

GORAN BUDANEC

TEORIJSKI ASPEKTI I UPOTREBA VIDEOMEDIJA NA PRIMJERU DOMAĆE PERFORMATIVNE UMJETNOSTI

-



SANDRA STERLE, ROUND
AROUND, 1997.

Definirajući umjetnost performansa, teoretičarka Peggy Phelan navodi kako je „jedini život performansa u sadašnjosti“ te on stoga „ne može biti pohranjen, snimljen, dokumentiran, niti se može na neki drugi način sudjelovati u ‘cirkulaciji reprezentacija’: a kada se to dogodi, on postaje nešto drugo“.¹ Određeni umjetnici (primjerice, Laurie Anderson u ranoj fazi svoga djelovanja) u potpunosti su odbijali dokumentirati svoj rad, inzistirajući na performansu kao aktivnosti utemeljenoj na vremenu, koja, nakon što je sam čin završen, nastavlja živjeti još jedino u sjećanju performerera i njegove publike. Performans, po svojoj prirodi, iako vidljiv, ostaje neopipljiv, ne ostavlja nikakve tragove i ne može biti kupljen ili prodan. Iz toga proizlazi njegova specifičnost umanjivanja elementa otuđenja između izvođača i promatrača, jer i publika i izvođač djelo doživljavaju istovremeno.²

Pa ipak, video i fotodokumentacija, iako isprva u funkciji „dokaza“ ili svjedočanstva, uskoro je prepoznata i kao sredstvo koje omogućuje fetišizaciju i komodifikaciju performansa, koji je time izgubio auru jedine kategorije umjetničkog izraza koja se doista opirala poistovjećivanju s umjetničkim objektom.³ Time je pojam performansa proširen za novu kategoriju videoperformansa, koja se doima kontradiktornom u odnosu na izvornu definiciju i koncept performativne umjetnosti. Stoga Miško Šuvaković kao jedan od mogućih kriterija klasificiranja performansa navodi i kriterij medija, i pritom razlikuje performans koji je direktno izveden pred publikom (bez medijskog posredovanja) i performans koji se izvodi bez publike, dok publika promatra događaj direktnim tv-videoprijenosom. Tom prilikom video ili filmski ekran s emitiranim materijalom postaje dio performansa, a takav tip biva klasificiran kao video-, odnosno filmski performans.⁴ Primjena videotehnike u performansima (gdje je video element akcije umjetnika) inicirana je da bi publika izvan prostora performansa pratila performans sinkrono njegovu odvijanju (primjerice, publika zbog tehničkih razloga ne može prisustvovati procesu rada), da bi umjetnik prikazao minimalne pokrete ili detalje akcije koje publika ne vidi, iako direktno prati performans, i da bi umjetnik pokazao i prikazao svoje ideološke, psihološke i tjelesne odnose prema videoslici ili tehnici.⁵

Medijem videa se (za razliku od filma) ne stvara fiktivna stvarnost, već se njime stvarnost analizira i revidira. Upotreba videosnimke, kao i direktan videoprijenos na ekranu, dovode do dematerijalizacije umjetničkog objekta (svojstvene konceptualnoj umjetnosti), ali i omogućavaju njegovo ponovno pojavljivanje u formi videoslike.⁶ U videoperformansima fizičko tijelo često biva promatrano iz dviju krajnosti, kojom prilikom je naglasak stavljen ili na ponašanje „osjećajnog“ tijela ili na tijelo koje mutira u stroj bez emocija,⁷ dok sama projekcija pokretne slike na gledatelja ostavlja dojam fizičke prisutnosti (odsutnog) tijela u izvedbenom prostoru.⁸ Takva, umjetničkom intervencijom stvorena, videoslika tijela postaje formom McLuhanova „hladnog medija“, zahtijevajući dodatni angažman za interpretaciju informacije od strane gledatelja, koji time postaje aktivni i kritički promatrač. Pritom je bitan stupanj iskustva pojedinca u interakciji s medijem te društveno-kulturni kontekst u kojemu se interakcija odvija.⁹ Za ranu fazu videoperformansa tipično je snimanje izvedbi u realnom vremenu,¹⁰ što takvim radovima daje notu dokumentarnosti, a gledatelju mogućnost „uživljavanja u priču“ ili voajerističkog promatranja nekog, već odigranog, snimljenog privatnog događaja. Igrajući se i eksperimentirajući s vremenskom dimenzijom, umjetnici će postupno napuštati formu linearne naracije, uvodeći vremenske petlje ili element usporenog kretanja.¹¹

Za razliku od forme videoperformansa, spoj performansa i videoinstalacije dopušta promatračima aktivno kretanje u prostoru umjetničkog djela, bolju komunikaciju s djelom i na taj način otkrivanje njegovih unutrašnjih značenja.¹²

Iz navedenoga je vidljivo kako videoperformans i videoinstalacija predstavljaju jedan vid elektronske/elektroničke umjetnosti, kojom se označuju umjetnički radovi realizirani elektroničkim uređajima i

SANJA IVEKOVIĆ,
INTER NOS, 1977.

u elektroničkim sustavima (televizija, video, računalo).¹³ Prema Šuvakoviću, da bi stvarao artificialni svijet modernog doba i proveo elektroničku estetizaciju stvarnosti, umjetnik preuzima funkcije znanstvenika i inženjera,¹⁴ dok elektronski uređaji postaju produžeci ljudskog tijela.¹⁵ S realizacijama videoperformansa i videoinstalacija povezuje se i termin tehnoperformansa, izvodačkog umjetničkog rada zasnovanog na tehničkim sredstvima realizacije – ekranskom posredovanju djela, ekranskom udvajanju ili posredovanju aktera (tijela, figure), elektronskoj komunikaciji unutar djela te medijskim preobrazbama ljudskog tijela u stroj.¹⁶

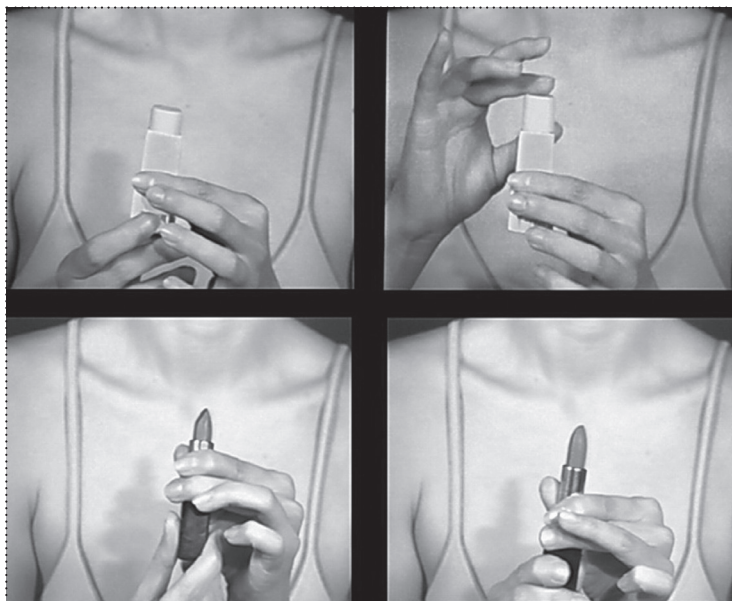
U Hrvatskoj je sredinom 1970-ih godina stasala generacija koju je karakteriziralo intelektualno promišljanje umjetnosti, analitičko-redukcionički pristup te istraživanje materije i primarnih principa. Ideja o tome što je umjetnost i pomicanje/ukidanje granica između pojedinih (do tada uvriježenih) umjetničkih disciplina, ali i unutar samog medija, obilježje su eksperimenata koji spajaju umjetnost performansa i video, čime se ukazuje na apsurdnost zadanosti uvriježenih umjetničkih postupaka i na relativnost izražajnih medija.¹⁷

To je razdoblje označeno i političkim angažmanom feminističkih vrijednosti, a kao naša glasnica na tom području pojavljuje se Sanja Iveković.¹⁸

Videom propitivana ženska perspektiva u njezinim radovima u početku je naglašenije feministički obojena, angažiranija i agresivnija, usmjerena na odnos muškarac–žena (eksplicitna kritika i preispitivanje uloge žene u konzervativnom i tradicionalnom društvu), a potom poetičnija, s uporištem u specifičnom ženskom senzibilitetu.¹⁹

Kako sama objašnjava, u svojim ranim performansima koristila je video tretirajući kameru kao *drugi* pogled na scenu. Pri tome je video služio kao posrednik (intermedij) u komunikaciji između umjetnice i publike te je predstavljao konstitutivan element strukture djela bez kojega se događaj ne bi mogao realizirati. Umjetnici je također bilo veoma bitno da videosnimka koja je nastala za vrijeme performansa poslije može funkcionirati i kao zaseban rad.²⁰

Prvi performans u čiju je strukturu uključila i bilježenje videokamerom bio je *Inter nos* (1977.), izveden u zagrebačkom *Multimedijalnom centru SC-a*. Tijekom trajanja performansa umjetnica se nalazila u zatvorenoj sobi, gdje je publika nije mogla vidjeti. Između nje i posjetitelja, koji su pojedinačno ulazili u drugu sobu, nalazio se *videolink*. Iveković intervenirajući (grljenjem, gladenjem, lizanjem) na *ekransku sliku* (projekciju krupnog plana glave posjetitelja) inicira s



SANJA IVEKOVIĆ,
MAKE UP-MAKE DOWN,
1978.

posjetiteljem privatni „intimni“ dijalog, dok se njihov zajednički virtualni susret snima.²¹ Autorica se u navedenom radu kritički osvrće na problem komunikacije putem medija, dok element erotizma podsjeća na konceptualno sličan performans *Sada* (1973.) umjetnice Lynde Benglis.²² Dakle, kada Iveković radi *u i sa* svakodnevnim kontekstima, ona „intervenira aktivno“ u svakodnevnicu i reagira na nju poduzimajući akcije, čime njeni rani performansi i videoinstalacije podrazumijevaju aktivnu publiku.²³

Razvijanjem videa i performansa nastaje autobiografska umjetnost kojom izvođač govori o svojoj subjektivnosti, željama, traumama, seksualnim sklonostima ili spolnom/rodnom statusu. Prisutnost privatnog simbola u videu i performansu ima, uz ostalo, feminističku tendenciju koja takav simbol unosi kao specifični element ženske subjektivnosti, koji se suprotstavlja objektivnim, racionalnim i logocentričnim simbolima zapadne muške umjetnosti.²⁴ Na taj način moguće je analizirati videoperformanse *Instructions no. 1* (1976.) i *Make up-Make down* (1978.), u kojima Iveković odabirom kadra pogled promatrača fiksira na određeni dio svoga tijela (lice, odnosno grudi), a izvodeći gotovo ritualan čin nanošenja šminke problematizira ideal ženske ljepote. Dok je u drugom videu prisutno i svojstvo erotske igre, u kojoj falusoidni oblici predmeta za šminkanje dobivaju novo značenje,²⁵ u prvom videu umjetnica nanosi, a zatim razmazuje tintu s lica, negirajući stereotipnu funkciju koju joj društvo nameće.

Daljnju afirmaciju feminističkog diskursa možemo pratiti u videoperformansima nekolicine umjetnica novije generacije, kao što su Sandra Sterle ili Vlasta Žanić.

Sandra Sterle, multimedijalna umjetnica i izvanredna profesorica na UMAS-u, osim performansa koje izvodi uživo pred publikom, uglavnom radi performanse posredovane medijima, uključujući u njih ponajprije video, a zatim i *web-streaming*.²⁶ Njezina preokupacija patrijarhalnim dalmatinskim mentalitetom vidljiva je na primjeru videoperformansa *Okolo naokolo* (*Round Around*, 1997.), u kojem Sterle trči u krug oko stabla masline (simbola mudrosti) odjevena u tradicionalnu odjeću dalmatinskih žena, aludirajući time na simboliku ponavljanja prirode i cikluse ženske prirode, ali i kritički na monotoniju i nepromjenjivost otočkog života.²⁷ Navedimo i njezin sadržajno zanimljiv videoperformans *Desetoboj* (2007.), u kojemu u deset slika-scena umjetnica istražuje poveznice između sporta i performansa. *Desetoboj* pretvara sport u neku vrstu fizičkog teatra, gdje se sportska pravila miješaju s umjetničkim performativno-ritualnim



VLASTA ŽANIĆ,
PRELAŽENJE,
2005.



DALIBOR MARTINIŠ,
VIDEO IMMUNITY, 1976.
I OPEN REEL, 1976.

procesima, nudeći gledateljima deset apsurdnih situacija.²⁸ Apsurd je oprečan profesionalizaciji sporta te tako ukazuje na estetski i ideološki element koji sport nosi u sebi kao igra.²⁹ Radovi Vlaste Žanić, iako autoreferencijalni (samim medijem tijela ukazujući na subjekt iskazivanja), predstavljaju tjelesno kodirane, trenutne konceptualizacije različitih unutarnjih dimenzija subjektivnosti.³⁰ U okviru videoperformansa *Ogoljavanje* (2002.), čije idejne uzore pronalazimo u izvedbama Sanje Iveković, umjetnica pincetom čupa svoje obrve sve do njihovog potpunog nestanka, čime kao upitnu postavlja granicu između uljepšavanja i nakaznosti. Strukturalno je zanimljiv njezin happening-performans *Prelaženje* (Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2005.), u kojem autorica povezuje nekoliko različitih medija – kiparstvo, performans i video. Našminkana (bjelilom) kao „živa skulptura“, ona nepomično stoji na rotirajućem kiparskom postamentu, unutar zastorom ograđenog kružnog prostora, snimajući posjetitelje videokamerom. Time istovremeno predstavlja „model za kip, kiparicu u koju je usađen zakon kruženja i sagledavanja skulpture sa svih strana, kao i skulpturu samu.“³¹ Također, ona je i performerica koja stoji na sceni, jednako kao i videoumjetnica koja cijelo vrijeme kamerom snima publiku.“³² U drugom dijelu rada umjetnica pušta gledateljima projekciju njihova netom snimljenog lika, zamjenjujući ulogu promatrača i promatranog iz prethodne situacije. Kao drugu podkategoriju videoperformansa možemo navesti formalno-sadržajne umjetničke eksperimente, odnosno radove kojima se analitički pristupa mediju videa. U tom smislu, transmedijalni umjetnik Dalibor Martinis, ujedno i partner Sanje Iveković, istražuje pitanja identiteta posredstvom videa, ali i metamedijski propituje svojstva samog videa. Umjetnik često u svojim radovima staje pred kameru, odnoseći se prema njoj kao prema ogledalu,³³ a to najviše dolazi do izražaja u videoperformansima *Video immunity* (1976.) i *Open Reel* (1976.). Dok se u prvom performansu umjetnik „oprao“ tv-zrakama,³⁴ u drugom ga radu promatramo kako sjedi ispred fiksirane kamere i pridržava kraj videotrake uz svoje lice. Kako se umjetnik okreće oko svoje osi, traka se započinje namatati oko njegove glave sve dok mu u potpunosti ne prekrije lice, čime videorad završava. Vrpca koja se omata oko njega ista je ona na koju se cijela akcija snima, što umjetnika ujedno čini i prisutnim i odsutnim. On se pretvara u videokasetu, jer simulira njezine principe funkcioniranja (svojom glavom zamjenjuje drugi kolut), a uz to problematizira dodir medija i tijela i poigrava se samom teksturom medija.³⁵



PASKO BURDELEZ,
IVICA I MARICA,
2002.

Martinis težište stavlja na princip funkcioniranja medija, čime koncept navedenog rada djelomično nalikuje na videoperformans Richarda Krieschea *TV smrt I: video demonstracija no. 11* (1975.).³⁶ Među novijom generacijom performera Marijan Crtalić slovi kao umjetnik sklon beskompromisnom propitivanju forme i medija likovnog izraza. U svom radu *Video glave* ili *Talking Head* (Galerija SC, 2006.), kategorički određenom kao videodemonstracija / performans,³⁷ režirao je situaciju u kojoj se na tv-ekranu postavljenom u galeriji direktno prenosila njegova *slika* i glas, dok je umjetnik smješten ispred videokamere, izvan izložbenoga prostora. Drugom videokamerom, koja je instalirana iza/ iznad tv-monitora u galeriji, projicirala se na umjetnikov tv-monitor *slika* posjetitelja koji su željeli uspostaviti komunikaciju s *virtualno prisutnim* umjetnikom, čime izvedba idejno podsjeća na rad Sanje Iveković *Inter nos*. Performans mogućega ostvarenja medijske komunikacije, uz inerciju posjetitelja (prisiljenih na komunikaciju s umjetnikom), onemogućavale su i tehničke smetnje (buka u komunikacijskom kanalu). Time i ovaj autor „dijagnosticira nemogućnost apsolutne (životne) komunikacije putem medija“.³⁸

Analitički odnos, ali ne prema formi videomedija, nego prema njegovu sadržaju, vidljiv je u djelima dubrovačkog performera i multimedijalnoga umjetnika Paska Burdeleza, u kojima se ostvaruje svojevrsna dekonstrukcija performansa. Naime, njegovi su videoradovi redovito napravljeni u jednom kadru u prirodnom vremenu, gotovo bez ikakve naknadne intervencije, a većinom je riječ o snimcima performansa. Autor govorom tijela gotovo niječe svoju prisutnost (kleči i okrenut je leđima ili je pognut i potpuno nag), a čitavom „izvedbom“ dominira koncentracija i nepostojanje/odsutnost bilo kakva nagla pokreta.³⁹

Ilustrativno navedimo njegov ironično naslovljen videoperformans *Ivica i Marica* (2002.), koji predstavlja intiman čin umjetnikova klečanja pred kontejnerima za smeće u predgrađu Dubrovnika, čime aludira na okrutnost zbilje.

Potrebno je osvrnuti se i na hibridne izvedbene tvorevine, kojima umjetnici performansa (kao što su, primjerice, Dan Oki i Rodion) propituju medij svog umjetničkog izraza.

Većina radova medijskog umjetnika i izvanrednog profesora na UMAS-u Dana Okija (pravim imenom Slobodan Jokić) hibridi su između filma, videa i računalnih tehnika⁴⁰ te se temelje na istraživanjima vizualnih/narativnih sadržaja u odnosu na medijske forme njihove prezentacije, a u tom su pogledu posebno zanimljivi autorovi *site specific*-projekti. Kao primjer takvog rada



DAN OKI I SANDRA STERLE,
VERGETEN, ZICH HERINNEREN
EN WETEN (ZABORAVITI, SJETTITI
SE I ZNATI), 1998.

114

navedimo umjetnikov videoperformans, trokanalnu videoinstalaciju *Separation* (1993./1994.), koji je premijerno prezentiran u protestantskoj crkvi u Amsterdamu. Performans se sastoji od izvedbe umjetnikova hiperventiliranja, a u tu su snimku naknadno umetnuti autobiografski kadrovi i riječi koje ilustriraju sjećanja, misli i stanja svijesti performerera pred kamerom. Tri su monitora (jedan pored drugog) u crkvi postavljena na mjesto rezervirano za propovjednika, s time da je na središnjem monitoru bio prikazan videoperformans, a na bočnima riječi na crnoj pozadini. Hipnotizirajući ritam brzog disanja ispunjavao je prostor i pretvorio se, po riječima autora, u neku vrstu medijski posredovane propovijedi.⁴¹ Spomenimo i *site specific* rad *Vergeten, zich herinneren en weten* (*Zaboraviti, sjećati se i znati*, 1998.), koji izvodi zajedno sa Sandrom Sterle, a u kojem objedinjuje formu performansa i interaktivnu videoinstalaciju. Projekt se odvijao tijekom sedam dana u učionici škole stranih jezika u Amsterdamu, gdje je uživo (noću) bila projicirana videoslika dvoje umjetnika za vrijeme spavanja. Publika je aktivno sudjelovala govoreći u mikrofon riječi koje su u određenom trenutku bile emitirane na projekciji, pri čemu je dolazilo do višeslojnih vizualnih promjena videoslike, odnosno publika je time sama mijenjala i strukturirala videosliku.⁴² Ovoj kategoriji „hibrida“ pripada i nekolicina radova Rodiona, još jednog performerera koji pripada dubrovačkoj sceni, koji ih određuje vlastitom sintagmom „videoinstalacija / performans“, pri čemu tijelo postaje dio videoinstalacije. Kao primjer navedimo njegov rad *Tijelo kao slika* (Zagreb, 2008.), kojim se ponovno propituju granice komunikacije između performerera i publike. Umjetnik se nalazio u središtu (galerijskog) prostora, ruku ispruženih iznad glave i vezanih o strop, a nogu svezanih oko gležnjeva. Posjetitelji su ulazili pojedinačno, uz naputak kako trebaju električnom palicom dodirnuti umjetnika, pri čemu se na njegovo tijelo projicirala videoslika, svakim novim električnim udarom drugačija. Tijelu su time bivale oduzete mnoge karakteristike koje ga čine tijelom (dinamika, mijene ekspresija, geste) te je ono postalo supripadan dio videoslike.⁴³

Problematizirajući odnos tijela kao slike i slike kao tijela, autor je nastojao vizualno/mimetički svesti tijelo na umrtvljenu dvodimenzionalnu površinu.⁴⁴

Spomenimo ovdje još i hibridno uključivanje svih medija u *novom kazalištu* 1980-ih godina, koje, uz ostalo, dovodi i do pojave visokotehnološkog „video teatra“ Johna Jesuruna, čije specifičnosti dolaze do izražaja, primjerice, u performansu *White Water* (1986.). Tom su prilikom živi glumci i „lica na ekranu“ vodili verbalnu borbu na nekoliko monitora poredanih u zatvoreni krug koji je okruživao publiku, pri čemu su se dijalog uživo i snimljeni dijalog savršeno preklapali.⁴⁵ Isti principi pojavljuju se i u djelovanju *Nove Grupe*,⁴⁶ suvremene kazališne skupine nastale gašenjem zagrebačkog *Schmrtz Teatra* (1995.–2000.). Njihova prva izvedba, *Philip Glass kupuje komad kruha* (po tekstu Davida Ivesa), uvježbani je kazališno-glazbeni performans, u kojem izvođači metronomski precizno izvode svoj ples (polagane, mehanizirane pokrete) simultano s identičnim pokretima unaprijed snimljenima na videosekvencu koja se projicira iza njih. Svakodnevni pokret i govor isječeni su na isti način kao što je glazbenik Philip Glass sjekao melodije i ritmove, čime osnovu performansa predstavlja igra s minimalnošću i repetitivnošću, eksperimentirajući s glumačkim tijelima i glasovima (KUM – Kazalište u Močvari, 2006.).⁴⁷

Na kraju rezimirajmo, riječima Ješe Denegrija, kako je video „postao i ostao medijski pluralistički fragmentarni zapis umjetnika pojedinca koji i na ovaj način, ravnopravno sa svim ostalim, iznosi neku svoju sasvim osobnu poruku“.⁴⁸ Svakako je potrebno naglasiti kako video nije samo posrednik slike, nego postaje i element prostornih instalacija, kao i sudionik performansa kojem se umjetnik obraća.⁴⁹ Izvorna definicija performansa modificira se uključivši mogućnost korištenja videomedija (snimke), koji se opire prirodi performansa kao neponovljive „žive“ umjetnosti trenutka. Distinkciju između kategorije performansa izvedenog uživo pred publikom i onog posredovanog medijima Sandra Sterle tumači jednostavnom definicijom – „performans uživo neponovljiv je događaj, čija je uloga u povijesnom kontekstu i bila da dematerijalizira i oslobodi umjetnost od ekonomskih tokova“, dok s druge strane „videomontaža i pohranjivanje rada u obliku videa otvara mogućnost njegove distribucije, umnožavanja, pa samim time i muzealiziranja“.⁵⁰ Iako umjetnička teorija definira performans kao (ne)režirani događaj koji umjetnik ili izvođači realiziraju izravno pred publikom,⁵¹ specifičnost videoperformansa je u postojanju videoprepreke/posrednika između publike i autora, pa mnogi performer i svojim izvedbama upravo problematiziraju (ne)mogućnost uspostavljanja komunikacije s gledateljima. Osim toga, videoperformansi, kao umjetnički oblikovane snimke, prikazuju performanse već prethodno izvedene u određenom autorovom privatnom prostor-vremenu, čime gledatelju nije dana mogućnost praćenja njihove izvedbe uživo ili aktivnog sudjelovanja u njima (za razliku od videodemonstracija ili spajanja performansa i videoinstalacija). Na taj se način između izvođača i gledatelja stvara određena distanca koja prilikom „žive“ izvedbe ne bi bila toliko prisutna, ali se „originalni čin izveden u drugom prostoru i vremenu time nužno i ‘omekšava’“.⁵²

Analizirajući zone preklapanja performansa i videoumjetnosti na domaćim primjerima, moguće je klasificirati sljedeće podkategorije: 1) feminističku interpretaciju pitanja položaja žene kao temu (autoreferencijalnih) videoperformansa (S. Iveković, S. Sterle, V. Žanić), 2) metamedijska propitivanja forme (D. Martinis, M. Crtalić) i sadržaja (P. Burdelez) videomedija kroz (video)performans, 3) upotrebu formalno hibridnih rješenja u kojima videoslika ili videoinstalacija prate performans uživo (D. Oki, Rodion, *Nova Grupa*).⁵³

- ¹ Prema: Kontejner, „Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)“, 2009. (izvor: <http://www.kontejner.org/the-orange-dog-and-other-tales-even-better-than-the-real-thing>, zadnji pregled ožujak/travanj 2010.).
- ² RoseLee Goldberg, *Performans: od futurizma do danas*, Test! – Teatar studentima, URK – Udruženje za razvoj kulture, Zagreb, 2003., 135.
- ³ Kontejner (bilj. 1).
- ⁴ Na taj način on postaje intermedijско umjetničko djelo, s obzirom da nastaje premještanjem umjetničkog koncepta (zamisli, projekta) iz jednog oblika medijske realizacije u drugi, odnosno, povezivanjem više medija (kazališta, videoumjetnosti, glazbe) u jednoj realizaciji. Vidi: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005., 279, 451.
- ⁵ Isto, 659.
- ⁶ Sylvia Martin, *Video art*, Taschen, Köln, 2006., 13.
- ⁷ Isto, 14.
- ⁸ RoseLee Goldberg, *Performance: live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004., 181.
- ⁹ Tonči Kranjčević Batalić, „Više od sporta“, tekst objavljen na portalu [www.pogledaj.to](http://pogledaj.to), 1. 3. 2012. (izvor: <http://pogledaj.to/art/vise-od-sporta/>, zadnji pregled veljača 2013.).
- ¹⁰ Primjerice, prvotni videoradovi D. Martinisa, kao što su *Video immunity* (1976.) ili *Manual* (1978.).
- ¹¹ Martin (bilj. 6), 18.
- ¹² Videoinstalacija zasnovana je na suočavanju konkretnih prostornih i virtualnih prostorno-vremenskih odnosa predmeta i videosustava (Šuvaković, bilj. 4, 660) te omogućuje susretanje gledateljeve privatne sfere s umjetničkom sferom i sferom medija (Martin, bilj. 6, 16).
- ¹³ Navedeni termin obuhvaća umjetnička djela u rasponu od istraživanja i realizacije umjetne (video) slike do zvučnih, vizualnih i prostornih sistema (Šuvaković, bilj. 4, 167).
- ¹⁴ Šuvaković (bilj. 4), 167.
- ¹⁵ Šuvaković (bilj. 4), 661.
- ¹⁶ Šuvaković (bilj. 4), 608.
- ¹⁷ Iz teksta Mladena Lučića uz izložbu Ivana Faktora, održanu u izložbenom prostoru Stare gradske vijećnice (Pjaca) u organizaciji Galerije umjetnina u Splitu i u sklopu Split film festivala u rujnu 2007. godine (izvor: <http://hvm.mdc.hr/hr/vij-esti/?t=i&vid=3001&d=18-9-2007>, zadnji pregled siječanj/veljača 2013.).
- ¹⁸ Usp. Suzana Marjanić, „Zagreb kao poligon akcija, akcija-objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, interakcijama i reakcijama“, u: *Up&Underground: Časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, 11/12, 2007./2008., 182 (170–194).
- ¹⁹ Ana Šimičić, Antonia Majača, „Pula Off – Videopuzzle (hrvatski eksperimentalni film i video)“, u: *Zapis: Bilten Hrvatskog filmskog saveza*, 43, 2003. (izvor: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=379, zadnji pregled veljača 2013.).
- ²⁰ Sanja Iveković, „Žive skulpture & medijske interakcije“ (razgovarale Nataša Govedić i Suzana Marjanić), u: *Zarez*, 101, 27. ožujka 2003., 12–14.
- ²¹ Isto.
- ²² Riječ je o realizaciji videorada u kojem je iz profila snimljena glava autorice koja ljubi svoj portret projiciran na velikom videomonitoru (Šuvaković, bilj. 4, 84).
- ²³ Bojana Pejić, „Javni rezovi“, u: Urška Jurman (ur.), *Sanja Iveković: Public Cuts*, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., Ljubljana, 2006., 4–27.
- ²⁴ Šuvaković (bilj. 4), 515.
- ²⁵ Vesna Srnić, „Umjetnički video: Video na izvoru slike“, 2009. (izvor: <http://www.media-via.info/news/art3000-0190.htm>, zadnji pregled travanj 2010.).
- ²⁶ Sandra Sterle, „Protiv terora demokratske većine“ (razgovarala Suzana Marjanić), u: *Zarez*, 243, 13. studenoga 2008., 32–33.
- ²⁷ Isto.
- ²⁸ Isto.
- ²⁹ Kranjčević Batalić (bilj. 9).
- ³⁰ Iz teksta predgovora Ana-Marije Koljanin u katalogu izložbe Vlaste Žanić „Autoreferat“ u Galeriji Waldinger u Osijeku, travanj–svibanj 2007. (izvor: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=14161>, zadnji pregled veljača 2013.).
- ³¹ Vlasta Žanić, „Pobuna protiv definicije“ (razgovarala Suzana Marjanić), u: *Zarez*, 153, 21. travnja 2005., 32–33.
- ³² Isto.
- ³³ Dalibor Martinis, „Interview“ (razgovarala Silva Kalčić), u: *Up&Underground: Časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, 9/10, 2005./2006., 79 (79–85).
- ³⁴ Martinis u tijesnoj tuš-kabini simulira pokrete i zvukove kao kod pravog tuširanja, s time da je zamijenio tuš-glavu s videokamerom, snimajući se iz gornjeg rakursa. Izvan same kabine postavio je videorekorder i monitor koji je istovremeno emitirao ono što je kamera bilježila.
- ³⁵ O umjetnikovu specifičnom korištenju vlastitog tijela kao medija usp. Nada Beroš, *Dalibor Martinis. Javne tajne*, Muzej suvremene umjetnosti, Omnimedia, Zagreb, 2006.
- ³⁶ Riječ je o performansu u kojem umjetnik puca u monitor, dok ga kamera snima kako nišani iz pištolja, a rad završava pogotkom videomonitora, čime nestaje slika i prekida se proces njezina snimanja i prijenosa (Šuvaković, bilj. 4, 398).
- ³⁷ Suzana Marjanić, „Nesretni performativi i performansi suradnje“, u: *Zarez*, 173, 9. veljače 2006., 35.
- ³⁸ Isto.
- ³⁹ Rozana Vojvoda, „Dekonstrukcija performansa“, u: *Vijenac*, 394, 9. travnja 2009., 26.
- ⁴⁰ Dan Oki, „Produkcija i prezentacija pokretne slike u kontekstu likovnih umjetnosti – osobno iskustvo“, u: *Život umjetnosti*, 76/77, 2006., 84 (84–101).
- ⁴¹ Isto, 90–91.
- ⁴² Isto, 95–97.
- ⁴³ Rodion, „Objektiverzija ili desant na subjekt“ (razgovarala Suzana Marjanić), u: *Zarez*, 216, 18. listopada 2007., 34–35.

⁴⁴ Rodion, „Tijelo kao slika“, 2008. (izvor: <http://www.kulturpunkt.hr/i/najave/2266/?year=2002&month=12>, zadnji pregled ožujak/travanj 2010.).

⁴⁵ Goldberg (bilj. 2), 176–177.

⁴⁶ Kazališna družina Nova Grupa osnovana je početkom 2001. i djelovala do 2004.; članovi se i dalje okupljaju oko pojedinih projekata.

⁴⁷ KUM – Kazalište u Močvari, „KUM-ov kazališni maraton za Močvarin rođendan“, 2006. (izvor: <http://blog.dnevnik.hr/kultura/2006/04/index>, zadnji pregled siječanj/veljača 2013.).

⁴⁸ Ješa Denegri, *Opstanak umjetnosti u vremenu krize*, Cicero, Beograd, 2004., 85.

⁴⁹ Švaković (bilj. 4), 167.

⁵⁰ Sterle (bilj. 26).

⁵¹ Švaković (bilj. 4), 451.

⁵² Vojvoda (bilj. 39).

⁵³ Svi navedeni umjetnici/umjetnice (i njihovi radovi) odabrani su kao reprezentanti pojedinih podskupina videoperformansa, čime nije bila namjera umanjiti umjetničku vrijednost (video)radova svih drugih, ovdje (zbog zadanih ograničenja opsega priloga u časopisu) izostavljenih autora.