

Performans kao umjetnost - Tijelo kao umjetnost

Jovanović, Katerina

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:116287>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

**PERFORMANS KAO UMJETNOST – TIJELO KAO
UMJETNOST**

Vlasta Delimar

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr. sc. Nataša Lah, doc.

Komentor: dr. sc. Nenad Mišćević, prof.

Diplomandica: Katerina Jovanović

0009056142

Rijeka, 29. rujna 2016.

Sadržaj

SAŽETAK.....	1
Ključne riječi	2
1. UVOD	3
2. PERFORMANS U „SVIJETU UMJETNOSTI“	6
2.1. Umjetnički status performansa	10
2.2. Performans i teorija formalizma	15
2.3. Performans kroz povijest	19
3. ODNOS PERFORMATIVNE UMJETNOSTI S NEKIM PROBLEMIMA SUVREMENE FILOZOFIJE.....	32
3.1. Tijelo kao medij i metafora	33
3.2. Problem zazora i tijelo	36
3.3. Pejorativi u umjetnosti.....	43
4. STUDIJA SLUČAJA – VLASTA DELIMAR.....	46
4.1. Vlasta Delimar: životni put „ikone preformansa“	48
4.2. Zašto problem zazora, pejorativnost i upotrebu tijela kao medija usko vežemo uz umjetnost V. Delimar?.....	51
4.3. Transformacija ličnosti (1980.), Šetnja kao lady Godiva (2001.) i Lorelei (2010.).....	54
5. ZAKLJUČAK	59
SUMMARY	60
Key words.....	60
LITERATURA.....	60
POPIS FOTOGRAFIJA	63

SAŽETAK

Rad pod naslovom „*Performans kao umjetnost – tijelo kao umjetnost*“ bavi se umjetničkom formom i povijesnim razvojem performansa i odgovara na pitanja što je performans i po čemu ga razlikujemo od drugih standardnih oblika ponašanja u društvenoj interakciji. S obzirom da se u radu zastupa stajalište po kojem upravo „značajna forma“ razlikuje umjetnost performansa od drugih, standardnih oblika ljudskog ponašanja nastoji se pokazati u kojoj je mjeri teorija formalizma primjenjiva na povijesnu i filozofsku analizu performativne umjetnosti. Razmatra se povijesni razvoj performansa kroz megakulturne pojave modernizma i postmodernizma, od perioda talijanskog futurizma do suvremene „medijske“ generacije umjetnika. Performans se pozicionira u kontekstu konceptualne umjetnosti, napose teorijskog koncepta „svijeta umjetnosti“. S obzirom da je rad interdisciplinarne prirode i povezuje teoriju umjetnosti sa suvremenom filozofijom, nužna poveznica se nalazi u teorijskom problemu i fenomenu „tijela“, napose problemima zazora, metafore i pejorativnih aspekata umjetničke poruke. Hrvatska umjetnica performansa Vlasta Delimar, u svom radu apostrofira ovdje navedene aspekte umjetničke i filozofske problematike pa se posebna pažnja usmjerava na njezin rad i u raspravi o performansu uzima kao uzorna studija slučaja.

Ključne riječi: performans, tijelo, značajna forma, zazor, metafora, pejorativ, Vlasta Delimar

1. UVOD

Stupanjem modernizma na scenu povijesno umjetničkih pojava i povijesnih promjena, dolazi do otklona od tradicionalističkog tumačenja umjetnosti čime su granice između umjetnosti i neumjetnosti dovedene u pitanje. Turbulentna umjetnička scena već polovicom XIX. st. počinje stvarati umjetnička djela koja su izmicala propisanim uvjetima umjetnosti. Izvor promjene koji prethodi modernizmu nalazimo u promjenama koje su nastupile tijekom XIX st., napose napretku znanosti, industrije i tehnologije u cjelini. Izum fotografije bitno je utjecao na promjenu nazora o smislu realističnosti prikaza. „Problem moderne umjetnosti je u tome što ona ne trpi univerzalnost kao nešto neposredno; univerzalno se ne može na aprioran način naturiti kao zahtjev umjetnosti koja sad u traženju jedinstva djela vidi predrasudu idealističke tradicije“.¹ Za ključni moment razdora akademske, tradicionalne struje umjetnika i onih naprednih, uzimamo 1863. kada Edouard Manet² slika *Doručak na travi*³ – rad koji se ujedno smatra i prvom slikom moderne umjetnosti. Manet, kao poznati *flaner*⁴, *Doručkom* poručuje osudu građanskih vrijednosti i akademskog ukusa, te ukazuje kako umjetnost treba ići u korak s vremenom. Time se otvara prostor larpurlartizmu⁵ u kojem umjetnici teže vizualnom manifestu umjetničke slobode te se udaljavaju od novovjekovnog, normativnog akademizma i tradicionalnog doživljavanja umjetnosti kao „prozor u svijet“.

¹ Milan Uzelac, *Fenomenologija umjetnosti: uvod u transcendentalnu kozmologiju* (Novi Sad: Studio Veris, 2008), 60.

² Edouard Manet (1832. – 1883.) francuski slikar i grafičar, realist i impresionist, a ujedno i jedna od prvih osoba moderne umjetnosti.

³ Prva moderna slika koja je 1863. god. odbijena na izložbi Salona u Parizu i bila je jedan od onih radova zbog kojih je Luj Napoleon odobrio izložbu odbijenih radova umjetnika – Salon des Refuse, koja se održavati usporedno sa službenim Salonom. Manet na slici suprotstavlja suvremeni moral u liku odjevenih muškaraca s nagim likom žene u prirodnom okolišu koja je trebala predstavljati prostitutku što je šokiralo javnost. Položaj figura Manet preuzima s bakropisa Marcantonija Raimondija, na kojem je uprizoren detalj Riječnih bogova s Rafaelove slike *Parisov sud*. Kao što je i Paris odlučio dati zlatnu jabuku odvažnoj djevojci koja se usudila biti žena svog vremena, umjesto božici, tako se i Manet posvećuje slikanju istinite stvarnosti umjesto akademskog romantizma. Prema Manetu, slika treba biti čisto slikarstvo poteza kista, te on teži slobodnom kombiniranju bilo kojih elemenata u korist estetskog dojma. Slika se danas nalazi u Museu Louvre u Parizu.

⁴ *Flaner* (franc. *flaneur*) osoba koja se kreće po gradu, slobodno, bez posebno zacrtanog cilja, ritma ili redosljedja; lutalica. Svoju književnu slavu flaner duguje začetniku ideje o estetskom modernitetu – pjesniku Charlesu Baudelaireu. On u svom eseju *Slikar modernog života* (1863.) prikazuje flanera kao slikara Constantina Guysa, ali svojedobno flaner postaje simbolom modernog umjetnika. Prema Baudelaireu, flaner je šetač gradskim prolazima i ulicama, uronjen u gomilu, ali ne i čovjek gomile, princ koji uživa svom inkognitu, u potrazi sa osebnom kvalitetom, želeći se samoostvariti i pritom sposoban secirati kontekst industrijskog društva kojeg je i on dio. Baudelaireova gradskoga lutalica u teoriju moderne kulture uveo je Walter Benjamin.

⁵ Larpurlartizam (franc. *l'art pour l'art* – umjetnost radi umjetnosti) je estetski smjer zasnovan na tezi da je umjetničko djelo samo sebi svrhom. Pojam i naziv je prvi put upotrijebio 1836. god. Victor Cousin u Francuskoj da bi označio umjetnost oslobođenu od vjerskih i etičkih stega, a kao na reakciju na građanski utilitarizam.

XX. st. donosi promjenu paradigme koja je, za razliku od stare, djelovala kroz pluralitet umjetničkih jezika, stilova, ideja, ali i ideologija, zbog čega nije moguće govoriti o univerzalnom i dominantnom umjetničkom pokretu, već o različitim, nerijetko i suprotstavljenim umjetničkim praksama. Novi vijek vodio se za formulacijom umjetnosti G. W. F. Hegela⁶ kao odnosa forme i sadržaja što biva snažno poljuljano modernim stremljenjima koja ciljano problematiziraju odnos umjetnika sa svijetom. Pojavom i prihvaćanjem mnogih –*izama* (realizam, impresionizam, ekspresionizam, itd.) koji umjetnost ili interpretiraju na svoje načine ili ju u potpunosti negiraju, dolazi do promjene fokusa. Takve „promjene umjetnosti radikalno su rušile sve predodžbe o umjetnosti jednu po jednu, a s njima i sve (do)tadašnje definicije umjetnosti“⁷. Promjena stanja svijesti, kulturoloških segmenata, doživljaja okoline i stvarnosti, negiranje forme i umjetnosti kao kontemplativnog medija, rušenje normativnog sustava od strane umjetnika koji je nalagao estetiku lijepog i isključivost tematske slobode, svjesno ili nesvjesno, gradi novi subverzivni svijet, za kojeg tradicionalisti smatraju da nije ču umjetnost jer je sve manje radova (u tom svijetu) koji bi zadovoljavali neke ranije kriterije klasifikacije djela kao umjetničkog, tj. očituje se odmak od zadane paradigme umjetničkog djela. Čini se kako je današnje društvo zasićeno apsurdom koji se krije u nerazumijevanju, neznanju i ideji „*anything goes*“⁸ uslijed čega se (više puta) nastoji bezvrijedno učiniti vrijednim divljenja, a kojeg serviraju različite društvene elite pri čemu se umjetnost poistovjećuje, štoviše od nje se i očekuje određena doza ispraznosti, neutemeljenog šoka. Stoga je, vrlo lako za povjerovati, kako „Odradek“⁹, Kafkina mašina čija se funkcija sastoji upravo u tome da nema nikakvu funkciju, fascinira suvremenog čovjeka jednako kao i rekord od 22 osobe sabijene u telefonsku kabinu“¹⁰. Što je apsurd veći, to je više podložan reakcijama, zbog čega mnogi (neopravdano) vjeruju da smo zarobljeni u odumiranju umjetničkog, ne trudeći se usvojiti bitnu razliku na relaciji suvremenost – apsurd.

⁶ G. W. F. Hegel (1770. – 1831.), njemački filozof i uz J. G. Fichtea i F. W. J. Schellinga jedan od predstavnika njemačkog idealizma. Po njemu je ideja bit svega.

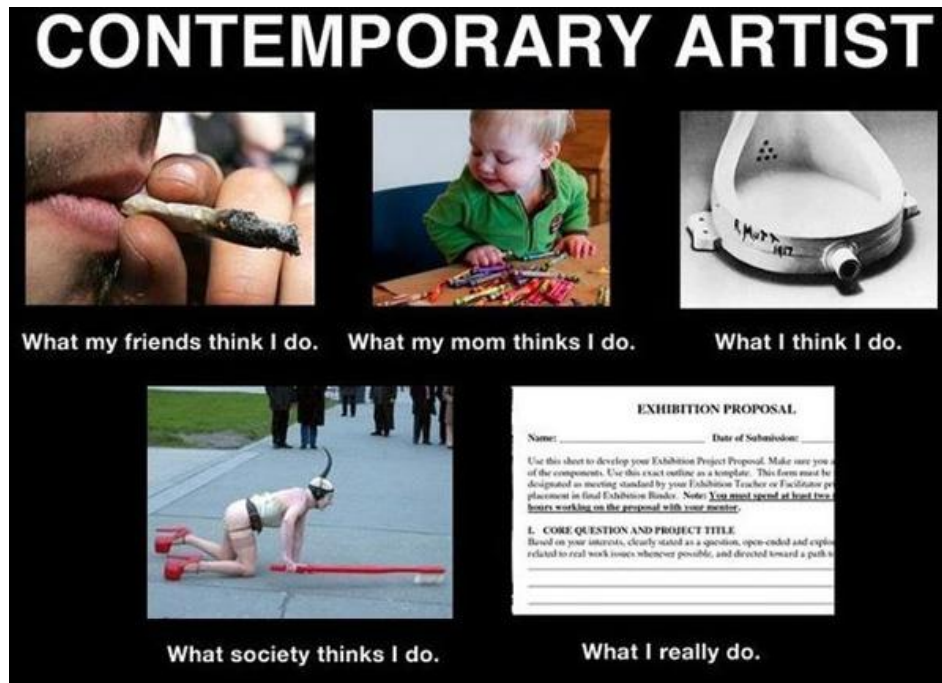
⁷ Ivan Paraščić, „O institucijskoj teoriji umjetnosti“, *Prolegomena* 2008, Vol. 7, br. 2 (studeni 2008), traži pod „Podatci o pojavljivanju“, http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=45937 (31. svibnja 2016)

⁸ „*Anything goes*“ je parola svojstvena postmodernizmu koja poručuje kako danas svašta može proći pod pojmom umjetnosti i kako današnje vrijeme upravo to i dozvoljava uslijed brisanja kriterija i nemogućnosti određivanja normi koje će potvrđivati da nešto jest, a nešto nije umjetničko djelo kao što su postojali jasni kriteriji do kraja 19. st.

⁹ „*Briga obiteljskog čovjeka (Die Sorge des Hausvaters)*“ je kratka priča Franza Kafke napisana između 1914. i 1917. god., a koja se uglavnom bavi malim stvorenjem zvanim Odradek. Stvorenje je privuklo pozornost mnogih filozofa i književnih kritičara koji su pokušali protumačiti njegovo značenje. Kao i u svim Kafkinim radovima, i ovo stvorenje i njegovo značenje mogu biti tumačeni iz različitih gledišta. Nije mogu odrediti što točno Odradek jest, ali jedna od mogućih interpretacija tvrdi da Odradek reprezentira beskoristan, bezopasan predmet koji se čuva bez posebnog razloga.

¹⁰ Ivan Focht, „Hegel i kraj umjetnosti“, *Odjek jesen/zima* 2011, (Izvornik: *Politika*, subota 14. jun 1980), traži pod „Podatci o pojavljivanju“, <http://www.odjek.ba/?broj=26&id=07> (31. svibnja 2016)

Umjetnost je danas dostupna svima, ona je tu za čovjeka, ali strah od različitosti i nerazumijevanje „novoga“ ponekad blokiraju suživot sa suvremenošću.



Slika 1. Suvremena umjetnost uzrokuje nejasnoće zbog kojih ju publika često puta poistovjećuje s apsurdnom, tj. radnjama koje ne zaslužuju imati umjetnički status.¹¹

Ono čime ćemo se baviti u ovom tekstu tiče se performansa kao jednog vida moderne umjetnosti na način da se pokažu njegovi umjetnički aspekti i svojstva. O tome će biti govora u prvom poglavlju koje istražuje što to performans uopće jest, kako ga razlikujemo od drugih radnji i kako se razvijao kroz povijest. U praksi se nerijetko događalo da svijet umjetnost teško izlazi na kraj s onim što u čovjeku budi konfuziju i ostaje nejasno i nedokučivo. Ali, konceptualna umjetnost¹² (kao dio velike suvremenoumjetničke mašinerije) zagovara upravo

¹¹ Preuzeto s: goo.gl/oyLY9q

¹² Konceptualna umjetnost pojavila se kao umjetnički pokret između 1966. i 1978. god. Prema Mišku Šuvakoviću, konceptualna umj. je autorefleksivni, analitički, kritički, proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i svijeta umjetnosti. Cilj konceptualnih umjetnika nije stvaranje umjetničkih djela nego istraživanje, analiza i rasprava uvjeta nastajanja umjetničkog djela. Umjetnička djela koja nastaju u konceptualnoj umjetnosti su koncepti i teorijski objekti, a njihov smisao je unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, prezentiranja, recepcije i potrošnje umjetnosti i zasnivanje teorijskog istraživanja u umjetničkom djelovanju, iz kojeg je teorija bila isključena. Pojednostavljeno, u konceptualnoj umjetnosti došlo je do (1) zamjene umjetničkog djela prezentiranjem mišljenja i ponašanja samog umjetnika; (2) dematerijalizacije umjetničkog objekta bavljenjem prirodnim fenomenima, idejama, konceptima i dokumentarnim, a ne stvaralačkim postupcima likovnog izražavanja; (3) razvijanja teorijskog rada umjetnika.

to. 60ih godina XX. st., kada društvo već lagano ulazi u postmodernizam¹³, briše se granica tijela i iskustva¹⁴, te izbijaju različiti umjetnički oblici poput body arta, performansa, happeninga, itd., bitno vezani uz konceptualnost. U drugom poglavlju teksta govori se o glavnom mediju tih umjetničkih oblika – tijelu. Jednostavno, živimo u vremenu u kojem je reprodukcija tijela (putem reklama, fotografije, video spotova, mode, itd.) uzela maha, a ono svoju inačicu u umjetnosti pronalazi u performansu, čime se inicira estetika događaja jer upravo performans, u službi događaja, postaje simbol žive umjetnosti i živog pokreta. Ona „povezuje dotad sve razdvojene forme suvremene umjetnosti kao što su instalacije, akcije, happeninzi, konceptualnosti i kontekstualnosti“¹⁵ što će biti pojašnjeno u trećem poglavlju posvećenom studiji slučaja Vlaste Delimar¹⁶.

2. PERFORMANS U „SVIJETU UMJETNOSTI“

Nakon umjetnosti novovjekovnog razdoblja, renesanse i baroka, koju je definirala harmonija, sklad, ljepota, uzvišenost, profinjenost i kontemplacija, umjetničku scenu okupirao je potpuno drugačiji način konzumiranja i upražnjavanja umjetnosti. Svojevrsni bunt zabilježen u XX. st., kojim su umjetnici novim idejama, pravcima, tehnikama i filozofijom umjetnosti donijeli promjenu, rezultirao je probijanjem različitih umjetničkih praksi koje su jamčile jednu drugu vrstu slobode duha koja je do tada bila opstruirana i degradirana od strane normativnog sustava proizašlog od umjetničkih institucija. Iz poklapanja krize pojma umjetničkog djela i nastajanja moderne umjetnosti Theodor Adorno¹⁷ zaključuje da se više ne teži k dekomponiranju djela na izvorne elemente, već da odnos njegovih elemenata treba shvaćati

¹³ Označava period druge polovice 20.st. vođen idejom *anything goes*. Postmodernizam je simbol kritike apsolutnih istina, identiteta i tzv. velikih mjerodavnih priča ustanovljenih u modernizmu, od prosvjetiteljstva naovamo, u filozofiji, umjetnosti, kritici, arhitekturi, povijesti i kulturi. Postmodernizam pokriva način mišljenja (kritika) i proizvode tog mišljenja, te podrazumijeva modernizam kao povlaštenog unutarnjeg sugovornika podvrgnutoga često radikalnomu, cirkularnom i, prema nekima, suvišnomu propitivanju: postmodernizam je dio unutarnje logike modernizma. Postmodernizam je proturječan unutar svog djelovanja, simultan je i vremenski neograničen.

¹⁴XX. st. možemo smatrati prekretnicom odnosa umjetnika prema tijelu. Iskustvo i tijelo nisu više dva suprotstavljena pojma, niti se na tijelo isključivo gleda negativno. Umjetnici se okreću tijelu kako bi detaljnije doživjeli i iskusili svijet i tako, u društvenom kontekstu, izgradili vlastiti identitet i sustav vrednovanja. Iskustvo postaje integralni dio tijela i kao takvo omogućava intenzivniju spoznaju okoline i svijeta.

¹⁵Žarko Paić, „Događaj i razlika: Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti“, *Filozofska istraživanja* 33 (2013): 6.

¹⁶Vlasta Delimar (1956.) prva hrvatska žena performerica o kojoj će više biti rečeno u trećem poglavlju teksta.

¹⁷Theodor Adorno (1903. – 1969.), njemački filozof, sociolog i muzikolog, a uz Maxa Horkheimera pamtime ga kao suutemeljitelja Frankfurtske škole.

procesualno. Jedna od tih neprihvatljivih umjetničkih praksi, naročito tradiciji naklonjenih umjetnika i kulturnjaka, bio je i performans.

Performans (engl. *performance art*) je „režirani ili neregirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom“¹⁸. Kako performans zastupa jedan oblik konceptualne umjetnosti nastao 60ih god. XX. st. shvaćamo ga kao zaseban diskurs oživljen povezivanjem body arta, happeninga i određenih oblika kazališta, uključujući i scenske elemente. Miško Šuvaković¹⁹ pojmu performansa pristupa dvoznačno tumačeći ga kao (1) događaj koji je u umjetnost službeno uveden ranih 70ih te koji označava složene, unaprijed pripremljene događaje ostvarene od strane umjetnika (koji je u isto vrijeme i autor) pred publikom (muzejska, galerijska ili slučajna); ili ga (2) primjenjuje retrospektivno, kao povijesni označitelj umjetničkih eksperimenata, sa širokim rasponom događaja od futurističkih festivala, dadaističkog kabareta, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala, preko hepeninga, neodade i fluksusa, akcija, body arta, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih i postmodernističkih performansa. S obzirom na Šuvakovićevo drugo poimanje, performans možemo tretirati kao odraz ili ideju začetu na račun ekonomskih, društveno-socijalnih, kulturnih ili političkih akcija koji, po svojoj prirodi, pripada izvođačkim umjetnostima (engl. *performing arts*) obuhvaćajući široku paletu različitih umjetničkih praksi temeljenih na procesu izvođenja. Tako performans unutar sebe zahtijeva razlikovanje pojmova izvođenja (engl. *performing*) i izvedbe (engl. *performance*). „Izvedba se odnosi na fenomen izvođenja, njegov materijalni proizvod ili rezultat, a izvođenje se odnosi na proces, praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta.“²⁰ Ovdje je naglasak na samom procesu nastajanja umjetničkog djela koji ideju nastoji realizirati kroz pokret, proces i akciju, a ne na finalnom produktu (fizičkom predmetu), koji je po svom karakteru ekonomske prirode, tj. namijenjen je tržištu umjetnina. Ipak, i performans ostavlja trag kroz materijalni zapis, no u tradicionalnom smislu izostaje krajnje umjetničko djelo podložno promatranju ili prosuđivanju njegovih estetskih kvaliteta. Izvoditi performans znači djelovati na određene načine kako bi se zadobila pažnja onih koji ga promatraju, stoga radnji koja se izvodi pristupamo na evaluativan način, s ciljem

¹⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 451.

¹⁹ Miško Šuvaković (1954.) je srpski teoretičar umjetnosti. Suosnivač je konceptualističke grupe 143 (1975. – 1980.) i suosnivač i suradnik umjetničke i teorijske institucije Zajednica za Istraživanje Prostora (1982. – 1989.). Od 1988. god. član je Slovenskog estetičkog društva. Doktorirao je na Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu s temom „Analitička filozofija i teorija umjetnika“ 1933. god. Predaje estetiku i teoriju umjetnosti na Fakultetu muzičke umjetnosti i na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijima Univerziteta umjetnosti u Beogradu.

²⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 453.

vrednovanja uspješnosti realizirane ideje. Za razliku od drugih umjetničkih praksi, performans je takva vrsta događaja koji omogućava publici aktivno sudjelovanje u njemu ili pak pruža čisti receptivni doživljaj, a sama radnja, koja je više ili manje tematski određena i ograničenog vremenskog trajanja, djelomično počiva na spontanoj reakciji publike vezanoj za sam završetak performansa. Ukoliko umjetnik ima za cilj angažirati publiku i uvući ju u samu srž radnje kako bi i ona, u konačnici, postala dio performansa, nerijetko se zna desiti da je granica između izvođača performansa i publike vrlo nejasna. No, takva situacija performansu nipošto ne umanjuje status umjetničkog djela, već svoje mjesto pronalazi među različitim kriterijima klasifikacije. S obzirom na okolnosti i glavnu zamisao izvedbe, performansi se mogu klasificirati prema (1) *mjestu izvođenja* što se odnosi na privatni performans s odabranom publikom ili bez nje, zatim performans koji se izvodi u muzejskom ili galerijskom prostoru ili u prirodi; uzimajući u obzir (2) *autora izvođača*, performer²¹ može ili ne mora biti autor izvedbe i u tom slučaju status izvođača pripada publici, plesačima ili profesionalnim glumcima; a sam (3) *događaj* u performansu može biti režiran tako da prikazuje stvarni događaj ili se performans izvodi kao stvarni doslovni događaj što se očituje kroz ponašanje umjetnika i njegov tjelesni diskurs; (4) kriterij *medija* razlikuje performans koji je „direktno izveden pred publikom, bez medijskog posredovanja ili pak bez publike koja promatra događaj direktnim TV-video prijenosom, a video ili filmski ekran s emitiranim materijalom je dio performansa (video i filmski performans)“²²; kako je performans živa izvedba, možemo ga razlikovati i prema (5) *vrsti aktivnosti* što se odnosi na „tjelesni performans zasnovan na kretanju i radu s ljudskim tijelom, oralni ili zvučni performans zasnovan na događaju ostvarenom glasom i zvukom, govorni performans zasnovan na govoru teksta, igrani performans zasnovan na elementima plesa ili baleta“²³.

Navedeni kriteriji ističu složenost i raznovrsnost performansa, no ipak se njegova glavna specifičnost bazira na ideji događaja kao nositelja umjetničkog statusa koja je zaživjela povezivanjem različitih, ali međusobno povezanih segmenata. Prvenstveno se to odnosi na artefakt koji se više ne stvara da bi bio segment estetskog ili misaonog procesa koji nema potrebe za praktičnom realizacijom, već da bi participirao u vidu umjetničke igre. S druge strane, „čin stvaranja slike i skulpture je postao važniji od čina pokazivanja i kontempliranja djela, odnosno procesu stvaranja se oduzima produkt i sam događaj se prikazuje kao

²¹ Performer je osoba koja izvodi unaprijed zamišljeni i režirani ili nerežirani događaj. Tu može biti riječ o performansu, happeningu ili body artu. Performer koristi vlastito tijelo koje, uz potrebne rekvizite, postaje njegov najvažniji medij i materijal.

²² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 451.

²³ Ibid.

umjetnički rad, dok ponašanje umjetnika od igre i provokacije preko sinteze umjetnosti i života do govora umjetnika u prvom licu, postaje područje legitimnog umjetničkog izražavanja, istraživanja i rada²⁴. Umjetnički performans zauzima mjesto u kontekstu osnovnih praksi na koje mislimo kada kažemo „izvođenje umjetnosti“, a što se „odnosi na stvaranje procesa s materijalima i energijama u kojima je umjetnik akter događaja“²⁵. Te prakse obuhvaćaju norme koje pripisuju određenu vrstu ponašanja za performere i za recipijente. Doživljavamo li ga kao interpretaciju, akcijsku umjetnost ili živu intervenciju u prostoru, performans (kao eklektičan spoj različitih oblika izražavanja i ponašanja) podrazumijeva određeni koncept koji mu garantira umjetnički status i pruža široku slobodu komunikacije, istovremeno štiteći i osiguravajući namjeru i ideju performerera.

Taj „određeni koncept“ implicira svijet umjetnosti koji podrazumijeva instituciju, tj. ugođeni mehanizam odgovoran za dodjelu statusa umjetničkog djela²⁶ koje „djeluje na razum, osjećaje i imaginaciju, oplemenjujući čovjeka i ljudsku kulturu“²⁷. Svijet umjetnosti (engl. *art world*) je pojmovna konstrukcija Arthura Dantoa²⁸ kojom se iskazuje kompleksnost umjetničkog djela, odnosno, radi se o teorijskom stajalištu po kojem umjetničko djelo ne podrazumijeva samo materijalni predmet ili vizualni fenomen, već ono predstavlja objekt „koji ima mjesto u povijesti umjetnosti (označen je mjestom u povijesti umjetnosti); koji pokazuje stavove umjetnika; u koji su ugrađene interpretacije (umjetnika kao prvog interpretatora, kritike i teorije umjetnosti)“²⁹. Svijet umjetnosti je neformalna institucija, pragmatični model koji obuhvaća sve kompetentne institucije kulture i koji je odgovoran za „odobranje“ radova interpretiranih kroz umjetnost. Drugim riječima, to je institucija koja sadrži skup sustava osnovnih praksi koje se podudaraju s različitim umjetničkim formama, a autoritet i pravo potvrđivanja statusa umjetničkog djela pripada osobama s evidentnim iskustvom i, prije svega, poznavateljima umjetnosti i povijesti umjetnosti. Dakle, svijet umjetnosti ne implicira samo ono što se pojavljuje pred recipijentom već zagovara širi spektar znanja koje će učvrstiti kompetenciju onih koji se bave umjetnošću iz bilo kojeg kuta. Bitno svojstvo umjetničkog

²⁴ Ibid.

²⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 452.

²⁶ Prema Mišku Šuvakoviću, umjetničko djelo je posebna tvorevina koju stvara umjetnik, tj. ono je dovršeni materijalni predmet (slika, skulptura, grafika, instalacija, fotografija, film). Umjetničko djelo je zatvorena i završena materijalna i konceptualna cjelina, najčešće određena oblikovnim principom, a to znači izvedenom i uspostavljenom formom.

²⁷ Davor Pečnjak i Dragica Bartulin, „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra* 83, 2 (2013): 376.

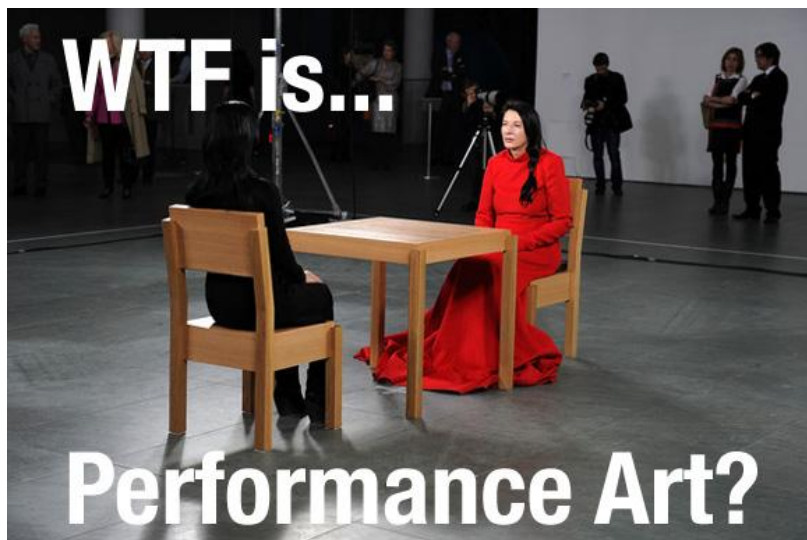
²⁸ Arthur Danto (1924. – 2013.) američki estetičar i filozof. Bavi se ontološkim pitanjima „što je umjetnost?“ i „što je umjetničko djelo?“. Utvrđuje pojam umjetničkog svijeta i na primjeru Warholovih *Brillo kutija* ispituje razliku između umjetničkog i neumjetničkog predmeta. Jedan je od pokretača institucionalne teorije.

²⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 587.

djela prestaje biti vidljivo te ukazuje da razlika između umjetnosti i neumjetnosti egzistira u društvenom kontekstu i društvenoj instituciji umjetničkog svijeta. Minimum svijeta umjetnosti sačinjavaju dva para relacija: umjetnik – djelo i umjetnik – publika³⁰; umjetnik stvara umjetnost, a publika kao kolektiv svjesno i s velikom dozom povjerenja prihvaća i usvaja da ono što im se predstavlja jest produkt umjetnosti te s punim povjerenjem pristupa interpretiranju onoga što se nalazi pred njima. Zasiurno postoji velika šansa da se nakon određenog vremena svijet umjetnosti pokaže kao refleksija, odnosno paradigma realnog svijeta.

Nije rijetkost da publika ostane zatečena pred onim što joj se nudi kroz razne umjetničke institucije, izazivajući nedoumicu stoje li zaista pred umjetničkim djelom ili prisustvuju stvarnom trenutku. Upravo je performans takav medij koji izaziva (možda) najviše nejasnoća kada je u pitanju distinkcija umjetničkih i neumjetničkih radnji. Stoga se u sljedećem poglavlju bavimo problematikom prepoznavanja performansnih radnji i sukladno tome, značenju i poimanju termina „status umjetničkog djela“.

2.1. Umjetnički status performansa



Slika 2. Marina Abramović, *The Artist is Present*, MoMA, 2010.³¹

³⁰ Relacija umjetnik – publika grade konstitutivni temelj svijeta umjetnosti.

³¹ Preuzeto s: goo.gl/RRvy3s

Problem statusa umjetničkog djela, odnosno pitanje njegova institucionalnog legitimiteta naćeo je Danto svojim ćlankom *The Artworld* iz 1964. godine u kojem propituje na koji naćin je moguće razlikovati *Brillo kutije* (1964.) Andyja Warhola od njezinih svjetovnih inaćica u koje su se pakirale spuŹvice za ćišćenje suća. Warholovi radovi znaćajni su prvenstveno zbog nastojanja da ispitaju granicu između umjetnosti i neumjetnosti. Danto rješenje pronalazi u poznavanju povijesti i teorije umjetnosti ćime bi ontoloŹka³² razlika između Warholovih *Brillo kutija* i onih sa polica trgovina postala jasna. Uz to, treba imati na umu da promatraći u razlićitim vremenskim i povijesnim razdobljima umjetnićkim djelima pristupaju s krajnje razlićitim iskustvima.

Situacija s performansom vrlo je bliska rećenome, ali ćemo problemu pristupiti na neŹto jednostavniji naćin. Amerićki filozof David Davies u svojoj knjizi *Philosophy of the Performing Arts* iz 2011. god. razlikuje dvije vrste radnji. Prema njegovom tumaćenju, svi performansi su akcije, ali svaka akcija nije performans. S obzirom na to, Davies razlikuje dvije vrste radnji koje oznaćava kao performans „u punom smislu“ (*performance in the full sense*) i performans „u ćisto evaluativnom smislu“ (*performance in the merely evaluative sense*). U tom smislu daje sljedeći primjer. Kada opisujem mehanićaru nepravilne performanse/radnje svog motocikla dok ga vozim po zimskim uvjetima, ne pripisujem te djelatnosti motociklu, već samo navodim karakteristićna svojstva motocikla u kontekstu gdje je on subjekt evaluacije. To znaći, da moj motocikl u niti jednom slućaju nema status performera, iako je to Źto izvodi performans u ćisto evaluativnom smislu, tj. vrsta regularnosti koja se procjenjuje u odnosu na neke propisane norme vezane uz ispravnost motocikla. Glavna razlika, koja neku radnju ćini performansom u punom smislu, tiće se dodatnih uvjeta koji moraju biti ispunjeni i ćinjenice da radnja prezentirana publici prenosi neku vrstu poruke, a nije samo banalni fizićki proces. Kada ne bi postojala odrećena distinkcija između ovih vrsta akcija, svaka izvedba poput pranja automobila ili zatvaranja prozora mogla bi se svrstati pod performans. U prilog tome poslućiti će primjer s Basilom. „Pretpostavimo da Basil redovito nosi kiŹobran kada putuje na posao, te ga hvalisavo kovitla na putu od i do stanice. To moŹe biti samo nervozni tik, ali pretpostavimo da kovitlanje postaje stiliziranije i smionije kada on prolazi kroz susjedstvo gdje je vjerojatnije da će njegovi postupci biti zapaŹeni.“³³

³² Ontologija (onto + logija) je znanost o biću kao biću ili o bitku bivstvujućeg kao takvom; temeljna filozofska disciplina koja proućava biće u njegovim temeljnim odredbama, s obzirom na njegovu bit i bitak; nauk o temeljnim uzrocima svega postojećega; filozofska nauka o općim odredbama bitka po sebi i o naćinima kojima su po bitku odrećena pojedinaćna bića.

³³ David Davies, *Philosophy of the Performing Arts* (United Kingdom: Wiley – Blackwell, 2011), 5.

Čini se kako je, analizirajući potonji primjer, sasvim logično takvu radnju okarakterizirati kao performans uzimajući u obzir obrazac Basilova ponašanja, tj. akcije koje se ponavljaju u različitim okolnostima ovisno o tome kreće li se među ljudima. No, koje su onda značajke prema kojima smo skloni razlikovati performanse u punom smislu od drugih uobičajenih akcija? Osim što, kao što smo vidjeli u primjeru, performans u punom smislu uključuje radnje usmjerene na postizanje nekih rezultata, on je jednako tako, barem načelno, otvoren javnom nadzoru i procjeni. Za navedeno je primjer Ema koja izvodi baletnu predstavu pri čemu se trudi biti što profinjena i točnija izvodeći impresivne pokrete, jer zna da u publici sjedi skaut koji je njena dobra prilika za unapređenje. Iako na prvi pogled sasvim uobičajena praksa jedne balerine, Eminu akciju možemo shvatiti kao performans. Za očekivati je, s obzirom na skauta, da Ema ulaže više truda kako bi ga zadivila i kako bi zapazio baš nju. To ne znači da u svakodnevnim situacijama njeni pokreti nisu jednako dobri, ali ono što je sigurno jest njena želja za napretkom što ju prirodno tjera na promišljeniju, elegantniju, energičniju izvedbu koja garantira i prezentira njezinu predanost, talent i požrtvovnost. Drugim riječima, Ema glumi za skauta. Ipak, ovakva razlikovna značajka je sama po sebi slaba i nedovoljna jer ju mogu zadovoljavati i akcije koje nikako ne bi mogli označiti kao performans, a ona sama po sebi ne daje jasne kriterije koja izvedba ima pravo na umjetnički status. Možemo zamisliti situaciju u kojoj Benova majka uvjerenom komentira da je živahni Ben puno bolji u komunikaciji s drugom djecom nego što je bio. Iako na prvi pogled, kako smatra Davies, možemo ishitreno zaključiti da ovakva radnja ispunjava uvjete performansa, dječakova majka nikako ne promatra performans (Ben ne glumi kako bi ju zadivio) već prisustvuje jednoj vrsti višeevaluativnog smisla koji se tiče standardnog ponašanja karakterističnog za djecu u procesu odrastanja. Neka ponašanja su standard zahvaćena evaluativnom procjenom čime se udaljavaju od performansa shvaćenog prema već usvojenoj definiciji.

Navedenim primjerima se nastojala rasvijetliti distinkcija između događaja koji nose karakteristike standardnog ponašanja i koji, uzimajući u obzir kontekst zbivanja, ne zaslužuju status „pravog“ performansa već su shvaćeni kao „performansi u čisto evaluativnom smislu“³⁴ (moj motocikl ili Ben i njegova majka) i onih događaja koji svojom namjerom žele privući pozornost što često puta isključuje repetitivne, rutinske, mehaničke radnje, te se zasnivaju na pomno promišljenim i razrađenim akcijama, tzv. „performans u punom smislu“ (Basil, Ema).

³⁴ „Performansi u čisto evaluativnom smislu“ odnose se isključivo na one radnje koje nisu dio umjetničkog svijeta niti su stvarane za tako nešto, izvode se ciljano ali mehanički (npr. zatvaranje prozora, vožnja automobila, itd.), bez ikakve namjere postizanja nekog višeg cilja i kao takve podložne su evaluaciji ovisno o kontekstu u kojem su izvršene.

No, valjalo bi razjasniti još jedan slučaj. Može li svakodnevna radnja poput međuljudskih odnosa u jednom trenutku postati performans? Proširimo već navedeni primjer s Benom. Ako se Ben posve mirno i s posebnom osjećajnošću igra s prijateljem, pod pretpostavkom da ga promatra majka, ito sve samo zato kako bi ju impresionirao, možemo se složiti kako je riječ o performansu u punom smislu. Svaki se događaj, promjenom konteksta, intencijom i ciljanom publikom, može prevesti u performans. Prema tome, važno je naglasiti ambivalentnost performansa u punom smislu s jedinim očekivanim ishodom – ili je umjetnička kreacija ili neumjetnički iskorak izveden s ciljem provokacije okoline i time izazivanje njihove reakcije. Navedeni primjeri služili su kao idejni konstrukti za fundamentalno razlikovanje i razumijevanje performansa kao jednog od čestih načina prenošenja poruka ili kao živi odraz trenutačnosti. Do sada performans nije bio filtriran kroz umjetničku prizmu, stoga još uvijek ostaje nedovršeno ključno pitanje razlikovanja onih neumjetničkih i umjetničkih akcija koji nose predznak performabilnih radnji i samim time se ponašaju kao umjetničko djelo. U potrazi za odgovorom osloniti ću se na teoriju umjetnosti i pokušati kroz najprihvatljiviju teoriju zatvoriti krug.

Do sada smo se, u kontekstu performansa, više puta susreli s terminom „status umjetničkog djela“ koji je, ako se zasluži, umjetnikova jednosmjerna karta za svijet umjetnosti. Vidjeli smo, na primjeru mladog Bena, da kriteriji postizanja rezultata i otvorenost javnom nadzoru i procjeni ne rasvjetljavaju u potpunosti nejasnoće koje performans nosi u usporedbi s neumjetničkim događajem. Stoga, bi valjalo prvo razjasniti što uopće znači imati status umjetničkog djela. „Status umjetničkog djela je značenjska i vrijednosna odrednica umjetničkog produkta u svijetu umjetnosti i kulturi. Riječ je o tome kako je umjetničko djelo napravljeno, teorijski odrađeno, vrednovano i interpretirano.“³⁵ Evidentno je, da je do početka XX. stoljeća čitava umjetnost bila figurativna, a samim time i reprezentacijska, ne uzimajući u obzir ikonografsku slojevitost svakog pojedinog djela, što nam daje naslutiti kako su uvjeti za dodjeljivanje umjetničkog statusa u toj tradicionalnoj umjetnosti bili puno transparentniji čime je promišljanje i shvaćanje umjetnosti bilo bitno jednostavnije. S avangardnim, modernističkim i postmodernističkim idejama čitava priča se komplicira napuštajući prethodne umjetničke prakse i uvodeći novitete strane umjetničkom svijetu. Stoga, na umjetnost realiziranu od XIX. stoljeća do danas možemo gledati kao na konglomerat, a u duhu takvih promjena postojala je velika potreba za definicijom koja će morati obuhvatiti sva

³⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 586.

ranija „priznata“ ostvarenja kao i „novu umjetnost“ reprezentiranu kroz avangardne pokrete i nove medije, poput fotografije, filma ili performansa te umjetničkih akcija.

Svojom pojavom „nova umjetnost“, koja svoj početak bilježi krajem XIX. st. naovamo, izazvala je lavinu interpretacija mijenjajući uvriježenu viziju umjetnosti, istovremeno si namećući dužnost podastrijeti „univerzalnu“ teoriju koja će moći braniti interese, kako performansa tako i drugih umjetničkih medija. Takva potreba se javlja prvenstveno zato što umjetnik industrijskog i postindustrijskog doba stvara umjetnička djela koja ponekad ne posjeduju niti jedan razlikovni moment od svojih svjetovnih inačica, te postajemo svjedoci sličnih situacija kao što je ona u Berlinu iz 2008. god. kada su komunalni radnici u svojoj akciji čišćenja odvezli gomilu „otpada“, koji je predstavljao umjetničku instalaciju, odloženog u jednom parku. Na isti se način problematika preslikava i na performans, tim više, što ideje crpi iz svakodnevnice i poput isječka se prezentira javnosti što nam više puta djeluje kao, iz nekog razloga, već viđena životna situacija, a ne živa umjetnost ili namjerna umjetnička intervencija; npr. *Triangl-Trokut*³⁶ (1979.), performans Sanje Iveković³⁷ u trajanju od 18 min. Karakter performansa ima ponekad subverzivnu dimenziju te se čini kako neki događaj ili djelo zaslužuje svoj umjetnički status upravo jer nije prožeto nekim klasičnim, estetski cijenjenim svojstvima kao što su ljepota prikaza, sklad, harmonija, itd., a važan moment koji utjelovljuje razliku krije se u nezamjedbenim osobinama između tih parova jer „vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što je oku nedokučivo – atmosferu umjetničke teorije, znanje povijest umjetnosti: umjetnički svijet“³⁸. S obzirom na do sada rečeno, odgovore tražimo u teoriji koja vrlo dobro odolijeva isključivosti (za razliku od velikog broja drugih teorija: reprezentacijska, ekspresivistička, teorija otvorenog koncepta, povijesna definicija umjetnosti,

³⁶ Sanja Iveković je 10. svibnja 1979. bila suučesnik političkog prkosa izvodeći rad *Trokut* na balkonu svoga stana u Savskoj. Ono što taj čin određuje kao hrabar i važan jest činjenica da je to izvela za vrijeme jednog od službenih posjeta Josipa Broza Tita Zagrebu. Dok je svečana povorka bila u tijeku, Sanja je izašla na svoj balkon koji je gledao na ulicu kojom je prolazila predsjednička povorka. Sjedila je na stolcu sa čašom viskija *Ballantine*, cigaretama i s nekoliko stranih knjiga položenih pored sebe na stolu. Pri tome je čitala knjigu Toma Bottomorea *Elite i društva* (1964.) koja, u ulozi sociološke studije, progovara o snazi odnosa u modernom društvu. Za vrijeme čitanja izvodila je radnje koje podsjećaju na masturbaciju iako je pretpostavljala da je nadziru agenti komunističkih tajnih policija, čija je pozicija bila na vrhu hotela *Intercontinental* preko puta njezinog stana. Performans je nakon 18 min. okončan tako što joj je policija zazvonila na vrata stana i naredila da prekine svoje aktivnosti. Sanja Iveković ovim radom jasno prezentira kritiku muškog kulta vođe i njegovog sustava političkog nadzora upirući prstom na to kako se privatnu seksualnu akciju može poistovjetiti s javnom prijetnjom totalitarističkoj državi. Istovremeno radom ukazuje na relaciju ženskog subjekta i njenog identiteta, spolnog, rodnog i subverzije u odnosu na muški poredak koji se događa svuda oko nas.

³⁷ Sanja Iveković (1949.), hrvatska umjetnica; zajedno s Daliborom Martinisom postavlja temelje na području video umjetnosti u Hrvatskoj. U svome radu koristi fotografiju, video, performanse, akcije i prostorne intervencije, instalacije, ambijent, i dr. Veže se i uz područje feministički motivirane umjetničke prakse.

³⁸ Arthur Danto, „The Artworld“, *The Journal of Philosophy* 61, 19 (1964): 580.

itd.)³⁹ i koja se u službi teorije umjetnosti javlja kao odgovor na novonastale pravce u umjetnosti s kraja XIX. i početka XX. st. – formalizam. Nakon što smo naveli najvažnije karakteristike u razlikovanju između obične radnje i performansa, razmotriti ćemo ulogu teorije formalizma jer performansu omogućuje egzistiranje u umjetničkom svijetu.

2.2. Performans i teorija formalizma

Iako nećemo u potpunosti slijediti načela formalizma, poslužiti ćemo se glavnom formalističkom idejom i prenijeti ju na performans kako bi pokazali na koji način performansu pridajemo umjetnički status, i time mu pronalazimo mjesto u svijetu umjetnosti. Pojavom apstraktnog slikarstva te drugih netradicionalnih umjetničkih medija „uvidjela se manjkavost dotadašnjih teorija te se javila potreba za novima koje će prepoznati one karakteristike i obilježja koja su zajednička svim umjetničkim djelima – sada ne samo više figurativnima nego i apstraktnima – onima koja to jesu i onima koja će tek nastati“⁴⁰. Glavni zastupnički trojac formalizma su Eduard Hanslick (koji se prvenstveno očitovao u glazbi), zatim Roger Fry i Clive Bell⁴¹, a definicija umjetničkog djela za koju su se zalagali uči nas da je: „X umjetničko djelo akko je primarno konstruirano s namjerom da ima i iskazuje značajnu formu“⁴². Po formalizmu, reprezentativnost djela i njegov sadržaj su u potpunosti irelevantni za umjetnički status djela, s obzirom da jedno umjetničko djelo niti mora biti reprezentacijsko niti mora imati sadržaj. No, postavlja se pitanje što je „značajna forma“? Na prvu se može učiniti da je formalizam u samom startu poljuljan zbog svoje sveobuhvatnosti jer nam se čini da temeljiti umjetničku teoriju na značajnoj formi znači obuhvaćati preveliki broj objekata koji nisu primarno umjetnička djela (avion, metla, olovka, stol, i dr. uporabni predmeti.). Jer ne postoji stvar koja nema neku formu ili oblik. Ukoliko bolje razradimo navedenu definiciju,

³⁹ Reprezentacijska teorija je imala namjeru cijelu umjetnost definirati pomoću pojma reprezentiranja. Umjetničko djelo bi bio onaj entitet koji je takav da je zasićen sadržajem, tj. da je o nečemu i da ga publika kao takvog može prepoznati.; Ekspresivistička teorija pokušala je dati objašnjenje i definiciju umjetnosti pomoću pojmova ljudskih subjektivnih stanja (emocija i osjećaja).; Teorija otvorenog koncepta smatra da se umjetnost ne može definirati jer uvijek dolaze nove umjetnosti koje ne može unaprijed definirati, tj. nužni i dovoljni uvjeti se ne mogu specificirati.; Povijesna definicija umjetnosti smatra da je X umjetničko djelo, ako i samo ako stoji u ispravnom odnosu prema svojim umjetničkim prethodnicima.

⁴⁰ Davor Pečnjak i Dragica Bartulin, „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra* 83, 2 (2013): 384.

⁴¹ Eduard Hanslick (1825. – 1904.), njemačko-češki glazbeni kritičar. Roger Fry (1866. – 1934.), engleski slikar i kritičar i član Bloomsbury grupe. Clive Bell (1881. – 1964.), engleski kritičar umjetnosti, povezan s formalizmom i Bloomsbury grupom.

⁴² Ibid.

uočiti ćemo kako je naglasak stavljen na stvaranje umjetničkog djela s **primarnom namjerom** iskazivanja značajne forme. Što to znači? Složiti ćemo se kako avion, metla, olovka i stol imaju određenu formu, ali nisu napravljeni s namjerom da prvotno iskazuju značajnu formu. Razmotrimo primjer borbenog aviona. „Kod njega je svaki kvadratni ili kubični milimetar podređen funkciji, odnosno niti najmanji dio nije dizajniran s namjerom, a kamoli prvotno, da iskazuje značajnu formu nego da udovolji namjeni aviona. Borbeni avion je dizajniran s obzirom na zahtjeve aerodinamike, ugradnje svih potrebnih sustava za učinkovito obavljanje letenja i borbenih zadaća, i to da se najveći učinci postignu s najvećim mogućim smanjenjem ekonomskih troškova. Forma aviona je *posljedica* one svrhe i funkcija za koje je zamišljen – a to je obavljanje borbenih zadaća.“⁴³ Ipak, treba naglasiti situaciju u kojoj se npr. olovke ili stolovi stvaraju sa specifičnom namjenom njihova dizajna da privuku kupce, no to još uvijek ne implicira da je namjera istaknuti značajnu formu radi same forme. Takva nas zapažanja upućuju na prigovor oko nejasne definicije što je zapravo značajna forma i na koji prepoznatljivi način se manifestira u djelu. Bell će, u svojoj knjizi „*Art*“ iz 1914. god., na takav prigovor zaključiti da ne postoji prevelika potreba za definiranjem pojma „značajna forma“, jer nam se, gledajući ili analizirajući neko djelo, intuitivno nameće njezino značenje. Iako će se ovakav Bellov odgovor činiti kao izbjegavanje nedvosmislenog odgovora, s obzirom da je značajna forma fundament formalističke teorije umjetnosti, ipak tome nije tako jer jednostavno „za svaku vrstu umjetnosti znamo što u njoj čini „značajnu formu“ i koji su formalni elementi koji se mogu kombinirati“⁴⁴ – npr. formalni elementi pjesništva su metar, rima, stopa, cenzura, itd.; likovnih umjetnosti boja, crta, ploha, volumen i njihovi odnosi; performansa tijelo, pokret, zvuk, ideja, scena, odnos publike i performerera, itd. Naravno, da bi se izbjegla moguća cirkularnost, u disjunktivnom⁴⁵ definiranju značajne forme ne smije biti pojmova poput umjetnost/umjetnički niti se smiju navoditi vrste umjetnosti, već mora glasiti: „X ima značajnu formu ukoliko ima metar ili rimu ili stopu ili cenzuru ili harmonijska načela ili kontrapunktska načela ili ritam ili tempo, ili boju ili crtu ili plohe ili...“⁴⁶. Disjunktivni oblik nam pruža dovoljno prostora da ukoliko postoji kandidat za etabliranje nove umjetnosti, jednostavno na postojeću listu pridružimo nove formalne elemente i odnose. Na taj način, „uspostavljanje nove vrste umjetnosti neće biti cirkularno, jer

⁴³ Davor Pećnjak i Dragica Bartulin, „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra* 83, 2 (2013): 385.

⁴⁴ Davor Pećnjak i Dragica Bartulin, „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra* 83, 2 (2013): 386.

⁴⁵ Disjunkcija je logička operacija koja izjavama A i B pridružuje izjavu »A ili B«, a dobivena izjava je lažna samo ako su A i B obje lažne.

⁴⁶ Davor Pećnjak i Dragica Bartulin, „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra* 83, 2 (2013): 386.

će se nova vrsta umjetnosti prvo uspostaviti u samom umjetničkom svijetu, naprosto će djela te nove vrste biti intuitivno uključena u onu našu skupinu koju su ljudi izdvojili već prije kao umjetnička djela⁴⁷, a zatim će se istražiti ono zajedničko s već postojećim djelima i konkretizirati formalne elemente i odnose tih djela, te ih priključiti disjunktivnom određenju. Drugi prigovor bi se mogao temeljiti na činjenici da svako umjetničko djelo nema za primarnu namjeru naglašavanje značajne forme kao npr. sakralna tematika kojoj je primarni i krajnji cilj bilo podučiti i privući ljude k vjeri. Ipak, bez obzira na taj primarni cilj, u tom odnosu postoji još osnovnija namjera **kako** da se izvrši podučavanje publike kroz umjetnička djela, tj. promišljanje na koji način će djelo formalnim sredstvima biti izvedeno. Jedan od prigovora bi se također mogao očitovati i u prirodi, tj. činjenici da prirodni objekti (šarene boje lišća, monumentalnost planina, itd.) posjeduju značajnu formu, a nisu registrirani kao umjetnička djela. No, formalisti će jednostavno obraniti teoriju argumentirajući kako priroda nema namjeru iskazati značajnu formu jer se svaka akcija u njoj događa u skladu s prirodnim, determiniranim zakonima koji ne posjeduju nikakvu namjeru, pa samim time priroda i njezini objekti ne ulaze među granice umjetničkog svijeta. Slična je situacija i u suvremenoj umjetnosti gdje određeni umjetnici nastoje svojim djelima narušiti formu i stvoriti takva djela koja ju u potpunosti negiraju, npr. Robert Morris⁴⁸. 1968. god. Morris je izložio svoje djelo *Untitled* konstruirano od različitih materijalnih otpadaka (vlakno, olovo, asfalt, itd.) raspoređenih po podu naizgled bez ikakvog logičkog smisla. Kako se to Morrisovo djelo smatra umjetničkim, a čini se da niti posjeduje niti izražava značajnu formu, rađa se sumnja u održivost formalizma jer ipak postoje umjetnička djela koja ne izražavaju značajnu formu. Čini se da formalisti i na to imaju odgovor i da ovakav argument ne drže za ozbiljan protuprimjer. Oni će reći kako je Morris idejno zamislio kako će mu djelo izgledati, a za njegovu realizaciju (s obzirom na sastavne dijelove) bilo je dovoljno posegnuti za aleatoričkom metodom⁴⁹. Svaki sljedeći postav rezultirao je općim izgledom djela koji nije u potpunosti isti s obzirom na onaj prethodni. To znači, da iako su mnogi sastavni elementi zamijenili mjesta, ona opća forma u Morrisovom djelu ostaje ista kao i njegova namjera da napravi artefakt baš takva općeg oblika. „Dakle, kako je autor prilikom zamisli znao kako će djelo općenito izgledati i da će isto ili vrlo slično izgledati prilikom raznih postava, te kako je

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Robert Morris (1931.) je američki skulptor, konceptualni umjetnik i pisac. Smatra se jednim od najistaknutijih teoretičara minimalizma uz Donalda Judda, ali je također zaslužan za važan doprinos razvoju performansa, minimalizma, land arta, Process Art pokreta i umjetničkih instalacija.

⁴⁹ Aleatorika (lat. *aleatorius* – koji se odnosi na kocku; kockarski) je skladateljski postupak u suvremenoj glazbi (P. Boulez, J. Cage, itd.) koji u stvaralački proces uključuje izvodače prepuštajući im da unutar danih mogućnosti odaberu vlastita rješenja, npr. redoslijed stavaka ili izvedbu pojedinosti unutar zadanih okvira glazbe. U ovom slučaju, radi se o slučajnom „razbacivanju“ sastavnih dijelova po podu galerije.

za to dovoljna aleatorička metoda, imao je namjeru, prilikom zamisli i izrade djela, iskazati upravo takvu značajnu formu.“⁵⁰

Uzmimo za primjer performans Marine Abramović⁵¹ pod nazivom *Ritam 10* iz 1973. godine, integralni dio ciklusa *Ritmovi* (1973./1974.), koji ima za cilj pokazati kako tradicionalna igra nožem poprima sasvim drugačije razmjere. Vjerujući kako bolno tijelo stvara posebna mentalna stanja, istražuje vlastite umne granice pokušavajući kroz bol doživjeti oslobađajuća stanja. „Dvadeset noževa stoji u pripravnosti. Marina svaki od njih odbacuje kad se poreže. Čitavu stvar snima magnetofonom. Kad potroši svih dvadeset, pušta snimku ispočetka, a cilj je da što točnije ponovi ritam prvih bockanja. Pogreške prošlosti istovremene su pogreškama sadašnjosti i uvjetovane su istim ritmom. Pokušaj da se udaranjem ritma dođe do meditativnog stanja ili svojevrsnog transa, što uvelike podsjeća na ulogu ritma u ritualima.“⁵² Trajanje performansa ovisi o različitim varijantama i pristupu izvođenja (ponekad je performans trajao 1h, ponekad je uključivao 10 oštrica). Dakle, evidentno je da formalni odnosi trajanja performansa, reakcije publike, pokret, zvuk, scenski elementi po potrebi odstupaju od izvedbe do izvedbe, ali to nikako ne implicira izostanak značajne forme ili umjetničkog djela. Možemo se složiti kako performans posjeduje jedinstvenu formu koja je uvijek prisutna i koja uvijek na višoj razini krije bitnu poruku ili ideju, bilo za publiku ili za samog performera, ma koliko god se izvedbe unutar jednog te istog performansa tehnički razlikovale. Upravo onako kako je performans zamišljen, omogućava neograničenu slobodu kroz zvukove koji se čuju tokom izvedbe, rekvizite, radnje koje dovode do višeg stanja svijesti tjerajući publiku na promišljanje i pokušaj spoznaje onoga na čemu autor gradi svoju priču ili jednostavno nešto želi istražiti kroz vlastito tijelo i napor.

⁵⁰ Davor Pećnjak i Dragica Bartulin, „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra* 83, 2 (2013): 388.

⁵¹ Marina Abramović (30. studenog 1946., Beograd) je crnogorska konceptualna umjetnica i performerica svjetske reputacije. Živi u New Yorku.

⁵² Hana Sirovica, „Marina Abramović – gospođa performans!“, *VoxFeminae*, (30. studeni 2015), traži pod <http://voxfeminae.net/strasne-zene/item/2500-marina-abramovic-gospoda-performans>, (9. lipnja 2016.).



Slika 3. Marina Abramović, *Ritam 10*, Museo d'Arte Contemporanea, 1973., Villa Borghese, Rim

Zaključno, performans je „izdvojeni moment“ umjetnosti koji svoje „umjetničko“ krije na jednoj meta-razini oživljenoj kroz ideju i skrivenu namjeru kojom šalje jake poruke kako bi se povezo sa recipijentom, te kroz živi pokret služio umjetnosti. Vidjeli smo, da iako ne klasično, performans je umjetničko djelo koji svoj status zaslužuje ispunjavajući određene uvjete kroz značajnu formu koja mu daje posebnu dimenziju i osigurava mu privilegiju koja ga razlikuje od običnih fizičkih radnji i procesa. Upravo, „formalizam ima tu prednost da prvotno uključuje same strukturalne elemente i dijelove samog artefakta i događaja, što se već i intuitivno smatra važnim za umjetničko djelo, ali i na primjeren način uključuje i kontekst – autorovu namjeru – koji nije preširok“⁵³.

2.3. Performans kroz povijest

⁵³ Davor Pećnjak i Dragica Bartulin, „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra* 83, 2 (2013): 389.

Povijest je riznica koja trajno bilježi svaki ljudski iskorak čime nam, uvijek iznova, omogućava retrospektivnu analizu, definiranje i lakše razumijevanje novijih konstrukata stvorenih na bilo kojem području ljudskog djelovanja. Stoga, povijest performansa možemo tumačiti kao transparentni, egzaktni trag koji nam osvjetljava proces svojevrsne metamorfoze umjetničkog predmeta u događaj⁵⁴. Kao zaseban umjetnički medij, performans biva prihvaćen tek 70ih god. 20. st., u vrijeme kada konceptualna umjetnost postepeno dosiže svoj vrhunac, a izvedba se često realizira samo kroz demonstracije različitog karaktera. Upravo je, duga tradicija umjetnika koji su živu izvedbu doživljavali kao relevantan medij za izražavanje svojih ideja, odigrala vrlo važnu ulogu u povijest umjetnosti. Ta važnost i moć, koja je ujedno i integralni dio živog pokreta, oduvijek su glavni aduti protiv ustaljenih konvencija institucionalizirane umjetnosti, te performans biva glavnim katalizatorom u povijesti dvadesetostoljetne umjetnosti. Do 1979. god. u evaluativnim procesima umjetničkog razvoja (osobito u periodu moderne) performans izostaje radi težeg smještanja u okvire povijest umjetnosti. „Naime, umjetnici se njime nisu koristili samo kako bi privukli pozornost, već su ga smatrali načinom oživljavanja mnogih formalnih i konceptualnih ideja na kojima se temeljilo umjetničko stvaralaštvo.“⁵⁵ Kad god bi svijet umjetnosti uzdrimala kriza, umjetnici su spas pronalazili u performansu gledajući na njega kao na sredstvo u službi rušenja utvrđenih kategorija i okretanja k novim smjerovima. Od futurizma do danas, nastajali su manifesti performansa kao vrlo konkretan odraz neslaganja s aktualnim stanjima, te kojima su se nastojali iznaći drugi načini vrednovanja umjetničkog iskustva u životnoj svakodnevnici. S vremenom se performans nameće kao jedan od načina direktnog prilaženja javnosti kao i „uznemiravanja“ iste, ali s višim ciljem preispitivanja svijesti o umjetnosti i relaciji umjetnosti i kulture. Zanimljivo je kako je javnost bila privučena tim medij (osobito 80ih god. 20. st.) i pokretačkom energijom vlastite želje za približavanjem umjetnosti kako bi mogli promatrati osebujne rituale te ekskluzivno biti dio neortodoksnih, reformističkih ideja koje su umjetnici stvarali gradeći svijet novih umjetničkih pravaca. Performans je svojom pojavom srušio zid između zatvorenog umjetničkog kruga s jedne strane i javnog društvenog kolektiva s druge, te je umjetnika aktivno involvirao u društvo. „Povijest performansa u XX. stoljeću jest povijest liberalnog, otvorenog medija s beskrajnim varijacijama, čiji su tvorci bili nestrpljivi kada su u pitanju ograničenja već utvrđenih formi i odlučni da svoju umjetnost

⁵⁴ Kada govorim o događaju, govorim o nekoj životnoj situaciji, realnom ili pripovjednom događaju.

⁵⁵ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 5.

iznesu izravno u javnost“.⁵⁶ Prva povijest performansa propitivala je i istraživala njegovu prirodu što je rezultiralo značajnim otkrivanjem važnosti performansa za razvoj umjetnosti XX. stoljeća. Potvrđeno je kako su umjetnici pribjegavali performansu da bi napustili okvire dominantnih medija poput kiparstva ili slikarstva i oslobodili se djelovanja unutar muzejskih i galerijskih sustava. Provokativni element u performansu tumačimo kao sinonim za promjenu na političkoj ili kulturnoj sceni jer unosi kritiku na stare i potrebu za promjenom i novim idejama u umjetnosti ali i životu općenito. Stoga, živa umjetnosti i fokus na umjetnikovo tijelo kao glavni medij postaju epicentar razumijevanja „stvarnog“ te relevantno mjerilo za instalacije i video umjetnost, kao i fotografiju u kasnom XX. stoljeću. Međutim, performans postaje i „odabrana umjetnost kojom se artikulira različitost u diskursima o multikulturalizmu i globalizmu“⁵⁷.

Futurizam. Filippo Tommaso Marinetti⁵⁸ je 1909. godine objavom *Manifesta futurizma* pokrenuo futuristički pokret. Marinetti je pozivao na preporod Italije, zemlje za koju je smatrao da je zaglibila u prašnjavoj, anakronističkoj klasičnoj prošlosti. Za njega je futurizam bio neprestan proces, trajna revolucija. Čim je jedna promjena djelotvorna, mora započeti nova. Rani futuristički performans je u tom kontekstu predstavljao manifest i propagandu, više nego li praksu i stvarnu produkciju. Glavni nosioci futurističkih ideja, uz Marinettija, bili su Luigi Russolo, Carlo Carra, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini, Vladimir Vladimirovič Majakovski, Viktor Vladimirovič Hljebnikov⁵⁹ i drugi što su iz medija slikarstva i pjesništva postepeno prešli u medij performansa. Kako je futurizam s početka XX. stoljeća bilježio relativno mali broj pobornika, futuristički slikari su koristili performans kao najizravniji način podsjećanja publike na njihovu prisutnost u društvu. Ardengo Soffici⁶⁰ je

⁵⁶ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 7.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Filippo Tommaso Marinetti (1876. – 1944.), talijanski pjesnik slobodnog stiha sa sjedištem u Milanu; osnivač i pokretač futurističkog pokreta u umjetnosti, a zagovarao je beskompromisno prihvaćanje modernosti u svim njenim manifestacijama uključujući struju, automobile i strojeve.

⁵⁹ Luigi Russolo (1885. – 1947.), talijanski slikar i skladatelj, jedan od inicijatora futurizma i njegov glavni teoretičar u glazbi. Carlo Carra (1881. – 1966.), talijanski slikar i vodeća figura futurističkog pokreta koji je procvjetao u Italiji početkom XX. st. Giacomo Balla (1871. – 1958.), talijanski slikar i kipar, jedan od inicijatora futurizma i njegov glavni teoretičar u slikarstvu. Umberto Boccioni (1882. – 1916.), talijanski slikar i kipar, jedan od inicijatora futurizma i njegov glavni teoretičar u slikarstvu. Gino Severini (1883. – 1966.), talijanski slikar i vodeći član futurističkog pokreta povezivan s neo-klasicizmom. Vladimir Vladimirovič Majakovski (1893. – 1930.), ruski književnik, jedan od začetnika ruskog futurizma. Viktor Vladimirovič Hljebnikov (1885. – 1922.), ruski pjesnik, kovao je „slavenske“ neologizme, osporavao Marinettijev futurizam smatrajući sebe „budetljaninom“ („budućaninom“).

⁶⁰ Ardengo Soffici (1879. – 1964.) je talijanski književnik i slikar koji je zagovarao modernu umjetnost i prvi pisao o kubizmu. Priključio se futuristima i objavio eseje *Kubizam i futurizam* (1914.) i *Osnovna načela futurističke estetike* (1920.).

zapazio „kako gledatelj živi ili mora živjeti u centru naslikane akcije“⁶¹, pa su obzirom na takvo usmjerenje, futuristi u vlastitom naumu uznemiravanja javnosti iskoristili performans kao najsigurnije sredstvo za ostvarenje cilja. Prvih godina XX. stoljeća različiti manifesti (manifest o performansu, manifest o futurističkoj glazbi, itd.) su ocrtavali mentalnu higijenu futurista koji su putem pisane riječi nastojali podržati slikare „da izađu na ulice, lansiraju napade iz kazališta i uvedu borbu šakama u artistsku bitku“⁶². „Karta“ na koju su futuristi igrali bila je negativna reakcija publike pogotovo jer je njihov naum bio provokacija, pa je utoliko svaka situacija u kojoj su bivali izviždani bila potvrda uspješnosti tako zamišljene, provokativne umjetnosti, a istovremeno je to bio realni pokazatelj da je publika indoktrinirana drugačijim nazorima na svijet, a ne samo neopravdano zalučena intelektualnom intoksikacijom tog vremena. Iako su trpjeli uhićenja, osude, pa čak i zatvor, od sredine 20-ih godina XX. stoljeća futuristi utvrđuju performans kao poseban medij u umjetnosti koji će provokacijom i apsurdnom taktikom probijati granice različitih umjetničkih grupacija. Futurizam je kroz Marinettija „ugrozio“ većinu pojavnih umjetnosti i poručio kako „umjetnost mora biti alkohol, a ne balzam i upravo je opijenost karakterizirala nastajuće krugove umjetničkih skupina koje su se okretale performansu kao sredstvu širenja radikalnih umjetničkih prijedloga“⁶³. Primjerice, jedan od futurističkih performansa bio je i onaj Giacoma Balla iz 1914. godine pod nazivom *Macchina tipografica (Tiskarski stroj)*⁶⁴.

Dada. Prvi svjetski rat (Veliki rat) opustošio je zapadnu civilizaciju. Koncept nacionalizma nudio je samo destrukciju, pa mnogi spas pronalaze u usponu prve komunističke vlade 1917. u Rusiji. Od tada, diljem svijeta niču komunistički ogranci koji su trebali organizirati svijet bez nacija i ujediniti poreleterijat koji je osiguravao radnu snagu za kapitalistički sustav. U to vrijeme, fašizam, komunizam, anarhija i demokracija bore se za dominaciju u Europi. Ipak, fašizam kao totalitarni, represivni politički sustav, nakon Prvog svjetskog rata uzima maha (pogotovo u poraženim zemljama) i uz dobro naoružanje nacija pobornica (Njemačka, Italija, Japan) uvlači svijet 1939. u Drugi svjetski rat. Možda je najsnažniji utjecaj na umjetnike imao

⁶¹ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 12.

⁶² Ibid.

⁶³ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 25.

⁶⁴ Privatna izvedba namijenjena Djagilevu. Dvanaest ljudi, od kojih je svaki predstavljao dio stroja, izvodili su performans pred pozadinom na kojoj je bila napisana samo jedna riječ „Tipografica“. Stojeći jedan iza drugog, šest performerica, predstavljalo je cilindar ispruženih ruku, dok su druga šestorica predstavljala „kolo“ koje je cilindar okretao. Izvedbe su bile uvježbane kako bi se osigurala mehanička preciznost. Balla je aranžirao izvođače prema geometrijskim uzorcima, uputivši svakog od njih kako „predstavlja dušu pojedinih dijelova rotirajućeg tiskarskog stroja“.

sam Veliki rat i tehnologija, znanost i prosvjetiteljski racionalizam koji mu je dopustio da bude tako razoran. „Rat je izravno proizveo Dada⁶⁵, pokret koji je stvorio besmisleni nihilističku umjetnost koja je napadala buržoaske vrijednosti i konvencije, među kojima i vjeru u tehnologiju.“⁶⁶ Cilj dadaista je bio postaviti nove temelje prema vlastitom poimanju života i svijeta i na njima izgraditi novi svjetski poredak. Glavni zastupnici dadaizma bili su Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Jean Arp, i dr.⁶⁷ Početkom XIX. stoljeća je, u njemačkim gradovima, noćna zabava bila usmjerena u kabaretsko kazalište ito mnogo prije nego su 1916. započele dadaističke aktivnosti u ciriškom kafeu Cabaret Voltaire. Naime, pjesnik Hugo Ball dolazi iz Munchena – koji je prije rata bio središte kulture u razvoju – i te iste godine osniva Cabaret Voltaire, zajedno sa svojom budućom suprugom zabavljačicom Emmy Hennings⁶⁸, kao središte performansa gdje su pisci i umjetnici imali mogućnost prosvjedovati protiv alogičnosti i pustošenja velikog rata te organizirati brojna druženja. Uskoro se Ballu pridružuje i najglasniji zagovornik Dade, rumunjski pjesnik Tristan Tzara koji je pokrenuo i časopis *Dada* putem kojeg se glas o pokretu proširio diljem svijeta. Nesumnjivo je da su ta „intimna kazališta“ nudila brojne ličnosti, a svakako je jedan od njih bio i Benjamin Franklin (Frank) Wedekind⁶⁹ koji je slovio za jednog od najpoznatijih provokatora kada je u pitanju seksualna tematika. Kao prijetnja javnom moralu, izvodio je svoje ekscentrične performanse čak i kada bi ostao bez kapitala i kada bi mu službeni cenzori osporili planove. Često je u svojim izvedbama urinirao ili masturbirao na pozornici ito u vrijeme kada je javni moral u državi bio čvrsto vezan uz protestantske nadbiskupe. Ipak, antiburžujaska umjetnička scena cijenila je taj sirovi Wedekindov kriticizam koji je bio dio svakog njegovog opscenog, provokativnog, pa i često cenzuriranog, performansa što mu je osiguralo zapaženost. Prema tome, Wedekind postaje priznati umjetnik u službi protivnika javnosti koja je podržavala tadašnju scenu te mu se s vremenom priključuju i mnogi drugi (i u Munchenu i u drugim gradovima) s namjerom da iskoriste performans kao oštro oružje protiv

⁶⁵ Ime je izabrano nasumce, kao što kaže priča, kada su dvojica njemačkih pjesnika Richard Huelsenbeck i Hugo Ball zarili nož u francusko-njemački riječni, njegov je vrh pao na *dada*, francuska riječ za „konjića“. Povezanost riječi sa dječjim ponašanjem i nasilnim činom pjesničkog slučajnog biranja riječi savršeno je odgovarala poratnom duhu pokreta.

⁶⁶ Penelope J. E. Davies i dr., *Jansonova povijest umjetnosti: Zapadna tradicija* (Zagreb: Stanek, 2008), 983 – 984.

⁶⁷ Hugo Ball (1886. – 1927.), njemački autor, pjesnik i jedan od vodećih Dada umjetnika; bio je pionir u razvoju zvučne poezije. Richard Huelsenbeck (1892. – 1974.), njemački psihoanalitičar, pjesnik, pisac i bubnjar; sudionik Cabaret Voltairea i član berlinske Dade. Tristan Tzara (1896. – 1963.), rumunjski pjesnik i esejist, značajna karika u francuskoj književnosti, vođa avangardnog pokreta dadaizma. Jean Arp (1887. – 1966.), francuski slikar, kipar i pjesnik, suosnivač pokreta Dada u Zürichu.

⁶⁸ Emmy Hennings (1885. – 1948.), performerica i pjesnikinja, Ballova supruga, sudionica Cabaret Voltairea.

⁶⁹ Benjamin Franklin Wedekind (1864. – 1918.) je bio njemački dramaturg. Njegov rad, koji je često kritizirao buržujске (građanske) stavove (osobito prema spolu), predviđao je ekspresionizam, a bio je i glavni utjecaj na razvoj epskog kazališta.

društva. Zanimljivi su bili i Arpovi bučni, teatralni performansi od nepostojećih, izmišljenih riječi i stihova, a uz njega su svoj doprinos kroz svakodnevne glazbene i pjesničke nastupe dali i Henningsova, Tzara, Janco, Huelsenbeck i dr. Oko 1919. Dada polako kopni u Munchenu, ali svoj utjecaj širi i u Berlin, New York, Barcelonu, Pariz, itd.

Nadrealizam. Kako ne postoji stroga granica između umjetničkih stilskih pokreta već se međusobno prepliću, nadopunjuju ili nadovezuju, nije za čuditi da je nadrealistički duh postojao i mnogo prije 1924. kada ga je Andre Breton⁷⁰ službeno pokrenuo svojim Nadrealističkim manifestom. U trenutku kada nestaje dadaistički nihilizam njegovo mjesto zauzima intenzivno istraživanje nesvjesnog, pa se godinu dana kasnije (1925.) osniva „Ured za nadrealistička istraživanja“, a simbolizirao je kontinuirani revolt i istovremeno bio romantični kutak za ideje koje se ne mogu klasificirati. Prema prijedlogu Louis Aragona⁷¹, „na strop prazne sobe objesili su lutku žene i svakodnevno primali posjete nervoznih muškaraca s teškim tajnama“⁷². Nadrealizam je začet na ideji automatizma, te ga Breton, koji već od 1919. otkriva svoju opsjednutost Sigmundom Freudom⁷³ i izražavanjem podsvjesnog, smatra glavnim alatom koji pomaže izraziti ispravno djelovanje misli. Srž nadrealizma se krije u vjeri „u višu stvarnost određenih, do sada zanemarenih, oblika asocijacija, u svemoć sna, u nezainteresiranu igru misli“, čime se, kroz ovakve definicije, ponudilo rješenje za razumijevanje motiva naizgled besmislenih performansa proteklih godina. Uz nadrealizam se, koji inspiraciju pronalazi u širokom prostoru uma i u umjetnički svijet uvodi psihološke studije, otvaraju nova istraživanja na području izvedbenih umjetnosti, npr. balet *Relache*⁷⁴. Važniji nadrealistički umjetnici su Pablo Picasso, Max Ernst, Rene Magritte, Salvador Dali, Giorgio De Chirico, i dr.⁷⁵

Bauhaus. Kao obrazovna institucija za umjetnost, Bauhaus svoja vrata otvara u travnju 1919. godine, ali ponešto drugačije orijentirat za razliku od futurističkih i dadaističkih provokacija.

⁷⁰ Andre Breton (1896. – 1966.), francuski pjesnik i kritičar, glavni teoretičar nadrealizma.

⁷¹ Louis Aragon (1897. – 1982.), francuski povjesničar i pjesnik, bio je pristalica dadaizma i jedan od važnijih suosnivača nadrealizma.

⁷² RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 79.

⁷³ Sigmund Freud (1856. – 1939.), češki neurolog židovskog podrijetla i utemeljitelj psihoanalize.

⁷⁴ Više o tome u: RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003.), 80 – 84.

⁷⁵ Pablo Picasso (1881. – 1973.), španjolski slikar, koketirao s nadrealizmom, suosnivač kubizma i jedan od najpoznatijih umjetnika XX. st. Max Ernst (1891. – 1976.), njemački kipar i slikar, suosnivač dadaizma i nadrealizma. Rene Magritte (1898. – 1967.), belgijski slikar nadrealizma, poznat po domišljatim slikama u kojima je stvarne objekte prikazivao u inače nemogućim odnosima. Salvador Dali (1904. – 1989.), španjolski slikar, pisac, dizajner i autor filmova, jedan od najpoznatijih predstavnika nadrealizma u slikarstvu. Giorgio De Chirico (1888. – 1978.), grčko-talijanski slikar, osnivač metafizičke škole slikarstva (magični realizam) i preteča nadrealizma.

Walter Gropius⁷⁶ je, kao glavna karika i osnivač te najpoznatije škole dizajna, kroz *Romantični manifest Bauhausa* uputio poziv za sjedinjenjem svih umjetnosti u „katedralu socijalizma“. Bauhaus je bio zajednica vrlo šarolikih senzibiliteta pa su umjetnici i obrtnici, koji su ujedno bili i predavači, poput Paula Kleea, Ide Kerkovius, Johannesesa Ittena, Gunte Stölzl, Vasilija Kandinskog, Oskara Schlemmera⁷⁷ i drugih vodili različite radionice (tkalačke, slikarske, crtačke, itd.) čime su stvorili jedan zatvoreni krug unutar konzervativnog gradića Weimara. Razdoblje od 1921. – 1923. izuzetno je važno za razvoj performansa. Naime to su godine u kojima je održavala Scenska radionica, tj. prvi pravi tečaj performansa ikada zabilježen u jednoj umjetničkoj školi. Radionica nije predstavljala obuku za bilo koju određenu vrstu suvremenog kazališta već je omogućila općenito istraživanje oblika, boje, prostora, pokreta, itd. Do tada je na čelu bio Lothar Schreyer⁷⁸ koji je i sam sudjelovao u radionicama, ali nakon ozbiljnih ideoloških borbi svrgnut je s upraviteljskog mjesta koje je sada pripalo Oskaru Schlemmeru, čovjeku koji je odredio putanju performansa 20ih godina XX. stoljeća i dao jedinstven doprinos Bauhausu kroz Schlemmerovu teoriju performansa. Glavni fokus teorije ležao je u problematici teorije i prakse koja je Schlemmera posebno zanimala, te je svoja pitanja izrazio kroz klasično mitološko suprotstavljanje Apolona (bog intelekta je utjelovio teoriju) i Dioniza (utjelovio je praksu kroz karakteristične divlje svečanosti). Dva glavna medija, kazalište i slikarstvo, Schlemmer proglašava komplementarnim aktivnostima, ito na način da slikarstvo poistovjećuje s teorijskim istraživanjem, a performans definira kao „praksu“. Sama priprema performansa, prema Schlemmeru, teče kroz različite faze: kreće s riječi ili apstraktnim tiskanim znakovima, zatim demonstracije, i fizički prikazi u obliku slika, koji, u konačnici, svi postaju sredstvo za reprezentaciju slojeva pravih promjena u prostoru i vremenu. „Na taj su način označavanje kao i slikarstvo, uključivali teoriju prostora, dok je performans u pravom prostoru pružao „praksu“ koja je nadopunjavala tu teoriju.“⁷⁹ Ta relacija slikarstvo – performans bila je trajna

⁷⁶ Walter Gropius (1883. – 1969.) njemački je arhitekt i teoretičar arhitekture. Osnivač je prve škole dizajna – Bauhausa. Uz Ludwiga Mies van der Rohea i Le Corbusiera, Gropius je bio najznačajniji arhitekt 20. stoljeća, pionir moderne arhitekture.

⁷⁷ Paul Klee (1879. – 1940.), njemačko-švicarski slikar i grafičar, najznačajniji umjetnik klasične moderne čiji radovi nastaju pod utjecajem ekspresionizma, konstruktivizma, kubizma i nadrealizma, predavao je na Bauhausu. Ida Kerkovius (1879. – 1970.), njemačka slikarica i predstavnica klasične moderne. Johannes Itten (1888. – 1976.), švicarski ekspresionistički slikar, učitelj, pisac i teoretičar, aktivan u Bauhaus školi. Gunta Stölzl (1897. – 1983.), njemačka tekstilna umjetnica koja je odigrala fundamentalnu ulogu u razvoju tkalačke radionice u Bauhaus školi. Vasilij Kandinski (1866. – 1944.), ruski slikar, jedan od važnijih slikara XX. st., osnivač grupe Plavi jahač, predavač na Bauhausu. Oskar Schlemmer (1888. – 1943.), njemački slikar, skulptor, dizajner i koreograf; aktivni sudionik Bauhausa.

⁷⁸ Lothar Schreyer (1886. – 1966.) njemački ekspresionistički slikar i dramatičar te član berlinske grupe *Sturm*.

⁷⁹ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 92.

preokupacija pri razvoju performansa u Bauhausu. Npr., Vasilije Kandinski 1928. godine potpuno drugačije upotrebljava slike kao likove samog performansa. Kroz performans *Slike izložbe* ilustrirao je glazbenu poemu svog zemljaka Modesta Musorgskog⁸⁰. Glavna inspiracija Musorgskog bili su naturalistički akvareli, tako da je Kandinski dizajnirao vizualne ekvivalente poštujući Musorgskijeve glazbene fraze. Performans je realiziran pokretnim obojenim oblicima i, ono najvažnije, projekcijama svjetla. 1925. god. Bauhaus svoje središte seli iz Weimara u Dessau gdje Gropius uz ambiciozne suučesnike snažno podržava kazalište kao medij, na račun čega performans stječe međunarodni ugled. Performans je postao ekstenzija Bauhausova načela „totalnog umjetničkog djela“, što je u konačnici izrodilo pažljivo koreografirane i dizajnirane produkcije. Ono što je najvažnije, Bauhaus zajednica je estetske i umjetničke vizije direktno prenijela u živu umjetnosti i realni prostor. Iako je dessauski Bauhaus zatvoren 1932. god., svojim doprinosom se trajno upisao na povijesnu kartu performansa i rasvijetlio putanju sljedećim generacijama umjetnika.

Živa umjetnost, od 1933. do 1970-ih. Kako SAD nije ni osjetio veliki rat koji je tresao europsko tlo, s performansom se počinje upoznavati tek kasnih 30-ih kada europske ratne izbjeglice dolaze u New York. Do 1945. umjetnici ga u potpunosti prihvaćaju i idu s njim korak dalje od provokacije koja je bila svojstvena ranijim performansima. 1933. u Sjevernoj Karolini počinje djelovati eksperimentalna institucija Black Mountain College – skupina od 22 studenta i 9 članova Fakulteta koji su naselili ogromni napušteni građevinski kompleks nedaleko od gradića Black Mountain. Iako s minimalnim financijskim sredstvima, privukli su veliki broj raznovrsnih umjetnika svojim provizornim programom kojeg je ravnatelj John Rice⁸¹ uspio sastaviti. Kako bi obogatio nastavni program, Rice poziva umjetnike Josefa i Anni Albers⁸² da se priključe školi. „Albers, koji je prije no što su ga nacisti zatvorili, podučavao u Bauhausu, brzo je osigurao upravo onakvu nužnu kombinaciju discipline i inventivnosti, koja je okarakterizirala njegove godine u Bauhausu: 'umjetnost zanima **kako**, a ne **zašto**; ne doslovni sadržaj, već izvedba stvarnog sadržaja. Performans – kako je izveden – to je sadržaj umjetnosti', objasnio je studentima u predavanju.“⁸³ Aktivna radna grupa škole ciljano je analizirala vodeće koncepte i fenomene želeći uvesti performans kao glavnu poveznicu suradnje članova raznih umjetničkih fakulteta. Simultano sa širenjem Black

⁸⁰ Modest Petrovič Musorgski (1839. – 1881.), ruski skladatelj.

⁸¹ John Rice (1888. – 1968.), osnivač i prvi rektor Black Mountain Collegea.

⁸² Josef Albers (1888. – 1976.), njemački i američki umjetnik, matematičar i profesor likovne umjetnosti židovskog podrijetla; najutjecajniji predstavnik Op arta. Anni Albers (1899. – 1994.), američka tekstilna umjetnica i grafičarka; najbolja tekstilna umjetnica XX. st., aktivna u Bauhausu i supruga Josefa Albersa.

⁸³ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 106.

Mountain Collegea u New Yorku i na Zapadnoj obali u žarište zbivanja dolazi mladi glazbenik John Cage⁸⁴ i plesač Merce Cunningham⁸⁵. Cage 1937. izdaje manifest *The Future of Music* u kojem definira svoje stavove o glazbi, a sam manifest temelji na ideji kako „gdjegod se nalazili, ono što čujemo uglavnom je buka... Bio to zvuk kamiona koji ide 80 km/h, kiša ili statika među radio stanicama, buka nam se čini fascinantnom“. Smatrao je da oni skladatelji koji se odluče suočiti s čitavim poljem zvuka imaju dužnost razviti nove metode notnog sustava za takvu vrstu glazbe. Cage je inspiraciju za ideje slučajnosti i neodređenosti pronašao u orijentalnoj glazbi, što ga vodi do konstrukcije pojma *ne-namjerne glazbe*. Duboki interes za zen budizam i orijentalnu filozofiju potvrđuje Cageove teorije, a on ujedno paralelu svog rada pronalazi u djelu Mercea Cunninghama koji 1950. Na velika vrata uvodi slučajne procedure i neodređenost kao sredstva postizanja nove plesne prakse. Baš kao što i Cage biva zaokupljen zvukovima naše okoline, tako i Cunningham predlaže da se svakodnevne radnje poput hodanja, stajanja, skakanja ali i drugi prirodni pokreti mogu smatrati plesom. Što se tiče europskog performansa kasnih 50ih godina XX. stoljeća, razvijao se slično kao i u SAD-u utoliko što su umjetnici performansa prihvatili kao održiv umjetnički medij. Rane 60te iznjedrile su, s jedne strane, umjetnike koji su svoj rad preselili na ulice i postavili agresivna događanja u stilu Fluxusa⁸⁶ u Amsterdamu, Kolnu, Dusseldorfu i parizu, dok je s druge strane postojala struja umjetnika koja je težila introspekciji te je kroz svoja djela nastojala uhvatiti „duh“ umjetnika kao dio energične sile društva. Slavni umjetnički trojac tog razdoblja koji najbolje prezentiraju navedene stavove su Francuz Yves Klein, Talijan Piero Manzoni i Nijemac Joseph Beuys⁸⁷. Klein zapravo čitavog života traga za odgovarajućom sponom sa duhovnim slikovnim prostorom što, u konačnici, i pronalazi u živim akcijama. Ovdje ću spomenuti samo njegovu plavu fazu i monokromije (jednobojne slike) koje započinje raditi 1955. Opčinjenost plavom bojom potekla je od sjećanja na plavo nebo rodne Nice, zbog čega se upušta u jednogodišnju potragu za najsavršenijim izrazom

⁸⁴ John Cage (1912. – 1992.), američki skladatelj, glazbeni teoretičar, pisac i umjetnik; najznačajniji skladatelj XX. st., pionir neodređenosti u glazbi (aleatorika), elektroakustične glazbe i nestandardnog korištenja glazbenih instrumenata.

⁸⁵ Merce Cunningham (1919. – 2009.), američki plesač i koreograf koji je bio na čelu američkog suvremenog plesa više od 50 god. Poznat je po čestim suradnjama s umjetnicima drugih disciplina, uključujući Cagea i David Tudora ili pak umjetnika Roberta Rauschenberga i Bruce Naumana.

⁸⁶ Fluxus (lat. *flux* – tok), međunarodni neoavangardistički umjetnički pokret, osnovan 1962. god. s ciljem povezivanja pripadnika ekstremne avangarde u Europi i SAD-u. Aktivnosti unutar pokreta predstavljale su preporod duha dadaizma. Neki od pripadnika pokreta bili su John Cage, Joseph Beuys, Yoko Ono, Erik Andersen, i drugi.

⁸⁷ Yves Klein (1928. – 1962.), francuski umjetnik vrlo važan u poslijeratnoj europskoj umjetnosti; vodeći je član francuskog umjetničkog pokreta Novi realizam, pionir razvoja performansa. Piero Manzoni (1933. – 1963.), talijanski umjetnik, dobro poznat po svom ironičnom pristupu avangardnoj umjetnosti; poznat u krugovima Arte povere i preteča konceptualne umjetnosti. Joseph Beuys (1921. – 1986.), njemački avangardni umjetnik, teoretičar umjetnosti, kipar i slikar.

plave. Protestirajući protiv klasičnog slikarstva koje je za njega predstavljalo prozor zatvora i uzimajući u obzir da je umjetnost shvaćao kao životni stil, a ne samo kao slikara s kistom u studiju, Klein stvara živa umjetnička djela na način da ne slika modele, već slika modelima. U tom kontekstu, 9. ožujka 1960. održana je prva javna izložba njegovih *Antropometrija* (Slika 4.) gdje Klein modele pretvara u žive kistove na način da je nage modele uvaljalo u svoju savršenu plavu zahtijevajući da tako natopljena tijela pritisnu o pripremljena platna. Plavi otisci su za njega bili savršena preciznost stvoreni iz neposrednog iskustva, a djelo je bilo dovršeno ispred njega uz suradnju modela. Takve manifestacije su predstavljale „duhovne oznake uhvaćenih trenutaka“. Na sličan način se u Milanu predstavljao Piero Manzoni ali ipak naglasak ne stavlja na mističnu potragu za sveopćim duhom kao Klein, već na samo tijelo kao valjani umjetnički materijal. „Oba umjetnika vjerovala su kako je nužno razotkriti proces umjetnosti, demistificirati slikovnu osjećajnost i spriječiti da se njihova umjetnost pretvori u relikvije u galerijama i muzejima.“⁸⁸ Manzoni je umjetničku srž fokusirao na stvarnost vlastita tijela (funkcije i oblike) kao izraz osobnosti. Tako iz svog diskursa u potpunosti isključuje slikarska platna. U svibnju 1961. Manzoni je proizveo i upakirao 90 konzervi po 30 gr *Umjetnikovo govno* (Slika 5.), bez konzervansa i proizvedenih u Italiji. Prodavale su se kao rijetki umjetnički primjerci po ondašnjoj cijeni zlata.



Slika 4. Yves Klein, *Antropometrija*, 1960., Galerie Internationale d'Art Contemporain, Pariz

⁸⁸ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 130.



Slika 5. Piero Manzoni, *Umjetnikovo govno*, 1961.

Njemački umjetnik Joseph Beuys je vjerovao kako revolucija čuči u čovjeku i kako je zadatak umjetnosti preobraziti životnu svakodnevnicu ljudi. Njegove radnje odražavale su snažni entuzijazam s jakim simbolizmom i kompleksnom ikonografijom. Beuys je, u studenom 1965. u Galerie Schmela u Dusseldorfu, glavu prekrpio medom i zlatnim listićima, uzeo mrtvog zeca i vodio ga po svojoj izložbi crteža i slika. Zatim je sjeo na stolac u poluosvijetljeni kut i mrtvoj životinji nastavio objašnjavati viđena djela jer „čak i mrtav zec ima više osjećajnosti i instinktivnog razumijevanja nego neki ljudi sa svojom tvrdoglavom racionalnošću“⁸⁹. Predmeti i materijali – pust, mast, saonice, mrtvi zečevi, lopate – postali su metaforički protagonisti u njegovim performansima.

Umjetnost ideja i medijska generacija od 1968. do 2000. Nemirna 1968. prijevremeno je najavila početak 70ih. Politički vrh ozbiljno je uznemirio kulturni i društveni život Europe i SAD-a. Studenti i radnici organizirali su proteste protiv establišmenta, dok su umjetnici s jednakim prijezirom istupali protiv institucija umjetnosti. Napad na galeriju, kao jednu od glavnih karika u lancu komercijalizma, bio je logičan rasplet situacije. U takvom kontekstu, umjetnički predmet postaje višak te se kreira pojam „konceptualne umjetnosti“ kao umjetnosti čiji su osnovni i jedini materijali koncepti. Kako bi se izbjegla ekonomska manipulacija umjetnošću, umjetnički predmet je zamijenjen konceptualnim djelom koje je odolijevalo

⁸⁹ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 132.

takvoj manipulaciji, a upravo je performans ekstenzija takve ideje jer, iako vidljiv ali neopipljiv, nije mogao biti kupljen ili prodan. Naposljetku, performans je smatran kao spas od otuđenja između izvođača i recipijenta jer omogućava trenutak istovremenog proživljavanja izvedbe kako od strane publike, tako i od strane samog performera. 70te su bile godine kada je scenom zavladao body art (akcije koje su se fokusirale na umjetnikovo tijelo kao materijal) iz kojeg su se dalje razvijali strukturiraniji performansi koji su istraživali tijelo kao element prostora i proučavali aktivno ili pasivno ponašanje publike (npr. američki umjetnici Dan Graham, Dennis Oppenheim, Trisha Brown, i dr.)⁹⁰. No, tu priča ne staje. Za razliku od do sada navedenih umjetnika koji su se kroz performans ispitivali osnovna svojstva tijela u vremenu i prostoru, postoje i oni koji su se okrenuli Aristotelovoj⁹¹ ideji dovođenja tijela u katarzično stanje kroz strah, zgražanje i jezu. Takvi performansi klasificiraju se kao rituali te ih odlikuje izraženija ekspresivnost i emotivnost. Vjerujući kako se kroz patnju oslobađa jedna nova svijest te postizemo pročišćenje i iskupljenje, austrijski umjetnik Hermann Nitsch⁹² izvodio je performanse koristeći se krvlju i ritualima zbog čega su njegove izvedbe opisivane kao „estetski način molitve“. Nitsch je kroz svoju seriju performansa, ponavljanih tokom 70ih godina, *Orgije, misteriji, kazalište* pokušao izraziti vlastito čvrsto uvjerenje o medijima koji su potisnuli primitivne, agresivne ljudske instinkte. To su bile scene razapetog janjeta, naga žena ili muškarac prekriven janjećom krvlju, i sl. Na sličan način su, pristupajući vlastitom tijelu kao umjetničkom materijalu pri čemu je cilj bio kroz ritualiziranu bol samoozljeđivanja spoznati granice vlastite tjelesnosti ali i postići anestezirano društvo, ritualima pribjegavali i drugi umjetnici poput Valie Export, Rudolf Schwarzkoglera, Gina Pane, Marine Abramović, Stuarda Brisleya,⁹³ itd. Osim rituala, u drugoj polovici 70ih godina razvija se rubni performans koji je zapravo označavao teatar u kojem su primarnu ulogu imali

⁹⁰ Dan Graham (1942.), američki umjetnik, pisac i kustos, blizak minimalizmu i konceptualnoj umjetnosti. Dennis Oppenheim (1938. – 2011.), američki konceptualni umjetnik, performer, skulptor i fotograf, aktivan u ambijentalnoj umjetnosti. Trisha Brown (1936.), američka postmodernistička koreografkinja i plesačica i jedna od osnivačica Judson Dance Theater.

⁹¹ Aristotel (384. pr. Kr. – 322. pr. Kr.), grčki filozof, znanstvenik i polihistor. Bio je Platonov učenik i presudno odredio europsku filozofiju i znanost sve do danas. U svome djelu *Poetika*, u kojem govori o umjetnosti, navodi sredstva i svojstva umjetničkog izražavanja ističući *tehne, mimesis, poesis* i *katharsis*. U ovom kontekstu najvažnija nam je katarza za koju Aristotel smatra da kroz stanje straha i samilosti dolazimo do potpunog pročišćenja.

⁹² Herman Nitsch (1938.), austrijski umjetnik koji svoj rad bazira u eksperimentalnim i multimedijalnim okvirima. Poznat je i u performerskim krugovima.

⁹³ Valie Export (1940.), austrijska umjetnica; njezin rad uključuje video instalacije, tjelesne performanse, računalne animacije, fotografiju, skulpture i publikacije koje pokrivaju suvremenu umjetnost. Rudolf Schwarzkogler (1940. – 1969.), austrijski performer blisko vezan uz bečku akcijsku grupu koja uključuje umjetnike poput Güntera Brusa, Otta Mühla i Hermann Nitscha. Gina Pane (1939. – 1990.), francuska performerica talijanskog podrijetla, bila je član Body art pokreta u Francuskoj 1970ih. Stuart Brisely (1933.), britanski umjetnik poznat po performansima, instalacijama i skulpturi, a rad mu je inspiriran marksističkim političkim idejama.

vizualni prikazi. Umjetnički spektakli, poput onih Roberta Wilsona i Richarda Foremana⁹⁴, odražavali su „odsustvo izravnog pripovijedanja i dijaloga, zapleta, likova te scenografije kao realističnog mjesta, a naglašavali scensku sliku“⁹⁵. Takvi rubni performansi, za razliku od drugih, nisu bili kratki već im je raspon trajanja bio od 2-12h. Krajem 70ih godina nova atmosfera donosi potpuni zaokret u umjetnosti. Performans je sve više ulazio u granice popularne kulture, čime se stopirala misija bojkota establišmenta prisutna 60ih i 70ih godina. Stoga je „umjetnički svijet osamdesetih godina XX. st., posebice u New Yorku, bio kritiziran zbog svoga nerazmjernog interesa za „agresivno reklamiranje“ i komercijalno poslovanje umjetnošću“⁹⁶. Sve veći utjecaj medijske evolucije, pogotovo na generaciju 80ih godina odrasloj uz TV i rock'n'roll, odrazio se na umjetnost kao svjesno rušenje granica između života i umjetnosti/umjetnosti i medija te kao sukob između visoke i niske umjetnosti. Laurie Anderson je 1983. na Brooklyn Academy of Music predstavila *United States*, djelo koje je zapečatilo tu promjenu umjetničkog diskursa. *United States* predstavlja mješavinu pjesme, pripovijedanja i vještina ruke i oka u trajanju od 8h. S druge strane, u New Yorku djeluju Eric Bogosian⁹⁷ i Michael Smith koji svoju karijeru krajem 70ih godina grade kao komičari u noćnim klubovima donjeg Manhattana, što je s vremenom postao poticaj disko-klubovima da na svoj noćni repertoar uključe i performanse koji su rezultirali novim žanrom – kabaret umjetnicima. Osim rapidnim rastom broja performera, razdoblje od 70ih do 90ih godina XX. st. obilježeno je nizom novih umjetničkih medija kojima je zajedničko svojstvo tijelo kao umjetnički materijal. Bilo da govorimo o živoj umjetnosti, živoj skulpturi, ritualu, rubnom performansu, teatru, plesu, autobiografskom performansu, itd., svaka od ovih radnji sadrži u sebi osnove performansa zbog čega ga legitimno možemo okarakterizirati kao snažnu pokretačku energiju kakvu smo doživjeli u futurističkom pristupu umjetnosti i životu. I danas u XXI. st. performans doživljavamo kao snažnu silu komunikacijske industrije, ali i kao borca protiv otuđenja uzrokovanog učincima današnje tehnologije. Performans postaje univerzalno sredstvo djelovanja pa ga se poistovjećuje i sa modnim događajima, DJ programom u klubovima, interaktivnim instalacijama, zbog čega sve više osjetimo težinu pri suočavanju s izborom radili se zaista o performansu ili pukom mainstreamu. Ipak, „unatoč svojoj popularnosti osamdesetih (sredinom desetljeća, holivudski film je kao atrakciju donosio

⁹⁴ Robert Wilson (1941.), američki redatelj eksperimentalnog kazališta i dramaturg. Richard Foreman (1937.), američki dramaturg i pionir avangardnog teatra.

⁹⁵ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 166.

⁹⁶ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 171.

⁹⁷ Eric Bogosian (1953.), američki glumac, komičar, dramaturg, romanopisac i povjesničar.

„performera“ u popisu likova) te svojoj nadmoćnosti u devedesetima, performans nastavlja biti veoma refleksivan, nepostojan oblik kojim se umjetnici koriste kako bi odgovorili na promjenu⁹⁸. Kako bilo, performans je bio i ostao dosljedan provokaciji kao glavnom načinu komunikacije, zbog čega zadržava ulogu živog buntovnika boreći se protiv uvriježenih definicija na kulturnoj sceni.

3. ODNOS PERFORMATIVNE UMJETNOSTI S NEKIM PROBLEMIMA SUVREMENE FILOZOFIJE

Presudan utjecaj na filozofiju XX. st. imali su društveni prevrati i nagli razvoj znanosti. Povijesni trenutak koji je označio početak suvremene filozofije obilježen je smrću Georga W. F. Hegela⁹⁹, a ujedno se prihvaća i kao početak kraja filozofije shvaćene kao metafizike (Platon i Aristotel su nastojali filozofiju definirati kroz metafiziku). Nakon velikog Hegelovog filozofskog sistema¹⁰⁰ i imaginarnog filozofskog kraja, otvorio se prostor za nova razmišljanja. Ipak, bilo je potrebno i nekoliko desetljeća da se pojam filozofije iznova uskladi s novonastalom situacijom. Neosporno su tome pripomogli Hegelovi kritičari i neposredni sljedbenici (prvenstveno se to odnosilo na Karl Marxa¹⁰¹ i mladohegelovce) ali i filozofi koji, u to vrijeme, nisu bili pretjerano eksponirani ali svojim idejama trajno određuju drugu polovicu XIX. st. Riječ je o Arthuru Schopenhaueru, Sørenu Kierkegaardu, Augustu Comteu, Friedrichu Nietzscheu, Martinu Heideggeru, Ludwigu Wittgensteinu, Jürgen Habermasu i dr.¹⁰² Svi ti filozofski velikani dijele zajednički kritički stav prema Hegelu i njegovoj

⁹⁸ RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima : URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 205.

⁹⁹ W. F. Hegel (1770. – 1831.), njemački filozof i uz J. G. Fichtea i F. W. J. Schellinga jedan od predstavnika njemačkog klasičnog idealizma.

¹⁰⁰ Za Hegela je cjelokupna stvarnost jedna jedinstvena, apsolutna ideja. Ona predstavlja jedinstvo subjekta i objekta i neprekidno se razvija krećući se unutar sebe. Hegelov sistem je bio najveći filozofski sistem prema kojemu apsolutna ideja u svom samorazvoju prolazi kroz tri osnovne faze: na samom početku ideja je čista misao i tada još ništa ne zna o sebi, a time se bavi *logika*; u drugoj fazi apsolutna ideja postaje objekt svog istraživanja, tj. počinje se ispitivati kroz prirodu i time se bavi *filozofija prirode*; u trećoj fazi apsolutna ideja ulazi u fazu duha kada spoznaje sve o sebi i time se bavi *filozofija duha*.

¹⁰¹ Karl Marx (1818. – 1883.), njemački filozof, politički ekonomist, revolucionar i osnivač Prve internacionale; jedan od najutjecajnijih teoretičara socijalizma i komunizma.

¹⁰² Arthur Schopenhauer (1788. – 1860.), njemački filozof, smatra se utemeljiteljem metafizičkog pesimizma, a u umjetnosti vidi jedini spas od bezrazložnog svijeta. Søren Kierkegaard (1813. – 1855.), danski filozof, teolog i književnik, utemeljitelj egzistencijalizma; tvrdi da je jedina stvarnost egzistencija pojedinca. Auguste Comte (1798. – 1857.), francuski matematičar i filozof, osnivač pozitivizma. Friedrich Nietzsche (1844. – 1900.), njemački filozof, pjesnik, skladatelj i klasični filolog; tvrdi da čovjeka u životu tjera „želja za moći“ te da će se

filozofiji, ali istovremeno bivaju zaslužni za otkrivanje novih intelektualnih praksi u nadolazećem stoljeću. Ipak, proteklo XX. st. i dalje, s pravom, doživljavamo kao suvremeno doba jer još uvijek živimo u kategorijama koje je ono formuliralo. Suvremena filozofska misao i dalje neminovno traži oslonac u prethodnicima, a „splet različitih mišljenja i shvaćanja koji čine suvremenu filozofiju, svojim proturječjem, inzistiranjem na razlikama, odlikujući se pokatkad isključivošću i defetizmom pred izazovima onog što je novo i nepoznato, svojom raznovrsnošću i obiljem ponuđenih rješenja ne može razočarati ni one koji su filozofiji najmanje naklonjeni“¹⁰³. Filozofsko nasljeđe XIX. i XX. st. nikako se ne može smatrati predmetom prošlosti. Iako, suvremena filozofija ne očituje svoju važnost u rezultatima koje je ostvarila, biva zapamćena po pitanjima koja i dalje ostavlja otvorenim ili po onima koje sama otvara, jer na tragu Eugena Finka¹⁰⁴, svaka filozofija je u onoj mjeri živa u kojoj budi nova pitanja. U ovom filozofsko – umjetničkom kontekstu, pozabavit ćemo se problematikom iz domene filozofije jezika - pejorativima, zatim tijelom koje u službi medija biva sve više zastupljen u društvenoj komunikaciji, te zazorom koji se usko veže uz doživljaj tjelesnosti.

3.1. Tijelo kao medij i metafora

Prva iskustva čovjeka i okoline neminovno su tjelesna. Uzajamno djelovanje tijela i okoline te značenja koja proizlaze iz tog djelovanja ostaju značajno nepromijenjena tijekom života, već je „promjeni podložno tek naše shvaćanje uloge tijela u kreiranju „slike svijeta“ i procesu formiranja identiteta“¹⁰⁵. Iako individualni i proizvoljni rezultat ljudskog poimanja, pojam tjelesnosti i metaforički konstrukti postavljaju tijelo u samo središte ljudske orijentacije iz čega proizlaze dva osnovna gledišta: a) zapadna tradicija promovirala je negativno poimanje tijela – djelomično zbog svoje prolaznosti, a djelomično jer se tijelo poimalo kao utočište grijeha; b) tijelo je podređeno razumu, čime se evocira ideja ontološke nadređenosti uma nad

društvo razviti u „nadjude“. Martin Heidegger (1889. – 1976.), njemački filozof egzistencijalizma; nasljednik učenja fenomenologije Edmunda Husserla; njegovo opsežno učenje o ontologiji spada među najveće pothvate u filozofiji XX. st. Ludwig Wittgenstein (1889. – 1951.), austrijski filozof koji je pridonio nekoliko epohalnih ideja filozofiji, uglavnom u temeljima logike, filozofije matematike, filozofije jezika i filozofije uma. Jürgen Habermas (1929.), njemački filozof i sociolog, pobornik kritičke teorije društva kao i američkog pragmatizma.

¹⁰³ Milan Uzelac, *Glavni pravci savremene filozofije* (Novi Sad: Studio Veris, 2011), 5.

¹⁰⁴ Eugen Fink (1905. – 1975.) njemački filozof; kao Husserlov asistent, bio je predstavnik fenomenološkog idealizma, a kasnije i sljedbenik Martina Heideggera. Problemu biti/bića prišao je kao manifestaciji kozmičkog kretanja s čovjekom kao sudionikom tog pokreta.

¹⁰⁵ Danijela Marot Kiš, „Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta“, *Filozofska istraživanja* 30 (2010): 659.

tijelom (kartezijanska filozofska tradicija). Svijest o važnosti tijela u kreiranju osnovnih domena ljudskog djelovanja (religijske, socijalne, kulturne, sustav vrijednosti, svjetonazor, predrasude, ideologije, itd.) do 60ih godina prošlog stoljeća ostaje kulturološki tabu. Kako je sfera samoreprezentacije u svakom aspektu ljudskog života dramatično uznapredovala tijekom XX. st., tradicionalne metode u umjetnosti, poput slikarstva ili kiparstva, bivaju potisnute izvedbenom umjetnošću, pri čemu tijelo postaje najizravnije sredstvo izražavanja – medij. Medij je „tehničko sredstvo pomoću kojeg se nešto ostvaruje, prenosi informacija, izražava subjekt, prikazuje svijet, tj. medij je tehničko sredstvo realizacije umjetničkog djela“¹⁰⁶.

Na koji način XX. stoljeće mijenja umjetnički fokus i tijelo preuzima ulogu umjetničkog medija? „Umjetnik više ne prikazuje znak za tijelo nego pokušava locirati, izraziti i pokazati samo prisutno tijelo kao doslovno bihevioralno tijelo ili kao fikcionalno egzistencijalno tijelo“¹⁰⁷ tumačeći ga kao subjekt i objekt umjetnosti. Općenito govoreći, performans utjelovljuje povijesni moment transformacije tijela u jedinstveni umjetnički medij te postaje sredstvo i nosilac namjera i ideja umjetnika, tj. tijelu se dodjeljuje uloga posrednika u spoznajnom procesu okoline. Prema tome, čovjek, iako nije puki slučaj, i sam postaje materijal. Tematizirajući ono *mislivo*, a nikada ono *vidljivo* od svijeta, ideja umjetnosti kao stvarnosti postaje još realnija jer „čovjek nije jednostavno u svijetu, on se prema tom svijetu odnosi – ima taj svijet“¹⁰⁸. Stoga, tijelo postaje objekt umjetničkog rada – vodeći nositelj događaja.

Danas, u urbanom postindustrijskom društvu, umjetnici češće pribjegavaju tijelu kako bi što vjerodostojnije izrazili sebe, vlastiti smisao i ideje. Dolazi do zamjene gdje osnovne funkcije ljudskog tijela bivaju otuđene i pomaknute na rubove simboličkog prikazivanja i upotrebe tijela; odnosno prednost se daje performabilnoj dimenziji tijela. U sjeni raspada postmoderne i raspršenosti subjekta, svjedočimo oživljavanju interesa koji se manifestira kroz pretjeranu zastupljenost prikazivanja tijela u svrhu ostvarenja nekog višeg cilja. Tijelo ima „višeznačnu determinaciju fetiša, robe, informacije, prikaza, objekta, subjekta, simbola i označitelja, ali i pokaznog uzorka pomoću kojeg se otkriva i pokazuje moć namjera ili efekata društvenih totaliteta“¹⁰⁹. Kao društvena bića – koja pripadaju određenom društvenom kontekstu koji pak

¹⁰⁶ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 363.

¹⁰⁷ Luca Jović, *Tijelo kao medij*, preuzeto s: goo.gl/6LUiVI

¹⁰⁸ Milan Uzelac, *Fenomenologija umjetnosti: uvod u transcendentalnu kozmologiju* (Novi Sad: Studio Veris, 2008), 30.

¹⁰⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 629.

zavisi od sredine u kojoj živimo, kulture i tradicije koju vrednujemo, svjetonazora kojem pripadamo – svakodnevno oblikujemo vlastiti identitet interakcijom tijela s okolinom. Vrlo često tijelo doživljavamo kao prvo utočište ljudskog identiteta, ono je „prag subjektivnosti, točka sjecišta između privatnog i javnog, osobnog i političkog, i umjetnik u pokušaju reprezentiranja sebe mora pregovarati u složenom jazu između subjektivne i objektivne uloge“¹¹⁰. Ako identitet shvatimo kao kreaciju proizašlu od „mentalne predodžbe iznikle iz nagomilanog osobnog iskustva podjednako kao i iz usporedbe osobnih predispozicija s okolinom koja zadaje određena mjerila vrijednosti“¹¹¹, izražavajući se putem tijela, umjetnici intenzivnije razvijaju vlastitu subjektivnost i preferencije kako kroz svoj rad tako i na mjestu susreta s recipijentom. Stoga se, prednost performansa pred drugim umjetničkim medijima očituje u tijelu kao glavnom posredniku između našeg vlastitog i vanjskog svijeta. U trenutku izvođenja performansa, umjetnik se, svaki put iznova, aktivno suočava s vlastitim „ja“ ali i osobnostima onih koji ga promatraju, a povratnu informaciju prima kroz iskustvo koje donosi novo znanje i spoznaju o društvu i sebi samome kao integralnom dijelu istog. Prema tome, ako se znanje zasniva na iskustvu, savršeno znanje o sebi je nedostižno što u konačnici ostaje zarobljeno u nestalnoj subjektivnosti. Ta nestalnost u performeru budi nagon za stalnom komunikacijom sa svijetom pri čemu vrijeme postaje mreža i protok želje, a izlaganje vlastitog tijela trajno briše granicu istovremeno konstruirajući svijet tranzicija u kojem privatno postaje javno. Intersubjektivnost¹¹² tih susreta (između performerera i recipijenta) uzrokuje decentralizaciju kartezijskog¹¹³ subjekta modernizma, a napuštajući tu tradiciju, iznova utjelovljujemo subjekt kao onaj koji je uvijek spreman intencionalno se odnositi prema svijetu u nekoj mjeri. U tom smislu tijelo postaje most između umjetnosti i društva, borac u umjetničkim i socijalnim arenama pri čemu lokus identiteta (djelomično) leži negdje drugdje.

¹¹⁰ Hannah Westley, *The Body as Medium and Metaphor* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2008), 7.

¹¹¹ Danijela Marot Kiš, „Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta“, *Filozofska istraživanja* 30 (2010): 655.

¹¹² Intersubjektivnost, u transcendentalnoj fenomenologiji E. Husserla označava onu vrstu zajedništva svjesnih subjekata koje je uspostavljeno upravo zahvaljujući njihovoj zajedničkomu (teorijskomu i praktičnomu) djelovanju i koje čini zajednički svijet kao temelj njihova suživota i ostvarenja čovjekove egzistencije pod vidom umnosti i razboritosti, što je već po Aristotelu bio preduvjet »sretnoga života«. Pretpostavka je takve *transcendentalne intersubjektivnosti* da svaki pojedinačni subjekt neke zajednice može na jednak način »doživjeti« neku danost (Bog, svijet, povijest, kultura itd.) i da ju može prihvatiti i ozbiljiti kao i svaki drugi pripadnik te zajednice. Druga je pretpostavka da se subjekt može uživjeti u drugoga, tj. može doživjeti njegove uvide, htijenja i postignuća kao vlastita, tako da se u tome tijeku uživanja gubi pojedinačna subjektivnost i ona ustupa mjesto intersubjektivnosti kao nadsjektu, koji kao »transcendentalna«, sveprožimajuća »umna jezgra« leži u temelju svakog individualnog uma, pa je tako nužan uvjet mogućnosti svakog umnoga zajedništva.

¹¹³ Kartezijska tradicija zagovara jukstapoziciju uma i tijela pri čemu joj je krajnji cilj očistiti ih od svih nejasnoća.

Ono što posebno iznenađuje – osobito ako uzmemo u obzir da smo dio konzumerističke kulture i kao potrošači i kao sudionici u kojoj je tijelo prioritet komunikacije – su reakcije promatrača na nago tijelo koje nerijetko završavaju nelagodnom, skretanjem pogleda, kritikom ili zgražanjem. Tjelesnost je (još uvijek) breme u međuljudskoj komunikaciji i kao takva postaje prenosilac različitih poruka, ideja i stavova – postaje metafora. Kao jezični konstrukt, metafora je „jezičko izražajno sredstvo prenošenja značenja, nedoslovne ili neuobičajene upotrebe riječi i uz doslovno značenje riječi uključuje i dodatni smisao ili višak značenja; metafora kao sredstvo prosuđivanja i komuniciranja misli (I. A. Richards) osnovna je govorna figura, jer jezik nikada nije doslovni govor i jer između jezika (riječi i rečenica) i svijeta ne postoje direktne uzročne i materijalne veze“¹¹⁴. U ovom slučaju, putem svojih performansa, fotografija, video radova i ambijenata V. Delimar ukazuje na metaforu tijela kao neprijatelja, provokacijom nastoji potaknuti na razmišljanje o sebi samome evocirajući pitanja s kojima se teško suočavamo jer je ponekad najteže preispitati samoga sebe i suočiti se s vlastitim uvjerenjima. U isto vrijeme metafora tijela kao nečeg nepoželjnog i sramnog, kao neželjena nužnost i mučan znak postojanja inicira tradicijski sraz tjelesnog i duhovnog identiteta „potiskujući svijest o tjelesnim osnovama identifikacije u sferu religijskim, socijalnim i kulturnim praksama zatopljenog osjećaja sebe“¹¹⁵. Tjelesnost (koja je važan dio identifikacijskog procesa svake individue) ostaje podređena stereotipnim procjenama lijepoga kao konvencionaliziranog estetskog proizvoda društveno-kulturnog dogovora. Delimar, ističući važnost tijela kroz umjetničke intervencije, želi pokazati da konkretne reakcije tijela podražene okolinom prevodimo u pozitivna ili negativna značenja konstruirajući osobni i socijalni identitet, tj. vlastiti diskurs djelovanja. U konačnici, tijelo je fizički dokaz postojanja „o čemu svjedoči jezik s obzirom da je u njemu pohranjeno iskustvo tijela koje određuje naše razumijevanje svijeta“¹¹⁶ kojemu pripadamo.

3.2. Problem zazora i tijelo

Zazor, kao pojam, označava ono što u nama budi odbojnost, od čega zaziremo, čega se ustručavamo. Ovdje će biti govora o zazoru na dvije razine: a) zazor prema onome što prelazi

¹¹⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 367.

¹¹⁵ Danijela Marot Kiš, „Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta“, *Filozofska istraživanja* 30 (2010): 661.

¹¹⁶ Danijela Marot Kiš, „Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta“, *Filozofska istraživanja* 30 (2010): 669.

granice individualne sigurne zone (koža, moralne granice, jezične granice, itd.) i b) zazor prema nagom tijelu koje odskače od nametnutih konvencija suvremene kulture.

Iako prisutan od kad je i čovječanstva, u kulturi i umjetnosti znatnije dolazi do izražaja tijekom prošlog stoljeća kada teoretičari umjetnosti poput Rosalind Krauss, Hal Foster, Dennis Hollier i drugih „žele provesti kritiku modernističkog formalističkog izraza i rekonstruirati povijest modernizma u odnosu na kritičke i rubne pristupe formi kao brisanom materijalnom i strukturalnom tragu ljudske i umjetničke egzistencije“¹¹⁷. Tumačeći ga kao nešto užasno i odvratno, nešto što mora biti sakriveno i prešućeno, zazor u svakom simboličkom sustavu izlazi iz okvira simbolizacije, evocira prijetnju i nelagodu ugrožavajući svaku cjelinu. Zazor je napad na sve ljudsko, i kao takvo remeti identitet, sustav ili red na koji smo navikli. Iako možemo zazirati i od samog jezika (npr. žargon, tj. sleng) koji ugrožava granice naših kulturnih i vrijednosnih sistema, granica koja kod čovjeka osigurava kontrolu je koža, a sve ono što prelazi i ne poštuje tu granicu – poput menstrualne krvi, pljuvačke, znoja, izlučevina, sperme, izmeta, mokraće, mlijeka, suza itd. – doživljavamo marginalnim i negativnim, a istovremeno se suočavamo „s onim krhkim stanjima u kojima čovjek luta teritorijima animalnoga“¹¹⁸. Baš kao što tvrdi i Julia Kristeva¹¹⁹, u zazoru nema ničeg objektivnog pa čak ni objektivnog, već ono ukazuje na očitu dvosmislenost jer procesi koji čovjeku osiguravaju život (hrana, seks, metabolički procesi, i dr.) u jednom trenutku postaju procesi koji izazivaju povredu granice – sve ono što izlazi iz tijela, kroz njegove pore i otvore, obilježava beskonačnost čistoga tijela i uzrokuje zaziranje. U jednu ruku, svjesno zaziremo od samih sebe i vlastite prirode postojanja ne uzimajući u obzir da kroz te „processe propadanja i izlučivanja“ tijelo postaje čistim.

Iako zazor prije svega vežemo uz spomenuto „nepoštivanje“ granica, očita negodovanja i osude dotiču se i samog tijela. Konzumeristička masa je zadnjih pedesetak godina ljudsko tijelo postavila u samo središte estetske procjene čime ga je objektivizirala i učinila ga sredstvom dokidajući njegovu prirodnu funkciju, a prolaznost (koja je uvjetovana protokom vremena) izjednačila s mutacijom i kvarljivošću izvan dosega individualne kontrole. Zagovarajući tako iskrivljenu sliku i ulogu tijela, starenje – koje je neminovni proces svakog živog bića – doživljavamo kao prirodnu prijetnju i ne prihvaćamo njegove fizičke tragove na tijelu već ih nastojimo ignorirati ili čak eliminirati. Prema tome, iznova pristupamo domeni

¹¹⁷ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 679.

¹¹⁸ Julia Kristeva, *Moći užasa* (Zagreb: Naprijed, 1989), 19.

¹¹⁹ Julia Kristeva (1941.), lingvistica, filozofkinja, psihoanalitičarka i feministica bugarskog podrijetla koja živi i djeluje u Parizu.

zazora pogotovo u odnosu prema nagom tijelu. Umjetnici na specifičan način pristupaju ovakvoj problematici ukazujući da čista forma u umjetnosti nije jedini priznati estetski element, već i da antiforma ili besforma (kao nedostatak nečega) stoji u službi moćne umjetničke komunikacije s recipijentom. Tijelo je forma koja se, u korak s vremenom, postepeno ostvaruje u antiformi; ljepota gledanja i uživanja u mladom tijelu naspram tijela koje trajno bilježi iskustvo života izazivajući zgražanje i gađenje. „U težnji umjetnika narušavanju formalne organske cjelovitosti i konzistentnosti djela, odnosno u težnji besformnom (*informe*), neka djela pokazuju manjak koji narušava identitet subjekta-umjetnika“¹²⁰ i samog umjetničkog djela, dok istovremeno raste strah od onoga što nedostaje djelu, ali i „onoga što je skriveno i nadređeno djelu kao nekakav neuhvatljivi višak“¹²¹. U ovom slučaju tijelo postaje umjetničko djelo koje posjeduje i formu i antiformu.

S obzirom da je kultura suvremenog društva u puno većoj mjeri orijentirana na ženski rod, problem zazora lakše je detektirati u sveprisutnoj objektivizaciji žene (modna industrija, pop kultura, seksizam, majčinstvo, reklame, politika, znanost, tradicija, religija, i dr.) nego u odnosu na muškarce. Vladajuća (paradokсна) pop kultura – koja istovremeno širi liberalne vidike ali i dovodi do grubog kršenja humanosti – egzistira u globalnoj konfuziji utemeljenoj na predrasudama i zazoru pa u XXI. st. dovodimo u pitanje moralnu dimenziju dojenja u javnosti, nago tijelo koje izmiče standardnim normama ljepote (mršavo, utegnuto, određene visine, prihvatljive obline, itd.) čini nepoželjnim i neprihvatljivim, omogućava podređivanje žene muškarcu po principu „žene su nastale iz Adamova rebra“, otvara prostor spolnoj i rodnoj diskriminaciji, i sl. Uzet ćemo za primjer umjetničke akcije Vlaste Delimar i Carolee Scheemann¹²² koje u svojim umjetničkim karijerama nemali broj puta bivaju „žrtvama“ zazora javnosti. Kako je riječ o umjetnicama čiji diskurs počiva isključivo na tijelu pri čemu se teži, naslućuje ili nagovještava besformno, njihovi performansi posjeduju moć i efekte koji se ostvaruje kroz tjelesni akt recepcije često puta ostavljajući negativan utisak na publiku. 1985. god. Vlasta Delimar izvodi performans *Draga Vlasta* u Galeriji događanja u Zagrebu, a sam performans proglašen je uznemirujućim. Naime, u polumračnom prostoru galerije ispunjene granjem Vlasta leži nepomično, odjevena u poderanu haljinu i polivena krvlju. S druge strane, intervenirajući na fotografijama Vlasta stvara instalacije i ambijente koje poput njezinih performansa služe u korist simbolizacije realnosti fokusirajući se na redukciju tijela

¹²⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 679.

¹²¹ Ibid.

¹²² Carolee Scheemann (1939.), američka vizualna umjetnica, poznata po svojim diskursima orijentiranim na tijelo, seksualnost i rod.

na elementarnu prezentaciju spola. Tako npr., u *Bez naziva* iz 1991. god. ističe seksualnost uz koju tematizira majčinstvo kao i činjenicu da ona kao žena, majka i umjetnica ima pravo i na užitak. Tim radom Vlasta provocira malograđansku svijest kako na račun „nereprezentativnog“ tijela koje treba biti pokriveno tako i na račun izlaganja vlastitog nagog djeteta surovome svijetu. Riječ je o ambijentu koji nalikuje oltaru s prikazom nage Vlaste kako sjedi na stolici zajedno sa svojom nagom kćerkom Dolinom koja u ruci drži izraženu crvenu ružu. Prizor je uokviren crnim tilom, a ispred njega se nalazi pijedestal s posudom. Na taj način, umjetnica je stvorila osobni, intimni prostor u kojeg će uvući gledatelja i time dokinuti zaštitnu distancu koju intima zahtijeva, a otvoriti prostor znatiželji koja sada postaje otvoreni voajerizam. „Svi su preizloženi: onaj koji gleda i onaj/ona koja je gledana“¹²³, a posjetitelj je pozvan da zakorači u granice privatnosti koja inače implicira skrivenost i zabranu. To je izvor nelagode, ali i Vlastin poziv na dijalog i komunikaciju. Prema riječima autorice, negativna reakcija i negodovanje publike je i više nego očekivano jer je zazor prema golom tijelu i njegovim izlučevinama (bilo kakve vrste) konstanta. Evidentno je da se ljudi ne snalaze i ne znaju što bi s tim golim tijelom napravili i kako bi reagirali. Posebice je konfuzno stanje zadnjih desetak godina jer na površinu izlaze pedofilija ili homoseksualnost koji su oduvijek postojali i bili prisutni, ali se o njima vrlo malo ili gotovo uopće nije govorilo. Kako i Vlasta zaključuje, to je naš dokaz da još uvijek nismo prihvatili najprirodnije golo tijelo u umjetnosti XX. st. zbog čega je ono stradalo još i više.

¹²³ Irena Bekić, „O fotografija ili neka lica Vlaste Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 147.



Slika 6. Vlasta Delimar, *Draga Vlasta*, 1985., Galerija događanja, Zagreb



Slika 7. Vlasta Delimar, *Bez naziva*, 1991.

Bliskom tematikom ugrožavanja patrijarhalnih normi „putem pozitivnog i otvorenog uživanja u vlastitoj ženskoj seksualnosti, pod vlastitim uvjetima“¹²⁴ bavi se i Carolee Schneemann iako za razliku od nje koja pripada feminističkom umjetničkom krugu, Delimar odolijeva bilokakvim kategorizacijama i svrstavanju u postojeće umjetničke i teorijske paradigme. Caroleeini radovi su hrabra provokacija tabua i tradicije, a smatrajući se simbolom kojeg sama stvara bezrezervno istražuje utjecaj ženske senzualnosti u pokušaju političkog i osobnog oslobođenja od opresivnih društvenih i estetskih normi. 1975. god. u istočnom Hamptonu u New Yorku nastaje performans pod nazivom *Interior Scroll* koji će u umjetnosti utemeljiti vaginalnu povijest. Neodjevena Scheemann je umotana u plahtu ritualno uplesala u prostoriju i skočila na stol. Tijelo je pravilno premazala blatom, zauzela čučajući stav i iz vagine počela izvlačiti svitak o feminizmu¹²⁵ čitajući ga na glas zanesenoj publici. Na ovakav potpuno nekonvencionalan način i u vrijeme kada žene nisu cijenjeni stvaraoci umjetnosti, Scheemann razbija socijalne tabue koristeći vlastito tijelo na prilično šokantan način kako bi privukla pažnju, tog muški orijentiranog, svijeta umjetnosti. Iako su obje umjetnice prozivane zbog neukusnih, vulgarnih i sramotnih akcija koje graniče s nemoralnim radnjama nedostojnih umjetnosti, nema sumnje da ostavljaju neizbrisiv trag u tom istom svijetu umjetnosti do dan danas.



Slika 8. Carolee Scheemann, *Interior Scroll*, 1975.

¹²⁴ Marian Mazzone, „Radikalno tijelo Vlaste Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 167.

¹²⁵ „Mislila sam o vaginu na mnogo načina – fizički, konceptualno: kao skulpturalni oblik, arhitektonski oblik, izvor svetog znanja, zanos, proces rođenja, transformacija. Vidjela sam vaginu kao prozirnu komoru čija zmija je bila vanjski model: oživljena je kroz prolaz iz vidljive u nevidljivu, spiralno namotanim prstenom s oblikom želje i generativne misterije, attribute ženske i muške seksualne moći. Ovaj izvor unutarnjeg znanja bit će simboliziran kao primarni indeks koji ujedinjuje duh i tijelo u obožavanju božice. „



Slika 9. Carolee Scheemann, *Interior Scroll*, 1975.

Pogledi usmjereni na ranjivo, ritualno izloženo tijelo koje tako razotkriveno ispušta izlučevine, vezano je ili ispruženo, ispunjeni su prezirom ali i sažaljenjem, gađenjem ali i divljenjem. Stoga, kao „mješavina rasuđivanja i afekta, osuđivanja i srdačnosti, znakova i nagona“¹²⁶ na zazornost možemo gledati kao na vrstu narcističke krize ćudorednih i ideološki okupiranih pojedinaca.

Problem zazora prisutan je na više razina ljudske svijesti, a samim time postaje i sastavni dio međuljudske komunikacije. Zazornost je prisutna od pamtivijeka i kao takva se, involvirana u svaku suvremenost, prenosila i razvijala sve do danas. Bilo da je riječ o religiji, tradiciji, muško-ženskim odnosima, ideologiji, svjetonazoru ili kulturi, ona egzistira isključivo u onom pojedincu koji nije spreman sagledati stvar iz drugog kuta već osudu i ljagu veže uz svaku njemu/njoj nepoznatu situaciju koja je izvan njemu/njoj prihvatljivog diskursa. To je naša „apokalipsa“.

Važno je napomenuti da niti Vlasta niti Carolee nemaju za konačni cilj namjerno zgroziti, šokirati ili melodramatično prekoračiti granice uobičajenog ponašanja samo kako bi zaintrigirale javnost, već putem vlastitog tijela nastoje odraziti i potvrditi prakse suvremenog svijeta kroz umjetnost potičući promatrača na promišljanje i dijalog.

¹²⁶ Julia Kristeva, *Moći užasa* (Zagreb: Naprijed, 1989), 16.

3.3. Pejorativi u umjetnosti

Komunikacija je temelj zdravih međuljudskih odnosa; potrebna je iz mnogo razloga, ali ne nosi svaka komunikacija pozitivan predznak: ljudi razgovarajući mogu uvrijediti, povrijediti i maltretirati jedni druge. Upravo se te uvrede u jeziku definiraju kao pejorativi, a kao dio žargona, od kojeg mnogi zaziru, ostaju slabo teorijski problematizirani i istraženi zbog stereotipnog sagledavanja žargona (pa samim time i pejorativa) kao drugorazrednog jezičnog fenomena kojem nije potrebno pridavati previše pažnje. Prema Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, pejorativ (kasnolat. *peioratus*: pogoršan) označava riječ koja, uz svoje temeljno značenje, ima i značenje poruge, pogrde, prijezira (npr. temeljno je značenje riječi *piskarati* „pisati na mahove“, a njezino pejorativno značenje „loše pisati“; *babetina* je „velika baba“, a u pejorativnom značenju „neugodna brbljava žena“ ili pak obična riječ poput *lopov* kao neutralna može biti i pejorativ jer se pridaje nekome tko to nije lopov u pravom smislu te riječi, itd.). U ovom odjeljku postavlja se pitanje pejorativa u umjetnosti.

I umjetnost je komunikacija. Vizualna komunikacija koja ono bitno ali nevidljivo ili manje vidljivo od svijeta pretače u vidljivo. Do sada je već je više puta rečeno kako umjetnost s XX. st. dobiva zaokret koji donosi pregršt novih medija i materijala omogućavajući intenzivniji prijenos emocija, poruka, ideja i umjetnikovih osobnih preokupacija. Iz istog su se razloga pejorativi involvirali i pronašli svoje mjesto u umjetnosti. Iako su pejorativi prvenstveno domena filozofije jezika, ipak uspješno odrađuju svoju višesmislenu umjetničku ulogu. Pejorativi se, prema sugestiji Kenta Bacha¹²⁷, dijele u tri grupe: a) opći pejorativi odnose se na specifične vrste kao pogrde na etno-nacionalnoj bazi, seksualne ili rodne preferencije: „crnčuga (Nigger)“¹²⁸, „švabo (Hun)“, „hulja (bugger)“, „ustaša“; b) pod-opći pejorativi uključuju reference na neku grupu, s obzirom na ono što članovi grupe rade: „svinja“ odnosi se na policajca ili „komedijaš“ (sheister) odnosi se isključivo na odvjetnike; c) nespecifični pejorativi: „šupak“ (asshole). Da je umjetnost posebna domena koja dozvoljava i podržava interdisciplinarnost, pa samim time podnosi i jezične konstrukte poput pejorativa, prepoznavamo konkretno u Vlastinom umjetničkom habitatu. U njezinom slučaju, pejorativi se očituju kroz negativnu konotaciju pojedinih radova koji se manifestiraju u vidu psovki koje

¹²⁷ Kent Bach (1943.), američki filozof i profesor filozofije na San Francisco sveučilištu. Njegovo primarno područje istraživanja je filozofija jezika, lingvistika i epistemologija.

¹²⁸ Pejorativi mogu također biti dvosmisleni i nedvosmisleni. „Nigger“ je vrsta dvosmislenog pejorativa jer se uz navedeno pogrдно značenje upotrebljava i u pozitivnom smislu: afroamerikanci sami koriste međusobno „Nigger“ ali s pozitivnim predznakom.

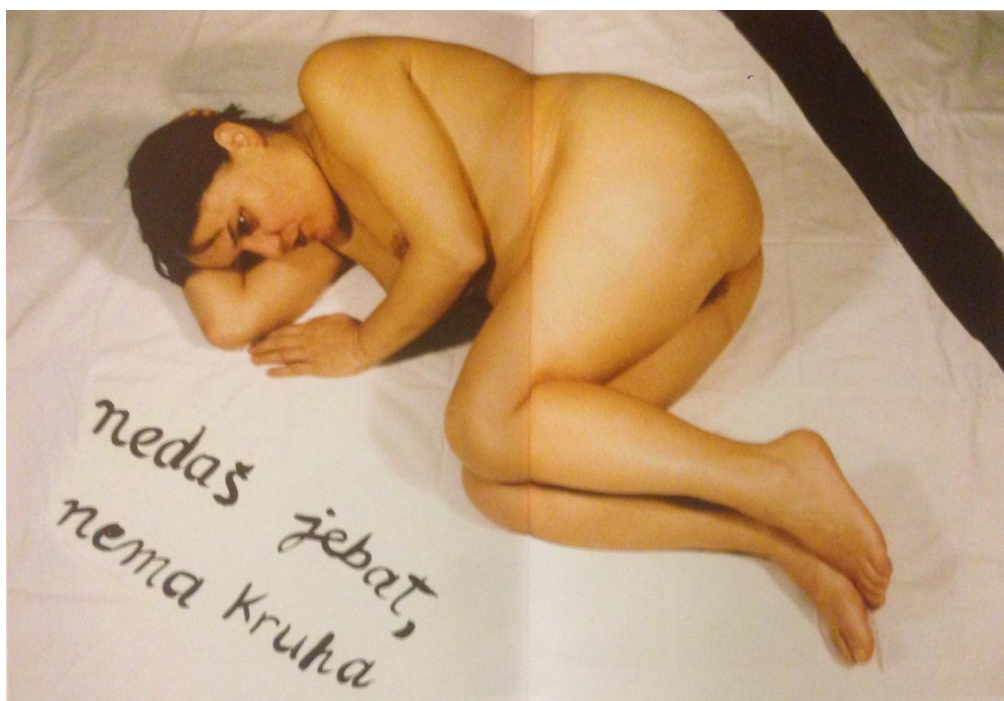
za izvorni standardni jezik nisu tipični, već su dio žargona za kojeg Ranko Bugarski¹²⁹ slikovito tvrdi da je „jezik u malom“. Ipak, važno je naglasiti da Vlastini radovi, kada je u pitanju njihov pejorativni predznak, mogu biti dvoznačni: ona se poigrava smislom za koje ostaje nejasno koristi li ga kao pejorativ (u duhu jezika/kulture) ili izvorno, izgovaranjem rušeći tabue. Uzeti ćemo za primjer radove *Kurac volim* (1980.) i *Nedaš jebat, nema kruha* (2003.) koje možemo kategorizirati pod opće pejorative čija semantika krije konceptualno značenje. Kao prvo, u oba rada je negativan stav ugrađen u njihovo značenje. Drugo, oba rada imaju intenciju poniziti referenta od strane sustava. U radu *Kurac volim* Vlasta pribjegava karnevalizaciji i hiperbolizaciji seksualnosti i spola, u ovom slučaju žene, ito na način da vlastiti portret s naglašenim crvenim usnama aplicira na vezenu tkaninu na kojoj je ispisan tekst „KURAC VOLIM“. Ovim radom ističe ženu prvenstveno kao objekt žudnje, ali istovremeno naglašava stereotipizaciju ženskog lika podređenog muškoj dominaciji. Iako se osjeća doza feminističkog utjecaja, u konačnici možemo zaključiti da „opća karnevalizacija zahvaća taj Vlastin svijet i on se (...) ipak najviše iščitava kao drska i radosna igra nepatvorenog života“¹³⁰. Rad *Nedaš jebat, nema kruha* otkriva autoričinu intervenciju u surovu realnost današnjice gdje vlastito dostojanstvo ovisi o egzistenciji. Prikaz umjetnice kako ostavljena, sama, naga, psihički iscrpljena, u skvrčenom položaju leži i proživljava intimnu dramu pogleda usmjerenog u ispisan tekst „nedaš jebat, nema kruha“, odraz su ženske indentifikacije i borbe za opstanak u patrijarhalnom društvu. Prizor je dodatno naglašen debljom crnom kutnom linijom koja označava „smrt žene“ kao borca suprotstavljenog tradiciji i očekivanjima. Vlastina tematika nije isključivo feminističke prirode već kroz vlastito i slikovito „ja“ progovara o problemima koji su snažili današnje društvo te kroz pejorativne izraze, u duhu simboličkog izraza, ruši tabue vezane uz tjelesnost, seksualnost i spol.

¹²⁹ Ranko Bugarski (1933.), je srpski lingvist, akademik i redovni profesor na Filološkom fakultetu u Beogradu.

¹³⁰ Irena Bekić, „O fotografija ili neka lica Vlaste Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 146.



Slika 10. Vlasta Delimar, *Kurac volim*, 1980.



Slika 11. Vlasta Delimar, *Nedaš jebat, nema kruha*, 2003.

U Vlastinom umjetničkom diskursu tijelo je važna karika pri oblikovanju (raz)uma zbog čega je tijelo izravni sukreator „jezika koji zatim odražava manifestacije toga istog tijela u njegovu ophođenju s okolinom“¹³¹.

4. STUDIJA SLUČAJA – VLASTA DELIMAR

Specifičnost Vlastinih radova prepoznajemo u skrivenoj subverziji kojom se umjetnica vješto poigrava. Ta subverzija egzistira u njezinoj umjetničkoj logici koja ostaje čvrsto vezana uz vlastito sebstvo, tj. stalnu upotrebu vlastitog identiteta. Sagledavajući lik i djelo Vlaste Delimar, jedina nepromjenjivost u 35 god. dugom umjetničkom životu jesu prikazi njezinog tijela koje u većini slučajeva biva razotkriveno kroz raznolike prakse izlaganja: fotografija, objekti, performans, video rad. Pojava i nagli razvoj striptiz kulture koja fundamentalno počiva na javnom diskutiranju o seksu te otkriva voajerske sklonosti vlastitih konzumenata koji otvoreno uživaju u promatranju seksualnog razotkrivanja druge osobe, uzrokuje pogrešno kreiranje i razvoj identiteta. Takvu je situaciju, između ostaloga, Vlasta iskoristila za opiranje nametnutim kanonima, a provocirajući vlastitim tijelom želi potaknuti svakog pojedinca da zaviri u vlastitu nutrinu. Umjetnica eksplicitno odbija pripadnost bilo kakvim ideologijama i normama jasno dajući do znanja kako njezin rad ne predstavlja ekstenziju „ženske“ ili „feminističke“ umjetnosti¹³² već nastoji srušiti zastarjelu i prihvaćenu praksu podjele na mušku i žensku i otvoriti put k univerzalnoj umjetnosti. Beskompromisnost u izražaju i borba za vlastitu individualnost omogućili su joj stvaranje „privatnog“ kulturnog prostora oslobođenog svih zadataki u kojem ima priliku potpuno slobodno njegovati svoju kreativnost. Upravo joj to zamjeraju pobornici uspostavljenih, ustaljenih kanona povijesnoumjetničkih i teorijskih praksi. Iako odbija pripadnost bilo kakvoj ideološki orijentiranoj grupaciji (religija, politička stranka, država), Vlasta djeluje u autentičnoj kulturi kojom prednjače muškarci i

¹³¹ Danijela Marot Kiš, „Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta“, *Filozofska istraživanja* 30 (2010): 657.

¹³² Vlasta naglasak stavlja na prirodan odnos žene prema spolnosti i vlastitoj seksualnosti bez uplitanja bilo kakve ideologije (aludirajući time na feminizam). Ona se priklanja kritičkom stavu Camille Paglia spram feminizma vjerujući da je „feminizam prešao granice svoje prave zadaće traženja političke jednakosti za žene te je završio odbacivanjem svega slučajnog i nepredvidivog, dakle odbacivanjem ograničenja koja čovjeku postavlja priroda ili sudbina“. Paglia, *Seksualna lica-umjetnost i dekadencija od Nefretiti do Emily Dickinson* (Ženska infoteka, 2001), 3.

S obzirom na takav stav, Vlasta ne želi probleme seksa i seksualnosti svesti na pitanje društvene konvencije koja implicira da će uređenjem društva kroz ukinuće nejednakosti spolova zavladata sreća i mir, opirući se ideji da su sve negativno o ženama izmislili muškarci kako bi žene zadržali u podređenom položaju.

muške aktivnosti, a težeći nesputanosti „kroz umjetnost oslobođenog tijela potiče gledatelja na razmišljanje o prirodi patrijarhata i način na koji se tijelo (i žensko i muško) upotrebljava i zloupotrebljava“¹³³. Šuvaković zaključuje kako Delimar „ne ide ka realizaciji pozitivnog ili autonomnog polja emancipacije žene posredstvom projekta spola i roda u društvu, već ka izazivanju, provociranju, remećenju i destabilizaciji sigurnih pozicija pojavnosti spola i roda i društvu kao sebi razumljivih, normalnih, normiranih i bezbolnih“¹³⁴. Bilo da je riječ o fotoambijentima, performansima, instalacijama ili video radovima, Delimar srž svojih radova intuitivno smješta u granice egzistencijalne etike uz podudarnost simboličkih i vizualnih sastavnica.

Vlasta Delimar je neosporno velika „svećenica hrvatskog performansa“¹³⁵ koja je tijelo (živi oblik) spretno i bez zadržke iskoristila kao jezik umjetničke komunikacije. Baš poput Josepha Beuysa – koji je 1974. god. u intervjuu za talijanski časopis Bolaffi Arte objasnio kako mu prvotna namjera nije baviti se nečim što ljudi već ionako razumiju nego mu je u užem fokusu provokacija kao poticaj koji će pokrenuti promatrače na aktivno sudjelovanje kroz postavljanje pitanja i fizičku interakciju s publikom – i Vlasta Delimar svoje ostvarenje shvaća na sličan način: „refiguracija, resemantizacija, reutilizacija vječnih tema u jednom ograničenom tijelu, *eros* i *thanatos* u Vlasti Delimar, nukaju nas da uvijek iznova postavljamo pitanja koja su praiskonska i kojima se nikada nećemo moći oduprijeti jer s njima dišemo i u vječnom povratku kružimo između stvaranja i raspadanja“¹³⁶. Isprepleteni muško – ženski odnosi glavna su inspiracija u Vlastinom iskustvenom kreativnom svijetu, a uprizorenja tih iskustava postaju osnovno polazište i vizualni trag ostvaren kroz performanse i fotografiju. Prepoznatljivi središnji elementi tog kreativnog svijeta prvenstveno se tiču načina na koji umjetnica upotrebljava svoje otkriveno tijelo kako bi njime komunicirala, ali jednako tako i kontrole koju razvija u odnosu na te procese otkrivanja.

Autentičnost Vlastine umjetnosti predstavljaju performans i performativnost – dva pojma koja stoje iza stalnog ponavljanja esencijaliziranih identiteta čija svrhovitost, u konačnici, biva ispunjena u njihovom rastavljanju i reduciranju kroz konačan umjetnički rad. Na koji način

¹³³ Martina Munivrana, „Svakodnevno razmišljajte o sebi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 42.

¹³⁴ Martina Munivrana, „Svakodnevno razmišljajte o sebi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 40.

¹³⁵ Milan Pelc, „EROS ... konačno glosa uz Vlastu Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 153.

¹³⁶ Milan Pelc, „EROS ... konačno glosa uz Vlastu Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 157.

uočavamo i prepoznamo razliku? „Pristup različitim kulturnim značenjima i kritici dobivamo kada se performativnost materijalizira kao performans, u tim rizičnim i opasnim pregovorima između čina (opetovanja normi) i učinjenog (konvencija diskursa koje daju osnovu našim interpretacijama), između nečijeg tijela i konvencija utjelovljenja. Jer, performativnost mora biti ukorijenjena u materijalnosti i povijesnoj gustoći performansa.“¹³⁷ Iz tog razloga, Delimar za nas predstavlja simbol osnaženja i žive subverzije u odnosu na konvencionalno uvjetovane procese znanja i umjetnosti. S obzirom na rečeno, opravdano možemo zaključiti kako nam Vlasta kroz svoju dugogodišnju umjetničku strategiju, beskompromisno nudeći sebe, zapravo nudi alternativni način za spoznaju nas samih i vlastite okoline. Svojom golotinjom ona nas razodijeva i postaje „polazna točka našega zakašnjelog pogleda u zrcalo koje ona drži pred nama“¹³⁸.

Diskurs, kojeg s opravdanjem možemo nazvati „skup“ Delimar, predstavlja refleksiju na stanje u umjetnosti i životu uzrokovano „pritiskom globalnog neoliberalnog kapitalizma koji nas ostavlja posve nagima i lišenima dostojanstva“¹³⁹.

4.1. Vlasta Delimar: životni put „ikone preformansa“

„Ne podržavam identifikaciju ili pripadnost bilo kojoj ideologiji, religiji, političkoj stranci ili državi. Ne podržavam nagrade. Zalažem se za ljudska prava, slobodu individue, poštivanje različitosti i ekološku svijest.“¹⁴⁰

Vlasta Delimar rođena je 31. srpnja 1956. god. u proleterskoj obitelji oca Ivana i majke Magdalene. 1963. god., zajedno s Tomislavom Gotovcem, Sanjom Iveković i Goranom Trbuljakom, kreće u osnovnu školu. Iste godine, cijela obitelj napušta Zagreb i sirotinjski život te se sele u Koprivnicu gdje otac Ivan otvara užarsku radionicu kako bi svima osigurao bolji život. U vrlo ranoj životnoj dobi (s 13. god.) Vlasta odlučuje prepustiti se umjetničkom zovu koji je odredio njezin daljnji put. Iako u konzervativnoj sredini i bez podrške obitelji,

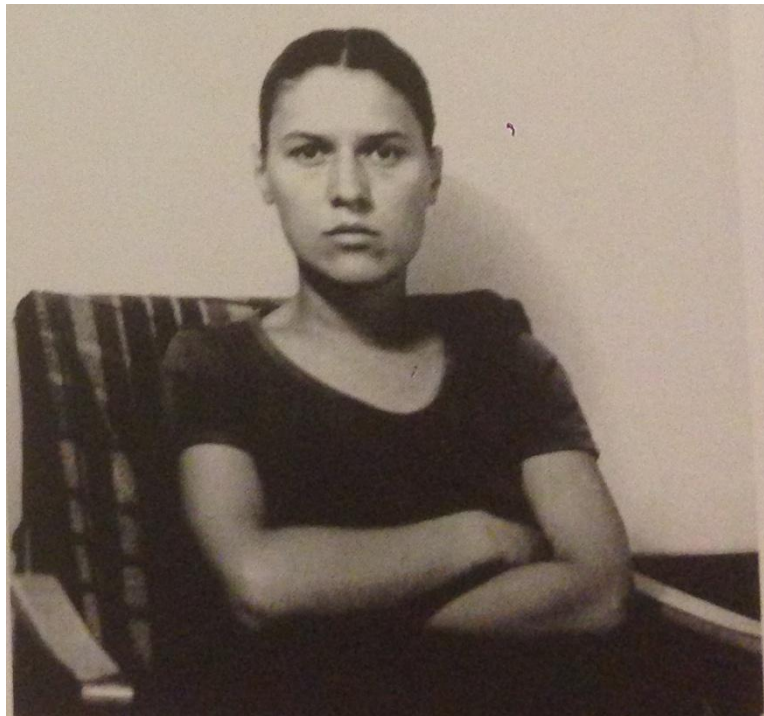
¹³⁷ Marina Gržinić, „Vlasta Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 184.

¹³⁸ Marina Gržinić, „Vlasta Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 187.

¹³⁹ Marina Gržinić, „Vlasta Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 180.

¹⁴⁰ Vlasta Delimar, „Ja, Vlasta Delimar, užareva kći“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 7.

1972. god. upisala je Školu primijenjene umjetnosti u Zagrebu. Svakako joj je u to vrijeme glavnu inspiraciju predstavljala beskompromisna Josipa Lisac – Vlastina prva art učiteljica. Izložba Grupe šestorice, održane 1975. god. na savskom nasipu u Zagrebu, koju je posjetila u društvu Svena Stilinovića učvrstila je i obogatila njezino poimanje umjetnosti. Upravo su to bili prvi trenuci Vlastina umjetničkog života. Prijelomnom godinom pokazala se 1977. kada je završila ŠPU (odjel grafika) i uz Željka Jermana i Grupu šestorice odlučno zakoračila u svijet umjetnosti ne uzevši nikada više kist u ruke. Iste godine preselila se k Jermanu vodeći buran život zbog čega, u konačnici, nije uspjela završiti studij etnologije i povijesti umjetnosti upisan 1978. pri Filozofskom fakultetu u Zagrebu.



Slika 12. Vlasta Delimar – prvo portretiranje u Voćarskoj 1978.

Vlasta je imala priliku prisustvovati sastancima Grupe šestorice i izložbama-akcijama koje su često organizirali uslijed čega je naučila sve o fotografiji. 1978. god. sklopila je brak s Jermanom, a već sljedeće godine na njegov prijedlog počinju sa zajedničkim performansima (prvi su izveli u Podroomu u Mesničkoj ulici), a svoj prvi samostalni performans izvodi 1980. god. u Galeriji SC u Zagrebu (*Transformacija ličnosti*). Ubrzo je uslijedila Vlastina prva samostalna izložba koja je ujedno bila pokazatelj budućeg stvaralaštva. Kako je već na samom početku svoje umjetničke karijere stekla „titulu“ ekstravagantne umjetnice, njezin

zahtjev za ulazak u Hrvatsko društvo likovnih umjetnika u Zagrebu biva 1982. god. odbijen od većinskog ženskog dijela umjetničkog savjeta pod opaskom da njezina umjetnost ruši žensko dostojanstvo (tek 1984. god. postaje punopravnom članicom HDLU-a kada se smanjio broj žena u umjetničkom savjetu). Samostalnom umjetnicom s pravom zdravstvene i socijalne zaštite postaje 1984. god. ulaskom u Zajednicu umjetnika Hrvatske. 1985. god. započinje ljubavnu vezu s Vladom Martekom, a tri godine kasnije dobivaju kćer Dolinu. Rastali su se 2002. god. Smrću oca Ivana (1999. god.) Vlasti je pripala užarska radionica s velikom okućnicom u selu Štaglinec nedaleko Koprivnice što će s vremenom, uz pomoć Ivana Ladislava Galeta i Bele Hamvasa, postati veliki multimedijalni projekt *Moja zemlja, Štaglinec* s ciljem razvoja Međunarodnih susreta umjetnika¹⁴¹ kao performans festival (2005./2006.) koji je godinama okupljao veliki broj poznatih umjetnika (Anne Bean, Richard Wilson, Sven Medvešek, Antonio G. Lauer, Tom Gotovac, Sinead O'Donnell, umjetnici iz Japana, Tajlanda, Tajvana, Singapura, Malezije, i dr.). 1999. god. upoznaje Milana Božića s kojim kreće u zajedničke performans akcije – prva je bila *Razgovor s ratnikom ili žena je nestala* u Tvornici kulture, a na zajednički život se odlučuju 2005. god. Konačno 2014. god. upoznaje Josipu Lisac – svoju „prvu art učiteljicu“.

Sudjelovanja: 1980. Umjetnička kolonija *21. Juni* u Cresu; 1980. 11. Biennale mladih u Rijeci; u proljeće 1980. preko Restauratorskog zavoda sudjeluje na obnovi riječkog kazališta Ivana Pl. Zajca; 1983. 15. Salon mladih u Umjetničkom paviljonu u koncepciji Antuna Maračića *Radovi osmero umjetnika – relacije s novom slikom*; 1958. sudjelovanje s Jermanom u filmu Davora Đirlića i Dubravka Makarića *Netko drugi* u kojem su bili predstavljeni performansom *Desimbolizacija*; 1989. *Fra Yu Kult*; 1993. projekt *New Identities: New Europe* u Pittsburgh Center for the Arts; 1995. Projekt *Edge of the War Zone – Umjetnost iz Hrvatske* u Londonu; 1997. rezidencijalno boravi u Buffalu (SAD) u organizaciji CECArtsLink, New York i SCCA Zagreb, te sudjelovanje na skupnoj izložbi u Hallwalls Contemporary Arts Center; 1999. Festival International des Arts Vivants u Lyonu; 2002. Centar za kulturnu dekontaminaciju/Paviljon Veljković (na poziv Ane Vujanović i kolektiva Teorija koja hoda) u Beogradu; 2002. festival Street Art u Poreču; 2003. *Phantom der Lust*, Neue Galrie u Grazu; 2005. performans festival New Territories Festival of Live Art u Glasgowu te Festival Particules u Théâtre de l'Usine u Ženevi; 2005. turneja po Japanu (Tokyo, Aichi, Kyoto, Nagano) u sklopu festivala NIPAF; 2007. festival FIAT (Festival

¹⁴¹ Ova manifestacija je nakon smrti Antonija G. Lauera 2011. god. nazvana njegovim imenom.

internacionalnog alternativnog teatra) u Podgorici; 2009. suradnja s udrugom Domino; 2013. projekt Gender Bender (Madrid, Bologna, Zagreb, Maastricht) u Bologni; i dr.

4.2. Zašto problem zazora, pejorativnost i upotrebu tijela kao medija usko vezemo uz umjetnost V. Delimar?

Neobična praksa kojom Vlasta komunicira i unutar koje stvara svoj umjetnički svijet na meti je kritike punih 35 god. Bilo da je riječ o mladim militantnim kršćanima, udruzi za zaštitu životinja ili običnoj ženi koja Vlastino „ružno“ tijelo smatra sramotnim i degutantnim, zaključak je isti: takva „umjetnost“ treba biti zabranjena jer u konačnici ne predstavlja ništa više doli uznemirujućih nagih scena. Ali, to je Vlasta. Možemo slobodno reći da se ne uklapa u niti jedan vremenski okvir, tj. kolektivni obrazac kojeg nameće društvo i kultura u usponu kako nekad tako i sad. Intenzitet i samopouzdanje kojim ona stvara, ideje koje razvija i problematizira, subjektivnost pristupa osiguravaju joj jedinstven položaj. No, ipak je zanimljivo razmotriti status prepoznatljive Vlastine umjetnosti temeljene na tijelu za vrijeme bivše Jugoslavije i današnje Hrvatske. S obzirom na paternalistički i patrijarhalni režim proveden od strane Tita konzervativna kultura je, u socijalističkoj i represivnoj atmosferi, jedva izlazila na kraj s neposrednošću i golotinjom Vlaste Delimar. 90-ih godina kada se jugoslavenske države suočavaju se s kapitalizmom Zapada koji tijelo i žensku seksualnost tretira poput robe, Vlastin se rad iznova ne uspijeva uklopiti u obrazac. „Ona izvodi svoju umjetnost u tijelu koje je premašilo norme godina i ljepote koje su uspostavili srednjostrujaški masovni mediji i njezin je rad rezolutno osoban, individualan i duboko proživljen. To se opire upakiravanju i standardizaciji emocija i značenja koje stvaraju oglašivači i masovni mediji. Naglasak na osobnu, emotivnu i žensku erotičnu moć ono je po čemu se Vlasta razlikuje od većine svojih kolegica i oponira dominaciji konceptualnih pristupa uvelike prisutnih u umjetnosti istočne i srednje Europe, osobito u Hrvatskoj.“¹⁴² Isticanje Drugog (ženstvenost, golo tijelo, tjelesnost, erotičnost) postaje doživotna Vlastina preokupacija, uslijed čega zazor, tijelo tretirano poput medija i pejorativna komunikacija služe kao glavni asocijacijski elementi kada govorimo o umjetničkoj domeni Vlaste Delimar.

Zazor. Nenametljivo nazočna konstanta Vlastinog stvaralaštva je tijelo – golo tijelo koje nam se, konzumirajući njezinu umjetnost, nameće poput manifesta. S obzirom na percepciju i auru

¹⁴² Marian Mazzone, „Radikalno tijelo Vlaste Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 167.

Vlaste kao umjetnice, njezino nago tijelo poprima oznaku stalno prisutne materije pri čemu zazornost možemo čak doživjeti kao očekivani proces prilagodbe recipijenta na njezinu umjetnost. Neupitna je činjenica da Vlasta pribjegava krajnjim radnjama kako bi kroz performans što uspješnije izvela i sprovela zamišljeno (izlučevine, krv, pretjerano isticanje vlastitog spolovila, dodatni „rekviziti“ poput životinja ili dilda, eksplicitni natpisi, itd.), no ipak posebno iznenađuje opetovana šokiranost publike u trenutku suočavanja s neuljepšanim Vlastinim tijelom. Njezina borba protiv komercijalne ljepote XXI. st. (obješene grudi, naglašen trbuh, dlačice spolne delte, itd.) „poništava *žalosno* tijelo, *zatvoreno* tijelo umrtvljene erotičnosti i seksualnosti“¹⁴³ i dovodi moderno građansko društvo pred gotov čin suočavajući ga sa strahom od „gubitka identiteta i stabilnih granica ega“¹⁴⁴ jer javni prostor pripada svima nama i moraju se poštivati pravila javnog ponašanja. Tipičan primjer paradoksa bitno vezanog uz tjelesnost. Naime, vrlo je čudno kako se godinama kroz medije i različite oblike komunikacije suočavamo s golotinjom, ali kada ju fizički registriramo u liku Vlaste Delimar najednom zauzimamo negativan, osuđujući stav. Zazor ovdje nastaje kao nesvjesna reakcija na Vlastine radnje u kojima prepoznajemo sebe, ali ono što vidimo svakako mora ostati u intimnoj zoni svakog pojedinca jer u suprotnom vrijeđa naše fizičke, moralne i kulturne granice. Kao da u isto vrijeme dok promatramo Vlastine nesavršenosti proživljavamo vlastitu krizu identiteta koja ima za posljedicu nelagodu i stupor, a u konačnici odbojnost i gađenje spram viđenog. Tako je jednom prilikom, na račun performansa *Šetnja kao Lady Godiva* (2001.) dobila grubu kritiku od strane ženske gledateljice da je predebeli i prestara da bi javno otkrivala svoje tijelo. Ipak, Vlasta nema namjeru mijenjati svoje tijelo uslijed čega to isto tijelo postaje segment frustracije i iritacije kod nekih promatrača. Bez obzira što je necenzurirano tijelo umjetnice i izlučevine koje ispušta u potpunosti proizvod prirode, ne prihvaćamo olako ulogu svjedoka i sudionika u radnjama kojih se i kod samih sebe „sramimo“. Sve mutacije, nedostaci i stereotipi vezani uz ljudsko tijelo ostaju predmet zazornosti jer s time nismo u stanju izaći na kraj. Puno je lakše izgubiti se u masi i prikloniti se nametnutim, izvještačenim i idealističkim vizijama kapitalističkog sustava u kojem je čovjek postao roba nego otvoreno i bez zadržke diskutirati o debelom, starom, nesavršenom, dlakavom i golom tijelu. U konačnici, Vlasta se svojom golotinjom nadovezuje na „zapadnu

¹⁴³ Suzana Marjanić, „Vlasta Delimar ili *žena je žena je žena...*: auto/biografski performansi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 47.

¹⁴⁴ Irena Bekić, „O fotografiji ili neka lica Vlaste Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 144.

tradiciju umjetničke instrumentalizacije erotike s neospornim prinosom komunikaciji kolektivne podsvijesti¹⁴⁵. Ona je za nas ogledalo u koje se odbijamo pogledati.

Tijelo-medij. Od samog početka umjetničkog stvaranja, umjetnica vlastito tijelo pretvara u „svoj predmet, sadržaj i umjetnički materijal“¹⁴⁶. Ono je najvjerodostojniji način istraživanja sebe, svojih uloga i uvjerenja u odnosu na okolni svijet kojega je i sama dio. Za Vlastu je tijelo „mjesto diseminacije identiteta i površina je njihova sabiranja“¹⁴⁷. Ona preko trideset godina koristi vlastito tijelo, osobnost, erotiku kako bi se otvorila i povezala s publikom i na taj način istaknula tijelo kao najmoćniji oblik postojanja koji, ukoliko je oslobođen svih mentalnih i fizičkih okova, otvara put samosvjesnoj osobi. U suprotnom ostajemo taoci normativnog sustava ignorirajući i osuđujući svaki onaj segment koji se ne uklapa u obrazac vladajućih (bilo vladajuće kulture, politike, svjetonazora, države, morala većine, itd.). Ono što Vlasta radi, tiče se prvenstveno mirne simbioze s prirodom koristeći najsnažniji medij (tijelo) za komunikaciju s drugima ciljano odašiljući snažnu poruku, ali istovremeno uspostavljajući kontrolu nad procesima vlastitog otkrivanja. Putem tijela, ukoliko to uspješno savladamo, prihvaćamo sebe, ali i druge. Ipak, prije svega moramo moći razabrati pravu istinu i vrijednost u svijetu prepunom lažnih inačica. Na to ukazuje Vlasta svojom umjetnošću i upotrebom tijela kao medija. Tako će Milan Pelc¹⁴⁸ zaključiti da „tijelo umjetnice preuzima ulogu kolektivnoga medija, koji se nudi kao plodan vret pun bujna života i kao fizička žrtva za grijeh (anomalije) svijeta“¹⁴⁹. Vlastina golotinja nije tek isprazan čin. Ona je metafora usmjerena protiv određenih vrijednosti konzumerističke mase, pri čemu Vlasta neumorno u svojoj cjelokupnoj umjetničkoj karijeri ne mari za formu već fokus usmjerava na sadržaj. Istitati formu za nju predstavlja baviti se irelevantnim stvarima. Ono vrijedno spomena krije se u sadržaju, jer forma je (u kontekstu njezine umjetnosti) itekako podložna vremenskoj promjenjivosti čiji nezaustavljivi tok (starenje) i tako nije u našoj moći.

Pejorativi. Osim golim tijelom i potrebnim rekvizitima, Vlasta Delimar vrlo vješto prodire u ljudsku svijest intervenirajući putem izravnog govora – kroz naslove poput „*Kurac volim*“, „*Nedaš jebat, nema kruha*“, „*Pomiriši*“, „*Poliži*“. Svaki od tih naslova upotpunjuje određeni

¹⁴⁵ Milan Pelc, „EROS ... konačno glosa uz Vlastu Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 154.

¹⁴⁶ Irena Bekić, „O fotografiji ili neka lica Vlaste Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 143.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Milan Pelc (1958.), hrvatski povjesničar umjetnosti i knjižničar. Od 1993. zaposlen je na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu, na kojem je ravnatelj od 2003. godine. Predaje na Odsjeku za povijest umjetnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i na Studiju dizajna pri Arhitektonskom fakultetu istoga Sveučilišta.

¹⁴⁹ Milan Pelc, „EROS ... konačno glosa uz Vlastu Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 154.

vizualni sadržaj što u konačnici rezultira suvislom umjetničkom cjelinom. Kako su Vlastini radovi sami po sebi snažni, relevantni, direktni i duboko promišljeni, pejorativni izrazi čine se kao logičan i jedini mogući tekstualni produžetak njezine pomno osmišljene vizualne komunikacije. Nakon što nas, pri susretu s njezinim radom, prvotno šokira val neugode spram nage Vlaste (fotografije i foto-ambijenti) popratni tekst ne ostavlja nas ništa manje pod dojmom. Umjetnica se ne libi u javnom prostoru upotrebljavati riječi koje su itekako dio naše svakodnevnice i koje odražavaju kulturu svijesti našeg društva. Ona svoj umjetnički moment koristi kako bi nas upozorila na licemjerno ponašanje i binarnost međuljudskih odnosa: poželjno je mršavo i privlačno tijelo – odvratno je debelo i neugledno tijelo; pogrđnice nisu problematične u svakodnevnom životu – pogrđnice zapanjuju kada ih koristi umjetnik u svrhu svojih umjetničkih vizija, otvoreno i bez zadržke. Ta takozvana Vlastina provokativna umjetnost, prepuna prostačkih riječi i nepoželjnih scena, poprima katarzičnu vrijednost potičući pojedinca na regeneraciju i reinterpretaciju vlastitog sebstva. Očita sklonost pejorativnim izrazima ostaje nedorečena zbog nedostatka jasnih signala koristi li sporne izraze radi rušenja tabua ili isključivo u kontekstu jezika tj. kulture. Kako bilo, otvoreni stav prema ljudskoj seksualnosti upotpunjen jezičnim konstruktima koji graniče s nekulturnim ispadima, umjetnost Vlaste Delimar čine tako ljudskom i tako prizemnom. Ona izgovara javno, ono što drugi misle i čine. Upravo joj takav pristup umjetnosti, koliko god iritirala „visokoosvijestnog“ kulturnog pojedinca, osigurava preživljavanje u umjetničkom svijetu određujući dinamiku njezinog stvaranja. Vlasta Delimar ima uvijek nešto za reći – uvijek nađe način, sama ili uz nečiju pomoć.

4.3. Transformacija ličnosti (1980.), Šetnja kao lady Godiva (2001.) i Lorelei (2010.)

Za kraj ćemo predstaviti tri Vlastina performansa koji će poslužiti kao dokazni materijal za sve do sada rečeno. Krenimo od najstarijeg među odabranima.

Transformacija ličnosti (1980.). *Transformacija ličnosti* Vlastin je prvi u nizu samostalni performans. Izvela ga je 1980. god. u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu. Ideju performansa umjetnica bazira na antimodnoj reviji na kojoj je jedina „manekenka“ bila ona sama. U više navrata koristi razne odjevne predmete, mijenja frizuru i šminku, a na kraju se pojavljuje naga ito sve kako bi ukazala na mogućnost prividnog mijenjanja vanjštine. *Transformacijom* Vlasta nastoji istaknuti važnost osobnosti i duhovnosti koju ljudska bića

posjeduju ali ju sustavno marginaliziraju, te uputiti na prolaznost izvanjskog nakon čega nam preostaje jedina istina – naše tijelo. Prema Vlastinim riječima ona „u tom performansu problematizirala vizualnu, vanjsku promjenu, prouzročenu drukčijom odjećom i izgledom, koja ne izaziva i unutrašnju promjenu identiteta. Ipak je golo tijelo, bez ikakve odjeće i njezinih konotacija, bilo za publiku pomalo šokantno.“¹⁵⁰ U procesu prilagodbe nesvjesno nametnutim zadatostima čovjek gubi sebe, svoj smisao i bit. Jedini cilj mu je postati dio društvene mase ne mareći da je upao u zamku površnosti. Kreirajući lažnu sliku sebe potiskuje ono istinsko i jedino pravo, pa okolinu počinje promatrati isključivo kroz sustav vrijednosti koji čovjeka pretvara u objekt.

Šetnja kao lady Godiva (2001.). Ustvrdili smo u prijašnjim poglavljima da Vlasta nerijetko vlastito tijelo prilagođava konceptu „tijelo kao metafora“ čemu možemo pripisati i kulturnu akciju *Šetnja kao lady Godiva* iz 2001. god. Riječ je o akciji u sklopu koje je naga i na bijelom konju Petku projahala zagrebačkim središtem s ciljem ukazivanja na „individualnu odgovornost svakoga pojedinca kao i na odluci hrabrosti u suočavanju s konvencijama i nametnutim heteronomijama, baš kao što je Lady Godiva¹⁵¹ nagim jahanjem spasila stanovnike Coventryja od nametnutog poreza“¹⁵². Ovakvim činom Vlastina namjera je bila zapravo probuditi sposobnost kod Drugih da stvore nove vrijednosne cjeline, otkriti nepravdu koja se dešava svakom pojedincu koji želi živjeti prema vlastitim pravilima i njegovati prave dostojanstvene vrijednosti kroz čistoću misli. Delimar je, baš poput Lady Godive, u veličanstvenom zagrebačkom jahanju upotrijebila simbol plahe žudnje konja Petka te anti-spomeničkom gestom poput heroja konjanika podržala časnu i plemenitu akciju Lady Godive. Izvedba akcije je nekoliko godina bila stopirana i od Grada i od policije, a uvjetovano je i da umjetnica bude odjevena. Vlasta je na kraju bila privedena od strane policije i novčano kažnjena za građanski neposluh što je pomno iskoristila za savršen kraj akcije. Prema riječima umjetnice: „Riječ je o provokaciji s plemenitim ciljem, ne provokaciji radi provokacije.

¹⁵⁰ Suzana Marjanić, „Vlasta Delimar ili *žena je žena je žena...*: auto/biografski performansi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 48.

¹⁵¹ Lady Godiva je mitološka anglosaksonska plemkinja, supruga Leofrika III. koji je bio vladar jednog od sedam kraljevstava srednjovjekovne Engleske. Naime, Leofrik III. je nametnuo velike poreze zbog čega su se podanici trpjeli strašnu tlaku te su se obratili Godivi da im pomogne. Nakon dužeg zahtijevanja Leofrik je obećao ukinuti poreze ako Godiva gola projaše gradom Coventryem. Ona je na to pristala i naredila da se svi stanovnici zatvore u kuće. Zaogrnutu dugom kosom projahala je gradom, a Leofrik je održao obećanje. I pojam voajerizama nastaje navodno toga dana. Krojač Tom izbušio je rupu u vratima, vidio голу Godivu i za kaznu oslijepio.

¹⁵² Suzana Marjanić, „Vlasta Delimar ili *žena je žena je žena...*: auto/biografski performansi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 75.

Država radi protiv kulture. U ovoj državi kultura je na zadnjem mjestu. Svaki pametan čovjek je protiv države¹⁵³.



Slika 13. Vlasta Delimar, *Šetnja kao Lady Godiva*, 2001., Zagreb



Slika 14. Vlasta Delimar, *Šetnja kao Lady Godiva*, 2001., Zagreb

¹⁵³ Ibid.

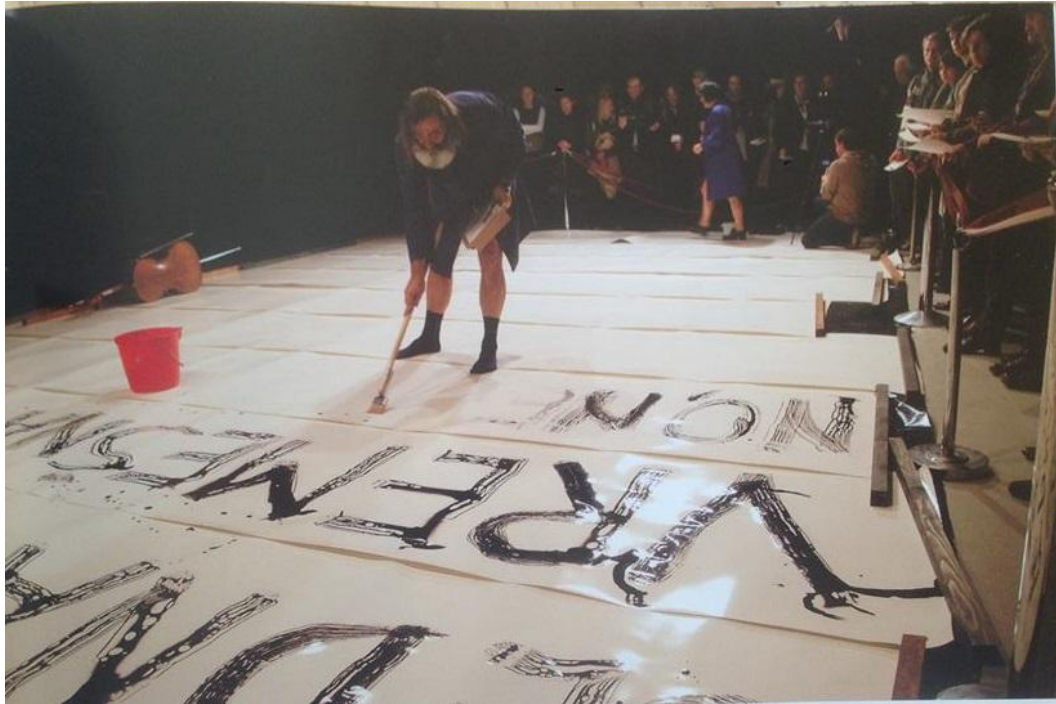
Lorelei (2010.). Jedan od najsentimentalnijih Vlastinih performansa je svakako *Lorelei*. Ona ga, uz Milana Božića, Suzanu Brezovac, Mirtu Jurilj i Svena Medveška, izvodi 14. listopada 2010. god. u Galeriji SC u Zagrebu. *Lorelei* je vrsta funeralnog performansa temeljenog na duboko proživljenoj osobnoj kreativnoj priči koja sažima njezin jedan dio života proveden s Jermanom, pa uz one ljubavne spominje i sve umjetničke zajedničke trenutke započete davne 1977. god. (Jerman je umro 2006. god.). Uz Jermana je izvela neke od svojih prvih performansa, odredio je (uz sudjelovanje drugih prijatelja) njezin umjetnički smjer, uz njega je izučila temelje fotografije kroz koje joj je otkrio kako umjetnost može biti istovremeno i jednostavna i iskrena, vratio joj je samopouzdanje. Stoga, njemu u čast izvodi teatralni performans koji je svakim segmentom upućivao na Jermana. Crno platno ispunjavalo je unutrašnjost Galerije čime se evocirala fotografska tamna komora i ujedno naglasio „prostor žalovanja za umrlim prijateljem, bivšim ljubavnikom, suprugom i umjetnikom“¹⁵⁴. Gomila fotopapira prekrivala je pod, a na njemu je Božić, u plavoj radničkoj kuti, velikom četkom natopljenom razvijačem ispisivao stihove uz čiju je glazbenu podlogu Jerman mantrično uranjao „u radne procese elementarne fotografije“¹⁵⁵. Bili su to stihovi pjesme *Lorelei* Heinricha Heinea¹⁵⁶ koji su u kontaktu sa svjetlom postajali crna slova. Omiljene Jermanove stihove na violončelu je odsvirala Mirta Jurilj dok je Božić, dramatično i svojstveno Jermanu, unesao aparat za povećavanje i mahnito ga bacio u prostor s namjerom uništenja. U konačnici je Mirta u zamamnoj krvavocrvenoj haljini (simbolizirajući Eros) prošetala duž prostora po crno ispisanim stihovima dok je Vlasta „ostvarivala prisnu, elementarnu komunikaciju s publikom, ispisujući razvijačem početno slovo imena okupljenih na male izrezane fotografske papire, i prizivajući time alkemijsku moć „stare“ fotografije“¹⁵⁷. Na ovaj način je Vlasta, uz odavanje počasti preminulom, javnosti otkrila svoja najdublja osjećanja i utiske koje je na nju ostavio voljeni Željko Jerman. To je bila još jedna njezina potvrda ili lekcija nama (publici) da prošlost, duboke emotivna stanja (tuga, seksualnost, erotičnost, tjelesnost, ljubav, itd.) i sjećanja nisu nešto što treba prisilno zatomiti i zaboraviti već su tu da oživljenim uspomnama uljepšaju sadašnjost.

¹⁵⁴ Suzana Marjanić, „Vlasta Delimar ili *žena je žena je žena...*: auto/biografski performansi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 76.

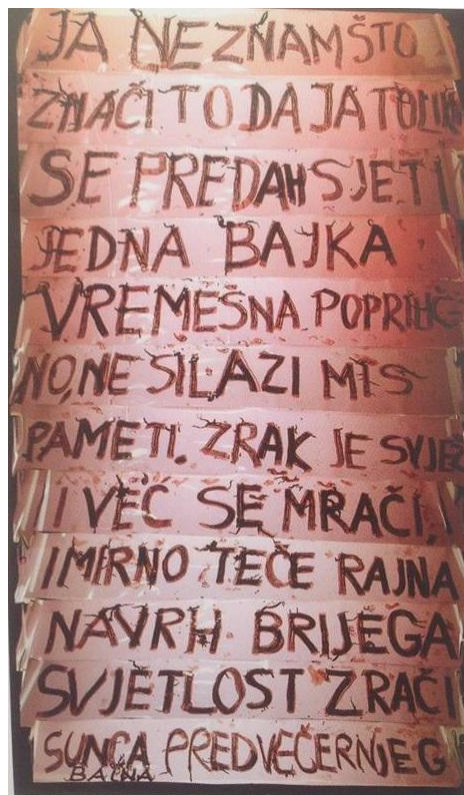
¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Heinrich Heine (1797. – 1856.), njemački književnik židovskog podrijetla.

¹⁵⁷ Suzana Marjanić, „Vlasta Delimar ili *žena je žena je žena...*: auto/biografski performansi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana (Zagreb: Domino, 2014), 77.



Slika 15. Vlasta Delimar, *Lorelei*, Galerija SC, Zagreb, 2010. (i Milan Božić, Suzana Brezovac, Mirta Jurilj, Sven Medvešek)



Slika 16. Vlasta Delimar, *Lorelei*, Galerija SC, Zagreb, 2010. (i Milan Božić, Suzana Brezovac, Mirta Jurilj, Sven Medvešek)

5. ZAKLJUČAK

Pojava performansa u razdoblju umjetnosti modernizma pokazuje jedan od aspekata promijenjene paradigme, a time i umjetničkih svjetonazora koji se uz novonastalu paradigmu vežu. Moderna umjetnost je sama po sebi svojevrsna megakulturna paradigma koja artikulira vlastite mehanizme stvaranja i tumačenja umjetnosti. No, kako je performans kao specifična forma djelovanja nailazio na velika negodovanja u procesu priznavanja vlastitog statusa umjetničkog medija, u radu se navode povijesni i teorijski razlozi zbog kojih je njegov umjetnički status danas priznat i visoko vrednovan, kako u razdoblju modernizma, tako i u suvremenoj umjetnosti.

U radu se pokazuje na koji način se performans uklopio u povijesne procese koje karakterizira pojava fotografije i novih pravca, krajem XIX. i početkom XX. st. Bitno promijenjenu viziju umjetnosti, koja donosi znatno veću slobodu izražavanja, nove materijale i medije karakterizira i pojava happeninga, performansa, video-umjetnosti, body arta, itd. Ovaj rad se u tom kontekstu proširenih medija fokusirao na status performansa. U najužu vezu dovedena je teorija formalizma, kao i specifični aspekti teorije zazora, a za ilustraciju teorijskih postavki koristio se umjetnički opus hrvatske umjetnice Vlasta Delimar. Autorica temelji svoj rad na tjelesnosti, seksualnosti i emocijama uzimajući vlastito tijelo za primarni umjetnički materijal. Ujedno, njezino djelo propituje koliko daleko ide negiranje autorske i uopće personalne osobnosti u tjelesnom pokazivanju i manifestiranju tijela kao socijalne i umjetničke kategorije istovremeno.

SUMMARY

The paper entitled “*Performance as an art – body as art*” deals with the art form and the historical development of performance and answers questions such as what is a performance and how it differs from other standard forms of behaviour in social interactions. Considering the fact that this work represents the view that precisely the „significant form“ is the basic difference between the art of performance and other forms of human social behaviour, the work aims to point out how the theory of formalism can be applied to the historic and philosophic analysis of performance art. It discusses the historical development of performance through the mega cultural phenomena of modernism and postmodernism, from the period of Italian futurism to the contemporary generation of “media” artists. Performance is positioned in the context of conceptual art, especially the theoretical concept of “Art World”. Considering the paper’s interdisciplinary nature, the connection of the theory of art with contemporary philosophy, the necessary bond is to be found in the theoretical problem and phenomenon of the “body”, especially the problem of backlash, metaphorical and pejorative aspects of the artistic message. Vlasta Delimar, Croatian performance artist, emphasises in her work the here stated aspects of artistic and philosophical issues, so the author directs special attention towards her work; and in the debate about the performance, Vlasta Delimar’s work is taken as an exemplary case study.

Key words: performance, body, relevant form, backlash, metaphor, pejoratives, Vlasta Delimar

LITERATURA

1. Bekić, Irena. „O fotografiji ili neka lica Vlaste Delimar“. U: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana, 143 – 149. Zagreb: Domino, 2014.
2. Davies, David. *Philosophy of the Performing Arts*. United Kingdom: Wiley – Blackwell, 2011.
3. Davies, Penelope J. E. i dr., *Jansonova povijest umjetnosti: Zapadna tradicija*. Zagreb: Stanek, 2008.
4. Delimar, Vlasta. „Ja, Vlasta Delimar, užareva kći“. U: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana, 7 – 35. Zagreb: Domino, 2014.
5. Focht, Ivan. „Hegel i kraj umjetnosti“. *Politika*: 10.
6. Goldberg, RoseLee. *Performans: od futurizma do danas*. Zagreb: Test! – Teatar studentima: URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003.
7. Gržinić, Marina. „Vlasta delimar“. U: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana, 177 – 184. Zagreb: Domino, 2014.
8. Jović, Luca. „Tijelo kao medij“. goo.gl/ZfeKHp
9. Kristeva, Julija. *Moći užasa*. Zagreb: Naprijed, 1989.
10. Lah, Nataša. *Likovne kronike: Nova čitanja kritika, eseja i prikaza pisanih u razdoblju od 1989. do 2011.* Split: Redak, 2012.
11. Marjanić, Suzana. „Vlasta Delimar ili žena je žena je žena...: auto/biografski performansi“. U: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana, 47 – 88. Zagreb: Domino, 2014.
12. Marot Kiš, Danijela. „Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta“. *Filozofska istraživanja* 30(4): 655 – 670
13. Mazzone, Marian. „Radikalno tijelo Vlaste Delimar“. U: *Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana, 159 – 168. Zagreb: Domino, 2014.
14. Merleau – Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1990.
15. Miščević, Nenad. „Offensive Communication: The case of pejoratives“. *Balkan Journal of Philosophy* IV, br. 1 (2012): 45 – 60
16. Munivrana, Martina. „Svakodnevno razmišljajte o sebi“. U: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana, 39 – 44. Zagreb: Domino, 2014.

17. Paić, Žarko. (2013). „Događaj i razlika. Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti“. *Filozofska istraživanja* 33(1): 5-20.
18. Paraščić, Ivan. (2008). „O institucijskoj teoriji umjetnosti“. *Prolegomena* 7(2): 181-203
19. Pečnjak, Davor i Bartulin, Dragica. „Definicije umjetnosti i formalizam“, *Bogoslovska smotra* 83, 2 (2013.): 375 – 390.
20. Pelc, Milan. „EROS ... konačno glosa uz Vlastu Delimar“. U: *Vlasta Delimar: To sam ja*, ur. Martina Munivrana, 151 – 158. Zagreb: Domino, 2014.
21. Sirovica, Hana. „Marina Abramović – gospođa performans!“ , *VoxFeminae*, (30. studeni 2015.). goo.gl/1O11tV
22. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.
23. Uzelac, Milan. *Fenomenologija umjetnosti*. Novi Sad: Veris studio, 2008.
24. Westley, Hannah. *The Body as Medium and Metaphor*. New York: Rodopi, 2008.

POPIS FOTOGRAFIJA

Slika 1. Suvremena umjetnost uzrokuje nejasnoće zbog kojih ju publika često puta poistovjećuje s apsurdom, tj. radnjama koje ne zaslužuju imati umjetnički status.....	5
Slika 2. Marina Abramović, <i>The Artist is Present</i> , MoMA, 2010.	10
Slika 3. Marina Abramović, <i>Ritam 10</i> , Museo d'Arte Conemporanea, 1973., Villa Borghese, Rim	19
Slika 4. Yves Klien, <i>Antropometrija</i> , 1960., Galerie Internationale d'Art Contemporain, Pariz	28
Slika 5. Piero Manzoni, <i>Umjetnikovo govno</i> , 1961.....	29
Slika 6. Vlasta Delimar, <i>Draga Vlasta</i> , 1985., Galerija događanja, Zagreb	40
Slika 7. Vlasta Delimar, <i>Bez naziva</i> , 1991.	40
Slika 8. Carolee Scheemann, <i>Interior Scroll</i> , 1975.....	41
Slika 9. Carolee Scheemann, <i>Interior Scroll</i> , 1975.....	42
Slika 10. Vlasta Delimar, <i>Kurac volim</i> , 1980.	45
Slika 11. Vlasta Delimar, <i>Nedaš jebat, nema kruha</i> , 2003.	45
Slika 12. Vlasta Delimar – prvo portretiranje u Voćarskoj 1978.....	49
Slika 13. Vlasta Delimar, <i>Šetnja kao Lady Godiva</i> , 2001., Zagreb	56
Slika 14. Vlasta Delimar, <i>Šetnja kao Lady Godiva</i> , 2001., Zagreb	56
Slika 15. Vlasta Delimar, Lorelei, Galerija SC, Zagreb, 2010. (i Milan Božić, Suzana Brezovac, Mirta Jurilj, Sven Medvešek)	58
Slika 16. Vlasta Delimar, Lorelei, Galerija SC, Zagreb, 2010. (i Milan Božić, Suzana Brezovac, Mirta Jurilj, Sven Medvešek)	58