

SMRT U HRVATSKOM PERFORMANSU – NEKOLIKO PRIMJERA

-

OLGA MAJCEN LINN



UDK/UDC 7.04:7.038.531(497.5)

*I suppose that we're taught either to not think
about death or to think of it as something to be
avoided as long as possible.*

John Cage

Misterij smrti seže u jezgru ljudskosti, i možemo reći da je nepojmljivost smrti kao nečeg „univerzalnog ljudskom stanju“ (Baudrillard) središte ili osnovna motivacijska sila umjetničkog stvaralaštva. Odnosom prema smrti koji njezini prikazi odražavaju šire se kulturno-politički odnosi u društvu, da ne kažemo da ih taj događaj na neki način određuje. Ritualne pečinske scene koje nadopunjuju stvarnost magijom, egipatska neshvatljiva i čudesna grobna arhitektura, grčki i rimski mitovi o pretvaranju u stup soli, božanskoj neranjivosti, Ahilovoj peti, te kršćanski plesovi mrtvaca ili pak prizori Kristove muke, smrti, uzašašća i preživljavanja kao čarobnjačkog izvlačenja iz konačnosti, sve su to prikazi koji se iz raznih kulturoloških pozicija bave istom temom. Baudrillard tvrdi da je smrt, bez obzira na njezinu neizbježnost, nastala tek kad je počela socijalna diskriminacija među mrtvima: „Institucija smrti, kao i ona preživljavanja i besmrtnosti, je kasno osvajanje političkog racionalizma svećeničke kaste i Crkve: na menadžmentu tih imaginarnih sila oko smrti one temelje svoju moć.“¹

Historijski gledano, kao prvi preokret u pristupu smrti Francesca Alfano Miglietti u knjizi *Extreme Bodies* ističe Mantegninu sliku Kristove smrti. Taj radikalni prizor leša, slikara koji se očito susreo „uživo“ s mrtvacem, Krista interpretira kao čovjeka, zemaljsko biće koje trune kao i svi drugi ljudi, a da ni ne spominjemo perspektivu „iz nogu“ koja svjedoči njegovu ljudsku nemoć. Kad bi se ta slika pretočila u jezik, Mantegnin Krist nije, kao dotadašnji pa i neki budući Kristovi, „preminuo“ da bi ponovno uskrsnuo, nego je doslovce, pred svima, „odapeo papke“. Zato je na neki način blizak suvremenom poimanju poput onog Andrea Serrana u radu *Mrtvačnica*, koji karakteriziraju naturalistički detalji samoubojstava, nesreća, predoziranja, AIDS-a, srčanog udara, moždane kapi, upale pluća i sličnog. Ili pak posvemašnja odsutnost tijela kao kod Lucinde Devlin i njezinih *The Omega S* prizora iz zatvora, bolnica i sličnih institucija.

W. J. T. Mitchel u svom eseju *Umjetničko djelo u doba biokibernetske reprodukcije*, referirajući se na temu smrti postavlja zanimljiva pitanja: „... što se događa s prastarim misterijem smrti u doba neosmrti, beskrajno produženih koma i transplantacije organa? Je li smrt sada puki problem koji treba biti riješen inženjeringom i potom biti prosuđen od odvjetnika? Kakva je struktura znanstvenog i tehničkog znanja kao takvog? Radi li se o skupu logički verificiranih izjava i prijedloga unutar samoispravljujućeg diskurzivnog sustava? Ili je ispresijecana zagonetkama sa slikama, metaforama, fantazijama koje započinju vlastiti život, i pretvaraju snove apsolutnog racionalnog majstorstva u noćne more i konfuziju nekontroliranih posljedica?“²

Eru koja je slijedila onu opisanu u Benjaminovu eseju *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije* obilježilo je u smislu prizora smrti holivudski pristup – svaka koščica u tijelu, kao i svaka rana koja izaziva smrt, svaka moguća slika smrti je ogoljena do kraja. Dobili smo njenu nanoskopsku, ultrazvučnu i intravenoznu HD verziju. Svaka od tih slika je ponovno vizualizirana uz pomoć novih tehnologija, novih kamera, novih uvida u ljudsko tijelo. Kažem ponovno vizualizirana, jer u statistici tisuća epizoda serija poput CSI-a, u čijoj svakoj epizodi postoje barem dvije do tri nasilne smrti velike količine vizažista, robotičara, dramaturga, snimatelja, liječnika, patologa i ostalih stručnjaka, rade samo na tome da bi ih izmislili na osnovi stvarnih smrti. No razmislimo malo o umjetničkoj interpretaciji smrti u kontekstu promišljanja njenog realiteta, izvan njezina poimanja kao fikcije. Smrt je, čini se, posebno zanimljiva u izvedbenim

umjetnostima – u „živoj umjetnosti“, ako doslovno prevedemo engleski termin *live art*, koji se prvenstveno odnosi na performans. U povijesti performansa nekolicina njih je toliko radikalno usmjerena na tijelo da se može reći da na neki način koketiraju sa smrću. Posebno se to može reći za one prakse koje zadiru u pitanje bolesti ili pak otvaranja tijela. Velike teme u izvedbenoj umjetnosti u tom smislu bile su AIDS, rak i druge neizlječive bolesti (Ron Athey, Bob Flanagan), uništivost tijela, miješanje ljudske i životinjskih vrsta (bečki akcionizam, Kira O'Reilly), ranjavanje i praksa puštanja krvi (Franko B, Kira O'Reilly, Dominik Johnson), osobna opasnost (Chris Burden, Marina Abramović, John Duncan), ritualne prakse koje se bave granicama ljudskog tijela (Marina Abramović, Håvve Fjell, Elena Kovylna) i sl.

DIGNUTI RUKU NA SEBE

Kad se ubijem, možda je upravo „Ja“ to koje čini (samo)ubojstvo ali nije „ja“ koje umire, i također to nije „moja smrt“, smrt koju sam ja izazvao, iskusio, već smrt koju sam odbio, zanemario i koja je nebriga kao takva, perpetualni bijeg i nepostignuće.³

Maurice Blanchot

U svjetskoj povijesti umjetnosti ne postoji performans čiji je konačni rezultat smrt a da je zaveden u memoriju kao umjetnički čin. To je zanimljiva tema kojom ću se baviti u kontekstu djelovanja splitske gupe *Crveni Peristil*.

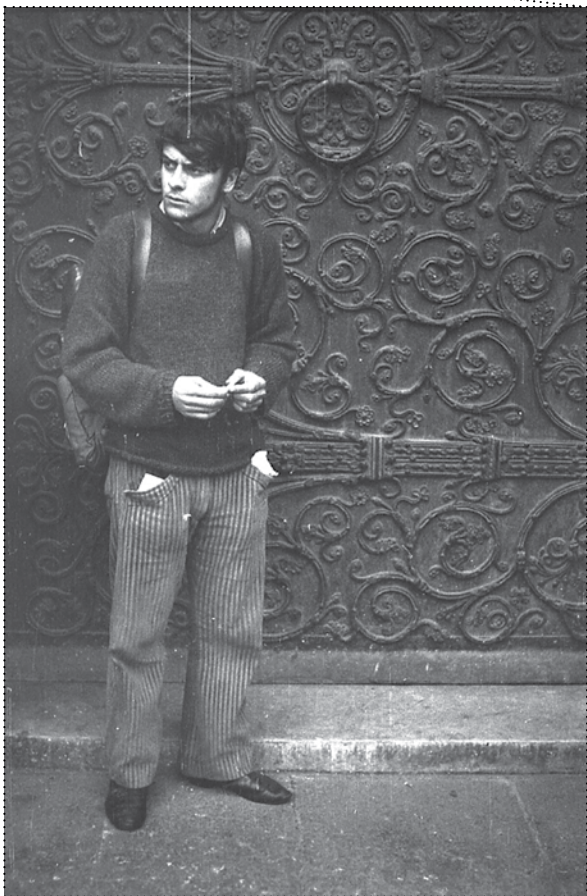
Samoubojstvo u povijesti performansa nikad nije zabilježeno u smislu legitimnog umjetničkog čina, iako postoji nekolicina samoubojstava za koje se spekuliralo da su zapravo mišljena kao ultimativni performansi. Nekako je dosta uobičajeno da se o činu samoubojstva koji je izveo neki performer prvo (neformalno) spekulira kao o umjetničkom činu, no potom se taj „događaj“ stavi u ladicu mistificiranih, izmišljenih i neistinitih praksi. Uzmimo za primjer samoubojstvo umjetnika čiji korijeni sežu u flukususovske prakse Raya Johnsona, poznatog po *mail artu*, performansima i kolažima. „13. siječnja 1995. Johnson je viđen kako skače s mosta u Sag Harboru, na Long Islandu i pliva prema otvorenom moru. Njegovo je tijelo nađeno na plaži sljedećeg dana. Mnogi aspekti njegove smrti uključuju broj 13, datum, njegove godine, 67 (6+7=13), broj sobe u motelu u koji se nešto ranije taj dan prijavio, 247 (2+4+7=13), itd. Neki i dalje spekuliraju o aspektu 'posljednjeg performansa' Johnsonovog utapanja. Stotine kolaža su nađene pažljivo posložene u njegovu domu.“⁴ Johnson, kojeg su također prozvali najviđenijim njujorškim nepoznatim umjetnikom, otplivao je u smrt, ostavivši izložbu iza sebe, no performativni karakter tog čina nije dospio u anale.

Rudolf Schwarzkogler, pripadnik bečkog akcionizma, danas je najpoznatiji po svojim fotografijama *Aktionen* koje prikazuju ikonografiju smrti poput mrtve ribe, kokoši, muškarca zamotanog u zavoje, obojene tekućine koje podsjećaju na organske tekućine, zavezane objekte i slično. Njegovo iskustvo boli mučenja u kliničkom kontekstu obilježeno je slikom pacijentove glave u zavojima koja je probodena nečim nalik otvaraču za boce. „Postoji mit o tome da je Schwarzkogler umro odsjekavši vlastiti penis tijekom performansa. (Tema kastracije u nekim njegovim akcijama, npr. *Akcija 2*, u kojoj pozira s razrezanom ribom koja pokriva spolovilo, možda je pomogla raspirivanju tog mita. Ironično, protagonist tih akcija nije bio Schwarzkogler, već njegov prijatelj i model Hans Cibulka.) Schwarzkogler je u stvarnosti umro tako što je skočio ili pao kroz prozor, moguće sa željom da simulira Kleinov *Skok u prazninu*.“⁵

Relativno nedavno na „open mic“ večeri u Oregonu mladić od 19 godina, nakon što je odsvirao *Sorry for all the Mess*, priuštio je svojoj publici nezaboravno iskustvo javnog suicida. Članak o tome događaju započinje riječima: „Poremećeni devetnaestogodišnjak na smrt se izbo na pozornici. Publika je pljeskala i navijala u uvjerenju da se radi o performansu.“⁶ Mogli bismo ovdje postaviti pitanje: zašto bi publika ili autor članka ili uostalom bilo tko pomislio da se ne radi o performansu? Što to zapravo razlikuje performans od ne-performansa i zašto akt smrti više nije performans? Dapače, ultimativni performans.

U sedamdesetim godinama na domaćoj sceni djeluje neformalna grupa *Crveni Peristil*. Poznata po svojim akcijama, ta neformalna grupa konstantno izmiče struci i težnji da se sve pobroji, popiše i činjenično provjeri, jer čim netko dirne u njeno djelovanje, kao da je otvorio čarobnu bocu iz koje doduše ne izlazi duh, nego razne priče, svaki puta drukčije. Pa tako: „Postoje priče o tome kako su dva člana splitske grupe *Crveni Peristil* počinila samoubojstvo, jedan (Pave Dulčić) bacivši se 1974. pod vlak a drugi (Tomo Čaleta) 1972. skočivši sa zgrade navodno držeći natpis 'Ja sam umjetnik'. Oba se čina prema ovoj predaji navode kao umjetnička djela, što ih svrstava među ultimativne *body art* performanse⁷ u povijesti hrvatske suvremene umjetnosti, sa smrću, kako ističe Alain Badiou, kao jedinim mogućim događajem čija se 'stvarnost' ne može dovesti u pitanje, ne ostavljajući mjesta za odmak u korist privida“ (Kontejner).⁸

PAVE DULČIĆ



U blogu povodom 40. obljetnice akcije *Crveni Peristil*, po kojoj je ta neformalna grupa nazvana, opisane su smrti dvojice pripadnika grupe, Pave Dulčića kojeg smatraju *spiritusom movensom* grupe, te Tome Čaleta: „Zanimljiva je i sudbina vodeće ličnosti *Crvenog Peristila*, Pave Dulčića: nakon trogodišnjeg boravka u Švedskoj gdje upada u ozbiljnije probleme s drogom, ali i stvara neke od svojih najupečatljivijih djela poput *Skulpture* i *Zida* vraća se u Split, te teško stradava u pokušaju samoubojstva nakon bacanja pod vlak 1974. godine na splitskoj pruzi. Iako ostaje živ, nakon komplikacije oko amputiranja noge, umire u psihijatrijskoj bolnici. Neki smatraju da je Dulčić u stvari radio analizu smrti umjetnika te da je svjesno sudjelovao u smrti smatrajući to najvećim umjetničkim djelom.“⁹ Blog se nastavlja riječima: „I Tomo Čaleta, također usko vezan uz krug oko *Crvenog Peristila*, 1972. godine radi performans-akciju pod nazivom *Ja sam umjetnik*, bacajući se s trinaestog kata nebodera u Splitu s pločicom oko vrata na kojoj ispisuje 'Ja sam umjetnik'.“¹⁰

Referirajući se na performative vjenčanja, Judith Butler na temelju zaključaka sudskih procesa i sl. koji završavaju riječima „proglašavam vas krivim“ ili pak „mužem i ženom“ ustvrđuje: „Implicirano mrežom autorizacija i kazni, performativi uključuju legalne kazne, krštenja, inauguracije, deklaracije vlasništva, izjave koje se ne sastoje samo od akcije, već daju obvezujuću moć izvedenim akcijama. Ako je diskurzivna moć da proizvede ono što imenuje povezana s pitanjem performativnosti, onda je performativno domena u kojem se moć ponaša kao diskurs.“¹¹ Ako taj diskurzivni moment primijenimo na umjetnost, u skladu s duchampovskom praksom koja kaže da je dovoljno da umjetnik nešto nazove umjetničkim radom pa da to onda i postane umjetnost, onda ako Tomo Čaleta doista iskače kroz prozor s natpisom „ja sam umjetnik“, te riječi koje su popratile akciju trebale bi proizvesti istu obvezujuću logiku na impliciranu akciju. No, zanimljivo je da ukoliko se smrt dogodi unutar umjetničkog područja, druge institucije

SLAVEN SUMIĆ I
PAVE DULČIĆ

OLGA
MAJGEN LINN



nastupaju preuzimajući „smrt“ u svoje ruke. Institucija umjetnosti nema pravo na smrt ili, da citiramo Sinišu Labrovića koji je na novinarsko pitanje: „gdje je granica?“, nakon uriniranja i ispijanja mokraće, samobičevanja, lizanja peta, bosonogog hodanja po trnju, estetske kirurgije, odgovorio: „za mene život“. S druge strane, možemo li zamisliti da odgovor grupe ili pojedinaca unutar grupe *Crveni Peristil* nije bio život, a da ih ne pošaljemo automatski pod jurisdikciju neke druge institucije? Tolerira se kad je umjetnik spreman riskirati svoj život, i pri tome, mislim, „ne ostavljajući mjesta za odmak u korist privida“, kad dakle doslovce „radi“ na svom životu ugrožavajući ga – kao što je (u otprilike istom periodu) svoj život ugrozila Marina Abramović u svom performansu *Ritam 0*, gdje se predala publici, a predmeti koje im je ostavila na raspolaganje za interakciju sadržavali su nož i nabijeni pištolj. Ili kada je Chris Burden za svoj performans *Pucanj* (također ranih sedamdesetih), baveći se osjećajem osobne opasnosti, dopustio prijatelju da iz udaljenosti od oko pet metara puca u njega. Štoviše, zahvaljujući rizicima koje su ti umjetnici poduzeli u 70-ima, danas su oni institucionalizirani u raznim publikacijama, sveučilištima, muzejima.¹²

U svakom slučaju (još) ne postoji diskurs unutar teorije umjetnosti koji bi to promijenio ili nadopunio kakvim enciklopedijskim natuknicama koje ne spominju riječi poput spekulacija ili mistifikacija. Stvaranju tog diskursa mogla bi pomoći suvremena filozofija. Primjerice, Deleuze smatra da ideja da smrt dolazi iznutra degradira život, kreirana od svećenstva, hegelijanskih filozofa i psihoanalitičara. Taj filozof (i samoubojica) razvio je tezu, koja je u kontrastu s tradicionalnim (religijskim) poimanjem, da smrt dolazi izvana: „Smrt izgleda kao da dolazi iznutra zbog svoje neumitnosti, no suprotno, događa se jer je čin života nužno otvoren vanjskom, novim postajanjima i metamorfozama. Samoubojstvo kao takvo može biti unutar tog specifičnog konteksta, vrlo pozitivan, konkretan i filozofski čin tvrdnje, 'životni aforizam', 'anegdota misli'“¹³

SMRT U
HRVATSKOM
PERFORMANSU
– NEKOLIKO
PRIMJERA

85 ...



GLAVA U TORBI

U kontekstu radova koji se bave temom smrti neizostavno je spomenuti umjetnika i performerera Zlatka Kopljara. *K-12* iz perspektive stola s ostacima hrane i pića nakon karmina prikazuje umjetnika koji visi na užetu, netom nakon što si je oduzeo život. Taj rad prezentiran je kao dvokanalna videoinstalacija, i medijski svoje gledatelje suočava s ekranima, no o njemu se može pisati i iz perspektive performansa, tj. zašto on to nije. Drugim riječima, zašto Zlatko Kopljar, poznati hrvatski performer, izvodi performans samoubojstva, a taj performans ne predočava publici u vidu izvedbe uživo, nego ga daje na uvid kao videorad, štoviše dvokanalnu videoinstalaciju čiji drugi kanal još dodatno odvlači pozornost od teške činjenice smrti kojom se ovaj rad bavi? Odgovor na to pitanje formulirao je Miško Šuvaković već u prvim rečenicama svog predgovora radu Zlatka Kopljara: „Novo delo nazvano *K12* iz 2007. godine, zagrebačkog umetnika Zlatka Kopljara suočava nas sa fatalnim odnosom performansa i instalacije u odnosu na 'metafizičku' dramu pogleda na ljudski život kao takav – na sam i ne sam ljudski život među stvarima, stvorenjima, pojavama, događajima i afektima u polju privlačenja, odbijanja, iskliznuća, te iskustva i refleksije, odnosno, potencijalnosti.“¹⁴

ZLATKO KOPLJAR,
K-12, 2007.



OLGA
MAJGEN LINN

Kopljar svoj rad *K-12* ne izlaže kao performans jer je performans po svojoj definiciji događaj, kao što je i smrt, barem tako tvrdi Deleuze, događaj (i to štoviše samo događaj): „Umrijeti nije ništa doli događaj među drugim događajima, iako otkriva i prenosi nužnu praznu jedinicu vremena. To može biti događaj koji nam omogućava da bolje shvatimo što je Događaj u misli, u smislu korporealnog, ali je još uvijek samo jedan događaj među mnogim drugim događajima.“¹⁵ Naime, Deleuze u svojim pojmovima i Kopljar u svojoj umjetnosti imaju slično polazište. Kopljareva izvedba stoga nije mogla biti prezentirana uživo, jer bi se čitav smisao propitivanja onog što njega zanima, a to je „što se događa kad događaj prođe“, na neki način izmaknuo. Nasuprot tome on suočava publiku s jednim velikim „ništa“ koje je zamijenilo tjelesno iskustvo prisutnosti prizoru vješanja. Događajnost postajanja tog „ništa“ zamijenjena je onim dijelovima videa koji svjedoče život i njegov nastavak – kao što su pjev ptica, zujanje kukaca, šum vjetra među drvećem. Vedrina tih zvukova potencira mučninu prizora ontološke beznačajnosti koju ljudski ego nije u stanju podnijeti. „Prizor koji se ukazuje na ekranu je prizor 'posle' – trenutak ili dolazeći dan posle. Pokazuje se ono što je posle samoubistva, posle evidencije događaja – trenutak zabeležene odsutnosti događaja, sve bitno se odigralo, pred gledaocem su samo tragovi, brisani tragovi samog života.“¹⁶

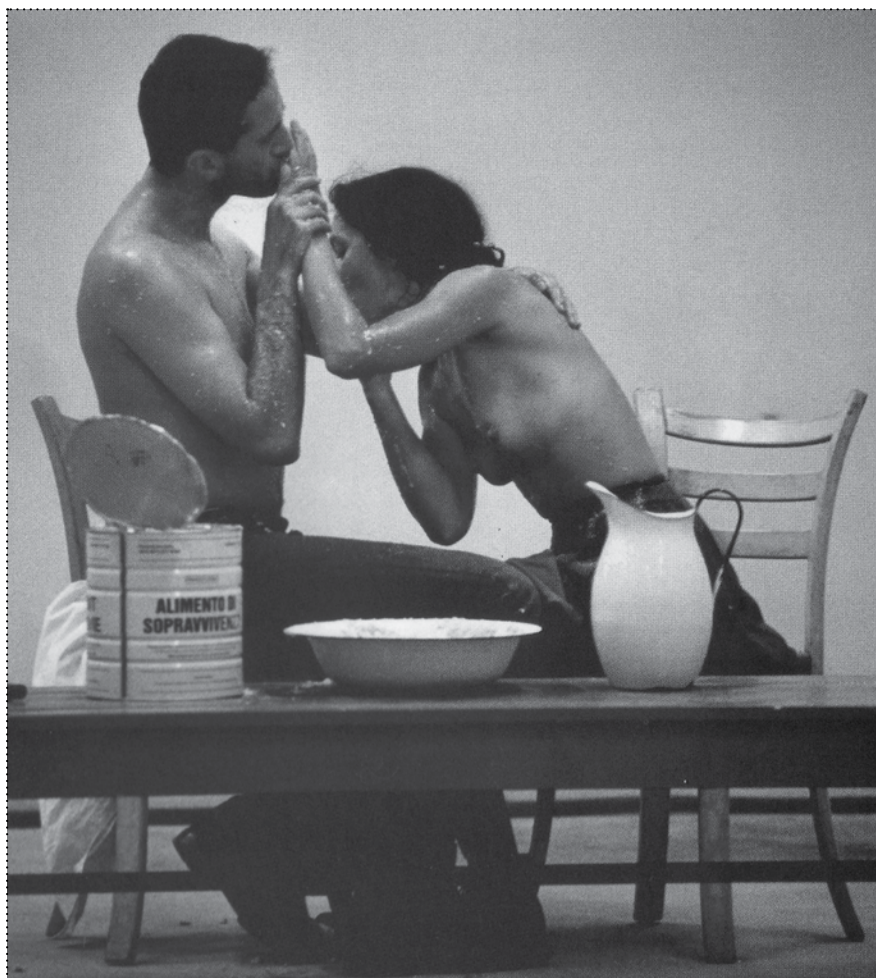
IT'S NOT THE BULLET THAT KILLS YOU, IT'S THE HOLE

Art is a life act. War is a death act.

Cheri Gaulke

Tema smrti posebno je zanimljiva u kontekstu paradigme rata toliko karakteristične za naše podneblje. Treba spomenuti Kopljarev vrlo osoban rad vezan uz njegova pokojnog oca koji je poginuo na cesti između Slavanskog i Bosanskog Broda tijekom bombardiranja. Kopljar mu je posvetio jedan jednostavan rad s datumom i vremenom smrti ispisanima na pločniku, koji izaziva nelagodu upravo svojom faktualnošću, nedostatkom performativnosti i osjećaja.

Umjetnik koji se sustavno bavio temom rata, a posredno i temom prijetnje smrću, osobne ugroženosti i ugroženosti svijeta oko sebe, Slaven je Tolj. Tema smrti (i ljubavi) u performansu Hrana za preživljavanje, koji je izveo s tadašnjom partnericom Marijom Grazio, zahvaćena je iz pozicije suprotstavljanja dvoje mladih ljudi i njihovih tijela ratnoj neizvjesnosti u okupiranom i granatama napadnutom gradu. Smrt je u slučaju ovog rada periferna, točnije u drugom je planu, no i dalje je izuzetno bitna. Shvaćena je kao potmula mogućnost, kao osjećaj konačnosti i apsurdna, kao neizvjesnost i rizik. U prvom planu je strah od gubitka, strah od tog nenadanog postajanja žrtvom. Hrana, inače izvor života i zadovoljstva, u ovom je slučaju simbol ranjivosti i smrtnosti.



SMRT U
HRVATSKOM
PERFORMANSU
- NEKOLIKO
PRIMJERA

87 ...

SLAVEN TOLJ,
HRANA ZA
PREŽIVLJAVANJE,
1993.

Toljevi performansi na temu rata su u bitnom smislu kafkijanski, upravo zbog prizivanja krajnjeg osjećaja besmisla pri pogledu na „običan“ život. U jednom od pisama Kafka opisuje situaciju u kojoj se probudio i sluša svoju majku kako razgovara sa susjedom. Konverzacija uoči najvećeg pogroma Židova je neobvezna (Što radiš? Pijem kavu u vrtu.). Kafka je tih nekoliko rečenica koje je čuo iz polusna opisao kao trenutak u kojem mu se iskristalizirala ljudska nemoć i besmisao. Iako se bavi istim osjećajima, Tolj ne gleda iznutra kako se život besvjesno, bez ikakvog promišljanja ili trenutka pozornosti nastavlja, unatoč opasnosti koja je tu, a ne kao obično negdje drugdje, nego se bavi mišlju kako iz te pozicije nemoći uopće nastaviti. Iz tog kontrastiranja ljubavi i nemoći proizlazi apsurd.

SLAVEN TOLJ,
BEZ NAZIVA, 1993.



Bez naziva, 1993., također je performans na temu smrti, no nakon što se gubitak već realizirao. Povodom pogibije prijatelja Tolj zašiva korotni gumb na nekoliko slojeva odjeće koju komad po komad skida sa sebe dok ne ostane gol, nakon čega korotni gumb zašiva na vlastitu kožu. Umjetnik u ovom slučaju upotrebljava ritual kao znak određenih osjećaja (poput žalovanja u slučaju korotnog gumba). Korotni gumbi koje umnožava označitelji su iz svijeta simbola, no u njegovu performansu prešli su u nediskurzivni realitet koji je nemoguće obuhvatiti i pojmiti. Drugim riječima, umjetnik je omogućio povratak tom označitelju žalovanja u stvarnost, simbol boli je prestao biti simbol i postao je prava (tjelesna) bol.

OLGA
MAJGEN LINN

SLAVEN TOLJ,
GLOBALIZACIJA,
2001.



Još jedan zanimljiv performans iz serije vezane uz rat u bivšoj Jugoslaviji izveo je prvo u Sarajevu, ispijajući dvije vrste rakije karakteristične za dva suprotstavljena mjesta koja na neki način postaju simbol, *genius loci*, tih mjesta; potom je u New Yorku ispio mješavinu votke i viskija. „... Kroz performanse sam pokušavao pobijediti osjećaje nemoći i konflikta sa samim sobom koji sam prenosio i na sve druge odnose. Parafrazu jedne od posljednjih scena iz *Posljednjeg tanga u Parizu*, Brandov odlazak u kojem kao posljednju gestu na rub balkona lijepi žvakaću gumu u kojoj ostaje njegov posljednji dah i slina, iskoristio sam za performans u kojem simuliram suicid, uz pomoć

šake žvakaćih guma, umjesto tableta. U *Globalizaciji* koristim slične elemente kao u performansu *U očekivanju Willija Brandta*, ali je riječ o dva potpuno različita pristupa. Dok je u sarajevskom slučaju riječ o simboličnoj gesti isprike, jer tamo nikome nije trebalo još jedno truplo, u New Yorku se vraćam konceptu simulacije suicida, a gesta je više cinična i prema sebi i prema pozicijama moći. Ipak, takvo radikalno iskustvo – dva dana sam proveo u nespvesnom stanju – pomoglo je da izbacim lošu energiju i osjećaj bespomoćnosti. Mrak koji sam potražio u performansu, o kojem smo govorili u prethodnom pitanju, simbolički je povratak u sigurnost, iako je naizgled riječ o još jednoj simulaciji suicida.¹⁷



SMRT U
HRVATSKOM
PERFORMANSU
– NEKOLIKO
PRIMJERA

Tolj je dobio priliku odabrati umjetnike za Venecijanski bijenale, među ostalim umjetnicima izabравši rad Borisa Šinceka, koji se također bavio ratom: „Ono što me je privuklo tome radu je kontekst, tj. činjenice iz njegova iskustva – i ratnog i poratnog i umjetničkog, dakle, kao branitelja i umjetnika. Šincekovo dopuštanje pucnja u sebe najdirektnija je i najautentičnija mogućnost i reakcija na stvarnost koju živimo, u kojoj se od kraja rata ubilo otprilike 1360 branitelja. Taj performans direktna je transplantacija društvene stvarnosti u umjetnički kontekst.“¹⁸ Šincek u svom performansu rekreira čin ratnog smaknuća koje se odvija u galerijskom okruženju i u kojem kustos puca u umjetnika odjevenog u zaštitnu košulju. Polazišna točka Šincekova performansa *Pucanje* je činjenica da je bio časnik hrvatske vojske tijekom Domovinskog rata.

89 ...



BORIS ŠINCEK,
PUCANJE, 2002.

BORIS SINCEK,
PUCANJE, 2002.

Sudjelovao je izravno u „socijalnoj edipalnoj drami“ koja je pobudila kaos i erupciju nasilnih i suicidalnih nagona u čitavom društvu. Nakon što je preživio rat, inscenirao je situaciju gdje ponovno pucaju u njega, ovaj puta u umjetničkom kontekstu. Kao svaki ritual koji uključuje samog čovjeka u njegovoj tjelesnosti, i ovaj je imao simboličku dimenziju koja se sastojala u činu razrješenja od krivnje/prljavštine koju Šincek čovjek osjeća u odnosu na Šinceka ratnika. Samožrtvovanje u ovom slučaju zamijenilo je nasilje rata s pozicioniranim nasiljem, nasiljem koje je usmjereno na žrtvu. Nešto što može biti instinktivno ili slučajno nasilje zamijenjeno je lokaliziranim nasiljem kako bi se socijalni poredak ponovno uspostavio. Drugim riječima – društvo nije eliminiralo to prede-simboličko nasilje rata (štoviše društvo ga je kreiralo), Umjetnik, kako bi ga eliminirao, preusmjerio ga je, pretvorivši sebe u žrtvu koja iskupljuje ne samo njega nego i društvo samo. Na taj način, iako žrtva, umjetnik ponovno uspostavlja kontrolu nad vlastitim životom.



Provokativan i opasan performans *Pucanje* samo je jedan od Šincekovih umjetničkih radova na temu rata. Njemu su prethodili i uslijedili dramatični performansi i akcije s pozicije ruba zakona i/ili norme. U Osijeku 1999. proveo je akciju označavanja minskog polja u Parku Petra Preradovića, koja je izazvala sablazan javnosti. U suradnji s Petrom Paradžikom i Paulom Brajkovićem, Šincek je postavio 96 falsificiranih pločica koje markiraju mine. Uslijedila je trosatna policijska intervencija „čišćenja“ parka. U kontekstu Dana muzeja 2001. grupa umjetnika dobila je zadatak intervenirati na fasadi Muzeja Slavonije prije no što će ona biti obnovljena. Ravnatelj institucije odabrao je mlade umjetnike iz slikarske klase, očekujući sliku na fasadi. No umjetnici su, nakon što su oslikali zgradu muzeja, odigrali paintball igru rata. Naoružani pucaljka s bojom napali su zgradu Muzeja, simulirajući napade 1991. godine. Nakon toga u Dubrovniku je ispustio 250 kg dravskog pijeska s visine od pet metara na vlastitu glavu, radikalno izražavajući osjećaj represije. Poput *Pucanja* i taj performans ima dimenziju čišćenja te nije slučajno da je izveden baš u prostoru koji je u prošlosti služio kao karantena za došljake s brodovima. Performans *Poljubac sa Srbinom* Šincek je izveo u Beogradu. Prethodilo mu je neumorno traganje za prijateljem iz djetinjstva, osječkim Srbinom koji je tijekom školovanja sjedio sa Šincekom u klupi, a poslije ratovao na suprotnoj strani. Performans se realizirao kao *french kiss* (no ulogu Srbina preuzeo je neki drugi muškarac iz Beograda budući da Šincekov prijatelj iz školske klupe ni tada nije bio civil). Tim je činom umjetnik izvrnuo libidinozni trenutak, čin ljubavi i strasti francuskog poljupca koji je u balkanskoj *straight* kulturi postao ponovni čin agresije, ponižavajući i apsurdan simbol nasilnog političkog spajanja koje slijedi nakon isto takvog razdvajanja.

OLGA
MAJČEN LINN

IF YOU GET CUT, YOU BETTER BANDAGE THE KNIFE

Joseph Beuys

VLATKO VINCEK – ritual umiranja

*Tijelo je mjesto nemogućnosti susreta
označitelja i označenog.*

Lisiewicz

Cjelokupni opus performansa, instalacija i objekata Vlatka Vinceka zaronjen je u organsko – organe, želuce, krv, crijeva, tkivo, u kosu, kosti, nokte i zube. Bilo da radi sa životinjskim ili ljudskim organskim materijalom, način na koji izvodi svoje performanse i instalacije zadire u sam život. Zaokupljenost smrću bila je jasna već s prvim njegovim performansom *Crvena jutra* iz 1981. u kojem je vlastitim zubima pregrizao vrat živom golubu. „Uz zvuke Internacionale na lice nanosim crnu boju nakon toga iz krletke izvlačim bijelog goluba i pregrizem mu vrat. Mrtvog goluba vješam na žicu u sredini pozornice u pozadini se čuje monotoni i ujednačeni ritam bubnjeva.“ Smrt životinje na sceni jedan je od viđenijih umjetničkih postupaka unutar domaćeg performansa (Tomislav Gotovac, Vlasta Delimar, Pino Ivančić, Siniša Labrović), no ono što je zanimljivo kod Vinceka jest nivo dramatičnosti te smrti, jer taj golub ne umire od nekog oružja ili već standardiziranom procedurom smaknuća životinja, nego od ugriza umjetnika. Iako bijeli golub i crna boja na licu i Internacionala služe, naravno, kao simboli (Vincek progovara u političkoj sferi jezikom suvereniteta, instrumentima političke moći), činjenica ovakvog izravnog tjelesnog miješanja ljudskog i životinjskog je možda najprovokativnija u Vincekovu cjelokupnom opusu.

VLATKO VINCEK,
CRVENA JUTRA,
PERFORMANS,
20', 1981.

SMRT U
HRVATSKOM
PERFORMANSU
– NEKOLIKO
PRIMJERA

91 ...



Možemo reći da je smrt centralna tema u opusu ovog umjetnika. Neutješna poroznost ljudskog bića, ovog vjerojatno najmračnijeg domaćeg umjetnika, pomalja se i u drugim radovima, poput instalacije u kojoj spaja ružno i iskrivljeno zubalo muškarca s bezubim zubalom starice u radu *Androgin*, 1983. Za razliku od političnog pristupa smrti Zlatka Kopljara ili Šincekova strateško-performativnog Toljeva žalovanja, Vincek je u ritualno šamanističkim redovima. Za velike teme kojima se bavi koristi latinske termine koji prizivaju religijske obrede (poput *mors*, *dolore*, *angustia*).

Rad u kojem se izravno bavi procesom umiranja jest *Delatio mortis*, 2002., prostorna i videoinstalacija koja se sastoji od naizmjenične videoprojeksije umiruće osobe i dječje usne koja krvari. U Vincekovu simboličkom i ritualnom svijetu u procesu simbolizacije u kojemu označitelj proizvodi označeno on podcrtava iluzornost ponovnog hvatanja izgubljenog realnog i uspostavljanja cjelovitosti. „Ako je realno domena neizrecivog, domena smrti i neizrecivog užitka onda njegova prisutnost, susret s realnim, može za posljedicu imati otkriće manjka naših imaginarnih i simboličkih konstrukata, njihove nemogućnosti da predstavu smrt i užitak realnim.“¹⁹ U svojim ritualima Vincek se ne bavi samo procesima destrukcije, nego i prezervacije, i to one usustavljene, muzealne, koja priziva discipline poput paleontologije, arheologije i arhivistike.

U radu *Arhiv*, 2002., datira i označava uzorke mokraće i otpada umjetnika, pohranjujući, primjerice, Jermana za budućnost. Vincekovi naturalistički arhivi nalikuju pomalo podrumima i tavanima s kobasicama, a njegov način rada (u jeku industrijalizacije u kojem je normalno jesti pileća krilca iz Argentine) priziva „starinske“ metode nakon kolinja. Unatoč tome što je u pozadini svakog arhiviranog predmeta smrt, ipak u recentnijim ritualima kao da se nazire i malo svjetla u njegovu radu. Ili barem očajničke borbe protiv smrti.

VLATKO VINCEK,
DELATIO MORTIS,
PROSTORNA I
VIDEO INSTALACIJA,
GALERIJA KARAS,
ZAGREB, 2002.

OLGA
MAJGEN LINN



XXX

Za kraj spomenimo jednog znanstvenika / umjetnika koji je za svoj rad na prezervaciji smrti i organa iskoristio jednu od rijetkih slijepih točki suvremenog kapitalističkog fašizma – edukaciju. Radi se o Guntheru von Hagensu koji nam omogućuje uvid u ljudsko tijelo/truplo kakav ranije nismo imali, koristeći metodu plastinacije koju je sam osmislio. W. J. T. Mitchell razdoblje nakon modernizma koje nam je donijelo pitanja „mehaničke reprodukcije“ u svakom smislu naziva razdobljem *biokibernetičke reprodukcije*, referirajući se na biologiju kao dominantnu znanost našeg vremena, na inženjering genima i tkivima, kiborge, kloniranje, industrijalizaciju života. Odgovarajući na Benjaminov esej o umjetničkom djelu u doba tehničke reprodukcije, u svom je djelu ustvrdio da „reprodukcija danas znači sasvim nešto drugo kada centralno pitanje tehnologije više nije masovna produkcija dobara ili masovna reprodukcija slika, već reproduktivni procesi u biološkom smislu. Što znači kada objekt na traci nije više stroj, već proizvedeni organizam?“²⁰ Možemo reći da nema boljeg razdoblja za bavljenje temom života i smrti s osnovnim pitanjem „Kako uopće umrijeti danas?“.

¹ (J. Baudrillard) Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*, Skira Paperbacks S., Milano, 2003.

² Vidi: <http://www.artlink.com.au/articles/2522/the-work-of-art-in-the-age-of-biocybernetic-reprod/> (povučeno 14.9.2012.)

³ Vidi: <http://philosophy1.narod.ru/www/html/library/pdf/113444.pdf> (povučeno 14.9.2012.)

⁴ Vidi: http://en.wikipedia.org/wiki/Ray_Johnson (povučeno 14.09.2012.)

⁵ Vidi: <http://vienna-actionists.webs.com/rudolfschwartzkogler.htm> (povučeno 14.9.2012.)

⁶ Vidi: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1377847/Kipp-Rusty-Walker-stabs-death-stage-open-mic-event.html#ixzz25oJDcSGF> (povučeno 14.9.2012.)

⁷ Ono što je možda bitno sada istaknuti kada već pišemo tekst o domaćim performansima jest da se taj termin ne spominje u tekstovima o performansu još ni 1974. kada je Marina Abramović izvela svoj performans u Galeriji suvremene umjetnosti. Iako retrogradno možemo ustvrditi da je taj njen rad definitivno bio performans, Davor Maticević u svom tekstu o njenom radu koristi termin *body art* koji povezuje s beogradskim kulturnim krugom. Dakle, možemo reći da u doba kad su si Čaleta i Dulčić iz ovih ili onih razloga odlučili oduzeti život termin performans još uopće nije u upotrebi, on je izvan jezika, i jedini termin koji se upotrebljava, a da je vezan uz izvedbene prakse, jest akcija.

Iako se termin performans u svijetu već naveliko koristio, ipak je dosta vremena prošlo da su performativne umjetničke prakse ušle u službene strukovne kanone. Tome svjedoči i izjava Amelie Jones, jedne od značajnijih teoretičarki koja je tome doprinijela u intervjuu koji je dala Jonathanu Harrisu za knjigu *Dead History, Live Art?: Spectacle, Subjectivity and Subversion in Visual Culture since the 1960s*: „I started to have that sense only in the early 1990, when I began to teach... The fact it hadn't been written about and that it had been excluded was precisely exemplary of the fact that it disturbed the modernist, formalist logic that dominated art history up to that point. I became more and more compelled by it because I was interested myself in disturbing those structures.“ Radikalne performerske i *body art* prakse koje su umjetnici provodili u periodu od kasnih 60-ih počivaju na vlastitoj imanentnoj nužnosti, a aparat za njihovo razumijevanje kao i obično stiže tek desetljeća poslije.

⁸ Vidi: <http://www.kontejner.org/the-orange-dog-and-other-foes-even-better-than-the-real-thing> (povučeno 14.9.2012.)

⁹ Vidi: <http://blog.dnevnik.hr/nesvrstani/2008/01/1623984926/crveni-peristil-1968-2008-40-godina-provokacije.html> (povučeno 14.9.2012.)

¹⁰ Vidi: <http://blog.dnevnik.hr/nesvrstani/2008/01/1623984926/crveni-peristil-1968-2008-40-godina-provokacije.html> (povučeno 14.9.2012.)

¹¹ Jane De Gay, Lizbet Goodman, *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Routledge, London, 2000., 168.

¹² Chris Burden se kao profesor na UCLA u intervjuu kolegici Lindi Montano dosta zalio na činjenicu fašizma koji se kriomice uvukao u sva područja života, između ostalog i na sveučilište. No, ubrzo je i sam podlegao sustavu.

Vidi: <http://www.artinfo.com/news/story/699/ucla-student-who-staged-russian-roulette-suicide-says-it-was-a-test> (povučeno 14.9.2012.)

¹³ Vidi: <http://philosophy1.narod.ru/www/html/library/pdf/113444.pdf> (povučeno 14.9.2012.)

¹⁴ Vidi: <http://kopljar.net/texts/testing-“naked”-life-k12s-strategies-and-tactiques> (povučeno 14.9.2012.)

¹⁵ Vidi: <http://philosophy1.narod.ru/www/html/library/pdf/113444.pdf> (povučeno 14.9.2012.)

¹⁶ Isto (povučeno 14.9.2012.)

¹⁷ Vidi: <http://www.zarez.hr/147/kazaliste2.htm> (povučeno 14.9.2012.)

¹⁸ Vidi: <http://www.zarez.hr/147/kazaliste2.htm> (povučeno 14.9.2012.)

¹⁹ Yannis Stavrakakis, *Lacan and the Political*, Routledge, London, 1999., III.

²⁰ Vidi: <http://www.artlink.com.au/articles/2522/the-work-of-art-in-the-age-of-biocybernetic-reprod/> (povučeno 14.9.2012.)