

Daria Mrkus

# Nepomične izvedbe: nekoliko stoljeća živih slika

## Uvod

U bliskoj budućnosti, u koju je smještena radnja trilera *Clara i polusjena* suvremenoga španjolskog književnika Joséa Carlosa Somoze, svijetom umjetnosti dominira novi slikarski pravac nazvan hiperdramatizmom. U hiperdramatskoj umjetnosti ljudsko tijelo postaje slikarskim platnom koje se priprema i „napinje“ kako bi se oslikalo uljanim bojama i klasičnim potezima kista, kao i ekspresijama što ih slikar iznosi na površinu svojeg ljudskog umjetničkog materijala u hodu pripremnih dramskih igara. Jednom završeno, hiperdramatsko umjetničko djelo – bilo da se radi o portretu ili apstrakciji, predmetu za svakodnevnu upotrebu poput svjetiljke, ili o živoj reprodukciji Rembrandtovih najcjenjenijih djela – izlaže se potpuno nepomično u galerijama, muzejima ili privatnim kućama kolekcionara koje pripadaju svijetu romana. Iako je izvedba u srži zamišljena umjetničke procedure – na što sugerira i ime pravca – Somoza je smješta u povijest slikarstva, o čemu može posvjedočiti kvazicitat iz traktata jednog od najvećih hiperdramatskih umjetnika Brune Van Tischea: „Točke, crte, krugovi, trokuti, kvadrati, višekutnici... U tim terminima treba misliti kad počnemo skicirati ljudsku sliku. Zatim se moraju dodati sjene“ (Somoza 2006: 143).

Fiktivni hiperdramatizam Somozina romana sadrži jasne odjeke stvarnog fenomena statičnog ljudskog tijela koje se izvodilo i izlagalo kao živa slika (*tablo*), fenomena defi-

niranog likovnom terminologijom, ali koji u prvom redu pripada povijesti izvedbe, koji se u ne tako dalekoj prošlosti pojavio u salonima elitnijih slojeva društva, zatim ušao u domove srednje klase te se popeo na pozornice popularnih kazališta. *Tableau vivant*, *lebendes Bild*, *living picture*, *tableau historique*, *pose plastique*, *pregnant moment*, *costumed tableau*, *film still* i *living statuary*<sup>1</sup> samo su neki od naziva koji su se primjenjivali za tu specifičnu izvedbenu praksu koja se kao „uprizorenje jednog ili više nepomičnih glumaca ‘okamenjenih’ u nekoj ekspresivnoj pozi koja podsjeća na kip ili umjetničku sliku“ (Pavis 2004: 413), pretvorila u modu prisutnu diljem Europe i Sjedinjenih Američkih Država. U jeku svoje popularnosti u razdoblju od kraja 18. pa sve do početka 20. stoljeća, žive slike šetale su između visoke i popularne kulture, otkrivale poroznost granica različitih umjetnosti, učitavane su im funkcije u rasponu od čisto estetske preko zabavne do didaktičke te su neprestano izazivale nedoumice u recepciji i vrednovanjima koja su se kolebala između visokoeestetskih kvalifikacija te izvanumjetničkih pa čak i pornografskih diskvalifikacija. Nakon pada popularnosti i, činilo se, iščeznuća *tabloa* iz domova i kazališta, praksu njihove izvedbe ponovno su aktivirali umjetnici performansa u drugoj polovici 20. stoljeća, preuzimajući i redefinirajući neke od ideja i proturječnosti koje su žive slike manifestirale od svojih početaka.

## Prve izvedbe

Jedan od iscrpnijih opisa pripremnih radnji i same izvedbe živih slika dao je Johann Wolfgang von Goethe u romanu *Srodne duše* iz 1809. godine: „Potražiše bakroreze prema glasovitim slikama; odabraše najprije Belizara po van Dyku. (...) Tim i drugim slikama zabavili su se vrlo ozbiljno. Grof je dao za priredbu takve vrsti nekoliko savjeta arhitektu, koji je odmah za to postavio pozornicu i pobrinuo se za rasvjetu. Već su bili duboko zapleli u pripreme kadli primjetiše, da takav pothvat traži znatan trošak, i da na selu nedostaje usred zime mnogo nužnih stvari. Stoga je Lucijana, da ni u čemu ne zapne, dala raskrojiti gotovo svu svoju garderobu, da bi se pripremili razni kostimi, koje su oni nabacili prilično samovoljno. Nadošla je večer, i predstava je bila izvedena uz sveopće odobravanje pred velikim društvom. Povelika glazba napela je očekivanje. Onaj Belizar otvorio je scenu. (...) Zavjesa je bila spuštena i na zahtjev ponovno dignuta nekoliko puta. Glazbeni *intermezzo* zabavljao je društvo koje htjedeše iznenaditi kakvom vrednijom slikom“ (Goethe 1954: 171–172).

Poznato je da je sam Goethe u nekoliko navrata uživao u živim slikama kako ih je izvodila Engleskinja lady Emma Hamilton koja se, uz Henriettu Hendel-Schütz u Njemačkoj te Idu Brun u Danskoj, smatra jednom od najzaslužnijih za popularizaciju dotične umjetničke forme. Međutim, iako su ih u svojim salonima izvodile, između ostalih, navedene respektabilne pripadnice aristokracije pred publikom koja je uključivala obrazovane uglednike poput Goethea, već oko 1800. godine žive slike smatrale su se „zabavnim, ali estetski inferiornim, čak i niskim oblikom zabave“ (McIsaac 2007: 152).<sup>2</sup> Razlozi su za to brojni, no glavni su svakako bile trajne asocijacije živih slika sa, s jedne strane, podrijetlom u „niskoju“ kulturi, odnosno činjenicom da se, prvo, njihova pretpovijest pronašla u nekim oblicima popularne zabave u Italiji, drugo, s isključivo zabavnom funkcijom te, treće, s manifestacijama i mjestom ženskog izražavanja u kulturi 19. stoljeća. Međutim, čini se da niti jedna od navedenih pretpostavki nije bila sasvim točna. Postoje teorije prema kojima se korijeni živih slika mogu zapaziti već u animističkom doživljaju umjetnosti u antičkoj Grčkoj (usp. Assael 2006: 746), pretpostavljena funkcija živih slika ponekad je bila



Sandra Sterle: *Ukazanje*, Bijenale kvadrilaterale 4: Niotkuda / Out of Left Field, MMSU, Rijeka, 2011., foto: Diana Zrilić

Jedan od iscrpnijih opisa pripremnih radnji i same izvedbe živih slika dao je Johann Wolfgang von Goethe u romanu *Srodne duše* iz 1809. godine. Poznato je da je sam Goethe u nekoliko navrata uživao u živim slikama kako ih je izvodila Engleskinja lady Emma Hamilton koja se, uz Henriettu Hendel-Schütz u Njemačkoj te Idu Brun u Danskoj, smatra jednom od najzaslužnijih za popularizaciju dotične umjetničke forme

čisto estetska ili pak poučna, a činjenica je da su se, kao što se to može vidjeti u odlomku iz *Srodnih duša*, muškarci vrlo često nalazili iza kulisa, aranžirajući scenu i režirajući izvedbu, usprkos tomu što su u živim slikama kao izvođačice sudjelovale najčešće neudane djevojke i mlade žene.

Krajem 18. stoljeća one su formirale model koji nije prolazio kroz drastične promjene u formi i sadržaju, usprkos šetnjama živih slika u *polju kulturne proizvodnje* (Bourdieuov termin) i mehaničkim inovacijama koje su s vremenom prigrlile. Lady Hamilton nastupala bi u svojem salonu, tijela pokrivena šalovima koje bi puštala da padnu i tako razotkriju njena nova „utjelovljenja“, poput Andromaha, Kasandre, Helene i drugih likova odabranih iz galerije grčke mitologije. Njezine izvedbe ponekad su bile pojačane instrumentalnom pratnjom, a s vremenom će glazba biti samorazumljivo uračunata kao popratni element za pojačavanje dojma. U svakom pogledu, prve su izvođačice stvorile ideju o tome što je živa slika bila za osamnaestostoljetnog i devetnaestostoljetnog gledatelja: kratka, potpuno nepomična izvedba prizora iz mitologije, povijesti ili umjetnosti – bilo da se radi o reprodukciji već postojeće (uglavnom široj publici poznate) slike ili statue, bilo o prevođenju odabranih dojmivih prizora iz književnih djela u jezik statične izvedbe.

### Između visoke i popularne kulture

Bilo je potrebno samo nekoliko desetljeća da se iz privatnih salona obrazovanih europskih elita žive slike prošire sve do primačih soba srednje klase u urbanoj i ruralnoj Americi. Djelomičan razlog popularnosti živih slika svakako je bila njihova pojava na javnim pozornicama, ali i činjenica da su se od Goethea nadalje pretvorile u književni trop koji se (zanimljivo) redovito upotrebljavao kao element razotkrivanja psihičkih stanja glavnih junakinja u kućanskom okruženju. U Njemačkoj su fenomen živih slika na taj način iskoristile spisateljice Johanna Schopenhauer i Fanny Lewald (usp. Mclsaac 2007). Kao istovremena vrijedna svjedočanstva o stvarnoj praksi živih slika, književna su djela imala značajnu kulturotvornu ulogu i u tom pogledu. Ovdje se posebno ističe Goethe: „Unatoč činjenici da je popularnost živih slika bila podu-

prta faktorima neovisnima od Goethea, očigledno odobrenje *tabloa* u kontekstu visoke kulture ostalo je uzorno i istaknuto u javnoj percepciji. Slijedeći Goethea, domovi srednje klase zabavljali su se živim slikama kao kulturno ambicioznom, no istovremeno implicitno feminiziranom formom zabave“ (Mclsaac 2007: 163). Pod istom optikom treba sagledavati roman rado čitane američke književnice Louise May Alcott *Behind the Mask, or a Woman's Power* (1866.) koji je registrirao kulturnu praksu u pitanju stavljajući je u funkciju radnje romana, ujedno neupitno pridonoseći njezinu prakticiranju u kućanstvima diljem Novog Kontinenta.

U kasnim tridesetim godinama devetnaestog stoljeća fenomen se u Sjedinjenim Američkim Državama pretvorio u pravu modu koja je obilježila kako male gradove tako i metropole, pojavljujući se u najrazličitijim kontekstima: „Inicijalno komercijalne, žive slike ubrzo su se proširile na društvena okupljanja u primačim sobama više i srednje klase, kao varijacija na pantomimu i šaradu, tadašnje stalne značajke salonske zabave. Kasnije u devetnaestom stoljeću, žive slike postale su moderne u dvoranama za bal, u visokom društvu te na gradskim ulicama, u sklopu komemoracija ili posebnih događanja, prikupljanja donacija ili javnih zabava. Na primjer, na Banner balu 1876. godine Amerikanke u egzotičnim kostimima predstavljale su svjetske nacije, u slavlje američke stogodišnjice“ (Chapman 1996: 25–26). Uslijed proširenosti živih slika, od kraja pedesetih godina 19. stoljeća započelo je pisanje, izdavanje i prodaja novog tipa tada u Americi izrazito popularne vrste preskriptivne književnosti – takozvanih priručnika (engl. *manuals*), koji su općenito služili za razvijanje manira, vještina, vrlina ili apstraktnog pojma ukusa što su u kolektivnoj percepciji bili povezivani s elitnijim slojevima društva. Kada su se priručnici počeli pisati i za postavljanje živih slika, preuzeli su od romana njihovu dvostruku ulogu dokumenata i agenata tog segmenta kulturne povijesti. Kupovale su ih i čitale obično žene iz srednje klase, često iz manjih gradova ili seoskih sredina, koje su preuzimajući modu velikih gradova pokušavale steći rafinirani ukus viših slojeva (Chapman 1996: 28). Jedan od takvih do danas je sačuvani priručnik iz 1860. godine Jamesa H. Heada, naslovljen *Home Pastimes; or Tableaux Vivants*. U svim

pogledima *Home Pastimes* slijedi logiku žanra: nakon kratkog uvodnog dijela o važnosti umjetnički lijepog za svaku poru društva, autor s pomnjom prolazi kroz pripremni i tehnički aspekt izvedbe živih slika, a zatim slijedi poduži dio koji se bavi konkretnim prijedlozima za izvedbe, uz precizne komentare o svemu što bi za njihovu realizaciju moglo biti potrebno. Prema autoru, većina je predloženih slika pronašla mjesto u njegovu priručniku zato što su, već izvođene, postigle određeni uspjeh kod publike, dok su druge, zamišljene uz pretpostavku mogućeg uspjeha na temelju postojećih iskustava. Više od devedeset živih slika, koliko ih je u priručniku obrađeno, pokazuje raspon preferiranih tema: bliža ili dalja povijest (*Napoleon and his Old Guard at Waterloo, Florence Nightingale in the Crimea*), umjetnost (*Little Eva and Uncle Tom, Bust of Proserpine*), mitologija (*Flora and the Fairies, David Playing before Saul*), lokalne legende (*The Spectre Bride*) ili samostalni simbolički prikazi vrlina s poučnom funkcijom (*Spirit of Chivalry; Hope, Faith, Charity and Love*). U uvodu se nalaze sustavne upute za njihovo postavljanje, počevši od uloge onoga koji upravlja pripremnim radnjama i izvedbama, a kojeg Head naziva redateljem (*stage manager*). Njegovo je zaduženje da odredi koje žive slike se izvode – preporuka je da se to čini u serijama od barem dvije – te da se pobrine za sve detalje koji se tiču podjele uloga, kompozicije, mizanscene, scenografije, rekvizita, kostimografije, specijalnih efekata i glazbe. Na primjerima navedenima u knjizi očigledno je da je za neke realizacije potrebna samo jedna izvođačica (rjeđe izvođač), no autor preporučuje da se za prvoklasni *tablo* angažira četrdeset, ili od petnest do dvadeset i pet izvođača za manje reprezentacije. Propisan je i sastav tako sklopljene „trupe“ te potrebni proces proba. Nadalje, detaljno su obrađeni materijali potrebni za konstrukciju pozornice sa zastorom te prostora za predah i presvlačenje, njihova položaja ovisno o rasporedu soba u kući te mehanizmi rasvjete – sve što je potrebno kako bi se postigao željeni rezultat, naime, da improvizirana salonska pozornica što je moguće više nalikuje onima koje su se mogle vidjeti u javnim kazalištima, ali i da se prema potrebi može pripremiti i transformirati u nekoliko minuta. Kao što se može zaključiti iz Headovih naputaka osmišljenih na temelju prethodnog bavljenja živim slikama, nakon

U prvoj polovici 19. stoljeća, kada su žive slike većinom pripadale domeni amaterizma, dio javnosti odbacivao je s indignacijom takvu vrstu zabave – suprotno onima koji su u njima vidjeli mogućnost kultiviranja vrline putem umjetnosti, mnogi su smatrali da u njima nema ničeg do lascivnog prikaza polunagih žena (usp. Chapman 1996: 26). Način na koji se priručnici bave reprezentacijama ženskih likova, pažnja koju obraćaju na ljepotu lica i puti, proporcije tijela, stupanj do kojeg odjeća ili kosa to isto tijelo otkriva ili skriva (gole ruke, razotkrivena ramena, kosa koja se spušta niz leđa), čini se da idu u prilog negodovanjima

što je scena bila spremna, a trenutak adekvatan da se druženje u primačoj sobi pretvori u izvedbu, redatelj bi najavio program uz signal za dizanje zastora. Publika bi se tada našla pred razotkrivenom živom slikom koja bi se izlagala u potpunom mirovanju tridesetak sekundi, obično dva ili tri puta prekinuta spuštanjem zastora. Kada bi se završio ciklus u kojem se izvodi prva slika, izvođači bi se presvlačili, scena, osvjetljenje i popratna glazba bi se promijenili, a izlaganje/izvedba bi se nastavilo sljedećim *tabloom*.

Preferiranje velikog broja izvođača i asistenata za rad na živim slikama, dugi popisi rekvizita, sofisticirano osvjetljenje, raskošni kostimi i bogate scene, pa i relativno velik prostor potreban za njihovo postavljanje te mnogi drugi elementi za koje je potrebna značajna količina novčanih sredstava u Headovom priručniku služe više kao ideja vodilja nego kao imperativ. Svjestan društvenog statusa većine svojih čitatelja/čitateljica, autor često na primjerima pojedinih živih slika pronalazi slična rješenja koja se mogu izvesti uz znatno manje troškove.<sup>3</sup> No jednako tako ne propušta kontinuirano naglašavati koliko je praksa živih slika u kućanstvu bilo koje veličine i bogatstva važna

za razvijanje umjetničkog senzibiliteta, osjećaja za ljepotu i s tim povezanih moralnih kvaliteta: „Umjetnost ne bi smjela biti ograničena na studije umjetnosti. Njezina prisutnost trebala bi ukrašavati svaki dom, njezin bi duh trebao animirati svaki um (...). Ljepota forme uvijek je lijepa, bilo da je nalazimo u skromnoj kolibi, bilo u veličanstvenoj palači (...). Ocrtavanje onog prirodnog i poetskog, njegova realizacija na platnu, ili na papiru, ili u živoj slici, ima tendenciju da unaprjeđuje um, da asimilira realno s idealnim, da usklađuje ukus s najplemenitijim standardom, da preplavi srce čistim i svetim mislima te ukrašava vanjsku formu dražima koje nadmašuju draži Muza“<sup>4</sup> (Head, 1860: 7-8). Smatra se da je ideja o rafiniranju ukusa i stjecanju vrline putem preuzimanja praksi viših slojeva, kao što je bilo naglašavano u priručnicima, bila povezana s idejama o društvenoj mobilnosti (usp. Chapman 1996: 28), to jest da je postojala raširena tendencija da se kulturna praksa živih slika instrumentalizira kao jedno od mogućih sredstava uspona na društvenoj ljestvici. Međutim, sama činjenica da je istih godina postojala hiperprodukcija priručnika namijenjenih za pripomoć izvođačicama domaćicama u ruralnoj Americi te da su se na francuskom dvoru Napoleona III. postavljale pozornice za *tableaux vivants* pod vodstvom slavnog Viollet-le-Duca (usp. Bourdieu 1996: 49) pokazuje koliko su u vrijeme pomame za živim slikama granice između visoke i niske kulture bile porozne. Zbog toga je bilo sasvim moguće da elite uživaju u živim slikama istovremeno ih diskreditirajući kao trivijalan i nizak oblik zabave, a da ih niže klase doživljavaju i prakticiraju kao umjetničku formu koja je sposobna usaditi u one koji ih izvode i koji ih gledaju rafiniran elitnijih slojeva društva. Ta je dvosmislenost upisana u praksu živih slika postala kontroverzna kada su one, prema kraju stoljeća, izašle iz okvira amaterizma te ušle u domenu profesionalnih izvedbi, što je ujedno značilo i promjenu razmjera njihove recepcije – umjesto publike sastavljene od izabrane nekolicine prisutne na salonskoj zabavi, sada su u živim slikama uživale urbane mase velikih gradova poput Londona.

### Između izvedbe i slikarstva

Žive slike pokazivale su se na javnim pozornicama već u prvoj polovici 19. stoljeća, funkcionirajući uglavnom kao

dijelovi veće izvedbene cjeline. Međutim u kasnom viktorijanskom razdoblju, posebice oko 1890. godine kada su doživjele vrhunac popularnosti, redovito su se pokazivale kao glavne točke večeri na varijetetskim pozornicama u londonskom West Endu, čija su se kazališta u to vrijeme sve više okretala prema buržoaskoj publici (usp. Barrow 2010: 211), ali su bile omiljene i na East Endu, u kazalištima kao što je The Britannia, čija je gledališta punila radnička i niža srednja klasa iz susjedstva (usp. Norwood 2009: 35). Grčka mitologija, iako zasigurno ne jedini, postala je jedan od omiljenijih repozitorija ideja za slikare i kazališne umjetnike toga doba te je tako i sa živim slikama ušla na pozornice popularnih kazališta. No taj tradicionalno važan segment naobrazbe elita koji je posebice putem teatra zaobišao službenu kulturnu podjelu nije se modelirao izravno prema klasičnim izvorima, već posredno, putem onodobnoga slikarstva: žive slike pojavile su se na londonskim pozornicama kao žive reprodukcije suvremenih slikarskih djela. Stoga, dok su se elite susretale s platnima – izvornicima izloženima u glasovitim galerijama i muzejima poput The Royal Academy, srednjoj i nižoj klasi omogućavala se barem kopija visoke umjetnosti u plastičnoj živoj izvedbi.<sup>5</sup> Sami slikari poput Lawrencea Alme-Tademe nerijetko su sudjelovali u postavljanju živih slika na profesionalnim pozornicama,<sup>6</sup> a ponekad bi ih izvodile neke od glasovitih glumica s kraja 19. stoljeća, kao što je to činila Ellen Terry, za čiju je izvedbu slike *The Dancing Lesson* američkoga slikara Virgilija Tojettija suvremeni kritički glas napisao: „Ona pruža ruku u pomoć – a radi se o lijepoj zaobljenoj ruci – Kupidu koji veselo poskakuje; ali je u potpunosti svjesna da se u ružama oko kojih on pleše skriva trnje, i on je u skladu s time oprezan. On je lijepo dijete idealizma, ona je ugodan tip realizma, i njih dvoje vezano je sponama likovne umjetnosti i umjetnosti kojoj je cilj prosvjeđivanje istraživača. Motiv nije daleko od toga, ali konačni rezultat je možda nešto udaljeniji“ (Benson 1894: 336). Ovakav tip analize, u kojem se iz živih slika iščitavala priča, bio je karakterističan za onodobni pristup slikarstvu uopće, naime, pokušaj da se u interpretaciji i/ili kritici slika – pa tako i onih živih – prekorače granice žanra (usp. Newey 2009: 8), odnosno da se trenutak koncentrirane napetosti prikazan na platnu ili u (živoj) slici rasprostire u pripovjedni slijed, u vremensku

U Londonu se situacija zahuktala do te mjere da se u zadnjih nekoliko godina 19. stoljeća počelo pritiskati cenzorska tijela i legislativu, s ciljem da se žive slike u potpunosti uklone s britanskih pozornica. Jedan od većih kamena spoticanja bila je njihova erotska nabiljenost, posebice u izvedbenim realizacijama ženskih aktova

sukcesiju koju samo jedan statični prikaz kao što je to (živa) slika ne može obuhvatiti niti predočiti. Interpretativno prevođenje reproduktivnih umjetničkih formi koje se ostvaruju prema načelu mimezisa u dijegetički niz, ali i slikanja ili konstruiranja živih slika kao zamrznutih momenta priče, prepoznalo se kao opća tendencija umjetničke kreacije i recepcije u kasnom 19. stoljeću (usp. Newey 2009: 1) te se dovodi u vezu s demokratizacijom umjetnosti, rušenjem stroge žanrovske hijerarhije i poigravanja s hibridnim žanrovima, počevši od romantizma nadalje. Prikazi koji funkcioniraju kao trenuci zaustavljene naracije/suspendirane animacije nisu bili karakteristični samo za slikarstvo, niti za slikarstvo-u-živoj-izvedbi, već i za nove vizualne umjetnosti koje su se pojavile u 19. stoljeću poput fotografije<sup>7</sup> ili mnogo manje poznate i mnogo kontroverznije antropomorfnе taksidermije, to jest izlaganja prepariranih životinja u dioramama, obdarenih ljudskim karakteristikama i u dramatičnim momentima tipično ljudskih situacija poput vjenčanja, čajanke ili školskog sata, a koja je – gotovo istodobno s vrhuncem popularnosti živih slika – izazvala pravu pomamu među viktorijancima.

Žive slike, kompleksni izvedbeni žanr, koji je kroz izvedbu slike prezentirao priču zamrznutu u trenutku naglašene dramatičnosti, posuđivale su postupke i elemente od niza drugih disciplina: „(...) slikarstva, prema kojem se *tableau vivant* modelirao u ranoj povijesti žanra, pripovjedne proze koja je pretvorila *tableau vivant* u trop te narativnog filma, žanra koji *tableau vivant* anticipira u svojem pokušaju da kombinira vizualnost likovne umjetnosti i pripovjedni karakter fikcije“ (Chapman 1996: 26). Uslijed njihova sintetičkog karaktera – pri čemu se ne smije

zaboraviti ni trajna veza s glazbom – žive slike mogu se smatrati emblematskima za opisanu tendenciju miješanja umjetničkih medija koja je obilježila kulturu zadnjih desetljeća 19. stoljeća. Tu je kulturu u još većoj mjeri obilježila eksplozija vizualnog te s time povezano omasovljenje i industrijalizacija umjetničke proizvodnje i potrošnje (usp. Newey 2009: 5; Barrow 2010: 210), a glavninu svojeg vizualnog potencijala, koji je ujedno bio način da se barem dio potencijalne publike navede na kupnju kazališne ulaznice, izvedbe živih slika crpile su iz najčešćeg središnjeg elementa u prikazu – izloženog i nepomičnog ženskog tijela.

### Između umjetnosti i pornografije

U prvoj polovici 19. stoljeća., kada su žive slike većinom pripadale domeni amaterizma, dio javnosti odbacivao je s indignacijom takvu vrstu zabave – suprotno onima koji su u njima vidjeli mogućnost kultiviranja vrline putem umjetnosti, mnogi su smatrali da u njima nema ničeg do lascivnog prikaza polunagih žena (usp. Chapman 1996: 26). Način na koji se priručnici bave reprezentacijama ženskih likova, pažnja koju obraćaju na ljepotu lica i puti, proporcije tijela, stupanj do kojeg odjeća ili kosa to isto tijelo otkriva ili skriva (gole ruke, razotkrivena ramena, kosa koja se spušta niz leđa), čini se da idu u prilog negodovanjima. Idući primjer dolazi iz Headova opisa žene koja predstavlja Religiju u *tablou* nazvanom *The Spirit of Religion*, no u gotovo svakoj predočenoj živoj slici moguće je zapaziti isti pristup: „Dama koja predstavlja Religiju stoji u pozadini slike, na postolju visokom tri stope. Na lijevom ramenu drži križ; desna ruka čvrsto drži kaput koji ona otvara, otkrivajući se čovječanstvu. Dama treba biti srednje visine i svijetle kose koja labavo pada preko njenih ramena. Kostim se sastoji od bijele haljine, visoko rezane, s rukavima čvrsto priljubljenima uz ruke, a preko nje treba nositi drugu, sprijeda otvorenu i sačinjenu od bijelog muslina“ (Head 1869: 72).

Zaustavljeno vrijeme u tako estetiziranim nepokretnim tijelima mladih žena nesumnjivo je kod barem dijela publike uzrokovalo neku vrstu erotske kontemplacije. Spomenuti suvremenik i kritičar živih slika Frances M. Benson u svojim sumarnim osvrtima na pojave onodobnih slavni

glumica u živim slikama izrijeком potvrđuje dvosmislenu recepciju: „Štogođ se živom slikom želi ostvariti u umjetničkom smislu snabdjeveno je privlačnim kvalitetama osobe, uslijed činjenice da žena poznatih draži pozira kao izravna interpretatorica umjetnikove ideje. Slika više nije ideal: ona je poznata prisutnost“ (Benson 1894: 336). Problem se potencirao kada su izvedbe postale primarno profesionalne i javne te vrlo rado izvođene u londonskim kazalištima poput Empire Theatrea koja su se (uglavnom s pravom) povezivala s prostitucijom kao popratnom aktivnošću za vrijeme trajanja izvedbi, što se odvijala u predvorijima i prostorijama za odmor gledatelja. Neovisno o kontekstu, izvedbe živih slika same po sebi smatrane su dovoljno opscenima da izazovu glasnu puritansku reakciju. U Londonu se situacija zahuktala do te mjere da se u zadnjih nekoliko godina 19. stoljeća počelo pritiskati cenzorska tijela i legislativu, s ciljem da se žive slike u potpunosti uklone s britanskih pozornica.<sup>8</sup> Jedan od većih kamena spoticanja bila je njihova erotska nabijenost, posebice u izvedbenim realizacijama ženskih aktova, čestim među slikarima koji su stvarali tada omiljena idealizirana djela s tematikom iz grčke mitologije. Izvođeci živi akt, izvođačice se nisu pojavljivale na sceni razodjevene, već odjevene u usko prijanjajući kostim boje kože nošen iznad korzeta, poznat kao *fleshig* ili *body stockings*. Iako je razodjevenost bila fingirana, *fleshig* je pažnju fokusirao na obličje u cijelosti, fetišizirajući na taj način cijelo žensko tijelo (usp. Barrow 2010: 221). Apologeti su pokušavali izbrisati jasne erotske konotacije tako prezentiranih slika argumentima da se u prvom redu radi o živim replikama visoke umjetnosti koja, osim što ima čisto estetske namjere, dolično promovira klasičnu formu i tjelesnu ljepotu. Sukob se sveo na pitanje interpretacije – radi li se u živim slikama u kojima žene figuriraju kao razodjevene o klasičnim aktovima ili nemoralnoj golotinji (usp. Assael 2006: 745) – da bi naposljetku prevagnuo u korist prve. Službena tijela odlučila su ne miješati se u programe popularnih kazališta koja su prikazivala žive slike, već su uz poneku preporuku o samoregulaciji (doličnost izvedbe nije upitna dokle god se izvodi visoka umjetnost) bez stvarnog reagiranja propuštali prigovore i proteste koji su se nastavili tijekom prvoga desetljeća prošlog stoljeća. Razlog zbog kojeg su se žive slike u to vrijeme postupno

gubile i naposljetku iščezle s pozornica u Londonu i drugdje nije bila ni njihova prozvana nedoličnost, opscenost, mogući negativni utjecaji na heterogeno gledateljstvo koje je prisustvovalo izvedbama, ni opasnost od moralnog pada za izvođačice, već promijenjeni ukus publike (usp. Assael 2006: 758).

### Umjetnost performansa i žive slike: kontinuitet i razlike

Gubitak interesa za žive slike potrajao je nekoliko desetljeća, sve dok ih niz umjetnika performansa nije ponovno oživjelo u svojem radu. Međutim, neka od načela umjetnosti performansa uopće, kao što su relacijsko određenje spram slikarstva i kiparstva, sklonost da se u izvedbu inkorporiraju procedure svojstvene drugim umjetničkim disciplinama, naglasak na prisutnosti umjetnika te pokušaj da se prevladaju barijere između visoke i popularne kulture (usp. Goldberg 2003: 7), u zametku se razvijaju već u praksi klasičnih živih slika. Teoretičarka Jennifer Fischer, govoreći o ponovnom buđenju živih slika u suvremenom ruhu, dodaje dva relevantna elementa kako nastavljanja tako i razlikovanja od njihovih devetnaestostoljetnih prethodnika. Ne negirajući važnost spektakularnog – žive slike svakako crpe velik dio svoje snage iz vizualnih resursa – Fisher smatra da je haptička dimenzija statične izvedbe vrlo važna u pogledu njihova estetskog te još važnija u pogledu njihova društvenog učinka, izravno povezanog s aspiracijskim dimenzijama umjetničkog rada. Haptički učinak počiva na tangibilnoj prisutnosti živog tijela koja uzrokuju zajednički afekt i dijeljenu senzaciju između izvođača i gledatelja: „Haptička svijest potiče ontologiju performativne situacije kroz svojevrsan ‘udaljeni dodir’ koji opaža kako su energije galvanizirane kako bi stvorile iskustvo. Haptički osjećaj angažiran je kad je tijelo u pokretu, ali je također operativan kad je tijelo mirno“ (Fisher 1997: 29). Iako je takav tip iskustva svojstven zamrznutoj živj izvedbi, mnoge suvremene umjetnice poput Suzanne Lacy, Janine Antoni ili Colette<sup>9</sup> svjesno koriste njegov potencijal kako bi artikulirale specifične aspiracije koje se tiču odnosa društva spram njih kao žena, kao žena umjetnica, a koje su bliske idejama o kultiviranju jastva putem umjetnosti i socijalnim transformacijama koje su povezane s živim slikama iz 19. stoljeća.

Coletini ekstravagantni performansi te inzistiranje na ženstvenosti i na raskošnoj ljepoti ženskog tijela – nagog ili odjevenog – pojavili su se kao svojevrsna reakcija na protuesencijalističku retoriku dijela feministica kasnih sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća



Vlasta Delimar: *Vežana za drvo*, Cvjetni trg, Zagreb, 1985.

Godine 1989. Suzanne Lacy postavila je monumentalnu živu sliku *The Crystal Quilt* uz pomoć četiri stotine izvođačica starije dobi, posjednutih oko stolova za četvero, uz zvučnu instalaciju koja je uključivala glasovne zapise njihovih osobnih svjedočanstava. Individualna iskustva uključena u kolektivnu cirkulaciju energije u hodu izvedbe upozoravala su na marginalizirani položaj dušvene skupine u pitanju, „(...) s jasnim ciljem prevladavanja stereotipa te otkrivanja snage, vodstva, talenata i produktivnosti starijih žena“ (Fisher 1997: 30).

Položaj žena u društvu, konkretnije, u polju umjetničke proizvodnje, problematizirala je i Janine Antoni u konverzacijskom *tablou* – instalaciji *Slumber* (1994. – 1996.). Umjetnica je tijekom četiri tjedana trajanja izvedbe bila izložena u galeriji na krevetu prekrivenom bijelim plahtama, spavajući ili lješcareći, spojena na elektroencefalogram kako bi se svratila pozornost na, obično zaboravljenu, nesvjesni proces umjetničkoga stvaranja. No čini se da je dominantni aspiracijski fokus njezine izvedbe bilo pitanje žene, umjetnice u okviru ustanove kakva je galerija, drugim riječima: „(...) njezino prisustvo unutar muzeja stvara prostor ne samo za ispitivanje granica umjetničke galerije već i za inzistiranje na ženskom procesu postajanja unutar umjetničkih institucija“ (Fisher 1997: 32).

Uokvirivanjem procesa spavanja i snova u živu sliku na ponešto drugačijoj osnovi pozabavila se i Colette. U performansu *Real Dream*, izvedenu u New Yorku 1975., umjetnica se nekoliko sati izlagala kao naga živa slika – živi akt u raskošnom ambijentu od svile. Od svojih prvih performansa Colette je često koristila „klasičnu metodu“ živih slika, realizirajući i pritom reinterpretirajući velika umjetnička djela, kao kada je izvela Slobodu prema Delacroixovoj slici *Sloboda vodi narod* u fotoperformansu iz 1972. godine koji se mogao gledati s prozora galerije kao *tableau vivant*, ili kada je naredne godine pozirala u izvedbi *Transformation of the Sleeping Gypsy without a Lion* prema ulju na platnu francuskog naivnog umjetnika Henrija Rousseaua. Coletini ekstravagantni performansi te inzistiranje na ženstvenosti i na raskošnoj ljepoti ženskog tijela – nagog ili odjevenog – pojavili su se kao svojevrsna reakcija na protuesencijalističku retoriku dijela feministica kasnih sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Jednako tako, mirni prikazi žena u viktorskom

dobu njihovo „ukroćivanje“ u stacionarnosti pri javnom prikazu ili pak namjera njihova rafiniranja putem mirnih utjelovljenja Nade, Vjere, Dobrosvosti i Ljubavi mora se razumijevati u kontekstu društvene situacije *fin de siècle*, točnije u odnosu spram progresivne mobilnosti žena u gradskom okolišu i sve vidljivijim sufražetskim gibanjima. Od najranijih izvedbi pa do danas žive slike neizostavno bude važnu problematiku (re)prezentacije i konstrukcije ženskog putem izvedbenih postupaka.

Vlasta Delimar, umjetnica performansa koja „negira upisivanje vlastitih radova u kodove feminizma i feminističkog performansa i time se njezinim uradcima obično prišivaju sintagme ženski performans, ženska umjetnost“ (Marjanić 2007: 183) 1985. godine izvela je nepomičnost u javni prostor zagrebačkog Cvjetnog trga. Četrdeset i pet minuta *Vešana za drvo*, rastrgane odjeće i naslikanih masnica po licu i tijelu, Delimar je u javnom prostoru grada postavila pitanje o optici ograničenja i nasilnog ukroćivanja kroz koji se konstruira ideja o mjestu ženskog u društvu. To pitanje koje neminovno prati ženske izvedbe u modusu nepomičnosti, učinio je konopce kojima je Vlasta Delimar bila privezana za drvo gotovo u potpunosti suvišnim. Umjetnica je vezana, okovana i izubijana represivnom ideologijom, doslovno prisutnom na tijelu, s plavom vrpcom s privjeskom u obliku križa oko razgaljena vrata.

U galeriji kršćanske ikonografije simboličke okove za svoju nepomičnu izvedbu pronašla je i Sandra Sterle. Godine 2011. u performansu *Ukazanje*, Sterle citira nebrojene slikovne prikaze Djevice Marije, bosonoga, u bijeloj odjeći, ogrnuta plavim plaštem – ustrajnim simbolom njezine nebeske veličine. Žensko tijelo otežano slojevima i plaštevima povijesti i tradicije ne može biti u nepomično tijelo, utišano tijelo, tijelo ispražnjeno vlastite imanentne dinamike.

## Zaključak

Govoreći o „neživim“ slikama filozof Ortega y Gasset napisao je: „Možemo reći da je slikarstvo bliže hijeroglifima nego govoru. Sadrži strastvenu želju za komunikacijom, ali se koristi nijemim postupcima. Još je Platon isticao nijemost slikara. Cijela je čarolija slikarstva sažeta u toj dvojnosti: žudnji za izrazom i riješenosti o šutnji (...). Stoga

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 pomoću oživljenih tragova u prozi, fotografiji, umjetnosti performansa, povijesti i teoriji može se izazvati njihova inherentna izvedbena prolaznost

slikarstvo započinje svoju komunikacijsko djelovanje tamo gdje govor završava: kad nadvlada svoju nijemost i krene u beskrajno područje neizrecivosti“ (Ortega y Gasset 2007: 89–90). Kada govorimo o slikama koje postaju izvedbe, *nijemost* nije više samo teorijska pretpostavka, već očigledna karakteristika umjetničke forme koja dinamiku živoga pretvara u moment potpunog stazisa, smučujući dio njezine poruke, koji potencira neizrecivost njezinih učinaka. Njih je Goethe sažeo u nekoliko riječi, pišući o živim slikama: „Likovi su bili tako vjerni, boje tako sretno raspoređene, rasvjeta tako umješna, da se svatko zaista osjećao kao u nekom drugom svijetu; samo što je prisutnost zbilje umjesto prividnosti proizvela neku vrst osjećaja tjeskobe“ (Goethe 1954: 152). Tjeskoba neminovno proizlazi iz ontološkog ambigviteta živih slika, njihova začudnog postojanja u međuigrju potpuno nepomična, nijema, zaustavljena života i animirane neživosti umjetničkog artefakta.

Hibridan žanr živih slika profilirao se na kontinuiranim razilaženjima i presijecanjima živog i neživog, visokog i popularnog, slikarstva i izvedbe, vizualnog i haptičkog. Iako 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 pomoću oživljenih tragova u prozi, fotografiji, umjetnosti performansa, povijesti i teoriji može se izazvati njihova inherentna izvedbena prolaznost.

## BIBLIOGRAFIJA:

- Assael, Brenda. 2006. Art or Indecency? Tableaux Vivants on the London Stage and the Failure of Late Victorian Moral Reform. *Journal of British Studies* 45/4. 744–758.
- Barrow, Rosemary. 2010. Toga Plays and Tableaux Vivants: Theatre and Painting on London's Late-Victorian and Edwardian Popular Stage. *Theatre Journal* 62/2. 209–226.
- Benson, Frances M. 1894. Living Pictures. *The Quarterly Illustrator* 2/7. 334–336.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford University Press. Stanford.
- Chapman, Mary. 1996. “Living pictures”: Women and Tableaux Vivants in Nineteenth-Century American Fiction and Culture. *Wide Angle* 18/3. 22–52.
- Fisher, Jennifer. 1997. Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni and Marina Abramovic. *Art Journal* 56/4. 28–33.
- Goldberg, RoseLee. 2003. *Performans: Od futurizma do danas*. URK. Zagreb.
- Goethe, J. W. 1954. *Srodne duše*. Kultura. Zagreb
- Head, James H. 1860. *Home Pastimes; or Tableaux Vivants*. J.E.Tilton and Company. Boston.
- Marjanić, Suzana. 2007. Zagreb kao poligon akcija, akcija-objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, reakcijama i interakcijama. *Up&Underground* 11-12. 171–195.
- Newey, Katherine. 2009. Speaking Pictures: The Victorian Visual Stage and Visual Culture. *Ruskin, The Theatre and Victorian Visual Culture*. Ur. Heinrich, Anselm et al. Palgrave Macmillan. London.
- Norwood, Janice. 2009. The Britannia Theatre: Visual Culture and the Repertoire of a Popular Theatre. *Ruskin, The Theatre and Victorian Visual Culture*. Ur. Heinrich, Anselm et al. Palgrave Macmillan. London.
- Ortega y Gasset, Jose. 2007. *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*. Litteris. Zagreb.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Antibarbarus. Zagreb.

Russel, Francis. 1972. An Album of Tableaux-Vivants Sketches by Wilkie. *Master Drawings* 10/1. 35–40, 85–94.

Somoza, Jose Carlos. 2006. *Clara i polusjena*. Vuković i Runjić. Zagreb.

Šuvaković, Miško; Špoljar, Mladen; Martek, Vlado. 2003. *Vlasta Delimar: monografija performans*. Aerografika. Zagreb:

Wilson, Martha. 1997. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practices at the End of this Century. *Art Journal* 56/4. 2–83.

<sup>1</sup> U povijesnim i teorijskim tekstovima koji su u posljednjih nekoliko desetljeća napisani o fenomenu u pitanju, najviše je u upotrebi prvi od navedenih naziva (franc. *tableau vivant*) ili doslovni prijevodi u jezicima u kojima se eventualno nije (ili nije jednoznačno) forumulirao termin kad je praksa bila aktualna (eng. *living picture*, njem. *lebendes Bild*, španj. *cuadro viviente*, hrv. živa slika).

<sup>2</sup> Ako nije drugačije navedeno, prijevodi s engleskoga jezika moji su. (D. M.)

<sup>3</sup> Problematiku nedostatka sredstava i ovećih troškova koji su ponekad bili potrebni čak i za jednostavnije izvedbe u imućnijim kućanstvima registrirao je i Goethe u *Srodnim dušama*, kao što se može vidjeti iz ranije citiranog odlomka.

<sup>4</sup> Istaknula D. M.

<sup>5</sup> Za žive slike koje su se izvodile na pozornici kao žive stacione reprodukcije slikarskih djela, teoretičar Martin Meisel koristi termin „realizacije“ (engl. *realizations*).

<sup>6</sup> U prvoj polovici 19. stoljeća sudjelovanje slikara u izvedbama živih slika bilo je češće na amaterskim pozornicama. Sačuvano je, na primjer, desetak skica škotskog slikara Davida Wilkieja prema romanima Waltera Scotta za žive slike koje je aristokratkinja Lady Salisbury priradila za stotinjak gledatelja u svojem domu 1833. godine (usp. Russel 1972).

<sup>7</sup> U pogledu prelamanja različitih umjetnosti te devetnaestostoljetne sklonosti da se u vizualno predočenom zaustavljenom trenutku implicira cijela priča posebno je zanimljiva kazališna fotografija, odnosno portreti glumaca i glumica koji su u ranim desetljećima fotografske umjetnosti najčešće pozirali kao likovi po čijim su izvedbama bili poznati, u nekom od trenutaka pojačane napetosti.

<sup>8</sup> O borbi građanskih udruženja za zakonsko ukljanjanje živih slika s pozornica više govori Assael (2006.).

<sup>9</sup> Niz umjetnika koji su izvodili u okvirima živih slika ovdje, daka, ne staje – na sebi svojstven način njima su se bavili Marina Abramović, Jannis Kounellis i Scott Burton, da spomenemo samo neke.