

*Moje
tijelo je
sredstvo
borbe*







Sadržaj


Moje tijelo je sredstvo borbe


ŠkArt, oktobar 2023.

 Uvodna riječ

Tekstovi mentorki i predavačica II škART REZIDENT programa

 dr Svetlana Racanović:
Body Matters – Umjetnost tijela
60-ih i 70-ih


 Tanja Markuš: Tijelo u duhu istine,
hrabrosti i ljepote


 dr Jelena Mišeljić:
Critical thinking while watching

 Bojana Popadić: Buto – ples otpora

Sredstva borbe

 Nikola Ilić: iscjekci iz dnevnika

 Jovan Džoli Ulićević: poezija

 ŠkArt: Napravi svoje
žensko porodično stablo!

 ŠkArt – ko smo mi

Ilustracija na omotu: Intertwine-
butoh movement practice, 2020.

← Performans EVAGINACIJA
u CSU, septembar 2022.



↔ ⬆ Performans EVAGINACIJA u Centru savremene umjetnosti Crne Gore, septembar 2022

Uvodna riječ

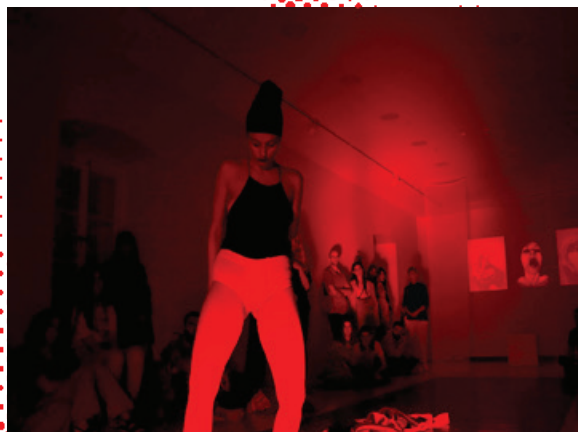
Koncept *Moje tijelo je sredstvo borbe* nastaje tokom radionica koje sam sprovodila sa članovima zajednice Asocijacije Spektra¹ a koje je udruženje ŠkArt realizovalo tokom 2022/2023 godine². *Tijelo kao sredstvo društvene borbe* bio je naziv predavanja na kojima sam govorila o ljudskom tijelu u savremenoj (angažovanoj) umjetnosti, posebno tijelu u performansu, ali i načinima na koje često nesvjesno, u svakodnevnom životu, koristimo naša tijela kao instrumente u raskidanju sa tradicionalnim, patrijarhalnim i hetero normativnim standardima kojima smo okruženi.

Dalje, tematska nit drugog po redu programa umjetničkih rezidencija škART REZIDENT koje je organizovalo udruženje ŠkArt u junu ove godine, bila je upravo *Moje tijelo je sredstvo borbe* ukazujući na determinaciju ljudskog tijela od strane politika onih sa društvenom moći ali i na potencijal naših tijela da posluže kao sredstva u borbi za naša (ljudska) prava, za veću vidljivost marginalizovanih i ranjivih grupa, za ostvarivanje kako individualnih tako i kolektivnih transformacija.

Ovaj koncept nije nastao slučajno, iako mi se u periodu razvoja ideje tako činilo - on je zapravo produkt raznih aktivnosti koje udruženje ŠkArt sprovodi od 2017. godine a kojima se žele preispitati postojeći društveni standardi za koje smatramo da nisu prihvatljivi. Sve te aktivnosti imaju za cilj promovisanje angažovane umjetnosti ne samo iz puke potrebe za njom, već kako bi se postepeno prihvatila ideja da imamo moć da kroz kreativnost i inventivnost mijenjamo društveno-politički i etički okvir u Crnoj Gori. Radionice u zajednici i

¹ Asocijacija Spektra je nevladina organizacija u Crnoj Gori koja se bavi specifično zaštitom i promocijom ljudskih prava transrodnih, rodno varijantnih i interpolnih osoba.

² Radionice su realizovane u okviru projekta ŠKARTAONICE koji je sproveden u partnerstvu sa NVO 201 i u saradnji sa Asocijacijom Spektra a kroz program „Odgovorno i solidarno- građani preuzimaju inicijativu“ Fonda za aktivno građanstvo u saradnji sa Udruženjem roditelja djece sa teškoćama u razvoju “Zračak nade” i Aktivna zona a koji finansira Evropska unija.



✦ Performans EVAGINACIJA u Centru savremene umjetnosti Crne Gore, septembar 2022

↑ Performans Danijele Nikić u okviru izložbe kojom smo obilježili 16 dana aktivizma protiv nasilja nad ženama, Tivat, decembar, 2022.



podrška ranjivim grupama, performansi, izložbe, program rezidencija, publikacije i drugi projekti koje smo do sada kreirali i sprovodili nastali su iz potrebe da oslobodimo naša tijela.

Tijelo kao sredstvo borbe je princip koji čini okosnicu i moje, lične umjetničke prakse. Performansi koje razvijam uvijek su produkt potrebe da oslobodim sopstveno tijelo od nametnutih i neprirodnih obrazaca a zatim i podržim sve one zajednice čiji su članovi prošli kroz ista ili slična iskustva. To su iskustva onih čija su tijela ženska ali ne nužno u kategoriji Žene, iskustva trudnica, porodilja i svih onih koji prolaze kroz prirodne procese, a kojima je ta prirodnost ukinuta. Ti performansi predstavljaju moje pokušaje da prikažem individualne ali ujedno i kolektivne borbe, često stavljajući sopstveno nago i nesavršeno tijelo u prvi plan. Njime želim proizvesti iskustvo katarze kod posmatrača, kao i oslobodjenja od osjećaja usamljenosti u borbi sa neprihvatljivim socijalnim normama.

Ideja o *tijelu kao sredstvu borbe* nije nešto što je novina u teoriji i praksi (savremene) umjetnosti. Mnogi umjetnici i kritičari su dolazili do sličnih zaključaka. Uzmimo za primjer Barbaru Kruger i njene plakate sa natpisom "Tvoje tijelo je borbeno polje" koje je kreirala za potrebe ženskog marša za reproduktivna prava 1989. Jozef Bojs govorio je o socijalnim skulpturama odnosno, o moći pojedinca da utiče na društveni poredak, a posebno o moći umjetnosti da transformiše društvo.³ Takođe, savremena društva naglašavaju važnost tijela u odnosu na ranija filozofska i teološka razmišljanja (u zapadnoj filozofiji i teoriji) koja su kreirala diskurs o tijelu kao tamnici duha.⁴ Uporedo sa tim, u savremenoj umjetnosti dolazi do spoznaje sopstvenog tijela kroz nove perspektive, tijelo postaje predmet, medij-zapravo umjetnik/ca postaje sopstveni predmet, što vidimo kroz Dadu, Bauhaus, hepeninge, body art performanse itd. Tijelo je u umjetnosti, postalo sredstvo izraza ne slučajno, za vrijeme i nakon velikih ratnih

3 Jozef Bojs - 7000 hrastova, 1982.

4 M. Adamović, A. Maskalan: *Tijelo, identitet i tjelesne modifikacije*, 2011

dešavanja i tokom borbe za prava ranjivih i marginalizovanih. U prošlom vijeku, nakon decenija ratova i ljudske patnje umjetnici se okreću sopstvenom tijelu kao jedinom preostalom, moćnom sredstvu borbe. Oni su protestovali svojim tijelima, i često ih nemilosrdno podvrgavali različitim akcijama. Karoli Sniman, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Kris Burden, Jozef Bojs, Vito Akonći, Joko Ono, Đina Pane, Vali Eksport, Hidžikata Tacumi, Bečki akcionisti šezdesetih, a Franko B, Gerila girls, Tanja Brugejra, Pjotr Pavlenski, Heder Kesils, Slava Mogutin i drugi danas, postaju revolucionari čija su tijela umjetnički angažovana.

U patrijarhalnim društvima poput crnogorskog, gdje prava ranjivih grupa nisu u potpunosti zaštićena i gdje se te grupe često suočavaju s predrasudama, govorom mržnje i fizičkim napadima, tijela ovih pojedinaca postaju izrazito politička. Kada pojedinci odluče iskazati svoje nezadovoljstvo putem protesta, njihova tijela postaju sredstvo političkog izražavanja. Može se primijetiti da se u Crnoj Gori nisu razvile umjetničke prakse poput body performansa, što može biti rezultat tabua oko tijela koji je još uvijek prisutan u društvu.

Ponekad zaboravljamo da svaka naša ne(aktivnost) itekako ima uticaja na kreiranje društveno-političkog okvira. Naša tijela igraju ključnu ulogu kao centralne tačke interakcija i događanja u našem okruženju, što ih čini i ključnim elementom u analizi oblika moći, kako je istakao Fuko (1977). Tek kada budemo svjesni ove činjenice i počnemo je uzimati u obzir pri donošenju odluka, moći ćemo da krenemo putem razvoja kolektivne svijesti. Kroz ovu svijest, otvaramo vrata empatiji i brizi za opšte dobro, čineći ih vodećim silama koje oblikuju našu zajednicu. Naš um i naša tijela postaju sredstva borbe, ali ne samo za naše lične ciljeve. Bori-mo se za pravedno, tolerantno i progresivno društvo.

Bojana Popadić, umjetnica i osnivačica udruženja ŠkArt

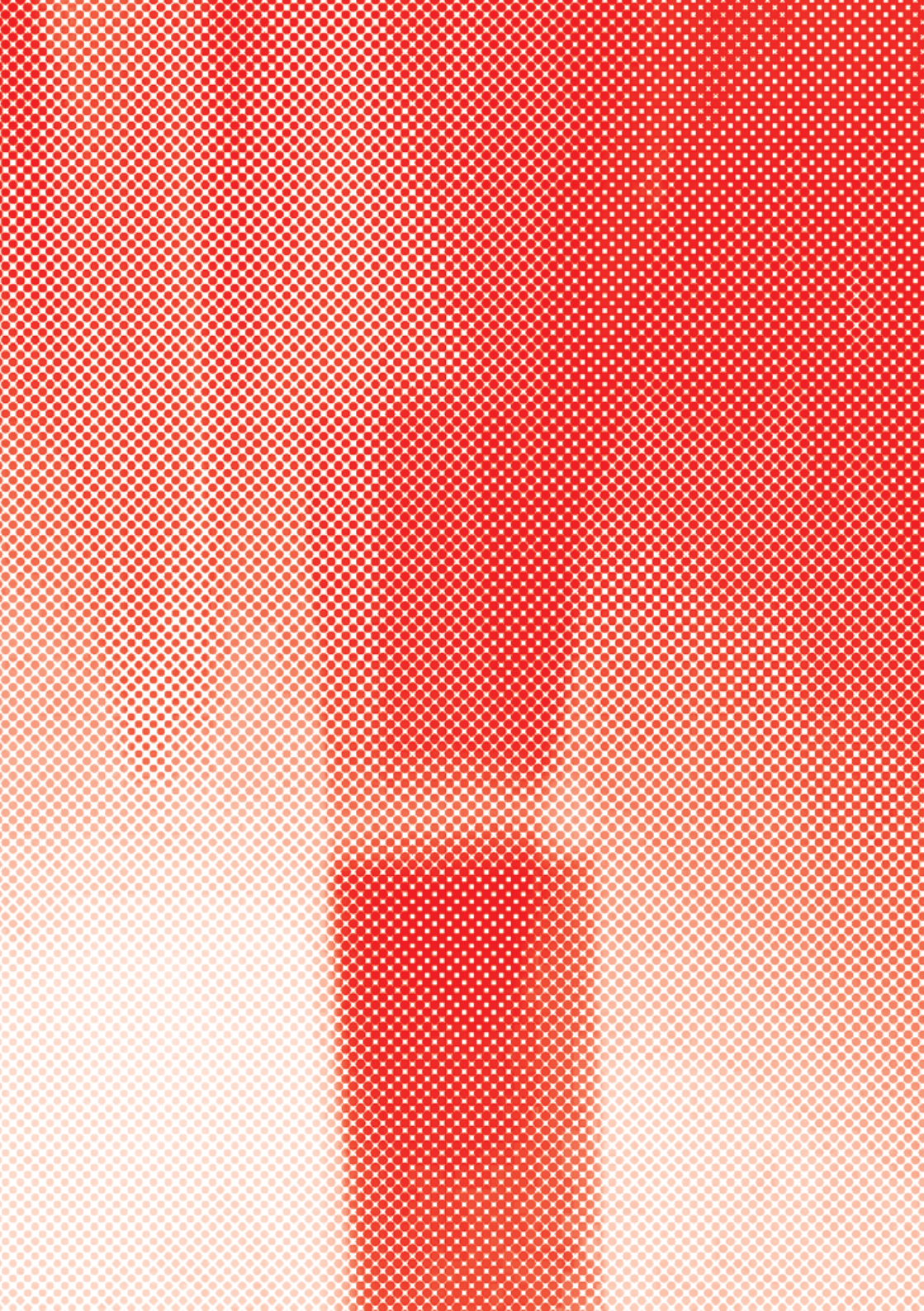


↑ Sa izložbe *Naše priče u borbi za slobodu* u nedjelji Prajda, Podgorica, oktobar 2022

↓ Intertwine- butoh movement practice, 2020.)



Tekstovi mentorki i predavačica
sa II škART REZIDENT programa





Body Matters

Umjetnost tijela 60-ih i 70-ih

Šezdesete i sedamdesete godine 20. vijeka donijele su veliki, dramatični povratak tijelu u evropskoj i američkoj umjetnosti. Taj povratak tijelu/tijela u umjetnosti bio je samo jedna od pritoka moćne matice kojom je tijelo silovito prodrlo u teoriju i društvenu praksu još u doba moderne a radikalno u periodu visoke moderne ili postmoderne. Kako navodi britanski sociolog Kris Šiling, za one koji su izgubili povjerenje u vjerske autoritete i velike političke narative i koji ne mogu više lični identitet ili pogled na svijet utemeljiti na tim transpersonalnim značenjskim strukturama, za njih se, u toj nesigurnosti modernog doba, tijelo pojavljuje kao posljednja odstupnica, kao sigurna baza za rekonstrukciju pouzdanog osjećaja sopstva. Tijelo je ono što počinje da zastupa subjekat, što se uspostavlja kao *locus* identiteta (post) moderne jedinke. Prema Simon de Bovoar: „Ne postoji tijelo-objekat koje opisuju biolozi već tijelo u kome živi subjekat, naseljeno subjektom“. Tijelo postaje mjera i uslov i intersubjektivnih relacija, onoga čime se subjekat povezuje sa spoljašnjim, čime se useljava u društvenost, postaje socijalno

bitan i angažovan faktor. No, kako naglašava Šiling, što se više tijelo istraživalo, rasvjetljavalo, što se više prodiralo u njega i njegova unutrašnjost iznosila na površinu, pretvarala u brojke, kodove, slike, teorije, što je tijelo više postajalo zapis, površina otvorena za svakojaka upisivanja i čitanja, to se manje mogla zahvatiti njegova „dubina“ ili njegova mnoštvenost. Feministička filozofkinja Elizabeth Gros pak, kaže da tijelo uvijek prestupa okvir koji želi da ga obuhvati. Tijelo operiše kao tačka i produkovanja i apsorbovanja značenja i smisla, kao svojevrsni *makgafinovski* fenomen: ono zarobljava našu pažnju, nosilac je očekivanja, pokretač je radnje, a ostaje prazno mjesto koje izmiče definicijama, ostaje otvoreno za interpretacije. Sa umnožavanjem modela i tehnika mijenjanja, uljepšavanja, nadograđivanja, „popravljanja“ tijela, ono postaje opcija ili projekat, to jest, postaje jedan od najnestabilnijih i najosporavanih fenomena postmoderne teorije i prakse. Sljedstveno tome, takvo tijelo ne može biti sigurna baza za rekonstrukciju pouzdanog osjećaja sopstva. „Promjenjiva tijela“ funkcionišu kao nestabilno (i jedino) stanište postmodernog (prije partikularizovanog nego normativnog) raskorijenjenog, fragmentarnog, nestabilnog, performativnog subjektiviteta, krajnje otvorenog i uspostavljanog intersubjektivnim relacijama.

U „odmetničkim“ putanjama umjetnosti 20. vijeka, od futurizma i dadaizma do konceptualne umjetnosti, lenda arta, hepeninga, bodi arta, podrivan je i opovrgavan kvalitet predmetnosti, materijalnosti, objektnosti, statičnosti, „dovršenosti“ umjetničkog djela - vrijednost reprezentacijskog. Smijenile su ga vrijednosti koje danas smatramo određujućim za postmodernu epistemu - procesualnost, događajnost, nestalnost, trenutnost, otvorenost, ali i neposredno dejstvo/iskustvo živog tijela - vrijednosti performativnog (pod performativnim se često podrazumijeva direktno dejstvo živog tijela). Erika Fišer-Lichte registruje tzv. performativni zaokret (*performative turn*) u raznim sferama umjetnosti od ranih 60-ih (djelovanje FLUXUS-a, bečkih akcionista, muzika Džona Kejdža, literatura Gintera Grasa, pozorište *Living Theatre* i *Performance Group* Ričarda Šeknera / prema Fisher-Lichte, 2008: 18-23 /). Performansi Volfa Foštela i Jozefa Bojsa u Njemačkoj, Roberta Filijua, Bena Votijea i Đine Pane u Francuskoj, Bečkih akcionista i Vali Eksport u Austriji, grupe Gutai te Joko Ono i Šigeko Kubota u Japanu, Gustava Mecgera, Jona Latama i Gilberta i Džordža u Engleskoj, Karoli Šneman, Hane Vilke, Edrijen Pajper, Vita Akončija, Krisa Berdena u Americi, Stelarka u Australiji, značili su, tokom 60-ih i 70-ih, radikalno razračunavanje sa vladajućim sistemom umjetnosti. To je bio veliki obračun sa umjetničkim institucijama i umjetničkom praksom, sa

objektnošću umjetnosti, njenom komodifikacijom i efektima umjetničkog tržišta i jednako sa estetskom čistotom i modernističkim formalizmom.

Ta pobuna potisnutog, taj povratak „grešnog“, učinili su sedamdesete vremenom borbe za „političko oslobođenje, seksualno oslobođenje, oslobođenje proizvodnih snaga, oslobođenje destruktivnih snaga, oslobođenje žene, deteta, podsvesnih nagona i oslobođenje umjetnosti“ (Žan Bodrijar) - za oslobađanje tijela. U umjetnosti performansa 70-ih, radikalni, često samopovređujući i bolni napad tijela/tijelom na sopstvene granice, značio je napad na granice upravo normativnog subjektiviteta kruto srezanog dualizmima koji tijelo uvlače i zarobljavaju u odnose hijerarhizacije, privilegovanja i potčinjavanja. Stoga je i bilo „nužno“ napasti to tijelo i to bespoštedno, da bi se dovelo do ruba, prisililo na prestupanja sopstvenih i, time, društvenih granica.

Napad na granice tijela u performansu značio je, dakle, napad na „unutarnje“ granice - bola, psihofizičke izdržljivosti i na „spoljašnje“ - granice predstavljanja i čitanja tijela, na društvene tabue, stereotipe, definisane pozicije i uloge koje uspostavljaju i osiguravaju te granice, utamničuju tijelo. Stoga je bolni napad tijela/tijelom u umjetnosti performansa imao prevratničku ili revolucionarnu, oslobodilačku misiju ili funkciju, odnosno, nosio je sobom obećanje ili efekat političkih, socijalnih, kulturnih i, svakako, umjetničkih promjena: temeljnog redefinisanja prirode umjetničkog djela, statusa umjetnika i pozicije posmatrača.

U umjetnosti performansa, živo tijelo kao, artoovski rečeno, „pregrijana fabrika“, kao fakticitet, kao „materijalni aspekt“ umjetničkog subjekta, postaje umjetnički objekat- subjekat, odnosno, *body-subject*. Tijelo umjetnika nije više fiksirano ili nevidljivo, apstrahovano, idealizovano, ono je ne samo „inkorporirano“ u rad, ono jeste korpus rada: ono je i subjekat i objekat, i stvaralac i ono stvoreno. U performansima 70-ih, direktno dejstvujuće, prisutno, fenomenološko, živo, od „krvi i mesa“ tijelo umjetnika i takvo tijelo posmatrača i ono što ona čine ili mogu da čine, njihova intersubjektivna razmjena, njihovo združeno stvaranje umjetničkog rada te jedinstvo mjesta i vremena (ovdje-sada) i istovremenost „produkcije“ i „receptije“ umjetnosti, istovremenost ili istost umjetničkog procesa i produkta - sve to, 60-ih i 70-ih godina, uspostavlja tijelo nove umjetnosti, tijelo umjetničkog rada kao događaja koji zovemo umjetnost performansa.





Tijelo u duhu istine, hrabrosti i ljepote

*Jednog dana će se svijest zemlje uzburkati velikim djelom
ili velikom žrtvom i mnoštvo će se trgnuti iz letargije
ili predrasuda i marširati uz poklič za slobodu
u duhu istine, hrabrosti i ljepote.
(Terrence Mac Sweeney, irski pjesnik i filozof)*

Zamislite tijelo, ili bolje stotine utamničanih nagih tijela, kako se smrzavaju u betonskim ćelijama manjim i od Raskolnikovljeve sobe. Zamislite svako pojedinačno: lomljeno, šutirano, udarano dok ga svijest ne napusti, hranjeno na silu, grubim četkama lišavano sopstvene kože, kako klizi betonskim hodnicima dok ga vuku za kosu, kako puzi, grči se, krvari i drhti.

Zamislite um koji iščekuje da se sve to desi iznova, danima, mjesecima i godinama.

Tijelo je sredstvo borbe samo onda kada su sva druga sredstva iscrpljena.

Njegovo zadnje oružje je glad.



1. marta 1981. godine, uvidjevši da *blanket protest*, kao ni *dirty protest* ne daje rezultate, Bobby Sands, republikanski zatvorenik u zloglasnom H-Bloku zatvora za teroriste u Sjevernoj Irskoj, prestaje da uzima hranu, insistirajući na statusu političkog zatvorenika. Ukidanjem ovog statusa, (istog datuma pet godina ranije), politički zatvorenici svedeni su na "obične" kriminalce. Pridružuju mu se saborci, planski, jedan po jedan, gladuju za pravo da nose svoju odjeću, da ne obavljaju zatvorske poslove, da sami organizuju svoje obrazovne aktivnosti, primaju pakete od kuće i da imaju slobodu da se srijeću sa svojim drugovima.

Kada um štrajkuje glađu, tijelo počinje da se hrani sobom. Gubitak masti i mišićne mase dovodi do oštećenja vitalnih funkcija i nakon samo dvije sedmice nastupa vrtoglavica, zatim slabost, iznemoglost i potpuna nemogućnost koordinacije pokreta. Nakon mjesec dana ili gubitka više od osamnaest procenata tjelesne težine dolazi do trajnog oštećenja organizma. Srce gubi snagu da pumpa krv. Gase se vid, sluh i govor, otkazuju organi, koža se suši i ljušti, oči trzaju u dupljama. Nakon četrdeset i pet dana smrt je sve bliža: *Stojim na pragu još jednog uzdrhtalog svijeta.* (Bobby Sands, 1.mart 1981.)

Bio je to zadah tijela koje troši samo sebe, zadah koji nekad osjetite kada odajete počast mrtvima.

(Leo Green, učesnik štrajka glađu republikanskih zatvorenika u zatvoru Long Cash, 1980. g)

Bobby Sands umire nakon šezdeset i šest dana štrajka, deset dana nakon što je izglasan za poslanika u Vestminsteru. *Zločin je zločin* - nepopustljiva je gvozdena dama i štrajk se okončava u oktobru iste godine, odnoseći deset života.

Štrajk glađu je drevno irsko oružje (David Beresford), kao i čest motiv u irskoj istoriji i legendama. Po starom predanju, zaštitnik Irske Sv. Patrik štrajkovao je glađu protiv Boga kada mu je svevišnji poručio da svojim molitvama traži previše. Nakon četrdeset i pet dana, Bog, milostiviji od premijerke, popušta pred ovim činom požrtvovanja.

Izvor ove legende je u srednjovjekovnoj irskoj tradiciji: *troscad* (štrajk glađu usmjeren protiv određene osobe) i *cealachan* (štrajk glađu radi ostvarivanja pravde) kodificirani su u Senchus Mor-u, građanskom zakoniku iz VIII vijeka. Osobi koja želi da ispravi pretrpljenu nepravdu ili da namiri dug, zakonik je dozvoljavao da štrajkuje glađu na kućnom pragu čovjeka koji joj je tu nepravdu nanio. Smatralo se nečasnim ostaviti je da umre od gladi, i tuženi bi tad bio obavezan da nadoknadi štetu porodici žrtve. Ukoliko bi



↑ Bobby Sands na protestu protiv ukidanja političkog statusa zatvorenika, Belfast 1976.
Izvor fotografije: Bobby Sands Trust
Autor fotografije: Gérard Harlay

se štrajk nastavio i nakon ponuđene pravične naknade, zahtjev bi bio poništen.

1904. godine, W.B. Yeats vraća ovaj drevni princip iz zaborava. Zaplet njegovog komada "Kraljev prag" je spor između kralja i pjesnika koji štrajkuje glađu na pragu kraljevske palate jer mu je uskraćeno pravo da učestvuje u radu vlade.

Između 1917. i 1981. godine, glad ponovo postaje oružje irskih revolucionara. Jejtsov pjesnik ustaje kao Terence MacSwiney, gradonačelnik Korka, pjesnik, filozof i komandant, koji umire nakon sedamdesetčetvorodnevno štrajka glađu tokom služenja zatvorske kazne zbog pobune. Njegove riječi postaju manifest svih pobunjenika gladnih pravde:

Nadmetanje, sa naše strane, nije ni rivalstvo ni osveta, već izdržljivost. Pobjediće, ne oni koji najviše patnje mogu da nanesu, već oni koji najviše patnje mogu da izdrže.



Bobby Sands je, zajedno sa dvadeset i jednim irskim republikancem, istrajavao u namjeri žrtvovanja sopstvenog života.

Veliki je broj onih koji su, poput Sands-a, upotrijebili svoje tijelo kao agens društvenih promjena: Revolucionari, sufražetkinje, zatvorenici, studenti, izbjeglice, disidenti. Gladju protiv kolonijalizma, opresije, siromaštva, ropstva, diskriminacije, gladju protiv gladi. Njihova tijela, u procjepu opresije i otpora, postaju oružje obespravljenih, činom individualne žrtve i patnje uzdignuta do društvenog simbola.

Tjelesna patnja je čest motiv u umjetnosti, bilo da je manifestovana u vidu vizuelnog prikaza ili gesta. Međutim, umjetnička poenta, kao ni životna, nije sadržana u samom činu patnje već u ideji koja ga vodi. Da bi se zaista razumjela kao oružje emancipacije, umjetnost mora da uđe u zonu rizika. Ovo, naravno, ne znači da umjetnik treba da rizikuje sopstveni život, već da je neophodno da se kloni simuliranja revolucija u kontrolisanim uslovima; to jest, da prevaziđe konformističke i politički-korektne okvire djelovanja kad nekom etičkom pitanju teži da da autentični estetski oblik.

Sa svakim započetim djelom, umjetnik je *na pragu novog, uzdrhtalog svijeta*. Jedina odgovornost koju ima je da, maksimalno posvećen stvaranju, napravi otklon od letargije i predrasuda, ili - kako to lije-po kaže Krleža - od gluposti vlastitog vremena.



↑ Demonstracije u Parizu 5. maja 1981, na dan kada je umro Bobby Sands
Izvor fotografije: An Phoblacht



Critical thinking while watching

Tijelo, u svojoj osnovnoj formi, često je percipirano kao ograničeno, kao nepromjenjiv fizički entitet. *Queer* teorija nam, međutim, ukazuje na to da naša tijela mogu da odbiju ovu neminovnost. Naime, binarnosti poput muškarac/žena, majka/otac i roditelj/dijete nisu nužno jedine sudbine.

„Kiborg je kibernetički organizam, hibrid mašine i organizma, tvorevina društvene realnosti i fikcije. Društvena realnost su živi društveni odnosi, naša najvažnija politička konstrukcija, fikcija koja mijenja svet.“ U ovom citatu čuvenog *Manifesta o kiborgu*, filozofkinja i ekofeministkinja Dona Haravej (Donna Haraway) je pokušala da nam ukaže na to da naša tijela zapravo nisu samo biološka i urođena, već da su određena i kontekstom u kojem djeluju. U tom smislu, biološko tijelo je predmet određenih društvenih i političkih očekivanja. Šta se dešava kada odbijamo da saradujemo sa očekivanjima?



Čini se da nam je iskustvo rada tokom 2022. i 2023. godine na filmskim radionicama pokazalo da je film umjetnička forma koja idealno prevodi ideju tjelesne (ne)ograničenosti na polje umjetničkog čina. Eksperimentalni film se posebno hrabro suprotstavlja uobičajenim normama prikazivanja tijela. *Queer* prakse u eksperimentalnom filmu otvaraju dijalog o fluidnosti i kompleksnosti tjelesnosti. Ovdje, ono nije statično, već dinamično, spremno za transformaciju i izražavanje. U djelima poput *Flaming Creatures* (1963) Džeka Smita (Jack Smith), tijelo postaje živa slika izazova normi roda i seksualnosti. Film *Born in Flames* (1983) Lizi Borden (Lizzie Borden), prikazuje feminističke i *queer* aktivistkinje koje se bore protiv opresivnog društva: tijelo postaje oružje za promjenu i pravdu. *Queer* eksperimentalni film takođe često istražuje istorije kolektivnih tijela u borbi za priznanje i jednakost. Film *Tongues Untied* (1989) Marlona T. Rigsa (Marlon T. Riggs) istražuje crni *queer* identitet i povezuje ga s kulturnim nasljeđem. U ovom filmu tijelo postaje sredstvo koje nosi u sebi kolektivno sjećanje.

Američka umjetnica i rediteljka Barbara Hamer (Barbara Hammer), svojom eksperimentalnom filmskom praksom istražuje tijelo kao izrazito političku platformu. Njen rad često naglašava njegovu radikalnu sposobnost za transformaciju: „Kao rediteljka, lezbijka i feministkinja, oduvijek sam zastupala mišljenje da radikalni sadržaj zaslužuje radikalnu formu“. Pod parolom: *Critical thinking while watching*, Hamer tvrdi da je jedini način da kritički mislimo dok gledamo jeste da nam se izmakne udobno sjedište, odnosno da se aktivira upravo naš fizički psihoperceptualni aparat - tijelo. Hamer, kao i Haravej, insistiraju na promišljanju tjelesnosti kao sredstva, a ne kao skupu organskih datosti koju pasivno usvajamo.

U moru itekako značajnih sadržaja koji se bave ovom temom putem inkluzije i reprezentacije, na radionicama smo otkrili da je jako važno ponuditi i aktivniji, za igru otvoreniji i angažovaniji pristup. Naime, u razumijevanju *queer* filma, vidjeli smo kako se osvrnuti na formu, oblikovati sadržaj tako da se ideja transponuje u jezik, a posredstvom takvog jezika - u još snažniju poruku. *Queer* eksperimentalni film predstavlja revolucionarni prostor za istraživanje tijela. Kroz hrabre vizuelne tehnike i autentične narative, ovi filmovi otvaraju dijalog o tjelesnosti, identitetu i jednakosti. U takvoj kinematografiji, publiku ne čine pasivni promatrači, već aktivni učesnici i učesnice u procesu interpretacije i refleksije. Kroz ovu interakciju, tijelo postaje živo sredstvo koje provocira i inspiriše, podstičući nas da razmišljamo o njegovoj neograničenoj moći kao sredstva za borbu.

41 *In Flames* (1983) Lizi Borden (Lizzie Borden),

priliku je feminističke i queer aktivistkinje koje se bore protiv
opresivnog društva: tijelo postaje oružje za promjenu i pravdu.







BUTO = ples otpora¹

Bizarno, apstraktno, emotivno, neke su od prvih asocijacija koje se pojavljuju kada se govori o buto plesu. Obično se o njemu govori kao o „lijepoj ružnoći“ (eng. „beautiful ugliness“), ili kao o „plesu tame“ (eng. „dance of the darkness“). Buto je svakako i lijep i ružan, mračan i dubok ali i blizak, ličan a svačiji, društven, kolektivan, politički. Buto je performans, buto je teatar. Buto je mnogo toga, a prije svega je revolucija.

Buto (butoh), ili *Ankoku Butoh* (ples tame) je avangardni ples koji su u poslijeratnom Japanu kreirali plesači Hidžikata Tacumi² i Ono Kazuo³, većinom na osnovu koreografija i učenja Hidžikate. Riječ buto znači plesni korak: *bu* je ples, *toh* korak.⁴ Ovaj ples stvarao se godinama tokom 1950ih i 1960ih, kao direktan odgovor na društveno politički kontekst u Japanu u tom periodu.

1 Tekst je prvobitno objavljen na web stranici udruženja ŠkArt <https://skartskarts-kart.com/feminisme/>

2 Hijikata Tatsumi, rođen 1928. u Akiti, Japan, umro 1986. U Tokiju, Japan, bio je koreograf, plesač i osnivač buto plesa. Kreirao je sistem učenja buto plesa (*butoh-fu* dance notation) Najpoznatije koreografije i performansi: *Kinjiki*; *Rose Coloured Dance*; *Rebellion of the Body*; *Summer Storm*;

3 Ohno Kazuo, rođen 1906. U Hakodatama, Japan, umro 2010. U Jokohami, Japan), bo je plesač i osnivač buto plesa, poznat po performansima *Admiring La Argentina*; *Water Lilies*.

4 S.H. Fraleigh and T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, (New York, N.Y: Routledge, 2006. Print), pp.1, 147).



↑ Tacumi Hidzíkata, Fotografija Takeshi Onozuka, *Tiha kuća* (eng. Quiet House), 1973

Nije neobično što su se, ne samo buto, već i radikalni performans i avangarda, razvijali u godinama nakon Drugog svjetskog rata. I to ne samo u Japanu, već i u Austriji, SAD, Jugoslaviji..1960-e su godine socio-političkog promišljanja na globalnom nivou, preispitivanja vrijednosti, i suočavanja sa poslijeratnim nasljeđem i ekonomskim oporavkom, ali i godine velikih tehnoloških promjena (koje su otvorile vrata utopijskim i idealističkim idejama, i alternativnim načinima života kao što su hipi i komune).⁵ Japan i Austrija suočavali su se sa fašističkom prošlošću i krivicom; Japan se oporavljao od atomskih bombi u Hirošimi i Nagasakiju u korak sa drastičnim političkim i društvenim promjenama koje su uvedene, i preplavljen novom kulturom koja je dolazila sa Zapada.⁶ U tim uslovima, i pod uticajem egzitencijalizma u kulturi, **umjetnici su postali svjesni patnje ljudskog bića.**⁷ Umjetnici su ti koji su pokušali da uzdrmaju apatiju u društvu. Autorka Aleksandra Manro⁸, pisala je da je japanska avangarda izronila iz apsolutne ništavnosti koju je kreirao rat i tako postala duh opozicije. Kritičar Tono Jošiaki⁹ japansku avangardu naziva *post-Hirošima generacijom*, gov-

5 Badura-Triska et al, *Viennese Actionism*, pp.9-10


6 Fraleigh and Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, p.7

7 To je rezultiralo u pokretima kao što su apstraktni ekspresionizam u SAD (Džekson Polok), body art performansu u Evropi (Bečki akcionisti) i Japanu (npr Gutai grupa) (Brus et al, *Viennese Actionism*, p.7).

8 A. Munroe, *Japanese Art After 1945* (New York: H.N.Abrams, 1994. Print), p.22

9 Ibid, p.189





oreći da japanski avangardni umjetnici „mirišu“ na smrt, socijalnu konfuziju, propast i apsolutno ništavilo.



Tako se i buto pojavio kao anti-društveni pokret koji je ciljao na dekonstrukciju društvenog tijela preispitujući društvene konvencije i političke pojave¹⁰ - ovaj ples je reflektovao krizu društva i stoga je morao biti političan. Buto koreografija *Revolt tijela* (jap. *Nikutai No Nahran*, eng. *The Rebellion of the Body*)¹¹ koja je bila direktan odgovor na užase rata i američku okupaciju Japana u tom periodu, izvedena je 1968, iste godine kada je japanska, američka i evropska omladina počela da protestuje na ulicama.

← Tacumi Hidžikata i Japanski narod: Revolt tijela 1968

© Tatsumi Hijikata Collection, Keio University Archive, Tokyo

10 Fraleigh and Nakamura, Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, p.73

11 *Nikutai No Nahran or Hijikata Tatsumi and the Japanese: Rebellion of the Body* (1968) je bio ples kojem je prethodilo nekoliko performansa- *Excerpts from Genet, Bride in a kimono, Hijikata as a Young Girl, i Christ* (Fraleigh and Nakamura, Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, pp.9, 84-88; Weir, *Abject Modernism: The Male Body in the Work of Tatsumi Hijikata*, Günter Brus and Rudolf Schwarzkogler, para.15-19).



Uticaj rata veoma je vidljiv i u Hidžikatin koreografijama: *Snovi mrtvih, Rat, Aušvic hod* (eng. *Dreams of the Dead, the War, Auschwitz walk*) u kojima su sastavni djelovi pokreta aluzije na žrtve rata i posljedice atomskih bombi na tijela ljudi. Očaj je bio izvor kreativnosti a buto plesači koristili su svoja **tijela kao mehanizme otpora**.¹² Hidžikata i Jošito Ono (sin Kazua Ona) plesali su svoj ples otpora na ulicama Tokija 1961.

Promišljanje o ljudskoj prolaznosti i khkosti, patnji, otuđenju, praznini, gubicima itd, dolazilo je ne samo od rata već i od promatranja i empatiji prema svemu onome što je bilo **tabu i društveno odbačeno**. Buto je bio u direktnoj opoziciji zapadnoj percepciji tijela i duha kao dvijema odvojenim idejama.¹³ Buto umjetnici crpili su inspiraciju od društvenih izgnanika¹⁴ - homoseksualaca, krosdresera, od bolesnih, hendikepiranih, ranjenih, od svih onih koji su bili marginalizovani i koji su se borili za opstanak, zbog čega su bili još više ranjivi. Hidžikata je bio fasciniran tijelima muških seksualnih radnika sa kojima je bio prijatelj, njihovom patnjom i njihovim tragičnim završetkom života u javnim toaletima.¹⁵ Promatranjem tijela izgnanika i proučavanjem sopstvenog tijela i njegovih mogućnosti, sve što je štrčalo kao netipično i nekonvencionalno bilo je izvor inspiracije za ove umjetnike. Zato su govorili da je plesanje buto zapravo istraživanje ljudske svijesti i silaženje u mrakove duše putem istraživanja tijela.¹⁶ Buto umjetnici su davali glas onima koji su zanemareni, drugačiji, marginalizovani, prognani od strane mejnstrim kulture, oni su vidjeli **ljepotu u transgresijama jednog društva**. Takođe je i samo bavljenje ovakvim transgresivnim pojavama ali i suočavanje društva sa njima, nešto što predstavlja akt pobune samo po sebi. Taj opsceni spektakl, koji je po definiciji pozorište surovosti Artoa, ta transgresija koja se dešava na sceni, za cilj ima oslobođenje i pročišćenje izvođača ali i publike, i samim tim društva u cjelini. Kao što je to nerijetko u performansima, umjetnici preuzimaju ulogu *šamana* koji kolektivno iscjeljuju publiku a samim tim i čovječanstvo. Ovu tezu potvrđuje i Frojd u svojim pisanjima da je umjetnost, kako za stvaraoca tako i za gledaoca, način proživljavanja traumatičnih iskustava koje nismo uspjeli da adresiramo na pravi način u vrijeme kada su se dogodila.

12 A. Munroe, *Japanese art after 1945*, pp.189-190

13 Ibid, pp.18-19

14 ¹U japanskoj tradicionalnoj umjetnosti vjerovalo se da društveni otpadnici imaju pristup magiji i svijetu mrtvih; prateći budističku tradiciju, Ono je plesao *konpaku*, „ništa koje je negdje tamo“, mjesto mira koje se na može vidjeti, idealno smješteno na obalama rijeka gdje dolaze živi i mrtvi (Fraleigh and Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, pp.59-60, 11).

15 Fraleigh and Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, p.55

16 Ibid, pp.17, 72, 101



Prvi plesni nastupi, odnosno „plesna iskustva“ kako su ih nazivali, koji će uvesti plesače i koreografe u ono što je kasnije postalo buto, bili su šokantni za publiku, koja je, po svjedocima prvih Hidžikatinih performansa, bila ili zgrožena ili potpuno terapeutski oslobođena svojih potisnutih emocija. Na plesnom festivalu 1959. Hidžikata je, zajedno sa Jošitom Ono, sinom Kazua Ona, izveo svoju prvu koreografiju *Zabranjene boje* (jap. *Kinjiki*, eng. *Forbidden colours*), inspirisan istoimenim romanom Jukija Mišime koji istražuje ljubav dva muškarca- što je u Japanu u tom vremenu itekako bio tabu- te je i Hidžikata bio izbačen sa festivala.



↑ Tacumi Hidžikata i Jošito Ono

Zabranjene boje 1959 © Tatsumi Hijikata Collection, Keio University Archive, Tokyo

Koreografija i sama izvedba ne samo da su apstraktno i intenzivno prikazivale odnos dva muškarca, već su i samo osvjetljenje, rekvizita i zvuk pojačavali erotske teme i ekspresivne tehnike tokom 15 minuta izvedbe.¹⁷ Dramatičnost, uznemirujuća ambijentalna muzika, apstraktna rekvizita i scenografija, polu-tama i igre svjetla na sceni, kasnije će postati sastavni dio buto performansa. *Kinjiki* ne samo da je bio inicijacija za buto ples, već je otvorio i di-

17 Tatsumi Hijikata (1928-1986) and Kinjiki (Forbidden Colours), http://www.ka-zuoohtonodancestudio.com/english/perform/kof2016_eng.html



skurs o homoseksualnosti u Japanu prvi put nakon *shuda*¹⁸. I to je bio samo jedan od tabua koje je ovaj performans razbijao. Kao neko ko je pasionirano čitao Žorža Bataja i Antonina Artoa, Hidžikata je kao i njih dvojica, za svoju početnu tačku uzeo tijelo i fascinaciju šokantnim i odbojnim, i razvio svoj rad oko pojmova koji nisu bili u fokusu društva, posebno onih koji su razmatrali smrt i erotičnost, agoniju i ekstazu postojanja.¹⁹ Hidžikata je veliku inspiraciju uzimao iz Kabuki teatra koji je uključivao homoerotičnost i kros-dresing.²⁰ Karakteristično bojanje tijela u bijelo kod buto performerica i plesača takođe je preuzeto iz ovog teatra.

Homoseksualnost i kvir dominiraju i u Hidžikatinom *Ružičastom plesu* (jap. *Barairo Dansu*, eng. *Rose-coloured dance*)²¹, u kojem se na kraju prve scene simulira seksualni čin. Hidžikata je želio da skrene pažnju na ljudsko tijelo, a ovaj ples bio je **pobuna protiv društvenih standarda koji „svode osobu na jedan identitet“**, i koji proizvode „letargične podgojene generacije u Tokiju“²² koje slijepo preuzimaju trendove iz američke kulture koja je naglo ušla u Japan nakon rata. Hidžikata je dalje pisao kako Tokio truli od tijela,²³ ovdje misleći upravo na ta letargična tijela, te kako *Ružičastim plesom* protestuje protiv društva koje je okrenuto proizvodnji i koje stoji u potpunoj suprotnosti od onoga što je samo društvo odbacilo – homoseksualnost, festivali, rituali, kriminal.²⁴

18 *Kinjiki* skreće pažnju društva na erotsku dominaciju i kontrolu, aludirajući na japansku tradiciju shudo (eng. the way of youth) koja vuče korijene iz Srednjeg doba, a koja je podrazumijevala odnos mladog i starijeg muškarca u kojem mlađji postaje predmet žudnje starijeg muškarca ali i njegov ljubavnik (Curtin, *Rose-coloured Dance: The Politics of Crossdressing in Hijikata Tatsumi's Ankoku Butoh*, p.475). U redu samuraja, mladići koji bi učili borilačke vještine od svojih starijih učitelja postajali bi njihovi ljubavnici dok mladići ne stasaju.

19 C. Curtin, *Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud* (Contemporary Theatre Review, 2010. Published online), p.57

20 Curtin, *Rose-coloured Dance: The Politics of Crossdressing in Hijikata Tatsumi's Ankoku Butoh*, pp.474-475

21 *Barairo Dansu* ili *The Rose Coloured Dance* (1965), je ples Hidžikate i Onoa- i oca i sina (ali koji je uključivao i druge plesače) čija se koreografija sastojala od kombinacije apstraktnih slika, kro-dresinga, kostima i rekvizite. Plesači, svi muškarci, Kojima su gumenice cijevi izlazile iz usta i obmotavale tijela aludirajući na pupčanu vrpču, isprepletani sun a način da ukazuju na intimnu konekciju i medjuzavisnost (Ibid, p.477).

22 B. Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh* (New York: Palgrave MacMillan, 2011. Print), pp.122, 135-136

23 Hijikata in Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*, p.40

24 C. Curtin, *Recovering the Body and Expanding the Boundaries of Self in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille and Antonin Artaud* (Contemporary Theatre Review, 2010. Published online), p.57

Hidžikatino najšokantnije i, možda, najpoznatije djelo jeste *Revolt tijela*. Performans počinje tako što Hidžikatu iznose na scenu u kraljevoj nosiljki, obučen je u ženski kimono, a oko njega su korpe sa životinjama. Hidžikata zbacuje kimono, i na sceni, u tami, vidi se njegovo potamnjeno, mršavo, mišićavo, golo tijelo, a veliki, zlatni falus, zakačen oko njegovih kukova, samo djelimično pokriva njegove genitalije.²⁵



↑ Tacumi Hidžikata i Japanski narod: *Revolt tijela* 1968
© Tatsumi Hijikata Collection, Keio University Archive, Tokyo

Sa grimasama na licu, Hidžikata se baca na limene panele koji se nalaze na sceni; na kraju prvog čina otkriva mrtvu kokošku koja visi sa jednog od panela, a zatim simulirajući davljenje kokoške, nabija zlatni falus uz jedan od panela aludirajući na seksualni čin.²⁶

²⁵ Weir, *Abject Modernism: The Male Body in the Work of Tatsumi Hijikata*, Günter Brus and Rudolf Schwarzkogler, Tate paper, no.23

²⁶ Ibid





Istražujući teme kao što su smrt i tama, Hidžikata je oživljavao ono o čemu je pisao Arto.²⁸ Hidžikata je crpio inspiraciju iz Artoovog tijela okrutnosti i boli²⁹ i otjelotvoruje Artoove ideje kako performans treba da izgleda- Arto je pisao o tome da ako performer želi da zaista iskusi život, mora prigriliti tamu i suočiti se sa bolom.³⁰ Buto je zaista u pravom smislu te riječi Artoovo *pozorište okrutnosti*. Buto umjetnici prolaze kroz proces introspekcije koji je težak i okrutan, koji se bavi ljudskom patnjom i strahovima, koji povezuje kako performer tako i gledaoca sa podsvjesnim, i koji samim tim mora biti opsceni spektakl. Hidžikata³¹ je pisao da je tijelo koje prolazi kroz proces krize spemno za krvavi spektakl. Stoga ne čudi da su i japanski i zapadni mediji buto opisivali kao vulgaran, groteskan, izvitoperen, misteriozan, anderground, avangardan, destruktivan, mahnit.³² Ovaj ples je takođe bio i **u potpunoj suprotnosti sa plesnim postulatima sa Zapada**. I Hidžikata i Ono bili su plesači, i izučavali su balet i savremeni ples, međutim shvatili su da njihova tijela nisu pogodna za plesanje baleta. Takođe im se nije dopadalo to što ovi plesovi svojim pokretima teže ka visini odnosno idealima, bogovima, a zatim i što prikazuju ljepotu, sreću, radost. Oni su se pitali- a šta je sa tugom, strahom, bolom, tjeskobom? Zar to nije jednako prisutno u ljudskom životu koliko i lijepe emocije? Tako je buto bio otpor i prema svemu što je ples do tada predstavljao i svoju **bazu nalazio u zemlji, u prirodi, u organskom**. Buto je vrlo povezan sa prirodom- buto koreografije crpe inspiraciju iz prirode, iz biljnog i životinjskog svijeta. Za Onoa, organsko znači povratak onome što je dalo život- majčinoj materici.

Ipak, iako se bavi tabuima i ljudskom patnjom, buto ne teži destrukciji i otkrivanju ružne strane života, već potpuno suprotno- želi da otkrije život i ljepotu. I u tome je najveća čar buto plesa, a

27 Fotografija preuzeta sa veb stranice <https://www.nonaka-hill.com/exhibitions/18/works/artworks-1000-tatsumi-hijikata-archive-work-by-nori-doi-phallic-appendage-1968/>

28 Hornblow, *Bursting Body of Thought: Artaud and Hijikata*, p.26

29 Hidžikata je cijelog života bio inspirisan Artoovim pisanjem. *Revolt tijela* je kreirao inspirisan Artoovom pričom *Heliogabala: krunisani anarhista* (Ibid, p.28).

30 Artaud, *The Theatre and its Double*, p.80

31 T. Hijikata in N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh* (Naka o sozai/sozai, 1960. Print), p.40

32 Fraleigh and Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, p.76



to je nešto što mora da se doživi da bi se razumjelo- njegova *lijepa ružnoća*. Ono je govorio da ga je Hidžikata suočio sa smrću³³ što je zapravo značilo da ga je upoznao sa životom³⁴. Ono što buto otkriva su unutrašnje emocije i skrivena osjećanja svakog *čovjeka*, koje, kad se jednom „izbace“, postaju potpuno razumljive. Buto je ples na liniji između života i smrti, na tankoj liniji koja gleda u ništavilo, beznadežnost i usamljenost, a otkriva život. Kada se pleše buto, prvo se ulazi u svijet tame, i od te tačke na dalje traži se radost, sreća i zadovoljenje.³⁵

Iako nastao u Japanu, buto se pleše širom svijeta jer buto daje slobodu. Ne samo slobodu izražavanja, slobodu podsvjesnom i potisnutom, već i slobodu koju ne možemo naći u standardnim društvenim okvirima u kojima se krećemo. Ovim plesom preispitujemo poziciju ljudskog tijela i smisao ljudskog postojanja u određenom društveno- političkom kontekstu. Davanje tijelu novih uloga i otkrivanje novih koncepata otvara nove realnosti, te je i sam ovaj čin preispitivanja revolucionaran. A šta je drugo uloga umjetnosti da preispituje, liječi i oslobađa?

33 Ibid, pp.34, 37

34 Ohno in Fraleigh and Nakamura, Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, p.32.

35 Citat iz dokumentarnog filma *Butoh- Piercing the Mask* [Online] dostupan na stranici: <https://www.youtube.com/watch?v=i2d5a3c1Gb0>



↑ Kazuo Ono



Sredstva borbe:

Nikola Ilić: iscječki iz dnevnika

Jovan Džoli Ulićević: poezija

ŠkArt: Napravi svoje žensko
porodično stablo!



Kad god promišljam o svom identitetu i tome kako uvijek poneki detalj izostavim. Ne izostavljam ne bih li se branio od težine i bola koji su nosili u vodio prisjetio sam se svojih malih misija. Bili su to odlučio. Kako sam neprestano vodio razgovore sa umjesto njega i odgovorim. Bio je ljetnji dan i betonski pločnik koji je stajao ispred moje kuće moje porodice okupljaju, djeca igraju. Stajao sam oraha koji bijaše u našem vrtu. Stajao sam a onda betonu 50 sekundi onda ću se sutra probuditi kao zakoračio na beton i počeo da brojim. Jedan – dva nije strašno, izdrživo je, mislio sam u sebi. Četiri-meškoljim stopalima ne bih li malo ublažio bol koja ostajem na suncu i užarenom betonu. Gubi mi se sam prvi put poskočio. Krećem da užurbano hodam pomjerim sa sunca u nadi da bog gleda žrtvu koju žrtvu. Četrdeset šest, četrdest sedam, četrdeset poigravaju od sreće vjerujući da sam uspio te da uspio sam! Trk nazad u hodnik, peku me stopala se računalo. Vjerujem da je to period u kojem sam te da uvijek moram podnijeti veliku žrtvu. Ostatak sam svoju porodicu i smješkao se znajući da ću biti u redu. Kako ću njima objasniti šta se desilo da se desi. Neko sam ko je ljeti više nego išta volio žmurke, neđe predveče jer nam roditelji nijesu Te večeri nijesam igrao žmurke, imao sam bitniju spavam ne bih li se što prije probudio, otišao sam dva sata. Zaspao sam, možda sam i sanjao, možda otvorio sam oči, plafon je izgledao isti kao i svako Trebao mi je milisekund prije nego sam imao prvu

()

sam ga otkrivao i ohrabrivao, borio se za njega, namjerno, vjerujem da sam mnoge stvari zakopao sebi, još nose. U jednom od razgovora koje sam zadaci koje mi je zadavao bog lično ili sam ja to tako njim, tačnije obraćao mu se, odlučio sam da sebi neđe 14h popodne, sunce je već dobrano zagrijalo i služio da se u nešto hladnijim satima članovi/ce na pragu svoje kuće i gledao u nebo, visoko iznad sam ga čuo, svoj prvi zadatak: „Ako izdržim bos na dječak“. Ni sekund nijesam razmislio već sam odlučno – tri, tabani sad već polako osjećaju vrelinu betona, pet- šest- sedam-osam-devet-deset, počeo sam da je tek nadolazila. Nastavljam da brojim i odlučno slika al sjećam se došao sam do trideset i četiri kad lijevo – desno po betonu idalje birajući da se ne sam spreman da podnesem, toliko mali a toliko veliku osam, nikad nijesam bio bliži! Osjećam da mi pluća ću se sjutra napokon probuditi kao dječak. Pedeset, dok hodam, to mora da je to, moralo je da boli da bi naučio da ljubav, snovi, sreća dolaze jedino uz bol, toga dana proveo sam srećniji nego inače, gledao se ujutru probuditi kao dječak i da će napokon sve uopšte nije zamaralo moje misli, bilo je važno samo da sate provodi igrajući se sa braćom i sestrama davali da provodimo mnogo vremena na suncu. igru da igram – igru nalaženja sebe. Otišao sam da da spavam a nijesam mogao oka da sklopim sigurno sam se u snu srećan probudio. Svanulo je jutro i prošlo jutro u kom sam se ispod njega probudio. reakciju – brzinom svjetlosti sam izvukao ruku ispod

čaršafa i uhvatio se za kosu. Tu je, idalje je tu, niđe kreveta i otrčao u kupatilo i počeo da skakućem sebe u ogledalu. Bio sam baš isti kao juče, baš zatresle i osjetio sam tugu, do tad sebi nepoznatu. oporavim od ovakve bogove izdaje, od ovakvog

Mislim da je besmisleno da bivamo ograničeni u boje, ponašanja, prihvatljive reakcije, neprihvatljive odlika ove kockice sadrže one jesu i ostaće većeg potencijala svih nas. Jedino sa čim sam rastem i stvaram svoje, izabrane, odnose, bile poistovijetim ali samim tim da sam izabrao suprotnu te odlike pojačati do maksimuma ne bih li bio sam i svoje, autentične odlike u kontekstu davanja momentu imao sam drugove i ne bih li i njima bio i usputnim flertovanjima sa ženama. Problemi su onog u muškom društvu najpoželjnijeg dijela iskrivljeno jer u svojim prvim seksualnim odnosima sem u kontekstu onog koji zadovoljava a to ne ograničila moje iskustvo jer sam vjerovao da onda a to je da je moje tijelo pogrešno i da nije u skladu su do toga da shvatim da moje tijelo nikad nije drugačije u odnosu na već „napisana“ pravila o izgleda. Moram da priznam da i danas bijem borbe svom tijelu želim. Bijem borbe i danas iako u svojoj kakav jesam, toliko je jak pritisak društva i toliko su identitet i priča igrali su ulogu u apsolutno svakom samo ja, kao trans, ograničen za mogućnosti već i

8-9. jul 2022.

Nikola Ilić, trans muškarac i aktivista za slobodu, aktivan u Asocijaciji



nije pošla. Zašto? Zašto je idalje tu? Skočio sam iz gore dolje kako nijesam bio dovoljno visok da vidim isti kao danas, baš isti kao sutra. Usne su mi se U rupama pamtim da mi je trebalo vremena da se pljuvanja na moju žrtvu, od ovake igre sa mnom.

male kockice koje sadrže unaprijed pripremljene reakcije, izgled, oblik, sve. Bez obzira na to koliko kockice samo sa ciljem ograničavanja mnogo mogao da se poistovijetim kada sam krenuo da su baš te odlike, jedino sa njima sam smio da se kockicu od one u koju sam smješten, morao sam validan. U svojim parnetskim odnosima ispoljavao ljubavi i pažnje koje sam i sam bio žedan. U jednom validan oni su se sa mnom dičili mojim prevarama nastajali kada bismo došli do seksualnog odnosa, priče. Tada sam znao da se osjetim nesigurno i nijesam koristio svoje tijelo ni u kom kontekstu biva i sam. Tako je moj identitet, moja kockica, kada pokažem svoje tijelo zapravo govorim istinu sa mnom. Ponovo, godine i starija iskustva dovela bilo pogrešno ili neprilagođeno meni već samo tome kako bi to tijelo jednog muškarca trebalo da sa slikom o sebi i tome koliko i kakvih promjena na glavi posjedujem svijest o tome da sam savršen baš jaki ukorijenjeni stavovi, pravila „normalnosti“. Moj dijelu mog života i vjerujem da se time ne rađam svi mi.

2.

Napraviću rez
Tačno kod grudne kosti
Rukama ću
Podići rebra
Neće boljeti
Baš nimalo
Neće to biti hirurški rez
Ne volim performans pristojnosti
Biće ružno
Prljavo
Umazaću ruke
Nikakav problem
Docí ću do te
male
iritantne
Kucajuće
Stvari
Izvadiću je
Zagristi kao jabuku
Progutati
Ostaviti na milost varenju
Neka se koprcá tamo
Đe joj je i mjesto
Križe postoje u otporu
Mir živi u smrti
I mrtvi mogu da žive
Možda i srećnije
Od živih
Popucaću ovo tijelo lutke
Umjesto krila koja žive jedan dan
Razviću rogove
Razgranate kao stogodišnji hrast
Jelena koji u tmíni šume
Saginje glavu
Kako bi je ti milovala...



Intertwine-

butoh

movement

practice,

2020.

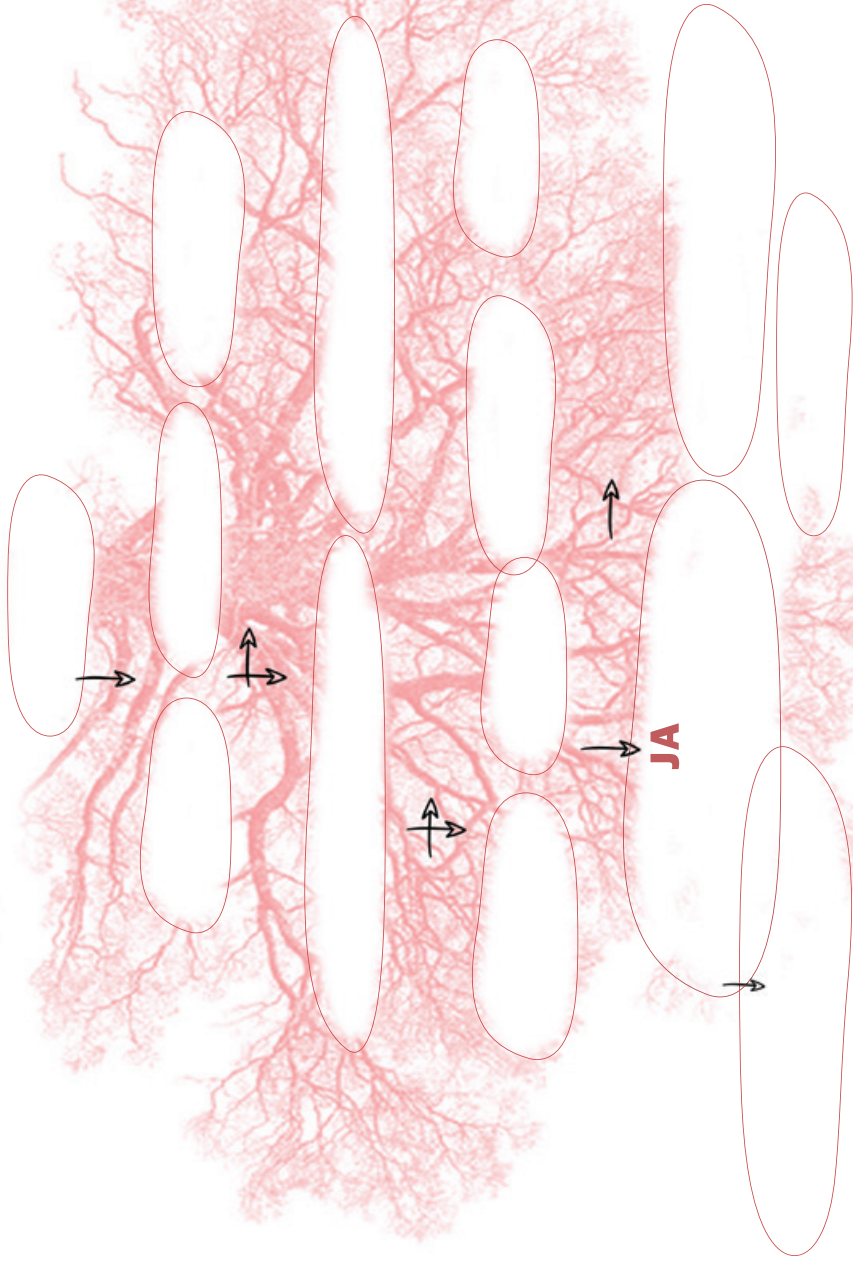


SKART

REZIDENT,



vizual





Intertwine- butoh
movement practice, 2020.





ŠkArt- ko smo mi

Podaci o udruženju ŠkArt



Nevladino udruženje ŠkArt osnovano je u oktobru 2016. godine u Tivtu, i zvanično registrovano u januaru 2017.

Naša misija je razvoj i rad na stvaranju kulture i umjetnosti, posebno savremene i angažovane umjetnosti, feminističke i kvir kulture, promocija znanja, obrazovanja, edukacije i emancipacije, osnaživanje nezavisne kulturne i intelektualne društvene scene, podsticanje društvenog aktivizma i kritičkog angažmana, naročito kod mladih ljudi u Crnoj Gori. Poseban fokus naše organizacije je osnaživanje žena umjetnica i podrška i povećanje vidljivosti ranjivih društvenih grupa kroz umjetnost i kreativne prakse.

ŠkArt trenutno broji 5 članova umjetnika.



↗ Power Pussy
Bojana Popadić, 2020.



Izdavač: NVU ŠkArt
Urednica: Bojana Popadić

Autori/ke tekstova i umjetnici: dr Svetlana Racanović,
Tanja Markuš, dr Jelena Mišeljić, Bojana Popadić,
Nikola Ilić, Jovan Džoli Ulićević
Lektura: Blanka Marković
Grafičko oblikovanje: Ivana Vujošević

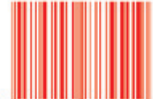
Štampa: Golbi Print, Podgorica
Tiraž: 150

Tivat / oktobar, 2023.

CIP - Каталогизacija u publikaciji
Национална библиотека Црне Горе, Цетинье

ISBN 978-9940-8855-1-9
COBISS.CG-ID 27456516

ISBN 978-9940-8855-1-9



9 789940 885519 >

Instagram: skart_tivat
Facebook: ŠkArt
Youtube: ŠkArt NGO

Веб страница: www.skartskartskart.com
Контакт email: skart.udruzenje@gmail.com



Moje tijelo je sredstvo borbe



ŠkArt - ko smo mi

Nevladino udruženje ŠkArt osnovano je u oktobru 2016. godine u Tivtu, i zvanično registrovano u januaru 2017.

Naša misija je razvoj i rad na stvaranju kulture i umjetnosti, posebno savremene i angažovane umjetnosti, feminističke i kvir kulture, promocija znanja, obrazovanja, edukacije i emancipacije, osnaživanje nezavisne kulturne i intelektualne društvene scene, podsticanje društvenog aktivizma i kritičkog angažmana, naročito kod mladih ljudi u Crnoj Gori. Poseban fokus naše organizacije je osnaživanje žena umjetnica i podrška i povećanje vidljivosti ranjivih društvenih grupa kroz umjetnost i kreativne prakse.