

Dragan Čalović

Megatrend univerzitet, Fakultet za kulturu i medije, Beograd
Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd
calovic_dragan@yahoo.com

Analiza umjetničke upotrebe medijskog diskursa na primjeru fotografskog ciklusa Women of Allah

Sažetak

U tekstu se ispituje umjetnička upotreba medijskog diskursa na primjeru ciklusa fotografija Women of Allah. Učinjena analiza provedena je kroz sagledavanje elemenata kojima je proizvodnja značenja usmjerena. U tom cilju, u tekstu se promatra korištenje čadora, oružja i perzijskog teksta. Tekst ukazuje da se specifičnim umjetničkim postupkom kombiniranja ovih elemenata, destabilizira interpretativna pozicija, čime se promatrač potiče da preispita vlastite pristupe u određivanju značenja fotografija.

Ključne riječi: arheologija prikazivanja, Shirin Neshat, umjetnost, značenje, women of allah.

Tijekom druge polovice dvadesetog stoljeća, mnogi umjetnici sve intenzivnije posvećuju svoju pažnju ispitivanju zatečenih modela prikazivanja. Istrgnuti iz konteksta, preuzeti iz povijesti umjetnosti, popularne kulture ili svijeta medija, ovi modeli, u radu suvremenog umjetnika, postaju nađeni artefakti na kojima on intervenira. Secirani, raščlanjivani, objašnjavani, rekontekstualizirani, sagledani iz različitih uglova, podređeni umjetničkoj obradi, oni se uključuju u različite sustave individualnih poetika autorâ i pristupâ u interpretaciji njihovog rada. Jačanjem ovakvih usmjerenja, u umjetnosti je afirmirana svojevrsna *arheologija prikazivanja*. Riječ je o relativno novom pristupu kojem bi valjalo posvetiti značajniju pažnju. Ovo, u izvjesnom smislu, zbog poticanja pregovaranja interpretativnih strategija, ali i zbog čitavog novog prostora koji se, ovim pristupom, suvremenoj umjetnosti otkriva.

Na ovom mjestu, valjalo bi spomenuti pristup razgraničiti od postupaka prihvaćanja, razvijanja i odbacivanja naslijeđenih modela prikazivanja, čije pojavljivanje u umjetnosti ima dugu povijest. Traganje za uzorima, kakvo, na primjer, na Tizianovoj *Urbinskoj Veneri* prepoznamo u Giorgioneovoj *Usnuloj Veneri*, pretpostavlja prihvaćanje određenih modela prikazivanja s ukupnim interpretativnim pristupima koji su s ovim povezani. Ovi modeli mogu biti i kritički promatrani s nastojanjem njihovog približavanja suvremenom kontekstu, kakve u odnosu na naveden Tizianov i Giorgioneov uzor razvija Manet u svojoj *Olimpiji*. U ovom slučaju, riječ je o transliteraciji zatečenih modela u cilju izmjene ili proširenja interpretativnih okvira. Konačno, periodični veliki fazni prijelazi u povijesti umjetnosti bili su praćeni odbacivanjem učvršćenih modela prikazivanja, kao izrazom suprotstavljanja postojećem sustavu vrijednosti i utvrđenim pristupima u interpretaciji umjetnosti i društvenih odnosa. Kao radikalni primjer ovakvog usmjerenja mogu poslužiti istraživanja ruskih avangardnih umjetnika. S druge strane, *arheologija prikazivanja* ne učvršćuje postojeće interpretativne okvire (kako to čini umjetnik koji zatečene modele prihvaća), niti otvara novu liniju njihovog razvoja (što je svojstveno praksi daljeg razvijanja naslijeđenih pristupa), niti ih odbacuje u znak radikalnog suprotstavljanja sustavu koji ih proizvodi. *Arheologija prikazivanja* je postupak odabira, pronalaženja, *uskršavanja* modela prikazivanja kao citata koji se, budući da su dekontekstualizirani, slobodno uključuju u proces pregovaranja proizvodnje značenja. Oni otkrivaju pukotine u sistemu uvjerenja, poput diskontinuiteta, nejedinstva, nepostojanja stabilnog interpretativnog oslonca, itd. Njihovom primjenom umjetnik izaziva sumnju u postojeće modele interpretacije, ali bez predlaganja novih rješenja. Destabilizirajući ih, on razotkriva višestruke puteve kojima je u čitanju moguće krenuti, bez namjere da bilo koji nametne.

Razumjeti ovaj postupak, sagledati njegove konsekvence, ali i mogućnosti koje otvara, pretpostavlja uzeti u zadatak opsežnu analizu, koja će uključiti različite teorijske/ interpretativne pristupe, umjetničke postupke, te kutove promatranja usko povezane sa širim društveno-povijesnim kontekstom. Na ovom putu, jedan od prvih zadataka je razotkrivanje mehanizama destabiliziranja, ali ne i ukidanja, interpretativnih pozicija, aktualiziranih u procesu pronalaženja, selekcije, izmještanja i ukazivanja na razvijene modele prikazivanja. Kako bismo se u izvjesnoj mjeri približili ovako postavljenom cilju, ispitajmo na ovom mjestu arheološki postupak koji primjenjuje Shirin Neshat u svom ciklusu fotografija *Women of Allah*.

Na fotografijama ovog ciklusa, Shirin Neshat dekontekstualizira hibridni model prikazivanja muslimanskih žena sa Srednjeg istoka, razvijen u medijskim prikazima koji su pratili Iransku revoluciju. Načinjenom selekcijom, a podržanom odabirom motiva i učinjenih postupaka, Neshat suočava suprotstavljene diskurse, uključujući promatrača u proces pregovaranja, preispitivanja, razotkrivanja značenja, nasuprot znatno komfornijoj poziciji prepoznavanja značenja na osnovi jedinstvenog interpretativnog ključa.

Preuzimanjem modela prikazivanja iz medijskih tekstova, Neshat prosječnog zapadnog promatrača suočava s interpretativnim modelom utemeljenim u diskursu medijskih izvještaja o Iranskoj revoluciji, nastalim na Zapadu. Iako ovo suočavanje ostavlja mogućnost pregovaranog ili suprotnog čitanja (Hall), razumijevanje prikaza ostaje u velikoj mjeri opterećeno medijski uobličenim značenskim okvirima. Odabir prihvaćanja, pregovaranja ili suprotstavljanja medijski konstruiranim značenskim okvirima, u krajnjoj liniji, uvijek pretpostavlja izvjestan odnos prema unaprijed ponuđenoj interpretaciji.

Pored utjecaja medijskih diskursa, a u kontekstu zapadne tradicije, razumijevanje prizora na fotografijama ovog ciklusa, snažno je usmjereno diskursom orijentalizma. Pišući o procesu *orijentalizacije* Orijenta, Edward Said objašnjava da su različiti opisi Orijenta, uključujući umjetničke i književne tekstove, političke spise, povijesne interpretacije, orijentalističke i antropološke studije, itd., nastali na Zapadu, vremenom stvorili okvire sagledavanja, razumijevanja i doživljavanja Orijenta (Said, 2000). Na razgranatom korpusu tekstova, znanja, pretpostavki, stereotipova koji su ulazili u popularnu kulturu, ali i u znanost, a u čiju je produkciju, kako dalje iznosi, tijekom stoljeća materijalno znatno ulagano, vremenom je temeljen diskurs orijentalizma, kojim su na Zapadu omogućeni čvrsti oslonci u daljoj interpretaciji, razumijevanju i doživljavanju Orijenta.

Slijedeći Saidove stavove, učvršćenje diskursa orijentalizma naročito je bilo podržano uspostavljanjem europskog kolonijalizma. Širenje dominacije europskih sila tijekom osamnaestog i devetnaestog stoljeća, bilo je praćeno jednako uspostavljanjem vojne i političke dominacije izvan vlastitih teritorija, kao i temeljenjem kulturne dominacije, te razvojem diskurzivnih praksi kojima je podržavano razumijevanje Orijenta kao *Drugog* Europi. Kao rezultat ovakvog intelektualnog djelovanja, prema riječima Mojgan Khosravi, došlo je do polarizacije Istoka i Zapada, pri čemu je proizvođenim kulturnim, političkim, *rasnim*, lingvističkim, etičkim i religioznim *razlikama*, Zapadu pripisivana superiorna pozicija (Khosravi, 2011:8). Homi Bhabha objašnjava da konstrukcija kolonijalnog subjekta u diskursu zahtijeva artikulaciju formi diferencijacije (Bhabha 1994:101). Kolonijalni subjekt uspostavlja se u kontrastu prema kolonizatoru, koji budući da zadržava moć nad diskursom, sebi omogućuje superiornu poziciju. Kako dalje ističe, putem ovako proizvedene diferencijacije i diskriminacije, održava se koncept rasne i kulturne hijerarhije. Oslanjajući se na ovako postavljenu poziciju, Khosravi zaključuje da zapadni modeli prikazivanja *Drugog* predstavljaju uporišnu točku zapadne političke i kulturne hegemonije.

Posredstvom različitih modela prikazivanja, ali i pristupa u njihovoj primjeni, koji Said naziva *realizmom*, različitim poluistinitim iskazima, ili pak onim u potpunosti zasnovanim na fikciji, uspostavljan je sustav interpretacija, koji je zapadnoj publici predstavljan kao istina o Orijentu. Orijentalizam u umjetnosti, Said sagledava kao utemeljen u orijentalizmu kao stilu mišljenja, koji svoje polazište temelji na pretpostavljenoj ontološkoj i epistemološkoj distinkciji između Orijenta i okcidenta. Ovaj stil mišljenja utjecao je na veliki broj autora da u svojim djelima prihvati *razliku* između Istoka i Zapada kao polaznu tačku u svojim umjetničkim prikazima i interpretacijama Orijenta, islamske civilizacije, povijesnih činjenica, itd. U djelima nastalim na tradiciji umjetničkog orijentalizma, kao što su *Mlada djevojka hrani svete Ibise u Karnaku* (Sir Edward John Poynter, 1871); *Paša i njegov harem* (François – Gabriel Léoaulle, bez datuma), *Alžirka i njen rob* (Ange Tissier, 1860), *Unutar harema* (Jean Auguste Dominique Ingres, 1828), *Alžirske žene u svom stanu* (Eugène Delacroix, 1834), *Alžirka* (Auguste Renoir, 1870), *Tursko kupatilo* (Jean Auguste Dominique Ingres, 1863), itd., Said prepoznaje primjenu čitavog niza prihvaćenih modela prikazivanja, kojima se Orijent smješta u unaprijed definirane interpretacijske okvire. Imaginarne prikaze Orijenta, u kojima je umjentička kreativnost mogla zaobići krute moralne i tradicionalističke stege europskog građanskog društva, Said sagledava kao snažnu osnovu širenju institucionalnog znanja o Orijentu. Zahvaljujući ovome, kako smatra, na Zapadu je razvijan doživljaj Orijenta kao fantastičnog svijeta legendarnih heroja, raskošnih palača, harema, senzualnosti i mistike, ali i učvršćivano njegovo sagledavanje kao *Drugog* Europi.

Suprotno raširenim modelima prikazivanja orijentalne žene kao senzualne, zavodljive, erotizirane, te njenom svođenju na objekt seksualne požude, temeljenim na tradiciji orijentalizma, Shirin Neshat u ciklusu fotografija *Women of Allah*, orijentalnu ženu dovodi u vezu s modelima prikazivanja kojima je Orijent predstavljen kao prijetnja Zapadu. Pridavanje pretećih značenja Orijentu, unutar orijentalizma kao stila mišljenja, prema Saidovom shvaćanju, započelo je još u antičkoj Grčkoj, da bi kasnije bilo podržano širenjem straha od arapske vojske, naročito u vrijeme arapskog držanja Pirinejskog poluotoka, te nastavljeno tijekom križarskih ratova. Na ovim temeljima, i u kasnijim stoljećima, uključujući i moderno doba, učvršćivana je slika o Orijentu kao stalnoj prijetnji Zapadu i zapadnim vrijednostima (Said). Prikaz orijentalnog čovjeka kao militantnog vjernika, naoružanog i opasnog vojnika koji je u ime *svetog rata* spreman krenuti u borbu, prema riječima Mojgan Khosravi postaje jedan od tropa suvremenog orijentalizma (Khosravi, 2011:10-11).

Učeniji promatrač, u susretu s fotografijama ovog ciklusa, nastojat će identificirati smjernice koje bi mu pomogle da rad pozicionira u širi kontekst umjetničkih kretanja i poveže s konkretnim teorijskim pristupom, ne bi li djelu omogućio adekvatnu interpretaciju. Ovaj postupak, kao i onaj prethodni – omeđen medijski konstruiranim okvirima interpretacije, opterećen je ponudom/odabirom diskursa iz čijih kutova je radu moguće prići, ali, ovoga puta, i ponuđenim metodama njihove analize. I budući da je svako nastojanje da se umjetnički, medijski ili znanstveni prikazi Orijenta dubinski analiziraju, opterećeno dekonstrukcijom postupaka kojima je na Zapadu građen sustav znanja o Orijentu, naš promatrač, nesumnjivo bi se suočio s pristupom čije je temelje postavio Edward Said, a koji je potom razvijan različitim promišljanjima koja se kreću ovom linijom.

Ipak, čini se da koji god od navedenih pristupa prihvatimo, primijenjena arheologija prikazivanja u ciklusu *Women of Allah*, izmiče tlo postavljenoj interpretaciji. Kako bismo ovaj proces bolje razumjeli, neophodno je podrobnije sagledati smjernice koje sudjeluju u produkciji značenja fotografija. Iako ove smjernice variraju u ovisnosti od fotografije, što u pojavljivanju, što u načinu realizacije, one bi na nivou fotografskog ciklusa mogle biti grupirane u okviru nekoliko elemenata. Za njihovo bliže sagledavanje može poslužiti fotografija *Seeking Martyrdom*. Na fotografiji je prikazan insceniran autoportret Shirin Neshat, kao muslimanke sa Srednjeg istoka, kako u čadoru, blago pognute glave prema naprijed, upućuje direktan pogled promatraču, dok rukama obojenim u crveno pridržava puščanu cijev. Simbolika prizora posebno je ojačana svedenošću fotografije, kojom je dodatno naglašena snaga motiva. Smještena u dvodimenzionalni prostor, figura zahvaća tri četvrtine polja, ostavljajući nezaklonjenim još jedino fragmente teksta, ispisanog crnim slovima na bijeloj pozadini. Na ovom primjeru, kao osnovne elemente fotografije koji sudjeluju u usmjeravanju interpretacije, izdvojiti ćemo: muslimanka u čadoru, oružje i tekst ispisan arapskim pismom.¹³⁸ Naredni korak pretpostavlja da svakom od ovih elemenata posvetimo našu pažnju.



Slika 1. Shirin Neshat, *Seeking Martyrdom* (Verzija 1), 1995. Fotografija iz ciklusa *Women of Allah*

Prikaz muslimanske žene u čadoru, unutar zapadnog kulturnog konteksta, kako primjećuje Mojgan Khosravi, na fotografiji se pojavljuje kao označitelj *drugosti* (Khosravi, 2011:22). Uvođenje distinkcije na osnovi izgleda, po kriteriju podcrtavanja suprotnosti između onoga što se obično određuje kao *zapadni način odijevanja* i nošenja čadora, snažno je podržano medijskim širenjem diskursa orijentalizma. U tekstualnu produkciju zapadnih medija, čador ulazi kao prazan označitelj, kojem se tek unutar medijskog širenja diskursa orijentalizma pridaje smisao. Čadoru je jednako, na baštinenjoj

¹³⁸ Ruke obojene u crveno, kao i činjenicu da je riječ o autoportretu, iako važni elementi koji usmjeravaju produkciju značenja, u ovom smo nabranjanju izostavili, budući da ne predstavljaju opće elemente na nivou fotografskog ciklusa.

tradiciji orijentalizma, na Zapadu moglo biti, na primjer, podareno značenje *mistične zavodljivosti*, izvjesne skrivene erotičnosti koja izmiče pogledu. Ovo, također, moguće značenje u odnosu na izgrađenu tradiciju orijentalizma i snagu njenog djelovanja, mada ne manje problematično, ostaje neaktualizirano zahvaljujući kretanjima kojima su čadoru dodjeljivana značenja unutar diskursa koji je uspostavljan posredstvom medijskih izvještaja. U tom smislu, poseban doprinos uspostavljanju ovakvih interpretacijskih okvira, imale su reportaže i medijski komentari, kojima je izvještavano o Iranskoj revoluciji 1979. godine. Khosravi podvlači da su medijski izvještaji o revoluciji u Iranu, i započetim političkim i društvenim promjenama, koji su se rapidno širili medijskim prostorom, širom svijeta drastično utjecali na promjenu percepcije Irana, a prema našem mišljenju, jednako usmjerivši pridavanje/izmjenu smisla čadoru u diskursima oblikovanim na Zapadu.

Represivni režim Mohammada Reze Pahlavija u Iranu, bio je srušen u siječnju 1979. godine. Konačni poraz starog režima, simbolički, ali i praktično, predstavlja šahovo napuštanje zemlje nakon tridesetsedmogodišnje vladavine. Prvog veljače, oduševljeno je dočekan Ayatollah Khomeini, šijitski lider, koji se u zemlju vratio nakon šesnaest godina egzila. Dva mjeseca kasnije, 1. travnja 1979. godine, na provedenom referendumu, iskazana je nacionalna podrška proglašenju Islamske republike Iran, nakon čega je Khomeini izabran za *vilayat-e faghih*, vrhovnog predstavnika novouspostavljene teokratske vlasti. Politički preokret bio je praćen izmjenom odnosa između Irana i Zapada, što je u zapadnim medijima usmjerilo prikaze o društvenim kretanjima u Iranu.

Reportaže o revolucionarnim i postrevolucionarnim događanjima u Iranu, oslanjale su se na već uspostavljene interpretativne okvire kojima je izvještavano o antivladinim protestima koji su se širili Iranom tijekom 1978. godine. Na ovim protestima, na kojima su uzvikivane parole i nošeni transparenti sa sadržajima usmjerenim protiv zvanične vlasti, ali i protiv zapadnog utjecaja u Iranu, značajan broj sudionica nosio je čador u znak suprotstavljanja postojećem režimu. Zahvaljujući fotografijama iranskih žena u čadoru, sudionica demonstracija, ili prikazanih s oružjem kao sudionica revolucije, koje su se jednako širile zapadnim kao i iranskim medijima, za čador se na zapadu sve više počinjju vezivati značenja vjerskog fundamentalizma i militantnog ekstremizma, koji predstavljaju prijatnu zapadnoj kulturi, sustavu vrijednosti i interesima. Prikaz žene sa Srednjeg istoka u čadoru, zbog svoje vizualne neobičnosti na suvremenom Zapadu, lako se u diskursu zapadnih medija uklopio kao obilježje *drugosti*, učvršćujući se, jednako na osnovi fotografskih izvještaja i medijskih komentara, kao i već utemeljene tradicije orijentalizma, kao pokazatelj *prijetećeg Drugog*.



Slika 2. Više od milijun pristalica Islamske republike okupljenih oko Shayad spomenika u Teheranu.
Associated Press, 19.1.1979.

Uspostavljeni interpretativni okviri, zahvaljujući intenzivnim medijskim izvještajima, što od strane zapadnih, što od strane iranskih medija te podržani iranskim propagandnim plakatima na kojima je prikaz žene u čadoru korišten kao simbol revolucije i otpora prema Zapadu, kao i zahvaljujući kasnijim oslanjanjem u medijskom izvještavanju na izgrađene modele prikazivanja, zadržali su svoj utjecaj na Zapadu i u narednim desetljećima. Otuda prikaz žene sa Srednjeg istoka u čadoru, na ciklusu *Women of Allah*, ostaje snažan element, koji kod prosječnog zapadnog promatrača budi ista ona značenja koja su za ovaj prikaz bila vezivana u medijskom diskursu tijekom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Prebacivanje značenja ovog elementa iz diskursa medija na plan umjetnosti, olakšano je odabirom fotografije kao medija umjetničkog izražavanja, koja je u reportažama obilno korištena kao dokumentarno i/ili ilustrativno sredstvo medijskog narativa. Ovakvo usmjeravanje interpretacije, dodatno je podržano nazivom fotografskog ciklusa, kao i tumačenjem prikaza oružja i teksta pisanog arapskim pismom, elementima o kojima će u nastavku biti više riječi.

Prikaz žene sa Srednjeg istoka, odjevene u čador, u ovakvom interpretativnom pristupu, postaje simbol prijetnje Zapadu i zapadnom sustavu vrijednosti. Ipak, doživljaj žene u čadoru kao prijetećeg *Drugog*, usložnjeno je feminističkim diskursom i kritikom položaja žene na Srednjem istoku. Propisan način odijevanja, koji je zahvaljujući Khomeinijevoj odluci, stupio na snagu 1983. godine, na Zapadu je prepoznat kao simbol diskriminacije žena u Iranu, koju je nova vlast, kako ovom, tako i nizom drugih odluka/propisa legalizirana. U tom smislu, čador u ciklusu fotografija, na ovom nivou čitanja, ne ostaje samo simbol prijeteće opasnosti *Drugog*, već i simbol ženske potčinjenosti, njene degradiranosti, te prinuđenosti da prihvati mušku dominaciju. No, bez obzira ostaje li ovaj značenjski sloj aktualiziran ili ne, što prema našem mišljenju ovisi o samom komponiranju korištenom unutar fotografskog ciklusa (a na čemu ćemo se kasnije više zadržati), na ovom nivou čitanja, upotreba čadora u fotografskom ciklusu, upućuje prosječnog zapadnog promatrača, na aktualizaciju diskursa orijentalizma.

S druge strane, čitanje fotografija iz ciklusa *Women of Allah*, opterećeno je teorijskim raspravama unutar kojih je provedena dekonstrukcija zapadnih modela prikazivanja Orijenta. Kritički nastrojen promatrač, u tom smislu, u susretu s fotografijama bio bi suočen s razrađenim postupcima analize diskursa *orijentalizma*, te s mogućnošću njihovog sagledavanja unutar ovako omeđenih interpretativnih okvira, jednako djelatnih kako u analizi medijskih tekstova, tako i u razumijevanju djela likovne umjetnosti, književnosti, filma, različitih izvještaja i znanstvenih studija, itd. S ovakve pozicije, promatrač bi mogao zapasti u zamku razumijevanja viđenih prizora kao dijela šireg postupka konstruiranja slike o Orijentu. U tom smislu, prikaz žene sa Srednjeg istoka u čadoru, mogao bi biti protumačen kao *označitelj konstruiranja Drugosti*, koji se u umjetničkoj, medijskoj, pravno-političkoj, ali i znanstveno-stručnoj tekstualnoj produkciji, koristi kako bi se podvukla razlika između Orijenta i okcidenta, te kako bi se, kroz kontinuirano povezivanje ovakvog prizora s vjerskim ekstremizmom, podržala proizvodnja interpretacije Orijenta kao prijetnje Zapadu.

Međutim, iako je diskurs orijentalizma značajan za razumijevanje rada Shirin Neshat, a u okviru čega i ciklusa fotografija *Women of Allah*, bilo bi pogrešno, u sagledavanju njenog rada, ostati na nivou prepoznavanja njegove dosljedne primjene. Ono što je ovdje na djelu, je poseban umjetnički postupak, koji smo nazvali *arheologijom prikazivanja*, a koji ne ostaje na nivou preuzimanja i dosljedne primjene izgrađenih modela prikazivanja i interpretacije, već ih kroz proces preispitivanja i reinterpretiranja, uključuje u proizvodnju metanarativa. Otuda bi, ovaj ciklus fotografija trebalo sagledati kao postupak umjetničkog ispitivanja načina konstruiranja slike o *Drugom*, proveden kroz razotkrivanje stereotipova, predrasuda, konstruiranih modela interpretacije, koje u čitanju umjetničkih djela primjenjujemo.

Prikaz žene sa Srednjeg istoka u čadoru, na ovom nivou, trebalo bi shvatiti ne kao *označitelj Drugosti*, niti kao *označitelj konstruiranja Drugosti*, već prije svega kao *označitelj dekonstruiranja Drugosti*. Utvrđeni modeli prikazivanja i interpretacije, preuzimaju se bilo iz medijskog diskursa, bilo iz šire prikazivačke tradicije, kako bi na nivou umjetničkog rada bili dekonstruirani. Preuzimanjem pronađenih modela prikazivanja, te njihovim suočavanjem unutar konstruiranog prizora, autorica umjetnički rad zasniva kao svojevrsno ogledalo, u kojem se razotrkiva refleksija postupaka proizvodnje značenja koju promatrač primjenjuje. Suočivši ga s konstruiranim prizorom, ona promatraču postavlja pitanje na osnovi kojih diskursa, te na osnovi kojih znanja/ predrasuda/ stereotipova, interpretira jedan umjetnički rad? U kojoj mjeri se, u razumijevanju najrazličitijih pitanja/odnosa pa i umjetnosti, oslanjamo na interpretativne okvire koji nastaju unutar medijskih industrija?

Rekonstruirajući medijske prikaze žena s Bliskog istoka u čadoru, Shirin Neshat postavlja pitanje na koji način čador postaje *označitelj Drugosti* (nasuprot, na primjer, *prihvatljive različitosti*, *poštovane religioznosti* i sl). Kontekst razumijevanja nošenja čadora u Iranu vrlo je složen. Praksa pokrivanja žena u čitavoj regiji ima veoma duge korijene. Uvođenje ove tradicije, prema mišljenju Fadwe El-Guindi, vezano je još za drevnu Mezopotamiju, kada je pokrivanje žena bilo pokazatelj

ugleda i višeg društvenog položaja. U kasnijim stoljećima je pokrivenost u muslimanskoj zajednici dobivala različita značenja, ukazujući između ostalog, i na izvjesno zadržavanje žene u sferi doma i obiteljskog života, ali i na polarizaciju i definiranje društvene razdvojenosti muškaraca i žena (Milani, 1992:5). Ipak, bez obzira na izvjesne promjene u značenju i različit odnos prema njenom poštovanju/provođenju, praksa pokrivanja, u mnogim muslimanskim zemljama, uključujući i Iran, sagledavana je kao u bliskoj vezi s poštovanjem vjere i tradicionalnih društvenih odnosa. Otuda je i moguće objasniti donošenje različitih državnih propisa u pojedinim muslimanskim zemljama, kojima je propisivana obaveza ili zabrana pokrivanja, a kao dio šireg pokretanja korjenitih društvenih promjena. U Iranu je praksa pokrivanja primjenjivana do 1936. godine, kada je vladinim ediktom bila zabranjena, da bi ponovo, 1983. godine, zvaničnom odlukom bila uvedena kao obavezna. Nošenje čadora u suvremenoj iranskoj povijesti, usko je povezano i s rušenjem režima Mohammada Reze Pahlavija, kada su na uličnim demonstracijama i otvorenim sukobima, mnoge žene odijevale čador kao simbol nepoštovanja njegove vlasti, te ni odluke o zabrani nošenja čadora; kao pokazatelj solidarnosti s revolucionarnim pokretom koji je zahtijevao radikalne društvene promjene (Tabari, 1980:19); te konačno, to je bio i znak suprotstavljanja uspostavljanju zapadnog sustava vrijednosti na prostoru Irana, i zahtjeva za afirmacijom nacionalne kulturne tradicije, odnosno svojevrsni znak otpora prema zapadnom utjecaju.

Iz ovakve perspektive, čador bi u zapadnu kulturu mogao ući kao označitelj za koji su vezani različiti sadržaji, poput religioznosti, poštovanja muslimanske tradicije, suprotstavljanja represivnom režimu šaha Mohammada Reze Pahlavija u Iranu, itd. Ipak, zahvaljujući reportažama koje su pratile Iransku revoluciju, uključujući i događaje koji su joj neposredno prethodili, te medijskim izvještajima o događajima u postrevolucionarnom Iranu, čador u medijskom diskursu postaje pokazatelj *prijetećeg Drugog*, ali i *politike koja legalizira neravnopravnost žena*. Ovdje je na djelu, da se poslužimo Barthesovom terminologijom, brisanje čitave jedne povijesti, putem čega se ostvaruje proizvodnja mita. Međutim, iako možemo razumjeti mehanizme putem kojih čador dobiva spomenuti sadržaj unutar medijskog diskursa, u čije obrazlaganje na ovom mjestu nećemo ulaziti, ipak ostaje otvoreno pitanje, na osnovi čega medijski diskurs može ostati relevantan u interpretaciji umjetničkih djela? Naša spremnost da razumijevanju umjetničkih ostvarenja pristupimo iz medijski konstruiranih interpretativnih okvira, u mnogočemu je pokazatelj izvjesne duhovne lijenosti.

Ukrštajući različite značenjske nivoe, kutove promatranja, te pronađene modele prikazivanja, Shirin Neshat poziva promatrača da preispita načine na koje mediji, kultura, ali i on sâm, konstruira značenja. Postavljen u destabiliziranu interpretativnu poziciju, promatrač se suočava s izborima, čime biva prinuđen da preispita vlastite odluke kojima je rukovođen u njihovom vršenju. Potraga za interpretacijom, dodatno je usložnjena kombiniranjem različitih smjernica koje ne pružaju ništa stabilniju interpretativnu poziciju u odnosu na prikaz žene sa Srednjeg istoka u čadoru.

Prethodno je spomenuto da prikaz oružja predstavlja još jednu značajnu smjernicu u primijenjenom umjetničkom postupku. Kako primjećuje Khosravi, prikazi žene u čadoru s oružjem, koje Shirin

Neshat primjenjuje na svojim fotografijama, neodvojivi su od mita koji okružuje Orijent i elementa koji dijele orijentalni prostor od prostora okcidenta (Khosravi, 2011:22). Naoružana, odjevena u tradicionalnu nošnju, prikazana žena postaje simbol džihada – svetog rata protiv nevjernika (Khosravi, 2011:22).

I u slučaju prikaza oružja, prepoznajemo izraženu mogućnost povezivanja fotografija sa značenjskim okvirima postavljenim unutar medijskog izvještavanja o revolucionarnim događajima u Iranu. Medijske snimke naoružanih žena u čadoru, koje se suprotstavljaju prozapadnoj politici šaha Pahlavija, korišteni kako u zapadnim tako i u iranskim medijima, učvršćivani su unutar medijskog diskursa kao označitelji oružanog suprotstavljanja zapadnom sustavu vrijednosti. Time i svaki prikaz tradicionalno odjevene žene sa Srednjeg istoka kako nosi oružje, protumačen na ovom nivou, postaje pokazatelj prijetećeg i neprijateljskog *Drugog*. Khosravi primjećuje da njena crna odjeća, sagledana s pozicije Zapada, prikriva njeno tijelo, njene pokrete, ali vrlo moguće i oružje (Khosravi, 2011:22). I ovdje, snažan poticaj povezivanju medijski posredovanih i interpretiranih snimaka, i konstruiranog umjetničkog prikaza, daje upotreba fotografskog medija. Na taj način, omogućen je naročit *realizam*, kojeg Said prepoznaje kao bitnu odliku zapadnih pristupa u prikazivanju Orijenta.



Slika 3. Fotografija naoružanih žena – stražara, na jednom od glavnih trgova u Teheranu, u vrijeme početka Iranske revolucije. Keystone via Getty Images.

Međutim, već na ovom nivou, promatrač je suočen s destabiliziranjem interpretativne pozicije. Doživljavanje orijentalne žene kao snažno podređene muškom utjecaju, nameće zapadnom promatraču pitanje je li riječ o ženi kao nosiocu prijetnji zapadnim interesima i sustavu vrijednosti, ili je ona instrumentalizirana u cilju ostvarivanja ekstremističkih (muških) ciljeva. Pažljivim promatranjem fotografija, ova pitanja još snažnije ostaju podvučena. Je li, u tom pogledu, direktno upućenom zapadnom promatraču, moguće prepoznati prijetnju, ili nam on govori nešto drugo? Je li riječ o muslimanskoj mučenici, svetoj ratnici, koja slijedeći ekstremističku ideologiju ustaje protiv Zapada, ili je na sudjelovanje u borbi za tuđe (muške) ciljeve prinuđena? Ili je možda riječ o

ženi koju počinitelji nasilja koriste kao svojevrsan paravan/štit? Ovo pitanje posebno se nameće u odnosu na rad *Speechless* (1996). Fotografija, na kojoj je prikazan portret tradicionalno odjevene žene sa Srednjeg istoka, komponirana je tako da je u njenom gotovo samom centru prikazan vrh puščane cijevi, direktno usmjeren k promatraču. Pišući o ovoj fotografiji, Khosravi primjećuje da ostaje nejasno odakle je cijev usmjerena? Tko drži oružje? Je li ova žena zlopotrebljena kao paravan izvršitelju nasilja? Je li na to prinuđena, odnosno, je li i sama taoc nasilja? (Khosravi, 2011:23).



Slika 4. Shirin Neshat, *Speechless*, 1996. Fotografija iz ciklusa *Women of Allah*

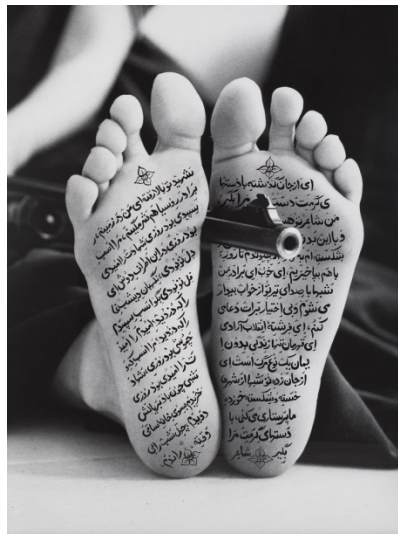
S druge strane, na pojedinim fotografijama ona, nimalo prijeteće, drži puščanu cijev uspravno. Je li u ovom slučaju riječ o priznanju ostvarenog nasilja? Naročito u odnosu na fotografiju *Seeking Martyrdom*, na kojoj su njene ruke obojene jarko crveno. Ili je možda riječ o vapaju, apelu da nasilje prestane?

Distanciran od medijskih prikaza, zapadni promatrač mogao bi i u odnosu na ovaj element, kao i u odnosu na upotrebu čadora, prepoznati postupak konstruisanja slike o Orijentu kao prijatniji Zapadu. Međutim, destabiliziranost interpretativne pozicije, ni u sagledavanju ovog elementa, kojim je proizvodnja značenja usmjerena, ne ide u prilog ovakvom tumačenju. I u ovom slučaju, mnogo je prije riječ o već navedenom postupku dekonstruiranja, reinterpreteranja, problematiziranja i preispitivanja ustaljenih modelâ prikazivanja i pristupâ u njihovoj interpretaciji.

Pokušavajući odgonetnuti značenje prikazanog oružja unutar konteksta fotografskog ciklusa, te svake zasebne fotografije, promatrač se nužno suočava s preispitivanjem vlastitih stavova, shvaćanja, predrasuda, postupaka, kojima čitanje prizora usmjerava. Je li prikaz oružja shvaćen kao prijatnija samo zbog toga što je u rukama tradicionalno odjevene žene sa Srednjeg istoka, te bi li isto tako bio protumačen kada bi se umjesto nje na fotografiji našao lik tradicionalno odjevene žene sa Zapada? Ili suvremeno odjevene žene? Je li s pozicije Freudove psihoanalize, u ovim prikazima moguće

prepoznati nekakvu izjavu o društvenim odnosima na Srednjem istoku, te podređenom položaju žene muškarcu? No, zar ovaj prikaz ne podsjeća na fotografije žena koje su sudjelovale u Revoluciji? Da li, ovako promatrana, fotografija podvlači aktivnu poziciju žene u izmjeni društvenih odnosa u Iranu? Nije li ovo simbol oslobodilačke/ revolucionarne borbe?

Još jedan, prethodno spomenut, važan element u usmjeravanju čitanja fotografija, je tekst ispisan arapskim pismom. Suočen s fragmentima teksta ispisanim na (za većinu zapadnih žitelja) nepoznatom jeziku, promatrač ostaje suočen s tragom koji izmiče svakoj mogućnosti slijeđenja. Nesumnjivo, sadržaj teksta morao bi biti u nekakvoj vezi sa značenjem prizora, no bez ponuđenog prijevoda, bez datog pojašnjenja, ovaj ključ ostaje neupotrebljiv. Još eksplicitnije, nego u sagledavanju/ tumačenju prethodna dva izdvojena elementa, kojima je analiza značenja bitno uvjetovana, zapadni promatrač ostaje suočen s preispitivanjem vlastitih predrasuda kojima je u određivanju značenja rukovođen. Bez ikakve naznake koja bi sadržaj teksta makar nagovijestila, zapadni promatrač ostaje prepušten još jedino vlastitim pretpostavkama. I upravo na ovom nivou, on najdirektnije biva suočen sa *zaprļanošću* vlastite percepcije. Koja su to značenja koja bi bilo primjereno/ adekvatno pripisati tekstu koji prati prikaz tradicionalno odjevene žene sa Srednjeg istoka koja drži oružje?



Slika 5. Shirin Neshat, *Allegiance with Wakefulness*, 1994. Fotografija iz ciklusa *Women of Allah*

Budući da je utemeljen isključivo u pretpostavci, ovaj mogući sadržaj teksta ostaje bez čvrste, ili na bilo koji način utemeljene, veze s fotografskim prizorom. On ni u kojoj mjeri ne rasvjetljava značenje fotografije, niti na bilo koji način govori o ženi koja nam sa fotografije upućuje pogled. Stavljena na *osuđeničku klupu*, ona u potpunosti ostaje podređena sudu koji nam je prepušten. Bez mogućnosti da s njom stupimo u dijalog, ovaj sud dan nam je kao apsolutno pravo da progovorimo u njeno ime. Već u ovome ima nečeg sarkastičnog. Kao da nas ovim prepuštanjem autorica prisiljava da zauzmemo kolonizatorsku poziciju. Da, slijedeći dugu tradiciju, još jednom progovorimo u

ime *Drugog*, obrazložimo ga, sistematiziramo, podredimo namjenski konstruiranim sustavima objašnjavanja. No tu je sadržan samo dio odgovornosti. Drugi, s kojim se mnogo teže pomiriti, je stalna svijest o tome da su ta značenja, ma kako obrazložena, ma s koliko strastvenog uvjerenja ili pak obazrive suzdržanosti iznijeta, u krajnjoj liniji pretpostavljena, a kao takva, ona o samoj slici ostaju nijema, ali u nama veoma rječita. Kako, dakle, iznijeti ovu pretpostavku? Kako je uklopiti u prepoznate značenjske okvire, a istovremeno biti svjestan poražavajuće činjenice da pretpostavljena značenja nikada neće biti otkriveni sadržaj, rezultat kakvog promišljanja, već uvijek, još jedino, označitelj našeg vlastitog preduvjenja?

Uporište kojem bi se moglo pribjeći, i u ovom slučaju vrlo je nestabilno. Pomoć je ponovo moguće potražiti u medijskom diskursu. Jesu li ovi natpisi aluzija na revolucionarne grafite, ispisivane na fasadama iranskih gradova? Ukoliko jesu, onda je njihov sadržaj lako moguće sagledati kao refleksiju antizapadnih (prijetećih) parola, kojima je ostvarivanje društvenih promjena u Iranu bilo praćeno. No uspostavlja li sadržaj ovih tekstova ponovno značenja na kojima je Revolucija bila provođena, ili im se suprotstavlja? Je li u ispisanim redovima moguće pronaći pozive ekstremista na džihad, ili se pak, slijedeći dekonstrukciju diskursa orijentalizma, u njihovom pojavljivanju na fotografijama, može prepoznati postupak konstruiranja slike o *prijetećem Drugom*? Možda je to neizgovoreno svjedočanstvo, vapaj ili ispovijest, žene osuđene na šutnju u društvu koje legalizira njen podređen položaj, ispisan u maniri tradicionalnog ukrašavanja kanom?



Slika 6. Fotografija uličnih grafita u Iranu

Nesumnjivo je da, uvodeći kaligrafski ispisane tekstove, Shirin Neshat koketira s Iranskom revolucijom i ideološkim principima kojima su militantne antizapadne akcije bile direktno inspirirane. Ovo je najdirektnije uočljivo na fotografiji *Allegiance with Wakefulness* (1994), na kojoj koristi stihove istoimene pjesme iranske pjesnikinje Tahereh Saffarzadeh:

O, ti mučeniče,
drži ruke moje
rukama svojim
stvorenim od zemaljske materije.
Drži moje ruke,
tvoja sam pjesnikinja,
s tijelom koje nisam birala.
Došla sam da budem s tobom
i Sudnjeg dana,
ponovo ćemo se uzdići.
O čuvaru,
usred noćne tmine
ti paziš
poput dežurne njegovateljice
teških kapaka,
odvojen od ljuštore svoga tijela
kako bi ranjeni grad, mogao odmarati
od pljačke smrti.
Uzrok tvoje budnosti zaslužena su vjera,
tvoja iskrenost i Al-Asr.
Svedočanstva tvoga mučeništva,
poput mučeništva smrtnika,
neznana su,
bez glasa, bez prikaza, bez datuma,
neobjavljena.
O svjetlosti vida,
o Bože,
o brate moj,
o Ti koji paziš,

poput metka u zraku
odlučno razbij moj san.
Molim ti se,
čuvaru Oslobodilačke revolucije.
O usamljeni heroju,
koji štitiš od noćnog neprijatelja,
neka te Bog sačuva od suzdržanosti.¹³⁹

Oslanjanje na navedene stihove, kako podvlači Khosravi, čini se indikativnim, s obzirom na pjesnikinjin život, povijesne okolnosti, političke stavove, ali i izvjesnu militantnu opredjeljenost koju njeni stihovi izazivaju (Khosravi, 2011:31). Saffarzadeh je bila jedna od prvih žena, koja je u postrevolucionarnom Iranu svojevrijedno prihvatila praksu pokrivanja, kao simbolički čin distanciranja od zapadnog utjecaja.

Destabilizujući u svom radu pronađene modele prikazivanja, dovođenjem u pitanje učvršćene okvire značenjske produkcije, Shirin Neshat ostavlja promatrača suočenim s vlastitim pristupom u proizvodnji značenja. Primjenom ovakvog postupka, ona preispituje sâm princip na osnovi kojeg Zapad gradi sliku o *Drugom*, ne upuštajući se u ispitivanje njegove zasnovanosti. Treba li iransku revoluciju doista shvatiti kao jačanje ekstremističkih snaga kojima je bezbjednost Zapada ugrožena, ili pak kao nastojanje da se i po cijenu primjene vojnih sredstava izbori vlastiti put, u sagledavanju ciklusa fotografija *Women of Allah* ostaje manje važno. Umjetnički postupak koji ona primjenjuje nije usmjeren na preispitivanje povijesnih činjenica ili interpretacija, već na naš odnos prema njima. Pitanje koje ona postavlja je pitanje djelatne snage umjetnosti. Često shvaćena kao zasebno područje ljudskog rada, umjetnost je sagledana kao posljednje utočište, posljednje područje u kojoj je moguće odgajiti zametak *izmirenja* u cilju uspostavljanja humanijeg društva. No u kojoj mjeri je ovo područje zaista neokaljano najrazličitijim političkim, ideološkim, religijskim, itd., utjecajima, predrasudama, medijski posredovanim stereotipima, pitanje je koje i dalje ostaje otvoreno. Iako ćemo se složiti da umjetnost ne nastaje izvan društva, te od različitih društvenih utjecaja ne može ni biti odvojena, još uvijek ostaje zapitanost ima li, usprkos ovome, ona još uvijek snage izmijeniti svijet, jer da bi ovo uspjela ona mora zadržati izvjesnu autonomiju. Upravo bi u tom smislu, arheologiju prikazivanja, koju umjetnici postmoderne primjenjuju, trebalo shvatiti kao *ispitivanje terena*, odmjeravanje mogućnosti da se unutar polja umjetnosti uspostavi značenjska razmjena, oslobođena medijski posredovanim, političko-ideološki nametnutim okvirima. Jedino prevladavanjem ovih ograničenja, omogućili bi se uvjeti ostvarenja istinskog dijaloga, zbog čega nastojanje da se dominantni pristupi u interpretaciji/proizvodnji značenja destabiliziraju, ulazi u sâm fokus promišljanja suvremene umjetnosti.

¹³⁹ Tahereh Saffarzadeh, *Posvećenost*. Prejev: Dragan Čalović.

Literatura:

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Khosravi, Mojgan. Shirin Neshat: A Contemporary Orientalist. Doktorska disertacija, Georgia State University, 2011.

Milani, Farzaneh. *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*. Syracuse: Syracuse University Press, 1992.

Said, Edvard. *Orijentalizam* (prev. Drinka Gojković). Zemun: Biblioteka XX vek, Beograd: Čigoja štampa, 2000.

Tabari, Azar. The Enigma of Veiled Iranian Women. *Feminist Review* 6, (1980): 19-31.

El-Guindi, Fadwa. *Veil: Modesty, Privacy, Resistance*. Oxford, New York: Berg Publishers, 1999.

Parker, Walker and LaVon, Sharon. Embodied Exile: Contemporary Iranian Women Artists and the Politics of Place. Doktorska disertacija, The University of Arizona, 2005.

Analysis of Artistic Use of Media Discourse: A Case of Neshat's Women of Allah

Abstract

In this text, author analyzes artistic use of media discourse in Shirin Neshat's work Women of Allah. Analysis is conducted through examination of elements that are related with meaning production. The elements that are taken in consideration are chador, weapon and farsi text. Text shows that author, by applying specific artistic approach, destabilizes interpretation of photographs, by which she attract viewer to examine his/her own approaches to reading.

Key words: *archaeology of representation, art, meaning, Shirin Neshat, women of allah.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.