

# СИМУЛИРАНА РЕВОЛУЦИЈА ИЛИ: ГЕНЕРАЦИЈСКИ ЈАЗ

(Перформанс-инсталација *Холопартизанке*, реализација: *ЧЕТА Штаб* – Александра Чавић, Андреја Каргачин, Нађа Давидовић, Нина Путник; изведено 4. 10. 2024. у оквиру манифестације *Калеидоскоп културе*)

Најновији пројекат уметничког колектива *ЧЕТА Штаб* носи назив који прихватамо као сасвим лаконски прозиран. На сличан начин, брошура која прати догађај у одсечним тезама скицира мотивацију за основно стилско опредељење перформанса: *Зашто холоџрами?* Закључак ове белешке јесте да (у данашњем друштву) слика феномена постаје доминантнија него сам феномен, због чега нам партизанке као историјске личности тек у вишеструко посредованом облику опстају у свести. Памтимо приче о НОБ-у, али не какав је НОБ. Опстају у свести, али не допиру до савести, остају знак, упрошћен и апстрактан. Ова чињеница о историјском сећању, у инсталацији је представљена централном метафором екрана и холограма. Људске фигуре су рефлектоване на екран, али наш поглед пролази кроз њих, прозире илузију треће димензије. На сличан начин, партизанке су увек *оне*. Спомињу се само у трећем лицу множине: изван говорне ситуације, са дистанце, и увек колективно.

У том положају дис(л)оцираности, уметнице проналазе један дубљи слој смисла појма ироније. Можемо је, наиме, схватити не као стилску фигуру проистеклу из раскорака између значења и смисла поруке него као далекосежнији стилски поступак попримања наратива науштрб сопственог идентитета који се елиминише. Иако Џудит Батлер упућује на појаву перформативности као основне одлике људске културе уопште, треба приметити и историчност те појаве, али нарочито односа према њој, будући да овде можемо говорити и о свесном уметничком коришћењу перформативности.

Управо тај јаз, физички и симболички, који се налази између посматрача инсталације/перформанса и холограма, *ЧЕТА Штаб* узима за тему. У најмању руку, сугерише се да сва пуноћа једног бурног периода треба да стане у две димензије стакленог екрана, а није произвољно употребљена ни аналогна, застарела технологија. На најширем, историјском плану, у питању је јаз између социјалистичког модернизма, оличеног идеолошким преткињама уметница, и самих уметница, које на почетку наступају са истом свешћу као и посматрачи. Сва историја је за нас у том моменту виртуелна и плошна пројекција.

Критички поступак који се примењује у току перформанса је следећи: уметнице нам указују на поменути дијахронијски раскорак тиме што екран имплицитно претварају у прозор, дакле у оквир кроз који посматрамо прошлост, али у исти мах демистификују и сам оквир. Посматрач не само да гледа кроз оквир, него га постаје свестан. Холограм препознајемо као нежив артефакт, а услед његове

немогућности да делује, он једино значење и задобија у оквиру наше перцепције, јер живи само услед тога што нам одржава пажњу. Холограмске, симулиране партизанке које изводе свој плес смрти представљају, у одређеној тачки перформанса, саму смрт историје која се не може никад вратити: ова неопозивост се и експлицира исказом да су *оне* знале за шта и због чега су умирале.

У доба постироније, ипак, схватање појма ироније као перформансног поступка који подразумева отклон од себе, делује донекле анахроно. Иронија је модернистички поступак, а ми – кажу – јасно видимо да је модерна прошла (умрла), и да су велики историјски пројекти пропали. Из тога следи и да поетичко оправдање за *Холоџарџизанке* не можемо пронаћи само у визуелним елементима, ма колико они били дубоко симболички засновани. Сем ових, пажњу треба посветити и звучним аспектима, који се показују у виду сведочанстава о периоду Другог светског рата. Сведочанства и јесу кључна, јер се наративи (сећања) о партизанкама користе као средство за поновно успостављање контакта са тим историјским периодом. Партизанке као активно делујуће личности добијају имена и право на биографију. Паралелно с тим, у свести посматрача се растварају окоштале представе о томе ко су (биле) *оне*. Наратив, у најширем смислу, који смо препознали као главни узрок културолошке баријере са историјском истином, сада добија опозитни смисао, и претвара се у предност. Селективно сећање преокреће се у реконструкцију, што је у правом смислу речи дијалектички обрт.

Изостанак пете сцене у перформансу спречава да изведбу у потпуности схватимо као трагедију, а тиме као неповратну смрт. Уметнице које учествују у перформансу, у другој сцени, под насловом „Умрлице”, преузимају улогу партизанки на војној вежби. Наравно да овај елемент није без примеса ироније (у уобичајеном смислу), ако га узмемо самог за себе и схватимо као коментар о актуелној стварности. Ипак, и уз такав отклон, овај приказ има драматичан патос. Будући да у перформансу учествују четири уметнице, у овом сегменту примећујемо једну аутопоетичку димензију која говори о мобилизационим потенцијалима уметности. Четири гласа наизменично се чују као један и као мноштво, што је сугерисано већ и називом ЧЕТА. Ово је уједно и први пут да се у перформансу на недвосмислен начин јавља кореспонденција између чланица колектива и виртуелних партизанки.

Други пут кад се уметнице идентификују са партизанкама које паралелно перформирају у простору виртуелног јесте на самом крају наступа, када изводе тачку налик оној коју је публика до тог момента видела на екранима. Трагични прикази смрти који су наговештени кореографијом рекреирају се у стварности, као да су у питању ритуални, магијски чинови. Ако се у поменутој белешци о перформансу говори о *развијању миџа* као оном што је довело до мистификације историје, сада нам се представља обновитељски мит: партизанке лично оживљавају пред нама. На екранима се појављују у крупном кадру. Жртва анонимизираних историјских личности престаје бити у овом моменту само апстрактан, пасивизирајући знак који упућује на, данас тако страну, вредност страдања за уверења. Већ на том месту отвара се могућност да идеали буду сврховити. Обновљајући изузетно важно питање дијалектичког односа између историјског прогреса и памћења, ЧЕТА залази у поље које бисмо могли назвати *анџропологијом њобуне*.

Ипак, истински завршетак перформанса налази се, симболично, на спрату Изнад. Са плафона спрата висе окачени изводи из биографија одређених партизанки. Не асоцирају ли ти документи на Маркову спознају о традицији свих генерација које као мора притискају мозак живих? И сами документи су, као уосталом екран и холограм, провидни, али црна слова на њима су неумољива. На маргини овог простора налази се и књига која садржи поменуте биографије, књига коју можемо схватити као зборник историје или појединачних историја. Реч је о мноштву наратива који се преплићу и, као што налаже фраза, тако својом целином сачињавају више него као збир саставних делова. У томе и сам поступак колективног стваралаштва проналази своје естетичко оправдање: уметност потиче из колектива, ствара се у колективу, и ствара за колектив.

У другом плану, у замраченој просторији дата је и мрачна слутња наше будуће судбине – холограми су сада умањени и осавремењени дигиталном формом. Ако се правилно протумаче импликације историјског театра ком смо сведочили, будућност не мора бити суморно вечно враћање истог, нити човечанство – имитација самог себе. Перформанс-инсталација *Холојартизанке* у изведби *ЧЕТА Шшаба* нуди нам алтернативну визију историје и будућности која је оптимистичка и имплицитно утопијска. Чинећи то минималним средствима која искључују чисто пропагаторски ангажман, *Холојартизанке* и у наводном добу постнаратива успевају да буду и стилски ефектне и идејно убедљиве.