

Suzana Marjanić

“Re-performans” kao *re-enactment*, *re-construction*, *re-playing* i *re-doing*: ili o tome kako “čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo”

Ovom prigodom u područje *re-enactment* ulazimo u okviru tematskoga bloka posvećenoga zagrebačkom izdanju konferencije Performance Studies international (PSi) te bih uvodno podsjetila da je na temu obnova izvedbi,¹ odnosno, “reprodukcija” pojedinih performansa kao i koncerata na zagrebačkom Filozofskoga fakultetu 17. prosinca 2008. godine u prepunoj dvorani Vijećnice Filozofskoga fakulteta Edward Scheer održao predavanje pod naslovom *Re-enactment and Authenticity in Visual Art*. Naime, Ed Scheer je predsjednik međunarodnoga udruženja za izvedbene studije Performance Studies international (PSi), čija se petnaesta po redu konferencija pod nazivom *Kriva izvedba / Misperformance: neuspjeh, neprikladnost, krivo čitanje* održala u Zagrebu u lipnju 2009. godine. U svom se izlaganju autor, primjerice, zadržao na obnovljenoj izvedbi legendaroga oproštajnoga koncerta

Rock ‘N’ Roll Suicide Davida Bowieja kao Ziggyja Stardusta, što su ga 1998. godine Iain Forsyth i Jane Pollard obnovili u Londonu dvadeset pet godina nakon izvorne izvedbe, kako autori tvrde, do mikroskopski utvrdivog detalja.

Uvodno bih istaknula da pojam *reizvedba* rabim u neutralnom značenju kao i pojam *reenactment*, dakle, više kao rodni pojam za sve “re-izvedbe” koje umjetnici i teoretičari nastoje diferencirati sljedećim pojmovnim okruženjima: npr. *re-enactment* (obnova), *re-construction* (rekonstrukcija), *re-playing* (ponovna izvedba) i *re-doing* (prerada) (usp. Peterle 2009:109). Čini mi se da bi se kao generički pojam, u slučaju performansa i akcija, mogao uvesti jednostavan pojam *re-performans*, koji s jedne strane slijedi crtu propitivanja *re-enactment*a na tragu pitanja Marine Abramović – možemo li pristupiti performansu na jednak način kao i glazbenoj partituri ako se performansi iz 60-ih i 70-ih godina ponovo izvedu (*re-perform*) (Abramović 2007:1). S druge pak strane, pojam *re-enactment*, kako nam to potvrđuje *Wikipedija*, uglavnom se odnosi na povijesne “rekonstrukcije” pojedinih bitaka ili čitavoga razdoblja.² Tako je poznato da su povijesne *re-enactment*e uprizorivali u svojim amfiteatrima već Rimljani. Nadalje, u srednjem vijeku viteški su turniri često inscenirali

određene povijesne teme iz antičkoga Rima ili iz nekoga drugog njima poticajnog razdoblja. Kao jedan od najpoznatijih povijesnih *re-enactment*a u 20. stoljeću obično se navodi *Osvajanje Zimskog dvorca* koji je 1920. godine izveden u Sankt Peterburgu na treću obljetnicu tog revolucionarnoga događaja. Inače, taj je *re-enactment* zabilježen u Eizenštejnovu filmu *Oktobar: deset dana koji su potresli svijet*, koji se počeo prikazivati na desetu obljetnicu Oktobarske revolucije (*Historical reenactment*, http). Tako i Inke Arns, koja je koncipirala izložbu *History will repeat itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance* (Berlin, 2007.) ističe kako su suvremeni umjetnici tek posljednjih nekoliko godina otkrili formu *re-enactment*a, iako povijesni *re-enactment*i u pučkoj kulturi postoje vrlo dugo kao što pokazuju npr. *re-enactment*i Kristova raspeća na križ (Arns, http).

Međutim, kako ne bismo dodatno zakomplicirali terminološku zb(ri)рку uvođenjem pojma *re-performans*, prihvatit ću iz pozicije miroljubive i aktivne koegzistencije generički pojam *re-enactment* kao i sve one druge specificirane pojmove koje u slučaju reizvedbi rabe pojedini umjetnici.

“Reizvedbe” kao reinterpretacije

Nedavno smo u Ljubljani imali prigodu pogledati videoarhiv *re.act feminism – performance art of the 1960s and 70s today* (kustosice Bettina Knaup i Beatrice E. Stammer, Galerija Vžigalica, Ljubljana, 10. – 29. ožujka 2009.) koji u formi arhivskoga projekta sabire kontekst ranoga feminizma i performansa šezdesetih i sedamdesetih godina kao i njegov povratak u formi obnove izvedbi / reizvedbi. Videoarhiv je središnji dio većega istraživačkoga projekta, predstavljenoga u berlinskoj Umjetničkoj akademiji (Akademie der Künste, Berlin, 13. prosinca 2008. – 8. veljače 2009.), a projekt je uz videoarhiv realizirao i izložbu, program izvedbi performansa kao i obnovi izvedbi te konferenciju. Ljubljansko Mesto žensk – Društvo za promociju žensk v kulturi ugostilo je u Galeriji Vžigalica središnji dio tog projekta – videoarhiv feminističkoga performansa koji sadrži osamdeset videozapisa performansa, videoperformansa kao i razgovara s feminističkim umjetnicama performansa i akcionističkim grupama.

S obzirom da Sanja Iveković i dalje figurira kao jedina naša umjetnica koja svojim radovima duboko *uranja* u

feministički politički aktivizam, jedina je i naša umjetnica performansa čiji su odabrani radovi uključeni u videoarhiv kao što je u okviru projekta bila uključena i reizvedbom performansa.³ Naime, za tu je berlinsku međunarodnu izložbu umjetnica priredila reizvedbu svoga performansa *Übung Macht den Meister (Praksa čini majstora)*, koji je samo jednom izvela – u istom gradu 1982. godine, a drugi puta u izvedbi plesne umjetnice Sonje Pregrad.⁴ Zaustavimo se ukratko na performansima Nade Prlja koje smo mogli vidjeti u okviru ljubljanske promocije ovoga videoarhiva. Radi se o umjetnici koja je rođena u Sarajevu, 1981. godine odlazi u Skopje, a od 1998. godine živi i radi u Londonu. Videoperformans *€ (Euro)* umjetnica je osmislila kao reizvedbu, ali i kao reinterpretaciju performansa *Lips of Thomas – The Star* (Galerie Krininger, Innsbruck, 24. listopada 1975.) Marine Abramović. I dok je Marina Abramović na vlastitome trbuhu žiletom isctala zvijezdu petokraku, Nada Prlja uz glazbenu pozadinu dramske serije *Grlom u jagode* žiletom ucrtaava znak za valutu *€ (Euro)*. Inače, to je jedini performans iz mladosti koji je Marina Abramović uvrstila u reizvedbu *Seven Easy Pieces* (Muzej Guggenheim, New York, 2005.).

Nadalje, na zatvaranju izložbe videoarhiva Nada Prlja izvela je osmosatni performans *International Baroque*, i to – opet – ne samo kao reizvedbu već i kao reinterpretaciju performansa *Balkanski barok* (Venecijanski bienale, 1997.) Marine Abramović u kojemu umjetnica sjedi na hrpetini govedih kostiju koje čisti, riba, struže, i to jednu po jednu, šest sati na dan tijekom pet dana izvedbe. U autointerpretaciji performansa *Međunarodni barok*, u kojemu Nada Prlja s medicinskim rukavicama na rukama briše, struže s novinskih stranica sve crne vijesti, umjetnica je istaknula ovo: dok se Marina Abramović u *Balkanskom baroku* čišćenja govedih kostiju centrirala na balkansku ratničku – krvi žednu – grozomoru, koncept *Međunarodnoga baroka*

Čini mi se da bi se kao generički pojam, u slučaju performansa i akcija, mogao uvesti jednostavan pojam *re-performans*, koji slijedi crtu propitivanja *re-enactment*a na tragu pitanja Marine Abramović – možemo li pristupiti performansu na jednak način kao i glazbenoj partituri ako se performansi iz 60-ih i 70-ih godina ponovo izvedu (*re-perform*).

polazi od novinskih vijesti kao metonimije globalne crne kronike (usp. Prija, 2009.). Možemo reći da je ta berlinska izložba potvrdila trend reizvedbi ranijih happeninga, akcija i performansa koji se očituje posljednjih desetak godina, slučajno ili ne – ulaskom u treći milenij. Naime, upravo se kao koncept prvih *re-enactment* akcija i performansa spominje projekt *A Little Bit of History Repeated* (kustos Jens Hoffmann, Berlin, KunstWerke, 2001.) gdje su suvremeni umjetnici iz mlade generacije izvedbeno reinterpretili odabrane performanse iz šezdesetih i sedamdesetih godina (Quaranta 2009:88).⁵



Nada Prija: € (Euro), 2009.

Dva koncepta rekonstrukcije istoga "performansa"

Riječki Muzej moderne i suvremene umjetnosti 2009. godine u produkciji je slovenske kulturne institucije Aksioma predstavio međunarodni projekt *Re:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting* (28. svibnja – 20. lipnja 2009.) u postavi talijanskoga kritičara umjetnosti i

Berlinska je izložba *re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today* potvrdila trend reizvedbi ranijih happeninga, akcija i performansa koji se očituje posljednjih desetak godina, slučajno ili ne – ulaskom u treći milenij. Naime, upravo se kao koncept prvih *reenactment* akcija i performansa spominje projekt *A Little Bit of History Repeated* (kustos Jens Hoffmann, Berlin, KunstWerke, 2001.) gdje su suvremeni umjetnici iz mlade generacije izvedbeno reinterpretili odabrane performanse iz šezdesetih i sedamdesetih godina.

kustosa Domenica Quarante. Projekt je okupio nekoliko različitih pristupa konceptu reizvedbe, i to u formi obnove performansa *Triglav* grupe OHO iz 1968. godine.

O performansu katalog izložbe govori da su u ljubljanskom Zvezda parku tri člana grupe OHO (Milenko Matanović, David Nez i Drago Dellabernardina) ogrnuli crnu tkaninu, simbolizirajući svojim razotkrivenim hippie glavama i takvim u crno obavijenim tijelima planinu Triglav. Tim je performansom, živom skulpturom (*tableau vivant*) (usp. Quaranta 2009:92-94), kako je to istaknula povodom izložbe u Maloj galeriji (Ljubljana, 2008.) Katie Kitamura, grupa OHO subvertirala amblem slovenskoga nacionalnoga identiteta – planinu Triglav koja se nalazi na slovenskoj zastavi i grbu. Danas je, kao što je poznato, i na EU kovanici od 50 centa, što potvrđuje kako je Triglav postojan amblem slovenskoga identiteta, i to kroz pomake od jedne od republika SFRJ do neovisne nacije, da bi se u konačnici stopila s ostalim djeljcima Europske unije (Kitamura, http).

Na izložbi smo mogli vidjeti dva koncepta obnove izvedbe tog performansa. Trideset šest godina kasnije grupa Irwin je transponirala performans, živu skulpturu grupe OHO u kolor estetiziranu fotografiju pod nazivom *Like to Like: Mount Triglav* (2004.), na kojoj trojica Irwinovaca stoje poput OHO-ova "Triglava" u ljubljanskom Zvezda parku prekrivenom snijegom. Naravno, Irwinova NSK fotografija, kako je to istaknuo Miško Šuvaković povodom izložbe *Triglav* u ljubljanskoj Maloj Galeriji (15. listopada – 15. studenoga 2007.), obnovom *Triglava* provocira pitanje slovenskoga nacionalnoga identiteta koji je nastao rascje-

pom bivše Jugoslavije (Šuvaković, http), kako se to na žalost pokazalo kao transnacionalne *aždaje šestoglave*. Nadalje, 6. kolovoza 2007. Janez Janša, Janez Janša i Janez Janša, odnosno trojica umjetnika (Davide Grassi, Emil Hrvatini i Žiga Kariž) koji su preuzeli ime i prezime predsjednika Vlade Republike Slovenije (2004. – 2008.), upriličili su *performans* grupe OHO na Triglavu i zaokružili navedenu priču koju je grupa OHO začela intervencijske 1968. godine. Navedeni su video / *performans Triglav na Triglavu* "zabilježili" i u formi zlatne skulpture nazvane *Spomenik nacionalnoj suvremenoj umjetnosti (Zlatni Triglav)* (usp. Quaranta 2009:94). Pritom je kao jedna od obljetnica izvedbe toga "planinarskoga" performansa – koji se odvio i kao reizvedba performansa grupe OHO i kao reizvedba "fotografskoga" performansa grupe Irwin – istaknuta šesnaesta obljetnica osnivanja neovisne Republike Slovenije.

Spomenula bih i akciju *3xno brezglavi Triglav* koju je organizirao Dani Kavaš 2008. godine prikazujući trojicu izvođača u ravničarskom Prekmurju (slovi kao najsiromašnije slovensko područje). Razlika od prethodnih "Triglava" je i u tome što su glave ovih izvođača prekrivene crnim platnom, jer se, kako ironično kažu, nisu željeli *razotkriti* zbog pritiska socijalne krize, umišljene demokracije, brutalnoga kapitalizma i klerofašizma (usp. Kavaš, http).

PSi i "Narančasti pas"

Globalni trend *re-enactment* uklopio se u temu "krive izvedbe" zagrebačke konferencije Performance Studies international (PSi) na kojoj je održan panel pod nazivom *Reenactment, Reconstruction, Revival and Repetition*⁶ u tri dijela, koji je propitivao taj izvedbeni fenomen. Zadržimo se ukratko na prvom dijelu panela, i to na prvom izlaganju Astrid Peterle sa Sveučilišta u Beču⁷ koja je upozorila na različite pojmovne konstrukte u okviru toga koncepta. Autorica je tako promatrala rekonstrukciju (*re-construction*) predstave *Pupilijska, papa Pupilo pa Pupilički* (1969.) avangardne skupine Pupilijska Ferkeverk u režiji Dušana Jovanovića koju je kao rekonstrukciju osmislio Janez Janša (Emil Hrvatini) 2006. godine; zatim, *re-doing* (prerada) plesne predstave Yvonne Rainer *Continuous Project / Altered Daily* (1970.) u izvedbi Xaviera Le Roya i Christophea Waveleta 2006. godine nadalje, *re-doing*

hepeninga Allana Kaprowa *18 Happenings in 6 Parts* (1959.) u izvedbi Andréa Lepeckoga 2007. godine; i konačno – *re-play* (ponovna izvedba) plesne predstave Anne Halprin *Parades and Changes* (1965.) u izvedbi Anne Colod 2008. godine. Na žalost, autorica upozorava kako u svome tekstu neće opširnije navoditi definicije tih termina, nego ih koristi kako su primijenjeni u tim projektima (Peterle 2009:109).⁸

Pored teorijskoga dijela konceptu *re-enactment* Performance Studies international posvetio je i jednu *smjenu*, pod naslovnom odrednicom *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* (koncept: Konteiner, redatelj: Mario Kovač). Njezin se program tematski odvijao u tri dana, a odabrane su reizvedbe dokumentiranih akcija i performansa koje, dakle, nije bilo potrebno rekonstruirati kao što je to načinila npr. Marina Abramović u rekonstrukcijama pojedinih akcija / performansa iz šezdesetih i sedamdesetih godina u okviru svoga projekta *Seven Easy Pieces* (New York, 2005.). Pritom je projekt izveden kao kazališna predstava / igrokaz u režiji Marija Kovača s glumcima / glumicama koji su preuzeli *ulogu* umjetnika / umjetnica akcija i performansa s učincima realnoga gdje su glumci / glumice u nekim slučajevima zaista i fizički nalikovali na umjetnike / umjetnice performansa (dovoljno je samo usporediti fizičku sličnost npr. Milivoja Beadera i Tomislava Gotovca).

Završnoga, trećega dana tog projekta, 28. lipnja, što je ujedno bio i posljednji dan zagrebačke PSi konferencije, održana je reizvedba performansa *K2 Zlatka Kopljara* u Galeriji Bačva HDLU-a i reizvedba akcije *Neposlušan* Igora Grubića u Filip Tattoo studiju u Ulici kneza Mislava 11. Zaustavimo se ukratko na reizvedbi akcije *Neposlušan* kojom je umjetnik odlučio samoga sebe svakodnevno podsjećati na principe koje je sebi zadao. Odnosno, umjetnikovim riječima: "U tom smislu, riječ 'neposlušan' ne podrazumijeva samo Thoreauovu i Gandhijevu 'dužnost građana da bude neposlušan' već i dužnost svakog pojedinca da bude neposlušan u odnosu na vlastite mehanizme samozavaravanja. Lijenost, konformizam, egoizam, sebičnost, strah od autoriteta, pohlepa itd." (Grubić 2009:130). Glumac Ivan Laić tako je preuzeo *ulogu* spomenutoga konceptualnoga umjetnika te će trajno ostati obilježen tom tetoviranom riječju (pritom je došlo do pro-

mjene mjesta na koži; od gornjega dijela ruke – ramena, tetovaža je ostvarena na leđima ispod vrata).

Kovač kao redatelj ove povjesničarsko-umjetničke predstave / igrokaza, koju čine četrnaest *ponovnih, obnovljenih* izvedbi akcija i performansa, s tendencijom pregleda povijesti performansa u Hrvatskoj, izjavljuje da je njega i kustoski tim Kontejnera zanimala “ta tanka granica između glumljenja i nemogućnosti potpunog bijega u glumu” (prema Golub, http). Dakle, ironijski je pomak s obzirom na tematski naslov zagrebačke PSI konferencije *Kriva izvedba / Misperformance: neuspjeh, neprilagodanost, krivo čitanje* postavljen u glavnoj izvedbenoj matrici ovih obnova izvedbi gdje pojedini glumci / glumice preuzimaju uloge autora / autorica i izvođača tih četrnaest odabranih performansa / akcija, uz “majstora ceremonije” – vodiča Williama Linna koji je publiku vodio kroz tu povijest performansa u Hrvatskoj.⁹ Pritom je uočljivo da kustoski tim (Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić) u tom tražanju za oblikovanjem povijesti performansa u Hrvatskoj kao prvi performans ističe akciju *Streaking (Trčanje gol u centru grada)* Tomislava Gotovca, ujedno njegovu prvu akciju u javnom / urbanom prostoru kao i njegovo prvo javno ogoljavanje, koju je izveo 12. svibnja 1971. u beogradskoj Sremskoj ulici, pretrčavši je nag, a *zabilježena* je u dugometražnom igranom školskom filmu *Plastični Isus* Lazara Stojanovića (1971.) koji je bio zabranjen do 1990. godine. Tom javnom akcijom Gotovac u našoj kunsthistoriji ostaje upisan i kao prvi *streaker* na području bivše države (usp. Marjanić 2008:1-42).¹⁰ Zanimljivo je da spomenutoga konceptualnoga umjetnika možemo povezati i s prvim našim *re-enactmentom*. Naime, *Happ naš – happening* (10. travnja 1967., s time da je datum osnivanja ustaške NDH namjerno odabran s ciljem provokacije), koji je izveden dvije godine prije akcije *Crveni Peristil*, u našoj je kunsthistoriji ostao zabilježen kao prva akcionističko-ritualna *izvedba*. Ta scenska miksura *happeninga* i *fluxusa*, kako *Happ naš – happening* određuje Marijan Susovski, jedna je od najranijih *procesualnih akcija* na ovim prostorima te “jedini *happening* koji je bio zamišljen s elementima destrukcije” (Susovski 1982:28). Navedimo protagoniste: Tomislav Gotovac, Ivo Lukas i Hrvoje Šercar te fotomodel u Podrumu poezije KD “Pavao Markovac” (producent Ivica

Gorjup) (usp. Trbuljak, Turković 2003:30). *Remake* te akcionističke ritualne priredbe, kako je određuje Ješa Denegri (2003:6), ponovljen je godinu dana kasnije za potrebe snimanja filma *Slučajni život* Ante Peterlića, iz kojeg je jedna scena umontirana i u film *Plastični Isus*. Pogledajmo Gotovčevu reakciju na navedeni *remake*: “Na nagovor šefa Podrumske scene napravili smo *remake* toga hepa, iako smo bili svjesni da to nije ono pravo. Čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo. (...) No ja to ne smatram hepeningom, to je bilo glumljeno za prijatelja. Hep se ne može glumiti, to nije kazališna predstava” (prema Trbuljak, Turković 2003:31).¹¹

Osim toga što su kustosice ovoga projekta istaknule značajnu ulogu video i fotodokumentacije u funkciji “dokaza” ili svjedočanstva, a čime je performans izgubio auru jedine kategorije umjetničkoga izraza koja se opirala opredmećivanju, kustoski je tim istaknuo kako tzv. službena povijest umjetnosti performansa u Hrvatskoj ne postoji, odnosno, kako su zabilježeni samo fragmentarni prikazi, eseji kao i fotografije, intervjui, katalozi, ali jednako tako i mnoštvo “legendi, laži, optužbi, klišeja itd.”, koji čekaju nekoga da ih sakupi, prouči i uredi u kronologijski narativ. Međutim, s druge pak strane, kustosice su naglasile kako ovaj “nedostatak” i nije manjkavost, čime se očito priklanjaju anarhičnoj definiciji performansa koju je npr. ponudila RoseLee Goldberg u svojoj prvoj povijesti umjetnosti performansa (usp. *Narančasti pas...* http). Odnosno, riječima kustosica tog projekta: “On u stvari (doduše nena-mjerno) priziva stanje idealističke potrage za autentičnošću umjetnosti performansa, koja se opire dokumentiranju, znanstvenom proučavanju i bilo kojem obliku upakiranosti” (*Narančasti pas...* http). Pritom, najveće reakcije i medija i javnosti polučili su performansi, točnije reizvedbe koje su bile centrirane na nago tijelo u javnom prostoru, na tijelo kao metaforu javnosti. Naime, 24. lipnja, ispred HNK-a, izvedena su u predvečerje dva performansa / reizvedbe. Tako je Dora Lipovčan preuzela ulogu Vlaste Delimar kao *gole u sedlu* u njezinu performansu *Šetnja kao Lady Godiva* iz 2001. godine, a Milivoj Beader preuzeo je ulogu Tomislava Gotovca iz njegove 10. akcije-objekta *Zagreb, volim te!* (1981.). Za razliku od Dore Lipovčan koja je naga u sedlu ostala u sigurnom okružju HNK-a, gdje se odvijalo otvore-

nje PSI-a, Milivoj Beader od prostora Zdenca života ipak se nag odšetao Masarykovom ulicom preko Ilice do Trga, dakle, do prvotnoga mjesta izvođenja akcije *Zagreb, volim te!* da bi na Trgu njegovo akcijijsko *pu-tešestvije* bilo okončano policijskim razgovorom. Tako je Beader, kao i Gotovac prije gotovo trideset godina, morao provesti i dodatno vrijeme u okružju policijskoga ispitivanja. Naime, policija je prekršajno prijavila glumca zbog “remećenja javnog reda i mira i vrijeđanja moralnih osjećaja građana, koji su, vidjevši glumca kako ljubi pločnik na Trgu bana Jelčića, pozvali policiju” (“Beadar zaradio prijavu...”, http). Glumica Dora Lipovčan, pak, svojom posvetom performansu *Šetnja kao Lady Godiva* Vlaste Delimar nije privukla policijsku intervenciju. Možda zbog toga, kako to neprestano ističe Antonio G. Lauer (Tomislav Gotovac), što je nago muško tijelo daleko provokativnije za javnost?

Zdenac života kao početna točka ovoga *re-enactmenta* odlično je odabran s obzirom da je na prvoj javnoj manifestaciji performansa u Hrvatskoj pod nazivom Tjedan performansa *Javno tijelo* (Zagreb, od 14. do 18. listopada 1997.) Tomislav Gotovac svoj performans započeo kod te Meštrovićeve skulpture. Radilo se o performansu *Prilagodavanje objektima na Trgu maršala Tita – Trg maršala Tita, volim Te!*, kojim je referirao na vlastiti performans *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!), Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari!* iz 1961. godine (13. studenoga 1981., petak, 12,00 – 12,07 sati, Zagreb, početak Ilice, Trg Republike), a koji je izveo kao 10. akciju-objekt (usp. Marjanić 2008:1-42). Pored spomenutih akcija / performansa bio je izveden i performans *Pucanje* (2002.) Borisa Šinceka (njegovu je



Milivoj Beader: (re-enactment) *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!)*, Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu *Hatari!* iz 1961. godine, 2009.

ulogu preuzeo Mario Kovač, a *ulogu* Jurja Krpana, koji je pucao u Šinceka s pancirkom – Vili Matula). Nadalje, izveden je i performans *Mučnina* (2008.) Sandre Sterle, sada u izvedbi Vesne Sorić; performans *Otvorenje* iz 1976. godine Sanje Iveković, u izvedbi Ivane Roščić, performans *Umjetnik liže pete publici* (2. Biennale kvadrilaterale BQ_2 – Culture hero, MMSU, Rijeka, 2007.) Siniše Labrovića u izvedbi Nevena Alfrevića, performans *Maraške* (2002.) Vlaste Žanić u izvedbi Ive Der-niković, rad u nastajanju *Living dead, Globalizacija podsvijesti* (2003.) Marijana Crtalića u izvedbi Dina Škare,

“Na nagovor šefa Podrumske scene napravili smo *remake* toga hepa, iako smo bili svjesni da to nije ono pravo. Čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo. (...) No ja to ne smatram hepeningom, to je bilo glumljeno za prijatelja. Hep se ne može glumiti, to nije kazališna predstava.”



Iva Derniković: (re-enactment) Maraške, 2009.

Foto: S. M.

performans *H-Ister-ija Tour mitt humán preselítév* (Pazin, 2001.) Pina Ivančića u izvedbi Lea Vukelića, performans *Bez naziva* (Dubrovnik – Valencia – Dubrovnik, 1993.), Slavena Tolja, u kojemu je Hrvoje Perc ušio, zašio, prišio crni korotni gumb na prsa; živa skulptura aluminiziranoga *Privremenoga tijela* iz 2006. godine Božene Končić Badurina, koje je sada, u izvedbi Zrinke Kušević, bilo postavljeno na jednoj od klupa poluruševnoga i isto tako opasnoga Francuskoga paviljona u SC-u.¹² Osim toga, kustosice udruge Kontejner odabrale su za taj kratak tečaj povijesti performansa u Hrvatskoj i logoreični performans *Antologija govora* (2004.) Josipa Zankija u izvedbi Nikše Marinovića.¹³

I završno povodom tog projekta zadržimo se na njegovu pomno odabranom naslovu. Naime, poznato je da su se umjetnici šezdesetih i sedamdesetih godina nastojali svo-

jim akcijama i performansima, kojima su odustali od *gramatike riječi* i time se predali *gramatici tijela* (usp. Phelan 1993:150), takvim tjelesnim izvedbama koliko-toliko oduprijeti zamci modifikacije radova u tržišnu robu koja se može opredmetiti u galerijama u svrhu komercijalizacije umjetnosti (usp. Quaranta 2009:88). Ukratko, 60-ih godina 20. stoljeća performans je subvertirao ideju o umjetnosti kao prodajnom, trajnom objektu, a to radikalno odbacivanje komercijalizacije umjetnosti – koristim svoje tijelo jer je to jedina stvar koju nitko nikada neće moći prodati – zanemareno je s daljnjom modifikacijom žanra već 70-ih godina. Danas umjetnost performansa više ne uključuje nužno tijelo i pritom mediji ne služe samo pukom "dokumentiranju" događaja nego i sudjeluju u njima i postaju njihovim dijelom (Quaranta 2009:89).

Upravo u okviru tog inicijalnog idealističkoga koncepta



Neven Alfirević: (re-enactment) Umjetnik liže pete publici, 2009.

Foto: S. M.

umjetnici su vjerovali i u katarzičnu moć performansa koji može funkcionirati samo u točno određenom prostoru i trenutku / vremenu (usp. *Narančasti pas...* http). Mnogi od umjetnika tih godina zato su i izbjegavali ponavljanje svojih performansa, a neki su bili skeptični čak i oko uloge i statusa njegova dokumentiranja.¹⁴ Tako Laurie Anderson, podsjećaju kustosice ovoga projekta, svoje rane performanse nije dokumentirala, između ostaloga, i zbog toga što je držala da se njezini radovi bave individualnim i kolektivnim sjećanjem te je logično da ostanu zabilježeni prvenstveno u sjećanju publike. Ubrzo je, međutim, shvatila da se s takvim konceptom nameće i problem naknadne interpretacije njezinih performansa. Zabilježena je anegdota kako su joj neki obožavatelji postavili "nadrealističko" pitanje o navodnom narančastom psu u jednom od njezinih performansa. Nakon toga iskustva,

kako je izjavila Laurie Anderson, "odlučila sam dokumentirati svoje performanse na filmu tako da mogu pokrenuti projektor i reći: 'O.K.! Vidite li sada narančastog psa?'" (prema Jones 1998:32).

"Re-vrste"

U zaključku koji slijedi nastojat ću specificirati "reizvedbe" spomenute u ovom tekstu prema anarhičnom poretku definicije performansa koju je ponudila RoseLee Goldberg. Naime, s obzirom na njezino određenje umjetnosti performansa, čije aktivnosti "po svojoj prirodi onemogućuje precizniju ili točniju definiciju od jednostavne izjave kako je to živa umjetnost koju izvode umjetnici" (Goldberg 2003:7), očito je da i intencije s obzirom na koje umjetnici posiju za pojedinim reizvedbama nameću

zaključak kako je "performans [u ovom slučaju *reenactment*] ono što kao takvo najavljuju oni koji to pokazuju" (Lehmann 2004:180).

Dakle, to mogu biti obnove akcija / performansa u cilju njihove rekonstrukcije kao svojevrsnih atrakcija. Tako Branimir Donat bilježi kako su neodadaisti i njihovi adepti devedesetih godina prošloga stoljeća, u autentičnom prostoru negdašnjega Cabareta Voltaire *reprizirali* dadaistički performans iz 1916. godine i pritom zaključuje: "Dada je u tih sedamdesetak prohujalih godina postala od nečeg zaokupljenog ničim, književnost, povijest, ali zacijelo i turistička atrakcija!" (Donat 2004:5). Navedeni se fenomen možda može prisposobiti povijesnim *re-enactmentima* koje smo spomenuli u uvodu ovoga članka.

Nadalje, može se raditi o obnovljenoj izvedbi vlastitoga performansa. Npr. Yoko Ono u Parizu 2003. godine obnovila je izvedbu svoga performansa *Cut Piece* iz 1964. godine (ponekad se kao godina navedenoga performansa pojavljuje i 1965. godina). Navedimo kao primjer i Vlastu Delimar koja je izvela obnovljenu izvedbu svoga performansa *Taktilna komunikacija* zajedno s Milanom Božićem u Galeriji Močvara (Zagreb) 29. listopada 2009. godine, i to kao *hommage* Željku Jermanu. Radi se, naime, o performansu koji je prvotno izvela sa suprugom Željkom Jermanom 1981. godine, i to nekoliko puta (usp. Delimar 2003:16). U najavi je te reizvedbe stajalo kako će publika biti smještena u središte Galerije Močvara, a Delimar i Božić "će obilaziti te dodirivati i grliti posjetitelje, uzrokujući pritom svaki put drukčiju emocionalnu reakciju". Osim toga, performans je bio najavljen sljedećom strategijom propitivanja koja je uspostavila suodnos između prvotne izvedbe i obnove izvedbe: "Trideset godina kasnije komunikacija putem dodira, taktična komunikacija još uvijek su problematični, a međuljudski odnosi otišli su još korak dalje prema otuđenosti. Performans nastoji podsjetiti na taj praiskonski odnos među ljudima, potrebu da se dotičemo, dodirujemo, grlimo" (Delimar, Božić, http).

Nadalje, može biti i riječ o rekonstrukciji tuđih performansa o kojima ne postoji dokumentacija, i to kao svojevrsna posveta autorima tih akcija / performansa. To je učinila Marina Abramović u svom konceptu *Seven Easy Pieces* (*Sedam lakih komada*) koji je predstavila u Muzeju Guggenheim u New Yorku od 9. do 15. studenoga 2005.

godine, a svaku je rekonstruiranu akciju/performance izvela sedam sati, iako je, primjerice, performans *Action Pants: Genital Panic* VALIE EXPORT,¹⁵ prvotno trajao tek 10 minuta (Abramović 2007:11).¹⁶ Naime, Abramović je rekonstruirala i ponovno izvela pet ključnih performansa iz 1960-ih i 1970-ih godina, kao i dva svoja, jedan iz mladosti i jedan novi performans (*Entering the Other Side*).¹⁷ Pritom je naslovom sugerirala da se bavi poviješću performansa te da ih izvodi u određenoj vremenskoj strukturi – sedam dana, svaki od njih sedam sati svaki dan, čime ironijski aludira na *Knjigu postanka* (Fischer-Lichte 2007:42), te završnoga, sedmog dana – kreira novi performans *Entering the Other Side*.¹⁸

Umjetnica se na taj koncept obnove izvedbi, koji se suprotstavlja idealističkoj definiciji performansa, odlučila zbog toga što je o performansima / akcijama odabranima za tu prigodu ostalo malo "materijalnih" tragova, poput fotografija ili videozapisa, a najviše nematerijalnih, odnosno sjećanja i kritičke interpretacije. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović *re-enactmente* koje propituju na primjeru *Seven Easy Pieces* određuju sintagmom *izvedba kao emulator* (engl. *emule*) (Jovičević, Vujanović 2006:7). Osim toga, uočljivo je da autorice ne upotrebljavaju pojam *re-enactment* nego pojam *rekonstrukcija*, kao što npr. čini i Janez Janša (Emil Hrvatini) za svoje radove tih strategija (npr. za rekonstrukciju predstave *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki*) ili pak kao što to čini Oliver Frljić, koji je, koliko mi je poznato, do sada izveo rekonstrukciju performansa Yoko Ono *Cut Piece* (1964.) te rekonstrukcije zvukovnog objekta *Akcija 100* (*Fučkanje*) Tomislava Gotovca (1979.).

Marina Abramović je otvorila diskusiju o tome možemo li performans tretirati na isti način kao glazbenu partituru – dakle, nešto što svaki glazbenik može ponovno izvesti (*re-play*) (Abramović 2007:10). Tako naslov *Sedam lakih komada* asocira na nazive glazbenih djela kao što su *Laki komadi* Beethovena, Bartóka, Stravinskoga ili Lloyda Colea (Fischer-Lichte 2007:40). Međutim, jednako tako Abramović ističe da neki umjetnici koji danas izvode performanse iz sedamdesetih godina ne odaju poštovanje samom originalu te nadalje upozorava kako moda i industrija oglašavanja isto tako svjesno ili pak nesvjesno uzimaju slike iz poznatih performansa.¹⁹ Stoga, umjetnica

naglašava da izvedbom ovih *Seven Easy Pieces* nudi i model za reizvedbu (*re-enactment*) i navodi ove upute u okviru tog modela: "Pitajte umjetnika/icu za dozvolu. Platite umjetniku/ici za pravo korištenja. Izvedite novu interpretaciju djela. Izložite originalni materijal: fotografije, video, materijalne predmete/tragove. Izložite novu interpretaciju djela" (Abramović 2007:11).

Navedenim je utvrdila kako je jedini pravi način dokumentiranja performansa, ako ne postoji nikakva dokumentacija, da se ponovno izvede (*re-perform*).²⁰ Tako je Marina Abramović za performanse koje je odabrala za *Seven Easy Pieces* vodila opsežne rekonstrukcije tih performansa. Npr. navodi kako je zajedno s Nancy Spector provela istraživanje performansa *Action Pants: Genital Panic/Aktionhose – Genital Panik* (1969.) VALIE EXPORT. Naime, u početku nisu čak mogle utvrditi koje je godine performans izveden s obzirom da su različiti izvori navodili različitu godinu izvedbe te donosili različite opise performansa (Abramović 2007:22).²¹

Nadalje, što se tiče koncepta *re-enactmenta*, to može biti obnova izvedbe dokumentiranih performansa koje, dakle, nije potrebno izvoditi u svrhu rekonstrukcije. Navedeno je pokazao projekt *Narančasti pas i druge priče* (*Još bolje od stvarnosti*) kao povjesničarsko-umjetnička predstava / igrokaz kojom se propituju dodiri i razlike između glume i performansa s tendencijom pregleda povijesti performansa u Hrvatskoj.

Nadalje, možemo govoriti o rekonstrukciji kakvu je proveo Oliver Frljić s obzirom na performans *Cut Piece* Yoko Ono (1964.)²² i zvukovni objekt *Akcija 100* (*Fučkanje*) iz 1979. godine Tomislava Gotovca. U rekonstrukciji Gotovčeve *Akcije 100* kao povod Oliver Frljić odabrao je tridesetu obljetnicu Gotovčeve izvedbe kada je konceptualni umjetnik završio na policiji zbog razgoličivanja u tom zvukovnom objektu. Rekonstrukcija je izvedena dva puta – u Beču (30. svibnja 2009.) i u Zagrebu (10. prosinca 2009.)²³ u okviru programa *What to affirm? What to perform?* East Dance Academy koji afirmira situacije i načine povijesnoga pojavljivanja koreografskoga mišljenja u neinstitucionalnim uvjetima (usp. Frljić 2009:6). Pritom je zamjetno da u popratnom tekstu povodom tzv. bečke rekonstrukcije Oliver Frljić kao da iznosi razočaranje zbog toga što Gotovac u kontekst svoje *Akcije 100* nije uključio



Tomislav Gotovac: Akcija 100 /Rekonstrukcija: Oliver Frljić
Fotografija preuzeta s web-stranice
<http://www.flickr.com/photos/25275646@N05/4181400768/sizes/l/>

i političko značenje te izvedbe, nego je ostao na larpurlar-tističkoj, zen-interpretaciji akcije kao polja istraživanja zvuka na tragu Johna Cagea.²⁴ Međutim, usprkos navedenom, Frljić pridodaje pojašnjenje – kontekst izvedbe: "Kronološki mu je prethodila ljubljanska hospitalizacija jugoslavenskoga predsjednika Josipa Broza Tita (dogodila se nekoliko dana prije same akcije) i zapravo je jako teško bilo izbjeći različite značenjske korelacije njezine osnovne izvedbene akcije – fučkanja, njezine preskriptivnosti i Brozove bolesti, točnije onoga što je ona označavala i proizvodila u ondašnjem političkom prostoru" (Frljić 2009:6). Nadalje, reizvedba se može promovirati kao reinterpretacija, što smo vidjeli na primjeru Nade Prije i njezinih dvaju performansa Marine Abramović koje je izvela u sklopu izložbe videoarhiva *re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today*.

Second hand performans u nimalo ironijskom smislu riječi

Dakle, jednostavno pitanje: kako u kontekstu globalne provjere definirati pojavu *re-enactmenta*, obnove izvedbi akcija i performansa koje se, kako smo u uvodu tek navijestili, mogu objediniti i vrlo jednostavnim generičkim ter-

minom *re-performans*? Domenico Quaranta misli da je rođenje *re-enactmenta* smješteno na sjecištu dvaju usporednih i naizgled sukobljenih procesa: dominacije "medijaliziranog" ili posredovanog doživljaja nad neposrednim doživljajem i ponovnog buđenja umjetnosti performansa. Naime, vjeruje da je umjetnost performansa odbačena 80-ih, kada su se ponovo javili tradicionalniji žanrovi,²⁵ i da je performans nanovo slabašno lansiran 90-ih, a da danas proživljava svoj drugi život, obnavljajući izvedbenu energiju 60-ih i 70-ih (Quaranta 2009:88). Koliko generacije ponekad pojednostavljaju stanje stvari, dokazuje slučaj fenomena akcija i performansa u Hrvatskoj, za čiju se sredinu nikako ne može reći da zamire 80-ih godina prošloga stoljeća.

Dakle, s jedne strane, svakako se nalazi želja za dokumentiranjem i arhiviranjem kao i rekonstrukcijom onih akcija i performansa koji nisu dokumentirani (foto ili video). S druge pak strane, neki autori / autorice, tragaju za reinterpretacijom performansa i akcija. No, *re-enactmenti* se mogu promatrati i kao odraz duha vremena, jer sasvim je očito da živimo u doba retro stilova. Npr. poznato je da su trenutačno najpopularniji modni pravci, ako se ne varam, *vintage* i *retro*.²⁶ A pritom su razlike drastične. Jer dok se danas npr. hippie moda nalazi u prestižnim modnim kućama, nekoć je ona izražavala odjevnu opoziciju spram glavne struje odijevanja (muška moda: odijelo i kravata; ženska moda: suknja i potpetice). Razlika je drastična i što se tiče koncepta *re-enactmenta*, što nam pokazuje npr. reizvedba performansa *Genital Panic* u Muzeju Guggenheim, gdje su izvedbi, kako je vidljivo na YouTubeu, prisustvovala i dječica s roditeljima. Daleko od toga da je takva nevin publika mogla biti nazočna u slučaju prvotne izvedbe u umjetničkom kinu Augusta-Lichtspiele u Münchenu 22. travnja 1969. godine. Ili se možda ipak varam s obzirom na *flower power* razbarušenost šezdesetih.

Literatura

Abramović, Marina. 2007. *Seven Easy Pieces*. Milano, New York City: Charta.

Alen, Jennifer. "Performance anxiety: 'A little bit of history repeated'". (http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_40/ai_84182760/).

Arambašić, Nikolina. "Zavirite u bakine i djedove ormare". (<http://www.ezadar.hr/clanak/vintage-i-retro>).

Arns, Inge. "History Will Repeat Itself". (Razgovarala Veronica Tello).

(<http://www.imageandtext.org.nz/interviewinke.html>).

"Beader zaradio prijavu, Lipovčan projahala nekažnjeno". (<http://www.tportal.hr/kultura/kulturmixs/26526/Beader-zaradio-prijavuc-Lipovcan-projahala-nekaznjeno.html>).

Delimar, Vlasta i Milan Božić: "Taktična komunikacija". (<http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=28278>).

Delimar, Vlasta. 2003. *Vlasta Delimar: monografija performansa*. Autori tekstova: Miško Šuvaković, Marijan Špoljar, Vlado Martek. Zagreb: Areagrafika.

Denegri, Ješa. 2003. "Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca". U Denegri, Ješa. *Tomislav Gotovac*. Tekstovi Ješa Denegri, Goran Trbuljak, Hrvoje Turković [ur. Aleksandr Battista Ilić i Diana Nenadić]. Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, str., str. 4-11.

Donat, Branimir. 2004. "Performans kao oblik komunikacije hrvatske *dade* i njenih inačica s javnošću". *Dani Hvarškoga kazališta: Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća* [ur. Nikola Batušić... et al.], Zagreb – Split: HAZU, Književni krug, 5-12.

Fischer-Lichte, Erika. 2007. "Performance Art – Experiencing Liminality". U: Abramović, Marina. 2007. *Seven Easy Pieces*. Milano, New York City: Charta, str. 33-45.

Frlić, Oliver. 2009. "100". *Frakcija* 51-52:4-7.

Goldberg, RoseLee. 2003. (1979.). *Performans: od futurizma do danas*. Zagreb: Test! – Teatar studentima, URK – Udruženje za razvoj kulture.

Golub, Marko. "Narančasti pas i druge priče – predstava o povijesti performansa".

(http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/likovnost/2392/narančasti_pas_i_druge_price_%E2%80%93predstava_o_povijesti_performansa/).

Gosarić, Samo. "Re-enactment of Tomislav Gotovac's 'Streaking'". (<http://www.vimeo.com/2428938>).

Grubić, Igor. 2009. *366 rituala oslobađanja*. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević.

"Historical reenactment".

(http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_reenactment).

"How to perform? Re-enactment and documentation in

performance art. Symposium". May 6, 2006, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (<http://archiv.fridericianum-kassel.de/ausst/Bilder2006/Abramovic/ConceptPaper.pdf>). Iveković, Sanja i Sonja Pregrad. 2009. "5 DA za obnovljenu izvedbu". *Frakcija* 51-52:134-137.

Jerman, Željko. 2006. *Zagubljeni portreti*. Zagreb: Meandar.

Jones, Amelia. 1998. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović. 2006. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.

Kavaš, Dani. "Galerija AKCIJA".

(<http://www.kavasdani.org/galerija/akcije/akcije.html>).

Kitamura, Katie. "Triglav".

(<http://www.frieze.com/issue/review/triglav>). (Objavljeno U: *Frieze Magazine*, broj 113, 2008.).

Lehmann, Hans-Thies. 2004 (1999). *Postdramsko kazalište*. Zagreb – Beograd: Centar za dramsku umjetnost, TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti.

Marjanić, Suzana. 2007. "Eksperimentalna i urbana zona kazališnih intervencija". *Zarez*, 217, 1. studenoga 2007., str. 34.

Marjanić, Suzana. 2008. "Antonio G. Lauer ili 'Ja sam usamljeni nosorog. HATARI!'". U: Antonio G. Lauer a.k.a. Tomislav Gotovac: *Performances Tapes*, 2008. [ur. Diana Nenadić]. Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 1-42.

"Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)". (<http://www.kontejner.org/the-orange-dog-and-other-tales-even-better-than-the-real-thing>).

The Orange Dog and Other Tales (Even Better Than the Real Thing). 2009. Concept: Kontejner/Bureau of Contemporary Art Praxis (I. Bago, O. Majcen Linn, S. Ostoić; Director: M. Kovač). *Frakcija: Performing Arts Journal* No. 50:52-59.

"Performance Art Festival Archive Inventory and Shelflist". (<http://web.ulib.csuohio.edu/speccoll/pafshelflistdetailed.html>).

"Performance Simulacra: Reenactment as (Re)Authoring". (<http://theorynow.blogspot.com/2007/05/performance-simulacra-reenactment-as.html>).

Peterle, Astrid. 2009. "Obnove predstava i potencijal proračunatog neuspjeha". *Frakcija* 51/52:108-113.

Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Perfor-*

mance. London: Routledge.

Prija, Nada. 2009. "International Baroque". (<http://www.seriousinterests.co.uk/main.php?id=89&tip=text>).

Rogošić, Višnja. 2008. "Suvremeno izvedbeno nazivlje: uporabljivost pojmova plesno kazalište i performans-kazalište". U *Komparativna povijest hrvatske književnosti; zbornik radova X; Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti* [ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić]. Split: Književni krug, str. 110-121.

Quaranta, Domenico. 2009. "Re.akt! Stvari koje se događaju dvaput". *Frakcija* 51-52:88-96.

Susovski, Marijan. 1982. "Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina". U *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb – Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, str. 17-41.

Šuvaković, Miško. "3 x Triglav: Controversies and Problems Regarding Mount Triglav".

(http://www.aksioma.org/triglav/triglav_suvakovic_eng.doc). (Objavljeno U: Janez Janša, Janez Janša i Janez Janša, ur. *NAME Readymade*, Ljubljana: Moderna galerija, 2008).

Trbuljak, Goran, Hrvoje Turković. 2003. (1978.). "Sve je to movie". Razgovor s Tomislavom Gotovcem. U Denegri, Ješa. *Tomislav Gotovac*. Tekstovi Ješa Denegri, Goran Trbuljak, Hrvoje Turković [ur. Aleksandr Battista Ilić i Diana Nenadić]. Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, str. 15-33.

Umatham, Sandra. 2007. "Beyond Documentation, or The Adventure of Shared Time and Place. Experiences of a Viewer". U: Abramović, Marina. 2007. *Seven Easy Pieces*. Milano, New York City: Charta, str. 47-55.

"VALIE EXPORT".

(http://en.wikipedia.org/wiki/VALIE_EXPORT).

Video Archive. Re.Act.Feminism. Performancekunst der 1960er u 70er Jahre heute./ re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today. Handbook (kustosice Bettina Knaup i Beatrice E. Stammer). 2008. Berlin: Akademie der Künste.

Zanki, Josip. 2008. "Svaka određenost vodi u ksenofobiju". (Razgovarala S. M.), *Zarez*, broj 239, 18. rujna 2008., str. 30-31.

¹ *Frakcija* broj 51/52 iz 2009. godine, koja je posvećena fenomenu *reenactmenta*, sâm pojam prevodi (prevoditeljica Marina Miladinov) kao "obnova".

² Domenico Quaranta ističe kako teoretičari pritom razlikuju *povijesne re-enactmente* koji oživljavaju prošle događaje upravo zbog njihova prošlog značenja i *umjetničke re-enactmente* koji oživljavaju prošli događaj zbog značenja koje on ima u sadašnjosti (Quaranta 2009:90).

³ U tom su videorahivu zastupljena dva njezina videoperformansa: *Instrukcije br. 1* (1976.) i *Make Up – Make Down* (1976.) (usp. *Video Archive* 2008:25-26).

⁴ Usp. zapis Sonje Pregrad na koji je način pristupila obnovi performansa (Iveković, Pregrad 2009:135-137). Taj su projekt i način na koji će biti izveden u Berlinu zagrebačkoj publici umjetnice predstavile na MaxArtFestu 2008. godine (Zagreb).

⁵ Kustos Jens Hoffmann ističe da nije tražio od umjetnika / umjetnica da obnove performanse iz 60-ih i 70-ih godina (za to je, kako kaže, mogao tražiti glumce), već da ih uporabe u kreativnom smislu (usp. Allen, http).

⁶ Usp. knjigu sažetaka spomenute konferencije <http://catalogue.psi15.com/>

⁷ Izlaganje je objavljeno u spomenutom broju časopisa *Frakcija* (broj 51/52, 2009.), posvećenu fenomenu *reenactmenta*.

⁸ Inače, autorica u proizvodnji obnova razlikuje metodu koju naziva refleksivnom metodom rekonstrukcije kao i metodu kopiranja u obnovi, kakvu koristi, prema njezinim procjenama, Marina Abramović. Tako spomenuta teoretičarka pojam *rekonstrukcija* rabi za one predstave koje su prema njezinom mišljenju proizvedene uporabom refleksivne metode (Peterle 2009:109-110), za razliku od metode kopiranja koju primjenjuje na koncept *Seven Easy Pieces* Marine Abramović. Kako nadalje ističe, oni koji primjenjuju refleksivnu metodu svjesni su činjenice da nikada ne mogu reproduirati "auru izvorne" predstave i ne zanima ih ponavljanje "izvornog" doživljaja, nego žele učiniti vidljivim jaz između obnove i "izvornika", koji time postaje predmetom rekonstrukcije.

⁹ Smjena *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* kao traganje za poviješću hrvatskoga performansa koja još nije napisana mogla bi se uporediti s "povijesničarskim" konceptom *re-enactmenta* *A Short History of Performance* (London, Whitechapel Art Gallery, 2003.), gdje su sami izvorni umjetnici ponovo izveli vlastite performanse (usp. Quaranta 2009:88).

¹⁰ Inače, *re-enactment* ove akcije izveo je Samo Gosarić u Ljubljani studenoga 2008. godine u okviru programa East

Dance Academy, s izvedbenim uputama: "trčanje nag u centru grada 90 sekundi" (usp. Gosarić, http).

¹¹ Rekonstrukciju našega prvoga *happeninga* usp. u razgovoru Tomislava Gotovca u časopisu *Film*, 10-11, 1978., što je uvršten i u Gotovčevu monografiju.

¹² O svim reizvedbama usp. *Narančasti pas... http; The Orange Dog and Other Tales* 2009:52-59.

¹³ Zaustavimo se ukratko na dvama performansima, kako bismo ilustrirali kako su se i s mjestom izvedbe ove reizvedbe razlikovale od prvotnih izvedbi. Naime, reizvedbe drugoga dana ovoga projekta bile su smještene u prostorijama Studentskog centra u Zagrebu, za razliku od prvoga dana koji se odvijao, kao što smo spomenuli, na otvorenom – ispred HNK-a, a posljednjega dana u Galeriji Bačva HDLU-a i u Filip Tattoo studiju. Npr. performans *Maraške* prvotno je izveden u okviru manifestacije "Zadar uživo" – *Internuros – umjetničke intervencije u urbani prostor* 2002. godine. Pogledajmo ukratko opis performansa iz Jermanove bilješke: "Svoje nago tijelo umjetnica je 'premazala' tijestom, a višnji je sok stiskajući prilijevala po sebi (dojam: krvavo!)" (Jerman 2006:75). Nadalje, performans *Antologija govora* Josipa Zankija, točnije, njegov drugi dio, prvotno je izveden u zagrebačkoj Starogradskoj vijećnici 2004. godine, u trajanju od osam sati. Naime, radi se o performansu-trilogiji *Antologija govora*: tako je jedan dio izveden kao četrdesetpetominutna logoreja u Muzeju suvremene umjetnosti, a kojim je umjetnik ironizirao govore s otvorenja izložbi kao i autobiografske govore. Nadalje, u Starogradskoj je vijećnici održao osmosatni logoreični performans *Hommage Fidelu Castru – od klasne svijesti do new agea i antiglobalizma*, a pred ulazom u Importanne – kratak govor o religijskome fanatizmu, točnije, o objavljenu božanske ljubavi i antikonzumerizmu (Zanki 2008:30-31).

¹⁴ Podsjetimo da Peggy Phelan ističe: "Performans se, strogo ontološki gledano, ne može reproducirati" (Phelan 1993:146).

¹⁵ Godine 1967. umjetnica mijenja ime i prezime (Waltraud Lehner) u VALIE EXPORT, pisano velikim slovima, kao umjetnički logo, kojim prekrija očevo i muževo prezime, preuzimajući ime tada popularnih cigareta (VALIE). Odrednicom EXPORT emfatično je zahtijevala vlastito mjesto na bečkoj umjetničkoj sceni kojom su tada dominirali umjetnici (muškarci) bečkoga akcionizma (usp. "VALIE EXPORT", http).

¹⁶ Povodom reizvedbi *Seven Easy Pieces* (2005.) Marine Abramović održan je i simpozij u Kasselu (6. svibnja 2006., Kunsthalle Fridericianum), koji se pozabavio sadašnjim stanjem performansa. Pritom je simpozij, među ostalim, istaknuo da dok je Muzej Solomon R. Guggenheim ugostio

Sedam lakih komada kao žive izvedbe, na izložbi u Kunst-halle Fridericianum predstavljena je njihova medijska dokumentacija (usp. *How to perform?* 2006, http).

¹⁷ Marina Abramović u svoj koncept *reenactmenta* uključila je ove performanse: Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974., Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf), Vito Acconci, *Seedbed* (1972., Sonnabend Gallery, New York), VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic* (1969., Augusta-Lichtspiele, München), Gina Pane, *Self-Portrait(s)* (1973., Galerie Stadler, Paris), Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965., Galerie Schmela, Düsseldorf) i vlastiti performans *Lips of Thomas – The Star* (1975., Galerie Krinzinger, Innsbruck).

¹⁸ Zanimljivo je da je pritom umjetnica istaknula da će njezina verzija biti ista kao što su i prvotni performansi, ali trajat će vrlo dugo (prema *Performance Simulacra*, http).

¹⁹ Tako je bez autorici znanja kampanja Stevensa Meisela preuzela njezin rad *Relation in Space* (Venecijanski bijenale, 1976.) za 579. broj časopisa *Vogue Italia* 1998. godine (usp. Abramović 2007:8; Quaranta 2009:90).

²⁰ I dok Quaranta ističe da je Marina Abramović jasno da je *re-enactment* u umjetnosti performansa moguć samo u kontekstu obnovljene i proširene koncepcije te umjetničke forme (Quaranta 2009:89), Astrid Peterle vjeruje da intenciji Marina Abramović nedostaje promišljanje činjenica da je svaka prerada neke izvedbe, čak i ako se napravi što je bliže mogućem izvorniku, drugačiji događaj, koji se događa u drugačijem povijesnom trenutku, a često i u drugačijem kulturnom, zemljopisnom i drugom kontekstu, s drugačijom publikom (Peterle 2009:108). Moram pridodati da pomalo začuđuje ta kritička oštrica upućena konceptu *re-enactmenta* Marine Abramović, s obzirom da upravo sve ovo što spomenuta teoretičarka navodi u toj kritičkoj prosudbi i sama Abramović ističe kao pozadinu vlastitih promišljanja o *re-enactmentu*.

²¹ Performans je izveden u umjetničkom kinu Augusta-Lichtspiele u Münchenu 22. travnja 1969. i trajao je 10 minuta. Abramović je zapravo napravila "samo" ponovnu izvedbu fotografije koja je povezana uz navedeni performans (foto: Peter Hassmann). Fotografija prikazuje VALIE EXPORT razbarušene / divlje kose kako sjedi na stolici s mitraljezom u krilu s nagim međunožjem koje se vidi s obzirom na izrezotinu na hlačama. Tako je Abramović "samo" prevela fotografiju u živu skulpturu (Umatham 2007:49).

²² Rekonstrukciju performansa *Cut Piece* Yoko Ono Oliver Frijić je priredio 15. listopada 2007. u povodu otvorenja prve specijalizirane kazališne knjižare u Hrvatskoj u Teatru &TD – Centru istraživanja izvedbenih umjetnosti, i to u izvedbi Anice Tomić (usp. Marjanić 2007:32).

²³ Oliver Frijić pojašnjava da iako su i bečka i zagrebačka *Akcija 100* pokušale minuciozno ponoviti formu originalne izvedbe, i u jednom i u drugom slučaju može se govoriti o rekonstrukciji, a ne o *re-enactmentu*.

²⁴ Odnosno, riječima Tomislava Gotovca: "Projekt 100 je prvi u nizu mojih zvukovnih objekata, koje sam počeo raditi 1978. Zvukom se služim na isti način kako radim svoje filmove, svoje objekte-kolaže, fotografije i dr.; konstatiram činjenicu zvuka, u konkretnom slučaju Projekta 100: zvuk koji proizvode zviždaljke. Struktura Projekta 100 smišljena je i razrađena toliko jednostavno za jednu razinu svijesti, toliko više zamršeno za drugu, ali ono što će se po svoj prilici dobiti (za većinu slušalaca-promatrača) bit će jedan zvuk. A taj zvuk se može zvati A1 ili D3. Ta činjenica me fascinira: da mogu mijenjati neku datost u jednoj razini, a da te datosti u drugoj razini ne znače ništa ili ih ne prepoznajemo. O socijalnim i drugim konotacijama nisam razmišljao i one su van mog polja rada" (prema Frijić 2009:6).

²⁵ Možemo spomenuti da se radi o razdoblju koje je određeno tzv. intermedijalnim fenomenom poznatom pod nazivom *kazališni/teatralni performans* (*theatrical performances*). Naime, u poglavlju "Prema kazalištu" svoje knjige o povijesti performansa RoseLee Goldberg ističe da se oko 1979. godine (podsjetimo: radi se o godini kada izlazi njezina monografija o umjetnosti performansa) performans počinje okretati prema novim medijima i spektaklu te se začinje kazališni performans (Goldberg 2003:160). Da se stvar terminološki dodatno zakomplicira, RoseLee Goldberg pored te sintagme rabi i naziv *performans-kazalište* (*performance-theatre*) (Goldberg 2003:180; usp. Rogošić 2008.).

²⁶ Vintage odjeća je, kako pojašnjava Nikolina Arambašić, opći pojam za novu ili "second hand", odnosno, već korištenu odjeću koja je nastala u prošlom stoljeću. Naime, originalna vintage, antikna odjeća, dolazi iz razdoblja prije 1920. godine, a danas se mogu naći samo unikat, dakle, kao luksuzna, kod kolekcionara ili u muzejima. "Priuštititi si antiki vintage komad, ako se i nađe negdje u prodaji, danas je luksuz. Odjeću od 1920. do 1980. godine nazivamo vintage odjećom" (Arambašić, http).