad nema teksta, onda je vrlo teško izraziti andeoski motiv, tehnički je komplikovanije. Kad je na festivalu, kad čovek nema ništa osim jednog mikrofona, jednog reflektora, onda sam mora da se prilagodi. Morala sam i ja da se prilagodim, bilo je jednostavnije da koristim žensku haljinu” (Zelenović 2016).

koja uzrokuje razlike u formiranju kulturnih modela.¹⁵ Predstavljanjem i jednog i drugog na istom mestu izlažu se dve odvojene „funkcije žene”, koje se u falocentričnom društvu inače striktno odvajaju. Bradavice su tabu upravo zato što doslovno, fizički i funkcionalno predstavljaju mesto sukoba majčinstva i seksualnosti. Katalin Ladik, izlažući grudi i trudnoću na istom „mestu” i u isto vreme, ukazuje na ovu neraskidivu vezu, ali pre na njen, po ženu opresivan, diskurs, nego na njen emancipatorski potencijal. Potonjim oslobađanjem od trudnoće, ona grudi deseksualizuje time što njima označava androgina. Oslobađanjem od normi postaje se androgino biće, dvopolno ili bespolno, što svedoči o tome da ovi performansi muškost i ženskost određuju kao sisteme društvene represije ljudi na putu do otkrivanja sopstvenih potencijala.

Dela čija je osnova i jedina tema androginija jesu serije fotografija *Androgen* iz 1978. i *Ego Alter-Ego* iz 1979. Mada je ideja o androginiji kao utopijskom rodnom identitetu (što je značilo da polne predispozicije ne utiču na ponašanje, izgled ili bilo koji drugi aspekt rodnog identiteta) postojala u ranim teorijama feministkinja drugog talasa, ona je ubrzo napuštena sa talasom esencijalističkih teorija podstaknutih psihoanalizom, koje su potencirale istraživanje i izražavanje ženske unutrašnje suštinske razlike koja se manifestuje u rodnom identitetu (Young 2005).

ŽENSKO PISMO

Ladik, kao i teoretičarka ženskog pisma Elen Siksu (Hélène Cixous), govori o nesvesnom i potisnutom kao glavnom izvoru kreativnosti. Umetnica shvata nesvesno kao ustrojeno arhetipskim, međutim, ne kao unapred definisano i kategorisano njime. Kod nje su, kao kod Junga (Carl G. Jung), ove univerzalne slike iz podsvesti na različit način i u različitoj meri projektovane na individue. U tom smislu, reči Siksu da „jedino može biti govora o

15 U zapadnoj kulturi, koja fetišizuje ženske grudi, one simbolizuju žensku seksualnost, tako da su ekvivalent falusu (čak i fizički treba da budu čvrste, uzdignute i nabubrene), tumače se kao najvidljiviji znak ženskosti, te su stoga objektivizovane i pretvorene u automatski signal ženske seksualnosti (Young 2005).

nesvesnom koje liči na drugo nesvesno” odgovaraju onome što Ladik želi da postigne svojom umetnošću. Puštanje glasa, krik, prepoznaje se kod Ladik, bilo kroz performans ili kroz foničnu poeziju, kao metaforička slika provale nečega što je dugo bilo od žena „nasilno udaljeno”, njihov sopstveni svet, seksualnost i imaginarno. I kod Siksu se prepoznaje motiv krika kao ispuštanja „ženskog glasa”: „Eto, ja sam poželela da ona piše i da objavi to jedinstveno carstvo: kako bi druge žene, druge nepriznate gospodarice, potom pustile krik” (Siksu 2006, 66).

Ovakav jezik, koji ruši granice, koji rasparčava i rastače subjekte, koji je višestruk, koji se transformiše, odgovara pozicijama subjekta koje je zastupala Ladik. Siksu ističe represivnost („muški” obeleženog) pisma, „da je vođeno libidalnim ili kulturnim – dakle, političkim, tipično muškim – ekonomijama”, i da predstavlja mesto potiskivanja žene na kome su grubo uklonjeni svi znaci polne suprotnosti, „gde žena nikada nije imala svoju reč” (ibid. 70). Upravo zato ona naglašava da pismo predstavlja mogućnost za promenu, za subverzivnu misao. Siksu ističe kako je svakoj ženi poznat nemir sa kojim se zadobija govorna reč, srce koje lupa do rasprsnuća, ponekad i pad u gubitak jezika, gubitak tla kada treba da otvori usta javno. To prekoračenje Ladik je istakla kada je govorila o stidu pre nastupa u Ateljeu 212 i o slanju pesama poštom, a ne odlasku u redakciju.

U umetnosti, žensko pismo pre podrazumeva način izražavanja, prostor iz koga i u kom se izvodi, prekoračenje muške falogocentrične tradicije u umetničkom izražavanju, nego što se odnosi na neki određeni umetnički medijum. Ipak, kako Siksu kaže, nemoguće je dati definiciju ženskog upražnjavanja pisma, „nikada ta praksa neće moći da se teoretizuje, neće moći da se zatvori, da se kodira, mada to ne znači da ne postoji” (ibid. 73).

Ženski jezik može se, osim u korišćenju glasa, tražiti i u načinu na koji Katalin Ladik koristi telo. *Pisanje telom* kao koncept prepoznaje se u teoriji Elen Siksu. Ona govori o pisanju belim mastilom, simbolom esencijalne ženske razlike, odnosno o ženskom pisanju kao pisanju ovom razlikom. U tom kontekstu, Katalin Ladik koristi nago žensko telo da progovori ženskim jezikom i o ženskom iskustvu. Ona time što ogoljava telo i koristi

ga kao sredstvo umetničkog izraza dokazuje da želi da koristi specifičnost ženske anatomije i biološku razliku da bi iskazala ono što umetnici performansa nisu mogli muškim telom.

I druga sredstva umetničkog izražavanja Katalin Ladik je prepoznala kao svojstvena ženskom. Kada je uočila potencijal u eksperimentisanju sa šivaćom i pisaćom mašinom, kolažima i glasovnim izvođenjem, iskoristila je ovaj novootkriveni lični prostor za autentičnost u umetničkom izrazu. U toj tendenciji da iskoristi prostor koji nisu zauzeli muškarci, da iskoristi jezik kojim oni nisu pisali, može da se prepozna svesno formiranje ženskog pisma:

„Imam pisaću mašinu, krojim i što ne bih od toga napravila umetnost kolaža ili nešto drugo, i što ja kolaže ne bih otpevala kao partiture kad sam videla da to ne rade? Koristim svoj svakodnevni, privatni život” (Zelenović 2016).

Ladik je videla potencijal da ženske teme izrazi u ženskom prostoru i ženskim pismom. Ipak, koliko god se žensko osvajanje novih umetničkih izražajnih sredstava činilo emancipatorskim, ono sa sobom nosi rizik od marginalizacije i getoizacije ženskog pisma u umetnosti na određene ženske prostore, posebno kada se i kontekstualno, poput krojenja, ovi prostori vezuju za tradicionalne uloge žene u patrijarhalnom društvu.

PERFORMANS KAO ŽENSKO PISMO

Performans kao jezik umetničkog izraza odgovarao je umetnicama jer je bio neopterećen falocentričnim diskursom. To je bio prostor gde bi mogle da artikulišu svoje žensko iskustvo i prenesu lično u domen javnog. Performans odbija uloge, izvođač/ica predstavlja sebe kao biće koje poseduje seksualno, promenljivo i taktilno telo, rušeći narativnost zajedno sa granicom između bine i publike. Kako teoretičar performansa Marvin Carlson (Marvin Carlson) navodi, korišćenje tela u performansu može da pruži alternativu simboličkom poretku samog jezika (Carlson 2004; Goodman and de Gay 2002).

Prostor performansa je već orodjen i u ovom prostoru ženska tela postaju prilagođena standardima za prihvatljivo prikazivanje koje postavljaju muškarci. Iz materijalističke perspektive, žensko telo nije svodivo na znak oslobođen konotacija. Žene uvek nose oznaku svog pola, koji ih upisuje u društvenu hijerarhiju. Lis Irigare sugeriše da se žene nikada ne mogu razumeti prema modelu subjekta u okvirima predstavljačkih sistema zapadne kulture upravo jer su u njemu „fetiš predstavljanja i ono nepredstavljivo po sebi” (Batler 2010, 77). Kako je Sju-Elen Kejs (Sue-Ellen Case) primetila, unutar patrijarhalnog sistema znakova i reprezentacije, žene ne poseduju mehanizme označavanja u kulturi da bi konstituisale sebe kao subjekte performansa (Case 1999). Tradicionalna publika je muški subjekat, a žena na bini je neka vrsta „kurtizane u kulturi”, objektivizovano mesto ispunjenja želja. Tako, između žene označene kao kurtizane i prave žene postoji jaz koji insinuira otuđenje žene od sistema reprezentacije (Goodman and de Gay 2002).

Semiotički gledano, žene mogu da prošire udaljenost između označitelja i označenog skrećući pažnju na rasep između njih (Schneider 2002). Upravo je na to Katalin Ladik skrenula pažnju u performansima u kojima preispituje rodne uloge i pitanje esencijalnosti pola i roda. U izvedbama performansa *Mandora*, *Blackshave Poem*, *Screaming Hole*, umetnica je istakla razliku između žene kao označitelja i žene kao označene. Performansi počinju predstavom objekta, odnosno ženskog tela (koje se uzima za označeno), čija predstava podrazumeva upisane karakteristike, fiksne uloge, određenu kodiranu reprezentaciju (koja se uzima za označitelja). To znači da su u tom trenutku označitelj i označeni poistovećeni, otelotvoreni u ženi koja kuva u hepeningu *Screaming Hole*, ili ženi koja počinje da izvodi striptiz u performansu *Blackshave Poem*. Međutim, preokretom poput antistriptiza ili postanka androgenim bićem, umetnica odvaja ženu kao označitelja i ženu kao označeno, ukazujući na rađajući subjekat koji kritikuje sam sistem označavanja.

Performans se, ukoliko je reč o onom koji izvode žene, može smatrati ženskim pismom koje uspeva da izrazi specifičnosti i razlike ženskog iskustva. Ovim izražavanjem ženskog identiteta on omogućava međusobno po-

vezivanje žena, prenos ideja i mogućnost zajedničke akcije. Esencijalizam u osnovi performansa kao ženskog pisma tako dobija svoju političku dimenziju. Performans Katalin Ladik feminističkim čini, pored izražavanja specifično ženskog iskustva, i kritičnost sa kojom se ona odnosi prema dominantnom umetničkom jeziku. Ovaj feministički aspekt njene umetnosti performansa odnosi se pre svega na esencijalistički feminizam, iako je u njenim performansima prisutno rasvetljavanje roda kao društvenog konstrukta.

SEKSUALNOST

Seksualnost kao tema prisutna je u određenim *body art* delima, poput *Bojenja mora* ili *Pseudoskulpture*, ali i u pararitualnim performansima. Na fotografijama akcija i *body arta Bojenje mora*, vidi se da nago telo umetnice otpušta boju koja more čini ružičastom. Ovakve intervencije telom u prirodi česte su kod umetnica performansa, i ponekad potiču iz tradicije *land arta* i želje za korišćenjem prirode u svrhu oblikovanja umetničkog dela, a ponekad iz umetnosti ranog ženskog performansa, koja teži da poveže ženski princip sa prirodom. Pri formiranju svog dela, Katalin Ladik istražuje odnos ženskog tela i prirode, kao i njihovu međusobnu interakciju. U ovoj potrazi za vezom sa prirodom, uočava se, kao i u njenoj teoriji o univerzalnoj seksualnosti prirode ili polarizaciji kosmičkih principa, postupak esencijalističkog feminizma. Sličan je postupak i sa *Pseudoskulpturom*, gde umetnica referiše na čuveno delo *Niku Samotračku*, zauzevši sličan položaj kao ona, i u mokroj odeći pripijenoj uz nago telo, iščekuje da vetar i voda oblikuju telo draperijom u skulpturu. Teme ženskog tela kao objekta i seksualnosti kao pasivne ovde su još više istaknute nego u prethodnom delu. Budući ujedno i objekat predstave i njena stvarateljka, umetnica aktuelizuje pomenuti problem prikazivanja nagog ženskog tela. U delima *Bojenje mora* i *Pseudoskulptura* umetnica, dakle, ne izražava žensku seksualnost nezavisnu od falogocentričnog diskursa, već svesno koristi nago žensko telo kao seksualizovano u njegovim okvirima.

Kada koristi seksualnost kao temu ili kreativni pokretač u *pararitualnim* performansima, ona to čini svojim telom i glasom. Nago žensko telo, postav-

ljeno na scenu i aktivno, slavi žensku seksualnost i plodnost. Moglo bi se reći da je postavljeno kao ritualno slavljenje *Boginje Majke*, ili mitske *Ženskosti*. Ladik je koristila folklorno nasleđe pri istraživanju ženske seksualnosti, izjavljujući i sama da erotiku upotrebljava jer „oseća nostalgiju za magijskim ritualom alhemičara, šamana i maga” (Rešicki 1989, 17). Seksualnost je direktno povezana sa ulogom šamana, maga ili alhemičara putem rituala, s obzirom na to da su ove ličnosti u društvima izvodile rituale vezane za proslavljanje kulta *Boginje majke* ili one vezane za njenu *oplodnju*. Ladik je izvodila pararitualne performanse takođe i kao provokacije, kako navodi Šuvaković, „zbog otuđenosti modernog čoveka od primarne ljudske univerzalne seksualnosti” (Šuvaković 2010, 120). Ona je time dovodila u pitanje dominantne sisteme prikazivanja ženskosti i dominantne sisteme prikazivanja ženske seksualnosti u socijalističkom društvu (Đurić 2006, 176). Dubravka Đurić ističe razliku u tome kako se tretira seksualnost u narodnoj poeziji i kako je koristi Ladik u svojoj poeziji. Dok se u narodnoj poeziji tema seksualnosti obrađuje „sa lascivnošću, travestijom, koja je u funkciji patrijarhalnog morala”, Ladik koristi elemente folklorne retorike i simbolike da bi rekonstruisala žensku seksualnost (ibid., 177). Šuvaković, kao i Đurić, u provokativnosti i osnaživanju ženskog (seksualnog, erotskog) subjekta vidi političku dimenziju ovih performansa. Njena autoseksualizacija nije samo egzibicionizam, već na neki način prenošenje seksualnosti u domen borbe posredstvom umetničkog kulturalnog i društvenog delovanja (Šuvaković 2010a).

Priča o Erosu i Tanatosu povezuje se sa njenom polarizacijom prirode, polova i kosmičkih sila kao *jing* i *jang*, koji uspostavljanjem harmonije omogućavaju ljudima slobodan kreativni izraz. Seksualnost je u njenoj umetnosti pokazana kao univerzalna, kanalisana kroz individualno. Seksualnost je, dakle, dvojaka, muška i ženska, a svako biće u sebi sadrži oba vida. Uočava se da je poimanje seksualnosti kod Katalin Ladik analogno njenom poimanju roda odnosno pola: afirmiše specifično žensku seksualnost, ali je vidi kao komplementarnu muškoj i sa muškom koegzistirajuću u binarno ustrojenoj prirodi kosmosa i ljudi.

Ipak, seksualnost o kojoj je reč u ovim delima nije ženska autoerotičnost, nije androgina biseksualnost, niti specifična ženska seksualnost umetnice,

već je i dalje reč o heteroseksualnosti koja ne izlazi iz okvira patrijarhata. Ono pak što izlazi, jeste izlaganje ženske heteroseksualnosti, ženske heteroseksualne želje za muškarcem, što je emancipatorski postupak. Takođe, uprkos isticanju ženskog subjektiviteta, u ovim delima je i dalje prisutna objektivizacija ženskog tela iz falogocentričnog muškog pogleda.

ZAMKE PATRIJARHALNOG DRUŠTVA

Kao i većina žena u ranom periodu emancipacije, i Ladik je bila suočena sa praktičnim problemima, zamkama patrijarhalnog društva i dvojakim zahtevima: biti i ono što se u društvu tradicionalno podrazumeva pod ulogom žene – ispuniti standard lepote, biti seksualno poželjna, biti i supruga, majka, domaćica, ali i pod ulogom muškarca – zarađivati za život, obezbediti porodici sigurnost, biti profesionalno ispunjena. Na njoj se slamaju dvostruki standardi i licemerje društva, kao i njegova kategoričnost i kontradiktornost po pitanju definisanja uloge i položaja žene umetnice. Ladik je, kao i druge umetnice, bila svesna sopstvene slike u javnosti i mita koji se oko nje ispredao.

Na sličan tretman nailazimo kod feminističkih umetnica u SAD, kao što su Karoli Šniman, Šarlot Murman ili Joko Ono. Štaviše, one nisu naišle na potpuno razumevanje i prihvatanje čak ni u okviru neoavangardnih grupa u kojima su delovale. Često su se susretale sa omaložavanjem sopstvenih dostignuća i pokušajima da se njihov značaj marginalizuje. Ladik je u intervjuu na pitanje da li je imala drugačiji tretman unutar neoavangardne grupe *Bosch + Bosch* zbog svog pola (i budući jedina žena u grupi), odgovorila:

„O da, da, to je bila mačo grupa i oni su se tako ponašali: žena ne može biti tako pametna, žena ne može biti tako dobar umetnik kao oni, neka njena teritorija bude samo glas” (Zelenović 2016).

Sama činjenica da su se sredstva umetničkog izražavanja na ovaj način raspoređivala i „teritorijalno” razgraničavala svedoči o mizoginiji i diskriminaciji unutar pomenute umetničke grupe. Ograničavanje na glas, na verbo-voko-vizuelna istraživanja, jeste getoizacija kreativnog kapaciteta

umetnice na ono što je muški kolektiv smatrao njoj prikladnim. Na ovom primeru do izražaja dolazi dvostruki moral patrijarhalnog društva, potreba za objektivacijom žene i negacijom njenog subektiviteta i kreativnih potencijala.

„Uglavnom, dvostruki moral slamao se na meni na svim nivoima, od obiteljskog, preko fotoreporterskog i novinskog, do društveno-političkog. Isključili su me iz Partije zbog nemorala, i to onog nemorala iz 1970, kada sam se skidala u Ateljeu 212 i snimala za *Start*” (Kesić 1981, 74).

Ladik navodi kako su vlastima posebno smetale kolor-fotografije, dok crno-bele nisu bile pornografija (Kesić 1981). Ovaj podatak svedoči da je muškocentrično društvo određivalo „podobnost” prikazivanja nagog ženskog tela, odnosno kontekst u koji se smešta i značenja koja implicira. Odluka Katalin Ladik da polunaga izvodi performanse i da se fotografiše za časopis kao što je *Start* zbog toga dobija značenje političkog čina, revolta protiv dominantnog diskursa.

Odluka o izbacivanju iz Partije jedan je birokratski dokument koji prilično neutralizovano obrazlaže posledice prestupa Ladik, mada o samom prešajju partijskih normi ništa ne govori.¹⁶ Paradoks je u tome što je „medijsko” i „umetničko” ponašanje Katalin Ladik bilo izvedeno unutar institucija koje su bile deo mreže kontrolisane partijskom, odnosno državnom kulturnom politikom.¹⁷ Rad Katalin Ladik je u tom smislu subverzivan u odnosu na patrijarhalni sistem vrednosti, na licemerje i dvostruke standarde socijalističkog sistema, koji je navodno proklamovao jednakost i slobodu građanki i građana, a u praksi bio daleko od primene istih tih načela.

16 Šuvaković navodi kako je ta apstraktna krivica jedna od bitnih projekcija „totalitarnih” praksi u realnom socijalizmu (Šuvaković 2010b).

17 U ranom realnom socijalizmu postojala je eksplicitna cenzura koju su sprovodile partijski upravljane institucije države, naprotiv u razvijenom samoupravnom socijalizmu sedamdesetih godina, najčešće, umesto eksplicitne centralizovane državne cenzure bile su izvođene regulacione i kaznene mere na indirektan način kao nekakav odziv „javnog mnjenja” i društvene kritike prestupa unutar „slobodnog” sistema informisanja i zabave (cf. Šuvaković 2010b).

ZAKLJUČAK

Umetnost Katalin Ladik nastaje, dakle, u veoma specifičnom kontekstu, kada feminističke ideje, proklamovane kao feminističke a ne deo „ženskog pitanja”, tek počinju da se javljaju među filozofkinjama, teoretičarkama i aktivistkinjama, i kada još uvek nisu prodrle u umetničke krugove. Kada je feminizam kasnije uzeo većeg maha, on je počeo da politizuje određene vidove ženske umetnosti kao feminističke. Ladik o tome svedoči:

„Feministkinje me, zapravo, koriste. Stavile su me na svoju zastavu i tako me nose, mada sam ja vodila moju borbu koja nije bila okrenuta protiv muškaraca. Nikad se nisam odričala ženstvenosti, već sam se borila protiv ponižavanja žene umetnice” (Grgurić 2006, 8).

Na osnovu ovog navoda jasno se uočava da umetnica nema tačan uvid u feminističke teorije i vrednosti – ona feminizam oživljava kao odricanje od ženstvenosti, kao borbu protiv muškaraca. I sama se, na pitanje o tome koliko je njena umetnost feministička, distancira od onoga što naziva feminističkom ideologijom: „Ja nisam propagirala ideologiju feminizma, kao Sanja Iveković ili Rada Iveković” (Zelenović 2016).

„Budući da sam doživjela poniženja kao umjetnica i žena, nisam imala drugoga izbora nego da istrajem sa svojom umjetnošću i ženstvenošću. Ponekad ne bez prkosa! To je bila moja privatna borba i prkos, a kako nisam bila sama u takvoj situaciji, nije slučajno što se moje ime spominje zajedno s feminizmom, iako ja nikada nisam bila aktivistica toga pokreta” (Drašković 1982).

Shodno tome, nije slučajno i da su je teoretičarke i teoretičari, istoričarke i istoričari umetnosti (Miodrag Šuvaković, Nikola Dedić, Ana Vujanović) svrstavali u feminističku i profeminističku umetnost u Jugoslaviji. Oni ističu da je u tom periodu za jugoslovensku kulturu, na planu emancipacije, jako važna delatnost umetnica neoavangarde poput Bogdanke Ponzanović, Marine Abramović, Milice Mrđe i Katalin Ladik, koje stvaraju ili izvode umetnost koja se može nazvati profeminističkom upravo zato što je doprinela počecima oslobođenja žene od uloge objekta u umetnosti.

Umetnost Katalin Ladik se može okarakterizirati kao feministička ukoliko uzmemo u obzir teme kojima se bavi, način na koji te teme obrađuje, društvene posledice koje njena umetnost ima, kao i njene lične stavove koje izražava u javnosti i u umetnosti u periodu od 1968. do 1983. Ipak, feminizam koji se može uočiti je pre svega esencijalistički, iako u delima poput *Blackshave Poem*, *Screaming Hole*, *Poemim* i *Poemask* pokazuje elemente konstruktivističkog feminizma. Premda društveno-politički stavovi koje Ladik zastupa nisu eksplicitno feministički, i mada ona ne pripada nijednom pokretu i ne deklariše se kao feministkinja, to ne znači da njena umetnost nije feministička. Ukoliko pođemo od pomenutog razlikovanja ženske i feminističke umetnosti, naizgled nam se čini da se opus Katalin Ladik više uklapa u definiciju ženske umetnosti. Međutim, ukoliko podrobnije ispitamo tematske, formalne i društveno-političke aspekte njene umetnosti nastale u periodu od 1968. do 1983. godine, možemo zaključiti da ona ipak ima feministički potencijal.

Ono što svedoči o prisustvu feminističkih vrednosti pre svega je uspostavljanje žene umetnice kao subjekta u stvaranju svog dela, nasuprot datoj ulozi žene kao objekta. Katalin Ladik je ženski subjekat uvela na više načina: kako kroz uvođenje tema vezanih za „žensko pitanje”, poput položaja žena, problema umetnica, razlike u iskustvima žena, slike i stereotipa savremene socijalističke žene, pitanja reprezentacije žene uopšte, tako i kroz način na koji ta pitanja problematizuje.

Njenu umetnost u velikoj meri karakteriše postojanje ženskog pisma, kako u performansima u kojima koristi žensku erotičnost i subjektivitet, tako i u foničnoj poeziji. Ona pronalazi nove medijume izražavanja koje identifikuje kao ženske prostore, poput rada na šivaćoj i pisaćoj mašini, kolaža, glasa, performansa i verbo-voko-vizuelnih dela. Unutar ovih sredstava izražavanja, koja za muške umetnike predstavljaju neosvojeno i neistraženo područje, ona nalazi prostor da izrazi svoj identitet, svoju ženskost i lično iskustvo bez opterećenja tradicijom koju medij nosi. Njen jezik karakteriše ekspresivnost, fluidnost, transgresija, neuhvatljivost značenja, ironija, krik, sve ono što, ukoliko se oslonimo na teorije Elen Siksu, Lis Irigare i Julije Kristeve, možemo nazvati ženskim pismom, jezikom, sin-

taksom i identitetom. Iz te perspektive esencijalističkog (psihoanalitičkog) feminizma, umetnost Katalin Ladik se određuje kao feministička.

Kategorizaciju i karakterizaciju njene umetnosti donekle otežava postojanje lične mitologije i teorije umetnice, koje se tiču polnih, rodnih, seksualnih identiteta, odnosa polova/rodova i poimanja ustrojstva prirode i kosmosa. U njenoj viziji sve je sastavljeno od dva oprečna, međusobno komplementarna principa muškog i ženskog, koji su *jin* i *jang*, sile čije delovanje održava prirodu. Rod i pol su takođe kategorije jasno polarizovane na muški i ženski, s tim da celina uvek sadrži oba, tako da u jednom čoveku zapravo postoje oba pola. Ovo se na prvi pogled može učiniti emancipatorskim u feminističkom smislu, ali takvo viđenje ipak zapravo reprodukuje postojeću binarnu šemu ustrojstva rodnog i polnog identiteta. U kontekstu feminizma, emancipatorski može biti jedino pokušaj, koji leži u osnovi njene umetnosti, da asimetrični binarni odnos muško : žensko učini simetričnim. Iako Ladik celovitog čoveka doživljava kao androgina, ponekad i kao bespolno biće, čime ruši tradicionalno razdvajanje muškog i ženskog unutar jedne ličnosti, u njenoj teoriji ove kategorije su i dalje odvojene i viđene kao komplementarne – žensko ostaje žensko, a muško muško. Ove ideje prožimaju gotovo sva umetnička dela i ponašanja Katalin Ladik, od poezije, poput one u *Erogen Zoon*, do složenih postmodernističkih narativnih performansa poput *Mandore*. Shvatanje čoveka kao dvopolnog ima, dakle, svoj feministički potencijal, ali samo donekle. Umetnica ne prevazilazi dihotomiju muško : žensko, ona se transformiše iz žene u muškarca i iz oba u androgina, ali i dalje postoje ustaljene karakteristike koje ove kategorije muškarca i žene definišu. Transformacije su u njenoj umetnosti predočene jasnom simbolikom koja učvršćuje poimanje ova dva pola kao suprotna.

Ipak, u ponekim delima, poput *Blackshave Poem*, *Screaming Hole*, *Poemim*, *Poemask* i *Mandora*, Katalin Ladik pokazuje, doduše u detaljima, konstruktivistički feministički pogled na rod. U ovim delima vidi se da je ženskost i ženstvenost shvaćena kao uloga, performans, društvena konvencija. Katalin Ladik ove konvencije ne samo da prepoznaje već ih sa ironijom ismeva, čineći da posmatračice i posmatrači performansa uvide njihovu apsurdnost. Označavanje ženskog je opet vidljivo na osnovu simbolike po-

put haljine, čipkastog donjeg veša, trudničkog stomaka, ali u ovim performansima je naglašeno kako su ti označitelji društveni konstrukti, a ne esencijalno ženske karakteristike. Bez obzira na ovu kritiku, umetnica ne želi da uništi rod kao kategoriju, niti da radikalno transgresira postojeću kategoričnost, već samo da ukaže na diskriminaciju, loš položaj i probleme žena u društvu.

Emancipatorski feministički karakter njene umetnosti postaje najuočljiviji ukoliko se analizira kontekst u kojem nastaje. Katalin Ladik je u ovom sistemu izvodila svoje performanse koji su često za teme imali tzv. žensko pitanje, tj. pomenute teme ženske (hetero)seksualnosti, polnosti i identiteta uopšte. U tom smislu njena umetnost se može nazvati feminističkom, budući da direktno utiče na vidljivost žena, umetnica, njihovih glasova, osećanja i mišljenja u represivnom društvu. Ona je takođe, pripadajući krugu neoavangarde, subvertirala dominantne vizuelne modele reprezentacije. Kada je reč o emancipatorskom potencijalu esencijalističkog feminizma, posebno treba naglasiti i oslobađanje ženskog tela. Katalin Ladik je time što je nastupala naga ili polunaga otvorila polje izražavanja sopstvenog i ženskog identiteta kroz sopstveno telo, koje više nije zauzdano, skriveno, obučeno i u posedu muškaraca, već slobodno telo žene koje postaje njen medijum komunikacije i umetničkog izraza. Ipak, budući i sama privlačna prema patrijarhalnom kanonu, Ladik je ovime rizikovala da umetnica, za društvo koje predstavlja publiku muškog pogleda, i dalje ostane ženski objekat. Tako, kao i mnogi moderni performansi otpora, performans Katalin Ladik „hoda na tankoj žici saučesništva i kritike” (Goodman and de Gay 2000, 64).

Kako navodi Svetlana Slapšak, mitologija Katalin Ladik „nije svet oštarih ivica” (Slapšak, 1996, 141). Upravo je zato toliko teško da se ona jasno definiše ili kategorizuje. Dakle, iako se ne može reći da je celokupno njeno stvaralaštvo feminističko, niti da su sva dela u kojima se prepoznaju feminističke vrednosti i ideje – feministička umetnost, može se zaključiti da se u delu Katalin Ladik, u periodu od 1968. do 1983, često pojavljuju esencijalistički, a fragmentarno i konstruktivistički feministički stavovi, vrednosti i ideje, koje ona, premda ih tako ne naziva, propagira kroz svoju umetnost.

LITERATURA

- Batler, Džudit. 2010. *Nevolja sa rodom*. Loznica: Karpos.
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Case, Sue Ellen, ed. 1990. *Performing Feminisms*. London: Johns Hopkins University.
- Đerić, Zoran. 1996. „Ah taj rez! Erogen Zoon Katalin Ladik.” *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu* 5/6: 144–147.
- Drašković, Dragiša. 1982. „Katalin Ladik muškim šovinistima: Izmišljam novi krik.” *Omladinske: List saveza socijalističke omladine Srbije* 354: 14.
- Đurić, Dubravka. 2006. „The Construction of Heterosexual and lesbian Identities in Katalin Ladik, Radmila Lazić and Aida Bagićs Poetry.” In *Gender and Identity: Theories from and/or on Southeastern Europe*, edited by Jelisaveta Blagojević, Katerina Kolozova, and Svetlana Slapšak, 175–195. Beograd: Centar za ženske studije.
- Goodman, Lizabeth, and Jane de Gay. 2002. *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge.
- Grgurić, Ivana. 2006. „Sinonim za provokaciju. Intervju sa Katalin Ladik.” *Građanski list*, 22–23 jul.
- Irigare, Lis. 2014. *Speculum drugog: žena*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kesić, Vesna. 1981. „Katalin Ladik: Ja sam javna žena.” *Start*, 28. novembar: 72–74.
- Ladik, Katalin. 1969. „UFO Party.” *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, br. 133–135, Novi Sad, str. 20
- Lazić, Radmila. 1996. „Mesto žudnje Katalin Ladik.” *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu* 5/6: 136–143.
- Rešicki, Delimir. 1989. „Erogen Zoon: Intervju sa Katalin Ladik i njene pjesme.” *TEN: list Saveza socijalističke omladine Hrvatske* 64/65: 16–17.
- Schneider, Rebecca. 2002. *The Explicit Body in Performance*. London: Taylor and Francis.
- Slapšak, Svetlana. 1996. „Katalin Ladik: osvajanje opscenosti.” *ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu* 5/6: 140–143.

- Stavrić, Ljubiša. 2008. „Mala privatna revolucija: Ispovesti.” *NIN*, 3. januar.
- Šuvaković, Miško. 2010a. *Moć žene: Katalin Ladik*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Šuvaković, Miško. 2010b. „Neoavangarda i granice kulturalne politike: slučaj Katalin Ladik.” *Republika XXII*(474–475). Dostupno na: <http://www.republika.co.rs/474-475/22.html>
- Šuvaković, Miško. 2012. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art
- Young, Iris Marion. 2005. *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Zelenović, Ana Simona. 2016. „Intervju sa Katalin Ladik.” [Neobjavljeni intervju, Budimpešta, 29. april].

Primljeno: 11.05.2018.

Izmenjeno: 05.10.2018.

Prihvaćeno: 07.11.2018.

Analysis and Interpretation of Katalin Ladik's Performance Art, Happenings and Body Art: A Feminist Study

Ana SIMONA ZELENOVIĆ

University of Belgrade
Faculty of Philosophy

Summary: The paper inquires feminist aspects and implications of performance, happening and body art of the neo-avant-garde Yugoslav artist Katalin Ladik. Being created in specific social conditions of Yugoslav society in the late 60s, artworks of Ladik have their subversive feminist potential in the patriarchal society, and on the other side they might as well be the product of this specific social conditions in a sense that they show contradictions, inconsistency and diversity in their conceptualization of gender, gender roles, *Woman*, femininity and emancipation. Based on her art that was being made from 1968-1983, I am trying to offer the analysis of Ladik's approach to sex, gender, sexuality, sexual difference, and gender roles, but in the same time trying to point out the social impact and emancipatory potential of feminist aspects of her art. Also, I will try to interpret meanings of her eclectic and hybrid understanding of these concepts, and their integration in the personal theory of the artist, or better say personal mythology.

Keywords: feminism, feminist art history, feminist art, feminist performance, body art, happening, Yugoslav neo-avant-garde art