

Andrej Mirčev

Izvedbene prakse između neoliberalizma i obećanja solidarnosti

Nakon dvadeset dvije godine, Zagreb je od 25. do 28. listopada 2012. godine po drugi put ugostio IETM, međunarodnu platformu / okupljanje profesionalaca u izvedbenim umjetnostima, koji su, osim niza predavanja i (ne)formalnih susreta, imali prilike upoznati se s brojnim hrvatskim umjetnicima iz područja kazališta, plesa i performansa te s njihovim recentnim radom. Zahvaljujući naporu udruženog djelovanja neovisne scene tj. organizacijskog odbora koji su činili Domino / Perforacije, POGON – Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade, SC Kultura promjene, Hrvatski institut za pokret i ples / Zagrebački plesni centar, Eurokaz, Drugo more iz Rijeke, mnogobrojni promotori, producenti i ravnatelji kazališnih / plesnih festivala, dobili su uvid u suvremenu hrvatsku umjetničku produkciju. U odnosu na ranije sastanke ove platforme, kada je fokus mahom bivao na refleksiji o uvjetima i politikama produkcije, zagrebačkim je okupljanjem stvoren interdisciplinarni i polidiskurzivni okvir u kojem se osim praktičnih, produkcijskih tema raspravljalo i o teorijskim pozicijama koje definiraju teritorij suvremenih izvedbenih umjetnosti. U uvodnome tekstu programske knjižice može se pročitati: "U okviru IETM-a 2011. godine formuliran je trogodišnji plan bavljenja trima bitnim značajkama suvremenih izvedbenih umjetnosti – umjetnicima, resursima i strukturama neophodne za njihovu pomoć te umrežavanjem, koje stvara naše profesionalno okruženje. Nakon sagledavanja strategija preživljavanja, političkog i društvenog konteksta, vrijeme je za fokusiranje na samu umjetnost." Balansiranje između teorije i prakse u slučaju zagrebačkog skupa značilo je legitimirati izvedbene umjetnosti kao događaj permanentnog transcendiranja

U odnosu na ranije sastanke ove platforme, gdje je fokus mahom bivao na refleksiji o uvjetima i politikama produkcije, zagrebačkim je okupljanjem stvoren interdisciplinarni i polidiskurzivni okvir u kojem se osim praktičnih, produkcijskih tema raspravljalo i o teorijskim pozicijama koje definiraju teritorij suvremenih izvedbenih umjetnosti.

granica između disciplina i otvaranja liminalnog područja, što ga je moguće misliti i situirati s onu stranu dualističkih podjela na mišljenje i činjenje. Na tragu teze Jona McKenzieja o izvedbi kao novoj *ontopovijesnoj formaciji moći i znanja* koja zamjenjuje foucaultovski pojam discipline, moguće je zaključiti da je zagrebački skup pokazao u kojoj mjeri tematiziranje izvedbe prekoračuje autonomno polje estetičkog djelovanja i otvara se prema politici, kulturi, ekonomiji, edukaciji itd. Također, uspješna realizacija IETM-a u Zagrebu potvrdila je upisanost hrvatskih umjetnika, organizatora i teoretičara izvedbe u zemljovid suvremene europske i svjetske scene izvedbenih umjetnosti.

Sâma mreža IETM izrasla je iz neformalnog susreta profesionalaca iz sfere izvedbenih umjetnosti, koji su se 1981. godine susreli na festivalu u talijanskom gradu Polverigi. Zamišljena kao izvanninstitucijska platforma kreiranja u cilju produkcije, razmjene iskustava, osiguravanja mobil-

nosti, veće vidljivosti te afirmacije izvedbenih umjetnosti, od 1989. IETM (Informal European Theatre Meeting) djeluje kao neprofitna međunarodna udruga sa statutom usklađenim s belgijskim zakonima. Tijekom godina, udruga se sve više orijentirala prema razvijanju interkulturalnog dijaloga, pri čemu je naročito značajno povezivanje s istočnim i jugoistočnim europskim kulturnim krugom, a od skora i sa zemljama Azije i Afrike. Na taj način, IETM i u okvirima geo-političkog djelovanja dokazuje – kada je riječ o definiranju novih modela suradnje bez obzira na regionalne i kontinentalne razlike – emancipacijsku i transgresivnu snagu izvedbenih umjetnosti, koje zasigurno mogu ponuditi nove oblike ne samo proizvodnje umjetnosti, već i društveno-političkog ustroja. Tako su u okviru ovogodišnje radne skupine pod nazivom *East/West: Where is (was) the difference?*, što ju je moderirala Agata Juniku, sudionici, s obzirom na geo-političke odrednice Istok tj. Zapad, tematizirali specifične (ekonomske, političke, estetičke) produkcijske uvjete stvaranja. Osvrćući se na činjenicu da je prvi skup IETM-a održan 1990. godine u Zagrebu, jedan od zaključaka odnosio se na radikalne političko-ideološke transformacije, koje su, zahvaljujući procesima globalizacije i tranzicije prema neoliberalnim tržišnim modelima, rezultirale niveliranjem razlika i stvaranjem konteksta u kojem su umjetnici u svim dijelovima Europe izloženi sličnim učincima monopolizacije medija, odnosno svojevrsnom teroru istosti i spektakla. U uvjetima takve, gotovo totalitarne homogenizacije i komodifikacije kulture, koja svojim imperativom komercijalizacije sve više marginalizira (ali i aproprira) one oblike izvedbe, koji se kritički i subverzivno pozicioniraju spram postojećeg poretka, pitanje političnosti umjetničke prakse predstavlja izazov tražanja za drugačijim modelima rada, utemeljenim na interkulturalnom dijalogu, čiji smisao nije puko prevođenje jedne kulture (identiteta) u drugu, već afirmacija njihova susreta uz očuvanje i vidljivost drugosti. Kružeći oko pitanja što danas znači biti umjetnik iz Istočne Europe u odnosu na kolege sa Zapada, suočeni smo s ambivalentnom pozicijom naizgled egzotičnog umjetnika, koji svoje poniženje vrlo lako pretvara u tržišnu vrijednost i na taj način, žrtvujući subverzivne ideale osobnoj koristi, postaje žrtvom perfidne neokolonijalne / imperijalističke logike, koja svaku (istočnoeuropsku) gestu otpora inkor-

porira u svoj potrošački mehanizam. S obzirom na naznačenu ambivalentnost, praksa i diskurs interkulturalnog dijaloga moraju stoga neprekidno biti podvrgavani kritičkoj (auto)refleksiji jer u suprotnome postaju instrumentom neokolonijalizacije i dinamikom generiranja, perpetuiranja klasnih razlika te reificiranja tenzije između centra i periferije.

Zauzimanjem stava spram neoliberalnih strategija medijizacije i spektakularizacije izvedbe, koje sačinjavaju integralni dio gore navedenih mehanizama kulturne industrije, bavio se panel pod nazivom *Abandoned notions – abandoned practices* u okviru kojeg su izlaganje imale Nataša Govedić i Margherita Laera. Fokusirajući se na naslijeđe ključnih revolucionarnih figura kazališta dvadesetog stoljeća, postavila su se sljedeća pitanja: "Što danas znači pojam "tragedije" u kazalištu i izvan njega? Negira li naše post-metafizičko doba pojam tragedije? Je li moguće inscenirati tragičnu situaciju ili je koncept tragedije u izvedbenim umjetnostima usko povezan s vremenom koje je odavno prošlo?" Osvrnemo li se na povijest avangardnih tendencija u izvedbenim umjetnostima u prošlom stoljeću, postaje jasno u kojoj su mjeri umjetnici poput Antonina Artauda ili Jerzja Grotowskog, tretirajući kazalište ne samo kao umjetnički medij, već i kao mjesto sakraliziranja egzistencije, radikalno transformirali teatarski aparat i oživjeli vrijednost neposrednog živog tijela na sceni. Umjetnost i politika performansna kao najradikalnijeg oblika iskazivanja protesta tijelom (i na tijelu) nezamisliva je bez evociranja okrutnog ili siromašnog glumišta, u kojem tjelesnost označava događaj iskoraka iz reprezentacije tj. ostvarivanje direktnog kontakta s publikom koja mora preuzeti odgovornost za svoje (sudjelovanje). Iako se naizgled čini kako je ritualni teatar ustuknuo pred profanim i medijatiziranim realitetom, on svoje uskrnuće proživljava u onoj izvedbenoj praksi, čija utjelovljenja ostvaruju nove oblike zajedničkog iskustva (koja često mogu biti katarzična).

Radna skupina (*Mis)use of the "real" and "communal" in the theatre* u kojoj su sudjele Katarina Pejović i Paula McFetridge reflektirala je participacijske strategije destabiliziranja fikcionalnih i mimetičkih modela izvedbe angažiranjem publike i uvođenjem dokumentarističkih protokola (primjerice u radu umjetničkih kolektiva Bacači sjen-

ki ili Rimini Protokoll). Jedna od vizura koja se u tom kontekstu otvorila omogućila je procjenu posljedica u slučaju kad kazalište napusti zaštićeni prostor institucije te se počne ostvarivati u javnom prostoru trgova ili ulica. Aktiviranjem javne sfere, komunalni i participativni oblici izvedbene prakse izmještaju jasnu granicu između privatnog i javnog, čime u prvome redu prinosе mogućnosti resocijalizacije umjetnosti, odnosno intenziviraju dijalog između estetičkog i društveno-političkog iskustva. Za razliku od konvencija dramskog kazališta gdje se estetskom autonomijom fikcije uspostavlja apolitički koncept uživanja u mimetičke procedure, u izvedbama koje djeluju izvan "crne kutije" prodor realnog istodobno označava i trenutak aktiviranja spoznaje utemeljene na dokumentima i historijskim činjenicama. S druge strane, performativnim miješanjem fikcije i dokumenata, otvara se mogućnost tretiranja potisnutih memorija prostora, koje su u osnovi identifikacijskih mehanizama pojedinca / zajednice. Direktnim angažiranjem javnog prostora kao mjesta pregovaranja identiteta, izvedbeno djelovanje, stoga, osigurava uvjete integracije zajednice ili pak otkriva simptome zbog kojih zajednica vrlo često (primjerice kod francuskog filozofa Jean-Luc Nancya) može biti definirana ne kroz konsenzus, već kroz dinamiku konfrontacije, čija tenzija konstituira ono *su-bivanje* što je u osnovi svake zajednice i svakog *bitka-zajedno*.

Na indirektna način, pitanje zajednice ostvarene suvremenim izvedbama svoj je eho imalo i u panelu *Globalization of nothingness* koji su oblikovali Marko Kostanić i Aoife Monks. Polazeći od premise kako određene kazališno-izvedbene forme anticipiraju i reflektiraju društvene promjene, možemo se možda (auto)kritički zapitati: u kojoj mjeri izvedbena praksa, bivajući dijelom neoliberalne i kapitalističke strategije, su-djeluje u ekonomsko-ideološkom preoblikovanju društva, odnosno prestaje biti oblik djelovanja kojim bi se pružio, mobilizirao i artikulirao otpor? U tom smislu suočeni s izazovom da u eksperimentalnim i naizgled od države i tržišta nezavisnim produkcijama, a ispod privida subverzivnog djelovanja, zapravo detektiramo oprani kapital, koji kroz kulturnu industriju svaku kritiku vrlo brzo utrži i otupi joj svaku ostricu. Ova opasnost posebno je latentna danas, u trenutku kada dojučerašnji marginalizirani umjetnici polako akumuliraju

simbolički (i realni) kapital, perfidno se koristeći retorikom lijevih ideja pravednosti i solidarnosti, koje je moguće temeljno naplatiti kako kod stranih, gradskih i državnih, ali i novih fondacija. U navedenoj je konstelaciji posebice znakovito i to što brojni umjetnički kolektivi (svjesno ili nesvjesno) preuzimaju obrazac ponašanja i poslovanja uspješnih (ne)vladinih udruga, čija je uloga u diseminaciji kapitala i neoliberalnog tržišnog modusa vrlo često ambivalentna, kontradiktorna i prikrivena. Ono što, pak, ponajviše zabrinjava je moguća situacija u kojoj ćemo u budućnosti, ponajviše zbog izostanka sustavne financijske, institucionalne i političke potpore manje vidljivim umjetnicima i udrugama (posebice onima lociranim izvan metropole), biti suočeni s uspostavljanjem kulturnog monopola dojučerašnjih alternativaca.

Pitanjem kazališta kao mjesta re-generiranja različitih temporaliteta (prošlosti i budućnosti) u trenutku sada i ovdje bavila se radna skupina *What was is yet to come* u okviru kojih je bilo moguće čuti izlaganja Nicholasa Ridouta i Une Bauer. Mogućnost da se izvedbom insceniraju sjećanja i anticipira budućnost potvrda je za tezu o kazalištu kao mediju koji "oživljava stare ideje o tome gdje se krećemo, politički i društveno." U aktualnom trenutku obilježeno osipanjem i inflacijom vrijednosti prizivanjem povijesnih oblika avangardnih modela izvedbe, kazališna praksa ostvaruje dijalog s tradicijom (kao npr. u rusnome kazalištu tijekom prva dva desetljeća 20. stoljeća ili u ekspresionističkim vizijama Erwina Piscatora) za koju je, između ostalog, karakteristično i to što je izvedbenu umjetnost uvela u polje političko-društvenog agitiranja, ali i osigurala uvjete otvaranja kazališta za druge medije kao što su primjerice fotografija ili film. Evociranjem tih iskustava intermedijalnog dijaloga odnosno politizacije izvedbe, kazalište kao događaj utjelovljenja utvara prošlog istodobno je i mjesto njihova budućeg vraćanja, za koje je nemoguće pouzdano ustvrditi kako će izgledati. Na tom je tragu moguće kontekstualizirati i pitanja o budućnosti plesa što su se javila unutar radne skupine *Future floating: what is left for/of dance*, gdje su izlagači bili Mirna Žagar, Arnd Wesemann i Peggy Olislaegers. Razmatrajući prošireno polje koreografije koja danas obuhvaća različite kontekste od arhitekture, politike, društvenih znanosti i likovnih umjetnosti, izlaganja su kružila oko pokušaja

revaloriziranja suvremenog plesa u situaciji izrazite homogenizacije umjetničkog stvaralaštva. Ono što je i u ovoj raspravi postalo evidentno i što je podvrgnuto kritici odnosi se na problem "unificiranja plesne prakse", što je posljedica određenih fondacijskih strategija, koje, ponajviše, vrlo često djeluju kao produžena ruka neoliberalnog lobiranja za kapital i globalizaciju u kojoj nema mjesta za rizik, nepredvidljivost i ono što se odupire svakoj reprezentaciji, kodifikaciji i komodifikaciji. Iako bi upravo suvremeni ples mogao i trebao biti uporištem izvedbenog djelovanja koje subvertira spektakularnu koreografiju kapitala, njegovo kooptiranje s tržišno isplativom praksom, delegitmiraju njegov emancipatorski i subverzivni potencijal.

Problem iscrpljivanja nekada kritičkog i u estetskom smislu revolucionarnog izvođenja artikulirao se i u okviru razgovora *Iconoclastic rebellion: what remained today?*, kojeg su inicirali Gordana Vnuk i Andrej Mirčev. Za razliku od prve generacije kazališnih ikonoklasta (npr. Societas Raffaello Sanzio), koji su konzekventno raskidali s mimetičkim konvencijama dramskog kazališta, u slučaju druge i treće generacije pobuna je postala dio mainstream-geste iscrpljene u klišeiziranom, stiliziranom i očekivanom pražnjenju te vizualnom reduciranju scene. Ipak, usprkos potrošenoj energiji, ikonoklastička paradigma u izvedbenim umjetnostima teorijski bi mogla biti artikulirana s obzirom na političko-ideološku proizvodnju slika, koje dekonstruiraju označitelje nacionalnih i teritorijalnih reprezentacija. Drugim riječima, izvedbu možemo tretirati kao ikonoklastičku onda kada se njome destabilizira fiksirani simbolički poredak u kojem je utemeljen kolektivni identitet nacije / zajednice. S druge strane, ikonoklastička praksa također može biti tretirana i kao instrument (pro)izvođenja / rekreiranja cenzuriranih sjećanja (u post-jugoslavenskom kontekstu sjećanje na Narodnooslobodilačku borbu), na temelju kojih je moguće reflektirati složene procese revizije povijesti, čija je svrha homogenizirati prostor za prevlast konzumerizma i spektakla. Svojevrsni protokoli protusjećanja i inscenacije kojima se skandalizira označiteljska ekonomija reprezentacije, moment su u kojem desakraliziranje slika postaje emancipatorska i (auto)refleksivna praksa, usmjerena protiv totalizirajućeg učinka kulturne industrije i komercijalne, apolitične fikcije mimetičkog kazališta.

Ono što, pak, ponajviše zabrinjava je moguća situacija u kojoj ćemo u budućnosti, ponajviše zbog izostanka sustavne financijske, institucionalne i političke potpore manje vidljivim umjetnicima i udrugama (posebice onima lociranim izvan metropole), biti suočeni s uspostavljanjem kulturnog monopola dojučerašnjih alternativaca.

Sumirajući gore rečeno, još bi jednom trebalo ustvrditi kako je platforma IETM-a u Zagrebu generirala niz poticajnih diskusija o ambivalentnoj poziciji izvedbenih umjetnosti, posebice s obzirom na neoliberalni izazov tj. globalizacijske procese koji pokazuju jasnu tendenciju depolitiziranja umjetnosti i njezina reduciranja na puku buržujsku zabavu. Kao praksa koja osim realnog činjenja potencira i provocira događaj na razini diskurzivnog i epistemičkog poretka, izvedbene umjetnosti još su se jednom legitimirale kao onaj oblik akcije koja, osim estetičkih, može proizvesti i relevantne društvene, političke, ekonomske, medijske i ideološke učinke, čime može prinositi intenziviranju kritičkih potencijala jedne zajednice, društva, države. Također, ono što je u slučaju zagrebačkog susreta, posebice s obzirom na jednakovrijednu zastupljenost predstava i teorijskih predavanja postalo jasno, je činjenica da upravo sfera izvedbenih umjetnosti predstavlja točku u kojoj konvergiraju teorija i praksa, kritičko mišljenje i aktivističko djelovanje. Imajući u vidu radikalne društvene preobrazbe izazvane tranzicijom te činjenicu da je susret IETM-a ponovo uprizoren nakon dvadeset dvije godine, možda je plauzibilno ustvrditi da je riječ o događaju koji na jednoj simboličnoj razini markira početak i kraj turbulentnog razdoblja, u kojem su se praksa i teorija izvedbenih umjetnosti konstituirale kao značajan društveni, teorijski i estetički kapital. Pa ipak, godine koje dolaze pokazat će nam u kojem će se pravcu ove prakse dalje razvijati: hoće li afirmirati neoliberalni tržišni oblik istosti i monopolističke modele autističnih, apolitičnih estetika ili pak vrijednosti zajedničkog iskustva, pravednosti te solidarnog su-bivanja s Drugim?