

Milena Dragičević-Šešić

UMETNOST PERFORMANSA – SAPOSTOJANJE ILI PROŽIMANJE (brisanje granica među umetnostima)

Sušтина performansa kao medija je u širenju radikalnih umetničkih predloga – provokacija. Označava se različitim nazivima: umetničke akcije, hepeninzi, socijalne skulpture, provokacije, intervencije... Ipak, svi su ti termini nastajali u određenoj epohi i vezani su za izvestan oblik performansa, tako da smo se opredelili za termin performans, nastojeći da mu damo najšire moguće značenje. Performans podrazumeva živo izvođenje određene umetničke ideje, korišćenjem tela, glasa i pokreta umetnika ili njegovih modela – aktera performansa. "Živi pokreti aktera konstantno su korišćeni kao oružje protiv konvencija etablirane umetnosti" (Roz Li Goldberg). Izvodi se najčešće u galerijskom, ili alternativnom, neuobičajenom prostoru za predstavljanje umetničkih dela. Istovremeno, performans odgovara i teorijskim postavkama "otvorenog dela" (Umberto Eko), jer omogućuje različita "čitanja" uslovljena iskustvom i senzibilitetom primalaca. On ima svoje mesto podjednako značajno i u istoriji muzike (Erik Sati, Kejdž), pozorišta (Žari, Šlemer, Livingovci), baleta (od Labana i Delkroza do Kaningema i Pine Bauš), filma (*Međučin* Rene Klera, alternativni filmski projekti Toma Gotovca, Vlade Peteka, Mihovila Pansinija); ali, performans je najviše istražen i proučavan pomoću kategorijalnog aparata istorije likovnih umetnosti kao naučne discipline. Teorija književnosti se performansom bavi samo uzgred, kao oblikom "akcionizma", ili književnih večeri kojima se na jedan nov i neuobičajen način populariše pesnička reč. Izražajni oblici književnog performansa stoga su bliski skeču sa pevanjem ili su pak, na drugoj strani, demonstracija ekspresivnosti glasa i pokreta. Međutim, performans najčešće nije razgraničen od drugih formi date umetnosti koja predstavlja samo novu, eksperimentalnu ili avangardnu formu bavljenja jednom umetničkom granom. Da li i u kojoj meri predstave rađene u Blek mauntin koledžu jesu predstave ili performansi? Da li su predstave Pine Bauš i Boba Vilsona – predstave, a ne performansi, ma kako uticale na umetnost performansa? No, ključno pitanje svakako jeste: kako danas odvojiti grane umetnosti? Da li performansi – projekti Miše Savića i Gordane Novaković treba da se razmatraju u kontekstu savremene muzike ili savremenog

likovnog izraza? Da li je prostor izvođenja performansa – koji je najčešće galerijski – presudni faktor koji motiviše teoretičara da se opredeli? Uostalom, i Nam Džun Pajk potekao je sa muzičkog fakulteta (Šenberg i elektroakustička muzika), a danas je poznato ime upravo u domenu vizuelnih, likovnih umetnosti u širem smislu.

Odakle interesovanje za performans među likovnim umetnicima, muzičarima i pesnicima? Šta to likovni jezik ili jezik književnosti ne omogućavaju, a omogućavaju jezik i stilska izražajna sredstva performansa? (Pozorišni i filmski umetnici, naročito oni koji su profesionalno obrazovani u adekvatnim školama, retko koriste performans kao formu iskaza). Željena provokacija kroz likovno delo stiže do gledališta putem individualnih gledanja galerijske publike. Publika koja dolazi pojedinačno ili u manjim grupama ne može da podeli šok, ogorčenje ili oduševljenje. Isto to važi za susret čitaoca i književnog dela. Čitanje je još više individualni, usamljenički čin – kao i pisanje i rad u ateljeu. Izostaje direktan kontakt stvaralaca i publike, impuls publike važan u procesu stvaralaštva ili realizacije. Izostaje interstimulacija kao važan element "pozorišnih događanja". Uopšte, u osnovi ovih napora leži želja da se "stvori događaj" (koji se desi ponekad u likovnoj umetnosti prilikom otvaranja velikih manifestacija); iako su likovni umetnici odbili da koriste termin hepening, on je ušao u kritičarsku i dnevnu novinarsku praksu samo zahvaljujući naslovu jednog od dela Alana Kaprova.¹ U jesen 1959. godine Kaprov organizuje *18 Hopeninga u 6 delova* u jednoj njujorškoj galeriji i od tada se termin hepening koristi za označavanje ovakvih događanja. *Odnos prema publici* u najširem značenju je, dakle, ključ za razumevanje potrebe umetnika za performansom kao izražajnim sredstvom, ali je to i odnos prema "kulturnom krugu" – grupi, kulturnoj javnosti u užem smislu.

Interesantno je da se performans uvek javljao kada se grupa umetnika različitih grana umetnosti ali sličnih senzibiliteta okupljala oko istih ideja.²

1 Kaprow, Allan – *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, 1966. Termin hepening vezan je za određeni istorijski period – od pedesetih do sedamdesetih godina, i označavao je multimedijски spektakl koji se izvodio na ulici, u pozorištima, itd...

2 *Futuristi*: Marinetti, Bala, Rusolo (komp.), Umberto Bočoni.
Dadaisti: Marsel Jančo, Tristan Cara, Žan Arp, Huelzenbek. Oko Kabarea Volter okupljala se umetnička i intelektualna elita Evrope koja se sklonila od rata: Rudolf fon Laban, koreograf, sovjetski egzilanti: Lenjin i Zinovjev, pisci kao Leonard Frank, Vedekind, Sofi Tauber, reditelj Hans Rihter.

Nadrealisti i francuski dadaisti: Apoliner, Pikabja, Rene Kler, Fernan Leže, Pikaso, Erik Sati, Man Rej, Dišan, Kokto, Pol Elijar.

Ruski avangardisti, proletkultovci, Bauhaus.

Koledž Blek Mauntin: Džon Prajs, Džozef i Ani Albers, Ksanti Šavinski, Kejdz.

Grupa *Fluxus*.

Takođe je očit *transnacionalni karakter* ovih projekata. Čak ni u Italiji, futuristi nisu bili u umetničkom smislu nacionalno isključivi. Koristili su muziku Stravinskog, inspirisao ih je Djagiljev, uzor im bio Alfred Žari. Kontaktirali su i razmenjivali radove sa zenitistom Ljubomirom Micićem. I kod nas je performans počeo da se razvija u trenutku kada se formira "grupa" koja istovremeno nastoji i da nađe oslonac u svetskim iskustvima: konceptualisti sedamdesetih godina u Studentskom kulturnom centru, Urbazona devedesetih godina vezana za Radio B-92, kasnije za Rex i Paviljon Veljković (scena koja je najbolje bila predstavljena festivalom Alter Image u okviru jubilarnog 30. BITEF-a).

Za pojavu performansa u jednoj sredini, dakle, potrebna je scena na kojoj se sučeljavaju umetnici različitih profila, institucije otvorene da prime hepeninge/performance, mediji dovoljno otvoreni da o njima izveštavaju i zainteresovana publika da takvim hepeninzima prisustvuje. Jedan umetnik retko može da stvori scenu. Milica Mrđa Kuzmanov jeste jedna od retkih umetnica performansa u Novom Sadu, ali u okruženju INFANT-a kao festivala inovativnih teatarskih formi, časopisa "Transkatalog", festivala Videomedeja.

ŠKOLE I FAKULTETI KAO OSLOKAC "PERFORMANCE UMETNOSTI"

Proučavajući istorijski razvoj performansa može se konstatovati da se u velikoj meri performans razvija u onim sredinama u kojima postoje škole i fakulteti otvoreni prema umetničkom eksperimentu i otvoreni prema prožimanju umetničkih disciplina.

Delkroz osniva u gradiću Helerau, blizu Drezdena, Internacionalni plesni centar koji radi do 1914. godine (tu je, pored drugih, i Apia izveo svoje prve scenografije, a Maga Magazinović dobila najvažnija saznanja o savremenom plesu...)

U okviru Bauhauusa organizovan je prvi pravi kurs – edukacija za performans, koji je vodio Lotar Šrejer, ekspresionista i dramatičar iz Berlina (grupa Šturm). Taj kurs je od početka imao formu kooperacije (studenti učestvuju u izradi figura za Šrejerove projekte). Kurs se odvijao u skladu sa zahtevima ekspresionističkog teatra kojeg su karakterisali melodramska osnova projekata, bliskost sa crkvenim teatrom, emocionalnost na sceni, a što je sve bilo suprotstavljeno osnovnim idejnim i estetskim linijama Bauhauusa. Zbog toga je Šrejer morao da ode već 1923. godine, a upravljanje ovim odsekom bilo je povereno Oskaru Šlemeru (koji je imao podjednaku reputaciju kao slikar, vajar, ali i plesni producent).

Koledž Crna planina u Severnoj Karolini je, pod rukovodstvom Džona Prajsa, od 1937. godine, nastojao da formira raznovrsne i specifične umetničke programe. "Umetnost se bavi pitanjem KAKO a ne pitanjem ŠTA; ne literarnim sadržajem, već izvođenjem sadržaja. Performans – kako je to urađeno, jeste sadržaj umetnosti", bio je kredo Džona Prajsa. Primivši neke od izbeglica iz Bauhauusa – Džozefa i Ani Albers za rukovodioce performans programa – utro je put američkoj umetnosti performansa i njegovom prodiru na svetsku scenu. Džozef i Ana brzo dovode i Ksantija Šavinskog koji pokreće kurs: "prostora, forme, boje, svetla, zvuka, pokreta, muzike, vremena ..." Prvi performans sa Bauhaus repertoara izveden u koledžu Crna planina "Spektrodrama", predstavljao je "edukativni metod čija je namera da uspostavi razmenu između umetnosti i nauke koristeći pozorište kao laboratoriju i mesto za akciju i eksperimentisanje". (Roz Li Goldberg, pp. 121-2)

Za letnju školu koledža Crne planine ključna je 1948. godina kada su se pored njih okupili i Bakminster Fjuler, Džon Kejdž, Kaningem i Vilijam de Koning. Do 1952. godine Kejdž stiže do najčuvenijeg dela 4'33", kada je njegov prvi interpretator Dejvid Tjudor sedeo mirno za klavirom četiri minuta i tridesettri sekunde, podigavši ruke tri puta. Sve što se čulo tada u sali Kejdž je smatrao muzikom, pa i tišinu, kada je publika ćutala. Kejdž se vraćao koledžu nekoliko puta, unosio Zen-budističke meditacije kao praksu, izvodio performanse sa Kaningemom, Raušenbergom... To je bio razlog da ga Škola za socijalna istraživanja u Njujorku, pozove 1956. godine da formira svoj kurs za filmske reditelje, muzičare, pesnike – tu su Alan Kaprov, Džordž Breht, Al Hansen, Dik Higin, a na predavanja su dolazili i njihovi prijatelji: Džordž Sigal, Džim Dajn. Svi su oni već imali kao polazište iskustvo Dade, nadrealizma, napuštali su tradicionalno štafelajsko slikarstvo, nastavljali Raušenbergov i Polokov rad.

U Evropi je tu ulogu imala Akademija u Dizeldorfu. Jozef Bojs, primljen na tu Akademiju 1961. godine, već 1963. organizuje Fluxus festival. Otpušten je 1972. godine (uprkos protestima studenata), jer je za evropske umetničke škole njegov rad bio isuviše radikaln. Prelazi na Free university u Berlinu i nastavlja da deluje okupljajući brojne sledbenike iz čitavog sveta. Danas i u istočnoj Evropi, gde su ovakva dešavanja bila nezamisliva u okrilju umetničkih škola, Akademija umetnosti u Sent Petersburgu jedne školske godine (1995-96) upisuje dvadeset studenata na "intermedijalni smer" – umetnost performansa (najveći broj su studenti likovnih umetnosti, ali i pozorišne režije, kompozicije, psihologije). Studenti i nastavnici su smešteni u Carskom selu (koncept kampusa – kreativne radionice, izmeštenog središta). Proces rada obuhvata: a) izradu koncepta performansa – debata o ideji, strukturi, dramaturgiji (filosofija); b) realizaciju performansa u adekvatnom prostoru; c) snimanje per-

formansa video kamerom – video zapis – moguća i montaža – stvaranje video rada; d) projekat instalacije u kojem će trajno figurirati video rad kao poseban deo. Ovde se, dakle, već u procesu školovanja insistira na brisanju granica između umetničkih disciplina i na procesu umetničkog stvaralaštva koji, polazeći od idejno-filosofskih postulata, vodi ostvarenju multimedijalnog umetničkog projekta.

ESTETIKA PERFORMANSA

Citatnost

Ma kako i ma koliko širili prostore slobode u društvu (pa i u umetnosti), performansi ostaju najčešće unutar referentnog okvira koji je praktično postavila avangarda dvadesetih godina, s tim što se tehnologija i izražajna sredstva menjaju. Citiranje prethodnika je pravilo u performansima, a veliki broj njih se i realizuje kao *hommage* kulturnim ličnostima avangarde. Već je futurista Marinetti krenuo sa referencom na Alfreda Žarija – izvođenjem svoje predstave *Roi Bombance* (1909) u istom pozorištu gde je premijerno izvođen *Kralj Ibi* (11. 12. 1896). Tako se Kejdz pozivao na Rusola (*Umetnost buke*), ali i na Bakminstera Fjulera, Dišana, Mekluana.

Kejdz, Bakminster Fjuler i Viljem de Koning, zajedno su rekonstruisali Satijevu predstavu: *Pipci Meduze*. Kejdz je morao da drži i predavanje "U odbranu Satija", a na večernjim koncertima uz klavirske demonstracije Satijeve muzike, koriste se i drvene kašike, papir, metal, gumene trake, stvarajući zvuk perkusionističkog orkestra. Karakterističan je primer Nam Džun Pajka koji radi *hommage* Kejdzu, *hommage* Bojsu (u skladu sa šeširod Hemfrijom Bogarta koji je Bojs uvek nosio).

INTERMEDIJALNOST

("da bi se učila muzika, treba studirati Dišana")

Sušтина performansa jeste intermedijalnost. Već Fredrerik Kisler u predstavi *R.U.R.* prema Karelju Čapeku u pozorištu na Kirfirstendamu u Berlinu 1922. primenjuje *kinetsku scenu* koristeći ekran preko koga vlasnik fabrike nadgleda radnike i prima posetioce. To je bila prilika da se koristi film umesto kulisa. Filmovi se projektuju na različite delove scene, u zavisnosti na šta se odnose, tako da pokreti kamere "uvlače" posetioca unutra, ili ga odbijaju i zastrašuju. Zatim slede Piskatorovi projekti i brojni projekti ruske avangarde.

Dakle, koreni integracije filmske tehnologije u umetnost performansa su duboki. *Medučin*, film Rene Klera, snima se upravo za performans predstavu *Zatvoreno! (Relache)* za koji je sinopsis (kao i za performans u celini) napisao Fransis Pikabja. U filmu su i dadaisti Men Rej i Marsel Dišan koji igraju šah

na ivici krova. Prvi čin počinje serijom simultanih događaja. Men Rej meri prostor scene. Vatrogasac poliva vodom. U pozadini svetlost povremeno osvetljava nagi par – oživljenu sliku Adama (koga je igrao Dišan) i Eve Luke Kranaha. Sati je dao zvučnu osnovu koja je skrupulozno pratila svaki rez. Drugi čin je otpočeo transparentima: "Erik Sati je najveći muzičar sveta", i "Ako niste zadovoljni možete kupiti pištaljke na blagajni za nekoliko novčića"! Na samom kraju predstave Sati i ostali voze u krug mali Citroen od pet konjskih snaga. Štampa je napala događaj: "Zbogom Sati!", a Pikabja je bio oduševljen: "Relache je život, sve za danas, ništa za juče, ništa za sutra!" Fernan Leže je takođe oduševljen: "Sve na sceni je u korist izvođenja predstave, integrisano i organizovano da bi se postigao totalni efekat."

Vitman odlučuje da projektuje slike na ljude, dodajući ultraljubičasto svetlo, tako da figure izgledaju čudno i fantastično. Drugi film se projektuje na pozadinu sa unapred snimljenim istim akterima performansa. Dakle, udvaja se hod, dolazi do ponavljanja, do simultane filmske i realne akcije. Plesna trupa (Džadson dans grupa) uključuje brojne umetnike: Raušenberg, Robert Vitman, Robert Moris, Ivon Rajner.

Početak sedamdesetih performans se uključuje u "mixed-media", proširene medije, jer umetnici kao značajan deo svoje akcije koriste i televizijsku tehnologiju.

Medijski performans je vrsta performansa, forme delovanja likovnih umetnika, posebno razvijene šezdesetih i sedamdesetih godina u sklopu konceptualne umetnosti koja je insistirala na tome da je umetnost pre svega koncept, ideja, a ne roba koja se može kupiti ili prodati.

Telesnost

Robert Moris, skulptor, zainteresovan za proučavanje tela u pokretu, stvara sa njima svoje performanse, a u jednom od njih podvlači "sapostojanje, koegzistenciju statičnih i pokretnih elemenata objekata". U jednoj sekvenci projektuje Mejbridžove slajdove sa golim čovekom kako pomera kamenje, dok se na sceni paralelno odvija ista radnja. Čuvena je i njegova rekonstrukcija Maneove *Olimpije*, gde on sam igra manipulatora prostorom, noseći masku koju mu je kreirao Džasper Džons).

Sedamdesetih godina stiže nova generacija performerera; bodi artisti realizuju svoje projekte, bilo korišćenjem sopstvenog tela kao umetničkog materijala, bilo pozicioniranjem sopstvenog tela u prostoru, bilo pokretanjem delova tela na određen način i u određenom ritmu. Druga grupa umetnika počela je da nosi kostime kako na performansima tako i u svakodnevicu, stvarajući žive skulpture. Koncentracija na sopstvenu ličnost i pojavu označava novu autobiografsku praksu.

Politička i društvena upitnost

I u Americi i u Evropi se istovremeno razvija umetnost performansa u sklopu opštih političkih i kontrakulturnih dešavanja, ali i kao reakcija na apolitičnost i otuđenost apstraktne umetnosti i drugih etabliranih umetničkih pravaca. Tako su ponovo nađeni "dadaistički instrumenti" koji su korišćeni za napad na institucije sistema – establišmenta; organizovani su "Fluxus događaji" na ulicama gradova, a ne više samo u galerijskim prostorima. Središta događanja bili su Keln, Amsterdam, Dizeldorf i Pariz, a Jozef Bojs, Iv Klajn i Pjero Manconi kulturna su imena performansa ovog perioda. Klajn više ne slika modele – on slika sa modelima; za njega je čin slikanja kao performans borba za imaterijalnost umetnosti (protiv robnonovčanih, tržišnih odnosa u umetnosti). U jednom trenutku se bacaju zlatni listići u Senu, a kupac spaljuje ček.

Ključni umetnik ovog perioda, Jozef Bojs počinje sa "story telling" oblikom performansa, držeći mrtvog zeca u rukama i objašnjavajući zašto više voli da priča mrtvoj životinji nego ljudima. Koristi i motiv krsta kao simbola podeljenog čovečanstva i preispituje socijalne, političke i duhovne polarizacije. Performans *Kojot: ja volim Ameriku*, trebalo je da bude paradigma za "kojot kompleks" – dakle odnos prema američkim Indijancima, ali i Amerike prema celom svetu. To je bila ideja "socijalne strukture" – prenošenja osobina grupe na jednu osobu ili životinju (stara ideja futurista). Bojsova politička angažovanost predstavljala je uzor i inspiraciju brojnim umetnicima širom sveta.

Interaktivnost

"Interaktivni performansi" (slično i Bojsovim sesijama "pitanja-odgovori") podrazumevaju značajno uključivanje publike u samu akciju ili omogućavanje publici da isti događaj – scenu, vidi iz najrazličitijih uglova istovremeno. Joan Jonas u čuvenom performansu *Funnel* (Univerzitet u Masačusetsu, 1974) udvostručuje efekat svoje akcije i preko TV ekrana. Ili Nam Džun Pajk koji meditira ispred sopstvene slike: Video Buda projekat. Tada se stvarnost pred nama pojavljuje istovremeno sa svojom reprodukcijom. Aktivno i pasivno ponašanje publike je u centru performansa njujorškog umetnika Dana Grahama, koji uvodi ogledala i video opremu da bi izvođači bili istovremeno i gledaoci svojih akcija, a i da publika može da posmatra i sopstveno, ranije ili trenutno ponašanje. (*Two Consciousness Projection*, 1973; *Present Continuous Past*, 1974.) Tako se uvodi koncept istoričnosti u performans, gde video omogućava igru sa stvarnim i fiktivnim vremenom.

U projektu *Dve svesti projekcija*, dve osobe su se gledale kroz kameru – na monitoru, i opisivale šta vide i kako sebe vide. Tako su one obe i pasivni (objekti snimanja i gledaoci) i aktivni učesnici performansa. Ovome valja dodati i "Alen Kaprov – hello" – direktan prenos razgovora komunikacije ljudi sa različitih lokacija. Kaprov daje instrukcije kada koja lokacija da se uključiti.

Grahamova teorija odnosa prema publici zasnovana je na Brehtovim shvaćanjima po kojima bi publika morala da bude samosvesna, a ne uljuljkivana "lažima", pričama.

Deep steep (La Mama, Njujork, 1986) i *Chang in a Void Moon* (1982-83) performansi Džona Džesuruna (John Jesurun), preispituju granice između medija i realnog života, koristeći se i filmskim zapisima, ali i stilskim figurama preuzetim od filmske režije: fleš-bek, skokovit rez. "On je ušao pravo u film i televiziju, suprotstavljajući celuloidnu realnost realnosti krvi i mesa ili, kako je sam Džesurun govorio, pozicionirajući govorenje istine govorenju laži. Džesurunov video teatar je bio važan indikator svoga vremena: "ta haj-tek" (*high-tech*) drama je koliko primer preovlađujućeg medijskog mentaliteta, toliko i znak nove teatralizacije performansa" (Roz Li Goldberg, p. 195) koja će ga obeležiti krajem osamdesetih godina. Lori Enderson koristi termin *autobiografija* za svoje projekte u kojima iznosi sve ono što joj se dešava, što je imala nameru da uradi, itd. Koristi i film, i video, i zvuk i "solilokvij". Zamagluje razliku između realnosti i performansa.

NERAZUMEVANJE – NEKOMUNIKATIVNOST PERFORMANS PROJEKATA ISTORIJA PERFORMANSA U BEOGRADU

Politički pa i kulturni establišment dočekuju "na nož" performanse i eksperimente, inače retke u kulturnom životu Beograda šezdesetih i sedamdesetih godina. Tako hepening novosadskih umetnika (grupa Februar) pod nazivom *Zakuska novih umetnosti*, održan 9. februara 1971. godine u Domu omladine, kritičar "Politike" opisuje kao "razbarušeni provincijski hepening". Izvođači, uvijeni u čaršave, prave žive skulpture, pišu stihove i parole. Kritičaru smetaju "neprirodnosti", te bunt, "navodnu novu umetnost" naziva stvaralačkom nemoći. Ipak, tekst završava rečima koje ukazuju na to da članak ima funkciju upozorenja, te da, ako se nešto ne izmeni, do represije ipak može doći: "Ne plediraju ovi redovi ni za kakve sankcije, ali traže: u ime ugleda koji je Dom omladine stekao u našem javnom životu, a društvo mu je obilno pomoglo da do tog ugleda dođe – može se zahtevati da funkcioneri Doma omladine povedu više računa o nivou programa onih kojima ukazuju gostoprimstvo." (*Politika*, 13. februar 1971). Tako zapravo počinju sedamdesete godine.

Klokotristička akcija. Klokotizam – terapija rada održava se po prvi put 24. 12. 1979.³ Klokotizam sebe definiše kao "samo i samo laboratoriju umetnosti",

3 Učestvuju: M. Bulatović, D. Babić, D. Svirčev, R. Đokanović, S. Ilić, M. Vukadinović, R. Šarenac, B. Veljković, M. Krsmanović, J. Flora, I. Rastegorac, A. Sekulić, A. Puslojić, S. Ignjatović, M. Japundža, M. Knežević, S. Trifković, F. Zagoričnik, V. Despotov, J. Šalgo, K. Milunović, B. Doru, I. Ratković, P. Ristić, A. Marinović, E. Demnievska, M. Nešić, V. Jakić, T. Stevanović ...

"začetak buduće umetnosti". Pojmovi koji su u opticaju: terapija, terapija rada, javni čas, ukazuju na dve osnovne težnje klockotrasta: da prodru što više u javnost, da je medijski uzburkaju, ali i da angažuju, uzbude publiku, obezbede participaciju (terapija). Koristeći se ritualnim scenskim elementima te simboličkim predmetima stvaraju "klockotrastičke scene" (prolaženje kroz zastavu, jaje, grupno slikanje s publikom...). Ovaj projekat se nastavlja 1982.: Klockotrastička situacija – *Muze(j) koštanih figura* (povodom istoimenog broja časopisa *Delo*, br. 10/1982. koji objavljuje niz već poznatih radova autora ove grupe).

4. Otvara se izložba slika, skulptura, ekspanata: E. Demnievska, Đ. Crnčević, K. Milunović, M. Tripković, T. Stevanović, R. Trkulja, V. Đorđević, B. Filipović – Fila, N. Šindik. Težnja klockotrasta da se etabliraju, zapravo da se teorijski potvrdi njihova delatnost u skladu je sa osnovnim ciljem njihovog udruživanja koji je pre svega marketinški, zatim socio-komunikativni, dok je umetnička komponenta sasvim nevažna. Stoga u okviru klockotrastičkih akcija nastupaju umetnici sasvim različitih senzibiliteta i likovnog i književnog izraza. *Želja klockotrasta da od svega prave događaj, da iritiraju i provociraju javnost, ostvaruje se te većina novinara i kritičara sa negativnim predznakom prati ove akcije. Pa iako većina ovih umetnika kada samostalno izlaže dobija drugačiji tretman kritike, dok se u ovoj grupi njihov rad, pre svega zbog buke koja se stvara, ocenjuje negativno.* Ipak, mora se priznati da je Dom omladine imao hrabrosti da svoj prostor otvori za ovu grupu koja gotovo da ni sa koje strane nije doživljena kao autentična i koja je uvek predstavljala otvoreni rizik za konflikt sa publikom.

U hepening se može uvrstiti i aktivnost sasvim specifičnog umetnika Koste Bunuševca. Tek postepeno, vezujući se za Dragoša Kalajića, Olivera Mandića, Ljubomira Šimunića, Bunuševac kreće putem kojim ide tek nekolicina umetnika, a koji danas označava ekstremnu "desnu" poziciju. U periodu kada počinje da izlaže i organizuje svoje scenske nastupe u Domu omladine on je izuzetno samosvojna umetnička ličnost, čije teme, boje, grafička prezentacija, a posebno želja za pokazivanjem samoga sebe kroz scenski izraz (*Zardoz*) više dolaze iz zapadne masmedijske sajens fikšn kulture ili magazinske kulture ilustracija, no iz savremene umetnosti ili tradicionalnih izvora. Godine 1980. Kosta Bunuševac izlaže slike i objekte u Galeriji DOB (*Projekat za moju budućnost*), a u katalogu pozira praveći foto strip, izlažući pre svega sebe kao objekt svoje umetnosti, a ne predstavljajući ono što inače izlaže u galeriji, što je uobičajeni oblik kataloške prezentacije likovnih umetnika. Ta okrenutost sebi kao umetničkom

4 Učesnici u programu: Branislav Dimitrijević, A. Puslojić, I. Rastegorac, Predrag Dragović, Zoran Cvjetičanin, Dimitrije Todorović, Siniša Kukić, Miljurko Vukadinović, Radmila Vukadinović. Učesnici u razgovoru: Jovica Aćin, Srba Ignjatović, Kolja Milunović, Zdravko Krstanović, Ivan Rastegorac, Dušan Đokić, Branislav Dimitrijević.

projektu materijalizuje se dalje u scenskom radu. Kosta Bunuševac prikazuje 1984. godine predstavu *Postiluzionizam* i to je prava predstava "alternativnog pozorišta". Koristeći svoje telo kao instrument, uspostavljajući određen, repetitivni ritam pokreta, Bunuševac stvara specifični vizuelni doživljaj na tragu koreodramskih rešenja avangardnog teatra, ali bez snage koju ovakvoj vrsti projekata daju istinski pozorišni umetnici.

Međutim, 1985. godine jedan projekat Koste Bunuševca izaziva veliku pažnju javnosti: *Homoteatar – Kosmički bednici u prelaznom periodu*. Međutim, uzbuđenje ne izaziva sam projekat već njegov reklamni pano povodom koga se organizuje i rasprava: Etika i estetika jednog panaa (31. 1. 1985.).⁵ Inspirisan slikom jednog travestita koju je video u nekom magazinu, Kosta Bunuševac pravi provokativno oslikan pano – plakat velikog formata ispred ulaza u Dom omladine. Raširene noge travestita za koga se naravno misli da je žena (i koji izgledom podseća na *image* Bunuševca i Olivera Mandića čiji je *styling* takođe radio Bunuševac za emisiju *Beograd noću*), vredi osećanja prosečnih građana koji hoće precizno da razlikuju instituciju kulture (shvaćenu kao hram), od novinskog kioska u kome je već tada pornografija zauzimala zapaženo mesto.⁶

Po rečima samog Bunuševca plakat u suštini odslikava ključnu ideju predstave: nestanak polova, stapanje polova u jednopolno biće, "što bi olakšalo njihov put u druge galaksije". Iako je predstava izvođena kao ritualni teatar, ona *nije uspevala da ostvari komunikaciju sa publikom* kojoj su scenske slike bile isuviše proste na nivou prvog čitanja, a dalje poniranje u predstavu isuviše teško, praktično nemoguće, jer predstava, prema kritici, "nije uspela". Ipak, bez obzira na to koliko kritika bila stroga, ova predstava ostaje svojevrsni eksperiment na polju performansa ili koreodramskog scenskog izražavanja jednog likovnog umetnika, u teško odredivom žanru i stilu. Futurološki okvir, bespolnost i heterospolnost likova, erotika bez energije i strasti, repetitivnost pokreta i dešavanja, zvuka, postmodernističke boje, sve je to predstavu stavilo izvan uobičajenih kategorija. Iako nije uspela da ostvari kontakt sa publikom, ona je, svakako, ostavila traga u svesti mladih stvaralaca koji su u drugoj polovini osamdesetih pokušavali da ostvare svoj hepening teatar.

Ne samo ovim nego i sledećim hepeninzima DOB je dao vidljiv doprinos. Tako, na primer, u Filmskom klubu DOB radi "Diverzija Plastično pozorište",

5 Povodom panaa za predstavu *Kosmički bednici u prelaznom periodu* Koste Bunuševca. Učestvovali: Milan Komnenić, Dragoš Kalajić, Zorica Bobić, Momčilo Rajin, Branko Maširević, Dragan Todorović, Ratko Adamović, Nikola Kostadinović, Kosta Bunuševac, Srdan Došen.

6 Polemika koja se vodi u štampi dobija neslućene razmere. Gotovo da nema intelektualca ili umetnika koji o panou nije dao izjavu, bilo da ismeje malograđansku javnost, bilo da napadne samog umetnika. Svi mediji se uključuju u kampanju koja se vodi sa najrazličitijih stanovišta: od moralno-prosvetiteljskog (Zavod za udžbenike, Televizija Beograd) do feminističkog protesta (Lepa Mladenović).

multimedijalna radionica Dejana Vlasisavljevića i Igora Toholja (tokom 1986. godine daje 7 javnih performansa). Objašnjavajući naziv svoje grupe autori ukazuju na korišćenje sporednih, neuobičajenih značenja oba termina, tako da se reč *plastičan* koristi u značenju "stvaralački, tvorački, sposoban da zadrži dani oblik", a reč *pozorište* se koristi u izvornom značenju mesta, poprišta neke radnje, događaja. Time se, u stvari, izbegava korišćenje reči hepening koja je vezana za alternativnu umetničku praksu šezdesetih i performans koji najčešće određuje slične akcije ali potekle iz likovnih umetnosti. Svi ovi performansi izvode se pod nazivom *Diverzija* pod kojim sami autori podrazumevaju "odvratanje, skretanje, promenu pravca", ali i "neočekivan napad". Iako još srednjoškolci, uspevaju – koristeći različite oblike umetničke ekspresije: film, živo muzičko izvođenje (iza paravana), scenski nastup, fanzin, strip – izložbu, da ostvare performans koji je po svom senzibilitetu u duhu onoga što se u ovom domenu radi u svetu. U sva tri performansa – diverzije, osnovni lik personifikuje autoritet (naci-gej ikonografija), koji upravlja likovima na sceni ili izloženim artefaktima. U diverziji br. 1 – "autoritet" je sam na sceni i, koristeći se tehnikama ritualnog teatra, uspostavlja odnos sa publikom kao i publike sa izloženim predmetima na kojima ispoljava agresiju. (Projektuju se različiti filmovi na nekoliko ekrana – dokumentarac o epidemiji variole vere, delovi iz čuvenih filmova tog vremena poput *Taksiste*, kao i sopstveni filmovi; sve u cilju izazivanja jeze ili straha u publici). Namenski su izražavane i montirane beskraje filmske sekvence (u trajanju od 20 do 30 sekundi); to ponavljanje, te multiplikovane projekcije ne samo što odgovaraju tadašnjem američkom "loop-set" filmskom alternativnom žanru, već i u širem smislu pripadaju estetici ponavljanja.⁷ Muzičku matricu čini kombinovana muzika koju su autori slušali – Zapa, Velvet Underground, Residenti, Džoz Divižn – svi oni koji su i vizuelno, multimedijalno, predstavljali svoju muziku, što će karakterisati i druge dve diverzije.

U drugoj diverziji *Ožljak na mašti*, prostor je kompleksniji, čine ga dve scene i ponton koji ih povezuje. Radikalizovana je predstava i uokviruje lik totalitarnog autoriteta; drugi lik je u kavezu omotan zavojima – atmosfera zatvora – lice se ne vidi. U kavezu je samo mali TV – jedini predmet i jedina vizura. Do kaveza vodi ponton koji omogućava trećem liku – čuvarici zatvora – prenosiocu komandi, naredjenja autoriteta (NIKT-a) da se kreće od jednog do drugog. Uspostavlja se odnos između čuvarke i zatvorenika, a kulminacija nastaje kada čuvarka počinje da odbija naredjenja autoriteta, čak otkriva i lice zatvoreniku što izaziva bes autoriteta koji eliminiše čuvarku. Autoritet zatim

⁷ Videti: Dragičević-Šešić, Milena – *Umetnost i alternativa*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992., str. 137-138.

ulazi u kavez i obračunava se sa zatvorenikom. (Psihoanalitičko tumačenje – problemi identiteta i otkrivanja jastva). Projekcije u drugoj diverziji su raspoređene po celoj sali u krug. Po ulasku publike, koja sedi u centru sale, kanapima se obavlja prostor gledališta (simboličko vezivanje publike), što je inspirisano nekim pozorišnim i likovnim avangardnim tendencijama (blokiranje publike ili pakovanje objekta – Livingovci⁸, OHO, Kristo, grupa Sestre Scipiona Nasice). Treća diverzija: *Javni poziv na samoubistvo* je produkcijski najveći zahvat Plastičnog pozorišta: performans, filmovi, izložba. Grupa počinje sa štampanjem fanzina. Koristi se citat: "Mi ćemo spontano i dramatično reagovati na svaku novu pobunu našeg uma i praviti umetnost koja neće biti ništa drugo nego suočavanje sa fizičkom i kulturnom smrću ove civilizacije".

Ova diverzija je najbližnja pozorišnom poduhvatu jer za nju postoji tekst, uloge koje su unapred naučene i gluma – ne ritual. Učestvovali su D. Ignjatović, Dejan Vlasisavljević, Igor Toholj, Svetlana Savić. Koriste se tri pozornice: na jednoj sedi lik (I. Toholj) koji predstavlja realnost – klasična ikonografija čoveka koji posmatra događanja; sve drugo je onostrano. Pozornice su okruživale gledalište, a gledalište je nalik na kafanu u kojoj je unapred ostavljeno mnogo đubreta – ulubljenih konzervi, slomljenih čaša. Tu je i velika aranžerska lutka sa kojom svi od likova uspostavljaju određeni odnos. Glavni dijalog se vodi između autoriteta – vladara i beslovesnog bića koga autoritet pokušava da nauči tekst. On na najrazličitije načine maltretira okolinu. Obojen gornji deo tela, ali bez neke specifične ikonografije. Vežba se poslušnost. Lik oživljava tek onda kada mu autoritet to naređuje. Postepeno se lik otuđuje od autoriteta, izbegavanjem da poslušna naredbu koju dobija glasom ili pištaljkom. Ženski lik je tretiran kao mumija koja počinje da se otkriva. Beslovesno biće postepeno ovladava sobom, ali vlada i autoritetom, koji odlazi slomljen na svoju binu kada ga novi vladar ubija pucnjem iz pištolja. Muzička matrica je kompilacija uzoraka – miks, uz konstantan minimalni "tehnički" ritam-ritam mašine, prese.

Foto performansi grupe FIA (Muzej primenjene umetnosti) – slikanje ljudi sa zatvorenim očima i robijaškim oznakama. U okviru maratona *Druga fotostvarnost*, internacionalni majstor fotografije Tibor Varga Šomodi prikazuje svojevrsni hepening: *Erotsko vaskrsavanje mumije*, zanimljivu dramaturški obrađenu demonstraciju rada s modelom. Iako održan u ponoć u Domu omladine, ovaj hepening privlači više od 300 gledalaca.

Poseban vid performansa ostvaruju projekti *Ruža lutanja* i programi pešačenja *Nevini put* (Stražilovo – Lovćen – Kranj – Tibingen – Šarlevil – London)

8 Videti: "Umetnost na trotoaru", *Gradina*, br.1/1982.

Miroslava Mandića⁹ (1991). Mandić je autentični umetnik – alternativac, samosvojnog književnog i likovnog izraza, koji, razvijajući sopstveni program umetničkog rada, kruži Evropom u simboličkim hodočašćima kojima povezuje grobove pesnika i umetnika uopšte, žive umetnike koji ga primaju na konak te stvara svojim koracima – stopama *Ružu lutanja*, ružu čiji se prepleti ostvaruju do danas. To je još jedan projekat iznikao iz duha alternative šezdesetih, ali duboko uronjen u svoje, sadašnje vreme. Koračajući tragom pesničke reči, sažimajući energiju usmerenu ka miru (praško hodanje), ovaj projekt dobija i svoje sasvim aktuelno, pacifističko značenje. (I to je jedna od paralela – alternativa koja se šezdesetih razbuktao kao antiratna alternativa: predstave Bred end papet pozorišta, filmski projekti, *underground* štampa na sličan način se iskazuje i u Srbiji devedesetih.).

Zamrznuta umetnost je projekat nezavisne grupe stvaralaca koja je tražila adekvatan način da progovori o sebi i svom vremenu. Da li treba, da li se može baviti umetnošću u vremenu rata, blokade, osiromašenja, krize morala. Ostvarujući svoje radove, instalacije, zamisli u materijalu koji je podložan brzom propadanju, ali istovremeno nosi sobom značenje konzerviranja, umrtvljavanja, umetnici se opredeljuju za fotografiju i video snimak kao trajne refleksije o onome što smo bili i pokušali da budemo u vremenu rata. Zamrznute stare patike ili smrznuti ružin pupoljak, ugušene ribe, polako su se otkravlivali pred našim očima na platou Doma omladine kada su prestali da rade uređaji u hladnjači; sve se to događalo iznenada i neplanirano, kao i sve drugo oko nas.

Dela Miše Savića – *Košulja srećnog čoveka*, Nenada Rackovića – performansi pank stila, Maske Mladoženje Mikroba, manifestaciju Ajeroplan bez motora, Hepeninge Ere Milivojevića, festival Alter image, projekte grupe Magnet i mnoge druge značajne oblike performansa kod nas, u ovom tekstu nećemo analizirati ali će svakako biti uključeni u sledeće istraživanje.¹⁰

ZAKLJUČAK

Performans je paradigma estetičkih i idejnih težnji avangardnih pokreta dvadesetih. Njegove karakteristike su ujedno i karakteristike avangarde – osporavanje postojećih umetničkih struktura, antiestetizam, depersonalizacija umetnosti, razbijanje utvrđenih kanona, izgradnja novih struktura, težnja ka otvorenim i prividno neobaveznim umetničkim strukturama (slučajnost), vari-

⁹ Prikazan je i TV film *Kazna i sloboda* Miroslava Mandića.

¹⁰ Milena Dragičević-Šešić, *Umetnost u protestu* u V. Čurguz Kazimir, urednik *Deset godina protiv*, Medija centar, Beograd, 2001.

ranje istih tema i motiva – ponavljanje, uzajamno pretapanje i izmena funkcija pojedinih grana umetnosti, uvođenje elemenata masovne kulture u projekte.

Poetika performansa zasniva se na prožimanju nekoliko estetičkih koncepata: poetici otvorenog dela; poetici sažetosti – ćutanja¹¹; na multimedijalnosti (ciljevi: da se upotrebom različitih, naročito populističkih medija (video), stvori bogat jezik i razumljivi kodovi čitanja performansa). Takođe, nastojanje da se prati duh vremena, da se prednjači korišćenjem tehnoloških inovacija (od futurista do Internet umetnika); na prožimanju – metissage, brisanju granica između umetničkih disciplina; na rituelu¹²; na kempu – iako paradoksalno, performansi naročito u osamdesetim godinama, u trenutku kad postaju pomodni galerijski projekti, uključuju duh kempa – estetiku kiča i kič senzualnosti (Ćicolina). Kemp estetiku definiše "ukus ili senzibilitet za marginalno, ekscentrično, teatrično, prekomerno, neprirodno" (Suzan Sontag). Gotovo svi ovi kvalifikativi mogli bi se koristiti i u analizi performansa, koji je sve do osamdesetih godina u Srbiji nastajao namerno na marginama, ali uz prenaplašenu ekscentričnost.

Kakve su mogućnosti recepcije performansa? Istraživanjem odnosa stvaralaca i izvođača performansa i publike mogu se utvrditi domašaji željene i ostvarene komunikacije. Provokacija i vredanje publike, ili uključivanje publike u višestruki događaj: slušanje; posmatranje, ali i govor, reakcije (*Hello*, Alana Kaprova); uključivanje publike kao izvođača – kreatora; uključivanje publike kao aktera – nevoljnog (snimanje – TV zatvorenog kruga): "ja nisam ništa, a vi ste sve", kaže performans umetnica publici. Ona odlazi sa scene, spušta se u gomilu koja je platila ulaznice, stavlja preko svojih usta lepljivu traku, skida se. "Radite sa mnom šta hoćete" govori gestikulirajući.

Da li je moguće estetsko uživanje – zadovoljstvo i kod stvaralaca i kod publike, zadovoljstvo u otkrivanju novih estetskih vrednosti, ideja; zadovoljstvo u kolektivnom radu (posebno za umetnike koji su u tradicionalnim disciplinama osuđeni na individualni rad u ateljeu ili kod kuće). Vežanost za grupu, generaciju, očito je veoma važna, kao i direktni kontakt sa umetničkim mentorom (susret Nam Džun Pajka sa Kejdžom, npr.). Zatim, zadovoljstvo u šokiranju – izazivati

11 "Ono što retorika šutnje naznačuje jest odlučnost da umjetnikovo djelovanje slijedi neizravnije nego prije. Na jedan način ukazao je Breton svojom predodžbom o *punoj margini*. Umjetnik se s uživanjem posvećuje ispunjavanju periferije umjetničkog prostora, ostavljajući centralnu sferu upotrebe praznu. Umjetnost postaje oskudna, anemična – kao što je natuknuto u naslovu jedinog pokušaja Dišanovog rada na filmu. Predodžbe o šutnji, praznini i umanjenoj skiciraju nove propise za gledanje, slušanje itd. Bilo da razvijaju neposredniji, čulniji doživljaj umjetnosti ili se umjetničkom djelu suprotstavljaju na jedan svjesniji, pojmovniji način". (Suzan Sontag – *Stilovi radikalne volje*, 1971, str. 15).

12 U performansima ima mnogo od tradicije, magijske formule, kultura Dalekog istoka.

provokaciju i prihvatati je, zadovoljstvo u izazivanju drugačijih ili kontradiktornih emocija; zadovoljstvo u podsećanju, reinterpetiranju poznatog – prepoznavanje citata (to je inače karakteristika performansa, da po pravilu sadrži sećanje na prethodne: dadaisti na futuriste, nadrealisti na dadaiste, i tako redom sve do savremenih reinterpetacija elemenata performansa svih prethodnih perioda – pa čak i rekonstrukcije su česta praksa u umetnosti performansa).

Zadovoljstvo publike može se videti i u: prepoznavanju sopstvenih umetnički oblikovanih ideja (naročito kad su performans projekti deo nekog kontra-kulturnog ili drugog radikalnog strujanja, što je posebno važno u umetničkim projektima šezdesetih godina, ali i osamdesetih, kada jedna nova japi generacija potpomaže kemp i prestižni galerijski performans); u rešavanju strukture (zagonetke, koda, simbola). Složenost performansa, čak i kad je u pitanju jednostavna poruka, ali najčešće neverbalno iskazana, omogućava ovu vrstu zadovoljstva.

LITERATURA

- Dragičević-Šešić, Milena, *Umetnost i alternativa*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992.
- Goldberg, Rose Lee, *Performance Art, from futurism to the present*, Thames and Hudson, London, 1988.
- Jovičević, Aleksandra, "Futurističko pozorište iznenađenja", *Scena*, 1997.
- Markus, Gejl, "Tajna istorija kulture", *Gradac*, br. 2, Čačak, 1997.
- Sontag, Susan, *Stilovi radikalne volje*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1971.

Milena Dragičević-Šešić

THE ART OF PERFORMANCE – COEXISTANCE OR INTERFERENCE (METISSAGE)

Summary

The text – Art of Performance: coexistence or interference, explores frontiers between different art forms. The integration of video art and computer art installations and performing arts projects of minimal, reduced living expressions. This research wants to show coexistence, interference, but also conflict – contrast, as the effects of the symbiosis of high technology and theatre of poverty (dance, drama, etc.). With a small historical introduction, the paper focuses on the performing art of the sixties, the expressive means of multimedia projects.