

palásti andrea

Aditya Mandayam,
mint posztkoloniális szubjektum



Szüleim szüleit,
nagyapáim nagyapáit,
nem mindig a
beleegyezésük nélkül,
a brit imperializmus
politikai, adózási és
oktatási beavatkozásai
alakították át (made
over).

SZ

üleim szüleit, nagyapáim nagyapáit, nem mindig a beleegyezésük nélkül, a brit imperializmus politikai, adózási és oktatási beavatkozásai alakították át (*made over*). Én viszont független vagyok. Ezért lehetek, a szó legszorosabb értelmében is, posztkoloniális.¹

Gayatri Chakravorty Spivak

Bevezetés

Aditya Mandayam a *posztkoloniális művészek*² legújabb nemezedékéhez tartozik, akinek a munkája több szempontból is a posztkolonializmus legfontosabb kérdéseivel, témáival hozható kapcsolatba. A *Laptopograms* című sorozata, az interneten 'készített' virtuális önarcképének fényképes lenyomatait tartalmazza. Ebben az értelemben Mandayam több *világ* között létezik, egy hibrid térben *valahol* a Kelet és a Nyugat *között*. A műveiben mimikriként kezeli az identitás kérdését, ezért önmagát diszkurzív és többjelentésű artikulációként mutatja be. Azaz, Aditya Mandayam *posztkoloniális szubjektumként* jeleníti meg magát.³

1 G. C. Spivak, Who Claims Alterity?, u Remaking History, ed. B. Kruger, P. Mariani, New York, 1988, 269.

2 Aditya Mandayam 1984-ben született Indiában, Mumbai városában. Ennek értelmében azt a művészt tekintem posztkoloniális művésznek, aki a volt gyarmatosított államokból származik, posztkoloniális állapotokkal foglalkozik műveiben, illetőleg az identitás, a faj és a népesség kérdésével.

3 Posztkoloniális szubjektum alatt azt az egyént értem, aki *modus vivendiként* sajátítja el a mimikrit és a kétértelműséget, azt aki elfogad, de ellenállást is tanúsít egyben, aki „van is és nincs is”, azt a szubjektumot, aki két világ között létezik, a Kelet és a Nyugat között és akinek identitása egy hibrid identitás.

Ezt a Kelet és Nyugat közötti folyamatos párbeszédet Homi K. Bhabha posztkoloniális diskurzusa által meghatározott alapfogalmaival kísérelem meg áttekinteni, ezek: a hibrid állapot, a *harmadik tér* és a mimikri. A posztkolonializmus művészeti gyakorlata kérdésének elemzésénél Achille Bonito Oliva és Miško Šuvaković elméleteiből indulok ki. Emellett munkám kutatási céljaként részletesen foglalkozom a Laptopograms című munkával és annak szubverzív jellegével is.

A hibrid térben létrejövő posztkoloniális kulturális produkció

A *harmadik világ* nemzetállamainak kialakulása és a keleti-nyugati tömbök utáni globalizmus által, a kultúrák dinamikus keveredésének, a hibridizációnak és a hibrid (határokon átívelő) identitások születésének termőtalaja alakult ki, amiből mindenki akarata szerint „sajátíthat” ki magának bármilyen identitást.⁴ A posztkoloniális kultúra elemzése és a posztkoloniális szubjektum kialakulása kérdésének vizsgálata a posztkoloniális kontextuson belül, a domináns Nyugat (első világ) és az orientalizált Kelet (harmadik világ) közötti kétpólusú különbség megsemmisítésének elméleti feltételezései mentén artikulálódik. Ennek értelmében a posztkoloniális perspektíva a hibrid állapotok, a fragmentáltság és a kulturális decentralizáltság mentén alakul ki.

Homi K. Bhabha elméleteiben éppen azoknak a modern narratíváknak a megsemmisítését tűzi ki céljául, amelyek a Kelet/Nyugat – Dél/Észak-féle geopolitikai felosztást feltételezik. „A posztkoloniális kritika a kulturális reprezentáció nem egyenjogú és nem egyenlő erőinek tanúja, amelyek a modern világrend keretein belüli politikai és társadalmi hatalmi harcokba kapcsolódnak. A posztkoloniális perspektívák a harmadik világ országainak koloniális tanúbizonyságaiból és a Kelet/Nyugat, Észak/Dél alapú geopolitikai felosztás „kisebbségeinek” diskurzusaiból jönnek létre. Ezek a modernség azon ideológiai diskurzusaiba avatkoznak bele, amelyek megpróbálnak felsőbbrendű „normalitást” kölcsönözni az egyenlőtlen fejlődésnek és a különböző nemzetek, fajok, közösségek és népek differenciált, sokszor összezavart történelmeinek. A kritikai újrafogalmazásokat, a társadalmi autoritás és a politikai diszkrimináció kérdései mentén alakítják ki abból a célból, hogy a modernség „ésszerűsítése” mögött ellentétes és kétértelmű momentumokat tárhassanak fel.”⁵

Homi K. Bhabha elveti a kulturális, a történelmi és a nemzeti homogenitás kérdéseit és a Harmadik világ hibriditásával és sokféleségével váltja fel. Posztkoloniális diskurzusában a hibrid állapot fogalmát metaforaként határozza meg, amely egy társadalom – faji, etnikai és földrajzi – kulturális *keverékére* mutat rá, ami a Nyugathoz is és a kolonizált térségekhez is tartozhat. Pontosabban, a hibriditás, Homi Bhabha szerint, nem csupán e két térség (a Nyugat és a kolonizált térségek) kapcsolata, hanem e két térség összekeveredése és káosza is egyben, amely e térségek

4 Egy személynek több identitása is lehet – több nemzethez, több fajhoz és több szexuális orientációhoz tartozónak is érezheti magát, ami annyit jelent, hogy ma az általunk választott identitások pluralizmusát élvezhetjük. Frederic Jameson ezt az állapotot úgy írja le, mint olyan „posztmodern feltételeket, amelyekben mindenki több csoportot is képvisel egyszerre, Lothar Brock pedig kihangsúlyozza, hogy az internet „az identitásokon történő szörfölést” táplálja. Lásd még: Scholte, J. A. *Globalization – A Critical Introduction*, London: Macmillan Press LTD, 2000: 181.

5 Homi K. Bhabha, *Postkolonijalno i postmoderno*, in: *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, 314

kapcsolata által jön létre. Bhabha szerint minden fogalom, amit a gyarmatosító hoz a gyarmatosítottaknak, önmagától újból kialakul/felújul/újraértelmeződik a *másik* kultúrájának a fényében. A hibrid állapot voltaképpen a domináns kultúrával szemben tanúsított ellenállás⁶ kifejezésének a helyévé válik, amely megpróbálja bezárni és elrendezni a különböző felsőbbrendűségi törekvések felé irányuló rendet. A hibriditás, ebben az értelemben, áthelyezi az erőkoncentrációt, illetve a nem állandó hatalmakat teszi kérdésessé és rámutat arra, hogy a koloniális diskurzus soha nincs teljes egészében a gyarmatosítók hatalmában. A hibriditás kulcsfogalomává válik a posztkoloniális diskurzusban és a kultúrtudományokban, és az a célja, hogy általa ki tudjuk mutatni azt, hogy a hibriditás ugyanúgy jelentkezik az Első világban, mint ahogy a valamikori kolóniákban is. Bhabha bevezeti a *harmadik tér* fogalmát is, ami egy olyan hibrid tér, ami az autoritás új struktúráit és politikai kezdeményezéseket hoz létre. A *harmadik tér*, Homi Bhabha meghatározása szerint, egy olyan tér, amelyben a jelentés rendszere kétértelművé válik. A személyiség és a diskurzus megszakítását fejezi ki a gyarmatosító és a gyarmatosított közötti viszonyban, illetve, ezáltal, a dominánsok és az alávetettek osztályai között is, a posztkolonializmus idejében.⁷

A hibriditás figyelembe veszi az egész világban zajló migráció valóságát, a fajok, az etnikumok és kultúrák találkozását és fordulópontjait abban a globális, multikulturális világban – amelyben a globális és a nemzeti kultúrák nem szinkron temporalitása egy kulturális teret nyit – a harmadik teret – ahol az összemérhetetlen különbségek feszültséget keltenek, amelyek jellegzetesek a határterületeken élőkre.⁸ A tömeges vándorlások és a fajok közötti viszonyok, a „hibrid identitások” posztkoloniális hibrid világát alakította ki. Ennek folytán a *posztkoloniális szubjektum* is, ebben a *posztkoloniális hibrid világban*, alapvetően heterogén, oszthatatlan és kétértelmű lesz.

A hibrid kultúra teljesen új feltételek között jön létre: iparosított konglomerátumokban, nagy városokban; új technológiákat és a kommunikáció új formáit használja fel. A „nyitás” folyamata, azaz a *hagyományos* kultúrák hibridizációja, mind jobban hat azok deterritorizációjára, amelyben a kulturális értékek az alkotók cseréjének/kapcsolódásainak egy elképzelt terében jönnek létre – a hibrid kultúrák az emberek, a migrációk, a kommunikációs hálózatok által terjednek. Az effajta *kultúromádizmus* idővel a kortárs (posztkoloniális!) művészet változékony identitását tette lehetővé.

A XX. század végi és a XXI. század eleji művészet, a kulturális csere általi mozgás, keveredés termékévé vált – különböző *idők* és *terek* nem szinkronizált keverékévé. A kultúra ilyen hibrid voltát, a kulturális rendszerek és gyakorlatok széttöredezettségének végtelenségét, Bonito Oliva a *globális* fogalmával, mint a globális (specifikus identitások törlése) és a lokális (tribalizáció/hagyományos nemzeti identitás) közötti kiegyensúlyozott viszony fogalmával magyarázza. Bonito Oliva felfogása szerint a XX. század végi és a XXI. század eleji művészek, az identitás kifejezésre juttatásának kérdéséhez a globálisan elterjedt kifejező nyelvek használatával közelednek, melyek alapja a legkorszerűbb technológiai médiumok

6 Homi K. Bhabha, Znaci kao čuda, in: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004, 209.

7 Valeri Kenedi, Said i postkolonijalne studije, u Polja, Novi Sad, 2008, LIII, 452.

<http://polja.eunet.rs/polja452/452-7.htm>

8 Homi K. Bhabha Kako novina stupa u svet, u: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004, 395.

használat – a *telematika*. A telematika, a korszerű telekommunikáció és informatika értelmében, arra a technológiai fejlődésre vonatkozik, amelynek eredményeit gyakran használják a művészek munkáikban, ami Oliva szerint, mára *nemzetközi nyelvre*⁹ vált. Ezek mellett a kultúra állása, a számítógépes emlékezőképességének köszönhetően, képes olyan tágabb terekben mozogni, amelyeknek időbeli és térbeli határai nincsenek, és ez az alkotói gyakorlatra is hatással van a nyelvi stílus és az emlékezés, a kísérlet és a bemutatás, a kollektív történet és a személyes prózai anyag, a díszítés és a kommunikáció összekapcsolásainak lehetősége értelmében. Norbert Elias „világ, mint *csillagkép*”¹⁰, kijelentésével élve, Bonito Oliva kimondja, hogy nincs többé központ a művészetben, nem létezik többé a legerősebb nyelv hatalma, hanem csak egy mező, amely folyamatosan különböző perifériák hatása alatt áll. Ennek értelmében, a nomádizmus és az *egymásba szövdés*¹¹ lett a kortárs művészet fő jellegzetessége.

Miško Šuvaković „a kultúra korában zajló művészet” illetve „a művészet mint kulturális gyakorlat” szakszavakkal határozza meg azt a fajta művészetet, amelyben a festészetet és a szobrászatot nyílt információs megformázások cserélik fel (mint a videó, az installáció, a fénykép és a nyelvészeti-vizuális szövegköziség). Ebből kifolyólag, a nyílt információs mű egy-egy specifikus hely (régio, város, utca, lakás, emberi test vagy földrajzi makro-tér) törölt nyomát mutatja. Šuvaković szerint egy-egy mű valamely lokalizált specifikus helyből vagy szituációból „származó” kultúra rétegződött és szelektált lejegyzése. Ezért a kortárs művészek, új poszt-mediális eszközökkel (nemzetközi nyelvvél!) tematizálják a helyi társadalmi és kulturális konfliktusokat, érzékeltetik a valós és/vagy fikcionális információkat, illetve ezek törölt vagy áthelyezett nyomait a kép és a szó viszonyában.¹²

9 A telematika arra törekszik, hogy kiegyenlítse az ipari és a kézműves termelés minden típusát, a mezőgazdaságot és a kultúrákat. A telematika tulajdonképpen a Nyugat vívmányait képviseli, ami rákényszerítette saját termékét a nemzetközi piacra.

10 Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dve hiljadite, 2006, 39.

11 A vizuális kódok gyors áramlása különböző kontinensek, mint Európa, Amerika, Afrika, Ázsia, Óceánia között.

12 Miško Šuvaković: a kelet-európai államok, olyanok mint a háromfejű sárkányok. Lásd itt: <http://www.6yka.com/drzave-istocne-evrope> Elérhető: 2011.09. 15-e óta.

A „művészet a kultúra korában” vagy a „művészet mint kulturális gyakorlat”, történelmileg a Berlini fal leomlása utáni korszakra tevődik és a művészetet, mint a „kultúra objektumaként, helyzeteként illetve történéseként” határozza meg. A szerző később politikaiként vagy éppen antropológiaiként magyarázza ezt a művészetet, ami „tematizmusa alapján nem szükségszerűen politikai, ideológiai és ábrázoló”. A Berlini fal leomlása utáni európai művészet nem „tükröz” társadalmi vonatkozású tartalmakat a tematizmusa által, hanem közvetlenül, „magában a megjelölés gazdaságának szervezésében, aminek csak a másodlagos eredménye a tematika. Ezzel a művészetet nem mint „emberiség előtti káoszt”, a természet meghatározatlan örvényét, hanem mint egy határozott gyakorlatot határozza meg, ami annyit jelent, hogy a nyilvánvaló társadalmi követelmények, elvárások és tevékenységeken belüli kijelölő gyakorlat.” A művészet ezáltal kulturális gyakorlattá vált a társadalmi kereteken belül, aminek világok közötti közvetítő szerepe van. A XX. század végi és a XXI. század eleji művészet, mint a kulturális cserék általi mozgások és keveredések eredménye, idővel – a posztmodernizmus határozatlanságának folyamatos növekedésekor – a „kultúra ügyévé” vált. Szükségszerű lett a változás; a művészet társadalmi funkciójává vált, a kultúra funkciójává. Bővebben lásd: Miško Šuvaković, KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom, edicija TraNS, Novi Sad, 2007.

Az információs technológiák megjelenése által könnyebbé vált a harmadik világ kulturális termékeinek terjedése az első világon belül. Felismerve a másságot a posztkolonializmus gazdag hatáskörében, a művészet piacának globális intézményei bemutatják a harmadik világ művészeti gyakorlatait a másság értelmezésének és befogadásának vitatott mezein belül. Így vált a kortárs/nemzetközi/posztkoloniális művészeti gyakorlat szembetűnő jellegzetességévé a *különbség* artikulációja a globalizmussal kapcsolatban. A posztkoloniális művészek közös vízióját úgy értelmezhetjük, mint annak vágyát, hogy a lokális valóságot mutassák be egy globális publikumnak. A művészeti piac globális intézményének „szellemi különbözőségén” belül a posztkoloniális művészeket készítették arra, hogy ők mutassák be és ők *beszéljenek* a másság nevében, ugyanakkor, hogy egyben ki is szorítsák azt, amíg meg nem szilárdul minden kitaró és következetes egyenlőtlenség. A globalizáció folytán lehetetlen mellőzni a *harmadik világból* származó *másikat*, mint ahogy a mozgatóerők és ellenállások különböző kontextusait is. A posztkoloniális művészet a nemzetközi piacon belül operál és hatnak rá a globalizáció folyamatai, melyek láthatóvá is teszik,¹³ viszont a posztkoloniális művészet kulcsfontosságú szempontja, hogy ennek „ünneplése” milyen mértékben szembesül a neoliberalizmus, sőt az orientalizmus eszméivel, és hogy ellen tud-e állni e *mátság* újragyarmatosításának.

Ezek fényében a posztkoloniális művészeti gyakorlatok ellenállást alakítottak ki és mint ilyenek, dekonstruálják illetve újrafogalmazzák az egyébként redukálódó *harmadik világhoz* tartozó művész művének kulturális-imperialisztikus olvasatát. A posztkoloniális művészek ez alapján létrehoztak egy *hibrid művészeti és kulturális teret*, ami a diskurzív és több jelentésű artikulációkon belül képviseli a kortárs állapotokat – a harc, a túlélés, az egymásnak szegülő és/vagy ambivalens interpretációkat és az egymástól való függőség állapotát. Vizuális textusaik különböző földrajzi, kulturális és fizikai tereken belül hatnak, kiemelve azt, ami voltaképpen a posztkoloniális szubjektum maga: *egy hibrid térben elhelyezkedő hibrid szubjektum*.

13 Marina Gržinić elméleti feltevései bemutatják, hogyan válik az Első Kapitalista Világ művészeti tárgyává. Mladena Stilinović mondatának („An Artist Who Cannot speak English Is No Artist“, 1992.) megváltoztatásával, „Az a művész, aki nem tudja magas szinten beszélni az angolt, az nem lehet művész”, Marina Gržinić rámutat az Első világ performatív és sznob leckéjére, amit a tranzíciós országok művészeinek meg kell tanulni, amennyiben jelen akarnak lenni a nyugati piacon. Ebből kifolyólag a Második Világ és a Harmadik világ művészete kénytelen arra várni, hogy az Első világ művészeti piacába be legyen kapcsolva. mindaddig, amíg nem sajátítják el a művészeti alkotás igazi sablonját, azaz amíg nem teljesítik mindazokat a követelményeket, amit a globális kapitalizmus diktál. Ez azt jelenti, hogy a munkát akkor fogadja el az Első Világ művészeti piaca, ha az esztétizált és elvonatkoztatott, azaz ha alakjában kötődik a legújabb digitális technológiákhoz, és ha tartalmilag mentes mindattól a környékbeli (helyi) jellegzetességeitől, amelyben megszületett. Illetőleg mindazoktól az ötletektől, amelyeknek köze lehet a fennálló kapitalista rendszer bármilyen ellenállásához. Lásd bővebben: Marina Gržinić Mauhler, O repolitizaciji umetnijski skozi kontaminaciju, u Filozfski vestnik, Letnik XXVI, br. 3, Ljubljana, 2005, 115-125; Marina Gržinić, Avangarda i politike, Beograd, 2005, 151-165.

Aditya Mandayam, mint posztkoloniális szubjektum

Kicsoda is Aditya Mandayam? Aditya életrajzi diskurzusában¹⁴ *flâneurként*¹⁵, *hochstaplerként*, szakácsként, illetve Bolyai¹⁶ nagy rajongójaként szerepel. Élete sorozatok epizódjaként töredezett, amelyekben emberek, dolgok, helyek, idők szövik át egymást. Aditya két világ találkozásának *hibird terében létezik* – a *Nyugat* és a *Kelet* között. A különbség dialektikája és az ambivalens/hibrid identitás által rabul ejtve, Aditya Mandayam a hibriditást, a tisztátlanságot, a keveredést, az átváltozást ünnepli, ami az identitás, a kultúra, az idea és a politika új és váratlan kombinációiból ered.

Aditya Mandayam ahhoz a művészcsoporthoz tartozik, akik a helyi (*fekete test/Kelet*) és a nemzetközi (*médium/telematika/Nyugat*) kódok egymásba szövése által a posztkoloniális szubjektum több jelentésű artikulációit hozzák létre. A *Laptopogram* nevű munkája egy posztkoloniális szubjektum által létrehozott mű, aki médiumaként a nemzetközi nyelvet – a számítógépes rendszert használja: *laptop/internet/fénykép*. A Laptopogram egy hagyományos fényképeszeti (silver gelatin) lenyomat, amelyet úgy exponálnak, hogy fényérzékeny papírt tartanak a laptop képernyője elé. Ezután előhívják a fényképet és hagyományos vegyi folyamatok segítségével rögzítik. A *Laptopogram* valójában Mandayam laptopjának *screenshotjai* által létrehozott végtelen fényképsorozat.¹⁷

A Laptopogramok olyan *screenshotok*¹⁸ (rögzített) lenyomatai, amelyek dematerializált, kicserélt, töredezett identitásokat mutatnak be a világhálóról: webkamerával készített önarcképek, *Skype* és *Gtalk* screenshotok, Desktop screenshotok, régi szekennelt (digitalizált) negatívok, Mandayam „élő” szex screenshotjai a *YouPorn*-ról, illetve *Facebook*- és *Twitter*-interakciók. Mandayam

14 Aditya Mandayam a Mumbaiben befejezett középiskola után Kaliforniában folytatja tanulmányait, ahol a Stanford Egyetem matematikai szakán szerez diplomát. Gyerekkora óta foglalkozik művészettel. Tanulmányai befejeztével elhagyja Amerikát és Európába költözik, ahol professzionális szinten kezd foglalkozni a művészeti gyakorlattal, és az egyik „művészeti” tartózkodási helyéről a másikkra vándorol. Jelenlegi elhelyezkedése ismeretlen.

15 Urbánus megfigyelőként (Walter Benjamin) Mandayam egy modern városban (internet!) bolyong! Vvárosban sétál, hogy tapasztalatokat szerezzen (Charles Baudelaire).

16 Bolyai János a hiperbolikus geometriai (nemeuklideszi geometria) tanulmányairól ismertté vált magyar matematikus.

17 „The darkroom is a space to capture in a physical form a vision, a memory, a sense, or the unknown. It is a perverse space, capricious and meditative, one that harks of bonsai and butchers, ciceros and cooks. To this mix is added arrows, mice, tea, mint, acid, baking trays, bicycle lights, gloves, glass, a disco, a circus and a flea market, the internet. The pictures you see here are called Laptopograms. They are made by pressing photosensitive paper to the screen of a laptop and exposing it to an image from within the computer. Any digital image may be exposed. This allows one to expose GUI elements, video, interface actions, animations and simple static images. The paper is then developed, stopped, fixed and washed. These pictures are mnemonics. They are signs to remember the quotidian.” – Aditya Mandayam.

18 A Screenshot egy olyan (képernyőmentés által készült) kép, amelyet a számítógép ment el (annak a parancsára, aki a gépet használja), annak céljából, hogy elmenthesse a képernyőn látott adatokat. A képernyő adatait egy program demonstrálására, a felhasználó egy sajátos problémájának a kimutatására használhatjuk, illetőleg ha a képernyőnk képét akarjuk megmutatni valakinek, vagy archiválni szeretnénk ugyanazt.

voltaképpen a rögzíthetetlenlétet rögzíti: a *világhálón* zajló életet – a képernyőt (annak *fehér testét*), amelyet folyamatosan töröl, majd újból felhasznál. Mandayam egy kiborg.¹⁹ Laptopja ujjának és szemének a meghosszabbítása. A laptopja a fényképezőgépe (*fehér szem!*), amely által (az ő fekete!) teste, vizuális (fény)képpé vátozik – *laptopogrammá*.

A Laptopogramok fényképes lenyomatokként regisztrálják/archiválják és kivizsgálják azokat az életzónákat, „amelyekben a társadalom tömegei mozognak, és nem az élet egyszerű dokumentálása végett, hanem a másik megfigyelése céljából.”²⁰ A fényképnek, mint a kolonializmus eszköze²¹, mindig is az volt a célja, hogy megmutassa a világnak, milyen a világ másik fele”.²² Hozzájárult azoknak a kulturális és faji *Másságoknak* a kiépítéséhez, amelyek lényegileg és alapvetően különböznek – a különbségeken belül *rögzítettek*. Éppen ezért az indiai fényképészek (gyarmatosítás utáni) nemzedéke rácáfolt a fényképezőgép elsődleges funkciójára, miszerint az egy helyet/pillanatot/időt kell, hogy rögzítsen. Ezeknek a művészeknek a kétszeres és háromszoros expozíciójú portréik, a nyugati rendszerű portrékészítés általában megszokott helyein és identitásain kívül ábrázolják a személyt. Ezért a tér és az idő végtelen manipulációja, a technikai alapokkal való kísérletezés, majd később a számítógépes montázsok, az indiai fényképészeknek azt a célját szolgálják, hogy a *kolonizátori diskurzus*²³ által körvonalazott helyi és időbeli kereteken túlléphessenek. És az ilyen fajta alkotás éppen a *posztkoloniális szubjektum* kétértelmű alkotását határozza meg.

Aditya Mandayam a játékos fogyasztója mindannak, amit a világhálón találhat. Aditya a fénykép és az élet másfajta alapokkal és anyagokkal való keverése által

19 Egy kiborg, a technológia fejlettségének köszönve, az átlagosnál fejlettebb képességekkel rendelkezik. Ezek rendszerint olyan emberek, akik kibernetikus technológiákat használnak saját fizikai vagy szellemi hiányaik javítása vagy túlfejlesztése céljából. A kiborg egy olyan hibrid, amelynek összetevői a technológia és az ember, azaz emberi testből és gépi protézisból áll, vagyis olyan szerves és szintetikus részekből tevődik össze, amelyek legtöbbször az ember és a gép közötti kérdésfeltevésre utalnak az erkölcs, a szabad akarat és az empátia viszonyában. Donna Haraway, elméleti feltevésében a kiborgot három féle különbség összességének tekinti: az ember és az állat közötti (az evolúció elméletével és az állati jogok mozgalmával kapcsolatos felfogás), a szervezet és a gép (a protetika és a számítógépes fejlődés által mind nyilvánvalóbb a különbség) és fizikai és a nem fizikai (mivel a modern gépek folyamatosan terjednek, mindenhol vannak és láthatatlanok, ezeket „mikroelektronikus szerkezetek”) közötti különbségek. Donna Haraway szerint a kiborg egy „kibernetikus organizmus, gépből és a szervezetből álló hibrid, a valóság és a fikció terméke is egyben”.

Dona Haravej, Manifest za kiborge, Uvod u feminističke teorije slike, priredila Branislava Andelković, CSU, Beograd, 2002, 605-610.

20 Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dvehiljadite, 2006, 68.

21 A fénykép európai találmány, Indiában először a britek mutatták be, akiknek a kezében volt akkor a politika is és a művészetek is. Ezáltal az indiai fényképészet a kitolódott európai fényképészet szempontjából is vizsgálható.

22 Christopher C. Pinney, Nicolas Peterson Photography's other histories, Duke University Press, 2003

23 Christopher C. Pinney, Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs, University of Chicago Press, 1997.

új hibrideket hozott létre: identitásának *fikcionált* megvalósításait a *spektákulum telematikus kirakatában*.²⁴ Mandayam fő médiuma voltaképpen a laptop és az internet. Ebből kifolyólag az ő gyakorlata a „posztmodern számítógépes művészet” területén jön létre, amelyet Šuvaković a számítógépes művészet új konstruktivista fogalmával határoz meg: „A posztmodern számítógépes művészetből nem lett mozgalom vagy irányvonal, hanem az elidegenült szemiotikai társadalom megjelenítésének töredezett posztmodern stratégiáihoz, azok médiumaihoz, kommunikációs formáihoz és tömegfogyasztásához tartozik. Amíg az új konstruktivizmus számítógépes művészete, az új és még ki nem vizsgált médiumok keretein belül dolgozó tudósok és művészek úttörő jellegű kutatási munkáját jelentette, a posztmodern számítógépes művészet akkor alakul ki, amikor a számítógép mindennapi eszközzé és tömeghasználati cikké alakul.”²⁵

A posztmodern kori számítógépes rendszerek segítségével, Mandayam vizuális alkotásait kapcsolatba lehet hozni a szimulákrumok – az eredet nélküli másolatok fogalmával is.”²⁶ Ebből kifolyólag, a Laptopogram voltaképpen egy mű valóság (kultúra) tükörképévé lesz, ami az ábrázolt ábrázolása által jön létre. Mint ahogy Šuvaković is utal rá, „nem létezik konkrét és közvetlen valóság a kultúrán kívül, csupán a »kultúra hamis valóságának« szimbolikus átváltozása” létezik. Ennek értelmében, a számítógép a kultúra már létező képeinek újabb és újabb szimbólumokká való végtelen és elidegenedett átváltoztatásainak az eszköze.”²⁷

A számítógép, az internet és a virtuális valóságok megjelenése egy új korszak megjelenését jelzik, egy új korét és egy radikálisan más civilizációét – a kibercivilizációét (és/vagy a kiberkultúráét), ami a kibertér határain belül jön létre. A „Kibertér” a nyugati civilizáció kultúrájának, világlátásának és technológiájának a művészete, ami az amerikai (nyugati!) társadalmon belül jött létre. Ebben az értelemben a technologizált *kibertér* (internet) az új liberális ideológiák eredményeként született meg, amely a piaci cserére redukálja az emberi interakciók komplexitását, és mint ilyen, az amerikai kultúra utánzását jelenti. Tudniillik Ziauddin Sardar éppen azt állítja, hogy a kibertér egy kolonizált tér, ami *par excellence* az „amerikai álom” megvalósulását jelenti; és ez egyben egy „új amerikai civilizáció hajnalát is jelzi”. Sardar szerint a kibertér egy olyan hely, amelyben a nyugat-európai embernek az arra utaló „morális terhe”, hogy

24 Bonito Oliva a telematikus spektákulum kirakatát egy üres tojás héjaként magyarázza, amelynek tökéletes alakja jelképezi azt a kényszer kényelmet, amivel félkész mindennapjainkban vesszük körül magunkat. Ugyanis, Olivának az üres tojás szimbolizálja a művészek új nemzedékét, akik felhasználják a tökéletes tojásalakot, csupán formális tulajdonsága és sima felülete miatt. Ezért ebben a korban a telematikus spektákulum kirakatának dominanciáját éljük, ami csupán egy héj – üres. Ennek fényében a telematika a héjon át történő folyamból táplálkozik, és divatos stílust vezet be illetve olyan modelleket, akik fel vannak készítve a rohamos megsokszorozódásra. Bővebben lásd: Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dve hiljadite, 2006, 63.

25 Miško Šuvaković, *Kompjuterska umetnost, u Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, 254, str. 145-145.

26 Bővebben lásd: Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija, u: Studije kulture: zbornik, priredila Jelena Đorđević, Službeni glasnik*, 2008. str. 469-488.

27 Miško Šuvaković, *Kompjuterska umetnost, u Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, 254, str. 145.

„civilizáljon, demokratizáljon, urbanizáljon és nem-nyugati kulúrákat kolonizáljon, áthelyeződik a valóságos szférából a virtuálisba.”²⁸ Így az internet valóban egy kolonizált tér lesz, amelyben elsősorban egy kultúra (a nyugati, és mindenekelőtt az amerikai kultúra) dominál, aztán egy világlátás, ami ebből a kultúrából ered, majd egy nyelv²⁹ is – mégpedig az angol. És éppen a domináns kultúra perspektívája által, a *másik* és a *másság* meghatározása folytatódik tovább e globális média-szerű kibertérben. Miként arra Ivana Milojević rámutat, azok a marginális kulturális csoportok, amelyek mégis megtalálják a saját helyüket a kibertérben, éppen abban különböznek a domináns kultúrától, hogy ezek ismerik mind a domináns kultúrát, mind a saját kultúrájukat is, miközben a domináns kultúra csak önmagát ismeri.³⁰ Ezáltal, e hibrid technológiai-(kiber)kulturális kontextus értelmében, Aditya Mandayam újból „létezik” e kolonizált (kiber)térben, azzal a céllal, hogy a nyugati ábrázolás stratégiáit szubvertálja. A posztkoloniális szubjektum kérdését vizsgálendő, a töredezett identitások posztmodern diskurzusát felhasználva³¹, Mandayam egyfajta utánozó viszonyban áll a nyugattal szemben, átveszi a gyarmatosító felsőbbrendű technológiáját és *önmagát*, mint *vágyának objektumát* ábrázolja.

A gyarmatosító médiumokat felhasználva (fénykép, telematika) a posztkoloniális szubjektum kérdésének megközelítésében, Mandayam *Kelet* és *Nyugat*, a nyilvános és a személyes, a poétikai és a *politikai* közötti terekben mozog. Laptopogramjai *nemzeti allegóriaként* is olvashatók, amelyben az egyén (szubjektum!) személyes sorsának története voltaképpen a harmadik világ kultúrájában való nyilvános³² térrel való szembeszegülés³³ történetének allegóriája. Ugyanis, ahogyan azt Frederic Jameson állítja, a harmadik világ összes textusát nemzeti allegóriaként kell olvasnunk, még azokat a narratívákat is, amelyek személyesnek tűnnek és amelyekbe hozzájuk illő libidális dinamikát fektettek bele.³⁴ Ennek fényében, Jameson nemzeti *allegóriája* a harmadik *világ* „élet-halál harcának” kérdésévé válik az *Első világ* imperializmusával szemben, és az ilyen fajta harc mindig egyben politikai harcot is jelent. A harmadik világ allegóriai formájának politikai természetéhez való ragaszkodást, Mandayam Laptopogramjai is alátámaszthatják, amelyekben éppen a gyarmatosító hatalom rombolása/felforgatása a cél.

28 Ziauddin Sardar, Alt. Civilizations. FAQ: Cyberspace as the Darker Side of the West. In: D. Bell & B. M. Kennedy (Eds.), The Cybercultures Reader, London: Routledge, 2000., 732–753. p, a következő műből idézve: Ivana Milojević, Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor „sajberfeminizma” na „sajberpatrijarhat”, UDK, 316.776:305]:304.9, 17. p. <http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm>

29 Nyelvészeti kolonizáció!

30 Bővebben lásd: Ivana Milojević, Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor „sajberfeminizma” na „sajberpatrijarhat”, UDK, 316.776:305]:304.9 <http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm>

31 Úgy értelmezhetjük a posztmodernizmus jelenségét a posztkoloniális kontextuson belül, mint rögzült identitások összességének tekinthető kultúrából való átmenetet olyan kultúrába, amit nyílt textusként foghatunk fel. Ez alapján a harmadik világ posztmodernizmusa valóban a Kelet és a Nyugat között fennálló kétpólusú különbség aláásása, és a hibriditásba, töredékességbe és a kulturális decentralizációba való átmenet.

32 Politikai és/vagy szociológiai összetűzés

33 A gyarmatosító kultúrájával és identitásával

34 Frederic Jameson, World Literature in an Age of Multinational Capitalism, u: The Current in Criticism: Essays on the Present and Future of Literary Theory, ed. Clayton Koelb i Virgil Locke (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1987), 142.

A virtuális kommunikációs, önmitologizációs és az Elsővé válási (becoming) folyamatokon belüli ön maga által rendezett szerepek, nagyon közel állnak a performansz-művészetekhez – azzal, hogy ebben az esetben a számítógépes művészet keretén belül alakulnak ki. Aditya Mandayam, saját testét használva, az *Első* vizuális és nyelvi identitásának felépítését és létrehozásának paramétereit és társadalmi normáit keresi és provokálja. Mandayam, újrakonstruálva és utánozva a kolonizátori diskurzust, voltaképpen *hibrid-hibrid Elsővé*³⁵, egészen pontosan, *posztkoloniális szubjektummá* válik.

Aditya Mandayam mimikri alapú művészeti gyakorlata

„A mimikri mindig feltár valamit, amennyiben különbözik attól, amit *csak annak* lehetne nevezni, vagyis ami mögötte van. A mimikri hatása az elrejtőzés... ahol nem az alappal való megegyezésről van szó, hanem arról, hogy tarka alapon tarkává váljunk – mint amilyen a katonák által gyakortolt háborús övezetben való elrejtőzés gyakorlata.”³⁶

Homi K. Bhabha stratégiaként dolgozza ki a koloniális mimikrit, ami szubverziót eredményez. E szubverziót, amikor a gyarmatosító használja, Bhabha az imperiális hatalom működésének fellazulására szolgáló eszközként látja, illetve annak eszközeként, hogy a gyarmatosított fél ellenállhasson neki. Ezért a mimikri a gyarmatosító és a gyarmatosított közötti „ironikus kompromisszum” formájaként mutatkozik: „A koloniális diskurzusok egymással szembeszegülő gazdaságában, abban amit Edward Seid, mint a domináció szinkron panoptikus víziójában lévő feszültséget – az identitás utáni igény, a *stasis* –, és mint a diakrón, a történelem, a változások, a különbözőségek nyomása ellenvetéseként határoz meg – a mimikri egy ironikus kompromisszumot képvisel.”³⁷ Bhabha szerint, a koloniális mimikri a reformált, felismerhető *Másik* utáni vágyként jön létre, mint a különbség szubjektuma „ami majdnem ugyanaz, de nem teljesen az.”³⁸ Miként Homi K. Bhabha állítja, a mimikri a kettős artikuláció jele, de hogy hatékonyvá válhasson, a mimikrinek folyamatosan létre kell hoznia a saját elcsúszását/kilengését/különbségét. A mimikri ezáltal az újraalkotás/szabályozás/egyelem összességének stratégiája, ami „kisajátítja” a másikat, amíg az a hatalmat vizualizálja, másrészt pedig, a „nem appropriáltakat” jelöli ki, az alkalmatlanokat és a meghódíthatatlanokat, azt az ellenállást, ami egybefogja a koloniális hatalom domináns stratégiai funkcióit. A mimikri megerősíti a felügyeletet és fenyegetést jelent a „normalizált” ismeretek és a fegyelmezett hatalmak számára is.³⁹

35 A hibrid Első fogalma az Első világ szubjektumainak hibrid voltára utal. Ezért a hibrid-hibrid Elsőt a kolonizált szubjektumok (a harmadik világ szubjektumainak) meghatározására használom, akik a mimikri által ingerlik a koloniális diskurzust. A mimikri fogalmát, illetve annak tényét, hogy maga koloniális diskurzus hogyan válik hibriddé, a következő fejezetben magyarázom.

36 Jacques Lacan, O pogledu kao predmetu malo a. Pravac i svjetlost, XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize, prev. Mirjana Vujanić-Ledneki, Itro „Naprijed”, Zagreb, 1986, 109. citirano u Homi Baba, O mimikriji i čoveku, u: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004, 160.

37 Homi Baba, O mimikriji i čoveku, u: Smeštanje kulture, Beogradski krug, Beograd, 2004, 161.

38 Uo.

39 Uo. 161. o.

A gyarmatosított mimikrijének hatása „zavaró tényezővé” válik, mert az újraalkotás és a civilizálás misziója folyamatos fenyegetésnek van kitéve e „fegyelmezett hasonmás összezavart tekintete által.”⁴⁰ A mimikri létezése, mint kilengés/elcsúszás, ami a mimikri kétértelmű természete által jön létre, (majdnem ugyanaz, de nem teljesen), olyan bizonytalansággá alakul át, ami a koloniális szubjektumot „részleges/nem teljes”, „virtuális” jelenséggé rögzíti. A koloniális diskurzus ebből kifolyólag csak „részleges” jelenlétté válik, mert „hogya egyáltalán létrehozhatóvá váljon, magának a koloniálisnak a megszületése egy stratégiai korlátoltságtól függ vagy az autoritatív diskurzuson *belüli* tilalomtól.”⁴¹ Ennek fényében a koloniális appropriáció sikeressége, az olyan nem megfelelő objektumoktól függ, amelyek a sikertelenséget biztosítják, amiért a mimikri ugyanakkor hasonlósággá is és fenyegetéssé is válik.

Homi K. Bhabha elméletét tovább lehet fejleszteni az Aditya Mandayam Laptopogramjaiban fellelhető mimikri segítségével. Aditya Mandayam mimikri alapú alakja „a történelem monumentalitását marginalizálja”, egész egyszerűen kineveti a történelem erejét, ami által példaképpé válhat, azt az erőt, ami feltételezés szerint arra vezet, hogy a történelem utánosztható.”⁴² Aditya Mandayam, ennek értelmében inkább *megismétel*, mintsem reprezentál. Mandayam tudatosan parodizálja a történelmet – excentrikusan rajzol ki egy koloniális textust (nyugati identitás) egy politikai test (indiai/fekete bőrű test) körül, ami elutasítja azt, hogy jelképszerűvé váljon. Aditya Mandayam valójában bőrszíne és eredete szerint indiai, viszont ízlése, meggyőződése és intellektusa alapján amerikai – „ő egy sikertelen koloniális utánzás eredménye – ahol amerikanizálnak lenni „*emfatikusan*” azt jelenti, hogy nem lenni amerikai.”⁴³

Az a mimikri, amit Aditya Mandayam a Laptopogramjaiban létrehozott, voltaképpen a posztkoloniális szubjektum létrehozásának kultúrpolitikai stratégiája, amivel szubverzíven lehet hatni a hatalmi diskurzusra. Mandayam mint nem megfelelő/alkalmatlan objektum, feltárja a koloniális diskurzus ambivanlenciáját, megzavarja és/vagy megszakítja a koloniális hatalmat. Mandayam mimikrije voltaképpen az ő kettős víziójában folyó szubverzív játék, amelyet Homi K. Bhabha, „részleges ábrázolásként/a koloniális objektum elismeréseként határoz meg.”⁴⁴ Ezért, a „kettős vízió” effektusa által, Mandayam részleges *utánzóként* mutatja be magát, mint a „koloniális parancsok láncának, a másság felhatalmazott változatának”⁴⁵ alkalmas objektuma, ugyanakkor Mandayam a megkettőzés alakját is képviseli, a koloniális vágy metonimiájának⁴⁶ részeleges objektumát.

A mimikri szubverzívnek számít, főként a gyarmatosító behatolási határának értelmében, aki a Másikban nem tudja felismerni a különbséget a valós „kép” és a gyarmatosító kulturális mintájának reprodukciója között. Ezért a nyugati kultúra reprodukciója és paródiája felismerhetetlenné válnak, lévén a kulturális minta teljes reprodukciója lehetetlen: „Amikor a koloniális diskurzus a kolonizált

40 Uo. 162. o.

41 Uo.

42 Uo. 164. o.

43 Lásd Bhabha példáját Benedict Andersonról és az ő szereplőjéről, Bipin Chandra Palról Homi Baba, O mimikriji i čoveku, u: *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, 164.

44 Uo. 165. o.

45 Uo.

46 A koloniális mimikri stratégiai céljai: a majomszerű Fekete és a Hazug Ázsiai.

Uo. 167.

szubjektumokat arra serkenti, hogy „imitálják” a gyarmatosítót, a gyarmatosító kulturális szokásainak, állításainak, intézményeinek és értékeinek elfogadása által, az eredmény sohasem pusztán ezeknek a tulajdonságoknak a reprodukciója. Ehelyett a gyarmatosító tulajdonságainak „ködös mását” kapjuk eredményként, amelyek felettébb fenyegetőek lehetnek. Ez azért történik, mert a mimikrihez közel áll a gúny foglalma.⁴⁷ A mimikri fogalmának elterjedt alkalmazása a posztkoloniális elméletben úgy értelmezi a mimikrit, mint a koloniális diskurzus kétértelműségének a kifejezését, amely sosem eredményezheti a kulturális minta homogén reprodukcióját. Achroft, Griffiths és Tiffin alkotók, kihangsúlyozzák, hogy a mimikri nem az identitás elrejtésének tudatos taktikája, illetve hogy a mimikri általi fenyegetés nem az „igazi” identitások elrejtésében rejlik, hanem annak „*kettős víziójában*”, amely feltárja a koloniális diskurzus ambivalens természetét, ami szintén megzavarja a kolonizátori identitás hatalmát.⁴⁸

Bhabha elméleti diskurzusának kontextusában Mandayam mimikrije, a Laptoropogram munkája által, a *koloniális szubjektum*⁴⁹ hibridizációjának stratégiájává válik. Aditya Mandayam a mimikri (tudatos!)⁵⁰ stratégiájával elsajátította a *Nyugat nyelvét*, meghatározott kulturális illetve politikai érdekekből, pontosabban a *stratégiai gyakorlat*, mint művészeti szubverzió megvalósítása céljából, azaz a *posztkoloniális szubjektum* ábrázolása céljából. Aditya Mandayam szubverziója a gyarmatosított *nyelvének* (Aditya Mandayam/Kelet/fekete test) és a gyarmatosító (Nyugat/telematika/fehér test) találkozásából és (*tudatos/szándékos*) keveredéséből következik, ami „ugyanazoknak a szavaknak” tulajdonított különböző értelmezések ellenszegüléséhez vezet. És ez adott esetben szubverziót eredményezhet, mert az ami a domináns diskurzus részeként jön létre, nem adekvát, azaz problematikus válasszá alakul. Ezáltal aktualizálódott a koloniális párbeszéd hibridizációja, amelyben a mimikri által/annak elfogadása által létrejött a posztkoloniális szubjektum – Aditya Mandayam voltaképpen „egyfajta agnosztikus térként, a koloniális hatalom kérdésévé vált.”⁵¹ Ezáltal, a posztkoloniális szubjektum valami újjá lesz, köztessé, egy olyan szubjektummá, ami botrányt/gyűlöletet provokál a koloniális diskurzusban.

47 [1] „When colonial discourse encourages the colonized subjects to ‘mimic’ the colonizer, by adopting the colonizer’s cultural habits, assumptions and institutions and values, the result is never a simple reproduction of those traits. Rather, the result is a ‘blurred copy’ of the colonizer that can be quite threatening. This is because mimicry is never very far from mockery.” Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London and New York: Routledge, 1998, 139.

48 [1] „The menace of mimicry does not lie in its concealment of some real identity behind its mask, but comes from its ‘double vision’ which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London and New York: Routledge, 1998, 140.

49 A kolonizátori szubjektum alatt mind a gyarmatosítót mind a gyarmatosítottat értem.

50 Valerie Kennedy Gilbert Moore tézisének említi, aki szerint, hogy ha a gyarmatosított mimikrije nem tudatos szinten megy végbe, akkor az semmiféleképpen sem lehet szándékoasan szubverzív. Ezért csak a tudatos mimikri lehet szubverzív. Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, Verso, 1997, 131. kod Valeri Kenedi, *Said i postkolonijalne studije*, u *Polja*, Novi Sad, 2008, LIII, 452.

<http://polja.eunet.rs/polja452/452-7.htm>

51 Homi Baba, *Dvolična civilnost*, u: *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, 223.

Befejezés

Mandayam *Laptopogram* című munkájának hibrid természete – az összes idézetével, imitációival együtt – a *posztkoloniális szubjektum* és a kultúra autentikusságának kérdését veti fel. Amit az ő performansza/fényképei demonstrálnak, az annak a kreativitásnak az ereje, ami akkor jelentkezik, amikor a kultúrát, mint különböző/kétértelmű tájak, történelmek, műfajok, stílusok és észlelések artikulációjának kereszteződéseként értelmezzük. Aditya Mandayam megerősítette a *posztkoloniális szubjektum* azon politikáját, amely szerint a *posztkoloniális szubjektum* aláássa a koloniális hatalmat és diskurzust. A mimikri által Mandayam felvetette a posztkoloniális szubjektum kérdését, mint „olyan szubjektumét”, ami a koloniális hatalom monolitikusságára és egységességére kérdez rá, ugyanakkor megerősítette a szubjektum, mint a *Másik*, kérdését is, mert mint ahogy azt Bonito Oliva megállapítja, „az identitásra való rákérdezés közvetetten megerősíti, mind a nő, mind a férfi, mind egyéb más szubjektumok politikáját. Az identitás vizsgálata és meghatározása *disszidenszív* válik, természetesen nem nyíltan, hanem a történelmi körülmények bonyolultságának és többértelműségének áttekintése által, amelyek úgy tűnik, a kiegyenlítődés és az elfogadás felé vezetnek.”⁵² Ennek fényében, az új formákkal való kísérletezés által, Aditya Mandayam, közvetetten rányomta a művészeti rendszer színterére a személyes bélyegét.

Tekintettel erre a kétértelműsége⁵³, Aditya Mandayam voltaképpen az a személy, aki ellenállást tanúsít és elfogad, „majdnem olyan, de nem fehér”⁵⁴, „bikulturális”⁵⁵, „egy helyen sincs otthon”, „nincsenek gyökerei”, ezért egy – keleti és nyugati – világok közötti *hibrid térben* létezik.⁵⁶ Avagy, Aditya Mandayam egy *posztkoloniális szubjektum*.

Lenkes László fordítása

52 Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dvehiljadite, 2006, 59.

53 Mert a különbségek artikulációi sosem egyénre szabottak, sem binárisak, sem totalizáltak.

54 Homi Baba, O mimikriji i čoveku, u: *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, 167.

55 Gayatri C. Spivak, *The Post-Colonial Critic*, Routledge, 1990, 83.

56 Uo.

Felhasznált irodalom:

Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, III Moderna umetnost 1770-1970-2000, Umetnost oko dvehiljadite, 2006.

Homi Baba, Smeštanje kulture, Beograd: Beogradski krug, 2004.

Christopher C. Pinney, Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs, University of Chicago Press, 1997.

Gayatri C. Spivak, Who Claims Alterity?, u *Remaking History*, ed. B. Kruger, P. Mariani, New York, 1988.

<http://www.scribd.com/doc/50566962/Who-Claims-Alterity>

Gayatri C. Spivak, *The Post-Colonial Critic*, Routledge, 1990.

Miško Šuvaković, KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom, edicija TraNS, Novi Sad, 2007

Miško Šuvaković, Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine, Beograd – Novi Sad, 1999.

Miško Šuvaković, Umetnost u doba kulture, TRI RASPRAVE O IZLOŽBI „MANIFESTA 3“, Ljubljana, jun 2000, u Časopis za vizuelne umetnosti Centra za savremenu kulturu KONKORDIJA Vršac, Broj 1, april 2001.

<http://www.artcontext.vrsac.com/pdf/artcontext01.pdf>

Valeri Kenedi, *Said i postkolonijalne studije*, u Polja, Novi Sad, 2008, LIII, 452.

Sardar, Z. (2000) Alt. Civilizations. FAQ: Cyberspace as the Darker Side of the West. In: D. Bell & B. M. Kennedy (Eds.), *The Cybercultures Reader*, 732–753, London: Routledge.

David Huddart, „Mimicry“, *Homi K. Bhaba. Routledge Critical Thinkers*, Routledge, London-New York, 2006.

Ivana Milojević, Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor „sajberfeminizma“ na „sajberpatrijarhat“, UDK, 316.776:305]:304.9

<http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm>

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, Key Concepts in Post-Colonial Studies. London and New York: Routledge, 1998.

WEBOGRAFIJA:

<http://cixa.org/>

