

Пише > Моника Поњавић

# Тијело никад не лаже: Транспоноване улоге простора и тијела

Пројекат *Body Never Lies* ауторки Монике Поњавић и Марине Радуљ дио је умјетничког истраживачког рада на пољу сценских и извођачких умјетности, архитектуре и дизајна, спроведеног са студентима Архитектонско-грађевинско-геодетског факултета (даље у тексту АГГФ) Универзитета у Бањој Луци, са којим су се у јуну 2011. представиле на Прашком квадријеналу сценског дизајна и простора у Прагу. Настао из потребе да се наставни процес приближи савременим тенденцијама учења креативног мишљења, с циљем да истражи основне принципе савремене умјетничке продукције те потенцијале изграђеног јавног простора града у новонасталим условима које пројекат диктира. Фокусна тачка пројекта стављена је на разумијевање простора (и његову надоградњу) кроз искуство тијела поспјешујући тако схватање потенцијала и значај простора у току процеса стварања једног умјетничког, односно неумјетничког дјела. Циљ овог рада је тако био: а) спојити архитектуру јавних простора и извођачке умјетности; б) приближити и учити о архитектури искуствено; ц) разумјети изграђено, разумјети град,

разумјети како грађени простор утиче на становнике у најширем смислу.

Промјена у методологији рада на катедри за Архитектонско пројектовање на предмету Архитектонско пројектовање 10 – *Проспори културе* иницирана је кроз предавања професора Радивоја Динуловића који се настави АГГФ-а придружио 2005. Студенти су годинама, заједно са професором и асистентима, експериментисали и развијали методе имплементирања сценског дизајна у архитектонско пројектовање и обрнуто. Ово је уједно био и јединствен начин рада, те спој различитих дисциплина у нашем региону, с обзиром да у Бањој Луци, односно Републици Српској, не постоји школа сценографије или сценског дизајна. Пет година касније, и по значајној зрелости и искуству ауторки, одлучено је да се уведе нова методологија тако што ће се примјенити потпуно нова пракса истраживања простора и архитектуре кроз умјетност. *Body Never Lies* је резултат те промјене. На тај начин, а кроз ослањање, преузимање и прилагођавање елемената из филмова *The Perfect Human* (1967) и *The Five Obstructions* (2003)

који су уједно били главна инспирација за настанак овог истраживања, ауторке су успјеле да створе перформатив користећи тијело као инструмент (тијело, на концу једини релевантни *корисник* простора), без сценских средстава<sup>1)</sup> и изван класичног сценског простора, што је за посљедицу имало стварање нове методологије у позоришно-архитектонско-умјетничком образовању.

### ИЗВОЂЕЊЕ, ИЗВЕДБА, ПЕРФОРМАНС КАО МЕТОД ИСТРАЖИВАЊА

Врло често је за разумијевање одређеног умјетничког рада, односно истраживање у умјетности, за схватање важности и значаја тог рада, потребна одређена временска дистанца. Посматрати рад *Тијело никад не лаже/Body Never Lies*, даље у тексту *Тијело*) са дистанцом од пет година у контексту питања – *шта је Тијело* – како се испоставља, био је неопходан и логичан корак. Међутим, чак и са дистанцом, одговор на ово питање није нимало једноставан задатак јер окарактерисати га као искључиво умјетнички рад, као што то редовно бива, заправо би било нетачно. Нетачно јер *Тијело* не користи умјетност као језик него се користи језиком умјетности да би се изразио. Љепота овог рада, дакле, лежи у чињеници да се он налази у једном међупростору, на пресјечној тачки бројних дисциплина које не морају нужно имати нити једну додирну тачку. Стога, тврдити да *Тијело* истовремено постоји и као умјетнички рад и као документација, истраживање, перформанс, извођење, изведба, приказ живота или као један отворен процес који је истовремено и коначан производ, не би било погрешно јер он заправо све то и јесте. Међутим, када се сви аспекти овог рада узму у обзир, најтачније

1) Понављање активности из свакодневног живота (у конкретним филмовима обједовање, скакање, плес, грицање ноктију, облачење, свлачење, спавање, обување ципела итд.) у различитим просторима тако стварајући нови наратив из исте приче и покрета. *Body Never Lies* је у доброј мјери поједноставно радње, базирајући се искључиво на кореографски аспект тијела у простору, пазећи да се при том сачува суштина самог покрета кроз наглашавање у току непрестаног понављања.

би било окарактерисати га као процес *креативне еволуције* у начину мишљења, односно *извођење као метод истраживања* (*Performance as Research*).

Узевши у обзир да је *извођење као метод истраживања* (даље у тексту ИкМИ) релативно нова дисциплина и да су, у овом моменту, дефиниције ИкМИ-ја у најбољем случају провизорне, постоји општи консензус да ИкМИ подразумева истраживање које се спроводи кроз извођење изведбе (перформанс, перформативна изложба итд.) или путем његових средстава, користећи методологију и специфичне методе познате извођачима (перформанса, представе, перформативне изложбе итд.), гдје је резултат макар дјелимично, ако не и у потпуности, изложен кроз перформанс односно изведбу. Другим ријечима, такве активности указују на то да постоје одређени епистемолошки проблеми којима се може бавити једино кроз саму изведбу, те да таква пракса извођења “може бити уједно и форма истраживања, као и легитимни начин омогућавања јавног приступа резултатима таквог истраживања.”<sup>2)</sup>

Међутим, да би ствари биле јасније, треба направити јасну разлику између појмова: перформанс (*performance art*), извођење (*performing*) и изведба (*performance*). Према Шуваковићу, перформанс је “режирани или нережирани догађај замишљен као умјетнички рад који умјетник реализује пред публиком”<sup>3)</sup>, настао као посљедица спајања боди арта, хепенинга, одређених елемената позоришне умјетности и ритуала примитивних цивилизација. Изведба се односи “на феномен извођења, његов материјални резултат а извођење се односи на процес, праксу извођења и указује на његову материјалну процесуалност без коначног продукта.”<sup>4)</sup> Пратећи Шекнерову (*Richard Schechner*) дефиницију која каже да је перформанс “инклузивна категорија

2) Painter, Colin. ‘Editorial’ *POINT: Art & Design Research Journal*, 3 (1996): n.p.

3) Šuvaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 451.

4) *Ibid.*, 453.

која укључује позоришне представе, игре, спорт, ритуал те свакодневни живот”, можемо закључити да *перформанс* према Шекнеру надилази умјетност и да се заправо односи на различите извођачке праксе у умјетности, култури и друштву уопште. Перформанс је тако средство истраживања, односно алат којим се Шекнер служи а не (само или искључиво) форма акционе умјетности. Извођење, односно *процес или пракса извођења* тако постаје било које дјеловање које производи интерпретацију, чак и у случају да се интерпретацијом служи као методом у свом изразу. Другим ријечима, извођење, инхерентно извођачким умјетностима, јесте сваки догађај (изведба) у којем се група извођача понаша на одређени начин пред групом других људи који могу, и не морају, бити њихова публика а без материјалног производа (перформанс, хепенинг, перформативна изложба итд.). Перформанс је правац односно облик извођачких умјетности али и средство којим се Шекнер служи приликом истраживања не само ових умјетности него друштва и живота уопште.

*Тијело* је рад који је, у зависности од свог контекста и ових дефиниција, истовремено и изведба и извођење које у себи садржи елементе (постмодернистичког) перформанса. Међутим, иако у себи носи елементе позоришта, он није представа. Није представа јер јесте перформанс. Иако перформанс производи представе, он сам по себи није пројекат који се бави представом. Перформанс је начин дјеловања на свијет и окружење “зарањањем дубље у њега и проналажењем значења које он крије”.<sup>5)</sup> Та значења су доступна само ономе ко је с њима усклађен, а преносива су кроз интерактивни однос тијела која су у комбинацији са одређеним формама извођачких умјетности били кључни елементи и средства којима се *Тијело* служило приликом истраживања простора претходно изграђене архитектуре у својој личној потрази за позориштем.

Према Кристини Бојер (*Christine M. Boyer*) позоришни и архитектонски простори су својеврсне култур-

5) Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, Skill* (London: Routledge, 2000): 11.



Пројекат *Тијело никад не лаже*, Архитектонско-грађевинско-геодетски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2009–2011.

не призме кроз које публика или извођач доживљава друштвену реалност, другим ријечима, ови простори су механизми за посматрање метафоричких просторних реалности чије су сцене успостављене као аутентичне и истините или фантастичне и спектакуларне.<sup>6)</sup> Уколико кренемо од ове претпоставке, а са фокусом на стварање умјетничког или не-умјетничког дјела у простору, постаће нам јасно да биљежења из простора успостављају паралелни наратив кроз артикулацију тијела у истом. Тијело је, према Чумију (*Bernard Tschumi*), исходна тачка витрувијанске трилогије у којој се једино са тијелом и преко њега као субјекта ишчитава функција простора. “Пријелаз из простора тијела”, као простора тијела извођача (перформанса или публике) у овој тези, “до тијела у простору је замршен”<sup>7)</sup> али кључан

6) Видјети: Boyer, Christine M. *The City of Collective Memory – Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*

7) Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija* (Zagreb: AGM, 2004): 89.

за артикулацију значења. У таквом контексту тијело и кретање, односно не-кретање тијела (*Тијело*) у простору постају сценариј за сценски догађај и програм за простор. Док је наратив, који се успоставља кроз интеракцију тијела корисника са простором и кроз његово кретање или не-кретање, услов за разумијевање значења архитектуре која се такође чита посредством наративних или сценских докумената. Стога боравак, кретање или не-кретање у датом простору јесу механизми који служе како би се ови слојеви ишчитали у односу са феноменолошким тијелом као субјектом. С тим у вези, морамо се вратити на питање шта је то ИкМИ који је Флајшман (*Mark Fleishman*) дефинише као: “1) серију отјеловљених понављања у 2) времену на 3) микро (тијело, покрет, звук, импровизација, момент) и 4) макро (догађај, продукција, инсталција) нивоу, 4) у потрази за разликом (у односу на класичне академске студије).”<sup>8)</sup> Он своју дефиницију базира на основу Бергсонове (*Henri Bergson*) идеје о креативној еволуцији и Делезове (*Gilles Deleuze*) ангажованости са том истом идејом и надоградњом на њу. Пирсон (Pearson) сматра да је Делез – кроз мишљење о разлици и понављањима као историјски специфичним за капиталистичку савременост – заправо покушао да кроз Бергсона, а за филозофију, артикулише један нови радикални пројекат те да реуспостави ову савременост.<sup>9)</sup>

Флајшман заступа тезу да ако је ИкМИ ишта, онда је оно “жеља за освјешћењем, за постајањем свјесним усред бескрајног процеса постајања, те затим покушај да се то преведе другима кроз мноштво модалитета.”<sup>10)</sup> Ово подразумијева једну врсту опажајног заустављања, успоравања или згушњавања трајања, тока, тако да на површину изађу разлике у међупросторима. Флајшман сматра да је понављање апарат којим постижемо ово успоравање јер “повнављање ствара један облик миро-

вања који апсолутно није непокретност.”<sup>11)</sup> Лепецки (*Andre Lepecki*) то понављање карактерише као “параномазију”, реторичку форму у којој се идеја развија лингвистички кроз укрштање ријечи које дијеле заједнички коријен. Он сматра да “повнављање са разликом (у трајању) ствара понављајуће размицање идеје, тиме остварујући специфично спору промјену стварајући варијације у поимању “интелектуалних објеката” те на тај начин мијења аспекте њиховог поновног појављивања.”<sup>12)</sup> Другим ријечима, понављање није репродукција истог, већ стварање новог из различитог, гдје се само разлике понављају а свако понављање је различито.

Из овог можемо закључити да, без обзира на то колико понављање, само по себи, има капацитет да успори одређену изведбу, оно кроз тај процес успоравања никад не исцрпљује капацитет за разлику. Док год се та изведба буде понављала, њена разлика ће се константно производити. Па чак и по завршетку исте јер разлика нема ни (познати) почетак ни крај. То значи да никад није било првог пута (оригинала) нити одређишта (краја) јер свака изведба (и умјетност) базира се на одређеном тексту (који се базирао на неком другом и који ће послужити за неки сљедећи) у односу на који она конструише своју прву (оригиналну) разлику – прву у односу на изведбу, а не у односу на текст из чијег понављања је настала. То значи да изведба, сама по себи, није оригинал, док свака њена разлика јесте јер она је оригинална у својој различитости. Ако изведба није оригинална, модел за копију је већ копија. Самим тим могло би се рећи да нема ни чињенице (иако она, наравно, постоји као полазна тачка сваког тумачења), већ само тумачења чињенице, а свако тумачење је тумачење старијег тумачења. Ово копирање манифестује се понављањем, а свако понављање смиче покрет (идеју) правећи тако разлику, односно варијацију у покрету. Уколико пођемо од претпоставке да се схватање покрета конструише кроз његову непокретност (или об-

8) Fleishman, Mark. ‘The Difference of Performance as Research’, *Theater Research International* 37 (2012): 30.

9) Pearson, Keith Ansell. *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, (London and NYC: Routledge, 1999): 4.

10) Ibid. 35.

11) Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (New York Routledge, 2006): 62.

12) Ibid.



рнуто, кроз покретност његовог не-кретања), постаће нам јасно да управо не-кретање (стабилна тачка као генеза дјеловања) прави интервал покрета који заузврат конституише покрет (овдје схваћен као процес мишљења). Дакле, интервали су тренуци смјештени између стабилних тачака не-кретања. Кључ за разумијевање ИкМИ-ја лежи управо у нашој способности да спознамо, осјетимо и дјелујемо унутар тих интервала. То је радикална замисао ИкМИ-ја и његова разлика. Самим тим, свако извођење изведбе је ништа друго до процес мишљења, односно покрет, у току којег се не водимо непокретним моментима (изведба), као закључцима који су резултат неког покрета па самим тим и фиксни, него флуksom покрета (извођење), који сам по себи треба да буде средство помоћу којег мислимо и вршимо одређено истраживање.

### ДОКУМЕНТАЦИЈА КАО УМЈЕТНИЧКА ФОРМА

Према традиционалном схватању, умјетничким дјелом сматра се “нешто што само по себи утјеловљује умјетност, чинећи је истог трена постојећом и видљивом”<sup>13)</sup> гдје је умјетност дефинисана “као специфична друштвена институција и пракса производње, размјене и потрошње артефаката (објект, ситуација, догађај, текст, понашање) који немају директну и првостепену утилитарну функцију у друштву.”<sup>14)</sup> Међутим, у посљедњих неколико деценија све чешће имамо ситуације гдје се умјетничкој документацији додјељује статус умјетничког дјела (кроз изложбене просторе) иако она то није с обзиром да је њен задатак првенствено да упути на умјетност, јасно показујући како “умјетност више није присутна и стога истог трена видљива, већ је прије одсутна и скривена.”<sup>15)</sup>

13) Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8

14) Švaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 648

15) Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8.



Пројекат Тијело никад не лаже, Архитектонско-грађевинско-геодетски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2009–2011.

Постоје два разлога за ову појаву. Прије свега треба имати у виду да поједини правци у умјетности – перформанс, хаппенинг, инсталација, позоришна представа – немају материјални производ тако да је документација, чији је задатак да упути на умјетност кроз документовање, управо онај статични моменат промишљања њеног трајања као и средство за генерисање њене разлике (поновног проживљавања интервала покрета). У таквим случајевима може се рећи да се ове умјетности манифестују и доживљавају као умјетнички догађаји који су постојали и били видљиви у неком времену и простору, а да документација која се накнадо излаже има намјеру тек подсјетити на њих. С друге стране имамо скорију појаву умјетничке документације, условљену појавом нових умјетничких дјела, која нема намјеру да подсјети на прошле умјетничке догађаје нити тврди да жели учинити те догађаје садашњим. Како Гројс (*Boris Groys*) наводи у питању су умјетничке интервенције, дискусије и анализе, умјет-

ност која ствара необичне животне околности, умјетничка истраживања у умјетности и о њој, или истраживања о рецепцији умјетности у различитим културама и срединама итд. Када погледамо истакнуте примјере ове умјетности, постаје јасно да не постоји ниједан други начин како би се она приказала, осим путем умјетничке документације, “будући да од самог почетка оне нису за циљ имале стварање умјетничког дјела у којем се умјетност као таква може манифестовати.”<sup>16)</sup> Доследно томе, резултат такве умјетности није артефакт или њен материјални производ. Прије би се могло рећи да је резултат те умјетности сама умјетност, односно пракса умјетности или како ју Гројс назива – *креативна активност*. Према њему, за оне који су се радије посветили стварању умјетничке документације него стварању умјетничког дјела, “умјетност је идентична животу због тога што је живот заправо чиста активност која не води никаквом коначном циљу.”<sup>17)</sup> Умјетност тада постаје обликом живота (јер упућује на живот), док умјетничко дјело постаје не-умјетност, односно документација те животне форме.

*Тијело*, по свом карактеру и начину како је мишљен, припада другој струји документовања умјетности јер он није завршен, готов рад који се документује, он је отворен процес у току којег (умјетничка) документација постаје једини резултат тог процеса, односно резултат те умјетности која се схвата као облик живота, трајање или производња историје. Другим ријечима, *Тијело* није мишљено као умјетничко дјело, па ни као умјетност умјетничке документације нити је сам по себи реализован на тај начин. *Тијело* је мишљено као истраживање које је за циљ имало трансформацију апстрактних простора радикалне архитектуре у просторе доживљаја, што је по Гројсу један од начина преображаја умјетности у живот помоћу документације.<sup>18)</sup> То би онда значило да *Тијело* има квантни карактер, јер

16) Ibid., 9.

17) Ibid., 10.

18) Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8.

он истовремено постоји и као умјетност (с обзиром да користи извођачке умјетности као примарно средство истраживања простора у потрази за позориштем) и као не-умјетност (јер представља документацију која упућује на живот а не на умјетност).

## ИЗЛОЖБА КАО КРИТИКА ПРОСТОРА

Уколико пођемо од претходно утврђене претпоставке по којој се живот једино може документовати причом и не може бити показан и изложен, неопходно је поставити питање како је онда могуће да таква документација буде изложена у умјетничком простору излагања, а да при том не изневјери свој наратив? Могуће је, јер је пракса да се умјетничка документација обично излаже путем инсталације. Међутим, инсталација је просторна умјетничка форма сачињена од текста, слика, фотографија, скулптура, објеката<sup>19)</sup> те разних других елемената од којих је, према Гројсу, простор излагања одлучујући елемент. Гројс значај простора приликом репродукције одређеног дјела наравно доводи у везу са Бењаминовом (*Walter Benjamin*) формулацијом појма ауре која је за њега “однос умјетничког дјела наспрам мјеста на којем је пронађена.”<sup>20)</sup> Репродуковати то дјело значи измакнути га с његовог мјеста, детериторијализовати га, премјестити га у тополошки неодређен просто.<sup>21)</sup> Бењамин сматра да и у најсавршенијој репродукцији умјетничког дјела недостаје један елемент: његово *овгје* и *саг*, његова јединствена егзистенција мјеста гдје то дјело јесте.<sup>22)</sup> То *овгје* и *саг* оригинала гради појам његове аутентичности.

Пратећи ове тврдње, а у односу на *Тијело*, настаје одређена конфузија јер *Тијело* нема своје аутентич-

19) Šuvaković, Miško. *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005): 277.

20) Walter, Benjamin. ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ *Illuminations* (NY: Schocken, 1969): 223.

21) Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 21.

22) Walter, Benjamin. ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ *Illuminations* (NY: Schocken, 1969): 220.

но мјесто. Истина, свака итерација овог пројекта има своје *ovdje* и *sad* инхерентно простору у којем се одвија, међутим, свако његово *ovdje* и *sad* истовремено и јесте и није његово аутентично мјесто јер свако то мјесто увијек је и прво и последње. Осмишљен као серија изведби свакодневног живота у одређеном простору с циљем да истражи како и да ли простор мијења радњу, и обрнуто, *Тијело* сваком простору приступа идентично, добијајући заузврат, кроз процеса истраживања, потпуно различите резултате. На тај начин, иако се ради о процесу који у својој суштини није оригиналан јер се базира на једном наративу и његовом бесконачном понављању, у питању је рад који ипак сваким својим понављањем добија нови степен аутентичности без обзира на оригиналност просторног контекста. То је његова *разлика*.

Уколико бисмо се вратили на питање с почетка овог поглавља које преиспитује могућност излагања умјетничке документација (која указује на живот) у изложбеном простору, а без урушавања њеног наратива, постаће нам јасно да одговор не лежи искључиво у инсталацији као таквој. То, као и преиспитивање *разлике* пројекта *Тијело*, најбоље се види на примјеру изложбе која се одиграла у просторијама Културног центра “Бански Двор” Бања Лука у децембру 2011. у склопу ретроспективе АГГФ-а. Иако је оригинално у питању била поручена изложба умјетничке документације њен исход није била нити изложба, нити инсталација. Напротив, у питању је био догађај приликом којег је заправо *изложен метод*. Налазећи да је предложени простор излагања био неподесан за излагање не само умјетничке документације него умјетничког дјела уопште, па самим тим и инсталације, ауторке су, из потребе да остану досљедне свом истраживању, дошле до закључка да је излагање метода, односно да је приступање заданом простору излагања – *Црвени салон* КЦ “Бански Двор” – третирајући га као нову итерацију репродуковања наратива њиховог рада, био једини смислен корак. На тај начин, умјесто излагања умјетничке документације у простору који својом



Пројекат *Тијело* никад не лаже, Архитектонско-грађевинско-геодетски факултет Универзитета у Бањој Луци, 2009–2011.

намјеном и карактером суштински није изложбени простор, тако поништавајући сопствени став према простору и његовом значају, ауторке су одлучиле да посредством методе њиховог рада укажу на проблем са којим се културна сцена града Бања Луке данас носи – недостатак адекватног простора за излагање дјела савремене умјетности. Изложити фотографије и видео рад у неадекватном простору, чији су зидови испресијецани вратима и прозорима, поништило би значај разумијевања простора – главном темом којом се *Тијело* бавио. Ауторке су усљед тога, али и чињенице да је затечени простор морао остати нетакнут (према наређењу управе), осмислиле концепт изложбе по којем се у простору неће изложити ништа осим самог простора у којем се излаже.

Концепт је реализован кроз гест уписивања нових елемената чији је основни задатак био не само изложити дати простор него и указати на његове недостат-



ке у контексту излагања. Пратећи претходно утврђену методу рада, изведба (са елементима постмодернистичког перформанса, хаппенинга и позоришне представе), сачињена од позивнице, живе сценографије (тијела извођача), једног видео рада (у трајању од двије минуте), затеченог намјештаја (који се није смио помијерати) и једне домаћице (чији је задатак био увести публику у простор), одвијала се искључиво једно вече и то у одређеном временском распону (три сата), као и све његове претходне итерације. Ови елементи су у потпуности зависили од затеченог простора, играли на њега, и били одређени њиме управо из разлога што је у питању био простор из којег су потекли и на који су се реферисали.

Изложбени простор састојао се из двије просторије: предсобље *Црвеног салона*, који је био замишљен као једна врста временске капсуле унутар које је публика могла да искуси дио аутентичног амбијента из 1930-тих (кроз нову уведено сценографију) те да у миру, у фотељи поред камина, испод породичног портрета извођача, прегледа каталог изложбе прије него што га домаћица уведе у *Црвени салон*, главни простор догађаја. О изложбеном карактеру *Црвеног салона* не треба пуно говорити. У питању је салонски простор дома културе који је својом структуром у потпуности наметнуо сценарио догађаја. Морфологија салона већ је била компонована као линеарни аудиторијум са тачком фокуса на катедри. Стога, не изненађује да су ауторке одлучиле ставити акценат управо на катедру која услед своје позиције, висине, боје и материјализације постаје центар догађаја и логично мјесто смјештања јединог експоната у простору. У питању је претходно снимљен видео рад – у истом простору, са истим извођачима, на истим позицијама, у истим

костимима – који преиспитује функционалност простора а који је публика могла да гледа са минијатурног 6-инчног ДВД плејера постављеног на катедру. Да би до њега дошла, публика је прије свега морала да буде стрпљива и одважна. Један по један, у размаку од по неколико минута, колико је видео рад трајао, гледаоци су се пењали за катедру, сједили за једину столицу, окренути лицем не само према публици која је у колонама нестрпљиво чекала да дође на ред него и према извођачима који су непомично сједили на столицама *Црвеног салона* гледајући директно у особу са катедром, испред видео рада. Из позиције гледаоца у питању је прије свега била продукција двоструке слике удвостручених извођача које ауторке смјештају у реални простор (у реланом времену) и у симулакрум истог (у измјештену времену). Из позиције извођача, гледалац за катедром, пратећи кореографију и сценарио задан од стране ауторки, постаје главни актер догађаја. Он дакле истовремено постаје и извођач и глумач и интерпретатор, постепено губећи улогу публике коју истовремено извођачи, у улози живе сценографије, непомични у својим столицама, фиксираних погледа уперених ка сцени (и *глумцу* на њој), врло свјесно, презимају на себе. Тако се ствара зачарани круг транспонована улога између оног ко гледа и оног који је гледан а у току којег се преиспитује улога простора у промјени значења активности из свакодневног живота, и обрнуто, што је и била фокусна тачка рада *Тијело*. На тај начин, кроз ново понављање *којије* чији је простор апсолутно аутентичан без обзира на акт измјештање рада, ауторке рада су успјеле не само створити нову оригиналну *разлику* него и потпуно ново умјетничко дјело те задржати *овдје* и *сад* свог пројекта чинећи га тако наново аутентичним.