

## Subverzija normativizacije ženskog roda kroz estetski čin samo-promatranja: studija slučaja digitalne umjetnice Molly Sode\*

### UVOD – KONTEKSTUALIZACIJA DIGITALNE UMJETNOSTI MOLLY SODE

Molly Soda je umjetničko i korisničko ime, odnosno alter ego (internet *persona*) iza kojeg stoji Amerikanka Amalia Soto. Soto je u vrijeme prolifera-cije bloga, forme koju je omogućio internet, kao studentica fotografije na njujorškom univerzitetu NYU Tisch, School of Arts, u okviru studentskog projekta napravila Tumblr stranicu Molly Soda. Soto je time započela višegodišnji projekt u okviru kojeg će razviti više digitalnih izvedbi u različitim formama: prije svega digitalni fanzini, GIF-ovi (eng. *GIF*), video izvedbe i selfiji (eng. *selfie*). Ipak, najveću publiku i vidljivost ostvarila je brišući granice između uloga korisnika (eng. *user*) i umjetnika, na različitim društvenim mrežama (Tumblr, Facebook stranica Molly Soda, Instagram bloatedandalone4ever1993) i internet platformama (npr. YouTube kanal Molly Soda). Amalia Soto, dakle, različite web-platforme koristi ujedno kao korisnica i kao umjetnica, tako što je koristila naloge (koji se često koriste i tumače kao privatni nalozi) da objavljuje različite umjetničke radove, od selfija, preko GIF-ova do videa. Upravo zbog ovog pomicanja utvrđenih uloga (korisnik/umjetnik), njeni radovi često su prihvaćeni kao kontroverzni i praćeni brojnim komentarima, diskusijom, kritikom, osporavanjem i oduševljenjem. Zbog velikog broja pratilaca (Tumblr – preko 30.000, Instagram – preko 60.000), samim tim i utjecaja koji ima na svoju publiku,<sup>1</sup> popularni mediji okrenuti subkulturnim

trendovima (*Dazed*, *ID*, *BuzzFeed*, *Huffington Post*, *Rolling Stone*, *Vice*), ali i populistički (*Daily Mail*) i *mainstream* mediji (*Guardian*) nazivaju je Tumblr zvijezdom/kraljicom, *web-cam* princezom i slično.

Molly Soda u velikoj mjeri ujedno je utjecala i predstavljala estetski izraz koji je uzeo maha na Tumblr platformi, a koji se u popularnom diskursu prepoznaje kao Tumblr estetika, odnosno kako su je kritičarka-kuratorica Alicia Eler i spisateljica-performerica Kate Durbin u seminalnom tekstu nazvale: “estetika Tumblr tinejdžerki” (eng. *The Teen-Girl Tumblr Aesthetic*). Objašnjavajući razloge za rodno-starosnu karakterizaciju ovoga estetskog pravca, autorice pišu:

Autorice žele pojasniti da estetika Tumblr tinejdžerki nije ništa više nego to – estetski pravac. Iako su većina praktičarki ovog pravca “doslovno” tinejdžerke, to ne znači da su svi koji rade u ovoj maniri rođeni kao biološke žene, niti da su svi u životnoj dobi između dvanaeste i devetnaeste. Shvaćamo da će neki ovo protumačiti kao kontradiktornost, ali suština ove estetike se, po svemu sudeći, vrti oko ranjivosti i naracija u prvom licu (nasuprot projekciji idilične mladosti na “drugog”). Ali “tinejdžerstvo” je socijalni konstrukt, ideja koja postoji u kulturnoj svijesti. Ono skoro nikad nije bilo previše doslovno. Estetika Tumblr tinejdžerki je također ideja, pokušaj da se artikulira uzbudljiv kulturološki pokret koji se skoro pojavio na Internetu, tamo gdje su identiteti fluidniji. (Eler, Durbin 2013)

Fokusirajući se na sentimente ranjivosti i ženskog odrastanja (gubljenje nevinosti, tjelesne promjene – npr. menstruacija, dlakavost), kao i samo-objektifikaciju nekolicine Tumblr umjetnica, među kojima je Molly Soda, Eler i Durbin promoviraju ideju utjelovljenja u/usprikoš imaterijalnosti inherentnoj digitalnom formatu. Ističući utjecaj ušećerene/pastel/*kawaii* pop-kulture (eng. *bubble-gum pop-culture*), Eler i Durbin definiraju Tumblr tinejdžersku estetiku kao posebnu apropijaciju kulturalnih (dodat ćemo i

\* Ovaj rad je nastao u okviru seminara “Semiotička teorija teksta” u konzultacijama s profesoricom Enisom Uspenski, na Fakultetu Dramskih Umetnosti, doktorske studije, odsjek: teorija i historija.

<sup>1</sup> Tumblr stranica *The Molly Soda try hards* arhivira fotografije drugih korisnika čije fotografije/selfiji slične Molly Sodi, vidjeti više na URL: <http://mollysoda-try-hards.tumblr.com/>.



Prilog 1. Molly Soda, fotografirala Arvida Bystrom



Prilog 2. Kathleen Hanna, urednica fanzina *Riot grrrl*, frontmenica benda *Bikini Kill*

klišeziranih ženskih) sadržaja kroz veoma intiman fokus, naraciju iz prvog lica, kroz tijela autorica koja su ujedno i vlastiti umjetnički objekt/instrument. Promatranjem Tumblr platforme kao estetski vrlo specifične arhive, koja operira kroz kontrastirajuća značenja prije svega privatnog/javnog, ali konceptualnog/tjelesnog, Elen i Durbin su zapravo ušle u trag tendencijama koje će nadići konkretnu platformu i nastaviti svoj razvoj u širem kontekstu kako digitalne (feminističke) umjetnosti, tako i na drugim društvenim mrežama kao što su Instagram ili Snapchat.

Ograničene Tumblr platformom, Elen i Durbin ne promatraju eksplicitno ideološke, političke i feminističke aspekte ove estetike. Međutim, ako promatramo umjetnost Molly Sode izvan Tumblr platforme, a posebno u kontekstu drugih digitalnih umjetnica-fotografkinja kao što su Petra Collins, Arvida Bystrom, Molly Matalon i Maisie Cousins, u prvome planu ističe se de-tabuizacija ženskog tijela, odnosno kritika i subverzija restriktivnih normi koje se pripisuju pojmu ženstvenosti, a koja se također vezuje za fenomen “muškog pogleda”, odnosno perspektivu zapadnog/falocentričnog diskursa, u kojem žena zauzima objektnu poziciju i definira se isključivo u odnosu na muškarca (i kroz njegovu vizuru). Osvrt na feminističku perspektivu iz koje nastupaju ove (i mnoge druge) umjetnice omogućava nam da preciznije sagledamo njihovu poziciju, i to u kontekstu društvenog angažmana. Spomenute umjetnice-fotografkinje na

izvjestan su način utvrdile i predstavljaju estetiku otpora u odnosu na medijske reprezentacije ženskog tijela, na vrlo eksplicitan aktivistički/umjetnički način. Petra Collins je izmila u žižu javnosti nakon burno ispraćenog teksta koji je objavila na internet portalu *Huffington Post*, a koji se ticao fotografije njene majlave bikini zone, koju je Instagram cenzurirao, navodeći kao razlog narušavanje pravila objavljivanja na toj mreži (Collins 2013). Sve gore navedene umjetnice iskusile su cenzuru Instagrama, a Molly Soda i Arvida Bystrom uređuju knjigu koja predstavlja arhivu cenzuriranih selfija koje su im nakon poziva na suradnju slale različite umjetnice/korisnice sa sličnim iskustvima.<sup>2</sup> Sukob s jednom platformom – Instagramom, može djelovati kao efemerni, elitistički, čak apsurdan problem u odnosu na prividnu anarhičnost interneta kojim dominiraju pornografski sadržaji, a koji nespuntano komodificiraju veoma različite reprezentacije ženskih tijela. Ipak, ono što ove umjetnice izražavaju, i to zahvaljujući cenzuri Instagrama, jest s jedne strane učitanje/upisivanje pornografskog diskursa u svaku reprezentaciju (pa i auto-representaciju) ženskih tijela, a s druge strane dekonstrukciju i subverziju norma-

<sup>2</sup> Vidi više u Tish, Wienstock, “Arvida Bystrom and Molly Soda are making a book out of all your censored selfies”, URL: [https://i-d.vice.com/en\\_us/article/arvida-bystrom-and-molly-soda-are-making-a-book-out-of-all-your-censored-selfies](https://i-d.vice.com/en_us/article/arvida-bystrom-and-molly-soda-are-making-a-book-out-of-all-your-censored-selfies), pristupljeno: 16. 9. 2016.

tivnog ženskog tijela, kao i mita o ženstvenosti iz perspektive falocentričnog, patrijarhalnog diskursa. Ipak, radovi ovih umjetnica variraju u kontekstu feminističke perspektive koju zauzimaju i načinima na koje izražavaju otpor prema regulaciji ženske samo-representacije. Ono što je važno istaći jest da Molly Soda i spomenute umjetnice, prikazivanjem karakteristika ženskih tijela koja su odsutna: skrivena, cenzurirana, eliminirana iz javnog diskursa (vidi prilog 1), razotkrivaju i dekonstruiraju prisustvo naturalizirane normativizacije izmijenjenih/depiliranih/operiranih, fotošopiranih ženskih tijela, koja ne podležu cenzurama (čak ni na Instagramu).

U cilju daljeg tumačenja digitalne umjetnosti Molly Sode, u kontekstu izvođenja ženskog roda i feminističkih reprezentacija ženskih tijela, osvrnut ćemo se na digitalne formate u kojima stvara Molly Soda, i to sagledavanjem kroz i uz pomoć tumačenja analognih formata iz kojih su nastali – fanzini, publikacije koje su imale velik utjecaj na širenje feminističkog pank pokreta devedesetih, posebno pokreta *Riot grrrl* i fanzin *Bikini Kill* (vidi prilog 2).

## FANZINI I RELACIJSKA ESTETIKA FEMINISTIČKOG PANK POKRETA DEVEDESETIH

Namjera ovog dijela rada je da, analizom analognog formata fanzina, a posebno u ključu relacijske estetike i feminističkog pank pokreta devedesetih, pruži uvid u historijski utjecaj analognih fanzina na digitalne fanzine, koji su glavna umjetnička forma u kojoj radi Molly Soda, ali i da teorijski obrazloži različite aspekte analogne forme, koji se često pripisuju ekskluzivno digitalnim formama, a koji su, u nastavku će se pokazati, već bili prisutni u analognoj formi. U tom smislu, ovaj rad zauzima teorijsku poziciju koja je u implicitnoj polemici s perspektivom tehnološkog/medijskog determinizma, zalažući se za post-strukturalističke/post-marksističke i dekonstruktivističke pristupe koji se fokusiraju na procesualnost i performativnost, a ne na progres, na relacijske i afektivne aspekte, umjesto na strukturu i datost forme.

Fanzini su jedan od glavnih vizualno-tekstualnih tragova DIY kulture i podrazumijevaju različite vrste i oblike diskusija, proglasa i/ili komentara u vezi s dotičnom kulturnom grupom. Stephen Duncombe je na temelju dugogodišnjeg istraživanja različitih publikacija došao do sljedećih širokih podgrupa: ZF ili znanstveno-fantastični fanzini (od tridesetih godina dvadesetog stoljeća), muzički fanzini (mogu biti fokusirani na jedan bend, ali i na muzički pravac), najčešće su pank i alternativni fanzini – devedesetih su bili najčešća vrsta, posebno u Sjedinjenim Američkim Državama. Osim ovih, Duncombe navodi sljedeće grupe: sportski, televizijski i filmski, lokalni se bave lokalnom *underground* scenom, najavljuju i

komentiraju događaje i slično, lični fanzini su zapravo dnevnicu otvoreni za javnost – mogu pratiti dnevne događaje, kao i druga dnevnička promišljanja i zapažanja pisca (Duncombe 2008: 15).

Fanzini su publikacije za marginalce koje pišu drugi marginalci – oni su uvijek usmjereni na vrlo specifičnu kulturnu grupu ljudi kojoj autori pripadaju. Duncombe definira prototip urednika fanzina kao “gubitnika koji se time diči” – odnosno samosvjesnog, ponosnog gubitnika, štrebera koji je ne samo internalizirao, već usvojio i personalizirao etiketu “gubitnika” koji spremno istupa iz svoje pozicije i putem publikacije komunicira sa sebi sličnima. “Pobjednici dobivaju moć, bogatstvo i medijsku reprezentaciju. Veliku većinu Amerikanaca čine gubitnici. Zahvaljujući fanzinima, gubitnici dobivaju vidljivost” (Duncombe 2008: 25). Reprezentacija se ostvaruje kroz samoreprezentaciju, autori fanzina djeluju, utječu (imaju *agency*) u okviru svog kulturnog miljea, odnosno vraćaju ono što im *mainstream* kultura uzima – priliku da se zaista identificiraju i komuniciraju u svojoj sferi interesa.

U tom smislu, fanzini spadaju u ono što John Fiske definira kao popularnu kulturu uopće, odnosno “reakcija na sile dominacije”, koje u slučaju DIY fanzina svakako nisu njihov dio (sila dominacije), već nastaju u otporu, kao dio širih kontra-hegemonih procesa (Fiske 2001: 10). John Storey polazi iz neo-gramšijanske pozicije i postavlja pitanje participacije u industriji popularne kulture – možemo li, konzumacijom subverzivne ideologije kao proizvođača suvremene kapitalističke industrije i održavanjem *statusa quo*,<sup>3</sup> popularnu kulturu *en general* vidjeti onako kako je Fiske tumači – kao reakciju, bunt – kao “proletersku”, odnosno kulturu “običnih” i potlačenih ljudi? Storey ovaj fenomen ideološkog prilagođavanja ili mutiranja kapitalizma vidi kao “komodifikaciju simboličkih vrijednosti” (Storey 2009: 198), a ne kao subverzivnu konzumaciju, što je jedan sasvim drugi fenomen. Ono što je za kontekst kako analognih, tako i digitalnih fanzina važno, jest razdvajanje dviju kulturnih ekonomija: produkcije i konzumacije, kao i razumijevanje dijalektike između “procesa proizvodnje i aktivnosti koje podrazumijevaju konzumaciju” (Storey 2009: 200), zato što fanzini pomiču i brišu granice između ovih aktivnosti – uloge su fluidne i mijenjaju se zajedno s kontekstom koji generiraju.

Fanzini su očit izraz nedovoljne reprezentacije u popularnoj kulturi, nedovoljne vidljivosti i pobune konzumenata protiv industrijske verzije popularne kulture, odnosno dominantne, medijske kulture (koja je u ovom kontekstu također popularna kultura). Fanzini su magazini za fanove određene (sub)kulture, koje samostalno i u svojoj organizaciji, prave također

<sup>3</sup> Storey daje primjer kupovine subverzivnog, antikapitalističkog *rap* benda (*Ruthless Rap Assassins*) koji izdaje ideološki *par excellence* kapitalistička produkcija EMI (Storey 2009: 198).

fanovi. Napuštanjem teorija o jedinstvenom i neprikosnovenom autoru, djelomično se relativizirala predodžba o fanovima kao “histeričnim” i opsesivnim konzumentima popularne kulture. Usprkos tome što popularnu kulturu vidi isključivo kao proizvod industrije, Fiske prepoznaje participatornu ulogu publike i to na polju recepcije, odnosno na semiotičkom planu:

Kada se industrijski tekst sretne sa svojim fanovima, njihovo su-djelovanje ga ujedinjuje i prerađuje, tako da trenutak percepcije postaje trenutak produkcije u kulturi fanova. (Fiske 1993: 10)

Ovdje već neminovno dolazimo do uspoređivanja s blogovima, *fan siteovima* i naravno digitalnim fanzinima. U digitalnim formatima se, zahvaljujući tehnološkim promjenama, materijalizirala i aktualizirala recepcija u vidu direktne komunikacije s djelom i autorom, prešavši tako sa semiotičkog na plan materijalnosti. U radu “Inbox pun” (eng. *Inbox full*), Molly Soda bavila se fenomenom recepcije, kao i preispitivanjem granica koje dijele umjetnika i publiku u kontekstu vlastitoga digitalnog projekta (arhive fotografija, GIF-ova i videa koje je postavila na svoju Tumblr stranicu). U desetosatnoj verziji koja je dostupna na YouTube kanalu, Molly Soda kontinuirano, bez davanja odgovora, čita komentare i pitanja posjetitelja njene Tumblr stranice i na taj način “izvodi svoju *online* slavu kao ogledalo u kom se reflektira internet kultura.”<sup>4</sup>

U nastavku ćemo pokušati, na primjeru pokreta *Riot grrrl* i fanzina *Bikini Kill*, pokazati da su participativnost i kolektivno autorstvo jedne od najvažnijih karakteristika fanzina u analognom formatu, ne samo kao formalne preteče digitalnih fanzina i feminističkih blogova, već i kao direktan estetsko-politički utjecaj na umjetničku perspektivu iz koje djeluje Molly Soda.

Prije *Riot grrrl* pokreta, (američka) pank scena je bila ekskluzivno “muška”, odnosno ženama u panku dodijeljena je uloga promatrača ili pasivne publike, fanova ili djevojaka benda (eng. *groupies*). S pokretom *Riot grrrl* i feminističkim pank fanzinima oko benda *Bikini Kill* (*Jigsaw*, *Bikini Kill*), žene na prije svega američkoj pank sceni dobivaju vidljivost (utjecaj, *agency*) i formiraju platformu preko koje se mogu se izraziti, ali i organizirati i komunicirati. Sadržaj prvih brojeva *Bikini Kill* fanzina preuzet je iz istraživanja pokreta *Riot grrrl* autorice Sare Marcus, da bih ukazala na nevjerojatnu sličnost internet blogovima:

Fanzin je osudio “generalni manjak ženskog utjecaja (*girl power*) u društvu generalno, a posebno u pank-rock *underground* kulturi” i sadržao je još tekstove/savjete na teme: kako probušiti policajcu gume i kako odlijepiti poštanske markice tako da se mogu ponovo koristiti. Na jednoj stranici stajale su najave za koncerte

i druge događaje benda *Bratmobile*, planirane za to ljeto. Na drugoj stranici najavljeni su događaji za bend *Bikini Kill*, a na trećoj stranici oglašeni su drugi feministički pank fanzini (*Girl Germs*, *Jigsaw*, *Chain-saw*, *Teenge Gang Debs* itd.). Na pola stranice ispisano je “Clarence Thomas ti nije prijatelj” (sudac na slučajju *Anite Hill*). (Marcus 2010: 115)

Dakle, fanzini *Bikini Kill* pisani su u kratkom periodu, bez pretenzija na profesionalizam i promišljenu formu ili sadržaj magazina. S druge strane, definicija bloga na Oxford rječniku glasi:

Redovno obnavljan *site* ili *web*-stranica, koju obično piše pojedinac ili mala grupa autora, napisana u neformalnom ili razgovornom stilu.<sup>5</sup>

Od četiri karakteristike vidimo da se tri potpuno preklapaju, iz čega možemo zaključiti da internet figurira mnogo više kao “mjesto” na kojem se realizira, nego način na koji se realizira određeni sadržaj/publikacija. Brzopotezni, kratki, osobni tekstovi, s tonom i u stilu “praktične primjene” karakteristični su čak i za one dijelove fanzina koji govore o “revoluciji” i “revolucionarnom stilu”. Digitalni fanzini u potpunosti preuzimaju formu analognog prethodnika. Osim što digitalni fanzini nemaju opciju direktnih komentara korisnika (za razliku od bloga), s analognim prethodnicima dijele političko-estetsku pretpostavku o otporu prema dominantnim medijskim reprezentacijama.

Duncombe zaključuje da su fanzini i *underground* kultura “manifestacija vizije onoga što je Antonio Gramsci nazvao kontra-hegemonu kultura – kultura koja nastaje iz nezadovoljstva i pruža kontra-viziju društva. Reakcijom protiv dominantne kulture i nadovezujući se na zaostale modele patrijarhalne kulture, zajednice okupljene oko fanzina proglasile su svoj alternativni sistem značenja i reprezentacije” (Duncombe 2008: 185). Prepoznajući dominantnu osobinu “potencijala” za politički otpor, Duncombe polazi od Gramscijeve političke teorije, koja pravi jasnu razliku između kulture i politike (političke akcije) i nadovezujući se na podjelu koju je prvobitno napravio Eric Hobsbawm (*politički i pre-politički pokreti*), smješta *underground* i kulturu fanzina u pre-politički pokret, s “banditima i religioznim fanaticima koje je Hobsbawm izučavao, koje čine “ljudi koji još uvijek nisu pronašli, ili su tek počeli pronalaze, specifičan jezik – kojim se mogu izraziti svoje težnje u odnosu na svijet” (Duncombe 2008: 185).

U ovom liminalnom prostoru, Duncombe prepoznaje “potencijal za političku revoluciju”, a dodati ću da upravo nerealiziranost potencijala daje ovom i ovakvim pokretima (uživo, u magazinima ili *online*), performativni karakter i da je upravo taj među-prostor, onaj u kojem se događa zajedništvo i koji ih razlikuje.

<sup>4</sup> Vidjeti više u najavi za Phillips aukciju, URL: <https://m.paddle8.com/work/molly-soda/20878-inbox-full>.

<sup>5</sup> URL: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/blog>, posljednji pristup: 09/07/2106

Taj prostor povezivanja zapravo omogućava još jedan – estetski nivo, s kojeg konačno možemo sagledati ove forme, bilo da su digitalne ili analogne u svom tehnološkom formatu.

Bourriaud predlaže termin: “relacijske estetike” s idejom da u suvremenim sekularnim društvima umjetničko delo, odnosno mjesta na kojima se izlažu djela (npr. galerije) preuzima ulogu koju su nekada imala religiozna okupljanja (nedjeljom, za vrijeme misa ili praznika). Dakle, Bourriaud smatra da je estetika suvremene umjetnosti “relacijska” – da ima za cilj pružanje platforme za povezivanje publike i sudionika na jedinstven način. Bourriaud za građenje ovog koncepta, nadovezuje na filozofsku tradiciju koju je utemeljio Louis Althusser – odnosno materijalističku post-marksističku kontinentalnu filozofiju. *Materijalizam susreta* ili *kritički materijalizam* “polazi od nepredvidljivosti svijeta koji nema već utvrđeno porijeklo ili Smisao ili Razum koji bi ga opskrbio svrhom” (Bourriaud 1998: 50). Dakle, ključni u definiranju “relacijskih estetika” su neposrednost, povezivanje i međuljudski odnosi. Kako koncept konzumacije sve više zauzima prostor komunikacije, ujedno i pruža temelj za razvijanje relacijskih estetika, promatran u širem kontekstu estetike otpora kao kontrahegemone prakse: “Idealni subjekt društva viška svodi se na stanje konzumacije vremena i prostora. Neizbježno, nestat će sve što se nema tržišnu vrijednost. Nedugo zatim, neće biti moguće uspostaviti odnose među ljudima van tržišne arene” (Bourriaud 1998: 10). Bourriaudova hipoteza zapravo je opis svijeta/realnosti u odnosu na koji figurira opozicijski potencijal prostora galerije, ali i semiotički prostor fanzina, *fan arta* ili blogova, bilo analognih ili digitalnih.

Kada su u pitanju fanzini – jasno je da oni generiraju dalje odnose (sami fanovi su autori, čitaoci često doprinose sadržaju zato što se brojevi izrađuju u odnosu na komentare, ali se često i objavljuju komentari čitaoca, fanzini informiraju o različitim okupljanjima zainteresirane grupe itd.). Ono što je za naše pitanje posebno relevantno, kada su u pitanju digitalni fanzini, ali i blogovi i *fan-fikcija* – jest utjecaj tehnologije na neposrednost u odnosima. Otudjuje li internet i rastjelovljuje, ili nudi još neposredniju komunikaciju u virtualnom prostoru koji dakle prepoznaje granicu u vidu *online/offline* statusa i oslobođen je od drugih vremensko-geografskih ograničenja?

Na prvoj pretpostavci izgrađene su sve alarmističke teorije o tehnološkoj dominaciji i, kako je istakla Langdon, one “često reflektiraju imperijalistički diskurs kojem načelno oponiraju, tako što govore u ime drugih, praveći pretpostavke o njihovim iskustvima” (Langdon 2014: 47). S druge strane, nekritičko tumačenje interneta kao načina ili sredstva koje fundamentalno definira komunikaciju ili omogućava potpunu kontrolu pojedinca koji je pasivni objekt tehnologije, glavnog aktera iz determinističkih perspektiva, nudi redukcionističko tumačenje digitalnih formi.

S druge strane, ukazivanje na sličnosti između analognih i digitalnih formata fanzina nema za cilj demonstrirati bodrijarovski tip hipoteze o simulaciji, niti usporedbom dviju kategorija na bilo koji način implicirati pripisivanje više vrijednosti analognom ili digitalnom formatu. Pretpostavka evolucije, procesa u kojem jedan format (analogni), zahvaljujući tehničkim dostignućima evoluirao, također implicira određenu hijerarhizaciju i sugerira ideju progresiva i na taj način izbjegava, čak briše aspekte kulturološkog imperijalizma koji je omogućen upravo zahvaljujući tehnološkom napretku. Također, ponavljanje forme i korištenje estetsko-političkih karakteristika feminističkih pank fanzina (i modne semiologije njihovih autorica), Molly Sode (i autorice poput nje) ne može se tretirati kao “mehaničko” ili “identično”, ali ni kao “imitacija” analognog “originala”. Pretpostavka koju ovaj rad predlaže u skladu je s pitanjem koje Jacques Derrida postavlja: “Je li moguće ikada utvrditi okolnosti/uvjete konteksta?” (Derrida 1977: 2). Naime, u najvećem broju teorijskih pristupa koji se bave analognim i digitalnim formatima, postoji pretpostavka o singularnosti formata, o homogenosti tih prostora – analognog ili digitalnog, iz čega proizilaze definitivne mogućnosti i značenja koje ta mjesta generiraju. Ovo je svakako pitanje koje bitno nadilazi rasprave o formatima, kako je Derrida istakao, pitanje koje podrazumijeva pretpostavku o: “jednostavnosti porijekla, kontinuiteta svih derivacija, sve proizvodnje, sve analize, homogenosti svih dimenzija (poredaka)” (Derrida 1977: 4). U skladu s drugim post-strukturalističkim i dekonstruktivističkim čitanjima digitalnih formata, ovaj rad također polazi od pretpostavke da digitalni formati, kao i analogni, pružaju beskrajn niz rekontekstualizacija i generiraju različite relacije i označavanja. U tom smislu, oni predstavljaju više od “mjesta”, odnosno ne mogu se tumačiti odvojeno od relacija koje generiraju.

Pojam citatnosti koji razvija Derrida nadovezujući se na predavanje J. L. Austina o performativima, povezuje i omogućava jasniji uvid u semiologiju digitalne forme fanzina i estetsko-politički sadržaj koji se u te digitalne forme upisuje; drugim riječima, referiranjem na pojam citatnosti (ali i ponovljivosti, eng. *iterability*) upustit ćemo se u dalje tumačenje različitih nivoa sistema reprezentacije u radovima Molly Sode.

## SEMIOLOGIJA “PRIVATNOG” I IZVOĐENJE ŽENSKOG RODA

Već je naznačeno da Molly Soda kroz različite radove komunicira, evocira, ponavlja i citira različite umjetnice. U prethodnome dijelu fokus je bio na formi fanzina i utjecaju feminističkog panka, a u nastavku ćemo se fokusirati na citiranje feminističkih umjetničkih praksi, konkretno utjecaj Tracey Emin kroz tumačenje fanzina pod nazivom *Da li da pošaljem ovo?* (eng. *Should I send this?*).

Kao što je Tracey Emin svojevremeno izazvala burne reakcije i komentare tvrdnjom da je *Krevet* (eng. *The bed*) koji je izložila zapravo njen privatni krevet, čime je potakla upisivanje različitih značenja u svoju instalaciju, i to kontekstu narušavanja granice privatnog i javnog, ali i zbog načina na koji “krevet” generira reprezentacije<sup>7</sup> – Molly Soda, također, svojim fanzinom *Da li da pošaljem ovo?* potiče poredbene rasprave u medijima, među kojima je svakako najupečatljivije pitanje – *je li ovo umjetnost?* Molly Soda nije iznijela svoj krevet u javnost, ali jest izvela intiman čin – objavila je seriju fotografija za koje (također!) tvrdi da su *privatne*, neuspjele fotografije/selfiji navodno namijenjeni *sektiranju*. Označena riječ “privatno” u nastavku će nas voditi kroz tumačenje performativnog karaktera ovih fotografija i fanzina *Da li da pošaljem ovo?* Oznaku “privatno” tumačit ćemo u kontekstu pojma citatnost koji Derrida formulira na sljedeći način:

Svaki znak, lingvistički i nelingvistički, izgovoren ili napisan [...] u okviru male ili velike jedinice, može biti citiran, stavljen pod znakove navodnika; na taj način, može se razbiti sa svakim danim kontekstom, izazivajući beskonačno mnogo novih konteksta, na potpuno neograničen način. Ovo ne implicira da je označeno validno izvan konteksta, već naprotiv, da postoje samo konteksti bez bilo kakvog centra ili apsolutnog utemeljenja. (Derrida 1972: 40)

Da bi pojasnio način na koji se označeno mijenja generirajući nove okolnosti i kontekste sa svakom promjenom, Derrida uvodi termin “ponovljivost”, kao važnu karakteristiku kako citata, tako i samog znaka. Ponorljivost je osobina koja generira kontinuiran proces u kojem se označeno mijenja u skladu i zajedno s okolnostima, a koji su u međuovisnom odnosu.

Zbog ove ponovljivosti moguće je razlikovanje u okviru svakog pojedinačnog “elementa”, kao i između “elemenata”, zato što ponovljivost dijeli svaki element dok ga konstituira, zato što ga označava artikulirajući prekid, tako da ono što ostaje, iako neporecivo, nikad nije potpuno, odnosno ispunjeno prisustvo: to je struktura razlike koja se ne može podvesti pod logiku prisustva ili (jednostavne ili dijalektičke) opozicije prisustva i odsustva, što je u opoziciji s idejom na kojoj počiva trajanje. (Derrida 1972: 53)

Upravo ponovljivost *istog* uvodi *razliku*, preciznije, mnoštvo razlika i alteracija. To ne znači da je element potpuno neprepoznatljiv, naprotiv, Derrida inzistira na tome da alteracija podrazumijeva da je svaka ponovljivost “nečista”, da uvijek sadrži elemente istog koje mijenja i da uvijek ponovo i zahva-

<sup>7</sup> Emin je izbjegla sve klasične medije reprezentacije i umjesto naslikanog, izvijenog, fotografiranog kreveta, ona je iznijela pravi krevet, zaprljan krvlju i drugim izlučevinama, okružen praznim bočicama lijekova, alkohola i iskorištenih kondoma. Vidjeti više na URL: [http://research.omicsgroup.org/index.php/My\\_Bed](http://research.omicsgroup.org/index.php/My_Bed), pristupljeno 10. 9. 2016.

ljujući ponovljivosti izvodi identitet u odnosu na razlike u okruženju. Citiranje zahvaljujući ponovljivosti, neminovno mijenja i rekontekstualizira ono što citira. Citiranje omogućava performativni čin, ali ga i kontinuirano mijenja i rekontekstualizira.

Alter ego Molly Soda, ali i korištenje vlastitog tijela u samo-reprezentaciji, daje njenim umjetničkim radovima karakter diskurzivno-materijalnog izvođenja ženskog roda. Po Judith Butler i kasnijim *queer* teorijama, rod nije nešto što imamo, već nešto što *radimolizvodimo*. Dakle – rod ima karakter događaja, on nastaje i nestaje u individualnom strahu od gubitka identiteta. Proces nastajanja nikada se ne završava, a zbog karaktera ponovljivosti performativa – rod nikada ne *postane*, on je uvijek iznova u procesu nastajanja i u tom smislu, rod uvijek *teži* ka potpunoj samoaktualizaciji, ali u tome nikada ne uspijeva. Butler uzima *drag* kao pojavu paradigmatičnu za ovaj koncept. Upravo su te identitetske/rodne ruptуре, odnosno “neuspjeh” ili nemogućnost “totalne/sveobuhvatne/potpune” izvedbe, argument za konstituiranje tih identitetskih formi, potpuno nezavisnih od bilo kojih unaprijed zadanih biološko-ontoloških kategorija (kao što je spol). Izvedba roda Molly Sode kroz niz materijalno-diskurzivnih praksi omogućava da oznaka “privatnosti” u kontekstu izvođenja ženskog roda isprovocira diskurse koji teže cenzurirati aspekte seksualne različitosti na kojoj se inzistira u otjelotvorenim feminističkim izvedbama. “Otkrivanje” korporealnih aspekata seksualne razlike koju normativni diskursi cenzuriraju, zahvaljujući cenzuri proizvodi oznaku “privatno” kao performativ, odnosno tvrdnju koja djeluje i mijenja se kroz različite kontekste koje generira.

Vjerodostojnost tvrdnje da su umjetnička djela zapravo privatna je, za ovo tumačenje – apsolutno beznačajna. Ono što jest važno jest to da je označavanje umjetničkih artefakata kao “privatnih” moguće tretirati kao važan citat ili praksu citatnosti koja se ponavlja kroz niz feminističkih umjetničkih praksi (od kojih je “Krevet” Tracy Emin samo jedna), prije fanzina *Da li ovo da pošaljem?* Upravo taj karakter “privatnog”, odnosno ambivalentnost i fluidnost te kategorije u kontekstu javnog prostora generira:

- rodnu određenost takvih umjetničkih djela i ženski “osobni” krevet koji “otkriva” “osobni” i “ženski” “neuspjeh” u odnosu na normativnu “urednost”, “ne-poročnost”, “čednost” i tako dalje; ženske “privatne” fotografije koje “otkrivaju” “neuspješnu” (samo-)objektifikaciju u kontekstu *sektiranja*;
- diskurs otpora/tenzije koja devaluacijom nastoji reafirmirati normativizujuće reprezentacije žene.

Označavanje ovih fotografija kao “privatnih” ukazuje na, u Foucaultovoj terminologiji – biopolitiku discipliniranja ženskog tijela i ženskog iskustva. Naime, oznaka “privatno” poziva na polemiku u vezi s očekivanjima i kontrolom ženske reprezentacije, kao

i nastojanjima da se cenzuriraju reprezentacije koje subverziraju norme pripisane ženama u falocentričnom diskursu. Molly Soda je fotografijama i “dnevničkim” zapisima upravo problematizirala vlastitu potrebu za priznanjem i intimnošću, a objavljivanjem fotografija pozvala je na (ponovnu) raspravu na temu gubitka/preuzimanja kontrole nad uvjetima i okolnostima samo-reprezentacije. Ponovljivost na planu recepcije sugerira da označitelj “privatno” u određenim kontekstima inspirira određene diskurse i provocira niz afekata i reakcija koje funkcioniraju poput *Ideološkog Represivnog Aparata*, kako bi ga Louis Althusser nazvao, a čine ga diskursi koji nastoje podsjetiti i reaktivirati niz normi kojima se teži “regulaciji” – cenzuri ponašanja i reprezentacije žena izvan propisanih normi. Može se reći da ovakve umjetničke prakse, upravo zbog sukoba koje provociraju i zbog rasprava koje generiraju, funkcioniraju mnogo više na ideološkom planu nego na tržišnom i ne mogu se tumačiti odvojeno od konteksta i diskursa koje kreiraju. To je možda očitije u slučaju fanzina *Da li da pošaljem ovo?*, ali i digitalnih umjetničkih formi uopće, gdje je komodifikacija bitno otežana, i gdje je (u tržišnom i utilitarnom smislu) umjetnička “vrijednost” dovedena u pitanje – umjetničko djelo je svima dostupno i “imaterijalizirano”: ne može se objesiti na zid niti njime ukrasiti radni stol. Oznaka “privatno” još više destabilizira uobičajeno shvaćanje umjetničkog djela u slučaju Molly Sode, zato što je njen alter ego neodvojiv od njene ličnosti, kada govorimo o njenom prisustvu na internetu. Ona uvijek nastupa iz lika koji je kreirala i samim time balansira između onoga što se percipira kao privatno i auto-refleksivno komentira, često satirizirajući i subverzirajući tu istu privatnost.

Upliv “privatnog” u javni, posebno umjetnički prostor je u tenziji (ali i međuovisnosti) s nastojanjima da se ono cenzurira i devalorizira. To ovo označavanje u danom kontekstu čini transgresivnim, prijestupnim. Kao što smo spomenuli, oznaka “privatno” je rodno određena i samo u tom kontekstu može funkcionirati kao prijestup. Drugim riječima, ovakve umjetničke prakse postoje neodvojive od diskursa koji pretpostavljaju određenu ulogu i niz normi namijenjenih ženama i reprezentaciji žene, koji stoga teže cenzuri. Judith Butler definira cenzuru na sljedeći način:

Cenzura je produktivna forma moći: nije isključivo receptivna, već i formativna. Predložit ću da cenzura teži proizvesti subjekte u skladu s eksplicitnim i implicitnim normama, i da je ta proizvodnja subjekta u vezi s regulacijom govora. Proizvodnja subjekta događa se ne samo kroz regulaciju govora tog subjekta, već i kroz regulaciju socijalne domene govornog diskursa. Pitanje

nije što mogu reći, nego što konstituira domenu izgovorivog u okviru koje ja uopće započinjem govor. Postati subjektom znači podvrgnuti se nizu implicitnih i eksplicitnih normi koje upravljaju vrstom govora koja će biti legitimirana kao govor subjekta. (Butler 1997: 133).

Judith Butler, iako precizno elaborira tenziju koju proizvodi cenzura u odnosu na subjekt koji teži disciplinirati, s druge strane u potpunosti negira mogućnost govora izvan ili usprkos cenzuri.

Feminističke umjetničke prakse teže isprovocirati implicitne cenzure i generirati diskurse koji oponiraju normama i hegemoniji patrijarhalnih diskursa. Postajanje feminističkih diskursa kroz i usprkos cenzurama procesi su kojima Butler ne pridaje značaj, bar u kontekstu proizvodnje subjekta. Za ovo tumačenje upravo su kontra-hegemonne prakse važne, zato što omogućavaju nastajanje i vidljivost inače negiranih identiteta.

## ZAKLJUČAK

Ovaj rad bavi se estetsko-političkim praksama digitalne umjetnice Molly Sode s namjerom da definira te analizira sisteme reprezentacija i nivoa značenja koje generiraju feminističke umjetničke prakse. U cilju ispitivanja najčešćeg formata u feminističkim estetsko-političkim praksama, usporedili smo analogne prethodnike s digitalnim fanzinom i uočili karakteristike koje se ponavljaju i prenose iz jednog formata u drugi. Koncepti citatnosti i ponovljivosti, koje je formulirao Jacques Derrida, omogućili su nam da utvrdimo performativne elemente i analiziramo diskurzivne tenzije koje konstituiraju feminističke umjetničke prakse, kako na planu forme, tako i na planu sadržaja. Nadovezujući se na koncept izvođenja roda koji je formulirala Judith Butler primijenivši Derridinu teoriju performativa na rod, rad nastoji utvrditi uvjete nastajanja i ponovljivosti feminističkih umjetničkih praksi, kao i utvrditi način na koji funkcioniraju diskurzivne cenzure i normativizacija ženskih samo-reprezentacija u odnosu na diskurzivne prakse otpora i pobune. Zahvaljujući studiji slučaja, odnosno umjetničkih radova Molly Sode, ovaj rad mapirao je estetsko-ideološke odlike suvremenih feminističkih umjetničkih praksi, konstatirajući formiranje kontra-hegemonnih diskurzivnih zajednica koje nastoje generirati prostor koji izaziva, problematizira i oponira normativnim diskursima. Važnost kontra-hegemonnih zajednica prepoznali smo u samo-validaciji identiteta koji hegemoni diskursi negiraju, brišu i isključuju, kao i u generiranju alternativnih vidova ženskih reprezentacija.

Hrvatskome jeziku prilagodila  
Dijana ČURKOVIĆ

Austin, J. L. 1962. *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.

Bourriaud, Nicolas 1998. *Relational Aesthetics*. France: Les Presse Du Rell.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Butler, Judith 1997. *Excitable Speech*. New York: Routledge.

Collins, Petra 2013. *Why Instagram censored my body in Huffington Post*. URL: [http://www.huffingtonpost.com/petra-collins/why-instagram-censored-my-body\\_b\\_4118416.html](http://www.huffingtonpost.com/petra-collins/why-instagram-censored-my-body_b_4118416.html), pristupljeno 16. 9. 2016.

Derrida, Jacques 1977. *Limited Inc a b c...* Ewanston: Northwestern University Press.

Duncombe, Stephen 2008. *Notes From Underground – Zines and Politics of Alternative Culture*. Bloomington, Portland: Microcosm Publishing.

Eler, Alicia; Durbin; Kate 2013. *The Teen-Girl Tumblr Aesthetic*. URL: <http://hyperallergic.com/66038/the-teen-girl-tumblr-aesthetic/>, pristupljeno, 15. 9. 2016.

Eler, Alicia; Rockwell-Charland, Brannon 2015. "Naming a Radical Queer Girl Tumblr Aesthetic" u: *Feminist Journal of Art and Digital Culture*. URL: <http://dpi.studioxx.org/en/no/32-queer-networks/naming-radical-queer-girl-tumblr-aesthetic>, pristupljeno 13. 9. 2016.

Fiske, John 1994. "The Cultural Economy of Fandom" u: *Postmodernism and Popular Culture*, ur. Angela McRobbie. London – New York: Routledge.

Fisk, Džon 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.

Langdon, Melissa 2014. *The Work of Art in a Digital Age: Art, Technology and Globalisation*. New York: Springer.

Lennon, Kathleen 2014. "Feminist Perspectives on the Body" u: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ur. Edward N. Zalta. URL: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/feminist-body/>, pristupljeno: 10. 9. 2016.

Marcus, Sara 2010. *Girls to the Front – The True Story of The Riot Grrrl Revolution*, Harper Collins: e-books.

Page, Ruth; Bronwen, Thomas (ur.) 2011. *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.

Storey, John 2009. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Harlow, England: Pearson Longman.

Wienstock, Tish 2016. *Arvida Byström and Molly Soda are making a book out of all your censored selfies*. URL: [https://i-d.vice.com/en\\_us/article/arvida-bystrm-and-molly-soda-are-making-a-book-out-of-all-your-censored-selfies](https://i-d.vice.com/en_us/article/arvida-bystrm-and-molly-soda-are-making-a-book-out-of-all-your-censored-selfies), pristupljeno 16. 9. 2016.

Emin, Tracey. *Open Access Articles*. URL: [http://research.omicsgroup.org/index.php/Tracey\\_Emin#Found\\_objects](http://research.omicsgroup.org/index.php/Tracey_Emin#Found_objects), pristupljeno 10. 9. 2016.

Tumblr arhiva. *The Molly Soda Try Hards*. URL: <http://mollysoda-try-hards.tumblr.com/>, pristupljeno 15. 9. 2016.

Soda, Molly 2013. *Inbox full*. URL: <https://m.paddle8.com/work/molly-soda/20878-inbox-full>, pristupljeno 10. 9. 2016.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XdfIXkwvU1Y>, pristupljeno 9. 9. 2016.

## SUMMARY

### THE SUBVERSION OF THE NORMATIVIZATION OF THE FEMALE GENDER THROUGH AN AESTHETIC ACT OF SELF-OBSERVATION: CASE STUDY OF THE DIGITAL ARTIST MOLLY SODA

The essay proposes a transdisciplinary analysis and contextualization of an aesthetic approach to the female body and bedroom of the digital artist Molly Soda. Embedded in the tradition of feminist theory and artistic practice, Molly Soda contributes and in her work participates in the collective feminist counter-public. Building on the notion of citation, as elaborated by Jacques Derrida, as well as the performativity of gender by Judith Butler, the essay references important artistic and cultural practices and forms that have predated the feminist art—in particular the feminist punk movement Riot grrrl and the British artist Tracey Emin. Following upon the specific cultural influences, Molly Soda's digital art makes it possible for us to map and theoretically ground different tendencies in today's feminist digital art. Focusing on the phenomenon of the woman's body and woman's experience, Molly Soda in her performances of self-observation subverts, comments on and reinscribes not only the meanings of (normative, ascribed) femininity and female body, but also, in a broader context, the meaning of art – by pushing the boundaries of autonomy and originality of the work of art.

Key words: Molly Soda, digital art, performance, feminism