

Nikola Ivanović
Galerija Matice srpske, Novi Sad

IDENTITET(I) U SAVREMENOJ UMETNOSTI TELO, RASA, ROD I SEKSUALNOST

Apstrakt:

Pitanje identiteta postalo je jedno od vodećih u naučnom diskursu tokom poslednje decenije dvadesetog veka, da bi tokom prve decenije dvadeset prvog veka izašlo iz okvira naučnih razmatranja i ozbiljnije postalo interesovanje svakodnevce. U kontekstu savremenosti preispitivanje identiteta egzistira paralelno u teorijskim i estetskim istraživanjima, zbog čega će ovaj tekst biti baziran na shvatanju, tumačenju i politikama reprezentacije različitih identiteta u savremenoj teoriji i umetnosti kroz kratke studije slučaja četiri autora – ORLAN, Ejmi Šerald (*Amy Sherald*), Kehind Vajli (*Kehinde Wiley*) i Boris Šribar. Poseban fokus je na onim najčešće razmatranim segmentima identiteta – telo, rasa, rod i pitanja seksualnosti.

Ključne reči:

Identitet, savremena umetnost, telo, rasa, rod, seksualnost

Postkolonijalistička i postmodernistička okupiranost razlikama uslovila je preispitivanje identiteta, osobnosti, sopstva, politike tela, roda i seksualnosti i otvorila novi prostor njihovom istraživanju. Pitanje identiteta postalo je jedno od vodećih teorijskih i estetskih preokupacija tokom poslednje tri decenije dvadesetog veka (West 2004, 205). U istoriju umetnosti, najpre, ulazi kroz feminizam i pitanja rodnih politika sa esejom Linde Noklin (*Linda Nochlin*) *Žašto nije bilo velikih umetnica?* (*Why Have There Been No Great Women Artists?*) iz 1971. godine, a nakon toga problematično pitanje politike i definicije identiteta intenzivirano je kroz brojne studije koje su sa različitih metodoloških pozicija preispitivale ovaj problem, da bi tokom devedesetih godina interesovanje za *identitet* doživelo vrhunac. Ne čudi da se u okolnostima postkolonijalnog, liberalno-demokratskog sveta, u novoj „kulturnoj i društvenoj mnoštvenosti“ (Smit 2014, 26) javila potreba za uspostavljanjem (samo)identifikacije, a naročito za bavljenjem onim identitetima koje su prethodne društvene i političke ideologije zanemarivale, diskriminirale ili kojima su upravljale (najpre se misli na rasne i seksualne drugosti, pa i preispitivanje rodnih pozicija unutar falocentričnog patrijarhalnog sistema). Tokom devedesetih godina dvadesetog veka izlaze brojne studije koje se bave definisanjem identiteta, ali i pokušajem razumevanja njegove heterogenosti i raznorodnosti, poput studija Ričarda Dženkinsa (*Richard Jenkins, Social Identity*), Antonija Smita (*Anthony D. Smith, National Identity*), Stjuarta Hola (*Stuart Hall, Questions of Cultural Identity*), Džudit Batler (*Judith Butler, Gender Trouble*) i mnogih drugih. Ono oko čega se većina teorija identiteta slaže jeste da je identitet jedno osetljivo i kompleksno pitanje, on se odnosi na čitav niz stvorenja, stvari i supstanci (Jenkins 2004, 2), a proces (samo)identifikacije uvek je nedovršen, nepotpun, u stalnoj fazi artikulacije, zašivanja, nadodređivanja (Hall 2001, 217) – od Lakanovih (*Jacques Lacan*) teza o nepotpunosti subjekta, preko Džeklin Rouz (*Jacqueline Rose*) i tvrdnje da je identitet nešto što se nikada ne može dostići, pa do Batlerove koja govori o performativnosti rodnog identiteta. Prema rečima Stjuarta Hola i sam termin *identitet* je nepodoban za korišćenje jer ne označava svu kompleksnost koju ovaj fenomen sa sobom nosi. Isto tako, Hol ne nudi nikakvu alternativu, tvrdeći da nema drugih adekvatnih termina, ostavljajući ovaj kojeg bi uvek trebalo da zamislimo precrtanog (Hall 2001, 215–216).

Pitanje identiteta u istoriji moderne umetnosti postaje svesno postavljeno Dišanovim (*Marcel Duchamp*) (auto)portretom Roze Selavi (*Rose Sélavy*) iz 1920. godine, da bi *dreg* strategija postala sve češća praksa (Frida Kalo /*Frida Kahlo*/, Endi Vorhol /*Andy Warhol*/, Robert Mejpltorp /*Robert Mapplethorpe*/), a u savremenoj umetnosti metod „preuzimanja uloga“, osim što je portretno slikarstvo učinio ponovo aktuelnim (West 2004, 206), intenzivirao je pitanje o tome koliko je identitet u vezi sa subjektom, a koliko u vezi sa ulogama koje subjekt preuzima u okviru određenih diskurzivnih praksi. Osim kroz portretno slikarstvo, kao najčešći medij ispitivanja problematike identiteta u savremenoj umetnosti, aktuelni su i drugi modernistički i postmodernistički umetnički postupci analize određenog

fenomena, ali i kroz relaciju estetiku on postaje saglediv pojam. Te različite umetničke prakse ujedno su dokaz o tvrdnji da savremenost nema problem sa istorijom (umetnosti), već zapravo koristi njenu refleksiju kako bi odgovorila na pitanje šta znači živjeti u sadašnjosti (Smit 2014, 41). Ona ne pravi odklon, nije nulta tačka koja poništava prethodno, kao što je to slučaj sa modernističkim i postmodernističkim tendencijama. Naprotiv, vrlo često referiše i citira ne samo medije već i žanrove kroz koje postavlja problem življenja sa vremenom, u vremenu, izvan vremena.

Telo

Kako tvrdi francuski filozof Merlo-Ponti (*Maurice Merleau-Ponty*) „čovjek jeste telo“, telo je jedan od prvih temelja identiteta, ono je naša tačka u kojoj se dodirujemo sa svetom i nije prost objekt nego „grupisanje proživljenih značenja“ (Цюунс 2004, 323). Žensko telo je u patrijarhalnoj kulturi bilo objekat nadzora, kontrole, prisile, manipulacije, ali i pod pritiskom narastajuće kapitalističke ideje o doslovnoj kupovini identiteta, *new look* politici kozmetičke i estetske industrije (Adamović i Maskalan 2011, 50). Jednu postfeminističku kritiku pozicije ženskog tela ponudila je francuska umetnica Orlan, koja kroz svoje performanse preispituje društveno prihvatljivu/poželjnu estetiku. Tokom devedesetih Orlan snima svoje plastične operacije, kojih je ukupno bilo devet, a ovu seriju performansa nazvala je *Ultimativno remek delo – Reinkarnacija svete Orlan*. Za nju je sopstveno telo medij, a ona kao autor ima potpunu kontrolu oblikovanja, čime je želela da redefiniše ustaljen kanon aktivnog muškarca, stvaraoaca, i pasivne žene, muze. S druge strane, estetski zahtevi su takođe izlazili iz okvira nametnute estetike, čime je ugrozila i politiku gledanja, u kojoj je pasivan ženski pogled podređen aktivnom muškom koji projektuje svoje fantazije na ženski lik (Mulvey 1999, 80). Stvarajući jednu masku, van okvira poželjne zapadnjačke lepote, Orlan potcrtava iskarikiranost estetike u hipercivilizovanom, globalnom, kapitalističkom svetu u kojem ta maska „dehumanizuje obličje i doslovno postaje samo lice“. Njena osnovna ideja bila je sličnost sa Mona Lizom, Botičelijevom (*Sandro Botticelli*) Venerom, Žeromovom (*Jean-Léon Gérôme*) Psihom i Bušeovom (*François Boucher*) Evropom. Tom „maskom“, čiji estetski standardi ostaju u okvirima „lepog“, ponudila je novi model izgleda kao otpor nametnutim standardima lepote, ali i kao sredstvo demaskiranja hegemonije u savremenom svetu. U estetskim operacijama je našla način kako industrijskim, komercijalnim i korporacijskim kapitalističkim interesima oduzeti pravo određivanja lepote i njenih kriterijuma (Adamović i Maskalan 2011, 63). Ona želi biti lepa, ali pritom želi da njena lepota bude proizvod njene slobodne volje, umetničkog nadahnuća i angažmana. Orlanina maska ili „drugo lice“ tako postaje Drugost sopstvenom, ali i Drugost estetskoj normi epohe, kroz koju postaje

saglediv problem vlastitog identiteta. Na neophodnost Drugog u procesima samospoznaje upućuje već Lakan u teoriji razvojne faze Ega (*Faza ogledala*), u čijem je procesu formiranja integrisanog doživljavanja sopstva prisutnost majke u odrazu ogledala neminovna. S druge strane, u odbijanju konformizma Orlan vidi mogućnost izgradnje ženskog identiteta koji neće biti fiksiran, već na tragu onih postmodernističkih i savremenih teorija koje podrazumevaju identitetsku promenljivost, potragu, nedovršenost (Adamović i Maskalan 2011, 63–64). Svaki od performansa započinjao je čitanjem eseja *La robe* lakanovske psihoanalitičarke Eženi Luman Lusoni (*Eugénie Lemoine-Luccioni*), u kojem autorka upućuje na šizmu između onoga što jesmo i onoga što imamo, koji poput platonsko hrišćanske filozofije ističe binarizam prirode i sistema, a Orlanine estetske intervencije pomažu ostvarivanju harmonije stanja duha i telesne slike. Kako Lusoni upućuje, odeća čini naše telo takvim da se ono može kulturološki sagledati, artikulišući ga kao formu koja nešto znači (Haye i Wilson 1999, 2)⁸. U tom kontekstu, postavlja se pitanje koliko je kulturološko čitanje Orlanine nove „haljine“ napravilo otklon od onoga što kritikuje, a u kojoj meri ga potvrđuje.

Rasa

Definicija rase, zajedno sa svojim modelima reprezentacije, pojavljuje se, razvija, menja i neizostavan je deo uspostavljanja modernosti koja je, u fukoovskom smislu diskurs kulture, političke i institucionalne kontrole i potčinjavanja, u skladu sa pojavom evrocentrizma i evropske dominacije nastale kroz imperijalno osvajanje i vladavinu (Smalls 2004, 7). Globalna, postistorijska umetnost, kako savremenu određuju Hans Belting (*Hans Belting*) i Artur Danto (*Arthur Coleman Danto*), i njena ideja liminalnosti otvorila je mnogo veći prostor umetnosti rasnih drugih, naročito umetnost i širenje uticaja afroameričke kulture. Savremena umetnost crnačkih autora i autorki takođe preispituje identitet kroz politiku preuzimanja uloga. U ovom slučaju to preuzimanje uloga odnosi se na citatnost istorije zapadne (bele) umetnosti u njihovim radovima, koja može biti shvaćena kao Fosterova (*Hal Foster*) „slika-ekran“ čije značenje je u posredovanju onoga koji opaža i njegovog traumatskog doživljaja spoljašnjeg sveta (Атанасоглу-Калмајеп 2004, 359).

Kada je na svečanoj ceremoniji otkrivanja portreta, dvanaestog februara 2018. godine, prikazan portret Mišel Obame (*Michelle Obama*), afroameričke umetnice Ejmi Šerald, Obama je izjavila da razmišlja o svim onim „obojenim“ ženama koje će po prvi put imati priliku da u Nacionalnoj galeriji u Vašingtonu ugledaju nekog ko izgleda kao oni. Osećaj nesigurnosti afroameričkog pojedinca

⁸ Citirano prema Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe*, Paris: Seuil 1983, 147.

koji je proizvela nemogućnost identifikacije sa kolektivnim u okvirima muzejskih institucija, pa i zapadne istorije umetnosti načelno, bio je razlog zbog kojeg su i Keri Džejms Maršal (*Kerry James Marshall*) i Kehind Vajli, koji je izveo portret Baraka Obame (*Barack Obama*), slikali gotovo isključivo crnačku populaciju. Na pitanje zašto uglavnom slika Afroamerikance, Vajli je odgovorio da je oduvek bio inspirisan velikom Maršalovom slikom berbernice iz Narodnog muzeja umetnosti u Los Anđelesu, ali ga je isto tako plašilo odsustvo crnih ljudi na drugim slikama u muzejskoj postavci zbog čega je odlučio da u svojoj umetnosti prikazuje one koji izgledaju kao i on. Ako se vratimo na portret prve „crne dame“ iz Nacionalne galerije u Vašingtonu, uočićemo idejne veze sa fotografijom engleske princeze Margaret (*Margaret Rose*), rođene sestre kraljice Elizabete II (*Elizabeth Alexandra Mary*), koju je uradio Sesil Biton (*Cecil Beaton*). Izvesno je da nije reč o direktnom citatu, ali ono što povezuje ova dva primera jesu konteksti i efekti koje proizvode ove reprezentacije. Mišel Obama je prilikom portretisanja pozirala u haljini američke kreatorke Mišel Smit (*Michelle Smith*), vlasnice modnog brenda *Milly*, i predstavlja prvi portret crne žene koji postaje deo kolekcije vladarskih portreta Nacionalne galerije u Vašingtonu. Portret princeze Margaret izveo je čuveni engleski modni fotograf, ilustrator i dizajner Sesil Biton, na kojem se po prvi put ruši kraljevski kanon i dekorum reprezentacije. Naime, skandal je izazvala činjenica da je princeza za svoj dvadeset prvi rođendan ispred Bitonovog objektiva sedela u haljini koju je za nju uradio Kristijan Dior. To je bilo prvi put da je neko od članova kraljevske porodice obukao nešto što je nastalo van krojačkog dvorskog ateljea ili van ateljea dizajnera Normana Hartnela (*Norman Hartnell*) koji je bio zadužen za princezin izgled (Behlen 2016, 58). Ono što je zajedničko ovim portretima jeste ideja promene, rušenja barijere, preispitivanje identiteta, njegove pozicije i reprezentacije. Međutim, problem citatnosti zapadne istorije umetnosti uočljivije je i direktnije u radovima Kehinda Vajla. U seriji vitraža *Oplakivanje* iz 2016. godine, Vajli inkorporira crno telo u teme iz hrišćanske istorije, ostajući dosledan ne samo mediju već i ikonografiji. Isto tako, portrete afroameričkih selebitija radi kao reminiscencije na portrete evropskih vladara – portret Ajs Tia (*Ice T*) jeste citat Engrovog (*Jean Auguste Dominique Ingres*) portreta Napoleona Bonaparte (*Napoléon Bonaparte*) iz 1806. godine, dok portret Majkla Džeksona (*Michael Jackson*) nastaje po uzoru na Rubensov (*Peter Paul Rubens*) konjanički portret Filipa II od Španije (*Felipe II de Habsburgo*). Ovo su samo neki od primera na kojima se Vajli služi evropskim kulturnim nasleđem. Kultura se, kao demijurg ljudske stvarnosti, može posmatrati kao jedan od vrlo snažnih temelja identiteta, ali i kao okosnica identitetskih razlika (Stanković Pejnović 2010, 136). U pokušaju vlastitog pozicioniranja u odnosu na Drugo, Vajli se u svojevrsnom gestu autokolonizacije služi onim što Frojd (*Sigmund Freud*) naziva „prisila ponavljanja“ (Kričli 2003, 419), potvrđujući Fosterovu tezu o tome da slika nastaje kao proizvod procesa gledanja drugog, odnosno da je identifikacija oblikovanje prema drugom, utemeljena u fantaziji, projekciji i idealizaciji (Hall 2001, 217).

Rod i seksualnost

Rod kao društveni konstrukt o „muškosti“ i „ženskosti“ predstavlja jedan od najkompleksnijih, najosetljivijih i najzanimljivijih segmenata identiteta. On je taj koji je vekovima upravljao pogledima na svet, modelima ponašanja, pozicijama moći, a čija je stabilna struktura dovedena u pitanje u kapitalnom delu Džudit Butler *Nevolja s rodom* iz 1990. godine. Rod, paralelno sa sve brojnijim feminističkim i kvir studijama, postaje veoma dominantna tema savremene umetnosti. Kao primer interesovanja za tematiku rodnog identiteta, seksualnosti i tabu tema biće interpretiran rad Borisa Šribara koji se često bavi dijalogom između privatnog i javnog, intimnog i kolektivnog, zadirući u pitanja rodne i seksualne identifikacije i odnosa zajednice prema ovim temama. Izložbom *Muška stvar*, koja pripada domenu relacije estetike, realizovanom početkom februara 2010. godine u galeriji Remont, Šribar ispituje vlastiti stav, ali i stav publike prema pitanjima rodne (samo) identifikacije, kao i problem (ne)stabilne muškosti, polazeći od najranijih iskustava iz detinjstva (Ratković). Na izložbi je predstavljeno 13 fotografija i 160 čokoladnih skulptura penisa izlivenih po autorovom kalupu. Na crno-belim fotografijama prikazana je pubična regija 13 muškaraca sa skrivenim penisima, pritisnutim između butina. Kako se, prema psihoanalizi, čulom vida najpre prepoznaju polne razlike (Garb), ove Šribarove fotografije stvaraju neprijatnu dvojbu u procesu prepoznavanja rodnog identiteta portretisanih. Ideja je materijalizacija dečачke znatiželje o tome kako je izgledati kao devojčica u kojoj, kroz blagu homoerotsku igru, drugovi jedan drugom pokazuju kastrirani penis (Ratković). Međutim, ono na šta upućuju ove Šribarove fotografije utemeljeno je u teoriji o performativnosti roda, ali iznad toga upućuju na činjenicu da je i polnost konstituisana kulturno složenim označiteljskim lancem (Batler 2001, 124). Takođe, pokreću Lakanovu tezu o „imanju“ koje određuje muški položaj unutar heteroseksualne matrice (Batler 2001, 90), a koji u ovom slučaju postaje nestabilan. Ta nestabilnost „muškosti“ nastaje ustanovljavanjem više različitih modela muškosti u javnom diskursu početkom dvadeset prvog veka, odnosno činjenica da više ne postoji opšti model „muškosti“ koji bi kao u epohi hegemonog modela stizao do svakog, čime je muškarcima otežan proces traganja za identitetom (Šmale 2011, 276). S druge strane, Šribar ukazuje i na biseksualnu prirodu čoveka, kao i na Platonovu tezu (Platon 1983, 54–60), a potom i Polikleov kanon androgin koji je umetnički pol par ekselans, jer meša muško i žensko i dovodi ih u ravnotežu (Eko 2004, 345). Drugi deo izložbe, odnosno čokoladni penisi, zapravo su falusi. Naime, kalupom doslovno „odvojeni“ od autorovog penisa postaju falusi – simboli moći odvojeni od organa, kako kaže Butlerova. Ona Lakanovoj seksističkoj tezi o „imanju“ suprotstavlja tezu o „biti“ falus, odnosno govori o mogućnosti preuzimanja te moći (Batler 2001, 121). Šribar svojim čokoladnim falusima zapravo nudi „deo koji nedostaje“, redefinišući heteroseksualne norme, praveći zanimljivu javnu igru oralnog uživanja u konzumaciji moći.

Zaključak

Identitet, kao fenomen koji u velikoj mери utiče na međuljudske odnose, pokazao se kao dominantno polje istraživanja savremene umetnosti. Globalizacija i nove društvene okolnosti savremenosti ubrzale su i umnožile procese pozicioniranja vlastitog Ja u odnosu na Drugo, i to ne samo drugo koje je projekcija ega, već i veliko Drugo kao oličenje radikalne drugosti. Upravo ove četiri studije slučaja primeri su medijski i formalno različitih umetničkih praksi koje su povezane problematizovanjem tela kao jednog od temelja identiteta i kao mesta reprezentovanja rasnih i rodniх pozicija, a kroz koje postaje saglediva kompleksnost i heterogenost fenomena *identitet*. Ujedno potcrtavaju i njegovu neraskidivu vezu sa reprezentacijom čiji su modeli označeni i uslovljeni određenim identitetima. Telo kao „spoljni omotač“ i opšte mesto interesovanja francuske umetnice Orlan trpelo je promene kroz autorkine brojne umetničke projekte. Njen je identitet bio u procesu stvaranja, kreiranja, na tragu „uspostavljanja“, koji u potpunosti odgovara teorijama o nedostižnosti i nepotpunosti identiteta. Problem rase u istoriji umetnosti, prikazan kroz radove Kehinda Vajla i Ejmi Šerald koji se koriste tradicionalnim (evropskim) likovnim medijem – uljem na platnu, akcentuje neophodnost potrebe za uspostavljanjem kolektivne identifikacije, kao i neophodnost Drugog u procesima samoidentifikacije. Rodni identitet u savremenoj umetnosti i teoriji postaje tačka preispitivanja uticaja društvenih konstrukcija na percipiranje sopstva. Kao identitetski temelj koji je oduvek upravljao pozicijama moći, rod biva doslovno odvojen, kao i u Šribarovom radu, od onoga što ga „uslovljava“ – od pola, dobijajući performativan karakter. Ideja interakcije i dijaloga sa publikom kojom se Šribar služi možda je i najbolje sredstvo u pokušaju da se odgovori na kolektivno pitanje problema društvenih konstrukcija. Kompleksnom mrežom pojmova i značenja, slika i identitet postaju međusobno uslovljeni. Razumevanje strukture slike znači razumevanje svakog segmenta identiteta onoga koji sliku konstituiše.

LITERATURA

- Adamović, Mirjana i Ana Maskalan. „Tijelo, identitet i tjelesne modifikacije“. *Sociologija i proctor* 49 (2011): 49–70.
- Атанасоглу-Калмајер, Нина. „Ружно“ у *Критички термини историје уметности*, пр. Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, 346–362. Нови Сад: Светови, 2004.
- Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače*. Beograd: Samizdat B92, 2001.
- Behlen, Beatrice. “Does Your Highness feel like a gold person or a silver one?” Princess Margaret and Dior“. *Costume* 46 (2012): 55–74.
- Џоунс, Амелџа. „Тело“ у *Критички термини историје уметности*, пр. Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, 313–329. Нови Сад: Светови, 2004.

- Eko, Umberto. *Istorija lepote*. Beograd: Plato, 2004.
- Garb, Tamar. *Rod i predstava* (uvod). Beograd: Centar za ženske studije, dostupno na: <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/223-rod-i-predstava-uvod> [pristupljeno 20. septembra 2018]
- Grupa autora. *Defining dress. Dress as object, meaning and identity*, ed. Amy de la Haye and Elizabeth Wilson. Manchester and New York: Manchester University Press, 1999.
- Hall, Stuart. „Kome treba indentitet“. *Reč* 64 (2001): 215–233.
<http://kehindewiley.com/about/> [pristupljeno 22. septembra 2018]
- Jenkins, Richard. *Social Identity*, London: Routledge, 2004.
- Kričli, Sajmon. „Izvorni traumatizam: Levinas i psihoanaliza“. *Reč* 17 (2003): 417–429.
- Mulvey, Laura. „Vizualni užitek i narativni film“ u *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, pr. Ljiljana Kolešnik, 65–82. Zagreb: Centar za ženske studije, 1999.
- Platon. *Gozba*. Beograd: BIGZ, 1983.
- Ratković, Marija. *Muška stvar/Male Thing*. Dostupno na: <https://borissribar.webs.com/texts.htm> [pristupljeno 23. septembra 2018]
- Smalls, James. “Slavery is a Woman: ‘Race’, Gender, and Visuality in Marie Benoist’s Portrait d’une négresse (1800)“, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 3 (2004).
- Smit, Teri. *Savremena umetnost i savremenost*. Beograd: Orion art, 2014.
- Шмале, Волфганг. *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*. Београд: Клио, 2011.
- West, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Nikola Ivanović
The Gallery of Matica srpska, Novi Sad

**IDENTITY(ES) IN CONTEMPORARY ART
BODY, RACE, GENDER AND SEXUALITY**

Summary:

The question of identity became one of the leading questions in scientific discourse during the last decade of the twentieth century, and during the first decade of the twenty-first century came out of the scientific boundaries and more seriously became a daily interest. In the context of contemporaneity, reconsideration of identity exists at the same time in theoretic and aesthetic researches, therefore this text will be based on understanding, interpretation and the politics of representation of different identities in contemporary theory and art, through short case studies of four authors (ORLAN, Amy Sberald, Kehinde Wiley, and Boris Šribar). The special focus will be on the most considered segments of identity – body, race, gender, and the questions of sexuality.

Key words:

Identity, contemporary art, body, race, gender, sexuality