

DIGITALIZACIJA, ARHIV I PERFORMANS: www digitizing-ideas.hr

-

JASNA JAKŠIĆ

-



UDK/UDC 7.038.53/.54:004.01

Portal *Digitalizacija ideja: arhivi konceptualne i neoavangardne umjetnosti* okuplja dijelove muzejskih i privatnih zbirki, arhiva i knjižnica iz četiriju europskih muzeja – Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Moderne galerije u Ljubljani, Muzeja moderne umjetnosti u Varšavi i Muzeja savremene umjetnosti u Novom Sadu, ali i suradničkih arhiva i privatnih zbirki. Primarno je zamišljen kao digitalni repozitorij umjetničkih djela i dokumentacije koja je u vrijeme nastanka, barem po željama autora, bila dostupna svima zainteresiranima i predstavljala izlaz umjetnosti izvan okvira koncepcije završenog djela, muzejskog ili galerijskog prostora i zatvorene izložbene vitrine, no koja je protokom vremena i svojom krhkošću na kraju dobila prvotno vjerojatno neželjeni status rijetkog i dragocjenog muzejskog predmeta. Naravno da se tu, među pozivnicama, plakatima, novinskim člancima, fotografskom i videodokumentacijom, našao i umjetnički performans u većini medija u kojima je upisao svoj trag, i da je u kontekstu digitalizacije građe iz područja suvremene umjetnosti iznimno zanimljivo razmatrati i digitalizaciju medija čije izlaganje i medijacija nerijetko ovisi isključivo o dokumentaciji, koja se ponekad nalazi i s dvostrukim identitetom umjetničkog djela.

Performans je relativno široko shvaćen i u ovom kontekstu obuhvaća sve umjetničke forme koje u sebi sadrže izravan ili posredovani izvedbeni element – uključujući akcije, hepeninge, performanse za tjelesno prisutnu ali i udaljenu publiku. Polazište je njegova jezgrovita definicija, prema Kristine Stiles, u kojoj umjetnici predstavljaju i zastupaju sebe u procesu *bivanja* i *činjenja*, a tim činovima svjedoči publika u određenom kulturalnom kontekstu.¹ U ovom tekstu posvetit ću se primjerima izravne veze performansa i knjiga i časopisa umjetnika, akcijama, hepeninzima i izložbama- akcijama, te fotoperformansu, i, na kraju, njihovoj prezentaciji u obliku digitalnog arhiva.

KRVAVA UMJETNOST I IZLOŽBE-AKCIJE

Zbirka plakata, grafika i radova na papiru Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu sadrži i niz ranih umjetničkih knjiga Mladena Stilinovića, umjetnika koji se već gotovo četiri desetljeća izražava u tom mediju.² *Pisano krvlju* nastala je za vrijeme Stilinovićeve performansa u tadašnjoj Galeriji, danas Muzeju suvremene umjetnosti, 1977., u ambijentu *Umjetnost je...*³ Trag autora koji je za umjetnost krvario upisan je na stranice knjige što je nastala kao tautološka subverzija geste i vlastita otiska u obliku umjetničkog djela, rečenicama „krvarim nad ovom knjigom“ i „ovo je moja krv“. „Voda nije krv“ ispisano je u posljednjoj izjavi, u mediju kao i svojom pretjeranom doslovnošću opća mjesta, poslovice i mudrosti vezane uz krv izokreću se gestom umjetnika koja život znači. Proces je dokumentiran i fotografijama performansa: na jednoj od njih vidimo Dimitrija Bašičevića Mangelosa, umjetnika i kustosa u tadašnjoj Galeriji suvremene umjetnosti. Fotografije i knjiga umjetnika u ovom slučaju predstavljaju, po terminima Philippa Auslandera,⁴ dokumentarnu i teatarsku kategoriju dokumentacije performansa: sumarno rečeno, prva prije svega svjedoči o tome da se umjetnički čin doista i dogodio u određeno vrijeme u određenom kontekstu, dok druga u sebi nosi izvedbeni karakter. Kako Auslander kasnije razvija svoju tezu, vidljivo je da se granica između te dvije kategorije zamućuje, posebno na primjeru medija fotografije gdje se njezin realizam i dokumentarnost dovode u kontradikciju upravo potencijalnim nadomjestkom, umjesto posredovanjem stvarnosti.⁵

Deveti broj časopisa-kataloga *Maj 75* – svezak E, što ga je izdavala Grupa šestorice autora, unutar koje je Mladen Stilinović djelovao, posvećen je dvama izložbama-akcijama, izvedenima u okviru zagrebačke Radne zajednice umjetnika Podroom. Časopis-katalog, nazvan po datumu kada je Grupa šestorice autora prvi put zajednički nastupila, izašao je u 17 brojeva od 1978. do 1984., i, kao što je bilo navedeno u svakom broju, jedan od razloga pokretanja bila je „alternativa suvremenom trendu da se umjetnički rad formira kroz medijsku podijeljenost a njegova prezentacija vrši isključivo kroz institucije“. ⁶ S druge strane, izložbe-akcije koje je Grupa šestorice autora organizirala tijekom svog postojanja umjetničko

su djelovanje posredovale u javnim prostorima, u formi kratkotrajnih, jednodnevnih događaja. One su, prema Mišku Šuvakoviću, „ostvarene u izvanumjetničkim prostorima kao provokacije i ekscenzi suočavanjem ekskluzivnog umjetničkog čina i različitih oblika urbanog života“.⁷ Učinak tih provokacija može se iščitati iz reakcija prolaznika na izložbe-akcije održane 1975. i 1978., objavljen u svesku H časopisa *Maj 75*: one variraju od ironijske adoracije do gotovo nenamjerno progresivnih stavova „Hajmo svi sada biti umjetnici“ uz relativno predvidljiva opća mjesta izrugivanja. Izložbe-akcije, kao zatvorena cjelina usko vezana uz djelatnost Grupe, odvijale su se od 1975. do 1979., dok su one održane od 1980. do 1981. uključivale i širi krug suradnika, kao što je vidljivo i s predstavljenih akcija. Na prvoj stranici sveska E istaknuto je kako „časopis izdaje grupa prijatelja koja organizira izložbe-akcije od 1975.“, autohistorizirajući se i opravdavajući korištenje termina izložba-akcija. Prema uvodnim rečenicama, riječ je o akcijama i radovima nastalima u okviru umjetničke kolonije u Cresu održane od 21. do 23. lipnja 1980. i u Studentskom centru u Zagrebu 24. 11. 1980. Njihova je dokumentacija i prezentacija ograničena i formatirana samim izdanjem časopisa, nastalog na tiskarskom stroju u vlasništvu Željka Jermana i Vlaste Delimar. Svaka je akcija ili intervencija predstavljena prilogom po vlastitu izboru autorice ili autora, fotodokumentacijom ili tekstem. Unatoč tome što je riječ o prezentaciji performansa na strogo određeni način – formatom A4 i sa svim prednostima i manama samizdata – prije negoli o dokumentaciji, može se govoriti o medijaciji, naravno, u ovom slučaju izvedenoj od samih autora performansa.

GALERIJA FOKSAL U OBJEKTIVU EUSTACHYA KOSSAKOWSKOG

Za vrijeme svog varšavskog perioda fotograf Eustachy Kossakowski blisko je surađivao s umjetnicima i teoretičarima okupljenima oko avangardne galerije Foksal. Među autorima čije je performanse i hepeninge snimao bili su Włodzimierz Borowski, Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski i Edward Krasinski. Upravo je Kossakowski fotografirao prvu pojavu čuvene plave Krasinskijeve ljepljive trake na crno-bijelim fotografijama snimljenima u njegovoj seoskoj kući u Zalesju 1968. „Plastična plava samoljepljiva traka, širine 19 mm, nepoznate duljine. Horizontalno je lijepim na sve i posvuda, na visini od 130 cm“ provlači se kroz obitelj, vrt, kućnu intimu kao prvotnu zonu obilježavanja vlastita teritorija, ali u precizno kadriranoj izvedbi. Kao materijal čija je prisutnost tek privremena, prijanjajuća u točno određenim uvjetima, ljepljiva traka ostaje na toj precizno određenoj visini kao impersonalizirani trag geste, što se potencijalno širi, kada se pokazala potreba, i izvan vlastita medija. A dramu i koreografiju njezina nanošenja i putanje odredio je, barem u ovom slučaju, i fotograf u svojoj medijaciji, postavljajući se kao vizualni tumač u punom smislu te riječi.

Performansi Włodzimierza Borowskog na drugačiji se način odvajaju od javne akcije: izravna publika tu postoji, ali ona je ili galerijska i uglavnom svjesna igre ili zamke, ili gotovo da ima ulogu kora u njegovim ikonoklastičkim predstavama. Te su performanse, ili, kako ih je sam autor nazivao, performansama – *sinkretističkim prikazanjima*, pratile i Kossakowskijeve fotografije. Za vrijeme *IV. prikazanja* izvedenog za vrijeme Simpozija umjetnika i znanstvenika u Puławama, u kemijskoj tvornici, Borowski je tvornici fiktivno poklonio njezinu vlastitu peć, podvrgavajući tako, prema riječima Piotra Piotrowskog, kritičkom preispitivanju ne samo ulogu umjetnika-kreatora, već i same tvornice kao pokrovitelja umjetnosti, kao i običaj u tadašnjim komunističkim zemljama da umjetnici poklanjaju svoje radove institucijama/poduzećima koja su omogućila određene kulturne događaje.⁸ Umjetnički objekt, njegovu izvedbu i konsakraciju Borowski subvertira u svom *VII. sinkretičkom prikazanju*, izvedenom dan nakon Kantorova *Panoramskog morskog happeninga* u Osiekima. Od čitave se složene, pseudoreligiozne procedure mistifikacije i žrtvovanja uporabnog predmeta i njegove transformacije u djelo⁹ među Kossakowskijevim negativima, razvijenima u digitalnom formatu, nalaze fotografije prozorskog okvira pribijena na telegrafski stup, sa svim pripadajućim kristološkim konotacijama. Dokumentacija u ovom slučaju ne nosi informaciju o događaju, nego o onome što je iza njega preostalo i o transformaciji samog predmeta, čijoj mistifikaciji i sama pridonosi.

VI Pokaz Sinekretizam - Digitalny časnik

http://www.digitalny-časnik.hr/pokaz/1873

www.digitalny-časnik.hr/pokaz/1873

DIGITALNI ČASNIK / BETA

SZUKAJ PRZEGLĄDAJ ESEJE BLOG O NAS

01 / 01 / 01 / 11 / 2016

VII POKAZ SYNKRETYCZNY

Dziękuję Tobie, VII Pokaz Synkretyzmu

Opis

VII Pokaz Synkretyzmu w Muzeum Sztuki w Warszawie, Cześć 2017 (instalacja wirtualna i interaktywna)

Współautor

Włodzimierz Borowski
Włodzimierz Borowski
Włodzimierz Borowski

Tytuł

Sinekretizm
Sinekretizm
Sinekretizm

Adres

Warszawa, Polska

Opis

Włodzimierz Borowski

Opis

1/2

Włodzimierz Borowski

Opis

1/2

Włodzimierz Borowski

Opis

1/2

Włodzimierz Borowski

1/3

Muzeum Sztuki w Warszawie

MIH

NET-IDEAS

Logo of the Ministry of Culture and National Heritage

ARCHIWUM SZUKAJ KONTAKT NEJ | MEBANAGARSDOWE

0

WŁODZIMIRIEZ BOROWSKI, VII, SINKRETYCZKI POKAZ, 1967. FOTOGRAFIA EUSTACHY KOSSAKOWSKI, LJUBAZNOŠĆU ANKE PTASZKOWSKIE NEGATIVI U VLASTNÍSTVU MUZEJA MODERNE UMJETNOSTI, VARŠAVA

DIGITALIZACIJA, ARHIV I PERFORMANS, WWW.DIGITIZING-IDEAS.HR

OHO - AKCIJE, HEPENINZI, BODY ART

Performanse, akcije, hepeninge slovenske grupe OHO moguće je pratiti u različitim fazama njezina djelovanja: oni su sukladni s već ustaljenom kronologijom djelovanja pokreta i kasnije grupe koju je uspostavio Tomaž Brejc u njezinoj historizaciji. Osim dokumentacije u obliku fotografskog ili filmskog zapisa, u sklopu OHO dokumentacije koju je Moderna galerija u Ljubljani digitalizirala u nekim slučajevima postoje nacrti i skice za izvedbu performansa.

U sklopu prve faze djelovanja pokreta posebno je mjesto imalo kolektivno i spontano autorstvo, dodatno osnaženo umjetničkim istraživanjima unutar pokreta, koja su se kretala u smjeru intermedijalnosti. Već samo ime grupe daje odčitati program: prihvatimo li verziju u kojoj je kratica OHO nastala preklapanjem OKO i UHO, ili onu koja je tumači kao nevini iskaz dječjeg očuđenja, ili obje, budući da se međusobno nadopunjuju, sinestetička iskustva se podrazumijevaju. Na takav odnos nastavlja se shvaćanje Marka Pogačnika kako „umjetničko djelo nije samo predmet po sebi nego djelatni faktor u promjeni sebe, odnosa, kulture, života i civilizacije“. Riječ je o poimanju umjetnosti koje je usmjereno prije na sam proces percepcije i izvedbe djela, nego na djelo samo, a stoga i ne čudi da su u pravilu „OHO umjetnička djela bila izvedena na način kako bi se njihovo raspadanje i nestanak čim prije omogućilo. Bila su napravljena ili od lako razgradivih materijala ili bi njihov vijek bio određen trajanjem izložbe.“¹⁰

Prve javne akcije, temeljene na sumarnim i otvorenim nacrtima, nastaju 1966. i 1967. Najveći dio odvio se u ljubljanskom parku Zvezda, i nerijetko su uključivale improvizacije i spontano pridruživanje prolaznika.¹¹ Kao vrhunac tih događaja Igor Zabel ističe antologijski performans *Triglav*¹² izveden 30. prosinca 1968. Digitalni arhiv Moderne galerije donosi filmsku dokumentaciju izvedbe performansa u režiji Naška Križnara, u kojoj tri performerera, David Nez, Milenko Matanović i Drago Dellabernardina u ljudskom obličju reinterpretiraju formu najvišeg vrha Slovenije, a i tadašnje Jugoslavije. Naravno, u skladu s poetikom pokreta, bez ikakvih namjernih političkih aluzija. Performans je u razdoblju nakon što se pokret transformirao u grupu OHO prisutan u formi *body arta*. Kao „najčišći primjer“ OHO *body arta* Igor Zabel ističe *Kozmologiju* Davida Neza, na portalu Digitizing ideas i u OHO arhivu zastupljenu rekonstrukcijom i fotodokumentacijom. Drugi primjer koji Zabel navodi jest performans Andraža Šalamuna na izložbi *Pradjedovi* održanoj u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti. Izložba-ambijent u potpunosti sačinjena od mekih objekata na tragu praksi Arte povera i usmjerena u novom konceptualnom smjeru prelaska pokreta u grupu i napuštanja ideje svakog prostora kao potencijalno umjetničkog nauštrb utočišta galerije suvremene umjetnosti kao mjesta eksperimenta tek je interakcijom performerera, odnosno ulaskom ljudskog tijela postala cjelovitom i dobila smisao.¹³

Drawing of the reconstruction of the "Cosmology" installation - Digitizing Ideas

http://www.digitizing-ideas.hr/en/entry/17444

DIGITIZING IDEAS / BETA

SEARCH EXPLORE ESSAYS BLOG ABOUT en / hr / pl / si / sr

DRAWING OF THE RECONSTRUCTION OF THE "COSMOLOGY" INSTALLATION

Digitizing Ideas: Drawing of the reconstruction of the "Cosmology" installation

Description	Author/s	Type	Key words	Repository
	DAVID NEZ	Works	Cosmology, performance, body	OMO
		Material/technique	art, reconstruction, Moderna galerija	
		Dimensions	21 x 29.7 cm	

Page
1/1

Author/s
DAVID NEZ

This is a reconstruction of an installation shown at Moderna Galerija in 1962 in the OMO exhibition.

Take the same tubes (tubes) from the ceiling of gallery (at least twelve) and place them on the floor in a circle, ends touching. Next suspend a regular light bulb from an electrical cord which is plugged into a socket in ceiling; bulb should hang over center of circle about 25 centimeters above floor. Finally, place a stone inside circle 'bit off-center', if possible this space should be illuminated with only the single hanging light bulb.

ARCHIVES OF CONCEPTUAL AND NEO-AVANTGARDE ART PRACTICES

Recommended 41

DAVID NEZ, CRTEŽ REKONSTRUKCIJE PEFROMANSA KOZMOLOGIJA (1994), LJUBAZNOŠĆU MODERNE GALERIJE, LJUBLJANA.

BAUHAUS I DADA U NOVOM SADU

Dva antologijska fotoperformansa članova neoavangardne subotičke grupe *Bosch+Bosch* iz 1972. prizivaju duh povijesne avangarde: riječ je o radovima *Dada* Lasla Salme¹⁴ i *Bauhaus* Balinta Szombathya. U oba je primjera riječ o samoreprezentaciji autora uz ironijsko pokroviteljstvo avangardnih pojava uz koje se, dakako, veže i pojava performansa – naravno, riječ je o Dadi i Bauhausu. Laslo Salma se fotografira spuštenu pogleda uperenog u crnu tkaninu s manifestnim natpisom „DADA“, koja pada na tračnice iza vagona, poput krnjeg kazališnog zastora na improviziranoj predstavi. Balint Szombathy je u zapuštenom tavanskom prostoru izložio transparent s natpisom koji priziva mitsku školu avangarde: prema riječima Miška Šuvakovića on je realsocijalistički prostor – denotiran kao takav portretom Josipa Broza Tita u pozadini, „semiološkim odnošenjem foto-slike i natpisa postavio kao problemski traumatski odnos estetskih mogućnosti realnog socijalizma i idealiteta velikog modernizma“.¹⁵ Salmin elegični fotoperformans crnu tkaninu s bijelim natpisom prenosi od groba do osamljenog drveta i neke zagonetne suvremene betonske rupe, gdje ih kronološki određuju grafiti na zidovima. Sličnu ulogu u Szombathyevu fotoperformansu ima portret Josipa Broza Tita, u ono vrijeme obavezan u svim javnim prostorima bivše Jugoslavije – ukazuje na mjesto i vrijeme. Umjetnici su se avangardi okrenuli ne samo kao fantazmi, nego, kao što i svaka povijest performansa kao discipline ukazuje, kao ishodištu vlastita medija.

BALINT SZOMBATHY,
BAUHAUS, 1972.
LJUBAZNOŠĆU MUZEJA
SAVREMENE UMETNOSTI
VOJVODINE, NOVI SAD

LASZLO SALMA, DADA,
1972. LJUBAZNOŠĆU
MUZEJA SAVREMENE
UMETNOSTI VOJVODINE,
NOVI SAD

JASNA
JAKŠIĆ



ZAŠTO OTVORENI DIGITALNI ARHIV?

Digitalni formati i mrežno okruženje, dakako, ne samo po otvorenosti medija i mogućoj interakciji, pokazuju se kao prilično otvorena forma za medijaciju i dokumentaciju performansa i sličnih umjetničkih aktivnosti i pothvata ograničenih sintagmom „ovdje i sada“. Dokumentacija se, prebacivši se u svoju digitalnu inačicu, oprostoruje kao surogat života koji je pohranila i sačuvala, pretvarajući događajnost u indeksiranje, izlistavanje i eventualni komentar ili interakciju s ovaj puta doista udaljenom publikom. No ono što se može doista shvatiti kao prednost, s obzirom da je dobar dio metapodataka i pomagala za pretraživanje preuzet iz funkcionalnih tradicionalnih arhiva, jest to da, u manje ili više potpunoj dokumentaciji, svaki čin koji je mišljen ili izveden kao javni, uistinu postane i javno dostupan, prihvatimo li internet kao javnu sferu. Prizovemo li u sjećanje primjere iz herojske povijesti performansa, posebno njegovu ulogu u dekomodifikaciji umjetnosti, i, kako je u razdoblju od pedesetih do sedamdesetih godina prošlog stoljeća tumači Kristine Stiles,¹⁶ kao izravnu opoziciju merkantilizaciji umjetnosti i njezinu podvrgavanju institucionalnim pravilima, odnosno kapitalizmu u vizualnoj umjetnosti, tada nam se zagovor otvorenog, javno dostupnog arhiva može učiniti opravdanim. U nešto ranijem tekstu Amelie Jones će upravo u odnosu tijela/subjekta prema dokumentaciji (ili re-prezentaciji) prepoznati najsnažniji otklon od utvare modernističkog fiksiranog, usredištenog, normativnog subjekta, kao i radikalan izazov maskulinizmu, kolonijalizmu, rasizmu, seksizmu i klasizmu koji je ugrađen u tu fantaziju.¹⁷ U slučaju da se ulici, sobičku, galeriji, arhivu i biblioteci pridruže i zaslone raznih veličina i u uvjetima svakodnevice i privatnog, otvoren i dostupan digitalni arhiv performansu dopušta izravan izlazak u javnost. Naravno, uz blagoslov prava na prikazivanje, i, što nije nimalo zanemarivo, pristup širokopojasnom internetu.

¹ Kristine Stiles, „Performance“, u: Robert S. Nelson, Richard Siff (ur.), *Critical terms for art history*, University of Chicago Press, Chicago, 2004., 77.

² Mladen Stilinović, *Hoću kući*, Mladen Stilinović, Zagreb, 2010.

³ Mladen Stilinović, *Singl*, Ludwig Museum, Budimpešta, 2010., 237.

⁴ Philip Auslander, „The performativity of performance documentation“, u: *PAJ: a journal of performance and art*, 84, 2006., 1.

⁵ Auslander, bilj. 4, 2.

⁶ *Maj 75*, A, Grupa šestorice autora, Zagreb, 1979., nenumerirano.

⁷ Miško Šuvaković, „Postavangarda: Grupa šestorice autora 1975. i 1978. i poslije“, u: Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998., 60.

⁸ Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2011., 183.

⁹ Piotrowski prenosi opis kritičara Jerzya Ludwinskog: za vrijeme performansa, koji je vjerojatno bio i odgovor na Kantorov monumentalni hepening, Borowski je u jezero potopio prozor kolibe ukrašen trakama da bi navečer bio svečano izvađen iz vode uz posebno osvjetljenje. Trakama i, navodno, algama ukrašen prozor pronesen je u procesiji kroz park da bi na kraju bio pričvršćen za telegrafski stup, a njegovi su nosači razbili staklo. Jedina gesta autora čitave inscenacije dogodila se na kraju, kada je Borowski skinuo šešir. Piotrowski (bilj. 8), 182.

¹⁰ Marko Pogačnik, „OHO po OHO-ju“, u: *OHO: retrospektiva*, Moderna galerija, Ljubljana, 2007., 10.

¹¹ Igor Zabel, „Kratka povijest OHO“, u: *OHO: retrospektiva*, Moderna galerija, Ljubljana, 2007., 115.

¹² Zabel, bilj. 11, 115.

¹³ Zabel, bilj. 11, 33.

¹⁴ Prema riječima Nebojše Milenkovića, kustosa Zbirke konceptualne umjetnosti u Novom Sadu, čuvena akcija Dada je jedan od malobrojnih radova koje je Salma izveo. Vidi: Nebojša Milenković, „Nevidljiva umetnost: priča o jednoj (mogućoj) umetničkoj sceni, jednom muzeju, jednoj zbirci“, u: *Primeri nevidljive umetnosti*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011., 34.

¹⁵ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2005., 297.

¹⁶ Stiles, bilj. 1, 85.

¹⁷ Amelia Jones, „Presence in absentia: experiencing performance as documentation“, u: *Art Journal*, 4, 1997., 11.