

Suzana Marjanić i Višnja Rogošić

Živa slika u teoriji i praksi: dihotomija ili kako izaći iz okvira

Satan Panonski: Oči u magli

Moja je slika objavljena javno, a ja sam ipak ostao nevidljiv, rasprodan sam na licitaciji, zaradio je slikar gospodin.

Moja je slika objavljena javno, a vi gledate samo u oči, promotrite malo organe moje, ne poznajete tijelo što mene rodi.

Moja je slika objavljena javno i sada ne moram ni biti živ, naređeno je da zatvorim oči, jer drugovi su ih vidjeli.

refren:

Vi gledate negdje moje oči u magli, Prilazite k meni samo kroz tamu, Nazire se tijelo oronulo u magli, Čudan me umjetnik drži u ramu.

Moto: pjesma Ivce Čuljka a. k. a. Satana Panonskog o umjetniku života koji njegovu sliku drži u rami/okviru, a pritom je, kako to već biva, dobro i zaradio taj slikar-gospodin, savršeno ilustrira protežnost termina, sintagme *živa slika* (tu živu mrtvost) na suodnos života i umjetnosti, od mimetiziranja do transcendencije stvarnosti. Osobno možemo posvjedočiti da je riječ o posebnoj živoj slici, skulpturi koja je traumatično, tragično prodefilirala našom scenom – kako umjetničkom tako i životnom, što je Satanu Panonskom u nekim trenucima bilo isto – sve je jedno, svejedno – *slika je živa, umjetnost je život*. No malo je umjetnika traumatičara na sceni; mnogi pišu za vječnost. Razlike su i više nego vidljive.

Temat o živosti slike uvodimo (i) iz razloga njezine dihotomije, svojevrsne dualnosti koja proizlazi iz njezine protežnosti podjednako u teoriji i praksi. Naime, kao što je demonstrirala Iva Grujić u svome članku, žive slike zastupljene su u svim priručnicima glume i pritom se pojavljuju pod različitim nazivima, i to kao kipo-vi/skulpture, zamrznute ili zaustavljene slike, *tableaux*. Navedeni nazivi, nastavlja nadalje spomenuta teatrologinja, svjedoče o različitim načinima uvođenja tehnike u skupinu: dakle, predstavlja se kao fotografija, skulptura, zaustavljeni kadar, voštana skulptura itd. Potpuno je isto u fotoperformansom ili kako je pak neki zovu živom skulpturom, a pritom se dakako projicira i suodnos s filmom kao živom slikom – u teorijskim razmatranjima onda se tada se koristi termin *zaustavljeni kadar*. Tijesni suodnos životne prakse i žive slike kulturno-povijesnim uvidom elaborira tekst Darije Mrkus koji otvara temat detaljnim pregledom društveno-kazališnoga meandriranja žanra. Živa se slika u njenome tekstu propinje od raširenoga oblika popularne kućne zabave u 18. i 19. stoljeću do formata feminističke izvedbene subverzije u umjetnosti performansa, od razvijanja senzibiliteta za lijepo i s tim povezanih moralnih vrijednosti do problematiziranja statusa žene i proizvodnje slike ženskoga u umjetnosti.

Nadalje dihotomiju žive slike iz te oksimoronske sintagme Suzana Marjanić u svome članku promotrila je na primjeru suodnosa žive slike i žive skulpture, navodeći primjere komplementarnosti umjetnosti performansa i akcijskoga slikarstva

kao i umjetnosti performansa i skulpture. Ta se dihotomija kod drugoga performativnoga obrata (ako želimo rekapitulirati pojedine teoretičare/teoretičarke toga performativnoga obrata), a koji se dogodio nakon Drugog svjetskog rata (dakle, nakon iskustva raspadnutoga tijela Holokausta) kao i sprženoga tijela nakon iskustva nuklearne bombe, možemo šablonski promotriti kako se to iskustvo u Japanu pretilo u živu skulpturu skupine Gutai (značenje tog japanskoga pojma: *opipljivo, dodirljivo, materijalno, konkretno*), koju je 1954. u Osaki osnovao Jirō Yoshihara, dok se na Zapadu navedena strava pretila u živu sliku akcijskoga, *dripping* slikarstva Jacksona Pollocka, odnosno kako je nekako istovremeno 1940-ih i 1950-ih, ali sada u Francuskoj, Georges Mathiesu razvijao tehniku apstraktnih znakova u polukaligrafskim apstrakcijama. Pritom je slike *izvodio* u javnosti na dramatičan i efektan način, prakticiranjem tehnike „borbe“ (borilačkih vještina) sa slikarskim platnom (koje je za razliku od Jacksona Pollocka postavljao na zid), čime je, kako se često ističe, kao i Pollock, najavio *umjetnost performansa*.¹

Protežnost umjetničkoga djela koje svojim kreativnim zahtovom dopire do umjetnikova tijela posebno inspirativno tematizira Damir Stojnić evaluacijom vlastita slikarsko-perfapskoga opusa kroz prizmu uživosti i realnosti. (Upućujemo na isto tako inspirativan umjetnikov članak u 55/56 broju *Kazališta* s tematom o hepeningu.) Pritom umjetnik i teoretičar (dakle, svojevrsna *živa slika / skulptura* umjetničke prakse i teorije) analizira kreativno međudjelovanje i međupripadnost tih pojedinačnih projekcija slijedom istih oslobađajućih evolucijskih principa po kojima su gmazovi, kako nas podsjeća umjetnik, „moralni olakšati svoje kosti da bi razvili krila“.

Maja Đurinić, pak, upravlja historiografski pogled u fotografske „relikvije“ plesa, pronalazeći u njima živost izvedbe koja je u ovome slučaju samo djelomično metaforička jer se, usprkos osviještenome *contradictio in adiecto*, inicira kroz autentičnu spregu fotografa i zabilježena trenutka pokreta, a dovršava u mašti „gladnoga“ recipijenta.

Filmski uvidi Janice Tomić i Petre Belc zaokružuju temat očekivanim razvijanjem poveznica između statičnosti ranoga filma i kazališnoga okvira proscenijskog luka ili oživljavanja fotografije u pravcu funkcija zaustavljene sli-

čice u kontinuitetu filma poput refleksije o momentu radanja filma ili emancipacije recipijenta. Za primjer, Petra Belc izvodi preglednu kategorizaciju specifičnih *tabloa* u filmu, dok Janica Tomić analizira moguće resemantizacije *tabloa* u novijim ostvarenjima npr. u formalnoj vezi promotivnih *tabloa* i krajnjih efekata von Trierovih filmova.

Završno, možemo reći da je tek riječ o otvaranju velikoga „sefirota“ žive slike/skulpture u našoj izvedbenoj praksi kojoj do sada nije posvećeno dovoljno istraživačke znatiželje, iako se ovaj „dramsko-likovni“ žanr, kako je još 1999. godine na Danima Hvarškoga kazališta napominjao Nikola Batušić, u hrvatskome kazalištu afirmirao još u baroku, a doživio procvat u 19. stoljeću „često na rasporedu domjenaka, plesova i priredaba različitih amaterskih društava ili građanskih udruga“ te se agitpropovski demonstrirao i u okviru postratnih prvomajskih parada 20. stoljeća.² No nedostatak ne mora značiti i kontinuirani propust. Nadamo se da ovim tematom najavljujemo nove publikacije i književne forme posvećene tomu žanru. Odnosno, kao što je u svome članku *Nepomične izvedbe: nekoliko stoljeća „živih slika“* apostrofirala Daria Mrkus: „lako se radi o historiografski i teorijski relativno zanemarenu djeliću izvedbene povijesti, proučavanje živih slika može i treba dovesti mnogo dalje od jednostavne konstatacije o bizarnim načinima provođenja slobodnog vremena naših devetnaestostoljetnih predaka. Jedino s pomoću oživljenih tragova u prozi, fotografiji, umjetnosti performansa, povijesti i teoriji može se izazvati njihova inherentna izvedbena prolaznost.“

Dakle, neka bude (živa) slika!

¹ I još jedan paralelizam na relaciji Istok – Zapad: i dok je Yoshihara utjecao na svoje studente da transformiraju slikanje u procesualnost, teatralnost i improvizaciju, akcijsko slikarstvo Zapada radilo je na razbijanju okvira slika – na transgresiji slike na izvedbu djela. Kazuo Shiraga (slikar i svećenik, umro 2008.) označava centralni dio grupe Gutai: upravo su njegove akcije i slike, kako se to često navodi, anticipirale vizualnu gestu hepeninga. Tako u akciji, živoj slici *Izazivanje gline* (1955.) rezultat rada u blatu je trodimenzionalna slika/skulptura; umjetnik se, naime, bacio u blato, glinu i nakon snažnog udara – dodira s glinom, hrvao se dok nije oblikovao skulpturu, čime je oblikovao tjelesnu skulpturu upravo kao demonstraciju žive slike odnosno žive skulpture. Jednako je tako 1954. godine razvio i tehniku slikanja stopalima gdje je tijelo oviseno na konopu umjetnik koristio kao slikarski kist. I dok je Pollock, popularno zvan *Jack the Dripper*, u svome akcijskome slikarstvu (*drip* razdoblje: 1947. – 1950.) sliku stavio na pod, Shiraga je pored navedenoga vertikalno ruku spustio na vlastita stopala; ukratko, transformirao je akcijsko slikarstvo od prskanja (*dripping*) do klizanja (*sliding*).

² Batušić, Nikola. 2000. Živa slika – osebujni kazališni žanr 19. stoljeća. *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Razdoblje realizma u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. Senker, Boris. 26/1. HAZU – Književni krug Split. Zagreb – Split.