

Petra Belc

(ne)Mogućnosti ispisivanja est/etike hepeninga kroz vizuru transparentnih slika

Hegel i Kant bili su zadnji koji su, da se grubo izrazim, mogli pisati velike estetike bez ikakva razumijevanja umjetnosti.

Theodor Adorno

Nadalje, kako nije potrebna posebna vještina da bi se izvelo hepening, profesionalni atlet ili glumac nemaju što pokazati (niti im ima tko aplaudirati); stoga nema razloga da se uvijek zbava i ponavlja jer se nema što poboljšati. Sve što ostaje je vrijednost koju djelo ima za samoga participanta.

Allan Kaprow

Pitanje estetike i etike hepeninga kroz vizuru fotografske slike višestruko je složeno. Prije svega zbog same teorijske problematičnosti koju hepeninzi zauzimaju na mapi suvremene (izvedbene) umjetnosti, zatim zbog pitanja povezanosti estetike i etike koja u svojim krajnjim filozofsko-logičkim konzekvencijama tek odnedavno postaje prostor obnovljene živ(lj)e rasprave te naposljetku zbog problematičnosti, ili upitnosti, samog pojma estetike koji se danas pod vidom mijena unutar vlastite disciplinske povijesti i širine suvremenih umjetničkih praksi pretvorio u suvišan ili u najmanju ruku prilično ispražnjen označitelj. Miško Šuvaković, primjerice, promatrajući hepening s aspekta teatra, naziva ga paradoksalnom predestetskom i predumjetničkom realizacijom (2000: 18). Tekstova i fotografija o hepeninzima, međutim, ne nedostaje pa je tako sve teorijsko-činjenične dubiozne *locuse* moguće sažeti i tekstualno preraditi, no činjenica da se radi o pokušaju ispisivanja nečega što su malobrojni imali prili-

ke vidjeti implicira teško premostiv spoznajni jaz pri pokušajima kretanja u cjelovito shvaćanje ove izvedbene forme. Odnosno, riječima Allana Kaprowa, začetnika hepeninga i umjetnika čiji je rad dao ime ovoj izvedbenoj vrsti, "ove publikacije – i 40-ak *hepenera* – proširuju mit jedne umjetnosti koja je gotovo nepoznata, i iz niza praktičnih razloga, nespoznatljiva" (2003: 61). Fotografija pritom sa svojim dvojakim značajem – medij posredstvom kojega su određeni autori utjecali na nastanak ove izvedbene vrste te fotografija kao dokumentacija samih događaja – uvlači hepening u proturječje u kojemu se kao umjetnost koja želi biti život po svojoj logici stvari mora nalaziti. Estetika, etika i fotografija tri su aspekta kojima ću se u ovom misaonom krokiću pokušati pozabaviti u kontekstu hepeninga.

Estetika

Neki od nas će vjerojatno postati poznati. Bit će to ironična slava koju će proizvesti uglavnom oni koji nikada nisu vidjeli naš rad.

Allan Kaprow

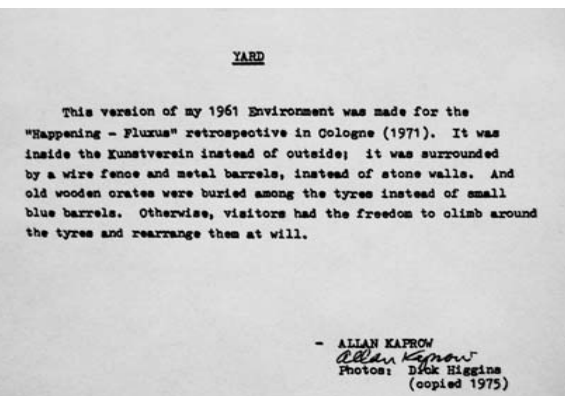
Definiramo li estetiku kao filozofsku disciplinu koja se bavi pitanjem lijepoga (formalistička estetika), smisla i značenja umjetnosti / umjetničkog djela (hermeneutička i semiotička estetika), pitanja njena prosuđivanja i uopće pitanja umjetničkog doživljaja (objektivistička i subjektivistička estetika) te uzmemo li u obzir povijesne mijene shvaćanja estetike (kako kaže Croce, estetika se uvijek bavi pitanjima svoga vremena) da bi se povijesno, logički



Dvorište (za Oranje), William Pope. L / Allan Kaprow (1961./2009.)

Detalj izložbe/ambijenta *Allan Kaprow YARD* održane u galeriji Hauser & Wirth u New Yorku (23.9. – 24.10. 2009.)
Foto: Andrew Russeth

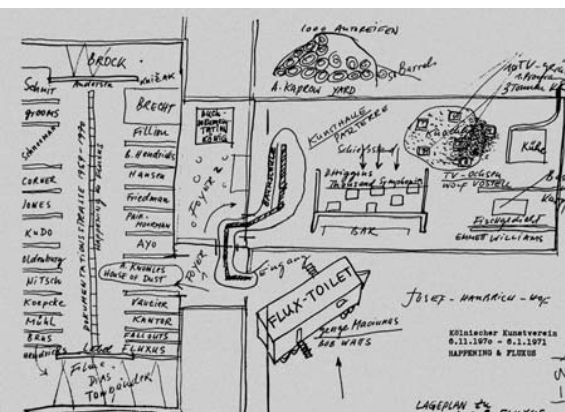
Tekstova i fotografija o hepeninzima, međutim, ne nedostaje pa je tako sve teorijsko-činjenične dubiozne *locuse* moguće sažeti i tekstualno preraditi, no činjenica da se radi o pokušaju ispisivanja nečega što su malobrojni imali prilike vidjeti implicira teško premostiv spoznajni jaz pri pokušajima kretanja u cjelovito shvaćanje ove izvedbene forme.



Napomena umjetnika (1971.), detalj izložbe Allan Kaprow YARD održane u galeriji Hauser & Wirth u New Yorku (23.9. - 24.10. 2009.), foto: Andrew Russeth



Dvorište (za Oranje), William Pope. L / Allan Kaprow (1961./2009.), Detalj izložbe/ambijenta Allan Kaprow YARD održane u galeriji Hauser & Wirth u New Yorku (23.9. - 24.10. 2009.), foto: Andrew Russeth



Omot depljana (brošure) izložbe "Hepening i Fluxus" kustosa Harald Szeemanna, održane 1970. u Kölnu, detalj izložbe Allan Kaprow YARD, održane u galeriji Hauser & Wirth u New Yorku (23.9. - 24.10. 2009.), foto: Andrew Russeth



Dvorište (za Oranje), William Pope. L / Allan Kaprow (1961./2009.), detalj izložbe/ambijenta Allan Kaprow YARD održane u galeriji Hauser & Wirth u New Yorku (23.9. - 24.10. 2009.), foto: Andrew Russeth



Pitanje estetike hepeninga nužno je vezano uz same izvore njegova nastanka i utjecaje koji su na njega izvršeni, no s obzirom na uvodno spomenutu problematiku (povijesne efemernosti hepeninga i raznovrsnosti njegovih interpretacija), ovo se ispostavlja kao prilično opsežan zahvat.

Detalj izložbe/ambijenta Allan Kaprow YARD, 1961./2013., održane u muzeju suvremene umjetnosti CAPC (centre d'arts plastiques contemporains) u Bordeauxu (28. 2. - 30. 3. 2013.) Foto: Kanichat

dosljedno i u potpunosti izvelo apstraktno uopćavanje est/etike hepeninga, trebalo bi se upustiti u precizno nabranje žanrovskih značajki ove umjetničke forme odnosno roda. Pitanje estetike hepeninga nužno je veza-

no uz same izvore njegova nastanka i utjecaje koji su na njega izvršeni, no s obzirom na uvodno spomenutu problematiku (povijesne efemernosti hepeninga i raznovrsnosti njegovih interpretacija) ovo se ispostavlja kao pri-

lično opsežan zahvat. Riječima Kena Deweyja, jednog od izvedbenih umjetnika koji su bili aktivni na američkoj sceni hepeninga 1960-ih godina, "uz sve krovne pojmove koji postoje (hepening, event/događaj, *piece*/komad) teško je koristiti bilo koji od njih i znati o čemu se točno govori." (2005: 172). Pokušajmo sagledati ukratko raznovrsnost shvaćanja povijesnih izvedbi koje se danas nazivaju hepeninzima, kako u Americi tako i u Europi te ponuditi kraći pregled nekih od postojećih definicija ove izvedbene vrste.

– tko

Ono za što se danas smatra prvim "službenim" hepeningom u kontekstu njegova "institucionalnijeg" izvođenja¹ ujedno je i (mitski) događaj koji je svojim naslovom dao ime čitavoj ovoj vrsti, a riječ je o izvedbi *18 hepeninga u 6 dijelova* američkog umjetnika Allana Kaprowa, izvedenoj u Galeriji Reuben u New Yorku, ujesen 1959. godine. U pitanju je bila interaktivna ambijentalna instalacija, točnije, prostorija podijeljena na tri dijela u svakomu od kojih se unutar šest vremenskih cjelina izvodile po tri radnje istodobno. Publika je pritom dobila pisane jasno definirane upute za participaciju – akcije su se sastojale od primjerice cijedenja naranče, izvikivanja političkog slogana ili slikanja slike – kretanjem kroz prostorije u skladu s propisanim pravilima i u točno određenim vremenskim razmacima. Naziv ovog događaja preuzeli su i popularizirali onovremeni srednjostrujaški mediji, a termin "hepening" nastavio se primjenjivati i na većinu produkcija sličnog "događajnog" tipa u New Yorku u razdoblju između 1959. i 1963. godine, bez obzira na različitost samih izvedbenih praksi. Jedan od umjetnika koji su stvarali u to vrijeme, Lucas Samaras, te događaje opisuje na slijedeći način: "Drugi su smjesta počeli raditi hepeninge. Whitmanovi su se čitali kao poezija; za Claesa oni su bili više vezani uz film; Red Grooms počeo je raditi stvari nalik na *commediu dell'arte*. Obojao bi lice u bijelo, a budući da je bio crvenokos, izgledao je spektakularno."² U tom smislu nisu ni svi hepeninzi, odnosno događaji koji su se tako u medijima nazivali, uključivali ujedno i sudjelovanje publike na način na koji je to učinio Kaprow u *18 hepeninga u 6 dijelova* (da publike u klasičnom smislu nema, već se radi o

participanlima/participaciji) i djelomično upravo i zahvaljujući ovoj medijskoj perpetuaciji imena za navedene produkcije (autori kojih su, uz Kaprowa, u Americi uglavnom bili još i Claes Oldenburg, Red Grooms, Jim Dine, Dick Higgins, Robert Whitman i Al Hansen...), interpretativno je polje hepeninga vrlo široko, jer je praksa često odudarala od teorije koja pritom ni sama nije bila jasno definirana.

– kako

Kada bi cirkus bio umjetničko djelo, bio bi to izvrstan primjer hepeninga.

Michael Kirby

Premda teoretičarka performansa RoseLee Goldberg piše – "ni za jednu drugu umjetničku formu izražavanja ne bi se moglo reći da ima toliko bezgraničan proglas. Svaki umjetnik performansa tvori vlastitu definiciju samim procesom i načinom izvedbe" (Read 2005: 227), ovu je opasku adekvatno primijeniti i na hepeninge, vrstu koja prema Šuvakoviću "prethodi zamislama performansa" (2005: 254). Ova se bezgraničnost definicija koju ističe Goldberg dosljedno prelijeva i u polje teorijskih shvaćanja hepeninga: različitim interpretacija na razini izvođača rezultirala je i različitim definicijama hepeninga, što je sasvim logično uzme li se u obzir činjenica da svaka definicija ili aksiomatizacija nastoji uopćiti ukupnost fenomena. U slučaju hepeninga, čini se da je izuzetno teško govoriti o jednoznačnim definicijama. Šuvaković, primjerice, hepening definira kao "prostornovremenski događaj u kojem sudjeluju umjetnici i publika, prevodeći prethodno zamišljeni scenarij ili ostvarujući slučajne, nerezirane i spontane situacije" (2005: 254), dok Al Hansen, jedan od umjetnika hepeninga, ujedno i autor značajne esejističko-teorijske knjige *Počelnica hepeninga (A Primer of Happenings, 1965)* za hepening, s druge strane, piše: "Suprotno predodžbama javnosti, većina je hepeninga prilično formalna, vrlo pomno uvježbana, i ne poziva publiku na sudjelovanje" (1965: 9). Allan Kaprow, pak, u svom eseju *Asamblaži, ambijenti i hepeninzi* ističe da "hepening s tek empatičnim odgovorom publike koja sjedi nije hepening već kazališna predstava." (2005: 201). Paul Schimmel, bivši kustos losanđeleskog Muzeja suvremene umjetnosti (MOCA) i autor, odnosno urednik knjige *Out of Actions*, u

kojoj obrađuje umjetnička djela čiji su sastavni elementi vrijeme i procesualnost, pod hepeningom podrazumijeva "izvedbe koje su se razlikovale od tradicionalnih teatarskih izvedbi po tome što nisu slijedile konvencionalnu naraciju, obično su pozivale na aktivnu participaciju publike, i karakterizirala ih je snažna vizualna dimenzija." (1998: 58).

Ova diskrepancija po pitanju sudjelovanja publike od izuzetno je velikog značenja, budući da se počesto kao jedna od ključnih distinkcija između hepeninga i performansa uobičajava navesti činjenica participacije sudionika – u hepeningu, naime, smatra se da i publika sudjeluje, odnosno "gledatelji" prestaju biti publika i postaju izvođači. Međutim, dok su hepeninzi Allana Kaprowa gotovo uvijek uključivali (odnosno – isključivali) publiku, izvedbe ostalih spomenutih američkih izvođača (uglavnom slikara) imenovane hepeninzima, nisu nužno bile usmjerene na participativnost kaprovljevskega tipa. Dick Higgins sam će, primjerice, za svoju izvedbu *The Tart, or Miss America*, u kojoj su posjetitelji u svojstvu konvencionalnih gledatelja pri čemu je izvedba ipak bila definirana kao hepening, izjaviti: "Svoje radove zovem *Događajni teatar (Event Theatre)* (...); također nisam želio da se ta produkcija zove hepening, jer to nije bio hepening." (2005: 107–108). Izostavivši na trenutak pitanje sudjelovanja publike, ono što je svim ovim izvedbama – koje su se (s pravom ili ne) imenovale hepeninzima – zajedničko, bili su unaprijed osmišljeni scenariji, ili barem pisane upute po kojima su se odvijali.³

– što

Jedan od najznačajnijih teoretičara hepeninga, Michael Kirby, u uvodnom tekstu svoje knjige *Happenings* iz 1965. godine (*Introduction*) upućuje na ovu raznovrsnost interpretacija upravo uslijed već spomenute činjenice efemernosti hepeninga, malobrojne publike koja ih je imala prilike vidjeti / sudjelovati u njima, kao i površnih medijskih interpretacija ovih zbivanja, ističući pritom kako se nisu ni baš svi događaji koji su se producirali u tom periodu i kontekstu nazivali hepeninzima (Oldenburg je, primjerice, neke svoje izvedbe nazivao predstavama) (2005: 1-2). Prema Kirbyjevu mišljenju, hepeninzi su oblik *teatra* čija je struktura – za razliku od tradicionalne informacij-

Izostavivši na trenutak pitanje sudjelovanja publike, ono što je svim ovim izvedbama – koje su se (s pravom ili ne) imenovale hepeninzima – zajedničko, bili su unaprijed osmišljeni scenariji, ili barem pisane upute po kojima su se odvijali.

ske – inzularna ili segmentna, što znači da se napušta uzročno-posljedični slijed radnje, koja se u slučaju hepeninga strukturira u svojevrsne značenijski hermetične pretince (segmente). Samu izvedbu na razini izvođača u hepeningu Kirby naziva nematirčnom, odnosno riječ je o izvođaču koji prilikom izvođenja reprezentira samoga sebe (a ne neki lik ili fiktionalnu ulogu), izvršavajući pritom kakvu radnju ili čin koji nisu opterećeni jasnim i logičkim simboličkim ili fiktionalnim značenjem.

U spomenutom tekstu o hepeninzima Kirby raščlanjuje povijesne utjecaje svega za što se smatralo da je dovelo do njegova nastanka – od teorije kolaža, dade, ambijentalne umjetnosti i asamblaža – naglašavajući da se radi o sveukupnosti razvojnih utjecaja navedenih faktora, pri čemu su najizravnije na hepening utjecali ples i akcijsko slikarstvo. No u konačnici, Kirby ipak zaključuje – "dovoljno je samo naglasiti činjenicu da je svako umjetničko polje (ne isključivo slikarstvo ili kiparstvo) imalo određen formativni utjecaj na hepeninge." (2005: 23). Pri pokušajima misaonog obuhvaćanja estetike i etike hepeninga – kao umjetničke forme koja je željela prijeći granicu između umjetnosti i života – ova Kirbyjeva izjava savršeno koincidira s izjavom američkog estetičara i filozofa Johna Deweyja, autora knjige *Umjetnost kao iskustvo* (1934) – za kojega Kelley smatra da je bio duhovni otac Allana Kaprowa – u kojoj tvrdi da se "u životu koji je istinski život, sve preklapa i sjedinjuje" (Dewey, 1980: 18). U idejnoj srži američkog i europskog hepeninga⁴ naime – iako u različitim shvaćanjima iz kojih je proizašlo i različito komuniciranje s umjetničkom prošlošću i posljedično razlikovanje u korištenju istih medija – nalazila se intencija razbijanja tradicionalne podjele na visoku i nisku umjetnost s jedne, i radikalnog prelaska granice između umjetnosti i života s druge strane. Obje su ove tendencije pri-



FLUIDS 1967/2008
Detalji 216 ledenih blokova koji tvore pravokutnik visok 180 i širok 320 centimetara, s obnovljene izvedbe hepeninga Allana Kaprowa *Tekućine (Fluids)*. Duždeva palača, Venecija (25. 1. 2008.), foto: zeninho ✎

tom svoje sidrište imale u problematiziranju života u kontekstu novih medija odnosno poticanju kritičke svijesti pojedinca zarobljenog u medijski konstruiranoj zbilji industrijsko-konzumerističkog društva. Ova povezanost umjetnika europskog i američkog hepeninga (akcija, komada/

pieceva, izvedbi) proizlazi iz zajedničkog djelovanja unutar fluxusa, neoavangardnog pokreta bliskog neodadizmu, odnosno internacionalne mreže umjetnika koji su se u svojoj širokoj umjetničkoj proizvodnji (poezija, metajezičke igre, proizvodnja materijalnih predmeta i nematerijalnih događaja, izdavaštvo, izvedbene skulpture, avangardna glazba...) koristili i sličnim izvedbenim strategijama.

Članovi fluxusa interesno su se preplitali s umjetnicima američkog hepeninga (od kojih su neki i sami bili članovi fluxusa, primjerice A. Kaprow) zahvaljujući zajedničkom formalnoakademsom obrazovanju nekih od njih – idejni začetnik i najagilniji promotor fluxusa, George Maciunas, pohađao je predavanja Johna Cagea o eksperimentu u glazbi na Novoj školi za društvena istraživanja u New Yorku krajem 1950-ih godina, na kojima su također bili i Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow i drugi. No dok je fluxus, kako tumači Schimmel, bio znatno povezaniji sa suvremenom glazbom i Cageovim učenjima, na (američke) hepeninge je, smatra Schimmel, primarno utjecalo akcijsko slikarstvo druge generacije (1998: 71). Europski je hepening pak, prema Šuvakoviću, nastao evolucijom fluxusa i novog realizma (2000: 20) – postenformelovskog francuskog pokreta usmjerenog na postdišampovski pristup proizvodnji objekata (asamblaž, dekolajaž, slikarstvo, ready-made) pri čemu se, kako tumači Šuvaković, termin

“realizam” ne odnosi na prikaz svijeta i društva, već na korištenje gotovih proizvoda koji karakteriziraju suvremenu kulturu. Günter Berghaus, povjesničar i teoretičar izvedbenih umjetnosti, također smatra da je europski hepening nastao kao rezultanta europskog pop-arta (novi realizam Berghaus promatra kao pandan američkom pop-artu), usmjerenog na kritiku suvremene medijske masovne kulture, i njegove povezanosti s “problemima reprezentacije i vezama između umjetnosti i života” (2005: 265).

U tom smislu bitno je spomenuti i ideje nekih od najznačajnijih predstavnika fluxusa, kako bi se ocrtao društveno-ekonomski, umjetnički i kulturni kontekst unutar kojega se počeo razvijati hepening. Potrebno je pritom ukazati i na važnost (estetskog) iskustva o kojemu će više riječi biti kasnije, kao gotovo centralnog koncepta Allana Kaprowa u kontekstu hepeninga, a koji se prema umjetniku i teoretičaru fluxusa, Kenu Friedmanu, nalazio i u središtu umjetničke proizvodnje fluxusovaca.⁵

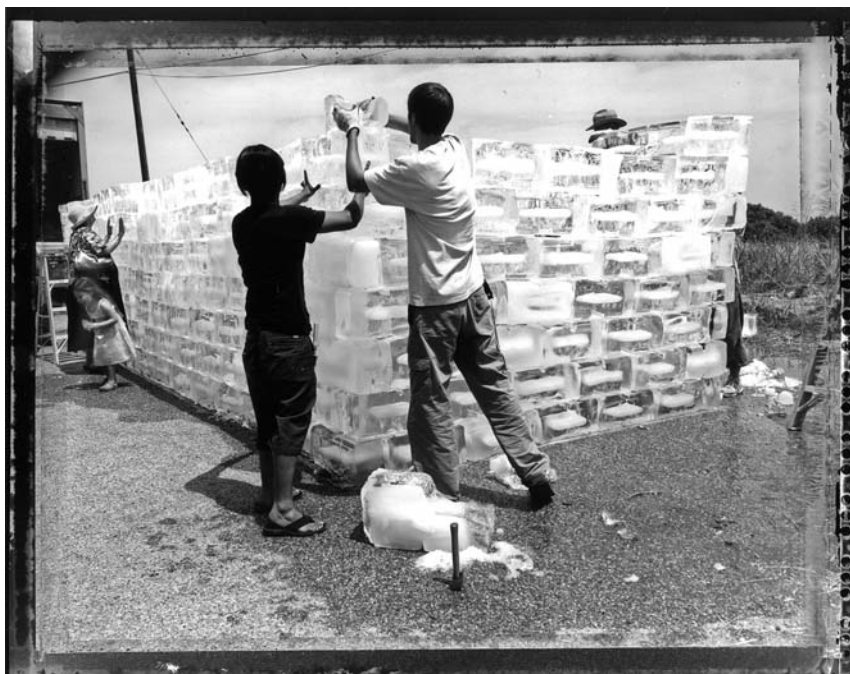
– tko / – gdje

Njemački umjetnik Wolf Vostell, član fluxusa i tvorac jednog od prvih europskih hepeninga, želio je “uporabom dekolajaž prosvijetliti publiku; (te) izmještanjem događaja iz svakodnevnog konteksta otvoriti prostor rasprave o apsurdnosti svakodnevice.” (Berghaus 2005: 274). Cilj Bazona Brocka, još jednog njemačkog fluxusovca, bio je “usmjeriti pažnju gledatelja na suštinu i narav stvarnosti koja im je postala previše poznata uslijed čega su o njoj izgubili kritičku svijest” (Berghaus 2005: 283), dok je Joseph Beuys svojim izvedbama nadahnutima estetikom vlastite “Teorije socijalne skulpture”⁶ želio osloboditi kreativni potencijal publike, s naglaskom na “intuiciji, empatiji i neintelektualiziranom razmišljanju”, pri čemu je, kako piše Berghaus, “razvitak ljudske svijesti i duhovne svjesnosti bio najznačajnija forma Beuysove *Plastike*” (Berghaus 2005: 278). Europskom se hepeningu uglavnom pripisuje znatno veća doza političke angažiranosti i kritičkog djelovanja nego američkom – dok su naime europski umjetnici hepening koristili kao oblik kritike društva i strategiju buđenja svijesti pojedinca (što se jasno vidi iz spomenutih citata), američki su umjetnici hepeninga kapitalističko društvo s njegovim novim ekonomskim

silnicama prihvatili kao takvo, i iz njega crpili inspiraciju za vlastito stvaralaštvo, ukazujući tek na apsurdnosti svakodnevice (usp. Berghaus 2005: 264; Šuvaković 2000: 20). No segmenti intervjua koje je Richard Schechner vodio s Allanom Kaprowom upućuju na to da su i događaji američkih umjetnika (barem oni A. Kaprowa) u sebi sadržavali znatan kritičko-politički naboj. U razgovoru s Kaprowom o događaju *Tekućine (Fluids)* iz 1967. godine, na Kirbyjevo pitanje o značenju tog djela unutar specifičnoga američkog onodobnog društva, Kaprow odgovara: “Želite li produbiti metaforu, u pitanju jest komentar na urbano planiranje i planiranu zastarjelost” (2005: 188). Također, prvi hepening Allana Kaprowa, *18 hepeninga u 6 dijelova*, prema Lepeckom, u sebi je, osim kritike zapadnjačke umjetnosti, sadržavao i komentar na “politiku rasne vidljivosti i nevidljivosti”.⁷

Obje je, međutim, ranije spomenute tendencije koje karakteriziraju i europski i američki hepening – razbijanje tradicionalne podjele na visoku i nisku umjetnost s jedne, i radikalni prelazak granice između umjetnosti i života s druge strane – moguće svesti na estetičku teoriju Johna Deweyja⁸ kako je izlaže u knjizi *Umjetnost kao iskustvo*, u čijem se središtu nalazi koncept estetskog iskustva, a koji je prema Johnu Kelleyju bio ne samo temeljna inspiracija već i medij u kojemu je Allan Kaprow najdublje razvio ono što je danas ostalo zapamćeno pod nazivom hepening (Kelley 2003: xiii). Zbog jasnoće estetičko-etičke argumentacije, estetiku i etiku hepeninga stoga bi bilo najplodnije (i možda jedino idejno ispravno) promatrati kroz vizuru filozofskih/teorijskih promišljanja Allana Kaprowa kao najdosljednijeg teoretičara hepeninga, i njegove namjere da kroz svoje umjetničko djelovanje dopre do – kako Jeff Kelley kaže – smisla svakodnevnog života (Kelley 2003: xxiv). U vidu, pritom, ipak treba imati povijesnu progresiju Kaprowljeve misli; Kaprow naime u eseju *Hepeninzi na njujorškoj sceni* iz 1961. kaže “ovi događaji su u osnovi teatarski komadi, ma koliko bili nekonvencionalni” (2005: 17), dok u predavanju o “proizvodnji” hepeninga iz 1966. godine, primjerice, kaže: “Odustanite od ideje proizvodnje predstave za publiku. Hepening nije predstava. Prepustite predstave kazalištarcima i diskotekama.”⁹

Ovaj osjećaj punine vjerojatno je ono što je Dewey pronašao kao estetsko u iskustvu. U konačnici, za Kaprowa,



Studenti kalifornijskog sveučilišta El Camino s blokovima leda. Detalj obnovljene izvedbe hepeninga Allana Kaprowa *Tekućine (Fluids)*, održanog 27. 4. 2008. u parku Angel's Gate u Los Angelesu. Foto: Slobodan Dimitrov / Kulturni centar Angels Gate

nije estetika ta koja je dala smisao životu; život je dao smisao estetici.

Jeff Kelley

U izdanju časopisa *Tulane Drama Review* iz 1965. godine posvećenog hepeningu i fluxusu, Richard Schechner – anticipirajući ono što će se kasnije nazvati performativnim obratom u suvremenoj umjetnosti, o estetici hepeninga piše sljedeće: "Estetičar (ili kritičar) danas mora o psihologiji i sociologiji znati mnogo više nego ranije. No te posljedice nisu ništa u usporedbi s onim što je zadesilo umjetnika, koji se sada nalazi u jednom potpuno novom (za naše doba) odnosu spram svog materijala i gledatelja." (2005: 182). Imajući u vidu činjenicu iskustva kao medija – jer jednim dijelom Kaprow je, kako kaže Kelley,

upravo zbog toga formalist – estetičko-etičkom problemu hepeninga najplodnije bi bilo pristupiti iz perspektive dvaju ključnih suvremenih estetičkih koncepata: prvi je performativni obrat kako ga definira Erika Fischer-Lichte (2009) te drugi, kao nadopuna prvome, performativno-konceptualni obrat kako ga definira Žarko Paić u svome tekstu *Događaj i razlika* (2012). U središtu obaju ovih estetskih koncepata nalazi se ideja **događaja** kao nematerijalne umjetničke tvorevine koja je zamijenila samo materijalno umjetničko djelo, a čiji su autori podjednako umjetnici i publika uključena u izvedbu/(pro)izvođenje tog djela. U svojoj knjizi *Estetika performativne umjetnosti* (2004/2009) Fischer-Lichte pojašnjava koncept performativnog obrata odnosno estetiku izvedbenih umjetnosti kroz vizuru hermeneutičke i semiotičke estetike, ukazuju-



Dovršavanje trećeg sloja. Detalj obnovljene izvedbe hepeninga Allana Kaprowa *Tekućine (Fluids)*, održanog 27. 4. 2008. u parku Angel's Gate u Los Angelesu. Foto: Kulturni centar Angels Gate

ći na radikalnu izmjenu odnosa subjekta i objekta uslijed gubitka proizvodnje materijalnog djela u kojemu dolazi do proizvodnje događaja kao "objekta" estetike, "koji za sobom povlači učinak preobrazbe aktera – publike, izvođača" (Fischer-Lichte 2009: 9–16). Pritom se, naglašava Fischer-Lichte, ne ispušta iz vida estetika materijalnosti samog djela/tijela koje proizvodi određena značenja, no ono se sada promatra u totalitetu otvorenog teksta.¹⁰ Ova se preobrazba u kontekstu hepeninga čini znatno temeljnije i kompleksnije prirode jer u hepeningu, kako ga je zamislio Allan Kaprow, u osnovi ne postoji podjela na publiku i izvođače. U svom predavanju *Kako načiniti hepening* iz 1966. godine¹¹ Kaprow kroz jedanaest točaka donosi upute o proizvodnji jednog takvog događaja, gdje eksplicitno izriče nepostojanje publike: "Hepening je

Dolazimo do ideje hepeninga kao umjetničkog roda (forme) u kojemu se estetsko i etičko stapaju u savršeno jedinstvo jer su u kontekstu izvođenja hepeninga krucijalni i samo djelovanje i odlučivanje, radnje koje nužno uključuju i pitanje izbora, što u konačnici iskazuje emancipatorni potencijal.

za one koji se događaju u ovom svijetu, za one koji ne žele samo stajati i gledati. Ako se događate, ne možete biti vani i viriti unutra.¹² Iako inzistira na eliminaciji publike i svođenju hepeninga isključivo na participante, Kaprow napominje da se publika (u) hepeningu ipak može “dogoditi”. Prvenstveno u slučaju da se hepening izvodi na kakvoj prometnoj ulici – što znači da će prolaznici ipak zastati i pogledati o čemu je riječ – zatim u situacijama u kojima participanti ulaze u interakciju s ljudima iz okoline te u slučaju da je hepening namijenjen isključivo gledanju, što bi značilo da participanti postaju publika okolnom svijetu (2005: 201-202). U konačnici, činjenica ipak jest da Kaprowljevi hepeninzi nisu namijenjeni izvođenju pred publikom u klasičnom kazališnom smislu. Dapače, Kaprow smatra da je korištenje tradicionalnih izvedbenih konvencija (dakle pred gledateljima) u počecima zapriječilo hepeningu da se razvije kao samostalna umjetnost (2006: 103).

Ovo, međutim, ne znači da hepening može biti bilo koji trenutak koji akter vlastitom odlukom transformira u umjetničko djelo koje bi imalo karakter **događaja** kao estetskog objekta u kontekstu izvedbenih umjetnosti (kao što je to recimo slučaj s konceptom *življene umjetnosti*¹³ Linde Montano), već hepeninzi imaju unaprijed osmišljene/predložene upute prema kojima će se odvit, iako nije sve u potpunosti scenaristički/dramaturški definirano.¹⁴

Iako su, dakle, određeni estetički problemi ovakvog tipa izvedbene/događajne umjetnosti koja tendira prelasku granica između umjetnosti i života teorijski već riješeni (primjerice, estetika performativne umjetnosti Fischer-Lichte), u kontekstu estetike hepeninga pri pokušajima njihove primjene (performativni obrat, događajnost) ipak se nameću tri ključne točke zbog kojih hepeninzi svojom specifičnošću mjestimično logički klize iz ovim teorijama uokvirenih shvaćanja. Pridemo li, naime, poimanju hepeninga onako kako ga je osmislio Allan Kaprow (kao uputama unaprijed labavo definiranim i prilikom izvedbe nerezirani življeni događaj, koji se odvija na zadanim lokacijama u određenom vremenskom odsječku, pri čemu ne postoji ideja/namjera izvođenja hepeninga pred publikom iako se ona može, kako je već pojašnjeno, dogoditi), a interpretirao Kelley slijedom progresije Deweyjevog utjecaja u smislu **iskustva** kao medija u kojemu Kaprow stvara,

hepeninzi **a)** ipak imaju svoj objekt – to je iskustvo, **b)** publika ne postoji već se radi o participantima koji taj događaj žive, i **c)** hepeninzi u kontekstu svoje forme koja uključuje participaciju nisu umjetničko djelo, nego su doista sam život.¹⁵ Nameće se stoga logičko pitanje je li, i na koji način, moguće uopće pisati o estetici i etici hepeninga, budući da bi slijedom navedenoga svaki pokušaj estetskog obuhvaćanja fenomena hepeninga značio i estetsku definiciju života samog s jedne, odnosno definiciju života/iskustva kao umjetničkog objekta u svakom svojem činu izvođenja s druge strane. Prvi misaoni odvjetak vodi nas do već spomenutog Paićeva performativno-konceptualnog obrata kao rješenja pitanja estetike hepeninga kao (teorijski) rodno karakteristične/jedinstvene umjetničke izvedbene forme, a drugi vodi prema Johnu Deweyju, “intelektualnom ocu Allana Kaprowa” (Kelley 2003: xxvi).

U svome tekstu *Događaj i razlika*, Paić problematiku estetike događajne umjetnosti locira u udvajanju života zahvaljujući medijskom posredovanju zbilje kao “simultanom djelovanju u dvama svijetovima” te nastavlja: “razdvajanje cjeline na svijet života i svijet umjetnosti rezultat je moderne artikulacije znanosti, tehnike i društva” u čijem se korijenu problema nalazi kompartmentalizacija, fragmentacija života (2012: 11). O sličnome piše Dewey na početku svoje knjige *Umjetnost kao iskustvo* kada problematizira rasjek nastao u doživljajnom iskustvu (iskustvu kao recepciji) umjetničkog djela, uslijed njegove izmještenosti iz izvornog stanja – izvorno stanje umjetnosti jest sastavni dio svakodnevnog života – kao posljedice djelovanja kapitalizma i pripadnih mu ekonomskih silnica. “Pokretljivost trgovine/razmjene i populacije, zbog ekonomskog sistema, oslabila je ili uništila povezanost između umjetničkog djela i *geniusa loci* kojega su nekoć bili prirodan izraz. (...) Predmeti koji su u prošlosti bili vrijedni i značajni zbog svog mjesta u životu zajednice danas djeluju u otuđenosti/izdvojenosti od svog izvornog položaja.” (Dewey 1980: 9). Zbog toga bismo mogli pretpostaviti da je Kaprowa ovaj gubitak moći estetskog iskustva koju je materijalni umjetnički objekt imao (imamo li na umu da je Kaprow bio slikar) – a u potrazi za umjetničkim iskustvom – preusmjerio na stvaranje žive umjetnosti, odnosno umjetnosti u mediju života/iskustva. Upotreba zvukova iz okoline, automobilskih guma, industrijskog materijala i



Koreografkinja i plesačica Noémie Solomon u obnovljenoj izvedbi *18 hepeninga u 6 dijelova* (obnovljena izvedba) – Allan Kaprow/ André Lepecki – izvedeno 11.11. 2007. godine u njujorškom Dietch studiju, u sklopu festivala Performa 07.
Foto: Paula Court. Prava pridržavaju: Performa, Allan Kaprow Estate, i Hauser & Wirth Zurich / London; Independent Curators International.

svakodnevnih predmeta u kontekstu “izvedbe/izvođenja” (svi elementi okoline, kako piše Kaprow, trebaju naprosto biti integrirani u hepening [2005: 201]) podaruje im onu izvornu namjenu odnosno snagu koju su, prema Deweyju, umjetnički artefakti kakve danas gledamo sačuvane u muzejima nekoć imali; u vremenu u kojemu kao estetski objekti nisu bili razdvojeni od samog života, ili svoje “uporabne” namjene. Prema Paiću, ovo radikalno dokidanje razlike između umjetnosti i života u svojim filozofskim implikacijama sugerira i obrat u strukturi metafizike (2012: 8)¹⁶ te na pozornicu izvodi sav besmisao totaliteta života kao rezultantu nenužnosti bića (“suvremena je umjetnost ples na rubu nihilizma”, kaže Paić), ističući pritom važnost koncepta kao one idejne razdjelnice “između tijela kao žive prisutnosti događaja umjetnosti i tijela kao medijske reprodukcije razlike” zahvaljujući kojemu je, kako kaže, moguće “biti-između” svijeta umjetnosti i svijeta života. Performativnosti je dakle ovdje pridodana ideja

koncepta; “Djelo je, dakle, konceptualna izvedba tijela u transformaciji” (Paić) jer se radi o djelovanju **ideje** a ne samo tijela. U tom bi smislu hepening koliko god radikalno prelazio granicu između umjetnosti i života, dakle, ipak bio umjetničko djelo, ne zbog tjelesnosti/performativnosti već zbog same ideje/koncepta koji leži u podlozi ovog izvođenja. Upravo je u koncept kao ideju koja stoji u njegovoj pozadini nužno za potrebe estetike smjestiti hepening kako bi se očuvao status hepeninga kao umjetničkog djela. Kada Paić ističe kako je vrijeme “u suvremenoj umjetnosti performativno-konceptualnoga obrata temeljni problem” (Paić 2012: 20), uzmemo li u obzir prethodnu objektivizaciju iskustva kao Kaprowljeva umjetničkog djela, dolazimo upravo do Deweyjeva koncepta iskustva kao fundamenta umjetnosti, odnosno razloga zašto performativna umjetnost, kako Fischer-Lichte kaže, završava u ponovnom začaranjavanju svijeta i u mistici. Opisujući, naime, puninu svakog trenutka življenog iskustva u svijetu

koji je u konstantnom procesu smjene anksioznosti, nela-
gode i konflikta, Dewey ističe da se ljudsko biće sjeća
ekvilibrijuma/harmonije koje je moguće osjetiti, a do te
svijesti dolazi u trenutku rasjeka sadašnjosti, prošlosti i
budućnosti – “umjetnost s neobičnim intenzitetom slavi
trenutke u kojima prošlost dodatno učvršćuje sadašnjost
i u kojima je budućnost ubrzavanje ovoga što je sada”,
piše Dewey (1980: 18). Poostvarenje svijeta događa se u
trenutku u kojemu se smisao otjelovi u iskustvu, jer smi-
sao se za Deweyja ne može razdvojiti od djelovanja, a
takvo je značajno iskustvo jedino moguće postići pre-
obrazbom iz interakcije u participaciju. U tom je kontekstu
moguće promatrati participaciju koju iziskuju Kaprowljevi
hepeninzi, a koji “transformiraju umjetnost u iskustvo i
estetiku u smisao” (Kelley), pri čemu je smisao života ono
što je Kaprow, kako kaže Kelley, svojim hepeninzima
pokušao dokučiti. Fizički proces i interpretacija unutar koj-
jih se smješta ta “živa umjetnost” zahtijevaju pritom punu
svijest, ili dubinsku svijest, a kako piše Kelley, taj osjećaj
punine (mogli bismo ga usporediti s opisivanjima mistič-
nih iskustava Bedea Griffitsa) ono je estetsko što je
Dewey/Kaprow pronašao u iskustvu i izmjeni, odnosno
unutrašnjem radu energije kao bitnom faktoru iskustva.
Ova ideja izmjene energije nalazila se i u promišljanjima
europskih autora koji su djelovali u sklopu fluxusa odno-
sno novog realizma: za švicarskog umjetnika Daniela
Spoerrija, primjerice, umjetnost je bila aktivna izmjena
energije s okolinom/stvarnošću, dok je Vostell hepening
doživljavao kao umjetnost s katarzičnim učinkom u koje-
mu je iskustvo sudionika igralo vrlo važnu ulogu, a posti-
zalo se realizacijom unutrašnje individualne slobode.

Etika

*Naposlijetku, umjetnost, što je to? Možda put, mogućnost
življenja.*

Daniel Spoerri

Koja je točno povezanost estetike i etike te gdje bi se loci-
rala odnosno kako definirala etičnost/etika hepeninga? U
tekstu *Umjetnost i etička kritika* (2000) američki analiti-
čki filozof umjetnosti Noël Carroll kroz taksativnu argu-
mentaciju glavnih prigovora/koncepata etičke kritike
(autonomizam, kognitivni trivializam i antikonsekvencija-

Heopening je utabao put umjetnosti
performansa, no upravo zbog njegove
prvosti, njegova primata i formalne
inovativnosti, mediji su ga pretvorili u
modu (*The Happening* je bio čak i naslov
pjesme skupine *The Supremes* iz 1967.
godine, a hepeninge su posjećivali vrlo
pomodni ljudi)...

lizam)¹⁷ pojašnjava problematiku povezanosti estetike i
etike odnosno etičkog kriticisma, koja se od doba grčke
filozofije nije dovodila u pitanje. Međutim, u 18. stoljeću
ova su se dva polja razdvojila i postala u potpunosti auto-
nomna, i kako kaže Carroll, između teorije i prakse (esteti-
ke i etičke kritike umjetničkog djela) postoji rascjep o
kojemu filozofi šute (2000: 350). Slavna Wittgensteinova
izreka “estetika je etika” ili Leninova “estetika je etika
budućnosti” tako se mogu u nedogled citirati kao zdravo-
razumske korelacije, međutim čvrsta recentna teorijska
pojašnjenja o povezanosti umjetničkog djela i njegova
moralnog učinka na filozofskom testu logičke susljednosti
uglavnom su problematična. Odnosno – je li ono što je
lijepo nužno samim time i dobro, i što je to nemoralna
umjetnost? *Trijumf volje* njemačke redateljice Leni
Riefenstahl koji Carroll uzima za primjer slovi kao jedno od
remek-djela filmske povijesti, no koliko je opravdano uzdi-
zati ga na pijedestal estetike uzimajući u obzir da sadr-
žajno velično nazivam?

lako konkretni tekstovi koji se bave estetikom hepeninga
kao teorijski jedinstvenog izvedbenog roda – u kojemu
postoje okvirne propisane upute za izvođenje/djelovanje,
međutim nema podjele na izvođače i gledatelje, pri čemu
ovdje kao relevantan uzimam sam misaoni teorijski kon-
cept hepeninga, ne i njegovu praktičnu realizaciju – kol-
iko mi je poznato, ne postoje, za potrebe ove etičke anali-
ze hepening kao konceptualnu izvedbenu formu moguće
je smjestiti u područje etičke kritike u kontekstu teatra, o
kojoj se zadnjih godina piše sve više. U svojoj knjizi *Etika
& teatar* Nicholas Ridout ističe važnost koju je promišlja-
nje teatra kroz prizmu Levinasove etike Drugoga imalo u

suvremenim etičko-kritičkim pisanjima o kazalištu, i zah-
valjujući kojemu je došlo do “promjene terminologije iz
teatra moralnih instrukcija u izvedbenost kao etičku prak-
su” (2009: 54). S obzirom na svoju priljubljenost uz sva-
kodnevni život, i unatoč nepostojanju onoga što Fischer-
Lichte naziva autopoezičkom povratnom spregom (odnos
između nekadašnjih izvođača i publike, budući da postoje
samo izvođači odnosno participanti) etičko i socijalno/po-
litičko u hepeninzima Kaprowa, kao izvedbenoj formi kroz
prizmu Levinasa, moguće je locirati ne u sadržaju samih
izvedbi već u ko-prezenciji participanata/sudionika.

No prije no što se posvetimo pitanju Levinasa i teatra, vri-
jedi napomenuti da su sadržajno neki hepeninzi i akcije
imali izravnu didaktičku ulogu odnosno aktivističko-politi-
čku namjeru, i to uglavnom kod europskih autora. Bazon
Brock, primjerice, svoje je hepeninge pratio “aksijskim
predavanjima”, a oformio je i škole – *Besucherschulen* –
koje je doživljavao kao vid estetskog učenja,¹⁸ u sklopu
kojega je recipijente emancipatornim postupcima nasto-
jao “osloboditi sprege stvarnosti” i osvijestiti u njima činje-
nicu da su sami kreatori svoje svakodnevice (Bergahus
2005: 285). Francuski umjetnik *fluxusa* Jean-Jacques
Lebel hepeninge je doživljavao kao teatar pobune, “bor-
benu umjetnost” i “izraz umjetničke i političke revolucije”
pomoću kojih se moguće boriti protiv svih vidova opresije
te pogotovo protiv tržišne umjetnosti i kulture koja je
odraz kapitalizma. Lebelovi su hepeninzi bili senzacionali-
stički, provokativni i ispunjeni jednostavnim političkim slo-
ganima te, kako piše Bergahus, estetski i konceptualno
znatno jednostavniji od ovih njegovih suvremenika, što im
je međutim priskrbilo jači medijski odjek i izravniji kontakt
s publikom, a posljedično utjecalo i na činjenicu da se
hepeninge kao takve u Europi počelo povezivati s kultu-
rom antiestablišmenta i lijevom misli. Austrijski su se
međutim umjetnici akcije i hepeninga kretali u jednom
estetičko-etički radikalnijem smjeru. Hermann Nitsch u
sklopu svog *Orgien Mysterien Theater* te kasnije u vidu
Lammzeriaktion, organizirao je preko stotinu izved-
bi odnosno ritualnih okupljanja (*Abreaktionsspiel*) idejno
obojanim dionizijskim, tragičkim elementom te psihonali-
čkim učenjima Freuda, Ranka i Junga. U svojim se religij-
skim i terapeutskim akcijama Nitsch koristio (između
ostalog i ovdje nešto pojednostavljeno pojašnjeno) iznu-

tricama, krvlju i mesom zaklanog janjeta, u formi izvrtanja
kršćanskih obreda (umjesto Krista – janje, umjesto kale-
ža – medicinski instrumenti), odnosno kako Fischer-Lich-
te kaže radilo se o “ritualu trganja i ponovnog rođenja
boga” (2009: 57), ne bi li kroz strah i suosjećanje posti-
gao katarzične učinke na publiku. Budući da je svaki
autor hepeninga odnosno akcije¹⁹ ukorijenjen u/i određen
svojim kulturološkim kontekstom, hepeninge svakako tre-
ba tumačiti kao reakciju na onovremene socijalne datosti.
Konzervativno austrijsko katoličko društvo sa snažnom
buržoaskom tradicijom i zasadama fašizma treba stoga
promatrati kao petrijevnu posudicu koja je stvorila prostor
za ovakvo radikalno preispitivanje granica i razračunava-
nje s tabuima specifičnim metodama koje se s etičkih staj-
ališta čine vrlo upitnima te Nitscha stoga i navodim kao
primjer (etički dvojbene) sadržaja plemenite etičke na-
mjere, koja nije morala imati očekivane moralne učinke
na publiku.²⁰

U hepeninzima Allana Kaprowa (uz već spomenute impli-
citne angažmane nekih njegovih radova) – izuzmemo li iz
jednadžbe feminističku sintagmu “osobno je političko”
(krilatica drugog vala feminizma) – nije bilo političko-akti-
vističkog naboja kakav se mogao susresti u europskim
izvedbama tog tipa.²¹ No suvremeno etičko promišljanje
teatra i izvedbe u tom smislu sklonije je i više vrednuje
one izvedbe u kojima ne postoji direktna političnost u smi-
slu sadržaja, već one koje su u stanju proizvesti etičke
odnose i situacije.²² Okosnica za ovo već je spomenuta
Levinasova personalistička i etika odgovornosti, koja se
pritom pokazuje kao savršena poveznica između estetike
i etike, odnosno, kako je njemačka teoretičarka izvedbe-
nih umjetnosti Katherina Pewny u svom članku *Etika su-
sreta u suvremenim teatarskim izvedbama* zapisala:
“Kako se oblikuju ove mogućnosti, jest istovremeno i eti-
ka i estetika izvedbe” (2012).

Emmanuel Levinas francuski je filozof židovskog podrijet-
la, čija je filozofija odnosno etika bliska postavkama egz-
stencijalizma, a privlačna je oblastima izvedbenih umjet-
nosti upravo zbog koncepta “lica Drugoga”, odnosno in-
tersubjektivnog odnosa (susret licem-u-lice) oko kojega
Levinas gradi svoju argumentaciju podređenja ontologije
etici.²³ Nastala kao reakcija na nacističke zločine i Holo-
kaust, Levinasova etika kao prva filozofija izmješta u

dotadašnjoj filozofiji tradicionalni primat bitka kao fundamenta uspostave identiteta i smješta ga u odnos prema drugome – “Postojim kroz drugoga i za drugoga”, piše Levinas (1989: 104). Osoba, prema Levinasu, postoji i uspostavlja se tek kroz svijest i odgovornost prema drugom ljudskom biću, a ta se odgovornost javlja pri susretu s licem drugoga – “odgovornost za Drugoga, za golo lice prvog pojedinca koji naide” (1989: 83). Upravo je ovaj susret s drugim središnja točka oko koje teoretičari etike u kontekstu teatra grade svoje interpretacije odnosno prilagođavaju Levinasovu etiku izvedbenim umjetnostima. Za Katharinu Pewny etičnost izvedbenosti sadržana je primjerice u načinu na koji se glumci susreću s gledateljima, dok je za Hansa-Thiesa Lehmana središnji Levinasov koncept onaj – odgovornosti (u Lehmannovoj interpretaciji – *responsibility / response-ability*). Kako tumači Ridout, za Lehmana je teatar prostor koji svojim djelovanjem potiče responzivnost publike, a ta responzivnost u kontaktu s prezentiranim materijalom rezultira nastankom osobnog iskustva. *Response-ability* ili moć reakcije, koju slijedi iskustvo, odlika je ljudskog bića potpuno ugušena prezasićenošću suvremenim medijima (u dodiru s elektroničkim ili papirnatim “ekranom” u osnovi smo uvijek sami). Teatar kao medij ponovno je aktivira u gledatelju, čineći tako iskustvo prostorom unutar kojega se javlja i moć odgovornosti u odnosu prema onome što konzumiramo (Ridout 2009: 59). I za samog Ridouta medij teatra u tom smislu postaje poveznica između etike i estetike, što znači da pitanje etike postaje pitanje forme, a ne sadržaja – “I tako etika smjenjuje politiku”, piše Ridout (2009: 56). Vratimo li se časak na **iskustvo** kao medij u kojemu je Kaprow stvarao te ga povežemo s Ridoutovom tvrdnjom da “estetsko iskustvo postaje uvjet za mogućnost bilo kakvog etičkog odnosa” (2009: 66) dolazimo do ideje hepeninga kao umjetničkog roda/forme u kojemu se estetsko i etičko stapaju u savršeno jedinstvo jer su u kontekstu izvođenja hepeninga krucijalni i samo djelovanje i odlučivanje, radnje koje nužno uključuju i pitanje izbora što u konačnici iskazuje emancipatorni potencijal. Iako u određenim trenucima pri samom izvođenju hepeninga ne mora nužno doći do intersubjektivnog odnosa na kojemu bi bila zasnovana etika prema Levinasu (participanti teorijski hepening mogu izvoditi i sami, primjerice u

svojim domovima, razdvojeni jedni od drugih), i dalje nam preostaje spomenuto osobno iskustvo koje u vidu igre (kroz djelovanje i odlučivanje) ostvaruje estetsko-etičku poveznicu. Odnosno, kako Kaprow/Kelley kaže: “umjetničko djelo kao moralna paradigma za iscrpljenu radnu etiku, i igra kao oblik edukativne valute” (2003: xxii).

Transparentne slike

To je dobra priča, no kako vrijeme prolazi počinješ se pitati: “Je li se to stvarno dogodilo?”

Claes Oldenburg

Medij fotografije (i videa) zauzima bitnu ulogu u kontekstu dokumentiranja izvedbene umjetnosti, međutim, iz svega dosad spomenutog, postavlja se pitanje figurira li (ili točnije – izvodi li) fotografija u kontekstu hepeninga na jednak način kao i kod drugih izvedbenih formi? Mogu li se teorijske postavke primjenjivane na fotografije (ranih) performansa (Auslander, Jones) primijeniti i na ove hepeninga? Utječu li fotografije na naše poimanje (est/etike) hepeninga, i jesu li za to zaslužni izvođači/participanti ili su ove odluke u rukama (objektivni i odluci) fotografa? U konačnici, nisu li fotografije (uz ranije spomenuti koncept) upravo taj dokumentarni dodatak koji hepeninge izmješta iz sfere života i smješta u sferu – performansa/izvedbene umjetnosti? Govorimo li o kaprovljevskom tipu hepeninga, čim se, naime, dovede u pitanje potreba dokumentiranja određenog izvođenja, ulazi se u područje izvođenja za publiku, što poništava osnovne idejne koncepte hepeninga kao izvedbe u kojoj nema podjele na izvođače i publiku.

Utjecaj fotografije na nastanak samog hepeninga bio je svakako značajan. Barbara Rose upravo u prostor fotografije smješta Kaprowljevu interpretaciju Pollockova rada (prema Schimmel) ističući da nisu Pollockove slike, već fotografije Hansa Namutha te koje su kod Kaprowa i šire publike pomogle izgraditi viziju odnosno stvoriti dojam umjetničkog čina i Pollockova rada, koji je izvršio stanoviti utjecaj na Kaprowa. Red Grooms, jedan od autora američkih hepeninga, bio je pak pod određenim utjecajem francuskog umjetnika/slikara Georges-a Mathieua, čije je radove također vidio posredstvom fotografija u časopisima (Schimmel 1998: 63). Ovo je, što se utjecaja tiče, posebno zanimljivo budući da je Mathieu bio, kako

ističe Schimmel, izuzetno vješt u “estetici samopromocije” i manipulaciji medijima (1998: 31). Harry Schunk također je jedan od fotografa čiji je rad pridonio “stvaranju mita umjetnika” i pomogao oblikovati umjetničko okruženje u kojemu su nastali hepeninzi, a njegova fotografija, fotomontaža Yvesa Kleina Skok u *prazno* (1960) česta je tema teoretičara koji se bave pitanjem dokumentacije izvedbe.

Što nam pak same fotografije hepeninga govore o njima, ali i o samima sebi? Teoretičar izvedbenih umjetnosti Philip Auslander u svom temeljnom tekstu *Izvedbenost izvedbene dokumentacije* ističe u kojoj su mjeri određeni autori (Chris Burden, Gina Pane) svjesni nužnosti dokumentiranja²⁴ i svjesni fotografskog aparata, svoje izvedbe prilagođavali ovom mediju, odnosno “pozirali” za vječnost. Fotoaparat je dakle na materijalnoj razini samog instrumenta utjecao na tijek izvedbe, a fotografija je fiksirala ovu igru između fotoaparata i umjetnika. Gledano iz ovog ugla, hepeninzi na izvedbenoj razini, čini se, ne pate od takvog tipa “poziranja” i ono u što gledamo kada gledamo fotografsku dokumentaciju hepeninga jest – u većoj ili manjoj mjeri – izvedba ili događaj u svojoj trenutačnoj nehinjenoj životnoj/izvedbenoj iskrenosti namijenjen isključivo prisutnima u tom trenutku, ne i onima koji će posredstvom fotografija stupiti u kontakt s njihovom “umjetnošću”. Navedene su fotografije tako dokumenti u maniri indeksičnog otiska stvarnosti (u mjeri u kojoj je ona uopće moguća),²⁵ no koji su ipak naravno prošli određenu selekciju, kako samih fotografa tako i urednika publikacija, i izvođača²⁶ što posljedično oblikuje našu percepciju tih događaja oduzimajući nam istovremeno i mogućnost njihova dubinskog razumijevanja.

No što se događa s dokumentarnim fotografijama hepeninga kao izvedbene forme u kojoj je s estetskog aspekta bitno iskustvo, a s etičkog participacija, kada na njih pokušamo primijeniti postojeće teorijske postavke koje se bave dokumentarnom fotografijom performansa? Prateći Auslanderovu podjelu fotografske dokumentacije na dokumentarnu i teatarsku fotografiju,²⁷ fotografije hepeninga u tom smislu svakako pripadaju ovoj prvoj skupini, no istovremeno, u trenutku u kojemu one kao dokumenti postaju potrebne kako bismo o navedenim događajima pisali (imamo li na umu teoriju Amelie Jones koja u kon-

Govorimo li o kaprovljevskom tipu hepeninga, čim se, naime, dovede u pitanje potreba dokumentiranja određenog izvođenja, ulazi se u područje izvođenja za publiku, što poništava osnovne idejne koncepte hepeninga kao izvedbe u kojoj nema podjele na izvođače i publiku.

tekstu spoznajne i iskustvene razine fotografiji i živoj izvedbi pripisuje jednak ontološki status),²⁸ s jedne strane počinju podrivati vlastitu dokumentarnu funkciju, a s druge hepening kao neizvedbenu formu odnosno događaj čija je tendencija bila prijeći granicu umjetnosti i prelići se u sam život. Naime, kako Auslander kaže – “čin dokumentiranja događaja kao performansa/izvedbe jest ono što ga kao takvog uspostavlja” (2006: 5). U tom smislu hepeninzi Allana Kaprowa u kojima (teorijski) nije bilo publike retrogradno postaju punokrvne umjetničke izvedbe, a mi posredstvom teorija Amelie Jones o intersubjektivnoj povezanosti publike i izvođača putem medija fotografije postajemo istovremeno i participanti, i – gledatelji. Hepeninzi nas tako zahvaljujući fotografijama uvlače u teorijski paradoks u kojemu se kao izvedbena forma i sami (mjestimice) čitavo vrijeme nalaze. Istovremeno, novo se proturječje otvara u prostoru shvaćanja da ove fotografije predstavljaju upravo onu medijski posredovanu zbilju kojoj su uključivanjem sudionika u direktno iskustvo nastojali pružiti otpor. Razmatranjem fotografske dokumentacije hepeninga kao moguće transparentije koja nam omogućava naknadni uvid u sam događaj, vraćamo se, naime, upravo u područje prostora koje anestetizira osjećaje i usplavljuje kritičko promišljanje.

Odnosno, riječima samog Allana Kaprowa – “Paradoks leži upravo u tome; umjetnik koji je zaokupljen *živilkom* umjetnošću jest umjetnik koji radi i ne radi umjetnost. Sve manje od paradoksa bilo bi prejednostavno.” (Kaprow 2003: 222).

Postavlja se dakle pitanje je li i na koji način naposljetku moguće pisati o est/etici hepeninga i što nam činjenica da su izvedbe bile dokumentirane govori o namjerama

njihovih autora, imajući u vidu umjetnost koju su – pod egidom prelaska umjetnosti i života i buđenja svijesti pojedinca – proizvodili? Smiju li se uopće zbivanja koja su u to doba i u sličnoj formi (misli se na one događaje koje Kirby zove nematričnim izvedbama)²⁹ obilježila američku i europsku umjetničku scenu sva podjednako zvati hepeninzima? I nije li upravo fundamentalno nerazumijevanje ideja Allana Kaprowa – uz neumorno perpetuiranje forme/imena od drugih izvođača – bilo upravo to koje je dovelo do hepeninga kao hiperpomodnog umjetničkog oblika koji se naposljetku i ugušio pod teretom vlastite slave? Heping je utabao put umjetnosti performansa, no upravo zbog njegove prvosti, njegova primata i formalne inovativnosti, mediji su ga pretvorili u modu (*The Happening* je bio čak i naslov pjesme skupine *The Supremes* iz 1967. godine, a hepeninge su posjećivali vrlo pomodni ljudi), no modni trend jednako kao što je, zahvaljujući medijima i popularnoj kulturi, postao *stylish*, u trenutku može postati *passé*.³⁰

Promatran kroz vizuru ovih pitanja, razvoj filozofske misli Allana Kaprowa čini se kao da konzistentno prati njihov slijed: od cjelovitog umjetničkog djela (*total art*)³¹ u kojemu se umjetnik pri pokušajima izražavanja još uvijek djelomično drži za formu-medij-Drugoga (1958), preko neumjetnosti u kojoj odbacuje uzuse institucija, *artworlda* i žanrovskih pravila umjetničke proizvodnje (1974), do pitanja potrage za samim smislom (vlastitog) života u kojemu se zatvara u svijest o vlastitom postojanju (1986). Umjetnost tako doista jedino ne/može biti trenutak u kojemu postajemo svjesni mišića ruke kojom držimo četkicu za zube, njezinim pritiskom o desni i mehaničkom pomicanju lakta, u kojemu kroz dubinsku svijest trenutka opisujemo sve širi luk pitanja – “Ovo je otvorilo oči mojoj privatnosti i mojoj čovječnosti”, zapisao je Kaprow. Heping/umjetnost kao da u konačnici jest kako kaže Al Hansen, *satori* (1965: 123). Prosvijetljenje je izravan uvid u stvarnost, potpuna budnost i iskustvo života u svojoj punini. Umjetnost, ili život? Ili, da još jednom za kraj citiramo švicarskog umjetnika Daniela Spoerrija: *Naposljetku, umjetnost, što je to? Možda put, mogućnost življenja*.

LITERATURA

- Adorno, Theodor. 2002. *Aesthetic Theory*. Continuum. New York.
- Argelander, Roland; Moore, Peter. 1974. Photo-Documentation: (And an Interview with Peter Moore). *The Drama Review*. 18/3. 51-58.
- Auslander, Philip. 2006. The Performativity of Performance Documentation. 2006. *Journal of Performance and Art*. 84. 1–10.
- Berghaus, Günter. 1995. Happenings in Europe: Trends, Events, and Leading Figures. *Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Taylor & Francis e-Library. London.
- Belc, Petra. 2013. Tko je Sophie Calle? Izvođenje sepstva na granici fikcije i faksije. *Život umjetnosti*. 92. 58–75.
- Carlson, Marvin. 2008. Introduction – Perspectives on performance: Germany and America. Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor & Francis e-Library. New York.
- Carroll, Noël. 2000. Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research. *Ethics*. 110/2. 350–387.
- Dewey, John. 1980. *Art as Experience*. First Perigree Printing. New York.
- Dewey, Ken. 2005. X-ings. *Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Taylor & Francis e-Library. London.
- Fabrizio, Margaret. *The need for documentation in Art/Life*. <http://www.youtube.com/watch?v=lc11WfliaBQ> (pristupljeno 1. listopada 2013).
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *Estetika performativne umjetnosti*. Šahinpašić. Sarajevo.
- Hansen, Al. 1965. *A Primer of Happenings & Time Space Art*. Something Else Press. New York.
- Higgins, Dick. 2005. The Tart or Miss America. *Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Taylor & Francis e-Library. London.
- Joseph, Branden W. 2009. Chance, Indeterminacy, Multiplicity. Robinson J. et al. *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*. Museum of Contemporary Art Barcelona. Barcelona.

- Jones, Amelia. 1997. 'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*. 56/4. 11–18.
- Kelley, Jeff. 2003. Introduction. Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.
- Kaprow, Allan. 2003. *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.
- Kaprow, Allan. 2005. Assemblage, Environments & Happenings. *Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Taylor & Francis e-Library. London.
- Kaprow, Allan. 2005. Extensions in Time and Space: An Interview with Allan Kaprow. *Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Taylor & Francis e-Library. London.
- Kaprow, Allan. An Interview with Allan Kaprow. http://www.fluxusheidelberg.org/jh_flux_int_v1.html (pristupljeno 6. studenoga 2013).
- Kaprow, Allan. *How to make a happening*. <http://youtu.be/8iCM-YllyHE> (pristupljeno 15. rujna 2013).
- Kirby, Michael. 2005. Happenings: An Introduction. *Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Taylor & Francis e-Library. London.
- Lepecki, André. *Redoing '18 Happenings in 6 Parts' (2006)*. <http://www.performap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/redoing-201c18-happenings-in-6-parts201d> (pristupljeno 20. listopada 2013).
- The Levinas Reader*. 1989. Ur. Seán Hand. Basil Blackwell. Oxford.
- Montano, Linda M. 2005. *Letters from Linda Montano*. Ur. Jennie Klein, Taylor & Francis e-Library. Oxfordshire.
- Pačić, Žarko. 2012. Događaj i razlika. *Filozofska istraživanja*. 33/129. 5–20.
- Pewny, Katharina. 2012. The Ethics of Encounter in Contemporary Theater Performances. *Journal of Literary Theory*. 6/1. 271–278.
- Read, Alan. 2005. *Theatre & Everyday Life: An Ethics of Performance*. Taylor & Francis e-Library. London.

- Ridout, Nicholas. 2009. *Theatreðics*. Palgrave Macmillan. Hampshire.
- Samaras, Lucas. What happened at those happenings?. <http://www.nytimes.com/2012/02/05/arts/design/recalling-happenings-events-on-eve-of-pace-exhibition.html> (pristupljeno 20. kolovoza 2013).
- Schechner, Richard. 2002. Approaches to performance theory. *The Routledge Reader in Politics and Performance*. Ur. Goodman, Lizbeth i de Gay, Jane. Taylor & Francis e-Library. London.
- Schechner, Richard. Happenings. 2005. *Happenings and Other Acts*. Ur. Sandford, Mariellen R. Taylor & Francis e-Library. London. 181-183
- Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, 1998. Ur. Schimmel, Paul Thames & Hudson. London.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky. Zagreb.

¹ Povijesno gledano, prvi, odnosno pravi mitski protohepening jest zapravo *Neimenovani događaj* (poznat još i pod imenom *Theatre Piece no.1*) Johna Cagea iz 1952. godine, izveden na Black Mountain Collegeu. Strukturno je ova izvedba bila nalik hepeninzima koji će kasnije uslijediti – istovremeno se i narativno/logički nepovezano izvodilo nekoliko različitih događaja kao što su čitanje poezije, ples i sviranje klavira, pri čemu su bile prisutne i slike Roberta Rauschenberga (*White painting*) koje su visjele sa stropa, a podno kojih je sam autor (Rauschenberg) puštao stare ploče Edith Piaf. Samo ime *hepening*, međutim, osmislio je tek Allan Kaprow te je njegov događaj iz 1959. godine započeo seriju sličnih događanja na njujorškoj sceni u proizvodno institucionalnim i produkcijski strukturiranim obliku, stoga njegovih 18 hepeninga u 6 dijelova navodim kao prvi hepening u tom (formalnim, galerijskim odnosno dantoovskim rječnikom rečeno – *artworld*) smislu.

² *What happened at those happenings?* <http://www.nytimes.com/2012/02/05/arts/design/recalling-happenings-events-on-eve-of-pace-exhibition.html> (pristupljeno 20. kolovoza 2013).

³ I ovu je tvrdnju moguće (teorijski) osporiti, jer, primjerice, Schechner piše: “Hepeninzi ne moraju nužno imati publiku, ne moraju nužno imati predložak, ne postoji nužno simbolička stvarnost. Formalno, mogli bi biti vrlo bliski predstavi.” (2002: 199).

⁴ U Osaki je djelovala skupina Gutai koja je također bila pod utjecajem akcijskog slikarstva i proizvodila izvedbe dogadajnog tipa (hepeninge), čiji se rad predstavio američkoj publici posredstvom teksta u New York Timesu 1958. godine, pri čemu Kirby smatra da je i Gutai djelomično utjecao na razvitak hepeninga u Americi. Međutim, u ovom tekstu neću se baviti skupinom Gutai jer je središnja ideja teksta pitanje est/etike hepeninga u kontekstu participativnosti odnosno brisanja granice između publike i izvođača, života i umjetnosti, što kod djelovanja Gutai skupine nije bio slučaj. U svom manifestu oni ističu usmjerenost na pitanje forme i materijala te interakciju tijela umjetnika s materijalom. Također, estetiku Gutai skupine umjetnika nemoguće je promatrati izvan ukorijenjenosti u njihov društveno-tradicijski japanski kontekst, što nažalost prelazi granice ovog rada.

⁵ "Fluxus je doista način činjenja stvari. To je aktivna filozofija iskustva koje tek ponekad uzima formu umjetnosti", piše, naime, Friedman (1998: 6), dok Kelley ističe kako se Deweyjev utjecaj na Kaprowa može svesti na jednu rečenicu: "činiti je znati". Iako Friedman u svojoj knjizi *Čitanika fluxusa* (*The Fluxus Reader*) nigdje izričito ne spominje Johna Deweya, ovaj komparativni primjer sasvim lijepo svjedoči o gotovo paradigmatičkoj mreži utjecaja u koju su bili uronjeni onodobni umjetnici, čije su preokupacije iznjedrile kasniju dogadajnu umjetnost, o estetici koje piše Erika Fischer-Lichte, čijom ću se teorijom služiti u ovome tekstu.

⁶ Socijalna skulptura odnosno socijalna arhitektura Beuysovi su misaoni koncepti koji na umjetnost gledaju kao na praksu kojom je moguće transformirati društvo, pri čemu svaki čovjek/umjetnik može biti "socijalni kipar" koji će svojim (umjetničkim) djelovanjem mijenjati tkivo i strukturu društva, koje se u tom smislu može promatrati kao *Gesamtkunstwerk*.

⁷ Lepecki, 2006. <http://www.perfomap.de/map1/iii-kuenstlerische-praxis-als-forschung/redoing-201c18-happenings-in-6-parts201d> (pristupljeno 20. listopada 2013).

⁸ Američki filozof pragmatizma John Dewey izvršio je vrlo velik utjecaj na američku školu izvedbenih umjetnosti, kako s praktične tako i s teorijske strane, što ih u kontekstu estetičkih razmatranja stavlja u bitno različitu poziciju u odnosu na njemačku školu *Theaterwissenschaft*. Njemačke teorije estetike (primarno Erike Fischer-Lichte) usmjerene su na "značenje" i "namjeru" izvedbe, dok su se američke teorijske škole izvedbenih umjetnosti usmjeravale na pojašnjavaње moći/mogućnosti izvedbe da "izmijeni gledateljevo razmišljanje o općim i specifičnim društvenim situacijama", pojašnjava Marvin Carlson u uvodu američkog izdanja *Estetike performativne umjetnosti* E. Fischer-Lichte (2008: 6).

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YlJyHE> (pristupljeno 15. rujna 2013).

¹⁰ Prema mišljenju Šuvakovića, od "performativnih značenja hepeninga se ne očekuje prenos poruke, već estetski, umet-

nički ili egzistencijalni učinak na učesnike i posmatračke koji postaju učesnici akcije." (2001: 18).

¹¹ <http://youtu.be/8iCM-YlJyHE> (pristupljeno 15. rujna 2013).

¹² Još je eksplicitniji u tekstu *Asamblaž, ambijenti i hepeninzi* (iz istoimene knjige) u kojemu piše – "(...) publika bi u potpunosti trebala biti eliminirana" – (2005: 201), međutim dopušta umjetniku (sebi?) da bude prisutan pri izvođenju hepeninga, barem dok se forma dovoljno ne spozna, kako bi akteri mogli autonomno (pro)izvoditi hepeninge.

¹³ Življena umjetnost moj je prijevod/interpretacija koncepta *living arta* američke izvedbene umjetnice Linde Montano, koji se inače terminološki u hrvatskom jeziku prevodi kao "živa umjetnost". Međutim, "u svjetlu teorija Linde Montano (...) radi se o umjetnosti koja nije tek 'živa', aktivna, djelatna i izvedena u datom trenutku, već se radi o dugotrajnijem procesu, nečemu što se 'živi' kao dio svakodnevice, pa je samim time i 'življeno'." (Belc 2013: 72). Montano naime dopušta "ugovorno" definiranje neke životne aktivnosti kao umjetnosti od strane dvoje ili više sudionika, pri čemu ističe važnost dokumentiranja te aktivnosti kako bi se ona uspostavila kao umjetnost, kao i činjenicu da izvođenje te aktivnosti ima transformativnu snagu za sve sudionike (Montano 2005: 150–151).

¹⁴ Element slučaja u počecima je zauzimao bitnu ulogu u proizvodnji hepeninga, međutim Kaprow će taj koncept, koji je kao proizvodnu metodu preuzeo od Cagea, s vremenom transformirati u **promjenu** kao jednu od niti vodilja hepeninga, a čiji će se temelji bazirati na intuiciji i mudrosti, odnosno zavisit će od ljudskog iskustva (prema Joseph, 2009: 211).

¹⁵ Estetika performativnog, kako piše Erika Fischer-Lichte, "fundirana je u predstavi", a "predstava nastaje iz interakcije"; no budući da hepeninzi nisu predstave koje tek uključuju sudionike u svoje izvedbe ("Odustanite od ideje proizvodnje predstave za publiku. Hepening nije predstava. Prepustite predstave kazalištarima i diskotekama. (...) Bez publike, možete biti u pokretu (...), nikada se ne morate brinuti o tome što oni u svojim stolicama misle (...) [Kaprow 1966]), već se radi isključivo o participaciji, posežem za performativno-konceptualnim obratom prema Žarku Paicu kako bih hepeninzima očuvala umjetnički status i kako bih o njima mogla govoriti u kontekstu estetike.

¹⁶ Ovo je nešto pojednostavnjeno shvaćanje Paičeve teze; za detaljnije pojašnjenje svakako pogledati članak *Događaj i razlika* (2012). Iako, slijedimo li Deweyjevu logiku, mogli bismo primijetiti da je razdvajanje umjetnosti i života bio onaj prvotni obrat u metafizički (i Fischer-Lichte primjerice ističe da su u antičkom tragičkom teatru predstave bile dio svakodnevnog života odnosno političke zajednice, a nisu figurirale kao izdvojeni umjetnički "objekti-događaji" [2009: 62]), pa se prema tome hepeninzi – kao i cjelokupna umjetnost od Duchampa naovamo – zapravo vraćaju u svoj izvorni poredak.

¹⁷ Ukratkao: **autonomijski argument** estetiku i etiku promatra kao razdvojene/autonomne sfere, pri čemu se kriteriji/sudovi za evaluaciju jedne sfere ne bi trebali miješati/preklapati s drugom. Argument **kognitivne trivijalnosti** bavi se etičkom kritikom koja umjetničko djelo promatra/vrednuje iz kuta (navodne) moralne teze koju to djelo implicira, dok **antikoncevencijalistički argument** razmatra problematiku etičke kritike koja pod vidom izvedenih zaključaka (vidi prethodni argument) predviđa kakvi bi mogli biti moralni učinci određenog djela na publiku.

¹⁸ Sam je predavao "nekonformističku estetiku" na Sveučilištu u Hamburgu.

¹⁹ Akcijama su, tumači Šuvaković, austrijski umjetnici nazivali svoje hepeninge (2005: 34), koji u osnovi nisu izvođeni u maniri ranije spominjanih Kaprowjevih koncepta hepeninga, već su bliskiji radovima koje danas nazivamo performansima.

²⁰ Odnosno, imala je vrlo jasne učinke u vidu Nitschovih tužbi protiv blasfemije te reakcija raznih udruženja za prava i oslobođenje životinja. Ukoliko već u okviru autopoetičke povratne sprege u ritualnom zajedništvu Nitschova kasapljenja janjadi katarzičke učinke i emocionalno oslobođenje kroz transgresiju i kršenje tabua nisu doživjeli sami sudionici, u nekima su Nitschovi rituali svakako potakli intenzivne protokole energije.

²¹ Upute koje je Kaprow u okviru svojih hepeninga namijenio participantima mjestimice su se sastojale od jednostavnijih radnji (u kontekstu šire unaprijed osmišljene cje-line) – lizati marmeladu s premazanog automobila, oprati komad odjeće, zazvati nečije ime, ući u automobil i odvesti se, i slično.

²² K. Pewny u tom smislu primjećuje da dolazi do paradigmatičkog pomaka od psihonalize prema fenomenologiji u suvremenom promišljanju drugoga u kontekstu teatra (2012).

²³ Ili kako kaže Seán Hand u uvodnom tekstu *Čitanke*: "Lice dakle označava filozofski prioritet postojećega (*the existent*) u odnosu na Bitak (*Being*)" (1989: 5).

²⁴ Kako je američka umjetnica Margaret Fabrizio povodom prisjećanja na vlastitu izvedbenu praksu i u kontekstu jednog svog rada izvedenog uz asistenciju Kaprowa rekla: "nisam mislila da je važno dokumentirati, mislila sam da je važno izvoditi (...) sve dok nisam vidjela da drugi [na temelju vlastitih dokumentacija] dobivaju stipendije." <http://www.youtube.com/watch?v=1c11WfiiBQ> (pristupljeno 1. listopada 2013).

²⁵ Problematiku fotografskog realizma odnosno vezu između percepcije fotografije kao seta činjeničnih podataka temeljem kojih se donosi određeni zaključak to jest fotografija kao dokumenta koji proizvode određeno znanje, i fotografija kao *transparentnih* slika koje nam naprosto omogućavaju da **vidimo** ono što je oko kamere također vidjelo, detaljno obrađuje Kendall L. Walton u eseju *Transparentne slike*. Navedenu tezu preuzimam s mišlju da tim fotografijama

možemo **vjerovati** u neposrednu događajnost koju su zabilježile.

²⁶ Ronald Argelander u članku/intervjuu s Peterom Mooreom, jednim od najznačajnijih fotografa onodobnih izvedbi, objavljenom 1974. godine *Foto-dokumentacija: (i intervju s Peterom Mooreom)* navodi pet selekcijskih stupnjeva kroz koje prolaze fotografije kod samog fotografa: kritička, intuitivna, intelektualna, nasumična, mehanička. Barbara Moore u istom članku navodi primjer fotografija izvedbe Yvonne Rainer *Three Seascapes* ističući kako je najpoznatija ona kojoj je izvođačica najmanje sklona, jer se radi o izoliranom trenutku izvedbe koji prenaglašava dinamiku djela (1974: 54).

²⁷ Pod dokumentarnom fotografijom Auslander podrazumijeva fotografije kojima je prethodio stvarni izvođeni događaj (pred publikom) koji je potom fotografski dokumentiran, dok je teatarska fotografija ona u kojoj se izvedba (po prvi puta) događa. U teatarsku fotografiju, koju još naziva i izvedbenom fotografijom, Auslander smješta primjerice Skok u prazno Yvesa Kleina i radove Cindy Sherman, dok u dokumentarnu fotografiju spada dokumentacija samih izvedbi (primjerice dokumentacije performansa Marine Abramović i slično).

²⁸ U tekstu *Prisutnost u odsutnosti: Doživljavanje izvedbe kao dokumenta* Jones se bavi problemom pisanja o izvedbama koje nije vidjela uživo već posredstvom dokumenata/fotografija te zastupa tezu da se u oba slučaja jednako ne/može doći do potpune istine. "Dok živa situacija može omogućiti fenomenološke relacije u smislu odnosa tijela-s-tijelom, dokumentarno posredstvo (gledatelj/čitatelj <-> dokument) jednako je intersubjektivno." (Jones 1997:12).

²⁹ Ovi događaji obuhvaćaju sve izvedbe koje su se u ono doba nazivale hepeninzima, bez obzira na pitanje publike/participacije u kaprowjevskom smislu.

³⁰ "U jednom trenutku filmovi i *The Supremes* i svi drugi koristili su tu riječ [*happening*] na način koji nije imao nikakve veze s onime što sam izvorno mislio pod time, što mi je postalo toliko strano da sam jednostavno odustao od toga", rekao je Allan Kaprow u intervjuu iz 1988. godine. http://www.fluxushelberg.org/jh_flux_int_v1.html (pristupljeno 6. studenoga 2013).

³¹ U eseju *Total art* iz 1958. godine Kaprow spominje vagnerijanski koncept *Gesamtkunstwerka* (Šuvaković ovaj pojam prevodi kao "totalno umjetničko djelo") te pojašnjava da se njegov (Kaprowjev) pokušaj spajanja umjetnosti bazira ipak na spajanju života i umjetnosti, a ne na spajanju različitih vidika umjetničkog izražavanja kao što je to slučaj s *Gesamtkunstwerk*om.