

# SIMULIRANA REVOLUCIJA ILI: GENERACIJSKI JAZ

(Performans-instalacija *Holopartizanke*, realizacija: *ČETA Štab* – Aleksandra Čavić, Andreja Kargačin, Nađa Davidović, Nina Putnik; izvedeno 4. 10. 2024. u okviru manifestacije *Kaleidoskop kulture*)

Najnoviji projekat umetničkog kolektiva *ČETA Štab* nosi naziv koji prihvatamo kao sasvim lakonski proziran. Na sličan način, brošura koja prati događaj u odsečnim tezama skicira motivaciju za osnovno stilsko opredeljenje performansa: *Zašto hologrami?* Zaključak ove beleške jeste da (u današnjem društvu) slika fenomena postaje dominantnija nego sam fenomen, zbog čega nam partizanke kao istorijske ličnosti tek u višestruko posredovanom obliku opstaju u svesti. Pamtimo priče o NOB-u, ali ne kakav je NOB. Opstaju u svesti, ali ne dopiru do savesti, ostaju znak, uprošćen i apstraktan. Ova činjenica o istorijskom sećanju, u instalaciji je predstavljena centralnom metaforom ekrana i holograma. Ljudske figure su reflektovane na ekran, ali naš pogled prolazi kroz njih, prozire iluziju treće dimenzije. Na sličan način, partizanke su uvek *one*. Spominju se samo u trećem licu množine: izvan govorne situacije, sa distance, i uvek kolektivno.

U tom položaju dis(1)ociranosti, umetnice pronalaze jedan dublji sloj smisla pojma ironije. Možemo je, naime, shvatiti ne kao stilsku figuru proisteklu iz raskoraka između značenja i smisla poruke nego kao dalekosežniji stilski postupak poprimanja narativa nauštrb sopstvenog identiteta koji se eliminiše. Iako Džudit Batler upućuje na pojavu performativnosti kao osnovne odlike ljudske kulture uopšte, treba primetiti i istoričnost te pojave, ali naročito odnosa prema njoj, budući da ovde možemo govoriti i o svesnom umetničkom korišćenju performativnosti.

Upravo taj jaz, fizički i simbolički, koji se nalazi između posmatrača instalacije/performansa i holograma, *ČETA Štab* uzima za temu. U najmanju ruku, sugeriše se da sva ponoća jednog burnog perioda treba da stane u dve dimenzije staklenog ekrana, a nije proizvoljno upotrebljena ni analogna, zastarela tehnologija. Na najširem, istorijskom planu, u pitanju je jaz između socijalističkog modernizma, oličenog ideološkim pretkinjama umetnica, i samih umetnica, koje na početku nastupaju sa istom svešću kao i posmatrač. Sva istorija je za nas u tom momentu virtuelna i plošna projekcija.

Kritički postupak koji se primenjuje u toku performansa je sledeći: umetnice nam ukazuju na pomenuti dijahronijski raskorak time što ekran implicitno pretvaraju u prozor, dakle u okvir kroz koji posmatramo prošlost, ali u isti mah demistifikuju i sam okvir. Posmatrač ne samo da gleda kroz okvir, nego ga postaje svestan. Hologram prepoznajemo kao neživ artefakt, a usled njegove nemogućnosti da deluje, on jedino značenje i zadobija u okviru naše percepcije, jer živi samo usled toga što nam održava pažnju. Hologramske, simulirane partizanke koje izvode svoj ples smrti predstavljaju, u određenoj

tački performansa, samu smrt istorije koja se ne može nikad vratiti: ova neopozivost se i eksplicira iskazom da su *one* znale za šta i zbog čega su umirale.

U doba postironije, ipak, shvatanje pojma ironije kao performansnog postupka koji podrazumeva otklon od sebe, deluje donekle anahrono. Ironija je modernistički postupak, a mi – kažu – jasno vidimo da je moderna prošla (umrla), i da su veliki istorijski projekti propali. Iz toga sledi i da poetičko opravdanje za *Holopartizanke* ne možemo pronaći samo u vizuelnim elementima, ma koliko oni bili duboko simbolički zasnovani. Sem ovih, pažnju treba posvetiti i zvučnim aspektima, koji se pokazuju u vidu svedočanstva o periodu Drugog svetskog rata. Svedočanstva i jesu ključna, jer se narativi (sećanja) o partizankama koriste kao sredstvo za ponovno uspostavljanje kontakta sa tim istorijskim periodom. Partizanke kao aktivno delujuće ličnosti dobijaju imena i pravo na biografiju. Paralelno s tim, u svesti posmatrača se rastvaraju okoštale predstave o tome ko su (bile) *one*. Narativ, u najširem smislu, koji smo prepoznali kao glavni uzrok kulturološke barijere sa istorijskom istinom, sada dobija opozitni smisao, i pretvara se u prednost. Selektivno sećanje preokreće se u rekonstrukciju, što je u pravom smislu reči dijalektički obrt.

Izostanak pete scene u performansu sprečava da izvedbu u potpunosti shvatimo kao tragediju, a time kao nepovratnu smrt. Umetnice koje učestvuju u performansu, u drugoj sceni, pod naslovom „Umrlice”, preuzimaju ulogu partizanki na vojnoj vežbi. Naravno da ovaj element nije bez primesa ironije (u uobičajenom smislu), ako ga uzmemo samog za sebe i shvatimo kao komentar o aktuelnoj stvarnosti. Ipak, i uz takav otklon, ovaj prizor ima dramatičan patos. Budući da u performansu učestvuju četiri umetnice, u ovom segmentu primećujemo jednu autopoetičku dimenziju koja govori o mobilizacionim potencijalima umetnosti. Četiri glasa naizmenično se čuju kao jedan i kao mnoštvo, što je sugerisano već i nazivom *ČETA*. Ovo je ujedno i prvi put da se u performansu na nedvosmislen način javlja korespondencija između članica kolektiva i virtuelnih partizanki.

Drugi put kad se umetnice identifikuju sa partizankama koje paralelno performiraju u prostoru virtuelnog jeste na samom kraju nastupa, kada izvode tačku nalik onoj koju je publika do tog momenta videla na ekranima. Tragični prizori smrti koji su nagoveštani koreografijom rekreiraju se u stvarnosti, kao da su u pitanju ritualni, magijski činovi. Ako se u pomenutoj belešci o performansu govori o *razvijanju mita* kao onom što je dovelo do mistifikacije istorije, sada nam se predstavlja obnoviteljski mit: partizanke lično oživljavaju pred nama. Na ekranima se pojavljuju u krupnom kadru. Žrtva anonimiziranih istorijskih ličnosti prestaje biti u ovom momentu samo apstraktan, pasivizirajući znak koji upućuje na, danas tako stranu, vrednost stradanja za uverenja. Već na tom mestu otvara se mogućnost da ideali budu svrhoviti. Obnavljajući izuzetno važno pitanje dijalektičkog odnosa između istorijskog progressa i pamćenja, *ČETA* zalazi u polje koje bismo mogli nazvati *antropologijom pobune*.

Ipak, istinski završetak performansa nalazi se, simbolično, na spratu Iznad. Sa plafone sprata vise okačeni izvodi iz biografija određenih partizanki. Ne asociraju li ti dokumenti na Marksovu spoznaju o tradiciji svih generacija koje kao mora pritiskaju mo-

zak živih? I sami dokumenti su, kao uostalom ekran i hologram, providni, ali crna slova na njima su neumoljiva. Na margini ovog prostora nalazi se i knjiga koja sadrži pomenu-te biografije, knjiga koju možemo shvatiti kao zbornik istorije ili pojedinačnih istorija. Reč je o mnoštvu narativa koji se prepliću i, kao što nalaže fraza, tako svojom celinom sačinjavaju više nego kao zbir sastavnih delova. U tome i sam postupak kolektivnog stvaralaštva pronalazi svoje estetičko opravdanje: umetnost potiče iz kolektiva, stvara se u kolektivu, i stvara za kolektiv.

U drugom planu, u zamračenoj prostoriji data je i mračna slutnja naše buduće sudbine – hologrami su sada umanjeni i osavremenjeni digitalnom formom. Ako se pravilno protumače implikacije istorijskog teatra kom smo svedočili, budućnost ne mora biti sumorno večno vraćanje istog, niti čovečanstvo – imitacija samog sebe. Performans-instalacija *Holopartizanke* u izvedbi ČETA Štaba nudi nam alternativnu viziju istorije i budućnosti koja je optimistička i implicitno utopijska. Čineći to minimalnim sredstvima koja isključuju čisto propagatorski angažman, *Holopartizanke* i u navodnom dobu post-narativa uspevaju da budu i stilski efektne i idejno ubedljive.