

UNIVERZITET U SARAJEVU

Filozofski fakultet u Sarajevu

Odsjek za historiju

Katedra za historiju umjetnosti

Merima Memić

*DRUŠTVENO ANGAŽIRANI PERFORMANCE
NA PROSTORU BIVŠE JUGOSLAVIJE
OD SREDINE '60-IH DO POČETKA
'90-IH GODINA XX STOLJEĆA*

Završni diplomski rad

Akadska 2018/2019. godina

UNIVERZITET U SARAJEVU

Filozofski fakultet u Sarajevu

Odsjek za historiju

Katedra za historiju umjetnosti

Studijska grupa: A1 Komparativna književnost

A2 Historija umjetnosti

Ime i prezime studentice: Merima Memić

Broj indeksa: 52/2008

***DRUŠTVENO ANGAŽIRANI PERFORMANCE
NA PROSTORU BIVŠE JUGOSLAVIJE
OD SREDINE '60-IH DO POČETKA
'90-IH GODINA XX STOLJEĆA***

Završni diplomski rad (*Master Thesis*) iz historije umjetnosti

Predmet: Moderna i savremena umjetnost na prostoru bivše Jugoslavije

Mentor: Prof. dr. Aida Abadžić-Hodžić

Članovi komisije:

1. Prof. dr. Senadin Musabegović
2. Prof. dr. Aida Abadžić-Hodžić
3. Prof. dr. Asja Mandić

Sarajevo, maj 2019.

Grubo uplitanje politike u život i postojanje umjetnosti i izričiti angažman umjetnika kao odgovor na političke izazove su konkretne činjenice koje potvrđuju da je u savremenom svijetu kontekst politike, izravno ili još češće neizravno, neizbježni kontekst mimo kojega se sudbina umjetnosti XX stoljeća ne može sagledati, niti je mimo toga konteksta moguće razumjeti motivacije i značenja te umjetnosti.

Ješa Denegri, *Teme moderne i postmoderne umjetnosti*

SADRŽAJ

1. U V O D.....	1-3
1.2. Ciljevi i metode istraživanja.....	3-5
2. U M J E T N O S T P E R F O R M A N C E – A.....	6
2.1. Estetika performativne umjetnosti.....	7-10
2.2. Historijat umjetnosti performance-a: od ekscesa do institucionalizirane umjetničke predstave.....	10-23
2.3. Teorijska osnova umjetnosti performance-a.....	23-26
2.4. Društveno angažirani performance.....	26-30
3. D R U Š T V E N O A N G A Ž I R A N I P E R F O R M A N C E N A P R O S T O R U B I V Š E J U G O S L A V I J E O D S R E D I N E Š E Z D E S E T I H D O P O Č E T K A D E V E D E S E T I H G O D I N A D V A D E S E T O G S T O L J E Ć A	
3.1. Uvodne napomene.....	31
3.2. Jugoslavenska umjetnost druge polovine dvadesetog stoljeća: Nova umjetnička praksa.....	32-35
3.3. Pojava performance umjetnosti u Jugoslaviji.....	35-41
3.4. Društveno angažirani performance u Jugoslaviji.....	41-45
3.4.1. Marina Abramović.....	46-50
3.4.2. Grupa <i>Bosch + Bosch</i> : Katalin Ladik i Bálint Szombathy.....	50-57
3.4.3. Skupina <i>Crveni Peristil</i>	57-59

3.4.4. Radomir Damnjanović Damnjan.....	59-61
3.4.5. Vlasta Delimar.....	61-64
3.4.6. Tomislav Gotovac.....	64-70
3.4.7. Jusuf Hadžifejzović.....	70-72
3.4.8. Sanja Iveković.....	72-76
3.4.9. Dragoljub Raša Todosijević.....	76-79
4. ZAKLJUČAK.....	80-82
LITERATURA.....	83-85

1. U V O D

Bez obzira na to da li su nosile eksplicitni atribut avangarde, u svakoj epohi postojale su umetničke snage koje su uvek iznova pokretale težnju za novim ili drugačijim gledištima, bitno suprotnim vladajućim shvatanjima; a to, naravno, u punoj meri vredi i za danas aktuelna umetnička zbivanja. Štaviše, može se utvrditi da je upravo tokom prošle decenije (tačnije, od sredine šezdesetih godina, sa nastupom fenomena za koje se uobičajio termin nova umetnička praksa, koji podrazumeva pojave kao što su siromašna umetnost, antiforma, procesualna umetnost, land art, body art, konceptualna umetnost, umetnost ponašanja i sl.) došlo do otvaranja jednog širokog problemskog područja koje karakterišu vrlo složene dubinske sprege odnosa između umetnika i interne prirode njegovog rada, kao i između umetnika i društvenih determinanti tog istog rada. A sve to navodi na potrebu što konkretnijeg i što pažljivijeg razmatranja uslova javljanja i posledica svih tih, za tekući istorijski trenutak karakterističnih simptoma.¹

Jugoslavenska umjetnost druge polovine dvadesetog stoljeća, kao svojevrsan spoj različitih utjecaja, ideoloških strujanja, umjetničkih pojava i neprestanih previranja (kako u umjetnosti, tako i u društvu), predstavlja izuzetno kompleksno problemsko područje, ni u kojem slučaju zanemarivo, pa ni u kontekstu svjetske historije umjetnosti. Bez obzira na to što se radi o umjetnosti jedne sad već bivše države, i dalje su aktuelna mnoga pitanja u vezi s različitim aspektima te sinkretičke umjetničke prakse, između ostalog, kontroverzni spoj umjetničkih/političkih perspektiva istočnog i zapadnog bloka, svojevrsna simbioza za to vrijeme gotovo nespojivih pojava i tokova u umjetnosti. Jugoslavenska umjetnost (kao i umjetnost uopće, nesumnjivo) uvijek je, na direktan ili indirektan način, zavisila od vladajućeg političkog sistema, ali je istovremeno, otvoreno ili, pak, skrivenim sredstvima, branila svoju autonomnost. Na koji način se umjetnost ostvarivala i ujedno pokušavala odbraniti svoju autonomiju u jednoj sredini pod snažnim utjecajem različitih ideologija i sveprisutne politike, najbolje svjedoče umjetnička djela koja su nadživjela ideologiju, političke sisteme i samu državnu zajednicu i koja su rijetki istinski svjedoci njenog postojanja, živeći trag jednog prošlog vremena. Mnoštvo je različitih perspektiva iz kojih se može sagledavati jugoslavenska umjetnost, njen položaj unutar društva i različiti problemi umjetničkog stvaralaštva tog perioda

¹ Ješa Denegri, „Istorijske avangarde i nova umetnička praksa“, u: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Novi Sad: M. Sudac: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007, p. 52.

u Jugoslaviji, ali najvjerodostojnija perspektiva vjerovatno je perspektiva samog umjetnika, koja se najbolje očituje u njegovom djelu, stoga analiza samih djela istovremeno je najvjerodostojniji prikaz položaja umjetnika i njegove umjetnosti u određenom vremenu na određenom prostoru. U kolikoj mjeri je umjetnik imao slobodu da izrazi svoje intencije u društvu kao što je bilo jugoslavensko, jedno je od kontroverznih pitanja kojim se bavi i sama umjetnička kritika, kako jugoslavenskog, tako i postjugoslavenskog perioda. Umjetnička djela nastala s intencijom društvenog angažmana svakako se mogu posmatrati kao iskorak iz okvira aktuelne jugoslavenske umjetničke prakse, a dovođenje u pitanje *dubinske sprege* položaja umjetnika, njegovog djela i društvenih prilika, postalo je jedna od glavnih odrednica nove umjetničke struje. U nekoliko navrata je jugoslavenska avangarda išla ukorak sa avangardnim pokretima svjetske umjetnosti, ali mnogo češće su aktuelni tokovi te dvije umjetničke scene bili u velikom raskoraku, koji su tek pojedini izolovani umjetnici u okviru svojih individualnih poetika pokušali premostiti.

Ono što je zasigurno unijelo nove perspektive u jugoslavensku umjetnost druge polovine dvadesetog stoljeća bila je pojava *nove umjetničke prakse*. Pojmom *nova umjetnička praksa* označen je novi tok u jugoslavenskoj umjetnosti u periodu od 1966. do 1978. godine, koji je unio jedan posve novi duh u umjetničku produkciju, s kojom na jugoslavensku likovnu scenu stupaju novi mediji, novi koncept stvaralačkog procesa i nova, angažiranija pozicija umjetnika/ice u društvu. Pojavom nove umjetničke prakse jugoslavenska umjetnost je, kako ističe Denegri, otvorila jedno široko problemsko područje, pokrenula mnoga pitanja, dovela do razmirica i sukoba sa vladajućim umjetničkim trendovima i društvenim normama Jugoslavije tog vremena i aktivno pokrenula neka od ključnih pitanja u okviru likovne umjetnosti. Umjetnička produkcija, teorija i kritika aktivno i intenzivno počinju problematizirati neke od ključnih odnosa, kao što su odnos umjetnik – djelo, umjetnik – društvo, djelo – društvene determinante, djelo – publika i ostalo. Mladi/e umjetnici/e, teoretičari/ke i kritika nastoje se ozbiljno dotaći značaja umjetnosti u opštim crtama i u kontekstu društva u kojem žive i stvaraju. Jugoslavenska umjetnost druge polovine dvadesetog stoljeća postala je izuzetno zanimljiva i značajna tematska jedinica u historiji i nauci o savremenoj umjetnosti. Sličnih ili istih problema, aktivnosti i tendencija, novi tokovi jugoslavenske umjetnosti ne razlikuju se mnogo od istih umjetničkih strujanja u evropskoj i američkoj savremenoj umjetnosti. Nove umjetničke prakse i eksperimentisanja novim umjetničkim medijima, kao i potpuno nove perspektive umjetničke teorije i kritike, pokrenule su sasvim novu energiju u svjetskoj savremenoj umjetnosti, koja sve više prkosí nametnutom akademizmu i istupa iz zadatih okvira zvaničnih umjetničkih sistema.

Jedna od ključnih karakteristika nove umjetničke prakse u svijetu i Jugoslaviji jeste iznova pokrenuti aktivizam, koji se javio kao posljedica sve većeg i konstruktivnijeg uplitanja umjetnika u društvena pitanja.

U okviru nove umjetničke prakse pojavila se i jedna, za jugoslavensku umjetnost, potpuno nova umjetnička pojava – umjetnost performance-a. Izuzetno značajna pojava u okviru svjetske savremene umjetnosti, umjetnost performance-a je u jugoslavenskoj umjetnosti manje-više bila na marginama, kao dio alternativne umjetničke scene, ali su pojedine/i umjetnice i umjetnici izvodile/i značajne i nerijetko kontroverzne umjetničke performance-e, ponekad čak uspostavljajući nove norme u svjetskoj umjetnosti performance-a. Neke/i od jugoslavenskih umjetnica i umjetnika, poput Marine Abramović, postale/i su vodeće ličnosti svjetske savremene umjetnosti. O svojevrsnom aktivizmu, odnosno društvenoj angažiranosti performance-a Marine Abramović, posebno onih iz rane/jugoslavenske faze, bit će govora u glavnom dijelu ovog rada.

Društveno angažirani performance bio je jako značajan u vrijeme kad se pojavio. Kao jedna od ključnih pojava dada pokreta, zatim kasnije kao dio neoavangarde, ili kao dio značajnih individualnih poetika, društveno angažirani performance služio je kao sredstvo umjetničkog aktivizma, nimalo bezazlene borbe između alternativne umjetničke scene i društveno poželjnih, sankcionisanih umjetničkih trendova. O samom pojmu, društvenom kontekstu u kojem se javlja, kao i o konkretnim umjetničkim djelima i potencijalnim značenjima više u trećem dijelu ovog rada.

1.2. Ciljevi i metode istraživanja

Istraživanje polazi od hipoteze da na prostoru bivše Jugoslavije, uprkos kompleksnosti odnosa političkog sistema i umjetničkih pojava, ipak postoji struja koja na direktan i smio način reaguje na društveno-političke prilike sredine u kojoj nastaje. Jedan od ciljeva ovog istraživanja bio je pokušati sagledati na koji način je prihvaćena pojava umjetnosti performance-a, kao krajnje ekstravagantnog oblika umjetničkog izražavanja, u društvenom kontekstu kao što je bio jugoslavenski u drugoj polovini dvadesetog stoljeća, a, osim toga, pokušati prikazati primjere društveno angažiranog performance-a koji se pojavio u sankcionisanom jednopartijskom kulturnom ozračju.

Na osnovu postojeće dokumentacije, literature i ličnih svjedočanstava pojedinih participanata umjetničkih dešavanja koja su bila dijelom nove umjetničke prakse i sličnih umjetničkih tokova u Jugoslaviji u drugoj polovini dvadesetog stoljeća, moguće je dobiti uvid u pojavu performance-a na prostoru bivše Jugoslavije, kontekst u kojem se pojavio, njegov položaj u tom kontekstu, umjetnice i umjetnike koji su se bavili tom vrstom umjetničkog stvaralaštva, umjetničke kvalitete i približno mapirati jugoslavenski performance na široj mapi svjetske savremene umjetnosti, posebno umjetnosti performance-a. Cilj ovog rada jeste prikazati specifičnosti društveno angažiranog performance-a u jugoslavenskoj umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća i uporediti ga sa sličnim pojavama u svjetskoj savremenoj umjetnosti.

S obzirom na to da se radi o prikazu određene umjetničke prakse u jednom historijskom momentu na određenom geo-političkom prostoru, procesom istraživanja obuhvaćeno je široko problemsko područje, od umjetničke produkcije, teorije, kritike i recepcije u širem smislu, u okviru određenog društvenog konteksta. Zbog poređenja sa sličnim pojavama u okviru svjetske umjetničke scene, istraživanjem su također obuhvaćeni reprezentativni primjeri svjetske umjetničke produkcije, kritike i teorijskog pristupa novim tokovima u savremenoj umjetnosti. Proces istraživanja uveliko je zavisio od dostupne građe. Metodološki, proces istraživanja i proces izrade rada svojevrsna su kombinacija različitih nivoa naučno-istraživačke analize, kao što su konkretno-historijski, apstraktno-logički, uz primjenu analitičko-sintetičke i metode analogije. Posmatranjem, analizom i komparacijom umjetničkih pojava i društvenih kontekstā u kojima su se javile, u odnosu na kontekst svjetske umjetnosti, nastoji se prikazati društveni kontekst jugoslavenske umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća, kulturna atmosfera u kojoj se javlja umjetnost performance-a i mehanizmi kojima društveno angažirani performance reaguje na društvene prilike u Jugoslaviji tog perioda.

Konceptom i sadržajem ovaj rad teži da obuhvati slojevitost fenomena nove umjetničke prakse, u okviru koje se pojavila umjetnost performance-a, te da postepenim sužavanjem ka glavnoj temi, postavi društveno angažirani performance u širi kontekst jugoslavenskog društva i umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća. U uvodnom dijelu predstavljen je širi okvir, definisano problemsko područje i postavljeni ciljevi i metode izrade rada. Drugi dio rada govori o umjetnosti performance-a – historijatu, općim odredbama, fenomenu performativnosti, reprezentativnim primjerima svjetske performativne umjetnosti i ključnim elementima i značaju društveno angažiranog performance-a u okviru svjetske savremene umjetnosti. Treći dio posvećen je glavnoj temi rada – društveno angažiranom performance-u na prostoru bivše

Jugoslavije, od sredine šezdesetih do početka devedesetih godina dvadesetog stoljeća, pri čemu će biti govora o društvenim prilikama u Jugoslaviji tog perioda, pojavi nove umjetničke prakse i umjetnosti performance-a, a posebna pažnja bit će posvećena analizi pojma društveno angažiranog performance-a i pojedinačnih djela koja možemo smjestiti u okvire ove umjetničke prakse. Zaključak sumira ključne postavke problema i daje osvrt na rezultate analize temeljnih zadataka ovog istraživanja. Bitan dio završnog dijela rada jeste problematiziranje aktualnih pitanja pokrenutih umjetničkom praksom koja je bila predmet istraživanja i koja je inicirala mnoštvo sličnih dešavanja u godinama i nakon raspada države u kojoj se na ovim prostorima prvi put pojavila.

U konačnici, ovaj rad ima za cilj da, u granicama zadatog formata, sagleda položaj umjetnosti performance-a u okvirima jugoslavenske umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća, uspostavi analogije sa performance-om svjetske umjetničke scene, da detektuje i analizira primjere društveno angažiranog performance-a u Jugoslaviji i istakne značaj ove umjetničke prakse kao osnova u razvoju regionalne savremene umjetnosti postjugoslavenskog perioda, posebno umjetnosti performance-a posljednje decenije dvadesetog stoljeća i novih tokova koji su se javili početkom dvadeset prvog stoljeća.

2. UMJETNOST PERFORMANCE - A

Provokacija je konstantna karakteristika umjetnosti performance-a, promjenjiva forma koju umjetnici koriste da bi reagovali na promjene – bilo političke, u najširem smislu, bilo kulturalne, te da bi se bavili aktuelnim problemima i sami donosili promjene (...). Umjetnost performance-a se nikad ne bavi ekskluzivno jednom temom, problemom, ili načinom izražavanja; naprotiv, u svakom navedenom slučaju reaguje provokativno.²

Performance, kao umjetnička akcija, u direktnoj je vezi s umjetnošću od samih njenih začetaka. Prihvatimo li tezu da se umjetnost razvila iz rituala, performativno, kao osnova ritualne izvedbe, na određeni način postaje osnov i svake buduće umjetničke akcije, odnosno predstave. Poput rituala, i umjetnost, posebno umjetnost performance-a, karakteriše pojam sinkretizma. Iz ritualnog sinkretizma s vremenom su se razvijale pojedinačne vrste umjetnosti, poslije nazvane performativnim, kao što su, između ostalih, teatar, ples, opera. Pojam performativnog u vezi sa likovnim umjetnostima postao je predmet različitih rasprava, posebno nakon pojave jedne posve nove umjetničke prakse u likovnim umjetnostima dvadesetog stoljeća – umjetnosti performance-a. Stoljećima je u fokusu percipiranja i istraživanja teorije i kritike likovne umjetnosti isključivo bio krajnji proizvod umjetničkog stvaralačkog procesa – konkretno umjetničko djelo kao realni objekat, 'stvar'. Likovna umjetnost dvadesetog stoljeća uveliko izlazi iz tih zadatah okvira tradicije, dok teorija i kritika u jednoj od kasnijih faza nastoje u potpunosti dokinuti instancu umjetničkog djela kao završenog proizvoda, beživotnog objekta, ističući da je proces nastajanja djela, kreativni čin 'porađanja' umjetnikove ideje, zapravo ključni dio cjelokupnog umjetničkog procesa, koji se posredstvom umjetničke akcije ili predstave prenosi na recipijenta. Performativni čin oduvijek je bio dijelom likovne umjetnosti, od prvih crteža u pećinama, koji su, zapravo, predstava prethodno izvedenog rituala ili neke druge akcije, do umjetnosti performance-a koji uveliko priziva osnove likovnog stvaralaštva. Likovna umjetnost je uvijek, direktno ili indirektno, bila u vezi sa pojmom performativnog, jer iza svakog oslikanog platna i umjetničkog djela kao objekta, krije se stvaralački proces i performativni čin umjetnika/ice.

² RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since The 60s*, New York: Thames & Hudson, 2004, p. 13.

2.1. Estetika performativne umjetnosti

U ranim šezdesetim godinama u umjetnostima zapadne kulture općenito i nepregledno je započeo performativni okret koji je donio performativni polet ne samo u pojedinim umjetnostima nego je vodio oblikovanju i jedne nove umjetničke vrste, takozvane umjetnosti akcije ili umjetnosti performansa. Granice između različitih umjetnosti postale su sve tečnije – dodatno su tendirale ka tome da stvaraju događaje umjesto djela i upadljivo često su se realizirale u predstavama.³

Moglo bi se s pravom reći da je suština performativnog okreta, kao i umjetnosti performance-a, upravo u njihovoj provokativnosti – izazivanju na akciju akcijom. Performativni okret i umjetnost performance-a nisu se javili iznenadno niti izolovano, već kao prirodan slijed jednog potpuno novog razumijevanja i doživljavanja umjetnosti, čije naznake možemo prepoznati već početkom dvadesetog stoljeća – nova viđenja pozicije umjetnosti u društvu, odnos umjetnosti i svakodnevnog života, propitivanje i dovođenje u pitanje dotadašnje estetike, teorije i kritike umjetničkog djela, prvenstveno umjetničkog stvaralačkog procesa i umjetničkog djela kao produkta. Historijske avangarde otvorile su jedno potpuno novo i kompleksno problemsko područje, pokrenuvši mnoštvo provokativnih pitanja o ključnim postavkama likovne teorije i prakse prethodnih epoha, kao i novih tendencija u likovnoj umjetnosti dvadesetog stoljeća, u jednoj posve novoj slici svijeta, novom estetskom i etičkom sistemu vrijednosti. Performativni okret u šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća zapravo je logičan nastavak višedecenijskih nastojanja da se umjetnost sagleda iz jedne potpuno nove perspektive, istovremeno kulminacija nezadovoljstva dotadašnjim uslovljavajućim i ograničavajućim estetikama i potpuni raskid s tradicionalnim pristupom likovnim umjetnostima. Estetika performativne umjetnosti uspostavlja potpuno novi sistem pojmova i odnosa, redefinirajući temeljne relacije hermeneutičke, kao i semiotičke estetike: u prvom redu odnos subjekta i objekta, posmatrača i posmatranog, publike i umjetnika, a zatim i odnos između materijalnog i znakovnog (odnos signifikanta i signifikata). *Za hermeneutičku kao i za semiotičku estetiku fundamentalno je jasno razlikovanje subjekta i objekta. Umjetnik, subjekt (1), stvara umjetničko djelo kao artefakt koji je od njega odvojiv, koji se može fiksirati, koji se može tradirati, kojemu pripada vlastita egzistencija nezavisna od stvaraoca. To predstavlja pretpostavku za to da ga proizvoljni recipijent, subjekt (2), može učiniti predmetom opažanja i interpretacije. Taj artefakt, koji se može fiksirati i tradirati, umjetničko djelo u svom objekt-karakteru, garantira da se recipijent s njime uvijek može razračunati, na njemu stalno otkrivati*

³ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić, 2009, p. 10.

*nove strukturne elemente i permanentno mu pripisivati nova i drukčija značenja.*⁴ Umjetnost koja je isprovocirala pojavu estetike performativnog, u potpunosti ukida navedene odnose. Uzmemo li za primjer umjetnost performance-a, jasno možemo uočiti u kojoj mjeri se odstupa od navedenih relacija: kao prvo, umjetnik/umjetnica ne proizvodi artefakt, umjesto toga, naočigled prisutnih gledalaca, proizvodi događaj, izvodi akciju, najčešće transformišući svoje tijelo, koje istovremeno predstavlja i materiju i znak; kao drugo, ne postoji jasna granica između pojmova subjekta i objekta, umjetnika/ice i posmatrača, a ujedno se briše jasna granica između pojmova materijalnosti i znakovnosti, tj. signifikanta i signifikata. *Umjesto umjetničkog djela, koje ima egzistenciju nezavisno od autora i recipijenata, stvoren je događaj u koji su bili involvirani svi prisutni. To znači, ni za promatrače nije postojao objekt koji je nezavisan od njih, koji se uvijek iznova može percipirati i tumačiti drukčije, nego naprotiv, situacija hic et nunc, u kojoj su u istom prostoru i u istom vremenu bili stavljeni prezentni ko-subjekti.*⁵ Performativna umjetnost u potpunosti dekonstruiše temeljne postavke svih estetika prije performativne i uveliko transformiše funkcije svih pojedinačnih faktora umjetničkog procesa, otvarajući jedno posve novo problemsko područje i nudeći nove perspektive, kako u percepciji umjetničkog djela, tako i u samom stvaralačkom činu.

U umjetnosti dvadesetog stoljeća *performativni zamah* javio se u gotovo svim vrstama umjetnosti, ukidajući granice između konstitutivnih elemenata umjetničkog procesa i provocirajući neprestanu akciju, kako kod samog/e umjetnika/ice, tako i kod recipijenata. U likovnim umjetnostima druge polovine dvadesetog stoljeća performativni zamah počeo je još s *action painting-om* i *body artom*, u kojima je koncept akcije, odnosno predstave (izvedbe) prevagnuo nad konceptom gotovog umjetničkog djela, u sebi zatvorenog, nepromjenjivog i jasno odvojivog i od autora/ice, i od posmatrača. U muzici i teatru performativni okret u potpunosti je redefinisao odnose izvođača i slušatelja, odnosno glumaca i gledatelja, aktivirajući i jedne i druge u procesu nastanka djela, tj. izvedbe. Za književnost je karakterističan unutarknjiževni i vanknjiževni performativni okret. Unutarknjiževni performativni okret ogleda se u romanima labirinta u kojima se čitatelji/ice stavljaju u ulogu autora/ica i ključni čin umjetničkog procesa je čin samostalne interpretacije autorovog predloška, dok se vanknjiževni performativni zamah ogleda u javnim čitanjima u kojima izvedba i glas performerera postaju ključni segment umjetničkog procesa, dok je sam tekst tek sredstvo, polazna tačka, a nikako cilj, kao što je to bio slučaj u umjetnosti prije performativnog

⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, pp. 8-9.

⁵ Ibid., p. 9.

zamaha. Statično, dovršeno djelo kao vrhunac umjetničkog procesa i pasivno posmatranje od strane recipijenta, zamijenjeni su nikad dovršenim akcijama performera i dinamičnim reakcijama recipijenata. Za estetiku performativne umjetnosti ključni element umjetničkog procesa je događaj, zajednički stvaralački čin autora/ice i posmatrača, čija (tjelesna) ko-prezentnost je osnovni uslov 'događanja' djela. Naglasak nije stavljen na razumijevanje, niti na proizvođenje značenja kao primarnog cilja stvaralačkog čina, već na doživljavanje, zajedničko transformisanje i, nerijetko, angažirano reagovanje na aktuelna društvena pitanja.

Ukidanje granica umjetnosti koje od šezdesetih godina 20. stoljeća neprestano proklamiraju odnosno promatraju umjetnici, kritičari umjetnosti, teoretičari umjetnosti i filozofi dade se dakle opisati kao performativni okret. Bilo likovna umjetnost, muzika, književnost ili teatar – sve tendiraju tome da se realiziraju u i kao izvedbe/predstave. Umjesto da stvaraju djela, umjetnici dodatno proizvode događaje u koje nisu involvirani samo oni sami, nego i recipijenti, promatrači, slušači, gledaoci. Time su se uvjeti umjetničke produkcije i recepcije promijenili u odlučujućem aspektu. Kao središnja tačka i osovina tih procesa više ne fungira umjetničko djelo, koje je odvojeno i koje egzistira nezavisno kako od svoga producenta tako i od svoga recipijenta, koje je kao objekt nastalo iz kreativne djelatnosti umjetnikovog subjekta i koje je prepušteno opažanju i tumačenju subjekta recipijenta. Umjesto toga, imamo posla sa događajem koji je zasnovan akcijama različitih subjekata – umjetnika i slušatelja/gledalaca, koji se odvija i koji završava. Time se ujedno mijenja odnos između materijalnog i znakovnog statusa objekata koji se upotrebljavaju u izvedbama/predstavama i izvršenih djelovanja. Materijalni status ne poklapa se sa statusom signifikanta, on se naprotiv oslobađa od njega i polaže pravo na vlastiti život. To znači da neposredni učinak objekata i radnji nije zavisian od značenja koja im se mogu pridodati, nego se događa posve nezavisno od njih, djelomice još i prije, ali u svakom slučaju s one strane svakog pokušaja nekog pridodavanja značenja. Kao događaji koji raspolažu tim posebnim obilježjima, izvedbe/predstave različitih umjetnosti svim učesnicima – to znači i umjetnicima i gledaocima – otvaraju mogućnost da u njihovom toku iskuse transformacije – da se preobraze.⁶

Za jedan posve novi okret u umjetnosti i potpuno novi koncept kreiranja i doživljavanja umjetničkog djela, bio je neophodan i potpuno novi okret u umjetničkoj teoriji i analizi umjetničkog procesa. *Performativnom okretu u umjetnostima jedva da se može primjereno prići baštinjenim estetičkim teorijama – premda one u nekom pogledu ostaju posve primjenjive na taj okret. Odlučujući moment tog okreta, promjena djela (i njime postavljene relacije subjekta vs. objekta i materijalnog vs. znakovnog statusa) u događaj, one nisu u stanju shvatiti. Da bismo ga uzeli u obzir u njegovoj osebjnosti, da bismo ga mogli istraživati i razjasniti, potreban nam je razvoj jedne nove estetike: estetike performativnog.⁷ Estetiku performativnog možemo s pravom posmatrati kao estetiku angažirane umjetnosti, jer performativni okret donosi umjetnost koja neprestano poziva na akciju, provokativno*

⁶ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, pp. 15-16.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

dovođenje u pitanje svih standardiziranih i sankcionisanih tokova u umjetnosti i društvu. Performativna umjetnost je iskorak iz svih zadatih okvira, ona poziva na osviješteno promišljanje, na stvarno doživljavanje i proživljavanje, i u konačnici uvijek teži nekom obliku transformacije.

Umjetnost performance-a u likovnim umjetnostima donijela je jedan posve novi okret u razumijevanju i interpretaciji umjetničkog djela, pozicije autora, uloge posmatrača i općenito pozicije i uloge umjetnosti u okviru savremenih društvenih tokova. O tome na koji način se performance razvijao i potvrđivao kao legitiman oblik umjetničkog stvaralaštva u okviru likovne umjetnosti dvadesetog stoljeća, bit će više govora u nastavku.

2.2. Historijat umjetnosti performance-a: od ekscesa do institucionalizirane umjetničke predstave

*Historija umjetnosti performance-a dvadesetog stoljeća je historija slobodnog, otvorenog medija, izvođenog od strane umjetnika koji ne prihvataju ograničenja umjetničkih formi zvanične umjetnosti i koji su odlučni da svoju umjetnost direktno predstave javnosti. Iz navedenih razloga, osnova performance-a je uvijek bila anarhična.*⁸

U osvrtu na knjigu *Performance Art from Futurism to the Present* – pionirski pothvat RoseLee Goldberg da napiše historijski pregled umjetnosti performance-a, američki historičar umjetnosti Robert Rosenblum navodi da je svoje mjesto u historiji umjetnosti performance dobio još kao dio plemenskog rituala, srednjovjekovne pasije i renesansnog spektakla, ali da se njegov zvanični početak u okviru savremene umjetnosti Zapada vezuje za italijanski i ruski futurizam, Dada pokret i Bauhaus performance radionice. Tek krajem sedamsedetih godina dvadesetog stoljeća napisan je prvi osvrt na umjetnost performance-a i dat historijski prikaz razvoja ove, kako je Rosenblum opisuje, *najavanturističkije umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Neki vid performativnog, odnosno ljudske akcije u svrhu reakcije, promjene i transformacije pojedinca i društva, postojao je od samih početaka ispoljavanja ljudske kreativnosti i duhovnosti, ali performance kao izdvojena i autonomna umjetnička predstava počeo se konstituisati tek početkom dvadesetog stoljeća, u prvi mah doživljan kao eksces i provokativna reakcija na zvanične umjetničke tokove. U osnovi anarhičan, performance je oduvijek težio da umjetničkom akcijom isprovocira javnost da promisli o nedostacima nametnutih i ozvaničenih društvenih sistema vrijednosti. Performance, kao oživotvorena umjetnost, na jedinstven način je dovodio u vezu svakodnevni život, društvene probleme i

⁸ RoseLee Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson, 1988, p. 9.

neuobičajenu umjetničku praksu. *Bilo da je plemenski ritual, srednjovjekovna pasija, renesansni spektakl ili 'soiré' u aranžmanu umjetnika iz 1920-ih u njihovim pariskim studijima, performance je omogućio prisustvo umjetnika u društvu. To prisustvo, u zavisnosti od prirode performance-a, može biti ezoterijsko, šamanističko, instruktivno, provokativno ili zabavljачko.*⁹ To prisustvo umjetnika u društvu, posredstvom performance-a, čini ovaj oblik umjetničkog izražaja jednim od najangažiranijih umjetničkih pokušaja uplitanja u društvo. Nije slučajno što se performance, kao jedinstven oblik protesta umjetnika, intenzivno javlja početkom dvadesetog stoljeća, u turbulentnom periodu velikih previranja u društvu i umjetnosti tadašnje Evrope.

Rani futuristički performance, kako navodi RoseLee Goldberg, je *više bio manifest nego praksa, više propaganda nego stvarna produkcija*¹⁰. Historija futurističkog performance-a, prema podacima iz knjige RoseLee Goldberg, počinje 20. februara 1909. u Parizu, futurističkim manifestom italijanskog pjesnika Filippa Tommasa Marinettija, objavljenim u velikotiražnom dnevnom listu *Le Figaro*. Marinettijev provokativni manifest bio je usmjeren protiv utemeljenih vrijednosti tradicionalne likovne i književne scene. Futuristički performance uveliko je odražavao postavke futurističkog manifesta. Marinettijev performance *Roi Bombance* (1909), satira o revoluciji i demokratiji, zapravo je predstavljao praktični prikaz futurističkih ideala istaknutih manifestom. *Roi Bombance* je izazvao skandal i najavio vrstu performance-a po kojem će futurizam postati prepoznatljiv i nerijetko osuđivan od strane kritike i publike. Tradicija futurista kao kreatora skandala i nevolja započela je 1910. u Teatro Rosetti, u Trstu, na prvoj futurističkoj večeri (*serata*), gdje je Marinetti *bijesnio protiv kulta tradicije i komercijalizacije umjetnosti, pjevajući himne patriotskom militarizmu i ratu*¹¹, dok je Armando Mazza publiku upoznao sa futurističkim manifestom. Marinetti i Mazza zapisani su u policijski dosije, a nakon tog ekscesa sve futurističke večeri su bile strogo nadgledane od strane velikih bataljona policije. Hapšenja, osude, dan ili dva u zatvoru i besplatna popularnost u sljedeća tri dana, bili su događaji koji su pratili mnoge futurističke večeri, a futuristi su težili da proizvedu upravo ovakav efekat. Njihov cilj bio je podučiti sve izvođače kako da preziru publiku i neprestano su smišljali načine kako da isprovociraju posmatrače i da ih pozovu na bunt i nered¹².

⁹ Ibid., p. 8.

¹⁰ Parafrazirano prema: Ibid., p. 11.

¹¹ R. Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, p. 13.

¹² Ibid., p. 16.

Performativno, kao nezaobilazan dio stvaralačkog procesa, oduvijek je prisutno u likovnoj umjetnosti, ali u okviru futurizma veliki broj futurističkih slikara napušta tradicionalno slikarstvo i prihvata performance kao legitiman i samostalan oblik umjetničkog izražavanja. Insistirajući na akciji i promjeni, te na umjetnosti koja svoje osnovne komponente pronalazi u najbližoj okolini, slikari futuristi su se okrenuli performance-u kao najdirektnijem sredstvu forsiranja publike da se uključi u stvaralački proces i svojom perspektivom doprinese stvaranju značenja djela, ali i da direktno učestvuje u poticanju na društvene promjene. Performance je bio najsigurnije sredstvo uznemiravanja publike u njenoj komfornosti¹³. Umjetnici su željeli da natjeraju dotad indiferentnu publiku da iskaže svoje ideje, da učestvuje u nastajanju djela, da bude koautor, a ne pasivni posmatrač.

Futuristički performance predstavljao je spoj različitih umjetničkih formi i u toj fazi razvoja umjetnosti performance-a još uvijek nije pravljena razlika između poezije, teatra i likovnog performance-a. Umjetnici su izlazili na ulice da podignu svoj glas i u svojim javnim *event*-ima su koristili sva dostupna sredstva kako bi iskazali svoje ideje i uključili što veći broj posmatrača u svoju umjetnost protesta. U svim vrstama umjetnosti, poeziji, teatru, likovnoj umjetnosti, performance je prepoznat kao odgovarajući oblik umjetničke akcije i reakcije na prilike u zvaničnoj umjetnosti, ali i društvu tog vremena. S obzirom da su futuristi eksperimentisali s različitim elementima: pokretom, muzikom, svjetlošću, brzinom i nastojali da u umjetnost uvedu improvizaciju, sinhronizam, bunt i aktivizam, nametnu ideju superiornosti, moći, izazovu šok i u potpunosti raskinu s učmalom tradicijom i vladajućim akademizmom, donoseći nešto novo, svježije, pokretačko, performance, kao izraženo sinkretična vrsta izražavanja, postao je idealna forma za iskazivanje futurističkih ideja. Do sredine dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, futuristi su u potpunosti uspostavili performance kao samostalnu i legitimnu umjetničku formu. *U Moskvi i Petrogradu, Parizu, Cirihu, New Yorku i Londonu, umjetnici su koristili performance kao sredstvo za probijanje uspostavljenih granica u okviru različitih umjetničkih žanrova, primjenjujući, u većoj ili manjoj mjeri, provokativne i alogične taktike predložene u različitim futurističkim manifestima.*¹⁴

U Rusiji su dva faktora označila početak performance-a – s jedne strane umjetnička reakcija protiv starog poretka, kako protiv carističkog režima, tako i protiv uvezenog imresionističkog i rano-kubističkog slikarskog stila, s druge strane prihvatanje italijanskog futurizma. Bez obzira što je bio 'neruski', italijanski futurizam bio je prihvatljiv zbog poziva da

¹³ Parafrazirano prema: Ibid., p. 14.

¹⁴ RoseLee Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, p. 29.

se napuste stare forme i prvenstveno zbog toga je bio reinterpetiran u ruskom kontekstu, *postajući opće oružje protiv umjetnosti prošlosti*¹⁵. Značajno je napomenuti da je 1909. godine Marinettijev prvi futuristički manifest objavljen u Rusiji u isto vrijeme kad i u Parizu. Ruski umjetnici su preuzeli i nastavili futurističke ideje, ali i performance, kao jedinstven praktičan prikaz tih ideja. *The Stray Dog Café*, bar u St. Petersburgu, postao je glavno okupljalište nove umjetničke elite, koju su u to vrijeme predstavljali pjesnici Hlebnikov, Majakovski, Burliuk i njihovi krugovi. Oni su organizovali futurističke večeri privlačeći publiku iz Moskve i St. Petersburga. Ubrzo su pjesnici, pozorišni i likovni umjetnici izašli na ulicu izvodeći performance-e, nerijetko proganjeni od strane policije. Pored čisto konstruktivističkih (mehaničkih) umjetničkih formi koje su bile cijenjene više zbog svojih estetskih nego zbog etičkih odrednica, većina pisaca, umjetnika i glumaca preferirala je tzv. 'mašinu propagande' (*propaganda machine*) – novi stil revolucije¹⁶. Agit-vozovi i brodovi, ROSTA i agit ulični teatar, predstavljali su samo neke od mogućnosti za mlade umjetnike koji su namjeravali napustiti čisto 'spekulativne aktivnosti' zarad 'socijalno korisne umjetnosti' (*socially utilitarian art*). Performance-i su dobili posve novo značenje, daleko važnije od umjetničkih eksperimenata prethodnih godina. Performance umjetnost je postala dio masovnih demonstracija, organizovanih od strane Nathana Altmana i drugih futurista, povodom prve godišnjice Oktobarske revolucije, 1918. godine. Sve se odigravalo na trgu ispred Zimske palate u Petrogradu, a dvije godine kasnije desio se još spektakularniji događaj - rekonstrukcija stvarne revolucije, uz pratnju značajnog broja vojske i policije. Postepeno se razvila posebna vrsta umjetnosti performance-a – masovni politički performance. Grupa *Plava bluza*, formirana 1923. godine, također je izvodila masovne političke performance-e u Rusiji, a po uzoru na Marinettijeve futurističke večeri, koristila je agit-prop u kombinaciji s drugim vrstama umjetnosti, kao što su poster, teatar, ples, muzika i poezija.

Iako je 1909. godina označena kao početak umjetničkog performance-a, zapravo je 1905. godina Krvave nedjelje, uistinu pokrenula pozorišnu i umjetničku revoluciju u Rusiji. Drugi dramatičan zaokret u teatru i umjetničkom performance-u desio se 1934. godine, zaustavljajući gotovo tridesetogodišnju izvanrednu produkciju. Te godine je godišnji desetodnevni Festival Sovjetskog teatra otvoren djelima iz ranih i srednjih dvadesetih godina dvadesetog stoljeća i time je zavjesa nad eksperimentalnom erom bila spuštena¹⁷. U Rusiji je

¹⁵ Parafraz. prema: Ibid., p. 31.

¹⁶ Ibid., pp. 40-41.

¹⁷ R. Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, pp. 48-49.

nastupila era sankcionisane umjetnosti. Nije slučajno da je baš te, 1934. godine, na Kongresu pisaca u Moskvi, Ždanov, partijski glasnogovornik za pitanja koja su se ticala umjetnosti, proglasio socijalni realizam i dao tačan nacrt i listu pravila za sve buduće kulturne aktivnosti. Plodonosni period eksperimentalne ere u ruskoj umjetnosti bio je naprasno prekinut, umjetnost je postala kontrolisana i uniformisana, i služila je isključivo kao promocija partijske ideologije. Razvoj umjetnosti performance-a bio je zaustavljen, zamijenjen sletovima i ideološkim igrokazima. Umjetnička sloboda je ukinuta, a svaki pokušaj narušavanja partijskih pravila i izlaska iz zadatih okvira bio je sabotiran i teško kažnjavao.

Pored futurizma, još jedan značajan avangardni pokret s početka dvadesetog stoljeća odigrao je važnu ulogu u umjetnosti performance-a. Dada se pojavila kao afektivna reakcija na sve što se dešavalo u Evropi u vrijeme Prvog svjetskog rata. Anarhična i provokativna, dada je predstavljala jedinstven otpor hipokriziji koja je vladala u to vrijeme u Evropi. Dadaističke aktivnosti počele su u kabareu Volter (*Cabaret Voltaire*) u Cirihi, 1916. godine. Dvije ključne figure kabarea Volter bili su Emmy Hennings i njen budući muž Hugo Ball. Prije nego su počela dadaistička okupljanja u ciriškom kabareu Volter, u Njemačkoj, u Minhenu – umjetničkom centru iz vremena prije rata, postojala su mnoga okupljališta umjetnika, kafei i barovi gdje su izvođeni satirični skečevi, performance-i i javna čitanja književnih djela. Upravo u ovim tzv. *intimnim teatrima*¹⁸ javljale su se ekscentrične figure, među njima i Benjamin Franklin Wedekind, poznatiji kao Frank Wedekind, beskrupulozni provokator, optuživan za antiburžuske aktivnosti i smatran prijetnjom javnom moralu zbog njegove opsesije seksualnom tematikom. Wedekind je izvodio svoje *bezbožničke*¹⁹ kabare performance-e, na granici s opscenim, uprkos pokušajima zvanične cenzure da ga zaustavi. Prema svjedočenju Huga Balla, Wedekind je urinirao i masturbirao na sceni, čak proizvodio konvulzije na svom tijelu, zbog čega je strogo kritiziran od strane javnosti i protestantski nastrojene cenzure. Iako osuđivan od strane većine, kriticizam Wedekindovih provokativnih performance-a bio je visoko cijenjen od strane antiburžuske umjetničke scene. *Wedekindovi performance-i ukazivali su na uživanje u pravu koje je dato umjetniku da bude 'ludi outsiders', izuzet iz normalnog društvenog ponašanja.*²⁰ Wedekind je bio svjestan činjenice da je takvo pravo dodijeljeno umjetnicima iz razloga što je njihova uloga smatrana nevažnom, a njihova djela i ponašanje su zapravo više tolerisani nego istinski prihvaćeni. Međutim, ono što je posebno bitno, Wedekindu su se uskoro

¹⁸ Ibid., p. 50.

¹⁹ Ibid., p. 51.

²⁰ Citirano prema: Ibid., p. 52.

pridružili drugi umjetnici u Minhenu i drugdje i počeli koristiti performance kao *oštricu protiv društva*²¹. Novi oblici performance-a korišteni su kao jako sredstvo u borbi protiv tradicije. Hugo Ball bio je jedan od vodećih umjetnika koji su to pokušali ostvariti. On je smatrao da regeneracija društva može doći samo ujedinjenjem svih umjetničkih medija i snaga. Kabare Volter, koji su on i Emmy Hennings pokrenuli, bio je pokušaj okupljanja umjetnika koji će izvoditi svoje performance-e i čitati svoja djela. Svi mladi umjetnici Ciriha bili su pozvani da dođu i doprinesu stvaranju jedne posve nove atmosfere. U kabareu Volter mnogo se eksperimentisalo, a jedna od najzastupljenijih formi bio je upravo performance. Tristan Tzara je bio veliki potencijal kabare Voltera, dok je duh dade kao pokreta, u ovoj fazi ipak bio Hans Arp. U aprilu 1916. godine u Volter kabareu su se kovali planovi za internacionalnu izložbu, kad je i nastalo ime dada. Njihova polazna tačka bio je Marinetti. Kabare Volter je zatvoren nakon samo pet mjeseci rada, ali je za tako kratko vrijeme uspio okupiti veliki broj umjetnika i posjetilaca, i izvesti značajan broj performance-a.

Nova faza dada performance-a počela je kad je dada postala javna, u Waag Haall u Cirihi, u ljeto 1916. godine. Hugo Ball je u to vrijeme raskinuo veze s dadom, protiveći se ideji dade kao tendencije u umjetnosti²². Priroda djela u dadi se promijenila od spontanih performance-a do više organizovanih, didaktičkih galerijskih programa. Dada galerija u Cirihi je trajala samo jedanaest mjeseci, a cirišku dadu smjenjuje berlinska dada, s Richard-om Huelsenbeck-om kao glavnim akterom. Performance-i berlinske dade, kao i oni iz Ciriha, bili su provokativni, baveći se tabu temama, posebno ratom, i redovno su bili praćeni skandalima. Dada je imala tendenciju da zazme umjetničku scenu u Berlinu, da postane *mainstream*, protjera ekspresionizam i uspostavi apstraktnu umjetnost²³. Berlin je transformisao dadu, dodajući još agresivniji duh nego prije. *Ljudi su dolazili u Berlin da iskuse dada pobunu i prisustvuju performance-ima (...) dadaisti su vikali govore, parole publici, satirizirali ekonomske, političke i vojne događaje.*²⁴ Dada performance-i bili su izraženo angažirani i naglašeno provokativni, 'bez dlake na jeziku'. Tristan Tzara je u konačnici dadu transformisao od improvizirajućih događaja u pokret sa vlastitim idejama i sljedbenicima. Dada je postala internacionalni pokret, od New Yorka do svih većih gradova Evrope, neprestano provocirajući publiku i

²¹ RoseLee Goldberg, *ibid.*, p. 52.

²² Parafraz. prema: *ibid.*, pp. 63-64.

²³ *ibid.*, p. 69.

²⁴ R. Goldberg, *ibid.*, p. 70.

suprotstavljajući se zastarjelim umjetničkim i društvenim sistemima vrijednosti. Aktivistički performance-i kasnijih epoha duboko su ukorijenjeni upravo u dada performance-u.

Pojava nadrealističkih manifesta u Parizu 1924. godine najavila je jedan posve novi senzibilitet u umjetnosti performance-a. Nadrealistički performance-i su na svojstven način izražavali nadrealističku ideju o postojanju neke više stvarnosti – nadrealnosti, koja se zasniva na *čistom psihičkom automatizmu*²⁵ i nivoima svijesti koji nadilaze realno i svoj puni potencijal dostižu u snovima i bezinteresnim lutanjima misli. U definicijama pojma nadrealizma, koje je dao André Breton, donekle se krije objašnjenje značenja svih dotadašnjih, naizgled besmislenih i neshvatljivih nadrealističkih performance-a. Osnov nadrealističkih performance-a, kao posljedica opsjednutosti Frojdom, jesu iracionalno i nesvjesno. Upravo je nadrealizam u umjetnost uveo psihologiju i omogućio da različita stanja ljudskog uma postanu predmet istraživanja u umjetnosti performance-a. Do 1938. godine, nadrealizam je dokazao da može da dominira političkim, umjetničkim i filozofskim životom, ali sve buduće aktivnosti ovog pokreta bile su zaustavljene izbijanjem Drugog svjetskog rata. *Nadrealistički performance, sam po sebi, označio je kraj jedne i početak nove ere.*²⁶ U godinama nakon Drugog svjetskog rata, mnogi umjetnici, u nastojanju da ožive duh avangarde s početka dvadesetog stoljeća, vraćat će se nadrealističkom performance-u, kao jedinstvenom obliku nadilaženja stvarnosti i svih dotadašnjih umjetničkih principa.

Razvoj performance-a u Njemačkoj u dvadesetim godinama dvadesetog stoljeća u vezi je sa pionirskim radom Oskara Schlemmera u Bauhausu. Kao jedinstvena institucija za podučavanje umjetnosti, Bauhaus je počeo sa radom u aprilu 1919. godine. *Za razliku od pobunjeničkog futurizma ili dadaističkih provokacija, Gropiusov romantični Bauhaus manifest težio je unifikaciji svih vrsta umjetnosti u 'katedrali socijalizma'. Oprezni optimizam izražen u manifestu omogućio je ohrabrujuću i nadobudnu atmosferu za kulturni oporavak u postratnoj Njemačkoj.*²⁷ Mnoštvo renomiranih umjetnika tog vremena stizalo je u provincijski grad u Weimaru kako bi preuzeli odgovornost za održavanje različitih umjetničkih radionica. Scenska radionica (*stage workshop*), prvi kurs o performance-u u umjetničkoj školi ikad, razmatrana je od samih početaka *kao ključni aspekt interdisciplinarnog kurikuluma*²⁸. Lothar Schreyer, ekspresionistički slikar i dramaturg, i član *Sturm* grupe iz Berlina, stigao je kao supervizor ranog

²⁵ RoseLee Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, p. 89.

²⁶ Ibid., p. 96.

²⁷ Ibid., p. 97.

²⁸ R. Goldberg, *ibid.*, p. 97.

Bauhaus performance programa. Performance je ubrzo postao fokus Bauhaus aktivnosti²⁹. Schlemmerova teorija performance-a kao jedinstvenog spoja apolonskog i dionizijskog, teorije i prakse, slikarstva i teatra, etičkog i estetskog, značajan je doprinos Bauhauusa umjetnosti performance-a. Bauhaus je ponajviše doprinio konstituisanju performance-a kao samostalne umjetničke predstave i zajedno sa ostalim avangardnim pokretima tog perioda postavio čvrste temelje na kojima će se razvijati umjetnost performance-a kasnijih epoha. *Iako često razigran i satiričan, Bauhaus performance nikad nije bio namjerno provokativan ili očigledno političan kao futuristički, dadaistički ili nadrealistički performance. Unatoč tome, Bauhaus performance je pojačao značenje performance-a kao samostalnog i samodovoljnog medija i kako se približavao Drugi svjetski rat, zabilježen je značajan porast performance aktivnosti, ne samo u Njemačkoj već i u mnogim drugim evropskim gradovima.* Nakon Drugog svjetskog rata umjetnost performance-a je dobila potpuno novi status.

U drugoj polovini dvadesetog stoljeća performance se uveliko počeo razvijati i sve više dobijati na važnosti. U SAD-u se performance pojavio u kasnim tridesetim godinama dvadesetog stoljeća, dolaskom evropskih ratnih emigranata u New York. Do 1945. godine performance se razvio u potpuno samostalnu aktivnost, prihvaćenu od strane značajnog broja umjetnika, čije su izvedbe išle mnogo dalje od provokacija ranijih performance-a. Jedno od ključnih mjesta za razvoj umjetnosti performance-a u SAD-u bio je Black Mountain College, u kojem je u jesen 1933. godine okupljeno tek dvadesetak studenata i devet članova fakulteta, ali ubrzo je ovo manje društvo počelo privlačiti sve veći broj umjetnika. John Rice, direktor BMC-a, pozvao je Josefa Albersa da kreira ključnu tačku budućeg raznovrsnog kurikuluma. Albers koji je podučavao u Bauhausu prije njegovog zatvaranja od strane nacista, ubrzo je kreirao jedinstvenu kombinaciju disciplina i inventivnosti koje su bile karakteristične za njegove godine u Bauhausu. Albers je nastojao studentima objasniti važnost umjetničkog procesa u odnosu na umjetnički objekat: „Umjetnost je zaokupljena pitanjem KAKO, a ne pitanjem ŠTA, nju ne zanima doslovni sadržaj, već izvedba mogućeg sadržaja. Izvedba (*the performance*) – kako je nešto učinjeno – to je sadržaj umjetnosti.“³⁰. Albersov kolega iz Bauhauusa, Xanti Schawinsky, 1936. je na Black Mountain College-u kreirao program scenskih studija (*stage studies*), kao produžetak ranijih sličnih studija u Bauhausu. Black Mountain College je ubrzo dobio reputaciju institucije eksperimentalne umjetnosti. John Cage, mladi eksperimentalni muzičar i Merce Cunningham, mladi plesač, 1950. su svojim eksperimentalnim performance-

²⁹ Parafraz. prema: Ibid., p. 99.

³⁰ Citirano prema: RoseLee Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, p. 121.

ima u Black Mountain College privukli veliku publiku, kao i veliki broj mladih umjetnika. Uprkos udaljenosti lokacije i ograničenom broju publike, vijesti o eksperimentalnim *event*-ima u Black Mountain College brzo su se proširile New Yorkom. Veliki broj studenata počeo je pohađati Cage-ov kurs o eksperimentalnoj muzici, koji je počeo 1956. u Novoj školi za društvena istraživanja (*The New School for Social Research*). Na časovima su bili prisutni slikari, režiseri, muzičari i pjesnici, a među njima i Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen and Dick Higgins. Svaki od njih je na svoj način već apsorbirao dadaističke i nadrealističke ideje, koncepte slučajnosti i 'neintencionalne' akcije. Neki od njih su bili slikari koji su pravili djela koja su izlazila iz okvira konvencija i ograničenja formata platna, nastavljajući tamo gdje su nadrealističke ambijentalne izložbe, Rauschenbergove kombinacije i Jackson Pollock-ovo akciono slikarstvo počeli. Većina njih je bila duboko inspirisana i potaknuta događajima iz Black Mountain College-a. Živa umjetnost (*Live Art*) je bila logičan sljedeći korak poslije ambijentalne umjetnosti i asemblaža. Većina ovih događaja direktno se reflektovala na savremeno slikarstvo. Za Kaprowa, ambijentalna umjetnost predstavljala je *prostorni prikaz višeslojnog stava prema slikarstvu*³¹. Performance-i Claesa Oldenburga uključivali su skulpturalne objekte i slike koje je napravio u isto vrijeme, omogućavajući mu sredstva da transformiše te *beživotne ali stvarne objekte*³² (pisaće mašine, ping-pong stolove, članke o odjeći, kornete, hamburgere, kolače, itd) u objekte pokreta. Performance-i Jima Dinea prije su bili nastavak svakodnevnog života, nego njegovog slikarstva, iako je on priznao da su oni bili zapravo o onome što je slikao. Red Grooms je inspiraciju za svoje slike i performance pronašao u cirkusu, a Robert Whitman, uprkos njegovim slikarskim korijenima, smatrao je svoj performance prvenstveno teatarskim događajem. Al Hansen, u drugu ruku, okrenuo se performance-u u revoltu protiv *potpunog odsustva bilo čega interesantnog u konvencionalnim formama teatra*³³. Pitanjem odnosa performance-a i slikarstva, kao i odnosom teatra i performance-a, nakon Bauhauusa, nastavili su se baviti i polaznici Black Mountain College-a.

U prvim pokušajima konstituisanja umjetnosti performance-a kao živ(uć)ne umjetnosti (*living art*), pojavio se i pojam *happening*. Izvedba *18 hepeninga iz 6 dijelova* Allana Kaprowa, u Reuben galeriji u New Yorku, u jesen 1959. godine, bila je jedna od najranijih prilika za širu publiku da prisustvuje živom događaju kakve su prethodno neki od umjetnika izvodili privatno za uži krug svojih prijatelja. Odlučivši da je došlo vrijeme za *povećanje odgovornosti*

³¹ Cit. prema: RoseLee Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, p. 128.

³² Ibid.

³³ Ibid.

*posmatrača*³⁴, Kaprow je izdao pozivnice koje su uključivale izjave poput 'postat ćete dijelom hepeninga, simultano ćete iskusiti hepeninge'³⁵ i sl. Termin hepening (*happening*) zapravo je bio beznačajan, nije imao neko posebno značenje, imao je namjeru da *indicira nešto spontano, nešto što se dešava samo da bi se desilo*³⁶. Očigledni nedostatak značenja u *18 hepeninga iz 6 dijelova* prenesen je na mnoge performance-e tog vremena. Često su korišteni arhetipski simboli, povezivane gotovo nespojive ideje, što je uveliko otežavalo odgonetanje potencijalnih značenja velikog broja performance-a tog perioda. Većina umjetnika razvila je vlastite privatne 'ikonografije' za objekte i akcije svojih djela. Kaprowljev hepening *Dvorište (Courtyard, 1962)*, na primjer, predstavljao je spoj različitih simbola i konotirajućih elemenata koji su mogli imati mnoštvo raznorodnih značenja. U umjetnosti performance-a nikad ne postoji jedno i konkretno značenje izvedbe, naprotiv, postoji mnoštvo vjerovatnih i kompleksnih semantičkih shema. Kao i rani evropski performance-i s početka dvadesetog stoljeća, i rani američki performance je u ovom periodu predstavljao svojevrsni eksperiment, ličnu ikonografiju umjetnika i odraz njihove filozofije prema slikarstvu, s jedne, odnosno novom, *živom* mediju, s druge strane. Još uvijek je sve bilo u začetku ni sami umjetnici nisu bili svjesni svih mogućnosti koje im je performance mogao pružiti. Performance je još uvijek bio eksperimentalna forma u okviru alternativne i *underground* umjetničke scene tog perioda. Performance-i su se događali izvan zvaničnih kulturnih institucija, na ulicama, tavanima, u podrumima, na privatnim i gradskim odlagalištima. Delancey Street Museum (zapravo ostava Red Grooma) i Reuben Gallery u New Yorku bila su mjesta gdje su se održavali ovi događaji³⁷. Početkom šezdesetih godina u New Yorku je izveden veći broj performance-a: Allan Kaprow, *Courtyard, 1962*, Robert Whitman *The American Moon, 1960*, Claes Oldenburg *Snapshots from the City, 1960*. i *Autobodys 1963*. Ubrzo su uslijedili mnogi drugi performance-i: šest sedmica nakon *Couryarda* Kaprowa, Red Groom izvodi *The Burning Building*, Hansen *Hi-Ho Bibbe*, Kaprow *The Big Laugh*, Whitman *Small Cannon*. Izvedbe različitih performance-a bile su planirane u februaru 1960. u Judson Memorial Church na Washington Square-u, na mjestu koje je u tom periodu razvoja umjetnosti performance-a otvorilo svoja vrata za umjetničke žive izvedbe. *Ray Gun Spex*, organizovan od strane Claesa Oldenburga, sa Whitman-om, Kaprow-om, Hansen-om, Higgins-om, Dine-om i Grooms-om, privukao je gotovo dvije stotine ljudi. Bio je to svojevrsan hepening iz više različitih dijelova, kao što su slike, natpisi bojom, žive izvedbe i drugi *event-i*.

³⁴ Ibid., p. 128.

³⁵ Preuzeto iz: Ibid.

³⁶ Ibid., p. 130.

³⁷ Parafrazirano prema: Ibid., pp. 130-131.

Na samom početku razvoja umjetnosti performance-a u Americi, u drugoj polovini dvadesetog stoljeća, sve žive izvedbe, ma koliko se međusobno razlikovale, stavljane su u istu skupinu i nazivane istim imenom. *Uprkos prilično različitom senzibilitetu i strukturi ovih djela sva su bila bačena zajedno od strane štampe pod opći nazivnik 'hepening', slijedeći Kaprow-ljev naziv '18 Happenings'. Nijedan umjetnik se nikada nije složio s tim terminom i uprkos želji većine njih za razrješenjem, nijedna hepening grupa nije formirana, nijedan kolektivni manifest objavljen, nijedan magazin ili propaganda izdat. Ali sviđjelo se to njima ili ne, termin hepening je ostao.*³⁸ Termin hepening je pokrio širok dijapazon živih izvedbi tog perioda, uglavnom u skladu sa definicijom Kaprowa, koji je hepeningom nazivao događaj koji može biti izveden samo jednom.

U ranim šezdesetim, performance-i su se još uvijek izvodili u podzemnim spremištima, alternativnim galerijama, kafeima i barovima, privatnim potkrovljima i podrumima. U tom periodu niko nije ni slutio da će upravo ova umjetnička forma tek desetljeće poslije postati jedna od vodećih formi konceptualne umjetnosti i s vremenom dobiti svoje mjesto u prestižnim muzejima savremene umjetnosti, kao dio zvanične i *mainstream* umjetničke scene. Na samom početku šezdesetih godina, tačnije 1961, George Maciunas je skovao termin *fluxus*, prema kojem je nazvan i pokret u okviru kojeg će biti izvođeni različiti performance-i. Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, George Maciunas, Jackson MacLowe, Richard Maxfield, Yoko Ono, La Monte Young i Alison Knowles predstavili su prilično različite performance-e pod imenom pokreta Fluxus³⁹. Značajno je napomenuti da su članovi pokreta Fluxus imali sopstvene izložbene prostore, Fluxhall i Fluxshop.

Izvan Amerike, evropski i japanski umjetnici razvijali su jednako veliku i raznovrsnu umjetnost performance-a. Do 1963. godine, mnogi od ovih umjetnika, kao što su Robert Filiou, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Ben Patterson, Joseph Beuys, Emmett Williams, Nam June Paik, Thomas Schmit, Wolf Vostell and Jean-Jacques Lebel, ili su posjećivali New York, ili su slali svoja djela koja su ukazivala na drastično drugačije ideje koje su se razvijale u Evropi. Japanski umjetnici kao što su Takesisa Kosugi, Shigeo Kubota i Toshi Ichianagi također su stigli u New York, gdje je Gutai grupa iz Osake – Akira Kanayama, Sadamasa Motonaga, Shuso Mukai, Saburo Mirakami, Shozo Shinamoto, Kazuo Shiraga i ostali – predstavila svoje vlastite spektakle⁴⁰. Sve više performance-a bilo je izvođeno širom New Yorka. *The Yam Festival*

³⁸ RoseLee Goldberg, *Performance Art From Futurism to the Present*, p. 132.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

trajao je čitavu godinu, od maja 1962. do maja 1963. godine i uključivao je mnoštvo različitih aktivnosti, između ostalih i umjetničke performance-e, kako domaćih, tako i stranih autora. RoseLee Goldberg navodi da su slični grupni događaji *procvjetali u New York-u i u 1966-oj, od Central Parka do najprometnijih ulica*⁴¹. Plesni, muzički i teatarski performance-i također su bili u usponu u drugoj polovini šezdesetih u SAD-u.

Evropski performance pedesetih godina XX stoljeća razvijao se paralelno s performance-om tog doba u Sjedinjenim Američkim Državama. Samo deset godina poslije velikog rata, mnogi umjetnici su osjećali da ne mogu prihvatiti suštinski apolitičan sadržaj tadašnjeg dominantnog i popularnog apstraktnog ekspresionizma. Smatralo se neodgovornim od umjetnika da slikaju u izdvojenim i skrivenim umjetničkim studijima, dok se rješavaju bitna politička pitanja. Ovo politički osviješteno raspoloženje ohrabrilo je manifestacije i geste slične onima u dadi, prvenstveno korištene kao sredstva kritikovanja sistema vrijednosti zvanične umjetnosti. Do sredine šezdesetih godina, neki od umjetnika su izlazili na ulice i izvodili *agresivne događaje u stilu Fluxus-a*⁴², u Amsterdamu, Kolonji, Dizeldorfu i Parizu. Ostali su, više introspektivno, kreirali djela u namjeri da *uhvate duh umjetnika kao energičnu i katalizatorsku silu u društvu*⁴³. Tri umjetnika u Evropi tog doba, čija djela najbolje ilustruju ove stavove, bili su Yves Klein, Piero Manzoni i Joseph Beuys.

Početak razdoblja sedamdesetih unaprijed je označila 1968. godina. Te godine politička dešavanja ozbiljno su uznemirila kulturni i društveni život širom Evrope i Amerike. Istovremeno, umjetnici su revolucionarno započeli re-evaluaciju umjetnosti, njenog značenja, funkcije i njene pozicije u društvu. Ideja i proces nastanka umjetničkog djela ili akcije postaju ključni faktori stvaralačkog procesa. Taj prelazak sa umjetničkog koncepta na živa djela rezultirao je pojavom velikog broja performance-a, čiji cilj nije bio da publici ponude objekat, već da svakom posjetiocu ponaosob omoguće da doživi ono što performer u određenom trenutku izvodi. Krajnji cilj bio je uključiti, tj. angažovati publiku da se pozabavi ključnim pitanjima koja su se ticala umjetnosti, prvenstveno njene uloge i pozicije u društvu, ali i da dovede u pitanje zvanične sisteme vrijednosti tog društva. Neke rane konceptualne 'akcije' više su bile pisane instrukcije nego stvarni performance-i, skup prijedloga koje je čitalac, odnosno performer, prema vlastitom nahođenju mogao izvesti ili ne⁴⁴. Ubrzo će konceptualne 'akcije'

⁴¹ Ibid., p. 134.

⁴² Ibid., p. 144.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ RoseLee Goldberg, *ibid.*, p. 154.

prerasti u stvarne performance-e, koji će postepeno iz marginalizirane i alternativne vrste umjetnosti prerasti u jednu od vodećih formi konceptualne umjetnosti, koja predstavlja vrhunac dematerijalizacije umjetničkog objekta i ključnu formu postobjektne umjetnosti.

U pokušaju da sagledamo razvojnu liniju umjetnosti performance-a, jasno uočavamo pređeni put od ekscesa i ličnog bunta umjetnika do institucionalizirane umjetničke forme. Rani performance-i avangardnih pokreta s početka dvadesetog stoljeća, u to vrijeme smatrani neprimjerenim ispadima umjetnika odmetnika, dobili su na značaju tek u drugoj polovini stoljeća, kad se umjetnost performance-a u potpunosti konstituisala kao samostalna umjetnička forma i zauzela važan dio zvanične umjetničke scene. *Performance je prihvaćen kao autonoman medij umjetničkog izričaja 1970-ih. U to vrijeme, konceptualna umjetnost – koja je insistirala na umjetnosti ideja iznad umjetnosti kao produkta, i na umjetnosti koju se ne može kupiti i prodati – je bila na vrhuncu, a performance je nerijetko bio demonstracija ili izvedba tih ideja. Performance je postao umjetnička forma koja na najrealističniji način prikazuje ideju umjetnosti tog perioda. Umjetnički prostor posvećen performance umjetnosti raširio se i porastao u internacionalnim umjetničkim centrima, muzeji su sponzorisali festivale, akademije su uvodile kurseve performance umjetnosti i pojavili su se specijalistički časopisi o performance-u.*⁴⁵ Tokom ovog perioda napisana je i prva historija performance umjetnosti, objavljena 1979. godine, pokazujući da je postojala duga tradicija okretanja umjetnika živom performance-u kao jednom od sredstava iskazivanja svojih ideja, te da su takvi događaji igrali važnu ulogu u historiji umjetnosti. Do kraja XX stoljeća performance je postao jedna od najznačajnijih formi savremene likovne scene i neizostavan dio repertoara u svim muzejima savremene umjetnosti širom svijeta. Aktivizam i ideja o transformaciji društva i dalje čine performance jednom od najangažiranijih umjetničkih formi. I u XXI stoljeću performance, na sebi svojstven način, pokušava da progovori o bitnim i kontroverznim temama, beskompromisno kritikujući i dovodeći u pitanje vrijednosti zvanične umjetničke scene i savremenog društva. Performance direktno ukazuje na aktuelne probleme u društvu, protestuje i beskrupulozno nastoji da isprovocira publiku i širu javnost i pokrene ih na (re)akciju, pozivajući ih na odgovornost i nerijetko na bunt protiv dekadentnih i destruktivnih dogmi savremenog društva i savremene umjetnosti. Od samih početaka, pa sve do danas, performance predstavlja vjerodostojan odraz društvenih prilika i jedan od najprovokativnijih pokušaja

⁴⁵ RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson (World of Art), 2001, p. 7.

reagovanja na njih, a u kolikoj mjeri je kao takav marginaliziran ili institucionaliciran, uveliko zavisi od stepena otvorenosti i demokratičnosti društva u kojem nastaje.

2.3. Teorijska osnova umjetnosti performance-a

Umjetnost performance-a u svojoj osnovi dokida temeljne postavke dotadašnje teorije umjetnosti, koja je u središte svog interesovanja postavila djelo kao objekat, završenu formu, gotovi proizvod spreman za tržište. Performativni okret iz osnova dekonstruiše sve tradicionalne teorijske postavke i odnose, kao što su odnos autor – djelo, djelo - publika. Okret od djela kao objekta ka djelu kao procesu, akciji, činu, predstavi, uslovio je pojavu potpuno novog teorijskog pristupa umjetničkom procesu. Uloga autora i publike također se uveliko transformisala. Publika je postala ravnopravni sudionik stvaralačkog procesa, a ne pasivni posmatrač dovršenog djela, kao što je bio slučaj u prethodnim epohama. Umjetnici su iz osnova promijenili shvatanje umjetničkog procesa i umjetničkog djela kao posljedice tog procesa. Djelo više nije konkretni objekat koji ima svoju cijenu na tržištu i koji je napravljen 'za vječnost'. Djelo postaje spontani čin u kojem učestvuju i umjetnik i publika podjednako, proizvodeći značenja, a ne objekte, transformišući pojedinca i reagujući na društvene prilike. 'Proizvod' takvog umjetničkog procesa ne može se prodati na tržištu, niti se može pohraniti u galeriju i muzej za neke buduće 'konzumente'. Performance i slične umjetničke forme savremene umjetnosti računaju isključivo sa prolaznošću trenutka u kojem se djelo izvodi, te sa trenutnim ličnim doživljajem svih učesnika u izvođenju umjetničkog procesa. Efemernost je jedna od ključnih karakteristika umjetnosti performance-a.

Krajem šezdesetih godina prošlog stoljeća, tačnije nakon 1968. godine, koja je najavila epohu sedamdesetih, mlada generacija umjetnika izvršila je veliki okret, ne samo na umjetničkoj sceni, već i u umjetničkoj teoriji. Za razliku od dotadašnje umjetničke kritike i teorije, koju su pisali teoretičari i naučnici koji najčešće nisu imali iskustva sa produkcijom umjetničkog djela, savremenu teoriju umjetnosti počeli su pisati sami/e umjetnici/ice. *Štaviše, umjetnici su preuzeli odgovornost da iskažu svoje stavove i nove smjernice u dugim tekstovima, ne želeći više da tu odgovornost prepuste tradicionalnom medijatoru – umjetničkoj kritici.*⁴⁶ S obzirom da je performance dio jedne potpuno nove umjetničke prakse, teško je govoriti o sistematiziranim teorijskim uporištima. Teorijska osnova savremene umjetničke prakse,

⁴⁶ RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present*, p. 152.

između ostalog i performance-a, poput eksperimentalnih formi savremene umjetnosti kojima se bavi, i sama je još u nastanku i stalnim previranjima, i nerijetko diskreditovana od strane tradicionalnih teorijskih stanovišta. Nakon što je umjetnost performance-a iz *underground* scene zvanično ušla u muzeje savremene umjetnosti, napisan je određeni broj naučnih osvrti i analitičkih prikaza ovog umjetničkog izraza.

Performance, kao živa umjetnost (*live art*), predstavlja vrhunac dematerijalizacije umjetničkog objekta i jednu od ključnih formi postobjektne umjetnosti. Prelazeći put od nefiguralne, odnosno apstraktne umjetnosti, do konceptualne umjetnosti, umjetnički objekat je od potpune dekompozicije došao do potpune dematerijalizacije, prilikom čega je izvršen potpuni (performativni) okret od umjetničkog djela/objekta do umjetničkog čina/akcije, prilikom čega su dovedene u pitanje sve temeljne teorijske postavke cjelokupne historije umjetnosti. Jedna od ključnih naučnih studija koja se bavi novom paradigmatom i nastoji objasniti nove tokove savremene umjetničke prakse, zasigurno je studija Erike Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, o čijim osnovnim postavkama je već bilo govora u okviru ovog rada. Pokušaj sagledavanja jednog šireg konteksta u okviru kojeg se javlja jedna posve nova vizija umjetnosti, pozicije umjetnika, uloge posmatrača i statusa umjetničkog djela, neophodan je osnov za razumijevanje temeljnih postavki nove umjetničke prakse i umjetnosti performance-a kao jednog od najreprezentativnijih primjera te prakse. Umjetnost performance-a zapravo je posljedica stoljetne transformacije osnovnih pojmova umjetnosti i umjetničke produkcije, još od prve pojave moderne i jednog novog poimanja umjetničkog procesa. Pokušaj dekonstrukcije i naposljetku potpuno dokidanje umjetničkog objekta, vizuelnu umjetnost dvadesetog i dvadeset prvog stoljeća dovelo je na jedan potpuno novi početak stvaranja umjetničkih djela, kao i teorijskog promišljanja o njima.

Performance, kao dio konceptualne umjetnosti, umjetnosti ideja a ne objekata, dio je jednog posve novog istraživačkog procesa. Umjetnici, koji su nerijetko i teoretičari i kritičari, nastoje redefinisati instituciju umjetnosti, njen sistem vrijednosti, njena značenja i funkciju. Istovremeno, svaki/a umjetnik/ica ponaosob nastoji preispitati razloge svog umjetničkog angažmana. Performance je, kako navodi RoseLee Goldberg, poslužio kao idealan prikaz različitih teorijskih postavki. *Performance je predstavljao idealno sredstvo materijalizacije umjetničkih koncepata i kao takav je bio praktični prikaz mnoštva teorija.*⁴⁷ U posljednje dvije godine šezdesetih i u ranim sedamdesetim, performance je, npr, reflektovao ideje konceptualne

⁴⁷ Ibid., p. 153.

umjetnosti, između ostalih i odbacivanje tradicionalnih materijala, istovremeno pretvarajući vlastito tijelo performerera u umjetnički materijal. *Izvedbe koje su se zasnivale na umjetnikovom tijelu kao umjetničkom materijalu, postale su poznate kao 'body art'*.⁴⁸ Za konceptualnu umjetnost lični doživljaj vremena, prostora i umjetničkog materijala je umnogome značajniji od njihove (re)prezentacije u formi nekog umjetničkog djela kao objekta, a tijelo je u tom smislu postalo najizravniji medij (iskustvene) ekspresije. Eksperimentisanje tijelom, vremenom i prostorom, reagovanje na društvene prilike i pojave, preispitivanje značaja i uloge umjetnosti i mnoštvo drugih aspekata umjetnosti performance-a značilo je neprestano korespondiranje sa mnoštvom teorijskih stanovišta različitih naučnih disciplina, od psihologije, sociologije, antropologije, do fizike, hemije, filozofije, politike i lingvistike. Performance predstavlja jedan od najboljih primjera multidisciplinarnog pristupa umjetničkoj produkciji i teoriji. Sinkretizam performance-a kao umjetničke forme podrazumijeva multiperspektivan kritički i teorijski pristup. Odnos svakodnevnog života i umjetnosti, tačnije, pitanje gdje su granice umjetnosti, jedno je od značajnijih pitanja savremene umjetničke teorije i produkcije, a performance neprestano ispituje (i) te granice. *Razlikovanje umjetnosti i stvarnosti je temeljno za teoriju umjetnosti. U njezinoj dugoj povijesti ona nikada nije prestala shvaćati i određivati umjetničko djelo iz te diferencije. Jedno takvo određenje stavljeno je u osnovu svakog djelovanja i u danim okolnostima promatrano, zadano i upotrijebljeno kao kriterij za estetičnost djela*.⁴⁹ Umjetnost performance-a na jedinstven način dovodi u vezu ove dvije kategorije, nastojeći da proдре u svakodnevni život aktera predstave (publike), istovremeno ih uvlačeći u estetsko iskustvo izvedbe.

Teorijsku osnovu umjetnosti performance-a moramo posmatrati kao kompleksan skup mnoštva različitih stanovišta. Da bismo u potpunosti razumjeli performance, kao i njegovu teorijsku osnovu, neophodno je razumjeti teorijske stavove prisutne još od samih izvora moderne, preko radikalnih promjena koje su donijeli avangardni pokreti dvadesetog stoljeća, do kompleksnih teorijskih uporišta postmoderne, posebno dijela koji se tiče konceptualne umjetnosti. Bitno je napomenuti da performance umjetnici najčešće nisu tražili teorijska uporišta za svoje izvedbe, niti su računali s naknadnim interpretacijama njihovih performance-a. Naglašena težnja za efemernošću njihovih performance izvedbi, samim tim i nepridavanje pažnje dokumentovanju tih događaja, rezultirala je nedovoljnim brojem podataka o ovoj umjetničkoj formi i uveliko otežala sve naknadne interpretacije i analize. Nakon što je

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, pp. 208-209.

umjetnost performance-a zvanično ušla u muzeje savremene umjetnosti, umjetnička kritika je ozbiljnije pristupila analizi i interpretaciji performance izvedbi. Iako je krajem devedesetih godina dvadesetog stoljeća performance postao jedna od značajnijih umjetničkih formi savremene umjetnosti, a u dvadeset prvom stoljeću dobio punu pozornost, kako publike, umjetničke kritike, tako i teoretičara umjetnosti, i dalje su mnogi aspekti performance umjetnosti nedovoljno istraženi. Izuzetno neuobičajenoj formi, kompleksnom i nerijetko zagonetnom sadržaju nemoguće je pristupiti jednostranim teorijskim gledištem, već svojevrsnim teorijskim sučeljavanjem. *Zaključno se može pretpostaviti da se u jednoj estetici performativnog jedva mogu jasno izdvojiti područje umjetnosti, svijeta života i politike. Estetika performativnog, koja je fundirana predstavi, stoga će morati razviti koncepte, kategorije i parametre, i uvesti ih u odgovarajuće teorijske debate koje su u stanju shvatiti upravo te nečiste prijelaze, ta dubiozna prelaženja granica i eksplozivne miksture.*⁵⁰ U kolikoj mjeri i na koji način umjetnost performance-a dovodi u vezu područje umjetnosti, stvarnog života i politike, nastojeći transformisati pojedinca i društvo, bit će govora u nastavku rada.

2.4. Društveno angažirani performance

Formulaciju 'društveno angažirani performance' možemo u prvi mah smatrati tautologijom, iz razloga što performance u svojoj osnovi teži angažiranosti. Svaka performance izvedba prvenstveno nastoji pokrenuti, odnosno angažovati publiku da aktivno učestvuje u činu i posredstvom umjetničke izvedbe transformiše sebe, a u konačnici i društvo, čiji je neizostavan dio. Od samih začetaka, umjetnost performance-a je bila aktivistički orijentisana, trudeći se da provokacijom i buntom isprovocira angažman pojedinaca (direktno) i promjene u društvu (indirektno). Pokretačka i nerijetko rušilačka energija ranih performance-a smatrana je javnim prekršajem i nasrtajem na društveni red i mir, kao i na (sankcionisani) sistem vrijednosti, dok se necenzurisani i, u nastojanju da pokrenu na angažman, gotovo brutalni performance-i kasnijih epoha, najčešće 'pravdaju' ekscentričnošću umjetnika. U svakom slučaju, jedna od temeljnih karakteristika umjetnosti performance-a je (provokativna) pokretačka uloga, kako u životu pojedinca, tako i u širim društvenim odnosima. *Manifesti performance umjetnosti, od futurizma pa sve do danas, bili su izraz disidenata koji su pokušavali pronaći drugačija sredstva evaluiranja umjetničkog iskustva u svakodnevnom životu.*⁵¹ Pitanje angažiranosti uvijek ide uz

⁵⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, p. 54.

⁵¹ RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present*, p. 8.

pojam performance-a, jer performance predstavlja direktnu reakciju na društvene prilike, na uslove u kojima nastaje umjetnost, na položaj umjetnika i umjetnosti u društvu, na odnos umjetnosti i svakodnevnog života, podsjećajući pritom na odgovornost umjetnika i umjetnosti da progovara o aktuelnim temama i društvenim anomalijama. Svaki performance je na svoj način društveno angažiran, čak i onda kad naizgled problematizira samo umjetničke elemente, jer je uvijek naglašeno u vezi sa tijelom, sa identitetom, sa položajem i ostvarenjem tog identiteta u društvu, a to su zapravo sve socijalni i politički parametri.

U nastojanju da osvijesti i angažira, performance je u fokusu imao različite vrste problema. U zavisnosti od problema u fokusu, s vremenom je postalo moguće umjetnost performance-a klasificirati u određene podtipove. Izvedbe koje bismo mogli nazvati čistim umjetničkim performance-om, u svom fokusu imaju osnovne estetske kategorije i neprestano propituju mogućnosti umjetničke forme, odnosno njene transformacije u predstavu. Čisto umjetnički performance se naglašeno bavi pozicijom umjetnika, njegovim tijelom kao istovremenim subjektom i objektom stvaralačkog procesa, tijelom posmatrača kao ko-autora, odnosno saučesnika u izvođenju umjetničke predstave, te umjetničkom predstavom kao 'povodom' stvaralačkog procesa, ispitujući granice mogućnosti predstave kao umjetničkog izraza, ali i društvene komponente. Izvedbe koje u fokus svog zanimanja i problematiziranja stavljaju društvene prilike, politički sistem i kontroverzna društveno-politička pitanja, možemo okarakterisati kao društveno angažirani performance. *U Japanu, Evropi, Sjevernoj Americi, performance umjetnici su u sve većem broju angažirani, izvodeći radove koji mogu biti kontemplanirajući, ali i kritički nastrojeni, ili, pak, nametljivi i provokativni, ali uvijek visoko osviješteni o političkim, umjetničkim i društvenim pitanjima našeg vremena.*⁵² U nastojanju da trgnu publiku iz građanske uspavanosti i podređenosti vlastitim strahovima i dogmama, performance umjetnici na radikalne i nerijetko brutalne načine predočavaju stvarnost društva u kojem se nalaze, direktno ukazujući na sve 'napukline' zvaničnih sistema vrijednosti. *Prevazilazeći pristojno i prihvatljivo, čvrsto se držeći određenog problema, kao što su npr. AIDS, cenzura, zlostavljanje djece, i sl, performance umjetnici svoj bijes usmjeravaju direktno u lice publike, ponekad metaforički, ponekad doslovce.*⁵³ Umjetnici su smatrali da je jedino na ovaj način moguće izazvati reakcije kod publike koja u stvarnom životu ne reaguje na date probleme.

⁵² RoseLee Goldberg, *Live Art Since the 60's*, New York: Thames & Hudson Inc, 2004, pp. 14-15.

⁵³ *Ibid.*, p.14.

Početak druge polovine dvadesetog stoljeća, društveno angažirani performance je u Evropi zastupljeniji nego u Americi. U Evropi, s dugom historijom performance-a još s početka stoljeća, žive akcije nosile su teret mnogo izraženije političke retorike nego što je bio slučaj u Americi.⁵⁴ Performance je još od futurizma u Evropi smatran borbenom umjetnošću⁵⁵ i neizostavnim dijelom političke i umjetničke revolucije⁵⁶. Francuski umjetnik Jean Jacques-Lebel, koji je učestvovao u hepeninzima u New York-u i koji je organizovao niz festivala o slobodnom izražavanju (*Festivals of Free Expression*), 1964. godine, pisao je da je kršenje tabua u hepeninzima dobra priprema učesnika za borbu protiv svih formi despotizma: političkog, socijalnog, ekonomskog, umjetničkog i seksualnog⁵⁷. Društveno angažirani performance tog perioda predstavljao je umjetnički revolt i smjeli i direktni poziv na bunt upućen publici, odnosno svakom pojedincu ponaosob, koji bi, kao ravnopravan član društva, trebao da snosi odgovornost za sve probleme koji su dio tog društva i da se pobuni kad za to dođe vrijeme, a ne da bude pasivni posmatrač, kako društvenih dešavanja, tako ni umjetničkih akcija. Situacionisti, francuska grupa pisaca, filozofa, pjesnika i umjetnika, svoj odnos prema tadašnjim građanskim nemirima vezala je za tzv. poetiku akcije⁵⁸, smatrajući da je kulturna i društvena eksplozija na ulicama Pariza 1968, nerijetko u formi performance događaja, zapravo spontani sudar svakodnevnog života i političke angažiranosti. Performance-i Wolf Vostell-a i Josepha Beuys-a u Njemačkoj, Roberta Filliou-a i Bena Vautier-a u Francuskoj, Hermanna Nitsch-a i Güntera Brus-a u Austriji, Milana Knížák-a u Čehoslovačkoj, zatim performance-i koje su izvodile japanske umjetnice Yoko Ono i Shigeo Kubota, engleski umjetnici Gustav Metzger i John Latham, kao i akcije situacionista u Francuskoj, kako navodi RoseLee Goldberg, predstavljali su širok spektar savremenih političkih i umjetničkih ideologija⁵⁹. Često nasilne i destruktivne (poznato je slavno Nam June Paik-ovo uništavanje klavira u jednom od njegovih performance-a), potaknute opštom društvenom pobunom protiv represivnih akcija vladajućih struktura, umjetničke akcije priključile su se internacionalnom otporu mladih ljudi svim mjerama represije političkih struktura. *Mladi ne popravljaju društvo, oni ga rekapituliraju*.⁶⁰ Umjetničke akcije (performance-i), šezdesetih godina naizmjenično nazivane *Happenings*, *Aktionen*, *Art Aktuel*, *Art Total*, *Fluxus*, širom svijeta su privlačile mlade umjetnike koji su bili motivisani otvorenosću performance-a i njegovom efikasnošću u društveno angažiranim

⁵⁴ Ibid., p. 18.

⁵⁵ Ibid., p. 19.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Parafrazirano prema: Ibid., p. 19.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Jeff Nuttall, u: *Bomb Culture*, 1968. Preuzeto iz: Ibid.

akcijama. *Performance-i su bili usko vezani s političkim aktivizmom tog vremena, i u njima su učestvovala velike grupe ljudi koji su izlazili na ulice i kreirali akcije koje su bile dijelom predstave, dijelom demonstracije.*⁶¹ U Sjedinjenim Američkim Državama, Engleskoj, Francuskoj i Njemačkoj, 1968/69. godine, studentski protesti i umjetničke akcije zajedničkim snagama su vršili pritisak na političke strukture da riješe političke i socijalne nemire koji su bili posljedica velike političke i društvene krize koja je uveliko imala veze sa gorućim pitanjima epohe šezdesetih, kao što su pitanja koja su se ticala rata u Vijetnamu, hladnog rata i atomske bombe, borbe za ljudska prava, feminizma i seksualne emancipacije. To je period kad je *sjeme umjetničkog performance-a duboko posijano*⁶². Žive akcije i analitička praksa sve više su umjetnost uvlačile u javnu sferu, nastojeći da direktnim iskustvom pasivnu publiku pretvore u aktivne učesnike umjetničkih i društvenih procesa. Tokom sedamdesetih, umjetnost performance-a postala je jedna od dominantnih formi konceptualne umjetnosti. Performance je postao najefektivnije sredstvo prenošenja ideja koje su se javile tokom sesija i grupnih diskusija o podizanju svijesti (*consciousness-raising sessions*)⁶³. Aktuelna društvena pitanja tog perioda bila su problematizirana u javnim živim izvedbama performance umjetnika. Krajem osamdesetih, tačnije 1989, padom Berlinskog zida i kolapsom totalitarnog komunizma, otkriveni su dotad nepoznati performance-i istočnoevropskih umjetnika, kao što su Valery Gerlovin, Rimma Gerlovina, Ilya Kabakov, i Kolmar i Melamud. Ovi performance-i su uveliko podsjećali na fluxus akcije izvođene na Zapadu, s posebnim naglaskom na metaforičke opaske u vezi s političkim i društvenim pitanjima tog vremena.

*Historijski, umjetnost performance-a uvijek je predstavljala medij koji ispituje i pomjera granice među disciplinama i spolovima, između privatnog i javnog, i između svakodnevnog života i umjetnosti, ne slijedeći nikakva pravila.*⁶⁴ Anarhičan, nepredvidiv i provokativan, performance je uvijek bio dio avangarde, pozivajući na odgovornost i inicirajući promjene u umjetnosti i društvu, bez obzira na cenzure i sankcije. *Njegova sposobnost da reaguje na političke, umjetničke i društvene promjene određenog vremena, ostaje njegova najvrednija karakteristika.*⁶⁵ Društveno angažirani performance, kao specifična vrsta umjetnosti performance-a, naglašeno problematizira političke i društvene prilike vremena u kojem nastaje, direktno pozivajući na aktivizam, nerijetko i na anarhizam, nastojeći da isprovocira publiku i

⁶¹ RoseLee Goldberg, *ibid.*, p. 19.

⁶² *Ibid.*, p. 20.

⁶³ Parafraz. Prema: *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁵ *Ibid.*

širu javnost da se i sami aktivno i angažirano pozabave aktuelnim problemima društva u kojem žive. Da li je i u kolikoj mjeri ovaj tip performance-a bio prisutan u jugoslovenskoj umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća, nastojat ćemo razjasniti u nastavku rada.

3. DRUŠTVENO ANGAŽIRANI PERFORMANCE NA PROSTORU BIVŠE JUGOSLAVIJE OD SREDINE ŠEZDESETIH DO POČETKA DEVEDESETIH GODINA DVADESETOG STOLJEĆA

3.1. Uvodne napomene

Jugoslavenska umjetnost, kao i jugoslavensko društvo, intrigantan je fenomen koji je u fokusu interesovanja mnoštva istraživača/ica, kako s prostora bivše Jugoslavije, tako i šire, naročito u periodu nakon disolucije. Nastala spajanjem različitih, ponekad gotovo nepomirljivih kulturoloških elemenata i umjetničkih izraza, jugoslavenska umjetnost je već na samom svom početku predstavljala široko problemsko područje za sve one koji su nastojali da je objedine i stave pod zajednički nazivnik. Termin *jugoslavenska umjetnost* nastao je i nestao zajedno sa jugoslavenskim političkim sistemom. Naravno, na prostoru koji se u jednom periodu historije nazivao Jugoslavija, postojala je višestoljetna tradicija različitih umjetničkih izraza i bogate kreativne energije različitih etničkih skupina čija je kulturna historija postala dio novonastalog jugoslavenskog društva. S obzirom na format rada, nemoguće je detaljno predstaviti pojavu i razvoj jugoslavenske umjetnosti koju pod tim imenom možemo pratiti od pojave Kraljevine Jugoslavije (1918. godine), do raspada Socijalističke federativne republike Jugoslavije (SFRJ), koji se desio 1991. godine. U fokus stavljamo umjetničku praksu koja se pojavila kao posljedica težnje za većom autonomijom umjetnosti u okvirima dominirajućeg političkog sistema.

Pojam *druga linija* u jugoslavenskoj umjetnosti predstavlja izuzetno značajnu liniju otpora određene skupine umjetnika, koji su na sebi svojstven način odlučili da se bore za autonomiju umjetnosti i slobodu umjetničkog izraza, uprkos nametnutim normama. Bitno je napomenuti da se u njihovom slučaju nije radilo o direktnom suprotstavljanju političko-umjetničkom programu, već o prikrivenoj borbi za umjetničku slobodu, slobodu forme i sadržaja, čistu likovnost i jednu novu viziju umjetnosti. Čak i u vrijeme najstrožije kontrole i cenzure, postojali su umjetnici koji su subverzivnim metodama, i kroz soc-realizam unosili duh moderne u jugoslovensku umjetnost. Te umjetnike s pravom možemo smatrati pionirima jedne nove i drugačije umjetničke prakse, koja će svoj vrhunac dosegnuti u kasnijim decenijama dvadesetog stoljeća, a o kojoj će biti govora u nastavku.

3.2. Jugoslavenska umjetnost druge polovine dvadesetog stoljeća: *Nova umjetnička praksa*

Pod pojmom *nova umjetnička praksa* smatra se jedan novi oblik umjetničkog stvaranja koji se pojavio na alternativnoj sceni jugoslavenske umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća. *Nova umjetnička praksa* nije predstavljala izolovanu i neutemeljenu pojavu u jugoslavenskoj, ali ni u svjetskoj historiji umjetnosti. U umjetnosti Jugoslavije je oduvijek postojala alternativna struja koja je išla ukorak sa aktuelnim tokovima svjetske umjetnosti. Moderna i nove tendencije u umjetnosti imali su svoje predstavnike i na jugoslavenskoj likovnoj sceni, često neshvaćene i odbačene, ali ustrajne u svojoj borbi za čistu i slobodnu umjetnost i umjetnika prema opredjeljenju. Generacije umjetnika koji su stvarali jednu novu, za jugoslavenske prostore avangardnu umjetnost, postavile su temelje za umjetničku praksu koja će se pojaviti u desetljećima poslije. Ne prateći nametnuta pravila i partijske programe, *drugolinijaši* su postavili temelje jednoj novoj, slobodnijoj umjetničkoj praksi, koja će u jugoslavensku umjetnost uvesti nove tokove svjetske savremene umjetničke scene. Umjetnost nakon 1968. godine, u svijetu i u Jugoslaviji, postaje naglašeno društveno angažirana, provokativna i oživotvorena, neprestano problematizirajući poziciju umjetnosti i umjetnika u društvu, granice svakodnevnog života i umjetničke kreacije, kao i odnos umjetnosti i vladajućih političkih sistema. Umjetnost postaje nemilosrdni kritičar vladajućeg društvenog poretka i zvaničnog sistema estetskih i etičkih vrijednosti.

Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji javlja se istovremeno kad i slične prakse na svjetskoj umjetničkoj sceni, prvenstveno konceptualna umjetnost i drugi oblici postobjektne umjetnosti. Pojam *nova umjetnička praksa* označava jedan posve novi koncept stvaralačkog procesa u okviru jugoslavenske likovne umjetnosti, koji se pojavio u periodu od 1966. do 1978. godine u većim urbanim centrima širom Jugoslavije, predstavljajući nove umjetničke medije i jednu posve novu ulogu umjetnika/ice u društvu. *Ono novo što tu praksu odvaja i odvodi od ostale umjetnosti (...) jest: korištenje novim medijima, promjena načina umjetničkog djelovanja i shvaćanja pojma umjetničkog djela te specifični društveni angažman. To su bitne okosnice rada umjetnika na koje ukazuju tekstovi i na kojima počiva nova umjetnost u Jugoslaviji. Na tu je umjetnost utjecala kulturnopolitička situacija kod nas i u svijetu.*⁶⁶ Opšta promjena paradigme u svjetskoj savremenoj umjetnosti, o kojoj je detaljnije bilo govora u drugom dijelu ovog rada, imala je odjeka i u savremenoj umjetnosti Jugoslavije. Isti problemi s kojima su se

⁶⁶ Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa, Dokumenti 3 – 6*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978, p. 3.

susretali umjetnici/e postobjektne umjetnosti u svijetu, postali su dijelom umjetničkih aktivnosti i jugoslavenskih savremenih umjetnika/ica, prvenstveno predstavnika nove umjetničke prakse, koji su se u svom umjetničkom radu prvenstveno oslanjali na internacionalne izvore.

Okolnosti da uzore u nasljeđu historijskih avangardi nisu mogli naći u domaćem kulturnom prostoru (gdje su primjeri tog tipa umjetnosti krajnje oskudni), i da po prirodi svoga formiranja i svojih životnih nazora nisu pokazivali afinitet prema produkciji svojih neposrednih prethodnika (izuzevši, i to samo djelomično, pojave u Zagrebu gdje se kao pozitivni faktor prihvaćao rad autora okupljenih oko Novih tendencija i u grupi Gorgona), uvjetovala je da se nova umjetnička praksa u Jugoslaviji, više nego u svim prethodnim slučajevima izmjena problemskih orijentacija, oštro distancirala ne samo od pretežnog dijela umjetničke produkcije zatečene na vlastitom terenu, nego često i od samog shvaćanja pojma i funkcije umjetnosti na tom istom terenu. To je ujedno izazvalo dojam drastičnog rascjepa s postojećom umjetničkom situacijom, premda bi možda ispravnije bilo reći da taj rascjep nije bio izazvan toliko činom neke apriorne svjesne provokacije koliko je proizlazio iz prirodno zasnovane temeljne razlike u mentalitetima predstavnika tih dvaju načina shvaćanja jezika umjetnosti. Stoga su uporišni punktovi morali biti traženi u internacionalnoj umjetničkoj praksi, što je u netolerantnoj lokalističkoj kritici odmah izazvalo opasku o „importu“, opasku što se inače s vremena na vrijeme ponavlja kad god je riječ o fenomenima koji izazivaju procese preispitivanja nekih u domaćoj sredini već duboko ukorijenjenih shvaćanja.⁶⁷

*Nova umjetnička praksa je u jugoslavensku umjetnost unijela jednu posve novu kreativnu i pokretačku energiju, kao i jednu novu vrstu polemike među pobornicima različitih umjetničkih i teorijskih struja. Iako je nova umjetnička praksa predstavljala izuzetno važan segment jugoslavenske umjetnosti, u jugoslavenskoj umjetničkoj kritici i opštem kulturološkom kontekstu percipirana je kao *underground* (sub)kultura, kojoj nikad nije bilo poklonjeno dovoljno pažnje i stručne analize. Nova umjetnička praksa nastajala je na alternativnoj sceni, u omladinskim centrima, nerijetko improvizovanim galerijama, ali i na ulicama. Zbog specifičnosti svog karaktera, ali isto tako i zbog marginalnog položaja što su ga od početka imale u širem kontekstu 'sistema umjetnosti' u Jugoslaviji, nove umjetničke pojave nalazile su mogućnost svoga prezentiranja najčešće u onim galerijama koje su djelovale u sastavu studentskih i omladinskih ustanova, pa su stoga samo djelomično imale status regularnih izlagačkih prostora.⁶⁸ Izlagačke aktivnosti u okviru nove umjetničke prakse odvijale su se najvećim dijelom u galeriji Studentskog centra u Zagrebu i galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu, zatim na Tribinama mladih u Novom Sadu, u galeriji Nova u Zagrebu, ali i u vangalerijskim prostorima kao što su bili Galerija Stanara, umjetnički program u okviru teatarskog festivala Bitef u Beogradu, Aprilski susreti, okupljanja u veži u Frankopanskoj ulici*

⁶⁷ Ješa Denegri, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“. U: M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa*, p. 9.

⁶⁸ Ibid., p. 11.

2a u Zagrebu. Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu također je pružala veliku podršku novim umjetničkim pojavama, dajući im *problemsku i vrijednosnu verifikaciju*⁶⁹. *Nova umjetnička praksa* predstavljala je jedinstven primjer urbane kulture u jugoslavenskom društvu, jedne istinski kosmopolitske stvaralačke orijentacije, čime je jugoslavenska umjetnost postala dijelom globalne umjetničke produkcije. S novom umjetničkom praksom na jugoslavensko tlo je preneseno ozračje koje je u to vrijeme vladalo svjetskom umjetničkom scenom, kao i novi umjetnički mediji, istraživački procesi umjetnika, nova uloga umjetničkog djela (kao procesa, a ne kao proizvoda), i, svakako, nova, aktivistička uloga umjetnika/ice u društveno-političkom kontekstu sredine u kojoj stvara.

Predstavnici *nove umjetničke prakse* prvenstveno su se zalagali za slobodu umjetničkog izražavanja i afirmaciju umjetničkog jezika, kao sebi dovoljnog, autonomnog. Autoreferencijalnost postaje jedna od temeljnih karakteristika nove vrste stvaralaštva. (...) *Nova umjetnička praksa govori o spoznaji sebe kao takve, težeći da samostalnost vlastitog jezika istakne kao paradigmatički znak samostalnosti ponašanja ličnosti koja se izražava tim oblikom rada, a upravo je to ona osobina koja u samoj strukturi značenja tih djela iskazuje svijest o mogućnosti slobodnog raspolaganja vlastitom 'anarhijom imaginacije', što je danas tolerira još jedino sfera umjetnosti.*⁷⁰ Promišljanje o prirodi umjetničkog jezika zajedničko je za sve predstavnike nove umjetničke prakse, koji različitim oblicima istraživačkog stvaralaštva pokušavaju istaknuti značaj ovog pitanja, kao i vezu autonomnosti umjetničkog jezika sa slobodom umjetničkog izražavanja i relevantnost umjetnikovog postojanja u društvu. Mnoštvo mladih umjetnika iz različitih umjetničkih oblasti počelo je da se udružuje u umjetničke skupine u okviru kojih raspravlja o temeljnim pitanjima savremene umjetnosti i društva i eksperimentiše novim oblicima umjetničke prakse. *Poznato je da se fenomen grupa u suvremenoj umjetnosti redovno javlja u situacijama nekih zaoštrenih socio-kulturnih zbivanja, u situacijama kad mnoge pojedinačne orijentacije, da bi mogle ostvariti izražavanje svojih gledišta, traže oslonac u njima zajedničkim ili bliskim nastojanjima. U slučaju novih pojava u Jugoslaviji, ta udruženja nisu bila samo rezultat međusobnih čisto umjetničkih afiniteta njihovih pripadnika, nego su proizlazila iz okolnosti gotovo svakodnevnih kontakata tih autora, kontakata uvjetovanih srodnošću osnovnih životnih nazora, a djelomično također i njihovom izoliranošću od ostalih socijalnih ili profesionalnih slojeva.*⁷¹ *Nova umjetnička praksa* pojavila se i razvijala u okviru

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid., p. 10.

⁷¹ Ibid.

sljedećih grupa: OHO, kasnije Družina u Šempasu, Crveni peristol, Kôd, Bosch + Bosch, Penzioner Tihomir Simčić, Tok, Ekpa A³, Verbum program, Grupa 143. Neka udruživanja nisu predstavljala zvanične grupe, ali su postojala i bila prepoznatljiva pod imenima Oktobar 72, Intervencije, Izložbe-akcije. U okviru navedenih grupa nastajala je umjetnička produkcija koja je u jugoslavensku umjetnost, ali i širi društveni kontekst, unijela jednu posve novu atmosferu i duh karakterističan internacionalnim pokretima tog vremena. Posredstvom nove umjetničke prakse, na jugoslavenskoj likovnoj sceni po prvi put se javljaju nove umjetničke pojave, kao što su, između ostalih, *arte povera*, ambijentalna umjetnost, analitički crtež, *video art*, *body art*, *happening* i umjetnost performance-a. O pojavi performance umjetnosti u Jugoslaviji, bit će govora u nastavku.

3.3. Pojava performance umjetnosti u Jugoslaviji

Umjetnost performance-a u jugoslavenskoj likovnoj umjetnosti pojavila se kao dio individualne poetike pojedinih autora koji su stvarali u okviru konceptualne umjetnosti, odnosno nove umjetničke prakse. Promjene koje su se dešavale na svjetskoj umjetničkoj sceni ostavile su traga i na jedan dio jugoslavenske likovne umjetnosti, izvršivši snažan utjecaj na nekolicinu umjetnika koji su nastojali da u svom stvaralaštvu problematiziraju pitanja koja je izazvala globalna promjena u vezi sa percipiranjem i interpretiranjem umjetnosti. Redefinisanje umjetničkog djela od komada ili objekta u proces ili događaj postalo je jedan od temeljnih problema nove umjetničke prakse i kritike, a umjetnost performance-a jedan je od najboljih primjera umjetničke prakse u kojoj je umjetnički čin, a ne umjetničko djelo kao produkt, krajnji cilj umjetničkog procesa. Dematerijalizacija umjetničkog objekta svoj vrhunac dostiže upravo u umjetnosti performance-a. Ideja i potencijal ideje postaju temelj umjetničkog stvaralaštva, a ostvaruju se umjetnikovom izvedbom (*performing*), umjetničkim procesom, a ne materijalnim djelom/komodom. *Proces/događaj se prezentuje značenjima, vrednostima i funkcijama umjetničkog dela na mestu očekivanja pojavljivanja komada. Status umetničkog dela, kanonizovan kao postepena pojavnost (slika, skulptura), redefiniše se pokazivanjem procesa, događaja realizacije umetničkog dela u drugostepenu konceptualnu potencijalnost. Stav da delo ili konačni rezultat nisu bitni, već je bitan egzistencijalni čin, iskustvo i svest, temelji se na uverenju da je umetnost istraživanje ili način života ili igre, a delo samo jedno od pomoćnih trenutnih instrumenata istraživanja, življenja ili igre.*⁷² Umjetnost performance-a, tj. umjetnost

⁷² Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007, p. 19.

u prvom licu⁷³, postaje jedan od idealnih primjera osvarenja navedene ideje. Umjetnik/subjekat vlastitim tijelom (pro)izvodi značenja u umjetničkom procesu u koji upliće i tijela svih prisutnih. *Poetička koncepcija autorefleksije pokazuje da je umetničko delo određeno i okarakterisano aspektima stvarnog subjekta (uma, duha, psihe, nesvesnog) koji prethode delu, koje delo izražava i na koje referira.*⁷⁴ Potencijal umjetnikovog bića postaje jedan od ključnih faktora umjetnikovog performance-a. Naglašena individualnost u umjetnosti performance-a čini ovu umjetnost jedinstvenom i nadasve smjelom pojavom u jugoslavenskoj umjetnosti, čiji dominantni diskurs predstavlja socijalistički realizam, i koja se temelji na idejama kolektiviteta i uniformnosti.

Kada se pojavila u Jugoslaviji, umjetnost performance-a još uvijek je bila u eksperimentalnoj fazi, kao dio istraživačkog procesa pojedinih umjetnika. S vremenom je performance postao jedan od bitnih oblika nove umjetničke prakse u Jugoslaviji, prihvaćen od strane većeg broja umjetnika nego što je bio slučaj u ranoj fazi, ali i od strane publike koja je posjećivala događaje koji su se odvijali na alternativnoj umjetničkoj sceni i koja se prvi put u okviru jugoslavenske likovne umjetnosti susrela sa pojmom *biheviornalna umjetnost*, odnosno umjetnost ponašanja. *Biheviornalna umetnošću (Biheviornal Art) ili biheviornalnom konceptualnom umetnošću (Biheviornal Conceptual Art) označavaju se akcionističke, body art ili performerske umetničke prakse, koje karakteriše prezentacija, kao umetnovanje i analiza umetnikovog ponašanja u izolovanom, idealnom ili realnom biheviornalnom prostoru – na primer, Dan Graham, Bruce Nauman, Vito Acconci, Eleanor Antin, Gilbert & George. Težište rada nije na statičnom umetničkom delu (slici, skulpturi, objektu, tekstu, dijagramu), već na samom živom izvođenju: a) analizi biheviornalnih situacija kroz izvođenje (Vito Acconci), b) analizi umetnikovog izvođenja kroz analizu dokumenata akcije (Dennis Oppenheim) i c) ostavljanje tragova svog ponašanja kao indeksa egzistencije (On Kawara).*⁷⁵ U jugoslavenskoj likovnoj umjetnosti prvi oblici biheviornalne umjetnosti bile su akcije koje su pojedini umjetnici izvodili na izložbama ili u svakodnevnim situacijama u javnom prostoru. Članovi grupe Gorgona među prvima u Jugoslaviji su u okviru svojih umjetničkih aktivnosti izvodili i javne akcije. Grupa Gorgona predstavljala je *neformalnu, umetničku skupinu koja je delovala u kontekstu umetnosti posle enformela, klajnovskog novog realizma, fluksusa i neodade u*

⁷³ Ješa Denegri, „Umetnik u prvom licu“, u: Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Novi Sad: Edicija Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007, p. 221.

⁷⁴ Miško Šuvaković, *ibid.*, p. 20.

⁷⁵ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 221.

Zagrebu od 1959. do 1966. godine.⁷⁶ Aktivnosti grupe Gorgona uključivale su uređivanje časopisa, druženja, likovna djela, izložbe, koncepte i akcije. *U Gorgoni je potpuno razrađeno relativiziranje odnosa privatnog i javnog, doslovnog i mistificiranog, individualnog i kolektivnog. Umetnici i teoretičari Gorgone su na lucidan i kritički način tretirali odnos individualnog i manifestaciju kolektivnog.*⁷⁷ Ipak, akcije i općenito manifestacije ponašanja umjetnika u Gorgoni nisu bile *politički aktivističke i popularizatorske*⁷⁸, već više egzistencijalističke. *Za gorgonaše je bitna egzistencijalistička pozicija, a to znači pozicija indeksiranja ljudskog stanja u procepu između vidljivog i nevidljivog sveta, odnosno između privatnog kao tajnog i javnog kao pokaznog delovanja. Egzistencijalistička pozicija razlikuje članove grupe Gorgona od bihevioralno orijentisanih akcija konceptualnih umetnika (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Mladen Stilinović) kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina.*⁷⁹ O umjetnosti pojedinih umjetnika koji su pomenuti, bit će govora kasnije.

Drugi oblik bihevioralne umjetnosti koji se pojavio u Jugoslaviji u okviru nove umjetničke prakse bio je *happening*. *Hepening (happening) je prostorno-vremenski i bihevioralni događaj u kome učestvuju umetnici i publika. Hepening je nastao u okvirima likovnih umetničkih eksperimenata da bi se definisao kao multimedijalna umetnička disciplina između teatra, likovnih umetnosti i konkretnog svakodnevnog ponašanja. Hepening nema karakter spektakla već delimično režirane ili neregirane situacije koja publiku (voajere, posmatrača) pretvara u saučesnike – aktere.*⁸⁰ Spontana reakcija učesnika, nemogućnost ponovnog izvođenja, srodnost dječijoj igri neke su od osnovnih odrednica *happening*-a. *Happening* se pojavio kao posljedica insistiranja na umjetničkom djelu kao doslovnom događaju (*event-u*), a od akcija i performance-a razlikuje ga prvenstveno nekontrolisanost narativnog toka. Sa pojavom *happening*-a na Black Mountain College-u koincidira umjetnički rad Vladana Radovanovića iz 1955-59, pod nazivom „Pričinjavanja“. *Rad „Pričinjavanja“ je rana neoavangardistička i protokonceptualistička konstrukcija performansa. „Pričinjavanja“ su umetnički rad, a ne umetničko delo zato što se zasnivaju na otvorenoj realizaciji mentalnog, jezičkog i bihevioralnog događaja, a ne na završenom (proizvedenom) umetničkom komadu (objektu).*⁸¹ „Pričinjavanja“ imaju odlike tekstualnog rada i performance-a, i iako koincidiraju

⁷⁶ Parafrazirano prema: *ibid.*, p. 79.

⁷⁷ Citirano prema: *ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 82.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁸¹ *Ibid.*, p. 88.

sa pojavom *happeninga*-a, kritika smatra da se u ovom slučaju ne radi o *happening-u*, već o akciji. *Radovanovićev rad se preciznije može nazvati akcijom (ili performansom) pošto umetnik izlaže (odigrava, izvodi, proživljava) bihevioralni čin kao situaciju – proces na sceni.*⁸² Jedan od prvih i zapaženijih *happeninga*-a izvedenih u okviru nove umjetničke prakse bio je „Naš hap“ ili Happ naš, izveden 1967. godine u Podrumu poezije KD „Pavao Markovac“ u Zagrebu. *Happening* je izveo Tomislav Gotovac sa Ivom Lukasom i Hrvojem Šercarom. Hrvoje Šercar pojavio se nešto kasnije iste godine kao inicijator spontanog i dinamičnijeg *happeninga*-a velikog broja publike u Galeriji Studentskog centra. *Tim je postupkom zadovoljena potreba kolektivnog pražnjenja proizišlog iz sazrele atmosfere u publici. Ujedno je zabilježen prvi, ili barem jedan od prvih datuma pojave spontane destrukcije odnosno završetka izgradnje iluzionističkog pristupa, možda samo ludičkog dosega, jer su sudionici ostatka djela odnosili i spremali kod kuće.*⁸³

Za razliku od *happeninga* kao spontanog i nekontrolisanog čina, umjetnost performance-a temelji se na unaprijed osmišljenom idejnom konceptu kojeg umjetnik svojim izvođačkim činom predočava publici koja je, za razliku od *happening* publike, najčešće indirektni učesnik u događaju koji je uveliko kontrolisan od strane umjetnika/ice, ali ne učestvuje direktno u umjetničkoj izvedbi, već svojim reakcijama može doprinijeti toku umjetnikovog ponašanja.

Za razliku od hepeninga, kao izražajne forme šezdesetih godina, gde dolazi do naglašavanja momenta spontanosti, improvizacije i provokativnosti s ciljem da se izvrši 'prodor u život koji se akceptira u njegovoj svakodnevnoj običnoj verziji' (S. Moravski), performans je obeležen znatno većom merom kontrole izvođačkih postupaka koje umetnik sam zamišlja i sam realizuje, rukovođen nekim svojim prethodno utvrđenim konceptom, što ukazuje na blizinu mentalnih pristupa karakterističnih za prirodu umetnosti poslednjih godina. Performans, naravno, nužno podrazumeva momenat direktnog nastupa i izvođenja, no to izvođenje ne dešava se ovdje mimo određenih, unapred pripremljenih zamisli koje se nakon svakog takvog izvođenja mogu verifikovati, a upravo to pojedinim autorima i dopušta da svoju zamisao ponove ili pak modifikuju u meri koju mu je donelo iskustvo prethodnog nastupa.

*Umetnik se, dakle, u performansu kreće putanjom jedne u manjoj ili većoj meri prekoncipirane zamisli, no pri tome oseća potrebu da tu zamisao konkretizuje u javnom prostoru pred publikom, čije je prisustvo i čije reakcije direktno utiču na tok, intenzitet i krajnji efekat odvijanja radnje.*⁸⁴

⁸² M. Šuvaković, *ibid.*, p. 89.

⁸³ Davor Matičević, „Zagrebački krug“, u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa*, p. 21.

⁸⁴ Ješa Denegri, „O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića“, u: J. Denegri, *Razlozi za drugu liniju*, p. 221.

U okviru jugoslavenske bihevioralne umjetnosti javljali su se različiti oblici umjetnosti ponašanja, ali najzastupljenija je, ipak, bila umjetnost performance-a, koja je postala dijelom individualnih poetika značajnog broja umjetnika/ica koji su stvarali u okviru nove umjetničke prakse. Jedna od najznačajnijih svjetskih performance umjetnica svoje stvaralaštvo započela je upravo u okvirima jugoslavenske bihevioralne umjetnosti.

Umjetnost performance-a se i u Jugoslaviji kao i u ostatku svijeta pojavila kao posljedica *konceptualne i ideološke kritike fetišizma proizvodnje umetničkog dela*⁸⁵ i *složenog i kontroverznog procesa rekonstruisanja odnosa subjekta i objekta u umetnosti*⁸⁶. Kao što je već detaljnije objašnjeno u prethodnim dijelovima rada, prvi proces u novom konceptu umjetničkih odnosa bio je preobražaj stvaranja (oblikovanja, proizvodnje) likovnog umjetničkog djela (slike, skulpture) u procese kao što su akcije (njem. *Aktionen*), događanja (engl. *happening*), događaji (engl. *event*) ili izvođenje (engl. *performing*). *U teoriji likovnih/vizuelnih umetnosti taj prelazak od stvaranja na izvođenje imenovan je, opisivani i interpretiran na sasvim različite načine:*

- *kao dematerijalizacija umetničkog objekta,*
- *kao teatralizacija ponašanja umetnika/umetnice,*
- *kao politička, kritička i subverzivna taktika napuštanja proizvodnje objekata u ime direktnog iskušavanja životnih (egzistencijalnih, bihevioralnih) situacija,*
- *kao otvaranje koncepta umetnosti,*
- *kao sinteza umetnosti i života kroz egzistencijalni i bihevioralni čin,*
- *kao prelazak sa postupaka ili izraza na postupke izvođenja ponašanja (bihevioralnosti) itd.*⁸⁷

Sve navedene karakteristike dijelom možemo detektovati i u jugoslavenskom performance-u. Umjetnici koji su u okviru svog stvaralaštva istraživali umjetnost performance-a, nastojali su da prate svjetske tokove u ovoj oblasti, ali i da posredstvom svojih performance-a problematiziraju određene prilike u jugoslavenskom društvu, kulturi i umjetnosti. Umjetnost performance-a predstavljala je jedan od najradikalnijih umjetničkih izraza u okviru nove

⁸⁵ Parafrazirano prema: Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 257.

⁸⁶ Ibid., p. 255.

⁸⁷ Ibid., p. 257.

umjetničke prakse u Jugoslaviji. *Među različitim postupcima koji su u novoj umjetničkoj praksi vodili udaljavanju od čvrste i trajne materijalnosti dela, posebnom radikalnošću prelaska s onu stranu estetskog objekta manifestovali su se zahvati prolaznog vremenskog karaktera, u vidu nastupa označenih terminima kao što su akcije, intervencije, predstave, performansi i sl.*⁸⁸ Umjetnici i umjetnice su na neposredan način istraživali različite aspekte vlastite ličnosti, društva u kojem žive i stvaraju, ispitivali granice umjetnosti i svakodnevnice, problematizirali konstitutivne dijelove umjetničkog procesa i nerijetko kritizirali historijske i aktuelne kontekste i koncepte koji su služili kao okvir u kojem je nastajala i razvijala se određena umjetnička praksa. Jugoslavenski performance nije se umnogome razlikovao od performance-a koji se izvodio na svjetskoj umjetničkoj sceni. Aktivistička i kritička uloga umjetnosti performance-a jedna je od ključnih karakteristika ove umjetničke prakse. Kao što je već pomenuto, naglašeni individualizam performance-a, između ostalog, uveliko ga je činio izraženo oponentskom umjetničkom praksom u okviru dominirajućeg (naglašeno kolektivističkog) diskursa u Jugoslaviji tog vremena. *Govor umjetnika u prvom licu* postaje dominantna karakteristika umjetnosti performance-a kao naglašeno individualističke umjetničke prakse u okviru jugoslavenske (alternativne) umjetničke scene.

*Govor umjetnika u prvom licu, prema Ješi Denegriju, je oblik ponašanja i aktivnosti umjetnika kojima on izravno, bez umjetničkog djela kao posrednika, izražava svoje individualne etičke, političke, duhovne i egzistencijalne stavove. Zamisao govora umjetnika u prvom licu ukazuje na pomicanje interesa s umjetničkog djela na umjetnika, na situaciju u kojoj on tjelesno, psihološki, socijalno, intelektualno i duhovno postaje subjekt i objekt djelovanja u svijetu umjetnosti. Govor umjetnika u prvom licu svojstven je neodadi, fluksusu, bihevioralnoj umjetnosti, body artu, performansu i političkoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina: Radomir Damnjanović Damnjan, Neša Paripović, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović, Željko Jerman, Vlado Martek, Vlasta Delimar.*⁸⁹

Umjetnički čin, akcija ili ponašanje (*performance*) se i u jugoslavenskoj, kao i u svjetskoj umjetnosti prepoznao kao ludistički, kritički i subverzivni akt umjetnika, odnosno umjetnice, kojim se direktno utječe na individualne, ali i društvene promjene. Umjetnici i umjetnice se *kroz postupke izvođenja umjetnosti dekonstruktivno i decentrirano pitaju o svom*

⁸⁸ Ješa Denegri, „O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića“, u: J. Denegri, *Razlozi za drugu liniju*, p. 221.

⁸⁹ Citirano prema: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005, p. 247.

*identitetu stvaraoca, delatnika, društvenog aktera*⁹⁰. Direktno s tim u vezi je i društveni angažman performance umjetnika o kojem će detaljnije biti govora u sljedećem poglavlju.

3.4. Društveno angažirani performance u Jugoslaviji

Umetnost nije zatvorena sfera; ne postoji čvrsto određena granica koja bi umetnost odvajala od onog što je izvan nje.

Jan Mukaržovski⁹¹

Jedna od ključnih rasprava u historiji umjetnosti zasigurno je rasprava o položaju i funkciji umjetnosti, te o njenom nerazjašnjenom odnosu sa društvom. Mnoštvo je suprotstavljenih stavova o tome da li umjetnost treba biti slobodna ili, pak, angažirana, ali i dovoljan broj stavova koji ne podržavaju isključivost, već se temelje na ideji da umjetnost u svojoj kompleksnosti može zadržati svoju autonomnost i istovremeno odgovoriti na društvene prilike i problematizirati kontekst u kojem nastaje. Analiza umjetničke produkcije i njenih značenja u okviru jedne epohe neraskidivo je vezana uz promišljanje o kontekstu u kojem se javlja. Ideološke i političke konotacije, kao i ekonomske prilike, neminovno utječu i na sferu umjetnosti. Kulturu jedne epohe nemoguće je posmatrati izdvojeno od društvenog konteksta u kojem je nastala. Giulio Carlo Argan smatrao je da je *kultura, kao aktivna komponenta svakog sistema, neodvojiva od politike*⁹², ali da umjetnost nije u direktnoj zavisnosti od socio-političke i ekonomske strukture, kao što se smatralo u okviru marksizma i socijalističkog realizma. Uvjerenje da je historija umjetnosti kao naučna disciplina zapravo dio šire historije kulture, proizvelo je stav da treba poštovati *samosvojnost interne prirode umetnosti, ali da to ne sprečava da se takva priroda umetnosti uključuje u šire kulturne i civilizacijske odnose i time na jedan opravdan i vrlo osjetljiv, a nipošto mehanički način analizu strukture umetničkog dela povezuje sa analizom socijalnih okolnosti u kojima delo nastaje*⁹³. G. C. Argan umjetnost je smatrao bitnim segmentom jednog šireg konteksta i pokazateljem civilizacijskih parametara jedne epohe. *Ako se bavimo umetnošću, nije to samo za to što nam taj problem leži na srcu, već*

⁹⁰ Parafrazirano prema: Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 257.

⁹¹ Citat preuzet iz: Ješa Denegri, *Fragmenti: šezdesete – devedesete: umetnici iz Vojvodine*, Novi Sad: Prometej, 1994, pp. 60-66.

⁹² Parafrazirano prema: Giulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit, 1982, p. 9.

⁹³ *Ibid.*, pp. 11-12.

zbog njegove važnosti u odnosu na opšti problem savremene civilizacije.⁹⁴ Umjetnost je dio jednog kompleksnog sistema i polivalentnog fenomena i nemoguće ju je promatrati izolovano od mreže utjecaja koji su odredili njen nastanak i značenja.

Kao što je navedeno u uvodnom citatu na početku ovog rada, umjetnost dvadesetog stoljeća u direktnoj je vezi sa društvenim kontekstom u kojem se pojavila i nemoguće ju je razumijevati i interpretirati bez jake reference na složene socio-političke i ekonomske prilike koje su obilježile ovaj vijek. Već u prvim decenijama XX stoljeća došlo je do burnih rasprava o prirodi i funkciji umjetnosti, pri čemu su se suprotstavljeni tabori pozicionirali prema zagovaranju čiste/slobodne umjetnosti s jedne, i funkcionalne/angažirane umjetnosti s druge strane. *Ideološka angažovanost, shvaćena kao pitanje koje je s one strane čistog delovanja, više se oseća u Evropi nego u Americi. (...) Delujući u prvim decenijama XX veka, predstavnici istorijskih avangardi su smatrali da je svrha umetnosti da promeni samu sebe i svet. Zbog toga evropski umetnici nastoje da kroz umetnost pokrenu raspravu ne samo o umetnosti, nego i o sistemu umetnosti, tj. o svetu.*⁹⁵ Suprotstavljanje ekspresionizma impresionizmu jedan je od prvih primjera razlikovanja angažirane od čiste umjetnosti.

*Ekspresionizam se postavlja kao antiteza impresionizmu, mada ga pretpostavlja: i jedan i drugi su 'realistički' pokreti koji zahtevaju potpuno 'angažovanje' umetnika u problematici stvarnosti, iako ga prvi sprovodi na planu spoznaje, a drugi na planu akcije. Isključuje se simbolistička teza o realnosti koja je izvan granica čovekovog iskustva, natčulnog, koja samo može da se nazre u simbolu ili da se zamisli u snu. Od ovog trenutka počinje da se pravi razlika između 'angažovane' umetnosti, koja nastoji da deluje snažno na istorijske prilike, i umetnosti kao 'bekstva', koja se smatra nezavisnom, odnosno iznad istorije. Jedino prva (ekspresionistička tendencija) postavlja problem konkretnog odnosa sa društvom, odnosno problem komunikacije. Druga, simbolistička tendencija, isključuje ga i postavlja se kao 'hermetična', odnosno kao umetnost koja komunikaciju podređuje poznavanju jednog 'kodeksa' (upravo simbola) u koji je upućen mali broj ljudi.*⁹⁶

Složenost odnosa umjetnosti i društvenih prilika postaje jedna od bitnih odrednica umjetnosti XX stoljeća. Nakon ekspresionizma i dalje se nastavljaju rasprave o funkcionisanju umjetničkog djela kao samostalnog sistema, s jedne, i društvenog funkcionisanja, tj. društvenog angažmana umjetničkog djela, s druge strane. *Zahtev da se detaljnije ispita funkcionalnost umetnosti vezuje se za opštu tendenciju društva odavno zahvaćenog ekonomskim ciklusom proizvodnje i potrošnje, da ostvari maksimalnu funkcionalnost. Umetnici žele da učestvuju u*

⁹⁴ Cit. prema: ibid., p. 14.

⁹⁵ Parafraz. prema: Achille Bonito Oliva, Giulio Carlo Argan, *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000*. 3, Beograd: Clio, 2006, pp. 8-9.

⁹⁶ Cit. prema: Achille Bonito Oliva, Giulio Carlo Argan, *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000*. 1, Beograd: Clio, 2004, p. 185.

*rušenju starih klasnih i statičnih hijerarhija i u ostvarivanju funkcionalnog društva bez klasa. Njihovo istraživanje ulazi u proces koji vodi demokratskom uređenju društva, u istoriju borbe naprednih protiv konzervativnih snaga.*⁹⁷ Društvene promjene koje su se odvijale u XX stoljeću izvršile su nesaglediv utjecaj na umjetnost tog perioda. Avangardni pokreti u umjetnosti predstavljali su pionirski angažman umjetnika/ica da se javno progovara o društvenim anomalijama i da se utječe na promjenu društvenih sistema, i proizveli jedan posve novi odnos umjetnosti i društva. Umjetnost avangarde predstavljala je jedinstven otpor zvaničnoj kulturi i nametnutim društvenim normama. Jedna od društvenih funkcija umjetnosti jeste i učestvovanje u revolucionarnim pokretima i političkim promjenama. Jedan od prvih primjera takve uloge umjetnosti s početka XX stoljeća predstavlja ruska avangarda tridesetih godina, koja *od svih avangardnih struja koje imaju revolucionarni predznak, jedina se uključuje u konkretan revolucionarni proces i društvenu funkciju umjetnosti postavlja kao političku*⁹⁸. Politička angažiranost umjetnosti jedan je od najintrigantnijih fenomena, i jedno od najzahtjevnijih područja za istraživanje jer uključuje mnoštvo implikacija i zahtijeva krajnje razvijen kritički stav i naučnu objektivnost istraživača. Društvena funkcija umjetnosti, posebno ona s političkim konotacijama, nerijetko može biti zloupotrijebljena od strane vladajućih sistema. Društveno angažirana umjetnost je konstruktivna jedino onda kad iz potpune autonomnosti reaguje na društvene prilike. Umjetničkom sistemu i estetskim komponentama ne smiju biti pretpostavljene ideološke, političke ili bilo kakve druge vrijednosti izvan autonomnog sistema umjetničkog djela. U protivnom, radi se o sankcionisanim umjetničkim sistemima koji su instrument vladajućih struktura i čija jedina uloga je propagatorska i popularizatorska. U historiji umjetnosti možemo naći mnoštvo primjera koji dokazuju korištenje umjetnosti kao sredstva propagiranja određenih političkih ideja, čime se umjetničko djelo svodi na ispraznu funkciju i gubi svoje suštinske karakteristike, te prestaje biti estetska i etička komponenta jedne društvene zajednice. U okvirima socijalističkog realizma nametnute su jasne odrednice kreiranja umjetničkog djela i njegove poruke, *partijska birokratija negira svaku autonomiju umetničkih istraživanja i pravaca, svodeći umetnost na sredstvo političke propagande i popularizacije kulture (...) uzurpirajući odrednice kao što su realistička i socijalistička, umetnost revolucije zamenjena je državnom umetnošću, koja, ustvari, nije umetnost, nego*

⁹⁷ Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000*. 2, Beograd: Clio, 2005, p. 34.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 55.

*površna i dopadljiva ilustracija nametnutih tema*⁹⁹. Društveno angažirana umjetnost ne isključuje čistu/slobodnu umjetnost, naprotiv, ona računa s njenom autonomijom.

Društveno angažirana umjetnost u Jugoslaviji također predstavlja izuzetno složenu pojavu i široko problemsko područje za istraživanje. U širem kontekstu evropske, a zatim i svjetske umjetnosti tog perioda, jugoslavenska umjetnost predstavlja specifičnu pojavu, neuobičajenu kombinaciju različitih, najčešće suprotstavljenih, elemenata tzv. zapadne i istočne struje.

*U Sovjetskom Savezu, posle revolucionarne avangarde, estetsko istraživanje je prekinuto (...) šta više, takozvani socijalistički realizam (koji, strogo uzevši, nije ni realizam, ni socijalistički) ne može da se smatra ni nazadnim ni reakcionarnim pokretom, on je čista politička propaganda. Nema sumnje, drugačija je situacija u istočno-evropskim zemljama, posebno u Čehoslovačkoj, Poljskoj, Jugoslaviji. Avangardni pokreti su se energično suprotstavili pokušaju akademskih umetnika da ojačaju uz podršku političke vlasti. Najistaknutija veza sa umetnošću zapadne Evrope postoji u Jugoslaviji.*¹⁰⁰

Nova struja u jugoslavenskoj umjetnosti druge polovine šezdesetih godina XX stoljeća, najčešće nazivana novom umjetničkom praksom, predstavljala je izraženo oponentski umjetnički stav prema zvaničnoj umjetničkoj sceni, vladajućem političkom sistemu i nametnutim društvenim normama. Estetsko, etičko i političko eksperimentisanje umjetnika i umjetnica nove umjetničke prakse predstavljalo je snažnu alternativnu struju u okviru tadašnje jugoslavenske umjetnosti. Strogi akademski funkcionalizam i socijalistički realizam uvijek su imali antitezu u okviru alternativnih i nezvaničnih umjetničkih pokreta ili individualnih poetika, kasnije svrstanih u tzv. *drugu liniju* jugoslavenske umjetnosti. Jugoslavenska avangarda i neoavangarda, iako nepriznate od tadašnje zvanične partijske kritike, razvijale su se na marginama sankcionisanog umjetničkog sistema, ali su snažno djelovale na demokratizaciju umjetnosti koja će se desiti u posljednjim decenijama dvadesetog stoljeća.

Pokušaj detektovanja društveno angažiranog performance-a u okviru jugoslavenske umjetnosti koja je uveliko bilo kontrolisana od strane vladajućeg političkog sistema, predstavlja početnu tačku ovog istraživanja. Istražujući dostupne izvore koji se direktno ili indirektno bave jugoslavenskom umjetnošću šezdesetih, sedamdesetih, osamdesetih i početka devedesetih godina dvadesetog stoljeća, moguće je razumjeti društveni kontekst i detektovati primjere društveno angažiranog performance-a, mnogo češće u nekim kasnijim decenijama, ali i

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000*. 2, p. 171.

prepoznati naznake takve prakse i mnogo ranije, u okviru nekih od prvih umjetničkih istraživanja i eksperimentisanja u ranim pokretima druge linije. S obzirom na dominantni diskurs zvanične jugoslavenske umjetnosti, strogo sankcionisane od strane partijskih revizora, svaki pokušaj alternativnog umjetničkog izražavanja ili, pak, pokušaj izražavanja alternativnih stavova koji se u potpunosti ne poklapaju sa stavovima odobrenim od partijskih autoriteta, možemo posmatrati kao određeni oblik ličnog revolucionizma i direktnog ili indirektnog društvenog angažmana. Ipak, bilo je neophodno jasno definisati šta u jugoslavenskom društvenom kontekstu podrazumijeva društveno angažirani performance. Samu pojavu ovog oblika društvenog izražavanja možemo posmatrati kao smjeli pokušaj iniciranja jedne posve nove, krajnje radikalne, umjetničke prakse, čiji temeljni cilj jeste provociranje i problematiziranje dominantnih sistema vrijednosti. Osim toga, performance umjetnici dovode u pitanje cjelokupni sistem umjetnosti, njene temeljne odrednice i značenja, te aktualizira *pitanje položaja i statusa umetnika u socijalnoj i kulturnoj realnosti savremenog sveta*¹⁰¹. U nastavku ovog rada bit će govora o umjetnicama i umjetnicima koji su svojim performativnim izvedbama pokušavali problematizirati i kritizirati politički sistem, društvene pojave, zvaničnu umjetnost, položaj umjetnika i umjetnice, položaj žene, etički sistem, pojam identiteta, tjelesnost, i općenito koncept umjetničkog izražavanja i reagovanja na društvene prilike i represiju političkog režima u Jugoslaviji od sredine šezdesetih do početka devedesetih godina dvadesetog stoljeća, i čije umjetničko izražavanje na svojevrsan način možemo definisati kao društveno angažirano.

3.4.1. Marina Abramović

*U toku poslednje decenije (sedamdesete, M.M), među orijentacijama pripadnika nove umetničke prakse u Jugoslaviji moguće je zabeležiti niz nastupa koji sadrže vremensko određene akcija ili predstava u galerijskom ili izvangalerijskom prostoru, no u svega nekoliko slučajeva došlo je do sasvim individualnog profilisanja stavova o kojima se može govoriti kao o postupcima performansa. To se u prvom redu odnosi na rad Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića.*¹⁰² Marina Abramović započela je svoj umjetnički opus 1973. godine, kada je na Festivalu u Edinburgu izvela svoj prvi performance *Ritam 10*, rad sa deset noževa koje umjetnica brzim udarcima naizmjenično zabada među raširene prste ruke oslonjene na tlo. Isti rad izvela je na izložbi *Contemporanea* u Rimu 1974. godine, a tokom 1975. i 1976.

¹⁰¹ Ješa Denegri, „Umetnik u prvom licu“, u: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, p. 219.

¹⁰² Ješa Denegri, „O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića“, u: *Ibid.*, p. 221.

godine izvodi niz performance-a koji su dio tematskog ciklusa *Ritmovi (Ritam 5, Ritam 2, Ritam 4, Ritam 0)*. Od 1976. godine radi sa holandskim umjetnikom Ulayom.

*Za sve ove nastupe bila je karakteristična sledeća zajednička polazna pretpostavka: subjekt radnje postaje sâmo telo umetnice, ona svoje telo svesno izlaže raznim oblicima autoagresije čije posledice – kada je proces započeo – nije više u stanju do kraja kontrolisati ili zaustaviti. U osnovnoj motivaciji prvih performansa Marine Abramović stoji sprega odnosa između unapred predviđenog izbora polazišta akcije i daljih nepredviđenih etapa odvijanja te akcije. Pri tome, nepredvidljivost posledica prvobitnog izbora ode ponekad dotle da se ta akcija odvija na rubu krajnje opasnosti po sam organizam, pa čak i po sam život umetnice.*¹⁰³

U svojim ranim radovima u okvirima jugoslavenske faze Marina Abramović prvenstveno ispituje granice izdržljivosti tijela i simbolički problematizira neka od temeljnih egzistencijalnih pitanja, uključujući i pitanja koja se tiču umjetnosti.

*U svim performansima Marine Abramović – podjednako u onima koje je sama radila do 1976, i u onima koje od tada radi zajedno s Ulayom – postoji izrazito naglašena crta subjektivnosti, što znači da se praksa umetnosti sprovodi kroz vlastitu egzistenciju, kroz vlastitu vitalnu energiju, a ne kroz neki od te egzistencije i energije odvojeni estetski objekt. No, to uključivanje egzistencije u područje umetnosti nije kod nje lišeno refleksivnih pretpostavki. Rad Marine Abramović jeste, u stvari, jedna vrsta praktične provere simboličke dimenzije umetnosti, dakle one umetnosti u kojoj se teži krajnjem aktiviranju spoznaja i instinkata što se kriju u samoj individualnoj psihologiji umetnikovog bića.*¹⁰⁴

Marina Abramović svojim performance-ima otvara široko problemsko područje, baveći se direktno i indirektno temeljnim antropološkim, kulturološkim i socijalnim fenomenima. Kada govorimo o društveno angažiranom performance-u u Jugoslaviji, neizostavno moramo spomenuti i njen rad jer gotovo svi njeni performance-i mogu biti interpretirani kao jedinstvena i smjela reakcija na sve oblike represije, kontrole i ograničavanja individualnih sloboda, a društveni kontekst u kojem nastaju njene izvedbe najčešće je sankcionisao takve pokušaje. Političkim konotacijama u njenim performance-ima može se smatrati korištenje simbola karakterističnih za vladajući politički sistem i ideologiju tadašnje Jugoslavije. Jedan od čestih motiva u njenim izvedbama jest i petokraka, vrhovni amblem dominirajuće ideologije.

*U galeriji Krizinger u Innsbrucku 24. oktobra 1975. zbio se čudan i pamćenja vrijedan događaj. Jugoslavenska umjetnica Marina Abramović prezentirala je svoj performans *Lips of Thomas*. Performans je počeo time što se umjetnica razodjenula do gola. Potom je otišla do stražnjeg zida galerije da bi na njega pribadačama pričvrstila svoju fotografiju koju je uokvirila petokrakom zvijezdom. Odatle se uputila prema stolu koji je stajao nedaleko od stražnjeg zida, stol je bio prekriven bijelim stolnjakom na kojemu je postavljena boca crnog vina, tegla*

¹⁰³ Ibid., p. 222.

¹⁰⁴ Ibid.

meda, kristalna čaša, srebrna kašika i bič. Sjela je na stolicu postavljenu uz stol, uzela teglu s medom i srebrnu kašiku. Teglu je polako praznila sve dok nije pojela kilogram meda. Nasula je crveno vino u kristalnu čašu i ispijala ga u sporim gutljajima. Tu radnju je ponavljala sve dok bocu i teglu nije ispraznila. Desnom rukom je razbila teglu. Ruka je počela krvariti. Abramović je ustala i pošla do zida na kojemu je bila pričvršćena fotografija. Oslonjena leđima o zid i frontalno prema publici, žiletom je u stomak urezala petokraku zvijezdu. Tada je uzela bič, pod svojom slikom je kleknula leđima okrenuta publici i žestoko bičevala leđa. Pojavile su se krvave modrice. Potom je legla na križ sastavljen od blokova leda, široko raširenih ruku. S plafona je visio električni grijač koji je bio usmjeren na njezin stomak. Njegova toplina je izazvala krvarenje urezane zvijezde. Abramović je nepomično ležala na ledu, očito odlučna da se njezino mučenje nastavi sve dok grijač ne počne topiti led. Nakon što je trideset minuta ustrajala na križu od leda ne poduzimajući ništa da prekine torturu, pojedini posmatrači više nisu bili u stanju podnositi njezinu patnju. Pritrčali su ledenim blokovima, zgrabili umjetnicu, digli je s križa i odnijeli je. Time je performans završen.¹⁰⁵

Erika Fischer-Lichte analizira performance Marine Abramović iz mnoštva različitih uglova, ističući da je u njenim performance-ima uvijek naglasak na iskustvima koje umjetnica i posmatrači stiču, dok je razumijevanje i interpretiranje radnji umjetnice uvijek u drugom planu.

To ne znači da za gledaoce nije bilo ničega što bi trebalo interpretirati, ne znači da se objekti koji su upotrijebljeni i radnje koje su na njima i s njima izvršene ne bi mogli tumačiti kao znaci. Petokraka zvijezda, naprimjer, mogla bi u najboljem slučaju zazvati različite mitske, religijske, kulturno-historijske i političke kontekste – najzad biti interpretirana i kao postojani simbol socijalističke Jugoslavije. Kad je umjetnica svoju fotografiju uokvirila petokrakom zvijezdom i kasnije sebi u trbuh urezala petokraku zvijezdu, gledalac bi te radnje mogao protumačiti kao znak za neizbježnost države koja pojedince okružuje svojim zakonima, propisima i svojim nepravednim djelima, kao znak nasilja koje država nanosi individui i upisuje se u njezino tijelo. Kad je performerica na stolu pokrivenom bijelim stolnjakom radila sa srebrnom kašikom i kristalnom čašom, gledalac je to mogao promatrati kao svakodnevnu radnju u nekom građanskom miljeu – pri čemu je prekomjerno uživanje meda i vina kod gledalaca možda impliciralo i kritiku građansko-kapitalističkog konzumerističkog i rasipničkog društva. Ali moglo je biti i to da je u tim radnjama vidio i aluziju na posljednju večeru. U tom kontekstu on bi bičevanje – koje bi se u drugačijim kontekstima moglo odnositi na državne akcije kažnjavanja i mučenja, ili na sadomazohistička seksualna prakticiranja – tada vjerovatno interpretirao kao uputu na bičevanje Krista i kršćanske flagelante. Kad umjetnica raširenih ruku liježe na križ od leda, gledalac bi to vjerovatno mogao povezati sa raspećem Krista, a vlastitu radnju kojom je umjetnicu podigao s križa vjerovatno bi mogao razumjeti čak kao očuvanje historijskog ponavljanja dobrovoljnog žrtvovanja ili kao ponavljanje skidanja s križa. Performans u cjelini gledalac bi mogao interpretirati kao obračun s nasiljem, s onim nasiljem koje nad pojedincem čini država ili se čini u ime države, koje se nanosi ne samo političkoj nego i religijskoj zajednici, i nasiljem koje je pojedinac prinuđen činiti samome sebi. On bi tada performans možda mogao shvatiti kao kritiku društvenih stanja koja dopuštaju da država žrtvuje pojedinca, a koja ga prisiljavaju da žrtvuje sebe. Takve

¹⁰⁵ Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, p. 1.

*interpretacije, koliko god da se naknadno čine prihvatljivim, ipak ostaju inkomenzurabilne s događajem performansa.*¹⁰⁶

Performance-i Marine Abramović, u nekoj od mnoštva dimenzija kojima se bave, dotiču se i političkog konteksta i mogu se okarakterisati kao naglašeno društveno angažirani, međutim, treba voditi računa o tome da postoji opasnost upadanja u zamke naknadnog upisivanja značenja i krivog ili jednostranog interpretiranja. Kada govorimo o društveno angažiranom performance-u na prostoru bivše Jugoslavije, performance-i Marine Abramović su neizostavan dio te priče, ali samo jednim svojim dijelom. Njeni performance-i imaju mnogo šire problemsko područje i bave se najširim mogućim antropološkim pitanjima, politički kontekst i pitanje nasilja države nad pojedincem i utjecaja društvenog konteksta na žrtvovanje i samokažnjavanje pojedinca u doslovnom i simboličkom smislu, tek su jedan od problema kojih se ova umjetnica dotiče u svojim kontroverznim i složenim izvedbama. Pitanje nasilja, kažnjavanja, žrtvovanja, autodestrukcije, pomjeranja granica i preispitivanja sistema uvijek je direktno ili indirektno u vezi sa političkim sistemom i društvenim kontekstom.

U performance-u pod nazivom *Ritam 5*, izvedenom u SKC-u u Beogradu 1974. godine, Marina Abramović se bavi pitanjem žene kao aktera u umjetničkom djelu, te pitanjem odnosa političkog i privatnog.

*Ona se kreće oko velike plamene petokrake zvezde. Ona poništava karakteristične pokazne identifikacione ženske atribute: seče kosu i baca je u vatru, reže nokte na nogama i rukama, ulazi u plamenu zvezdu i sa njom se 'sjedinja'. (...) Umetnica lako prelazi sa pozicije objekta na poziciju subjekta. U ovom radu je veoma efektivno suočen privatni glas i javni diskurs. Ona svoju privatnu autodestrukciju i samokažnjavanje povezuje sa velikim simbolom kakav je plamena petokraka (partizanska zvezda, pentagram, dijagram ljudskog tela). Politički i privatni sibilski rad je demonstriran na samom telu i njegovoj dramatičnoj pokaznosti. Preplet privatnog i javnog postaje bitan, mada ne razrešen.*¹⁰⁷

U svojim kompleksnim i intrigantnim izvedbama, Marina Abramović se dotiče mnoštva kontroverznih pitanja koja se tiču društveno-političkog sistema tadašnje Jugoslavije, širokog konteksta temeljnih egzistencijalnih pitanja općenito, i temeljnih problema savremene aktivističko-kritičke umjetnosti. U svojim kasnijim radovima, nastalim nakon disolucije Jugoslavije, Marina Abramović direktno problematizira pitanje državnog nasilja i ljudske pozicije u sistemu organizovane destrukcije. Njeni radovi su uvijek usmjereni ispitivanju granica izdržljivosti, kako tijela, tako i uma, s ciljem direktnog dovođenja u pitanje svih

¹⁰⁶ Ibid., pp. 7-8.

¹⁰⁷ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 263.

postojećih sistema koji uslovljavaju ljudsko postojanje i ponašanje. Njeni performance-i su uvijek naglašeno kritički i aktivistički, usmjereni na ispitivanje etičkih vrijednosti političko-društvenih i umjetničkih sistema. *Izvesno je da Marina Abramović u akcijama dovodi vlastito postojanje na granicu života i smrti, kao i da njene akcije imaju etičko-mitski karakter.*¹⁰⁸

Za vrijeme njenog boravka u Jugoslaviji i umjetničkog rada u okviru jugoslavenske umjetničke prakse, Marina Abramović je predstavljala jedinstvenu umjetničku pojavu, prepoznatljivu prema mitskoj posvećenosti pozivu umjetnice i radikalnošću umjetničkih izvedbi. Jugoslavenska faza stvaralaštva Marine Abramović predstavlja važnu etapu u razvoju njene umjetničke akcije, koja u konačnici uvijek računa na angažman posmatrača i njegovu transformaciju iz pasivnog konzumenta u aktivnog protagonista, kako u umjetničkoj izvedbi, tako i u vlastitom životu i društvenoj zajednici.

3.4.2. Grupa *Bosch + Bosch*: Katalin Ladik i Bálint Szombathy

Grupa *Bosch + Bosch* osnovana je u Subotici 1969. godine, a od 1971. postaje dio pokreta nove umjetničke prakse. Članovi grupe su od samog njenog osnivanja bili Slavko Matković, Bálint Szombathy, László Szalma, Zoltan Magyar i Istvan Krekovicz, a kasnije su se grupi pridružili i László Kerekes, Katalin Ladik i Attila Czernik. Umjetnički rad grupe *Bosch + Bosch* najčešće je opisivan kao *nomadska praksa*¹⁰⁹, sa raznovrsnim izražajnim područjima članova grupe, od akcija, performance-a, vizuelne poezije, siromašne umjetnosti, land arta, intervencija u prostoru, do foničke poezije, mail arta, novog stripa i fotografije. *Grupa Bosch + Bosch okupila je sva nova stvaralačka stremljenja koja se na polju vizuelne umjetnosti javljaju između 1969. i 1976. godine u jednoj određenoj geografskoj i kulturnoj sredini, unutar Vojvodine (...).*¹¹⁰ Geografska pozicija imala je svojevrsan utjecaj na karakter radova pojedinih članova grupe koji su se u svojim umjetničkim eksperimentima doticali i socio-političkih prilika. *Aktivnost grupe se odvija u pograničnom prostoru Subotice koja je na rubnim područjima srednje Evrope i na rubnim područjima Balkana, odnosno, u političkom smislu na rubovima istočne Evrope.*¹¹¹ Pored neprekidnog istraživanja i umjetničkog eksperimentisanja u

¹⁰⁸ Jasna Tijardović, „Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom“, u : *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978*, ur. Marijan Susovski, p. 57.

¹⁰⁹ Miško Šuvaković, *Konceptualna umjetnost*, p. 289.

¹¹⁰ Bálint Szombathy, „Značajniji momenti u radu grupe Bosch + Bosch“, u: M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa*, p. 48.

¹¹¹ Miško Šuvaković, *ibid.*

okviru konceptualne umjetnosti, grupa se u okviru svojih aktivnosti bavila i sociološkim i političkim pitanjima. *Prevažodno treba podvući sociološku funkciju grupe*¹¹², koja je u sredini udaljenoj od kulturnih centara tadašnje Jugoslavije mladima nudila mogućnost da se okupe i tragaju za vlastitim umjetničkim i društvenim identitetom. *Za početke nove umetničke prakse 70-ih godina u Jugoslaviji karakteristično je bilo okupljanje tada mladih autora u grupama u kojima se ne samo odvijala njihova umetnička aktivnost nego unutar kojih su oni mogli da bez suzdržavanja ispolje svoje životne nazore, često protivne dominantnim shvatanjima u kulturi i umetnosti sredina u kojima su delovali.*¹¹³

Kada je riječ o društveno angažiranom performance-u, dva člana grupe *Bosch + Bosch* se mogu dovesti u vezu sa takvom vrstom umjetničke prakse, a to su Katalin Ladik i Bálint Szombathy. *Katalin Ladik je delovala performerskim akcijama u rasponu od foničke poezije, preko pesničkih performansa, do biheviornalnih feminističkih akcija.*¹¹⁴ Žena kao umjetnica i njena pozicija u sistemu umjetnosti i društva teme su kojima se performance umjetnost naglašeno bavi od samih svojih početaka.

*Suočenje sa dramatičnom činjenicom da umetnik nije nužno muškarac, odnosno da se stvaranje i izvođenje umetnosti ne može dovesti pod esencijalistički i univerzalistički kodeks ili katehezis prividno bezinteresne estetike modernizma, otvorilo je pitanje o identitetu. (...) Prelazak sa zamisli subjekta kao izvora (transcendentnog ili egzistencijalnog mesta porekla) na identitet kao trenutnu indeksnu poziciju u društvu, kulturi i umetnosti podudara se sa prelaskom sa taktika stvaranja na taktike izvođenja. S druge strane, pitanje roda (gender) se ukazuje kao bitno jer omogućava da se na liniji od subjekta ka umetničkom objektu postavi pitanje o relevantnosti ontološkog ustrojstva umetnosti i umetnika. Rad se prepoznaje kao društveni konstrukt i ta matrica društvenog konstruisanja se u razumevanju i izvođenju primenjuje na umetnost. Umetnost nije po sebi data pojava, već jeste element ili struktura konstruisanja društvene realnosti.*¹¹⁵

Pitanje ženskog identiteta i tzv. feministički performance predstavljaju jedan od najznačajnijih oblika društveno angažiranog performance-a. Baveći se pozicijom žene u umjetnosti i društvu, feministički performance predstavlja direktnu kritiku društva, otvarajući mnoštvo tabuiziranih pitanja i ukazujući na iskonstruisani socio-politički sistem koji legalno uslovljava poziciju žene, ograničava njene slobode i nameće sankcionisanu sliku njenog vlastitog identiteta. U Jugoslaviji se ovim temama bavilo nekoliko umjetnica. Jedna od njih je i Katalin Ladik. *Katalin Ladik je tokom sedamdesetih godina radila u domenu postavangardnog ekscesnog i*

¹¹² Bálint Szombathy, *ibid.*

¹¹³ Ješa Denegri, *Fragmenti: šezdesete-devedesete: umetnici iz Vojvodine*, p. 60.

¹¹⁴ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 289.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 257.

*subverzivnog performansa – u njenim performansima su problematizovani i provocirani seksualni, politički i kulturalni identiteti, norme i horizonti razumevanja uloge i funkcije umetnika/umetnice u socijalističkom društvu.*¹¹⁶

Drugi član grupe *Bosch + Bosch* koji je u vezi sa društveno angažiranim performance-om je Bálint Szombathy. Ovaj umjetnik predstavlja zanimljivu pojavu u okviru jugoslavenske umjetnosti sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina XX stoljeća.

*Umetnička praksa Bálinta Szombathyja je u periodu od 1969. godine uspostavljena i razvijana izvođenjem nomadskih i hibridnih produkcija i taktičkih ponašanja u epohi poznog socijalističkog modernizma, poznosocijalističke i postsocijalističke postmoderne i aktuelnog multikulturalnog, pre svega tranzicijskog globalizma. Szombathy je umetnik koji se pojavio i koji deluje u prostorima suočenja granica srpske, multietničke jugoslovenske i mađarske kulture, odnosno prema političkim kriterijumima, on deluje na granicama suočenja realnog socijalizma (Mađarske kao dela Varšavskog pakta ili istočnoevropskog prosovjetskog realnog socijalizma), samoupravnog socijalizma (međupozicija socijalističke Jugoslavije između Varšavskog i NATO bloka, odnosno Jugoslavija u kombinatorici 'nesvrstanih') i Zapada. Szombathyju je ova životna i umetnička granična pozicija omogućila da se postavi kao nomadski subjekt koji deluje u području otvorenog jugoslovenskog umetničkog prostora u komunikaciji između Istoka i Zapada.*¹¹⁷

Szombathyjeva pozicija *nomadskog subjekta* primjetna je i u njegovom odabira sredstava izražavanja umjetničke zamisli, pa tako djeluje u područjima crteža, grafike, dizajna, stripa, fotografije, performance umjetnosti, umjetničkih intervencija, semio-umjetnosti, konceptualne umjetnosti, mail arta, vizuelne poezije, underground umjetnosti, političke umjetnosti, digitalne i komunikacijske umjetnosti. *On je sam autorefleksivno dao ideološko-poetičku identifikaciju svoje strategije kroz četiri osnovne umetničke taktike:*

- *angažovana (politička) umetnost*
- *konceptualna umetnost (idea art)*
- *umetnost ponašanja (behaviour art)*
- *umetnost znakova (semiološka ili semio-umetnost).*¹¹⁸

Njegova umjetnička produkcija predstavlja jedan od najboljih primjera društveno angažirane umjetnosti u Jugoslaviji. *Bálint Szombathy je umetnik koji je izgradio hibridnu i višeregistarsku strategiju kritike i subverzije, pa i dekonstrukcije horizonta očekivanja od umetnosti u društvima i kulturama realnog/samoupravnog socijalizma u sedamdesetim, odnosno u*

¹¹⁶ Ibid., p. 259.

¹¹⁷ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 295.

¹¹⁸ Ibid.

*društvima poznog socijalizma, postsocijalizma i tranzicije u osamdesetim i devedesetim godinama XX veka.*¹¹⁹ Njegov umjetnički aktivizam i angažiranost uveliko su inspirisani idejom 'akcionizma', kako ga je zamislio i definisao Joseph Beuys.

*Joseph Beuys je akcionizam (aktionismus) postavio kao performersko ponašanje kojim umetnik integriše različite umetničke, kulturalne i političke aktivnosti u proces mapiranja 'sveta' kroz umetnost. Szombathy je zamisli aktivizma, angažmana i akcionizma razvio do specifične konceptualno orijentisane strategije u kojoj je umetnik izvođač (performer) složenih i višeznačnih aktivnosti kojima provocira sasvim različita polja konstituisanja javne i privatne društvene i kulturalne sfere života. Pri tome, aktivizam, angažman i akcionizam nisu izvedeni u neutralnom prostoru autonomnih umetničkih institucija kao na Zapadu, već u hibridnim i ideološki prenaplašenim i politički popunjenim, a u svakom slučaju konfliktnim, prostorima realnog socijalizma, poznog socijalizma i postsocijalizma i zato se približava praksama ruskog Sots Arta, mađarskog undergrounda ili češkog body arta.*¹²⁰

Od samih početaka, stvaralaštvo Bálinta Szombathyja imalo je karakter društveno angažirane umjetnosti. Njegovo opredjeljenje da se bavi političkom umjetnošću, kao i javno deklarisanje svog stvaralaštva političkim u vrijeme kad to nije bila uobičajena praksa u Jugoslaviji, predstavlja rijedak i smion pothvat, s obzirom na rigoroznu cenzuru i kontrolu umjetničke produkcije. *Szombathyjev umetnički rad je od samog početka, od kasnih šezdesetih, imao izraženo mikro ili makropoliticko aktivističko, angažovano i akciono usmerenje na problematizaciju svakodnevice, tematizaciju političkih moći/nemoći, dominacije i marginalnosti, prvog i drugog, javnog i tajnog, nacionalnog i internacionalnog, lokalnog i globalnog, itd, odnosno njegov rad je bio usmeren na izvođenje, prikazivanje i izražavanje razlika između političkog i ideološkog u realsocijalističkom društvu i njegovim transfiguracijama kroz osamdesete i devedesete godine.*¹²¹ Bálint Szombathy jedan je od najznačajnijih predstavnika društveno angažiranog performance-a u Jugoslaviji. Njegovi performance-i na provokativan način problematiziraju temeljne postavke jugoslavenskog socijalizma, dovode u pitanje osnove ideologije i smjelo demistificiraju njene najreprezentativnije simbole. Jedna od ključnih tema Szombathyjevog ranog performance-a je pozicija umjetnika u istočnoevropskoj i zapadnoj kulturi, i različit pristup konstituisanju stvaralačkog i političkog identiteta umjetnika u ovim u to vrijeme u osnovi različitim sredinama.

Rad u domenu performans umetnosti je od početka bio usmeren ka problematizaciji političkog identiteta istočnoevropskog umetnika, ka prikazivanju odnosa umetnika i umetničkog dela u procepu između zapadne

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., p. 296.

¹²¹ Ibid., p. 297.

hegemonijske poznomodernističke kulture i istočnoevropske underground kulture. Visoka i eksperimentalna umetnost neoavangarde i postavangarde bila je dominantna umetnost na Zapadu i, u isto vreme, bila je underground umetnost na Istoku u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Sintagma 'underground umetnost na Istoku' označava različite umetničke prakse i modele ponašanja koji nisu korespondirali sa normama realsocijalističkog društva, ali ni sa vrednostima nastajućih umerenih modernizama i lokalnih nacionalnih etosa i etika u okvirima realnog socijalizma. Underground umetnost na Istoku bila je, pre svega, underground umetnost u političkom smislu, a to znači da su različite tendencije neoavangarde i postavangarde bile uspostavljene i prezentovane izvan zvaničnih državnih kulturalnih i umetničkih institucija ili, kao u slučaju SFR Jugoslavije, bile su smeštene i kontrolisane unutar 'rezervata' studentskih ili omladinskih institucija kulture. U takvim kontekstima performans umetnost nije bila samo umetnička praksa otvaranja umetničkog dela i koncepta umetnosti 'živom izvođenju', već je bila i praksa provociranja otuđenog i birokratizovanog društva realnog socijalizma na samom bihevioralnom telu (telu kao ekranu) umetnika.¹²²

Bálint Szombathy bio je jedan od mladih umjetnika koji su bili predstavnici jugoslavenske alternativne umjetničke scene na kojoj je nastajala jedna posve drugačija umjetnička praksa od one koja je dominirala zvaničnom (sankcionisanom) umjetničkom scenom. Želja za slobodnim stvaranjem i izražavanjem, kao i težnja ka otvorenom društvu uveliko su odredile karakter umjetnosti tzv. underground scene. Potreba za slobodnim ukazivanjem na probleme u društvu i pokušaj inspirisanja konstruktivnih promjena, okupila je umjetnike i umjetnice koji su svojim stvaralaštvom željeli potaknuti publiku, u konačnici i društvo, da kritički promišlja i radi na transformaciji onoga što se pokazalo nazadnim i neproduktivnim.

Jedna od ranih Szombathyjevih *političkih akcija*¹²³ je *Akcija lepljenja poštanskih markica sa likom J. B. Tita* u časopisu *Uj Sympozion* (br. 75, Novi Sad, 1971), koji se tematski bavio odnosom ideologije i umjetnosti. Ovaj broj časopisa je štampan u hiljadu i dvije stotine primjeraka, a u svakom primjerku je zalijepljena markica sa likom Josipa Broza Tita uz Szombathyjev tekst o dadi, odnosno umjetničkom pokretu iz historijskih avangardi. Korištenje *slika-fetiša*¹²⁴ prisutno je i u jednom od ranih performance-a Bálinta Szombathyja, pod nazivom *Lenin in Budapest*, izvedenog u Budimpešti 1972. godine. Szombathy je izveo anonimni foto-performans u kojem je poster sa Lenjinovim likom nosio kroz Budimpeštu kao reklamni poster ili poster sa protestnim parolama. *Poster sa likom Vladimira Iljiča Lenjina, vođe sovjetske boljševičke revolucije iz 1917. godine, u realsocijalističkim državama su bili slike-fetiši ili simboli revolucionarnog usmerenja koji su izlagani – isticani na partijskim kongresima, državnim mitinzima i paradama, uz slike lokalnih partijskih rukovodilaca i klasika marksizma*

¹²² Miško Šuvaković, *ibid.*, p. 301.

¹²³ *ibid.*

¹²⁴ Miško Šuvaković, *ibid.*, p. 301.

Marksa i Engelsa.¹²⁵ Postavljajući lik Lenjina u kontekst svakodnevnice, Szombathy ga demistificira i istovremeno sugerše mnoštvo novih značenja. *Time mu je oduzimao funkciju fetiša, postavljajući ga u trivijalnu svakodnevicu realsocijalističkog života, ali istovremeno i parodirajući status robne reklame. On je bio građanin realsocijalističkog društva koji je neovlašćeno nosio lik revolucionarnog vođe, čime je ukazivao na iskliznuće iz polja kontrole, simbol revolucije izvan polja partijske kontrole je mogao biti izazov birokratskom sistemu, kao i obrt ka zapadnom novolevičarenju ili ludistička igra koja je humorno, ironijski ili cinički narušavala Lenjinovu auratsku moć.*¹²⁶ U svakom slučaju, Szombathy se smjelo upuštao u problematiziranje područja koja su u takvom društveno-političkom sistemu bila izvan njegove nadležnosti, i kao umjetnika, i kao građanina. Razvio je poseban žanr u okviru performance umjetnosti, koji je nazvao foto-performans. *Foto-performansom se nazivaju anonimne, privatne ili javne akcije koje nisu predviđene za publiku, sem slučajne publike, ali su predviđene za fotografsko dokumentovanje izvođenja događaja.*¹²⁷ Pored foto-performansa *Lenin in Budapest*, Szombathy je izveo još nekoliko performance-a ovog tipa, a to su: *Bauhaus* (1972), *Vaskrsnuće* (1973), *Sa Idom Biard u Novom Sadu – Sa Bálintom Szombathyjem u Parizu* (1975), *Signalizacija tela* (1973), *Srp i čekić* (1973), *Criminale Attentate* (Firenca, 1973), *Kreni mojim stopama* (Amsterdam, 1976). Njegov performance ima odlike *situacionističkih subverzija*, u tom smislu što on dekonstruiše stvarnu ili fiktionalnu auru visoke umetnosti, visoke kulture, visoke politike u realsocijalističkom društvu i uvodi ih u svakodnevicu umetnikovog neekspresivnog i često indiferentnog ponašanja¹²⁸. Svoju taktičku indiferentnost Szombathy će u performance-ima tokom devedesetih godina zamijeniti snažnom ekspresivnošću. *Bálint Szombathy u devedesetim godinama započinje novi i dramatični ciklus politički orijentisanih performansa i instalacija kojima reaguje na raspad druge Jugoslavije, nastanak novih nacionalnih država i začetak tranzicije. Njegov performerski rad, za razliku od ciničke indiferentnosti tokom sedamdesetih godina, tada postaje ekspresivan, dramatično izazovan i šokantan.*¹²⁹ Performance Bálinta Szombathyja predstavlja značajan primjer na kojem možemo uočiti kontinuitet postojanja društveno angažiranog performance-a u Jugoslaviji od sredine šezdesetih do početka devedesetih godina XX stoljeća. Projekat *Zastave*

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 302.

iz 1972. godine, poslužio je kao polazište za istoimeni performance izveden 1993. i 1995. godine.

Izlaganje jugoslovenske zastave ukazuje na dramatično brisanje traga. Zastava izlagana 1972. politička je igra sa državnim, zakonom zaštićenim, znakom. To je u ekspresivnom smislu neutralna mikroprovokacija unutar realnog socijalizma. Zastava izlagana 1993. je brisan trag političkog simbola koji sada pripada istoriji, koji nema aktuelnu političku denotaciju i koja je osnova za dramatični i ekspresivni performans. Performansi koje izvodi tokom devedesetih godina su događaji u kojima se uspostavlja pokušaj prekidanja mimetičkog i mimikrijskog rada sa simbolima: simbol, brisani simbol, trag, oživljeni simbol.¹³⁰

Performance *Zastave I*, izveden u galeriji *Most* u Novom Sadu, 1993. godine, nastao je kao posljedica tadašnjih aktuelnih društveno-političkih zbivanja, kroz metamorfozu zastave titoističke samoupravne druge Jugoslavije¹³¹. U performance-u su učestvovali i Igor Bartolec, Katman Jodal, Sava Kuzmanović i Severin Trifunović. Učesnici su izvodili tjelesne pokrete karakteristične za socijalističke sletove, dižući uvis usijane pegle (prema Szombathyjevom tumačenju, pegle su simbol samogorećeg umjetnika). Szombathy vrelom peglom buši zastavu Jugoslavije kroz petokraku. Medicinska sestra mu vadi krv u epruvetu, a on tu krv prosipa na Bosnu i Hercegovinu na velikoj mapi Evrope. Istovremeno se čitaju stihovi raznih pjesnika na temu zastave. Performance *Zastave II*, izveden u galeriji *Zlatno oko* u Novom Sadu, 1995, bavi se tematizacijom raspada Jugoslavije. Szombathy u mačevalačkoj bijeloj uniformi leži na bolničkom krevetu. Iz njegove lijeve ruke kaplje krv na listove Ustava SFRJ iz 1974. U ispruženoj desnoj ruci drži dugačka kliješta kojima dodiruje metalni reljef na kojem je prikazano lice Josipa Broza Tita. Reljef je položen na nakovanj pored kojeg stoji čovjek u crnom odijelu sa crnom terorističkom maskom i u ritmu muzike udara čekićem po nakovnju, tj. po licu J. B. Tita. Neprestano i naizmjenično čuju se odlomci kompozicije *Država* grupe Laibach i kompozicije *Druže Tito mi ti se kunemo* koju izvodi Zdravko Čolić.

Szombathy konstruiše i izvodi neku vrstu postsocijalističkog tragičkog spektakla. Njegovo izvođenje je ekspresivno na način u kome se pasivno telesno i ekstatično simboličko konfrontiraju na samom telu umetnika.

Performans je izvedeni simulakrum sa konkretnom datošću i prisutnošću u svetu koji 'prodire' kroz naslage simboličkih (metaforičnih, alegorijskih) političkih značenja. (...) Umetnik izlaže svoje telo kao objekt u prostoru koji ispunjavaju brisani i aktuelizovani tragovi istovremeno i popularne i visoke kulture realsocijalizma i države Jugoslavije. Nekadašnja država postoji samo kao brisani trag unutar aktuelne traume i traumatskog potiskivanja.¹³²

¹³⁰ Ibid., p. 303.

¹³¹ Ibid.

¹³² Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 304.

Bálint Szombathy nadalje je težio demokratizaciji umjetnosti i angažmanu umjetnika kao zagovornika i nosioca potencijalnih promjena u društvu. Njegova težnja da se kao umjetnik aktivira u društveno-političkom smislu, da ne ostane *po strani od zbivanja u širem kontekstu kulture i društva*¹³³, odredila je karakter njegovog stvaralaštva i, u konačnici, njega kao umjetnika svrstala u red najznačajnijih društveno angažiranih umjetnika na jugoslavenskoj, ali i evropskoj underground umjetničkoj sceni. Društveno angažirani performance Bálinta Szombathyja može se s pravom smatrati jednim od najreprezentativnijih primjera te vrste stvaralaštva, kako u jugoslavenskoj, tako i u svjetskoj historiji savremene umjetnosti.

3.4.3. Skupina Crveni Peristil

Akcije skupine *Crveni Peristil* predstavljaju jedan od zanimljivijih primjera društveno angažirane umjetnosti u Jugoslaviji šezdesetih godina prošlog stoljeća. *Iz niza atraktivnih napisa na početku 1968. godine saznalo se da je u ime protesta protiv općeg stanja u kulturi, a posebno u umjetnosti u Splitu, jedna grupa 'bitnika' obojila pločnik antičkog trga Peristila u crveno kako bi uz ostalo i aferom došla do izražaja i upozorila na svoja mišljenja. Ovako provokantna akcija izazvala je međutim prvenstveno društvene represalije, a profesionalnu je javnost podijelila na šokirane, na one koje, pokušavajući razumjeti, neutralno promatraju taj mladenački ispad, i na one koji su ipak u tome vidjeli postupak sličan već klasičnom Dalijeveu doctavanju brkova Mona Lizi.*¹³⁴ U tom periodu su se u štampi prvi put pojavila imena nekih od članova skupine koji su iznosili zamisli drugih akcija, poput bojenja krova Sv. Duje i Dioklecijanovog mauzoleja, prijedlog promjene smjera na splitskoj Pjaci i sl. Daljni rad skupine bio je poznat samo uskom krugu splitske javnosti. Informacije o splitskoj skupini *Crveni Peristil* nešto kasnije je prenio Vladimir Dodig Trokut, koji je u Zagrebu uspostavio kontakt s mladim umjetnicima i historičarima umjetnosti. Tada je zabilježeno da su grupu činili Pavao Dulčić, Toma Čaleta, Slaven Sumić, Nenad Đapić, Radovan Kogej, Srđan Blažević i niz povremenih članova, poput pratilaca ili aktivnih posmatrača. Akcije grupe *Crveni Peristil* bile su zamišljene za grupno izvođenje, kao što je bojenje Peristila, umotavanje spomenika Grgura Ninskog, opasavanje Dioklecijanove palate konopcem i 'odvlačenje' u more, povezivanje otoka Brača s kopnom koncem i sl. akcije. Rad grupe bazirao se na revoltu prema stanju u kulturi i umjetnosti, kao i prema bilo kojem obliku institucionalizovanja umjetnosti. Odbijanje poziva

¹³³ Parafraz. prema: Ješa Denegri, *Fragmenti: šezdesete – devedesete: umetnici iz Vojvodine*, p. 61.

¹³⁴ Davor Matičević, „Zagrebački krug“, u: M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa*, p.27.

Želimira Košćevića da izlažu u Galeriji Studentskog centra bio je njihov zvanični bunt protiv institucionaliziranja umjetnosti. Članovi grupe također su odbijali da dokumentuju svoje radove jer se to kosilo sa njihovom idejom nove umjetničke prakse oslobođene svih dotadašnjih principa i pravila. Skupina *Crveni Peristil* predstavljala je značajnu pojavu u jugoslavenskoj umjetnosti tog perioda, i na neposredan način pokazala odnos društva i vlasti prema društveno angažiranim umjetničkim projektima, posebno onima sa političkim konotacijama. *Debalansi u kapacitetima, djelovanjima i ponašanjima, prouzrokovali su sukobe sa sredinom, ali i sa samim sobom, te njihova djelatnost zamire da bi definitivno prestala samoubistvima Pavla Dulčića i Tome Čaleta.*¹³⁵ Mnoštvo skupina i pojedinaca pojavilo se u Jugoslaviji u periodu od sredine šezdesetih do početka devedesetih godina, pokušavajući na različite načine reagovati na političke i društvene prilike. *Premda su u svojim osnovnim pristupima ovi autori polazili od uočavanja konkretnih problema u društveno-umjetničkoj praksi, rezultati njihovog rada nisu vidljivo više pridonijeli promjenama društvenog smisla umjetnosti nego što je to bio slučaj s ranijim generacijama koje nisu postavljale toliko novu praksu i novo shvaćanje. Doseg djelovanja ove nove generacije nije prešao granice kulture u izolaciji, premda su ostvarili i javnosti ponudili značajne inovacije, veće od onih što ih obično donosi jedno desetljeće ili jedna generacija.*¹³⁶ Skupina *Crveni Peristil* na jedinstven način je doprinijela kreiranju jednog novog ozračja i nove prakse u jugoslavenskoj umjetnosti druge polovine XX stoljeća.

3.4.4. Radomir Damnjanović Damnjan

Performance-i Radomira Damnjanovića predstavljaju jedan od značajnijih primjera društveno angažiranog performance-a u Jugoslaviji. Ovaj umjetnik se nije bavio isključivo performance umjetnošću, već je paralelno istraživao i stvarao posredstvom medija slikarstva, fotografije, filma i videa. Svoj prvi performance izveo je u Gracu, na *Trigonu '75*, u okviru izložbe posvećene temi *Identitet, antiidentitet i alternativni identitet umetnika*. Damnjan je izveo akciju uništavanja tri knjige: *Biblije*, Hegelove *Estetike* i Marxovog *Uvoda u kritiku političke ekonomije*. Umjetnik je odabrao ove tri knjige zbog toga što ih je smatrao nekom vrstom temelja opće kulturne historije, a čije posljedice otkriva u savremenoj društvenoj, etičkoj i umjetničkoj spoznaji¹³⁷. Performance je počeo tako što Damnjan, sjedeći na stolici, čita

¹³⁵ Ibid., p. 28.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Parafraz. prema: Ješa Denegri, „O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića“ u: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, p. 222.

nekoliko dnevnih novina koje potom gužva i baca u stranu, nakon čega ustaje, prilazi posudi napunjenoj plavo obojenom vodom, uzima odabrane knjige – *Bibliju, Estetiku i Uvod u kritiku političke ekonomije* – umače ih u vodu i zakiva ekserima na položenu drvenu ploču, drobi jaja među njihovim stranicama i na kraju ih veže konopcem dobijajući gomilu uništenog materijala. Prema autorovom tumačenju, *sadržaj ovog performansa treba da iskaže njegov lični odnos prema određenim duhovnim izvorima, čiju autentičnost i autonomnu vrednost ne želi da opovrgava, no čiji uticaj, iskrivljen u mnogim istorijskim procesima prošlosti i savremenosti, smatra pogubnim po pojam slobode mišljenja i po praksu slobode ponašanja*¹³⁸. Ovaj performance je nakon izvođenja izazvao otpor u javnosti, ali upravo to je i bio umjetnikov cilj. *Izvođenje performansa za Damnjana je sve drugo nego olako nastupanje pred publikom; to je najčešće neka mučna radnja, fizički naporna, ali još više psihički iscrpljujuća, a konačni cilj im nije da se svide već upravo obrnuto, da izazovu pažnju, ali i da u toj pažnji podstaknu (naravno, kod onoga ko to želi) razmišljanje, diskusiju, zašto ne i otvorenu konfrontaciju*¹³⁹. Damnjan je svojim performance-ima nastojao isprovocirati publiku i javnost i pokrenuti ih na akciju, prvenstveno na kritičko promišljanje o svim sistemima vrijednosti i nametnutim normama u društvu i umjetnosti.

Seriju videoperformance-a pod nazivom *Čitanje istog teksta, Čitanje Marksa, Hegela i Biblije uz svjetlost šibica, Mrlja u prostoru ili položaj jedinke u društvu i Svakodnevni ritual ispijanja kafe*, Damnjan je izveo u Tibingenu 1976. godine. Značenja ovih performance-a iznesena se u autorovim tekstovima ispisanim na početku svakog videa i odnose se na autorovu težnju iskazivanja vlastitih pogleda o pitanjima položaja pojedinca, posebno umjetnika, i *položaja područja umetnosti u konkretnom društvenom i političkom kontekstu savremene realnosti*¹⁴⁰.

Tokom 1978. godine na međunarodnom *Performance-meetingu* u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu, a potom još jednom u okviru *Tendencija 6* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, Damnjan je izveo performance pod nazivom *Od rada ka stvaralaštvu*. Performance je izveden i u 1979. godini u Beogradu i Torinu. Umjetnik pred publikom izvodi krajnje apsurdnu radnju, omotavši vlastitu nogu komadima mesa, voća i povrća, čime nastoji prikazati besmisao ispraznog i neosviještenog nametnutog rada kojem suprotstavlja pojam

¹³⁸ Ješa Denegri, „Grupe i pojedinci: Radomir Damnjan“, u: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, p. 398.

¹³⁹ Ibid., p. 410.

¹⁴⁰ Ibid., p. 398.

stvaralaštva, posebno umjetničkog, koje nastaje kao rezultat potrebe pojedinca i njegovog slobodnog izbora i opredjeljenja.

Iz samih naziva, a pogotovo iz uvida u sadržaje Damnjanovih performansa vidljiva je njihova osnovna orijentacija: to su redovno gestovi i akcije u kojima umetnik putem metaforičkih preformulacija iznosi svoja socio-politička shvatanja u kojima se suprotstavlja svim vidovima totalitarne svesti, čije reflekse on prepoznaje ne samo u društveno-ekonomskoj sferi, već ujedno i u sferi kulture i umetnosti. Damnjan očito odbacuje mitsku i metafizičku prirodu umetnosti i opredeljuje se za njenu kritičku funkciju. U tom smislu, performansi ovog umetnika predstavljaju jednu vrstu indirektnog političkog diskursa, s tim što se takvi njegovi iskazi ne upuštaju u izjašnjenja za ili protiv neke od konkretnih političkih snaga, već samo iznose svest o umetnosti kao jednoj od dimenzija političke, što znači javno-društvene participacije.¹⁴¹

Cjelokupno stvaralaštvo Radomira Damnjanovića temelji se na ideji autonomne umjetnosti i osviještenog stvaralačkog čina kao posljedice slobodnog izbora pojedinca, a ne nametnutih normi bilo kojeg sistema i uslovljavanja od strane bilo koje ideologije. Njegovo istraživačko stvaralaštvo u različitim medijima uveliko je doprinijelo razvoju nove umjetničke prakse u jugoslavenskoj umjetnosti, a provokativnost njegovih radova otvorila je jedno novo problemsko područje i izazvala mnoštvo polemika o odnosu umjetnika i društva, kao i o povezanosti umjetničkih sistema sa vladajućim političkim sistemom. U svojim performance-ima Damnjan zapravo skreće pažnju sa slikara kao stvaraoca koji nudi završeno delo, na slikara koji zauzima transparentan estetički, etički, politički i umetnički stav u odnosu na istoriju moderne umetnosti i sistem vrednosti u lokalnoj kulturi¹⁴². Damnjanova težnja za isticanjem kritičke funkcije umjetnosti rezultirala je mnoštvom radova koje možemo svrstati u društveno angažiranu umjetnost.

3.4.5. Vlasta Delimar

Stvaralaštvo Vlaste Delimar Miško Šuvaković smatra *performerskom tematizacijom politike, tela i seksualnosti*¹⁴³. Njeni performance-i temelje se na strategijama umjetničkog djelovanja karakterističnim za 'antiestetiku' i formu antidjela, a to su:

- *indeksiranje individualnog (subjektivnog, fragmentarnog, nuklopljivog) umetničkog čina kao makrodruštvenog simptoma, zapravo, umetnik postaje agent neizvesnih,*

¹⁴¹ Cit. prema: „O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića“ u: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, pp. 222-223.

¹⁴² Parafraz. prema Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 113.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 275.

- složenih i kontroverznih odnosa u društvu koje prikazuje i prelama preko svog usamljenog (ali uvek socijalizovanog tela),*
- *ukazivanje na registre razlika i razluka (odlaganja i razmaka) između javnog i privatnog, mikro i makro politike moći,*
 - *lociranje posebnog interesnog statusa umetnika kao proizvođača ili pokretača antidela u uslovima poznog socijalizma, odnosno postsocijalizma, u odnosu na autonomnog i nevinog zapadnog umetnika kao stvaraoca remek-dela (fetišta i robe)¹⁴⁴.*

Performance-i Vlaste Delimar predstavljaju jedan od najboljih primjera društveno angažiranog/političkog performance-a u Jugoslaviji. Problematizirajući status tijela (vlastitog, ženskog, javnog i privatnog), Vlasta Delimar se u svim svojim izvedbama razračunava sa društvom, *kao zatečenom velikom i važećom metanormom (zakonom) telesnosti, seksualnosti, moralnosti i , na kraju krajeva, političnosti¹⁴⁵*. Umjetnica u svojim kontroverznim izvedbama smjelo kritikuje društvo i ideologiju, osvrćući se posebno na jugoslavensko socijalističko društvo tog perioda. *Ona je simboličku sliku društvene (ideološke) borbe postavila kao alegorijsku sliku 'seksualne borbe' u kojoj se i kroz koju se otkrivaju dimenzije društvenosti. Time je provocirala pokaznost/skrivenost normiranja 'normalnosti' privatnog i javnog kao društvenog paradigmatškog (ideološkog).*¹⁴⁶ Njeni performance-i sugerišu mnoštvo značenja i mogu se interpretirati sa različitih stajališta, nudeći višeslojnu sliku društva u kojem su nastali, posebno različitih dimenzija moralnosti i morala (crkvenog, socijalističkog i postsocijalističkog, tj. tranzicijskog). Razotkrivajući slabe tačke svih etapa razvoja socijalističkog društva, Vlasta Delimar je u svojim izvedbama nastojala besramno ogoliti svu lažnu moralnost i ispraznu uslovljenost režimskog ustrojstva. *Ona je pokazala poznosocijalističkom društvu njegov 'himen'.¹⁴⁷* Vlasta Delimar pokušava moć tijela prikazati kao simptom mikro i makropolitike moći. *Za nju je seksualnost politika i to politička borba.*¹⁴⁸ Pored navedenih problema, ova umjetnica se u svojim performance-ima bavi i drugim bitnim temama, posebno pitanjem pozicije žene i ženskog tijela u društvu i umjetnosti.

¹⁴⁴ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 275.

¹⁴⁵ Parafraz. prema: *ibid.*, p. 276.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 277.

Problematizirajući poziciju žene u širem i užem društvenom i umjetničkom kontekstu, umjetnica tematizira sljedeća pitanja:

- pitanje o pravu žene na sopstveno tijelo u umjetnosti,
- pitanje o simboličkom, društvenom i političkom konstruisanju želje žene,
- pitanje o kontroli (regulaciji i deregulaciji pogleda, dodira) drugog tijela u umjetnosti i kroz umjetnost 'od' strane žene¹⁴⁹.

Koristeći vlastito tijelo kao *eksperimentalnu sondu*¹⁵⁰, umjetnica detektuje i otvoreno kritikuje društvene norme kojima se nameće pozicija žene kao pasivnog objekta, kako u umjetničkom, tako i u političkom kontekstu. Ona u svojim izvedbama smjelo i provokativno zauzima krajnje neuobičajenu ulogu, čak i za umjetnika, a posebno za umjetnicu.

*Vlasta Delimar preuzima aktivnu ulogu žene koja odlučuje i koja dela u društvenom polju seksualnosti i erotike. Ona svoju poziciju umetnice/izvođačice postavlja kao, zaista (ona je upisuje, imenuje i izvodi) žensku poziciju, a to znači kao poziciju u kojoj je njen ženski identitet (subjektivnost, racionalnost, želja, uživanje, strah, moć, nemoć, zavodjenja...) usmerena sa tek postavljene tačke gledišta žene kao individualnog subjekta koji radi sa mogućnostima svojih konkretnih efekata i učinaka.*¹⁵¹

Problematizirajući žensku ulogu u društvu i umjetnosti, posebno se fokusirajući na žensko tijelo, seksualnost i erotičnost, Vlasta Delimar ogoljava cjelokupan sistem uvriježenih normi, simbola i stereotipa koji su prihvaćeni u društvu i dio su općeg konstitutisanja moći i hijerarhizacije.

*Djelovanje Vlaste Delimar zato jeste političko, jer pokazuje na različitim razinama (društvenog, bihevioralnog, simboličkog) lociranja i indeksiranja ženskog tela (tela koje se dovodi do subjekta koji se transformiše (dekonstruiše) do tela, ili tela organa, ili organa društvene institucije). Na brutalan način suočava sebe (iskustveni nivo) i nas (društvo kao simbolički nivo) sa granicama ženskog tela i konstrukcijama koje ga naddeterminišu... Preobražajem biologije u politiku, posredstvom simboličkog, ona na dramatičan način razbija i građanske predrasude o telu kao tabuu, ali i feminističke emancipacije ženskog tela koje ga transcendiraju i ponovo simbolički skrivaju od pogleda, od dodira i od čitanja u hijerarhijama 'novih/drugih moći' (novog poretka kako i šta treba da čine, kako da izgledaju, šta da budu, šta i kako da osećaju, šta da imaju, kako da razmenjuju i troše). Vlasta Delimar pristaje da na svome telu suoči igru moći i u toj igri nema spasenja, iskupljenja ili oslobođenja jer anatomija je sudbina koja se bez prestanka konstruiše i dekonstruiše u društvenoj (seksualnoj, ekonomskoj i političkoj) borbi za moć.*¹⁵²

¹⁴⁹ Parafraz. prema: ibid.

¹⁵⁰ Ibid., p. 278.

¹⁵¹ Ibid., p. 277.

¹⁵² Cit. prema: M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 277.

Umjetničko djelovanje Vlaste Delimar predstavlja jedan od vrednijih primjera društveno angažirane umjetnosti u Jugoslaviji, kompleksne, provokativne i kritički usmjerene prema svim oblicima ideološki uslovljenih pogleda na umjetnost i društvo, posebno na poziciju žene kao aktivnog sudionika u svim potencijalnim društvenim odnosima i igrama moći.

Započevši svoje zvanično umjetničko i izlagačko djelovanje krajem sedamdesetih godina, tačnije 1979. godine, Vlasta Delimar se naslanja na principe umjetničke prakse koja je već više od desetljeća prisutna na aleternativnoj jugoslavenskoj umjetničkoj sceni. Ono što je inovativno i jedinstveno u njenim performance-ima i instalacijama jeste neposrednost njenih radova, *neuvijeni jezik i neinhibirana ikonografija kojom saopćava poruku*¹⁵³. Temeljni problem svih njenih radova, koji su svrstani u tri osnovne problemske cjeline: *Transformacije*, *Asocijacije* i *Komunikacije*, jeste pitanje ženskog identiteta i njegovog odnosa sa društvom. Karakteristika svih procesualnih radova Vlaste Delimar jeste *prebacivanje područja interesa sa uskih estetskih problema na područje interakcijskih odnosa društvo-pojedinac, pojedinac-pojedinac, ili na samoispitivanje ličnosti*¹⁵⁴. Nastanak društveno angažiranih performance-a Vlaste Delimar posljedica je životnog uvjerenja umjetnice da su identitet umjetnika, njegovo umjetničko stvaralaštvo i umjetnost uopće neraskidivo vezani za društveni kontekst.

*Umjetnička djelatnost Vlaste Delimar proizlazi iz njezinih najdubljih, životnih uvjerenja po kojima su individualna sudbina i postupci umjetnika determinirani socijalnim kontekstom.*¹⁵⁵

Njeni radovi uvijek su vezani za socio-kulturni kontekst jugoslavenskog društva, otvoreno kritikujući sve nazadne svjetonazore unutar te društvene zajednice, posebno privid slobode (mišljenja, izražavanja i izjašnjavanja). *Izlažući se sankcijama istog mentaliteta kojemu se suprotstavlja Vlasta detektira problematičnost proklamirane slobode pored koje bi (da je zaista realna) njen slogan bio nepotreban.*¹⁵⁶ U konačnici, performance Vlaste Delimar nadasve je antropološki jer se bavi temeljnim pitanjima prirode i identiteta jednog spola ljudske vrste, a zatim i naglašeno sociološki jer probleme tog identiteta smješta u društveni kontekst, razotkrivajući sve anomalije u percipiranju žene i njene pozicije u društvu i umjetnosti, a koje su posljedica etiketiranja, indeksiranja i hijerarhizacije uvriježenih stereotipa.

¹⁵³ Parafrazirano prema: *Vlasta Delimar*, katalog izložbe u Galeriji Koprivnica, 16-26.03.1984, ur. Marijan Špoljar, Koprivnica: Centar za kulturu, 1983.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Cit. prema: ibid.

¹⁵⁶ Cit. prema: ibid.

3.4.6. Tomislav Gotovac

Tomislav Gotovac prvenstveno se vezuje za eksperimentalni film u Jugoslaviji, a dijelom alternativne likovne scene postaje već početkom šezdesetih godina, kada izvodi neke od svojih eksperimentalnih radova i akcija srodnih novim tendencijama u likovnoj umjetnosti. *Tomislav Gotovac filmski je autor i nije bio direktno vezan za likovna zbivanja, ali njegovi već vrlo rani (1960) postupci i ponašanja, kojima apostrofira sebe u različitim situacijama, mogu se smjestiti, zajedno s onima ostalih preteča, u začetke novih oblika umjetničke prakse, to više što on i u današnje vrijeme postupa slično pri registraciji različitih procesa osobne doživljajne sfere. Njegove foto-bilješke i serije pod naslovima: Glave, Pokazivanje ELLA, Poziranje – nastale u Zagrebu i u Beogradu, i tek nedavno prikazane publici – možemo po porijeklu ideje podjednako vezati uz film kao i uz novo likovno stvaralaštvo u užem smislu.*¹⁵⁷ Jedan od najznačajnijih i za to vrijeme najupečatljivijih radova koji Tomislava Gotovca vezuju za likovnu scenu i nove umjetničke prakse jeste *Naš hap* ili *Happ naš*, prvi jugoslavenski happening, izveden 1967. godine u Zagrebu, o kojem je u ovom radu već bilo govora. Ješa Denegri smatra da je *Happ naš* jedan od najradikalnijih Gotovčevih zahvata. *Sve ono što je u ranijim delima bilo dato u direktnoj fotografskoj i filmskoj registraciji radnje, kao i ono što je bilo sažeto u fiksnom stadijumu objekta kolaža, preneto je ovde u jedno konkretno vremensko događanje, pri čemu je i sama tematika ovog čina – cepanje drvenog ormana teškim sekirama – posedovala osobine jedne krajnje drastične i destruirajuće ekspresije.*¹⁵⁸ Stvaralaštvo Tomislava Gotovca općenito predstavlja jedan od primjera najradikalnije i najprovokativnije umjetničke prakse, kao i stila života, na jugoslavenskoj alternativnoj umjetničkoj sceni. Temeljna pokretačka ideja njegovog stvaralaštva bila je težnja za slobodnim i neposrednim javnim izražavanjem.

Gotovac je, naime, autor koji i te kako dobro i potanko zna za vlastite povijesne i kulturne izvore, koji do detalja promišlja i priprema javne nastupe, vlada njihovim odvijanjem, predviđa njihove konačne učinke. Temelj njegova duhovnog i kulturnog afirmiranja jest spoznaja o povijesnim avangardama u vizuelnim umjetnostima posebice uključujući rani nijemi i zvučni film, a potom i spoznaja o tekovinama poslijeratnih neo- i postavangardi, od hepeninga i fluksusa do akcionizma i tjelesne umjetnosti, dakle 'umjetnosti ponašanja' i 'umjetnosti individualnih mitologija', sve u sklopu 'proširenoga pojma umjetnosti', kako je operativne i političke reperkusije nedavnog kapitalnog obrata u poimanju naravi umjetnosti imenovao Joseph Beuys. Pri tome, Gotovac nije ideološki baštinič bojsovski shvaćene umjetničke socijalne misije, nego je autentični sudbinski egzistencijalni primjer i dokaz o tome kako je jedan usamljeni i u sebi pobunjeni pojedinac u zatečenim

¹⁵⁷ Davor Matičević, „Zagrebački krug“, u: M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa*, p. 21.

¹⁵⁸ Ješa Denegri, „Tomislav Gotovac“, u: *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, p. 382.

*političkim prilikama u kojima je prinudno živio upravo pod okriljem 'proširenog pojma umjetnosti' tražio i nalazio šanse i mogućnosti svoga što je moguće slobodnijeg i nesuzdržanijeg javnog očitovanja.*¹⁵⁹

Pored filma i fotografije, najradikalniji Gotovčev umjetnički izraz ostvaren je u njegovim performance-ima. Zbog učešća u kontroverznom filmu *Plastični Isus*, 1972. godine, Gotovac je politički proganjan. Scena iz navedenog filma u kojoj Tomislav Gotovac potpuno nag trči kroz mnoštvo prolaznika u centru Beograda, zapravo je njegov lični performance koji je prethodio nizu javnih nastupa na jugoslavenskim ulicama i trgovima, a koji su dio njegove performerske prakse. Neki od njegovih najpoznatijih performance-a su: *Fučkanje* (1979), *Umjetnik u prošenju* (1980), *Šišanje i brijanje u javnom prostoru* (1981), *Ležanje na asfaltu i ljubljenje asfalta* (poznatiji pod naslovom *Zagreb, volim te*), 1981. godine, *Marketinška akcija lista Polet* (1984), *Srp, čekić i crvena zvezda* (1984). *Gotovčevo djelovanje u glavnini njegovih fotografskih radova i tjelesnih akcija na javnim mjestima odvija se u najavi i u kontekstu nove umjetničke prakse, nadilazeći vremenski okvir njezine problemske aktualnosti u sedamdesetim godinama i nastavlja u tome smjeru, kao umjetnički slobodni strijelac, tijekom devedesetih i dalje poslije 2000-te.*¹⁶⁰

U kontekstu jugoslavenskog društva u posljednje četiri decenije XX stoljeća, Tomislav Gotovac predstavljao je specifičnu figuru. U kontekstu novih umjetničkih tendencija u svijetu, prevashodno na Zapadu, on je simbol jedne nove umjetničke figure, provokativnog i neuobičajenog pojedinca koji posredstvom svog sinkretičkog umjetničkog izraza konstituiše svoju poziciju u umjetnosti i društvu, reagujući svojim životom (umom, tijelom) na društveno-političke prilike u užem i širem kontekstu, tj. na lokalnom i globalnom planu. U kontekstu društveno angažiranog performance-a, radovi Tomislava Gotovca predstavljaju jedan od reprezentativnijih primjera ove prakse na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni. Gotovčev radikalizam i provokativnost uveliko su uslovljeni njegovom pozicijom u društvu, koje najčešće nije pridavalo značaja poziciji mladih umjetnika koji su težili nekim novim oblicima izražavanja i koji su javno iskazivali svoje nezadovoljstvo sredinom u kojoj žive. Mnoštvo umjetničkih radova mlade generacije umjetnika, posebno onih koji su se bavili društveno angažiranim performance-om, zapravo su posljedica opravdane frustracije zbog neshvaćenosti njihove pozicije i njihove umjetničke prakse u sredini u kojoj žive i stvaraju, posebno diskreditovanja od strane stručne javnosti. *Gotovac je, naime, u vlastitu životu vjerovatno u znatnom broju navrata iskusio različita osujećenja, zabrane izražavanja, emocionalne povrede*

¹⁵⁹ Ibid., p. 387.

¹⁶⁰ Ješa Denegri, ibid., p. 391.

izazvane koliko licemjernim konvencijama malograđanskih obzira toliko i političkim preprekama u totalitarnom društvenom poretku u kojima je stjecajem sudbine bio prinuđen djelovati, što je u njemu kao svjesni i instinktivni protivodgovor iznimno pojačalo težnju za što je moguće slobodnijim i nesuzdržanijim ponašanjem.¹⁶¹ Radovi Tomislava Gotovca, upravo zbog svoje radikalne provokativnosti, predstavljaju idealan primjer društveno angažirane umjetnosti kao reakcije na zatvoreni, kontrolisani i sputavajući društveno-politički sistem.

Kako što slobodnije i iskrenije živjeti i proživjeti život, po svojoj mjeri i po svojoj volji, kako dostojno ostvariti sebe u uvjetima stalnih prinuda kojima je čovjek izvrnut u suvremenom društvu, politici, kulturi, a čemu barem donekle može odoljeti baveći se umjetnošću na način koji sam odabere – to je, čini se, ono temeljno pitanje što ga Gotovac samome sebi postavlja i ujedno takav je njegov konkretni odgovor na to vlastito pitanje. Društvo deklarativno priznaje pravo ljudske jedinke na njegovu osobnu slobodu, ali mu u stvarnosti gotovo na svakom koraku tu slobodu prikraćuje množinom konvencija na neupitno poštivanje kojih tjera tu istu jedinku. Gotovac se s time nije htio olako pomiriti, želio se tome suprotstaviti, ili makar simbolički iskazati svoje nepristajanje na sve nametnute mu ograde ponašanja i postojanja.¹⁶²

Riječ je, zapravo, o temeljnom principu društveno angažirane umjetnosti i samom izvoru njenog nastanka. Insistiranje na slobodnom odabiru vlastitog izražavanja, neuslovljenog bilo kakvim normama i oslobođenog od sankcija zvaničnih sistema vrijednosti, zajednička je misija svih umjetnica i umjetnika društveno angažiranih i opredijeljenih da se izbere za svoju poziciju u umjetnosti i društvu. Buntovništvo Tomislava Gotovca, njegov radikalni umjetnički izraz i doslovna ogoljenost njegovog umjetničkog subjekta, direktna su reakcija na *njemu neprihvatljive mentalitete u društvu, politici, kulturi i umjetnosti*¹⁶³. Politički kontekst u kojem je stvarao, presudno je utjecao na karakter njegove umjetnosti. *Gotovčevo duhovno formiranje i potom filmsko i umjetničko djelovanje odvijalo se najprije u ranom postsocrealističkom razdoblju relativnog kulturnog i umjetničkog 'odmrzavanja', a poslije u razdoblju 'mekog' totalitarizma u tadašnjem vladajućem društvenom poretku.*¹⁶⁴ Njegov performance možemo okarakterisati kao egzistencijalistički i politički, jer se bavi samim (ogoljenim) postojanjem pojedinca, ali i njegovom interakcijom sa društvenom zajednicom, i njegovom reakcijom na vladajuće norme i njihove nepravilnosti.

Gotovac iz avangardnih eksperimenata preuzima model bihevioralnosti umetnika i upisuje ga u različita poziciona mesta umetnosti, kulture i društva. Gotovac ne nudi koncept kao racionalizaciju ponašanja, već višeznačnu potencijalnost ponašanja upisuje na mesta racionalizacije unutar umetnosti, kulture i društva. On

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid., p. 392.

¹⁶³ Ibid., p. 394.

¹⁶⁴ Ibid., p. 393.

*time omogućava da označitelji počinju da klizaju – odnosno, pokazuje bitne nekonzistentnosti normiranosti egzistencije savremenog čoveka. Zato je njegov rad politički.*¹⁶⁵

Gotovčevo naglašeno 'igranje' sopstvenim tijelom kao osnovnim materijalom izvođenja umjetničke zamisli, držeći se temeljnog principa umjetnosti performance-a u kojem je tijelo umjetnika polazna i završna tačka konstruisanja ideje, glavna je odrednica njegovog umjetničkog postupka kojim nastoji ukazati na anomalije društva u globalu, posebno na nedostatke socijalističkog društva i političkog konteksta u kojem pokušava da konstituiše i pozicionira svoje privatno i javno tijelo. Svojim intencionalno pretjeranim provokacijama i ponašanjem koje je 's onu stranu' svih vladajućih normi življenja i ponašanja unutar socijalističke zajednice, isticanje individualizma u društvu koje njeguje kult kolektivizma i sve druge krajnosti u koje se svojim golim tijelom upušta Tomislav Gotovac, za krajnji cilj imaju ogoljavanje i isticanje svih nedostataka zvaničnog sistema vrijednosti prema kojem se određuje svaki pojedinačni život, koji je žrtva kolektivizma i ispražnjenih simbola jedne prevaziđene i potrošene ideologije. Svi performance-i Tomislava Gotovca predstavljaju *izvođenje poremećaja u 'normalnosti' i 'normiranosti' socijalističke svakodnevice*, oni su *mikropolitčki čin kojim se makropolitčki horizont projektovao na pojedinačno i izolovano, ali pokazno, bihevioralno telo umetnika*¹⁶⁶.

Centralni problem društveno angažiranog performance-a jeste pitanje slobode. Ukoliko bismo stvaralaštvo Tomislava Gotovca morali predstaviti jednom riječju, to bi upravo bio pojam sloboda. Pitanje slobode fundamentalno je pitanje kojim se Gotovac bavi u svim svojim radovima. Uskraćivanje slobode življenja, mišljenja i stvaranja za njega je jedan od najtežih prekršaja koje društvo može napraviti nad pojedincem. Kontrolisanje slobode pojedinca jedan je od osnovnih uzroka nametanja društvenih normi, posredstvom kojih društvo uspostavlja svoju dominaciju. U društvima poput tadašnjeg jugoslavenskog društva, pitanje slobode pojedinca predstavlja kontroverzan, nerijetko tabuiziran, fenomen. Porodica, obrazovni sistem, javno mnijenje i svi drugi nivoi društvenog sistema nameću pravila ponašanja i kreiraju sliku 'poželjnog građanina', što u konačnici za cilj ima kreirati pojedinca-poslušnika koji će svoj život i lične slobode podrediti potrebama društva. Tomislav Gotovac se smatrao žrtvom jednog takvog sistema, stoga je borbu za slobodu vlastitih stavova i izbora, i onda kad nisu društveno poželjni, učinio svojom životnom i stvaralačkom misijom.

¹⁶⁵ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 745.

¹⁶⁶ Parafraz. prema: *Ibid.*, p. 747.

Ma koliko bilo složeno i razbacano po medijskim područjima, iskazujući se jednako filmom, fotografijom, kolažima, raznim objektima, tjelesnim performansima, uličnim akcijama, čak i intervjuima i reportažama u dnevnom i tjednom tisku, čini se da je ukupno Gotovčevo višedesetljetno djelovanje i cijelo njegovo djelo u biti usredotočeno na jednu osnovnu težnju, upućeno jednoj njemu jedino važnoj svrsi. A to je nezasitna težnja za postizanjem i očitovanjem neupitne pojedinačne slobode. Jer, zaista nema veće duševne boli nego kada je čovjek prikraćena i uskraćena osobna sloboda, nema veće žudnje nego što je ona da se čovjek osjeti ponosnim u vlastitoj slobodi i da u svome životu djeluje kao dostojanstveno slobodno biće. Gotovac s otovrenošću koja prelazi granicu najintimnije ispovijedi ne krije da je u ranoj i nešto kasnijoj mladosti iskusio strahovitu osujećenost slobodnoga ponašanja, da je proživio mučno i tegobno suzbijanje i uskraćivanje prava na vlastiti pojedinačni identitet, i to prvo u najbližoj okolini, u najužoj obitelji, među vršnjacima, a zatim u neizbježnom integriranju u društvo i njegove ustanove. Gotovčev primjer, zapravo, samo je totalno razotkriven slučaj uporne pojedinačne borbe u društvu koje deklarativno priznaje i potiče pravo na slobodu, dok se u zbilji hiperorganiziranoga društva gotovo na svakom koraku takvo pravo oduzima licemjerjem odgoja, konvencijama malograđanskog mentaliteta, normativnostima institucija, napokon, i represivnim ideološkim postulatima političkog sustava svih proteklih godina na ovim prostorima. Izlaz iz te nepodnošljive situacije Gotovac najprije sluti, a potom definitivno pronalazi u okrilju fikcionalnog svijeta umjetnosti.¹⁶⁷

Tomislav Gotovac, svojim načinom života i svojim umjetničkim radovima, predstavlja karakterističnu figuru koja je svojom pojavom obilježila umjetničku scenu i kulturni život u Jugoslaviji od šezdesetih do devedesetih godina prošlog stoljeća. Najavivši dolazak nove umjetničke prakse i pridruživši se krugu umjetnika i umjetnica koji su kreirali alternativnu umjetničku scenu tog perioda, Gotovac je u velikoj mjeri doprinio afirmaciji novih oblika stvaralaštva u okviru savremene jugoslavenske umjetnosti. *Danas za njime stoji djelo koje se po pristupima i dometima jednako uključuje i u pobočne i u središnje tokove domaće, ali i znatno šire umjetničke scene. Gotovac je, naime, u isti mah jedna od živih legendi zagrebačke, hrvatske i nekadašnje jugoslavenske alternativne kulture, ali je također – ma koliko to nekoga možda zgražavalo – i jedan od elitnih 'međaša' (u smislu kako je taj pojam uveo i koristio Radoslav Putar) u novijoj umjetničkoj povijesti sredine.¹⁶⁸* U kontekstu društveno angažiranog performance-a, radovi Tomislava Gotovca predstavljaju jedan od najznačajnijih primjera ove vrste umjetničkog izraza u Jugoslaviji.

¹⁶⁷ Ješa Denegri, „Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca“, u: Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (ur.), *Monografija Tomislav Gotovac*, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, 2003, p. 11.

¹⁶⁸ Ibid.

3.4.7. Jusuf Hadžifejzović

Jusuf Hadžifejzović je bosanskohercegovački konceptualni umjetnik koji je osamdesetih godina dvadesetog stoljeća uveliko doprinio afirmaciji savremene umjetnosti u Jugoslaviji. Zajedno sa Sašom Bukvićem i Radoslavom Tadićem, Jusuf Hadžifejzović je 1984. godine u Sarajevu pokrenuo „Jugoslavenska dokumenta“, jedinstven događaj u okviru alternativne likovne scene koji je u periodu od 1984. do 1989. godine okupio najznačajnije predstavnike savremene umjetnosti u Jugoslaviji, ali i šire. *To su blic-prikazi, dokumenti o postojanju složenosti likovnog izražavanja kod nas. Organizovani na principu alternativne likovne scene Jugoslovenski dokumenti imaju onu slobodu u pristupu i izboru autora koju je moguće ostvariti samo u vaninstitucionalnom obliku.*¹⁶⁹

Jusuf Hadžifejzović, još na samom početku svog stvaralaštva, opredijelio se za nove tendencije u umjetnosti i vrlo rano počeo koristiti i nove umjetničke prakse. Za njegove radove karakteristično je *istraživanje, uspostavljanje i traženje odnosa između materijalnog i duhovnog, odnosno konkretnog i prolaznog, i isto tako konkretnog ali koje pretendira na neprolaznost, i tako su nastale mnoge Jusufove instalacije, konceptualne strukture, pa i performansi*¹⁷⁰. Jedan od prvih performance-a pod nazivom *Posljednja večera* izveo je 1979. godine na gradskom trgu u Puli. Hadžifejzovićevi rani performance-i posljedica su njegovog traganja za univerzalnim istinama i odnosima u svijetu i umjetnosti, dok su, s druge strane, njegove instalacije direktan odgovor na aktuelne društvene prilike. *I dok je veći broj njegovih performansi i akcija (npr. Brutalni ples, Skidanje Beuysovog šešira i Odlazak na počinak, do najnovijeg ritualnog šišanja), izraz umjetničkih promišljanja o univerzalnim, gotovo metafizičkim temama, dotle su njegove instalacije u direktnoj relaciji sa recentnim vremenom, aktuelnom političkom stvarnošću (instalacije Depoa, Zastave, Pranje zastava, itd.). U svemu tome Hadžifejzović zadržava i održava ironijski otklon i uspostavlja blagohumorni i kritički odnos.*¹⁷¹ Početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća Hadžifejzović je izveo performance koji možemo okarakterisati kao društveno angažiran. Kontroverzni i provokativni performance pod nazivom *Od kiča do krvi jedan je korak*, zapravo je remake performance-a ritualnog šišanja iz 1988. godine. Ovaj performance predstavljao je snažnu umjetnikovu reakciju, tačnije, svojevrsni revolt i kritiku, usmjerene ka događajima koji su obilježili početak devedesetih godina u Jugoslaviji (disolucija i rat). *U vrtlogu rata, umjetnost u svim svojim*

¹⁶⁹ Nermina Kurspahić, *Likovna kazivanja*, Sarajevo: Svjetlost, 2001, p. 40.

¹⁷⁰ Parafraz. prema: Ibid., p. 43.

¹⁷¹ Cit. prema: Ibid., p. 185.

izrazima, trpi, ali se i opire svojom biti, vitalizmom, elementima koji su neuništivi. Jedinствен i zanimljiv odgovor na izazov ratne stvarnosti dao je Jusuf Hadžifejzović svojim remakeom performanse iz 1988. g. ritualnog šišanja.¹⁷² Na likovnom bijenalu u Cetinju 1991. godine Jusuf Hadžifejzović je izveo dramatični performance *Od kiča do krvi jedan je korak*. Istu izvedbu ponovio je u Sarajevu u Domu pisaca iste godine.

Zamršena višeznačnost ovog umjetničkog postupka izmiče potpunoj racionalizaciji i ostaje da prkosi svojim nedotaknutim i neotkrivenim smislovima. Ipak, na razini gdje je Hadžifejzovićev rad „prohoda“ i čitljiv, on je potresan i bolan do stupnja užasne stvarnosti. I mada Jusuf ne oponaša niti provocira tu stvarnost, on s njom komunicira, obraća joj se umjetnički superiorno, estetski ubjedljivo i ljudski prodorno. Pri tome koristi posve proste, banalne predmete (sadržaje), koje svojim angažmanom podiže u sfere umjetničke kvintesencije. Elementi i postupci Jusufovog performansa su obični, ali prekodirani u umjetničke širine, gadljivi, ali uzdignuti do principa, bukvalno krvavi, ali sublimirani u metafore. U čemu je bit umjetnosti? Balkanska krvava zbilja ne nudi odgovore, a čak i u slutnjama daleko je i od Heidegerove sofisticirane retorike. Hölderlinovo pitanje: „Čemu pjesnici u oskudnom vremenu?“ (pri čemu pjesnike možemo misliti kao sve umjetnike, a oskudna vremena, i ispod toga protegnuti i do nas, ovdje i sada), još manje je podesno za balkansko razglabanje. U svemu ovome, ipak, nude se neki odgovori, makar ne direktni, i ne na ova konkretna pitanja. Nude se sigurno i kroz umjetnički rad i angažman Jusufa Hadžifejzovića. Kroz njegovo šišanje, miješanje kose sa brašnom i vodom, dakle kruhom (u ovoj stvarnosti umjesto vina služi se obrijana kosa), noževe zatvorene u sušene ribe i umjetnikovo polijevanje smjesom od kose, brašna i vode.¹⁷³

Na simboličan i upečatljiv način umjetnik je publici predočio estetski prikaz društvene/političke stvarnosti. Njegovi radovi na direktan ili indirektan način gotovo uvijek problematiziraju odnos života i umjetnosti, i konstruišući jedinstven svijet simbola, odnosno estetskih označitelja društvene realnosti, ostavljaju snažan lični pečat umjetnika u kontekstu u kojem nastaju. *Odnos umjetnosti i života dodatno se problematizuje kada stavlja sebe ili svoju porodicu pod realan i simboličan rizik (Od kiča do krvi je samo jedan korak, Strah od pitke vode) ili kada se umjetnički čin sastoji iz „tajnog“ okupljanja prijatelja umjetnika (Tajna večera). Gdje prestaje umjetnost a počinje realni život Jusufa Hadžifejzovića teško je odrediti, budući da on sam djeluje kao predmet sopstvenog asamblaža/instalacije.¹⁷⁴* Jusuf Hadžifejzović je umjetnik koji umjetnost živi svojim životom, predstavlja svojim tijelom i duhom, i vjeruje da snaga umjetnosti i angažman umjetnika mogu potaknuti pozitivne i konstruktivne promjene u ličnoj i društvenoj stvarnosti. *Duboko vjerujem u transformaciju i snagu novog. Dokumenta su nastala*

¹⁷² Nermina Kurspahić, *ibid.*, p. 186.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 186-187.

¹⁷⁴ Branka Vujanović, *Jusuf Hadžifejzović i umjetnost transgresije*, preuzeto sa: <https://hadzifejzovicjusuf.wordpress.com/texts/branka-vujanovic-jusuf-hadzifejzovic-i-umjetnost-transgresije/>, posjećeno 12.12.2016.

*iz vjere u novu umjetnost. Moja djela uvijek uključuju transformaciju.*¹⁷⁵ Težnja za transformacijom posljedica je umjetnikovog uvida u prijeteće dijelove stvarnosti i *političke more iz novije evropske istorije*¹⁷⁶ za koje smatra da su prepreka razvoju, kako pojedinca, tako i društva, a nadasve slobodnog umjetnika i njegovog autonomnog djela. Upečatljiva društveno angažirana tema Hadžifejzovićevih djela jeste problematiziranje kontroverznih fenomena savremenog društva. *Jedna od opsesivih Hadžifejzovićevih tema svakako je prijetnja ponovnog buđenja fašizma ili totalitarne svijesti uopće.*¹⁷⁷

Performance-i koje Jusuf Hadžifejzović izvodi nakon 1991. godine više ne spadaju u jugoslavensku umjetnost, već su dio jedne potpuno nove društveno-političke stvarnosti i izlaze iz konteksta kojim se bavi ovo istraživanje.

3.4.8. Sanja Iveković

Sanja Iveković jedna je od najznačajnijih predstavnica feminističke umjetnosti na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni u periodu nakon 1968. godine. Svoje umjetničko stvaralaštvo započela je u okviru pokreta Nove umjetničke prakse, baveći se konceptualnom fotomontažom, video art-om i performance-om¹⁷⁸. Kao aktivistkinja i feministkinja, na jugoslavensku alternativnu umjetničku scenu donijela je jednu posve novu stvaralačku energiju i svojim radovima pokrenula čitav niz bitnih pitanja, od ženskih prava i pozicije žene u socijalističkom društvu, preko utjecaja masovnih medija na kreiranje identiteta društva i pojedinca, do transformacije političkih sistema i direktnih i indirektnih posljedica koje ostavlja na živote pojedinaca. Njeno stvaralaštvo od samih početaka je naglašeno društveno angažirano. Politički i feministički aktivizam Sanje Iveković već odavno je izašao iz okvira bivše Jugoslavije, čineći je jednom od značajnijih svjetskih umjetnica i aktivistkinja savremene umjetničke scene.

Sanja Iveković je zajedno sa Daliborom Martinisom postavila temelje video umjetnosti u Jugoslaviji. Njihov zajednički rad bavio se pitanjem pozicije umjetnice i umjetnika u širem društvenom kontekstu, pri čemu su se zalagali za konstituisanje umjetnika/ice kao političkog

¹⁷⁵ Parafraz.: Razgovor s umjetnikom, galerija Zvono, 2010.

¹⁷⁶ Ugo Vlaisavljević, „Evropa-depo kao Hadžifejzovićeva depo-biografija: Kada umjetnik uzvikuje „Eureka“ na skladištu“, u: *Jusuf Hadžifejzović: Depografija Evropa* (katalog izložbe), Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2011., p. 21.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Parafrazirano prema: Roxana Marcoci, *Sanja Iveković: Sweet Violence*, Museum of Modern Art website, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1134?locale=en>, posjećeno 20.03.2016. Prevela M.M.

subjekta. Neki od radova u kojima se problematizuju muško-ženski odnosi su *Weather in Amsterdam* (1975), *Black and White, Noe*, i *Čanoja*.

Performance-i Sanje Iveković uveliko su inspirisani njenim političkim i feminističkim aktivizmom, ali i problematiziranjem pozicije umjetnika/ice u umjetnosti i društvu. Prvi performance izvela je u Galeriji suvremene umjetnosti na svojoj izložbi *Dokumenta 1949–1976*. Performance je nosio naziv *Otvorenje*, i imao je za cilj problematizirati odnos umjetnika/ice prema institucijama umjetnosti. Performance je direktno inspirisan vlastitim iskustvom Sanje Iveković i njenim strahom tokom prvih izlaganja u renomiranom galerijskom prostoru. Rad se sastojao od fotografisanja sa posjetiteljima i postavljanja stetoskopa na srce, prilikom čega se zvuk otkucaja srca reproducirao u galerijskom prostoru. Većina njenih performance-a zapravo je dio njenih video radova. Prvi video performance pod nazivom *Inter nos*, Sanja je izvela 1978. godine. Rad je, poput većine njenih ostalih radova, problematizirao odnos publike sa umjetnicom i pitanje uloge medija i medijske slike, koji se pojedincu nameću kao propaganda i iskrivljena slika stvarnosti. Tokom performance-a *Inter nos* umjetnica se nalazila u jednoj prostoriji, dok su posjetitelji ulazili u drugu prostoriju u kojoj se nalazio video link sa prikazom modulirane slike njih samih. Reakcija publike na susret sa samim sobom i umjetnicom snimala se kamerom i reproducirala u trećoj prostoriji kao *hot-line* susret između ljubavnika. Sanja Iveković se od samih početaka svog stvaralaštva opredijelila za aktivnu borbu protiv nepravde i anomalija u društvu u kojem živi i svara. Kao prva umjetnica u Jugoslaviji koja je aktivno angažirana u oblasti rodne ravnopravnosti, Sanja Iveković se naglašeno bavila pozicijom i ulogom žene u socijalističkom društvu i njenim predstavljanjem u tadašnjim medijima. *Koristeći televizijske reklame, tabloide i aktuelne javne afere kao izvore za svoje radove, Iveković im je kao opoziciju postavljala slike svog vlastitog života, problematizirajući diskrepancu između javnog i privatnog diskursa i ukazujući na licemjerstvo javnog prikazivanja spolne jednakosti u socijalističkoj Jugoslaviji.*¹⁷⁹

Kontroverzni performance Sanje Iveković pod nazivom *Trokut (Triangle)*, izveden je za vrijeme službene posjete predsjednika Jugoslavije, Josipa Broza Tita, Zagrebu, 1979. godine. Akt političkog prkosa, kako je okarakterisan njen performance, Iveković je izvela na balkonu svog stana, koji se nalazio u ulici kojom je prolazila svečana predsjednička povorka. Tokom prolaska povorke, umjetnica je izašla na balkon, obučena u američku *T-shirt* majicu, sjedila je

¹⁷⁹ Lina Džuverović, *Sanja Iveković*, Tate Britain website, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-biography/sanja-ivekovic>, posjećeno 15.03.2016. Prevela M.M.

na stolu s čašom viskija *Ballantine*, cigaretama, i s nekoliko stranih knjiga položenih na stoliću. Umjetnica je potom sjela na stolicu i počela čitati knjigu Toma Bottomorea *Elite i društva* (1964), sociološku studiju o odnosima u modernom društvu. Tokom čitanja, umjetnica je izvodila radnje koje su podsjećale na masturbiranje. Njen performance trajao je osamnaest minuta i završen je u momentu kad se policija pojavila na vratima i naredila umjetnici da obustavi svoje aktivnosti.¹⁸⁰ Performance Sanje Iveković jedan je od rijetkih primjera direktne kritike kulta vođe i to od strane žene, odnosno umjetnice. *Sanja Iveković ovim radom nudi kritiku muškog kulta vođe i njegovog sustava političkog nadzora ukazujući na to kako se privatnu seksualnu akciju može interpretirati kao javnu prijetnju totalitarističkoj državi. Također i ovim radom ukazuje na odnos ženskog subjekta i njenog identiteta, spolnog, rodnog i subverzije u odnosu na muški poredak koji se događa svuda oko nas.*¹⁸¹ Sanja Iveković istakla je da je bitan momenat u vezi sa ovim radom to što su radnje izvedene gotovo u privatnosti njenog ličnog životnog prostora, i da, s obzirom na betonsku konstrukciju balkona, niko izvana nije u mogućnosti da vidi šta se tu dešava. Njen performance mogao je pratiti samo neko ko bi stajao na krovu obližnjeg hotela, i ona je računala upravo s tim. Njena pretpostavka bila je da osoba na krovu posjeduje dvogled i *walkie-talkie*, te da je u direktnoj komunikaciji sa članovima obezbjeđenja na ulici kojom je prolazila svečana povorka.¹⁸² Umjetnica problematizira odnos organa koji zavode red u društvu, a izvršavaju volju predstavnika vladajućeg političkog sistema, prema privatnosti pojedinca građanina, u ovom slučaju, žene i umjetnice. Njen performance je prekinut prisilno, naredbom policajca koji je zahtijevao da *osobe i predmeti ima da budu uklonjeni sa balkona*¹⁸³. Radi se o isprovociranom događaju, ali upravo taj primjer pokazuje da predstavnici političkog sistema imaju neograničenu kontrolu i ovlasti nad privatnim životom svakog pojedinca i da im je dozvoljeno nametati vlastiti sistem vrijednosti prema kojem se potencijalni lični seksualni čin, posebno seksualni čin žene, tumači kao prijetnja i smetnja, i legitimno ga je prekinuti u svakom momentu. Umjetnica u ovom, kao i u većini svojih radova, dovodi u pitanje odnos javnog i privatnog i problematizira stav da je privatno zapravo političko. *U performance-u Trokut (Triangle), Iveković predstavlja sve ono što je neophodno u javnoj-i-političkoj umjetnosti: ona ispituje i pomjera granice između privatnog i javnog, između erotskog i ideološkog, i svojim feminističkim, a istovremeno i anarhičnim, umom smješta*

¹⁸⁰ Opis performance-a preuzet sa: <http://www.medienkunstnetz.de/works/triangle/images/4/>, posjećeno 26.03.2016. Prevela M.M.

¹⁸¹ Citirano prema: https://hr.wikipedia.org/wiki/Sanja_Ivekovi%C4%87, posjećeno 26.03.2016.

¹⁸² Parafrazirano prema: Urška Jurman (ur.), *Sanja Iveković: Public Cuts*, Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E./P.A.R.A.S.I.T.E Institute, 2006, p. 28.

¹⁸³ Ibid.

privatno u(z) političko.¹⁸⁴ Svojim radovima, svojim takozvanim javnim rezovima, Sanja Iveković nastoji prikazati stvarnu sliku društva i stvarnosti i ukazati na ogroman nesrazmjer sa propagiranom slikom i prividom reda, mira, blagostanja, sloboda i ravnopravnosti, a posebno razliku između propagirane javne slike žene i njenog stvarnog identiteta i položaja u privatnom i javnom prostoru. Performance *Trokut*, uz mnoštvo drugih njenih radova, predstavlja idealan primjer nastojanja umjetnice da izađe iz okvira nametnutog patrijarhalnog sistema vrijednosti i rekonstruiše nametnutu sliku žene, gledane *odozgo (the look from above)*¹⁸⁵ i uzurpira politički/javni prostor u koji postavlja demarkirano tijelo žene kao politički subjekt. Sanja Iveković koristi svoje vlastito tijelo kako bi ostvarila svoju aktivističko-umjetničku misiju. Tijelo umjetnice (*artist-self*) postaje lični čin performativnosti (*personal act of performativity*).¹⁸⁶

Performance Sanje Iveković jedan je od najboljih primjera društveno angažiranog performance-a u Jugoslaviji. Njena umjetnička praksa zasniva se na ideji *umjetničkog djelovanja u svrhu društvenog aktivizma*, a koja se ogleda u tome što umjetnica u svojim radovima prebacuje naglasak s *estetskih kategorija na etička načela*¹⁸⁷. Poslije raspada Jugoslavije, Sanja Iveković je nastavila da se bavi socijalno angažiranom umjetnošću, problematizirajući u svojim radovima transformaciju političkih sistema, historijske nepravde, kao i nasilje nad ženama. *Danas se ubraja među najveće videoumjetnice i performerice s kraja 20. stoljeća, uz Valie Export, Marthu Rosler i Marinu Abramović, a strani je art magazini često vežu i uz Garyja Hilla te Vita Acconcija*.¹⁸⁸ Savremena stručna javnost smatra je i jednom od istaknutih savremenih umjetnica i aktivistkinja na internacionalnoj umjetničkoj sceni.

3.4.9. Dragoljub Raša Todosijević

Raša Todosijević, uz Marinu Abramović i Radomira Damnjana, smatra se jednim od najznačajnijih predstavnika performance umjetnosti u Jugoslaviji sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća.¹⁸⁹ Kao i Marina Abramović, i Raša Todosijević je svoj prvi performance,

¹⁸⁴ Parafrazirano prema: Bojana Pejić, „Public Cuts“, u: Ibid., p. 18. Prevela M.M.

¹⁸⁵ Bojana Pejić, „Metonymical Moves“, u: Tihomir Milovac (ur.), *Sanja Iveković: Is This My True Face*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1998, p. 30.

¹⁸⁶ Parafrazirano prema: Orly Lubin, „Identity Politics, Body Politics, Location Politics“, u: Ibid., p. 20.

¹⁸⁷ Parafraz. prema: <http://www.filmski.net/dossier/239>, posjećeno 26.03.2016.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Parafrazirano prema: Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, p. 222.

pod nazivom *Odluka kao umetnost*, izveo na Festivalu u Edinburgu 1973. godine. Performance-e *Pranje čistih nogu prljavom vodom*, *Pijenje vode – imitacija i kontrasti*, i *Moje poslednje remek-delo*, izveo je tokom 1974. i 1975. godine. Sadržaji performansa uglavnom parafraziraju neke obične životne radnje i gestove, a pravo pripadništva sferi umetnosti pridaje im samo okolnost uključivanja u postojeći umetnički sistem, što je potvrđeno činjenicom izvršenja ovih radnji u privilegovanim kulturnim prostorima galerije, kao i izvršavanjem ovih radnji od strane ličnosti koja poseduje društveni status umetnika.¹⁹⁰ Todosijevićevo promišljanje o prirodi i poziciji umjetnika i umjetničkog djela iniciralo je nastajanje njegovog sljedećeg performance-a, koncipiranog u obliku pitanja šta je to umjetnost. Umjetnik je 1976. godine za Galeriju Ursule Krinzinger iz Graca snimio video performance pod nazivom *Was ist Kunst, Patricia Hennings?*, u kojem tokom trajanja akcije sve vrijeme uzvikuje istu rečenicu na način sličan vojničkoj naredbi ili policijskom isljeđivanju, želeći svojom ekspresijom proizvesti reakciju publike. Pomenuti performance Todosijević je tokom 1977. i 1978. godine izvodio u Beogradu, Parizu i Torinu. U Amsterdamu 1979. godine, Raša Todosijević je prvi put izveo performance *Vive la France – Vive la Tyrannie*, u kojem umjetnik uzvikuje pomenutu frazu, koja je zapravo svojevrsna parodija poznate fraze *Vive la France – Vive la Libertè*, naizmjenično udarajući željeznom motkom po tvrdoj metalnoj ploči i mekanoj glini, ukazujući na *kritičku i demistifikatorsku intenciju značenja ove akcije*¹⁹¹. Performance-i Raše Todosijevića, kao i performance-i Marine Abramović i Radomira Damnjana, značajni su nadasve jer su u okvirima jugoslavenske umjetničke prakse otvorili jedno novo problemsko područje i dali priliku performance umjetnosti da se razvija u pravom smjeru i postane legitimni umjetnički izraz koji će zauzeti značajno mjesto, kako u umjetničkom, tako i u društvenom sistemu. *U radu ovih umjetnika performans ni u jednim slučaju nije mogao da se svede na proizvoljnost neke svakodnevnog ponašanja identične akcije, već je stalno ostao rukovođen svešću o potrebi dalje i sve zaoštrenijeg problematizovanja pojma i prakse umetnosti istorijskom trenutku koji takvo problematizovanje nužno zahteva. Na taj je način otvoreno jedno novo pitanje o modusima aktuelnih izražajnih postupaka, pri čemu je jasno da se ovde ne radi samo o inovacijama na planu samih postupaka, već je istovremeno reč o znakovima jednog oslobađajućeg primera socijalnog ponašanja, posebno podsticajnog u okolnostima u kojima se sfera umetnosti i sfera kulture u savremenoj realnosti neizbežno upliće u mnogobrojne konflikte i kontradiktorne situacije.*¹⁹² Rad ovih umjetnika s pravom se može smatrati pionirskim pothvatom

¹⁹⁰ Ibid., p. 223.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid., p. 224.

konstituisanja performance umjetnosti u okvirima jugoslavenske umjetničke prakse, kao i pokušajem zaoštavanja odnosa umjetnosti i društva, što će s vremenom rezultirati pojavom sve većeg broja umjetnica i umjetnika koji će se opredijeliti za društveno angažirani performance.

Performance umjetnost tek je jedan od umjetničkih izražaja kojima se koristio Raša Todosijević. Koristeći strategiju *nomadskog ponašanja*, Todosijević je u svom radu koristio mnoštvo umjetničkih postupaka, od primarnog slikarstva, crteža, videa, fotografije, do performance-a i instalacije. Todosijevićevi radovi uvijek su popraćeni njegovim kritičko-teorijskim tekstovima koji se bave pozicijom umjetničke prakse u okviru određenog kulturnog i društvenog konteksta. *Ovo Todosijevićevo vrlo razuđeno delovanje posledica je njegovog sledećeg temeljnog stava: umetnost nije neka vanistorijska pojava, ona u biti ne zavisi od uslova koje nameće inspiracija, senzibilnost, talenat i sl., već je praksa umetnosti rezultat umetnikovih reagovanja na spoznaje o vlastitom mestu u zbivanjima koja čine istorijski kompleks kultura/društvo.*¹⁹³ Društveno angažirani performance Raše Todosijevića direktna je posljedica njegovog neprestanog promišljanja o prirodi umjetnosti, njenoj autonomiji, s jedne, i njenoj uslovljenosti društvenim kontekstom, s druge strane. Došavši do zaključka da umjetnost, posebno savremenu umjetnost, nije moguće sagledavati izolovano, bez sagledavanja društvenog konteksta u kojem nastaje (nerijetko i zbog kojeg nastaje), Todosijević je nastojao da svoj umjetnički rad koncipira na poseban način, pokušavajući zadržati autonomnost umjetničke izvedbe koja će upravo iz svoje autonomnosti komentirati i nerijetko kritizirati kulturne i društvene prilike, drugim riječima, težio je tome da njegovi radovi istovremeno budu umjetnički autonomni i društveno angažirani. *Da bi istakao svoju umetničku posebnost preduzeo je sve da izgradi i odbrani delo koje će biti umetnički čisto, ali i psihološki provokativno, koje će biti ne samo misaono zasnovano već i socijalno aktivno.*¹⁹⁴ Njegovi performance-i jedan su od najboljih primjera društveno angažiranog performance-a u Jugoslaviji.

Ako u srpskoj umetnosti postoji čovek-dada onda je to bio u epohi konceptualizma Dragoljub Raša Todosijević.

Primenio je, demonstrirao i izveo sasvim različite destruktivne, decentrirajuće i ironijske strategije i taktike umetničkog i antiumentničkog delovanja i ponašanja. Njegovo delovanje i ponašanje bilo je usmereno, ne toliko na provokaciju i šokiranje masovne publike, koliko na destabilizovanje i decentriranje temelja 'likovnih

¹⁹³ Cit. prema: Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, p. 473.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 476.

*umetničkih profesija', i, time, političkog horizonta umetničke profesije u srpskom i jugoslovenskom socijalističkom modernizmu.*¹⁹⁵

Seriju Todosijevićevih performance-a pod nazivom *Was ist Kunst?*, Šuvaković smatra jednim od najboljih primjera političkog performance-a.

*Performansi nazvani „Was ist Kunst?“ groteskno reaktuelizuje represivni – nasilni odnos muškarca (umetnik) i žene (saučesnica u performansu). Muškarac je akter, a žena je žrtva. U performansima učestvuje umetnik koji histerično i preteći uzvikuje pitanje „Was ist Kunst?“ i pasivni učesnici performansa kojima se umetnik obraća. Po Todosijeviću, način na koji umetnik postavlja pitanje o umetnosti jeste umetničko delo. Time on ukazuje na to da umetničko delo ima performativnu – izvedbenu formu. Smisao izvođenja se ostvaruje činom izgovaranja i ponašanja u specifično motivisanom kontekstu represije i isleđenja, koje referentno ukazuje na političke mehanizme nadzora, kontrole i kazne u totalitarnim režimima. Izgovaranje pitanja na nemačkom ironično dotiče traumatične odnose jugoslovenske kulture i sećanja na okupaciju tokom Drugog svetskog rata, tematizacije nacizma, političkog terora i totalitarizma. U socijalističkoj Jugoslaviji teme nacionalsocijalizma, nemačkog kulturalnog identiteta i političke represije bile su povezane i označene na najnegativniji mogući način. Todosijević je „označiteljsku strukturu“ tabua nacizma ubacio kao umetnički simptom socijalizma. Ova se inverzija ne može objasniti na konzistentan način, ali zapravo to nije ni cilj umetnika. Namera umetnika je da provocira imaginarnu i fiktionalnu univerzalnost totalitarizma na mestu umetničke autonomije.*¹⁹⁶

Vještina uplitanja mnoštva značenja i provociranja kontroverznih pitanja u naizgled pojednostavljen umjetnički čin, čini Todosijevića vrhunskim umjetnikom i jednom od ikona političke umjetnosti u Jugoslaviji.

*Todosijevićeva umetnička praksa je postala kao simptom orijentisane postpolitičke umetnosti. U poznom socijalizmu i ranoj tranziciji on radi na izvođenju vizuelno i prostorno monumentalnih ikona umetnosti u društvu krize, entropije, provokacije, inverzija i cinizma. Izvesne umetničke produkcije i prakse, od sedamdesetih (sots art), preko osamdesetih (perestrojka umetnost i retrogarda ili retroavangarda, cinički realizam) ka devedesetim godinama, uspostavile su se kao simptomatske prakse unutar umetnosti, kulture i društva.*¹⁹⁷

Umjetnički opus Raše Todosijevića na svojevrsan način sumira karakteristike političke umjetnosti u Jugoslaviji u posljednjim epohama dvadesetog stoljeća. Njegov društveno angažirani performance, kao i društveno angažirani performance-i ostalih umjetnica i umjetnika spomenutih u ovom poglavlju, jasan su pokazatelj postojanja ovog oblika umjetničke prakse u Jugoslaviji, čime je potvrđena teza postavljena na početku ovog istraživanja.

¹⁹⁵ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, p. 331.

¹⁹⁶ Miško Šuvaković, *ibid.*, pp. 333-335.

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 335.

4. ZAKLJUČAK

Ako se umetnik angažuje, onda to ne treba da čini podvrgavajući se nekoj političkoj partiji, već kao umetnik, iz svog načina života. Najosnovniji oblik tog angažovanja jest razmišljanje umetnika ne samo o suštini umetnosti, već i o sebi, o svome položaju u društvu, jer umetnik treba da bude odgovoran ne samo za svoje delo, već i za način na koji se ono prima u društvu u kome živi.¹⁹⁸

Kompleksnost odnosa umjetnosti i politike, umjetnika i društva, tema je o kojoj se raspravljalo u svim epohama, od antičke Grčke do danas, ipak, čini se, najzustrije rasprave vodile su se tokom XX stoljeća, kada su umjetnici odlučno istupili, direktno se suprotstavljajući svim nametnutim sistemima, boreći se za slobodu stvaralaštva i autonomiju djela. Previranja koja su obilježila epohu, uveliko su utjecala na karakter umjetničkih djela, umjetničke teorije i kritike XX stoljeća. Novi pogledi na značaj umjetničkog čina i pozicije umjetnika pokrenuli su nove umjetničke prakse koje su nerijetko za cilj imale uspostavljanje umjetnosti kao aktivnog i konstruktivnog kritičara aktuelne stvarnosti i društvenih normi. Umjetnost performance-a pojavila se kao posljedica revolta i konstituisala se kao jedan od najoštrijih i najprovokativnijih tipova kritike društva od strane umjetnosti.

Pokušaj sagledavanja pojave i razvoja umjetnosti performance-a nemoguće je odvojiti od sagledavanja šireg konteksta u kojem se pojavio ovaj umjetnički izraz. Politika, antropologija, historija, etika i estetiku na jedinstven način su isprepleteni u performance umjetnosti. Angažman umjetnika u ovoj umjetničkoj formi dostigao je svoj vrhunac. Svojim životom, svojim tijelom, svojim bićem i umom umjetnik kreira svoj umjetnički čin (performance). Društveno angažirani performance predstavlja najizravniji komentar društva, umjetnosti, njihovog uzajamnog odnosa, pozicije umjetnika u kolektivu i percepcije njegovog umjetničkog čina kao društvene pojave dovoljno snažne da motiviše promjene. Bavljenje performance-om, u širem smislu znači bavljenje čovjekom i njegovom zajednicom, njegovom politikom i estetikom, i nadasve njegovim potencijalom za promjenom i napretkom.

¹⁹⁸ Mikel Difren, *Umjetnost i politika*, Sarajevo: Svjetlost, 1982, pp. 11-12.

Pripreme za pisanje ovog rada podrazumijevale su kompleksno istraživanje konteksta u kojem se desio performativni zaokret, pokušaj sagledavanja razvoja historije umjetnosti od modernizma naovamo, razumijevanje političkih prilika i društvene atmosfere u kojoj se pojavio performance, razumijevanje performance-a kao nove umjetničke prakse i tendencija umjetnika da reaguju na društvene prilike i budu pokretači promjena ili bar savjesni pojedinci koji otvoreno ukazuju na propuste u društvu. Sljedeća etapa bila je pokušaj razumijevanja političkog i društvenog konteksta u kojem se pojavio performance u Jugoslaviji, upoznavanje sa jugoslavenskom modernom, drugom linijom, novom umjetničkom praksom, te pokušaj izdvajanja društveno angažiranog performance-a iz šireg izbora djela jugoslavenske umjetnosti performance-a.

Postavljanje jugoslavenskog performance-a u širi kontekst svjetske umjetnosti performance-a rezultiralo je uvidom u specifičnosti djela koja se javljaju na jednom drugačijem geografskom području i u jednom jedinstvenom društveno-političkom ozračju. *Umetnost određene kulturne sredine najpre i najbolje se ističe po tome kako ona uspeva da ažurno korespondira sa generalnim problemskim tokovima, ta sredina ističe svoj identitet u meri koliki je i kakav lični doprinos umetnika koji u njoj deluju globalnim umetničkim senzibilitetima epohe.*¹⁹⁹ Performance pojedinih jugoslavenskih umjetnika na jedinstven način je postao dijelom identiteta sredine u kojoj je nastajao i pokušavao se konstituisati kao relevantan kritičar slike stvarnosti i sistema vrijednosti. U sredini kao što je bila jugoslavenska, u kojoj je *uspostavljena potpuna sraslost države i Partije*²⁰⁰, pojava performance-a, posebno društveno angažiranog performance-a, ima posebnu težinu i značaj, s obzirom na specifičnost društvenih prilika u kojima nastaje. Određeni broj jugoslavenskih umjetnika oduvijek je vršio određeni skok ustranu od nametnutih normi i krčio put budućim generacijama umjetnika, otvarajući mogućnosti za pojavu novih umjetničkih tendencija i prakse koja će direktno komentarisati anomalije u društvu i stvarati društveno angažiranu umjetnost. *Otpori među umetnicima počeli su u znaku neprihvatanja 'dirigovanog stvaralaštva'. Do suprotstavljanja je došlo već početkom pedesetih godina.*²⁰¹ Već krajem pedesetih godina počele su značajne promjene koje će postepeno dovesti do sve veće autonomije umjetničkog stvaralaštva čak i u okviru zvanične umjetničke scene, ali i otvaranja mogućnosti za nastanak alternativne scene u okviru koje će se pojaviti društveno angažirani performance i druge umjetničke prakse koje zagovaraju veće

¹⁹⁹ Ješa Denegri, *Fragmenti: šezdesete: devedesete: umetnici iz Vojvodine*, Novi Sad: Prometej, 1994, p. 9.

²⁰⁰ Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988*. Treća knjiga: *Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, Beograd: Nolit, 1988, p. 460.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 323.

slobode umjetnika i direktno reaguju na propuste u društvu. Od 1958. godine Partija se distancirala od umjetnosti. *Partija je prepuštala umetnost autonomnom životu i umetnicima.*²⁰² To je bio jedan od ključnih preduslova za pojavu nove umjetničke prakse i otvoreniji pristup društvenim fenomenima od strane angažiranih umjetnika. Specifičnost jugoslavenskog društveno angažiranog performance-a u odnosu na svjetske tokove, posljedica je specifičnosti društvenih problema jugoslavenskog društva. *Položaj umetnosti u društvima koja kontroliše jednopartijska država osoben je.*²⁰³ S druge strane, univerzalnost jugoslavenskog društveno angažiranog performance-a uvrštava ga u širi kontekst svjetske umjetnosti performance-a, potvrđujući njegov kvalitet i značaj.

Društveno angažirani performance u Jugoslaviji dio je *eksperimentalnih i radikalnih oblika umjetničkoga i teorijskog djelovanja*²⁰⁴ koji su indirektno utjecali na *novi ustroj društvenih vrijednosti, iznikao iz kritičkoga odnosa prema socijalnim, političkim i etičkim posljedicama dotadašnjeg razvoja jugoslavenskoga socijalističkog društva i iz otpora prema načinu funkcioniranja njegovih institucionalnih mehanizama*²⁰⁵. Samo postojanje ove umjetničke prakse bitan je dio identiteta jugoslavenskog društva, a njegova angažiranost svjedoči o kosmopolitskom identitetu umjetnika koji su ga izvodili i njihovim tendencijama da iskorače iz bliskog i poznatog i upuste se u istraživanja srodna onima na svjetskoj umjetničkoj sceni tog vremena. Otpor umjetnika i pokretanje na angažiranu akciju uveliko su doprinijeli razvoju novih umjetničkih tokova koji su predstavljali bitan segment jednog novog, otvorenijeg, jugoslavenskog društva. Provokativnost, *političnost i društvena interventnost performansa*²⁰⁶ čine ga jednim od najpotentnijih umjetničkih izraza u obzervaciji i potencijalnoj transformaciji društva. Razvojni put jugoslavenskog društva naprasno je prekinut disolucijom koja je označila prestanak postojanja Jugoslavije i nastanak jednog novog koncepta uređenja društava koja su nastala transformacijom jugoslavenskog. Trag o postojanju jedne države, njenog društva i sistema vrijednosti, ostao je vjerodostojno zabilježen u djelima umjetnika koji su živjeli i stvarali u turbulentnim vremenima njene historije i njenog nestanka.

²⁰² Ibid., p. 331.

²⁰³ Dušan Bošković, *Estetika u okruženju*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Filip Višnjić, 2003, p. 19.

²⁰⁴ Ljiljana Kolečnik, „Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost“, u: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950.-1974.*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012, p. 180.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, p. 142.

L I T E R A T U R A

ARGAN, Giulio Carlo, Achille Bonito Oliva, *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000 . 2*, Beograd: Clio, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo, *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit, 1982.

BOŠKOVIĆ, Dušan, *Estetika u okruženju*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Filip Višnjić, 2003.

DENEGRI, Ješa, *Fragmenti: šezdesete – devedesete: umetnici iz Vojvodine*, Novi Sad: Prometej, 1994.

DENEGRI, Ješa, *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Novi Sad: Edicija Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.

DIFREN, Mikel, *Umjetnost i politika*, Sarajevo: Svjetlost, 1982.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić, 2009.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson, 1988.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art from Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson (World of Art), 2001.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art Since The 60s*, New York: Thames & Hudson, 2004.

ILIĆ Battista, Aleksandar, Diana Nenadić (ur.), *Monografija Tomislav Gotovac*, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, 2003.

JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007.

JURMAN, Urška (ur.), *Sanja Iveković: Public Cuts*, Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E./ P.A.R.A.S.I.T.E Institute, 2006.

KOLEŠNIK, Ljiljana (ur.), *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950.-1974.*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012.

KURSPAHIĆ, Nermina, *Likovna kazivanja*, Sarajevo: Svjetlost, 2001.

MILOVAC, Tihomir (ur.), *Sanja Iveković: Is This My True Face*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1998.

OLIVA, Achille Bonito, Giulio Carlo Argan, *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000 . 1*, Beograd: Clio, 2004.

OLIVA, Achille Bonito, Giulio Carlo Argan, *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000 . 3*, Beograd: Clio, 2006.

PETRANOVIĆ, Branko, *Istorija Jugoslavije 1918-1988. Treća knjiga: Socijalistička Jugoslavija 1945-1988*, Beograd: Nolit, 1988.

SUSOVSKI, Marijan (ur.), *Nova umjetnička praksa, Dokumenti 3 – 6*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.

ŠPOLJAR, Marijan (ur.), *Vlasta Delimar*, katalog izložbe u Galeriji Koprivnica, 16-26.03.1984, Koprivnica: Centar za kulturu, 1983.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005.

VLAISAVLJEVIĆ, Ugo, *Jusuf Hadžifejzović: Depografija Evropa* (katalog izložbe), Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2011.

OSTALI IZVORI

DŽUVEROVIĆ, Lina, *Sanja Iveković*, Tate Britain website, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-biography/sanja-ivekovic>, posjećeno 15.03.2016.

MARCOCI, Roxana, *Sanja Iveković: Sweet Violence*, Museum of Modern Art website, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1134?locale=en>, posjećeno 20.03.2016.

<http://www.filmski.net/dossier/239>, posjećeno 26.03.2016.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/triangle/images/4/>, posjećeno 26.03.2016.

Razgovor s umjetnikom Jusufom Hadžifejzovićem, galerija Zvono, 2010.

VUJANOVIĆ, Branka, *Jusuf Hadžifejzović i umjetnost transgresije*, preuzeto sa: <https://hadzifejzovicjusuf.wordpress.com/texts/branka-vujanovic-jusuf-hadzifejzovic-i-umjetnost-transgresije/>, posjećeno 12.12.2016.

https://hr.wikipedia.org/wiki/Sanja_Ivekovi%C4%87, posjećeno 26.03.2016.

