

Andrej Mirčev

# Izvedba, aura i kamera

Je li teatar konačno priznao prednost filma ili je ipak našao modus integracije ekranske slike, dokazujući neuništivost, vitalnost i adaptibilnost svog medija?

Dezintegrirajući premise klasičnoga dramskog teatra, fundiranog na mimetičko-fikcionalnom modelu igranja uloge, suvremena je postdramska praksa – po uzoru na body art i umjetnost performansa – u fokus svojih istraživanja stavila "čistu" prisutnost. U okolnostima gdje je neposred(ova)na materijalnost tijela sve više bivala ugrožena televizijskim slikama, reklamama i invazijom *ekranskoga tijela*, scenom je zagospodarila fragilna putenost raspršenih subjekata, eksponiranih u svojoj surovnoj liminalnosti. Ipak, kako bi očuvali tragove svojih izvedbi/akcija, umjetnici su morali posegnuti za filmskim vrpčama, fotografijama te – od 1965. godine

kada je patentirana prva Sony videokamera *Portapak* – i za videom. Susret (pa i simbioza) performansa i medija za reprodukciju (film, fotografija i video) imala je dalekosežne konzekvence za razvoj ne samo umjetnosti performansa i body arta nego i cjelokupne izvedbe. Žanrovski heterogeni i medijski hibridni oblici što nastaju sintezom žive izvedbe i različitih analogno-digitalnih tehnologija, gledatelja često dovode u nedoumicu: radi li se tu o realnosti ili pak o udvajanju realnog koje se raslojava na "(u)živu", neposrednu i na medijski posredovanu, virtualiziranu stvarnost? Je li teatar konačno priznao prednost filma ili je ipak našao modus integracije ekranske slike, dokazujući neuništivost, vitalnost i adaptibilnost svog medija? Je li plauzibilna teza po kojoj teatar, time što *inscenira ekrane*, također otvara prostor kritiziranju mehanizama po kojima su ustrojeni televizija i današnje *društvo spektakla*? Gdje je granica između videa, instalacije

i umjetnosti performansa? Na ove i slične disjunkcije koje proishode iz miješanja filma, videa i izvedbe, nastojat ćemo odgovoriti ovim tekstom.

## Ekperimenti avangarde

U svojoj sada već kultnoj knjizi, RoseLee Goldberg "uspostavljanje performansa kao posebnoga umjetničkog žanra" pripisuje futuristima.<sup>1</sup> Intencija brisanja razlike između života i umjetnosti inicirala je kreiranje *varijetetskog teatra* kojim F. T. Marinetti inaugurira ideju o izvedbi zasnovanoj na simultanosti, slučaju, improvizaciji i sintezi različitih medija. U manifestu objavljenom 1913. godine, Marinetti piše: "Varijjetetsko pozorište je danas jedino pozorište koje se koristi filmskom projekcijom i time stiče nebrojne mogućnosti prikazivanja inače neostvarljivih vizija i prizora (bitke, gužve, trke, automobilski i aeroplanski saobraćaj, putovanja, preokookeanski brodovi, perspektive gradova i pejzaža, nebeska i morska prostranstva)."<sup>2</sup> Suprotno od tada uobičajenog, binarnog mišljenja koje ustraje na separaciji i nespojivosti teatarskog i filmskog medija, Marinetti pledira za njihovu sintezu, svjestan novog prostora i novih scenskih rješenja koji se tom sintezom mogu otvoriti.

Utjecaj filma na teatar može se pratiti i kod Antonina Artauda, s tom razlikom, međutim, što Artaud ne govori izravno o uporabi filma na sceni, nego o tome da glumac svoju izvedbu treba modelirati shodno glumi u njemim, točnije ekspresionističkim filmovima u kojima je i sam ostvario zavidan broj uloga. S druge strane, Artaud u filmu vidi umjetnost koja, kao i teatar za kojim je težio, ostvaruje izravnu komunikaciju s gledateljem. Christopher Innes tim povodom tvrdi: "*Zbijski film* za njega nije bio reprezentacija ni pripovijedanje priče. Također, nije bio utemeljen na psihologiji ili na apstrakciji. Ono što je Artaudu bilo bitno je mogućnost kamere da fokusira objekte koji na prvi pogled nisu imali nikakvoga značaja."<sup>3</sup> Fokus na efemerno i prolazno, izvedba koja ima silovit fizički učinak prisutnog tijela čija energija transformira doživljaj publike, sve je to naslijeđe Artaudova bavljenja filmom u teatru. Svoju će ponovno inkarnaciju Artaud doživjeti s umjetnicima performansa, happeninga i body arta šezdesetih i sedamdesetih, koji su utjelovili ideje okrutnog teatra i za sobom ostavili šokantno iskustvo poniženog i iscrpljenog

tijela, čiji je "krik" zabilježen na filmskim vrpčama, fotografijama i videu.

U knjizi koja temeljito analizira uporabu filma u teatru, Greg Gieskam piše: "Piskator je bio prvi redatelj koji je film regularno integrirao u teatar i koji je ekstenzivnije istraživao njegove potencijale. Za razliku od bavljenja fantastičnim u ranijim radovima, zaokupljenost političkim pitanjima usmjerila ga je u pravcu inicijalno dokumentarističke filmske tradicije koja je tada nastajala, a koju je je on koristio kako bi historizirao akcije u svojim produkcijama..."<sup>4</sup> Situacija u kojoj je došlo do fuzije dokumentarnopovijesnih projekcija i žive izvedbe, kod kritičara, međutim, nije izazvala oduševljenje te su Erwinu Piscatoru upućeni prigovori i danas aktualni u raspravama o odnosu novih medija i žive izvedbe. Osnovna invektivna bila je da Piscator ne posvećuje dovoljno pozornosti glumcima i da se film doimlje nadmoćnim u odnosu na živu izvedbu. Međutim: "Usprkos kritikama i problemima, Piscatorovi ekperimenti značajno su unaprijedili uporabu filma u teatru i anticipirali različite načine na koje današnji umjetnici koriste video."<sup>5</sup>

Iskustvo avangarde ogleda se, dakle, u pokušaju stvaranja sinteze ekrana i scene, što dovodi do intenziviranja ekspresivnosti same izvedbe i izravnijeg utjecaja na gledateljevu maštu. U pokušaju suprotstavljanja naturalističkoj tradiciji i teatru koji ustraje na mimetičko-fotografskom dupliranju svijeta na sceni, ekperimenti Marinettija, Artauda i Piscatora simptom su ozbiljnih fraktura koje se manifestiraju na sustavu reprezentacije. *Logika fragmentacije*<sup>6</sup> implicirana filmskim medijem savršeno zrcali zbilju raspršenog subjekta, čija ontologija sve više biva podvrgnuta virtualizaciji (a od devedesetih godina prošloga stoljeća i digitalizaciji) i izravan je odgovor na dezintegraciju mimetičke tradicije. Ne odbacujući, nego inkorporirajući film i video u izvedbu, umjetnici performansa Vito Acconci, Bruce Naumann, Dennis Oppenheim, kazališne grupe The Wooster Group, Forced Entertainment, redatelj Robert Lepage i Ex Machina te koreografi Meg Stuart, William Forsythe i Vincent Dunoyers nastavljaju dijalog između filma, videa i teatra, demonstrirajući međuovisnost medija, odnosno mogućnost njihove kreativne interakcije.

## Autorefleksivni medij

Dio knjige posvećen analizi odnosa između medija i performansa, Michael Rush započinje riječima: "Performans nije isključivo bio vezan za platno: uzajamna razmjena koja se dogodila između teatra, plesa, filma, videa i likovnih umjetnosti bila je esencijalna za rađanje umjetnosti performansa."<sup>7</sup> Kao medij u kojem autoreferencijalna procedura tvori jedno od estetskih (pa i etičkih) ishodišta, performans je od samih početaka inzistirao na definiranju uvjeta vlastite proizvodnje. Stoga je i jedna od fundamentalnih preokupacija umjetnika performansa bila na koji način dokumentirati izvedbu u čiju su ontologiju usidrene kategorije nepostojanog kao što su iščeznuće, neuhvatljivost, spontanost, nepredvidljivost, procesualnost? Određujući bitak performansa kao *reprezentaciju bez reprodukcije*, Peggy Phelan tvrdi: "Performans se pojavljuje u vremenu koje se neće ponoviti. On (performans, prim. prev.) se može izvesti ponovno, ali upravo to ponavljanje određuje ga kao *dru*

**Logika fragmentacije implicitirana filmskim medijem savršeno zrcali zbilju raspršenog subjekta, čija ontologija sve više biva podvrgnuta virtualizaciji (a od devedesetih godina prošlog stoljeća i digitalizaciji) i izravan je odgovor na dezintegraciju mimetičke tradicije.**

*gači*. Dokument izvedbe stoga je samo poticaj sjećanju, ohrabrenje sjećanju da postane sadašnje. (...) Nestajanje objekta je fundamentalno za performans, njime se uvijek biva i ponavlja nestajanje subjekta koji uvijek žudi za tim da bude upamćen."<sup>8</sup> U nizu performansa izvedenih bez publike, tj. samo za objektiv, Vito Acconci kreira situaciju u kojoj ekran posreduje pogled i tjelesni kontakt, ostvarujući potpun dojam sadašnjosti, tj. neposredne prisutnosti inače zauvijek odsutnog umjetnika. Najbolja ilustracija je rad *Theme Song* (1973. god.) gdje Acconci inscenira kontakt s gledateljima tako što ih poziva da mu se pridruže s onu stranu projekcije: "Why don't you come here with me? (...) Look, my body comes around you. Come on, put your body next to mine. I need it, you need it."<sup>9</sup> Simuliranjem dijaloga u kojem je partner odsutan, baš kao što je i umjetnik za njega odsutan, Acconci tematizira sam medij videa, tretirajući

ga kao svojevrsan prozor ili zrcalo koje ekspozira umjetnikov intimni prostor. Ipak, koliko god se činilo da je umjetnik sasvim blizu gledatelja (blizu, stoga, što ga mi na snimku opažamo u krupnome kadru, gotovo sasvim priljubljena uz objektiv), on je nepopravljivo usidren u prošlosti. Ono što je paradigmatično za ovakav vid *videografskog performansa*, osim mogućnosti njegove beskonačne repetitije, jest i to što, po riječima, Y. Spielmann, "dovodi do proširivanja prostora izvedbe".<sup>10</sup>

Videoperformans Ulrike Rosenbach izveden 1977. pod nazivom *Usamljena šetačica* (Die einsame Spaziergängerin, prim. prev.) primjer je rada gdje simultano koegzistiraju medij izvedbe i video. Umjetnica u polukrugu hoda po slici Caspara Davida Friedricha *Brdoviti pejzaž s dugom* dok je iznad nje, na štapu, pozicionirana kamera kojom upravlja i bilježi fragmente reproducirane slike i njezina tijela u pokretu. Slika se uživo prenosi na monitore smještene uz zid. *Intermedijalni dijalog* koji se tim radom otvara uspostavlja dvostruku vizuru u kojoj pogled fluktuiraju između ekrana i tijela. Dinamična pozicija gledanja otklon je od pasivnog i voajerističkog pogleda kakav se javlja u zamračenom gledalištu dramskog teatra, ovičenom neprobnoj konvencijom četvrtog zida. Analizirajući potencijal takvog korištenja medija za kritičko preispitivanje problematičnog odnosa između javnog prostora, koji sve više biva naseljen nadzornim kamerama i privatnosti koja, također, biva sve više kodirana tehnikama nadzora, Y. Spielmann zaključuje: "Povezivanje videa i performansa u kojima kontrolna slika na monitoru predstavlja referencijalnu točku suočavanja s vlastitom slikom (i kulturno-povijesnim predslikama) tematski se nadovezuje na upliv videotehnika u javni prostor koje bivaju instalirane s ciljem nadzora i zaštite."<sup>11</sup>

Mogućnost lakog manipuliranja videoslikom rezultirala je još intenzivnijim dijalogom između medija negoli je to bio slučaj u prvoj fazi avangarde. Dokumentirajući svoje performanse i akcije, umjetnici su pronašli način ne samo da ih fiksiraju u vremenu nego i da ih kasnije izlažu kao videoradove ili kompleksne videoinstalacije u kojima dolazi do novih oblika interakcije. Istodobno, medijizacija izvedbe omogućila je poigravanje na relaciji *prisutno-odsutno*, čime je dodatno intenziviran prostor redistribucije gledateljskog pogleda koji više nije fiksiran u zamračenom

gledalištu. Autotematizacija i refleksivnost kao zajedničke karakteristike i videa i performansa dovele su do reorganizacije odnosa između umjetnika i publike. Zahvaljujući integraciji novih medija u živu izvedbu, osiguran je način izvrsne participacije publike od koje se zahtijeva aktivan anagžaman. Kako je priželjkivao Artaud, predstava se sada doista može događati svuda oko gledatelja.

## Digitalizacija odsutnosti

Dijagnosticirajući *postmoderno stanje* kao stanje u kojem je svijet transformiran u veliki ekran, Jean Baudrillard piše: "Danas živimo u imaginarnom ekranu, sučelja te u umnožavanju, komutaciji i umrežavanju. Svi naši strojevi postali su ekrani, mi sami smo postali ekrani i odnosi između ljudi postali su odnosi između ekrana."<sup>12</sup> Baudrillardova uznemirujuća teza o *ekranskom* i *simulakrumskom* karakteru suvremenog svijeta može se izvrsno aplicirati na nekoliko teatarskih projekata u kojima dominiraju ekrani i čija se dramaturgija poigrava idejom spektakla, nadzora i fraktalizacije subjekta.

Projekt teatarske skupine *The Wooster Group* pod nazivom *To you, the birdie!* (*Phèdre*) (2002. god.) nastao je kao *multimedijalno dekonstruiranje* Racinove *Fedre*. Po riječima Nicka Kayea: "Implicitno referirajući na Racinovo slijeđenje neoklasicističkog jedinstvo vremena i mjesta, *To you, the birdie!* (*Phèdre*) inkorporira *real time* izvođenje glavnih glumaca koji 'uživo' ponavljaju ubrzanu igru badmintona te živu snimku i medijizaciju izvođača. (...) Dafoevo/Tezejevo tijelo je podijeljeno: eksplicitno rascijepjeno između ekrana i scenskog *prisustva*."<sup>13</sup> Budući da se tijelo istodobno pojavljuje na ekranu i na sceni, gledatelj ga opaža u dvostrukoj vizuri: onako kako ga njegovo oko vidi i onako kako ga "vidi" kamera. Multipliciranje prostora i vremena, tvrdi Nick Kaye, proizlazi upravo "iz točke gdje se scena i objektiv susreću, dopunjavaju, ulaze u kontradikciju pa čak i razmjenjuju."<sup>14</sup> Pokušamo li na ovu predstavu primjeniti binarnu logiku koja živu izvedbu suprotstavlja medijiziranoj, upisujući između njih nepremostiv hijatus, naći ćemo se pred aporijom, budući da se i živa izvedba ispoljava kao neprekidno odlaganje prisustva koje fluktuiraju između ekrana i stvarnosti, nikada ne bivajući usidrena samo u jednoj točki.

Slično upisivanje izvedbe u međuprostor između realnosti

i digitalne simulacije javlja se u koreografskom projektu Vincenta Dunoyera nazvanom *Vanity* (1999. god.). Zamisljen i izveden kao koreografski triptih, projekt ekspozira tranziciju između zvuka, pokreta i videa. U prvome dijelu na sceni je glazbenik koji udara u gong. Taj se zvuk snima i odmah reproducira nakon što aplaudirajući Dunoyer iziđe na scenu. Opisujući nastavak izvedbe, Gerald Siegmund pojašnjava: "U jednom trenutku plesa Dunoyer stavlja kameru na vagon koji pokrene. Kao pri produkciji filmova pokretna kamera snima plesača u pokretu. Kada se ples završi, Dunoyer napušta scenu. Treći dio izvedbe sastoji se od projekcije nijemog filma plesa koji je prividno nastajao pred našim očima."<sup>15</sup>

Uloga kamere u koreografiji – bez obzira snima li se ples doista uživo ili je već ranije snimljen – takva je da uvodi jedan drugi pogled na izvedbu, pogled koji se razlikuje kako od pogleda publike, tako i od pogleda samog plesača. Fokusirajući se na detalje i fragmente, video na paradoksalan način čini vidljivim, tj. približava upravo ono što je odsutno: živo tijelo izvođača. Referirajući na ovaj obrat u perspektivi, Siegmund zaključuje: "To je sada plesač na sceni koji fragmentirane i nevidene slike samog sebe vraća publici, razarajući na taj način naizgled stabilnu perspektivu publike koja je odgovorna za pretvorbu i redukciju njegova tijela na sliku. (...) Pogled kamere ubija plesača i pretvara ga u fantazam."<sup>16</sup>

U oba slučaja video markira ispražnjenu poziciju materijalnog/živog tijela, transformirajući prisutnost u sliku, trag i *digitaliziranu odsutnost*. Na kontradiktoran način, međutim, medijizirano/ekransko tijelo pojačava dojam prisutnosti, budući da uspostavlja relaciju sa svojim "živim dvojnikom" koji se afirmira u svojoj vitalnosti, ali i odloženosti. Citirajući umjetnika Paola Rosa koji se bavi istraživanjem i kreiranjem interaktivnih videoinstalacija, N. Kaye je zabilježio: "Postao sam svjestan paradoksa da koliko god objekti izgubili svoju materijalnu esenciju, njihova fizikalna priroda nestala u fluktu podataka i oni sve više tendiraju gubljenju, njihova 'prisutnost' biva sve utemeljenija."<sup>17</sup> U vremenu postmodernog spektakla u kojem virtualna slika posreduje blizinu, stvarajući iluziju intimnog okruženja, prisutnost postaje nemisliva bez medijske rekreacije i referencije. Pa ipak, taj hibridni oblik prisustva gdje se tijelo performerera koleba između materijalnosti i

znaka, scene i ekrana, otvara mogućnost istraživanja novih oblika medijske i žanrovski hibridne izvedbe koja prekoračuje granice između umjetničkih disciplina.

### Teatraliziranje aure

Tekstom *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*, Walter Benjamin postavlja neka od presudnih pitanja koja su se i nama otvorila u ovome tekstu. Svaki čin reprodukcije umjetničkog djela, za Benjamina, znači dezintegraciju

aure: "Čak i kod najsavršenije reprodukcije nešto otpada: ono sada i ovdje umjetničkog djela – njegov neponovljivi bitak..."<sup>18</sup> Ono što Benjamina osobito "uzrujava" jesu fotografija i film jer s njima na scenu stupa potpuno razaranja tradicije, odnosno reprodukcija u potpunosti

Nastajući se u "ambigvitetu prisutno-odsutno", susret tijela i njegova videografskog dvojnika restaurira auru u njezinoj dvostrukoj determinaciji: blizini i istodobnoj udaljenosti, odloženosti i odsutnosti.

apsorbira auru koja se raspada na beskonačne kopije. Ono u čemu su umjetnici performansa u suglasju s Benjaminom tiče se koncepta aure. Naime, u pokušaju suprotstavljanja modelima reprezentacije, umjetnici performansa inzistirali su na izvedbi koja se događa *sada i ovdje* i koja se, stoga, sasvim približava Benjaminovu gledištu. Sam Benjamin auru je definirao kao "jedinственu pojavu daljine ma koliko bila bliska"<sup>19</sup> sugerirajući kako se aura u biti ne razlikuje od kulturne vrijednosti umjetničkog djela. Veza s performansom opet je očigledna, budući da većina performansa umjetnika svojim izvedbama pokušava reintegrirati *liminalne* prakse u društvene procese, a s ciljem terapijsko-ritualnog i kulturnog djelovanja na publiku.

Pozorno promotrivši Benjaminovu definiciju, pokazuje se da ona ipak nije u potpunom raskoraku s onim što se događa kada živa izvedba stupi u dijalog s medijima za reprodukciju, tj. da nije riječ o njezinoj substancijalnoj destrukciji. Kao što smo vidjeli u slučaju V. Acconcia, umjetnik se doima vrlo blizu, a zapravo je beskonačno udaljen, tijelo u predstavi The Wooster Group istodobno je i prisutno i odsutno, Dunoyer pak videom približava ono

što je u tom trenutku nepopravljivo udaljeno i zauvijek iščezlo. Nastajući se u "ambigvitetu prisutno-odsutno"<sup>20</sup> susret tijela i njegova *videografskog dvojnika* restaurira auru u njezinoj dvostrukoj determinaciji: blizini i istodobnoj udaljenosti, odloženosti i odsutnosti. Na tom je tragu i Kaye koji kaže: "Stoga, u reinterpretaciji Benjamina, Weber predlaže da, paradoksalno, aura, usprkos slabljenju, rasipanju i nestajanju, nikada u potpunosti ne iščezava, nego se zapravo vraća s osvetom (...) u onim oblicima reprezentacije koje bi, shodno Benjaminovoj ocjeni, bile najneprijateljskije spram nje: film i, danas možemo također dodati, televizija."<sup>21</sup>

Pokušajmo na kraju vidjeti kakav se odnos između tijela i ekrana uspostavlja u jednom, također hibridnom obliku umjetničke kreacije kakva je *videoinstalacija* koja se razvija u specifičnom međuprostoru žive izvedbe i filma/videoa. U svom utjecajnom tekstu o nastanku i estetici videoinstalacija, Margaret Morse bilježi: "Videoinstalacija može se promatrati kao dio veće promjene i kretanja umjetničkih oblika prema 'uživosti' koja su započela šezdesetih godina u polju koje je uključivalo happening, performans, konceptualnu umjetnost, body art, earth art i vrlo široku kategoriju umjetnosti instalacije."<sup>22</sup> Kao ilustraciju možemo uzeti rad Brucea Naumanna *Video Corridor* (1968. – 1970. god.), sastavljen od jednog uskog hodnika na čijem se kraju nalaze dva monitora od kojih je na jednom snimka praznog hodnika, dok je na drugom uživo prijenos kojim osoba sebe i svoje pokrete prati kao u nekom ogledalu. Zbunjujući efekt, susret s vlastitim likom na kraju hodnika, osmišljen je kao poziv gledatelju da istodobno izvodi i nadzire svoju vlastitu izvedbu. Ono što stupa u prvi plan mogli bismo na tragu Mieke Bal imenovati kao *performativnost videoinstalacije*.<sup>23</sup> Navedena se performativnost manifestira kao teatralnost koja je inherentna videoinstalaciji i koja, ponovno, dokazuje do koje su mjere živa izvedba i medijska (re)produkcija žive izvedbe upućene jedna na drugu, dapače, ovisne jedna o drugoj.

Nakon što je preživio invaziju analogno-digitalnih medija, vješto ih inkorporirajući u dramaturgiju, režiju te osvajajući novu dimenziju prostora-vremena scene, teatar se još više primakao imperativu *Gesamtkunstwerka*, dokazujući kako sve tehnološke inovacije, prije ili poslije, pronalaze

svoje mjesto i na sceni. U situaciji rušenja čvrstih granica između umjetničkih medija i disciplina, videoizvedba je postala točka konvergencije teatra, performansa, body arta, plesa, filma, videoumjetnosti i instalacije. Hibridne mutacije izvodača, glumaca i umjetnika u kojima vidljivim postaje njihova raspršena subjektivnost, iznosi na vidjelo i nove forme prisutnosti čija aura neprekidno oscilira između postojanja i odsustva. U tom napetom i dinamičnom prostoru suigre okvira, materijalnih tijela, simulacije i uznemirujuće putenosti, teatar prepoznaje svoj transfiguracijski potencijal i vitalnost izvedbe živog tijela, koje digitalna kultura još nije iscrpila ni ukrotila, ali mu je zato – s druge strane – dokazala da ne postoji prisutnost koja bi bila neposredovana i "čista".

### LITERATURA

RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas*, Test!, URK, Zagreb, 2003.

F. T. Marinetti, *Varijetsko pozorište*, u: Mirjana Miočinić, *Drama*, Nolit, Beograd, 1975.

Christopher Innes, *Avant Garde Theatre*, Routledge, New York, 1993.

Greg Gieskam, *Staging the Screen*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.

B. P. Vallin, *Les Écrans sur la Scène*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1998.

Michael Rush, *New media in the late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, New York, 2003.

Peggy Phelan, *Unmarked*, Routledge, New York/London, 1996.

Yvonne Spielmann, *Video*, Suhrkamp, Frankfurt, 2006.

Jean Baudrillard, *Videoewelt und fraktales Subjekt*, u: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Reclam, Aisthesis, Leipzig, 1990.

Nick Kaye, *Multi-media*, Routledge, New York/London, 2007.

Gerald Siegmund, *Abwesenheit*, Transcript verlag, Bielefeld, 2006.

Walter Benjamin, *Medienästhetische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002.

Margaret Morse, *Video Installation Art: The body, the Image, and the Space-in-Between*, u: Doug Hall, Sally Jo Fifier, *Illuminating video*, Aperture Fondation, New York, 1990., str. 156.

Fifier, *Illuminating video*, Aperture Fondation, New York, 1990.

Mieke Bal, *Eine Bühne schaffen: das Thema Mis-en-scène*, u: Peter Pakesch, *Videodreams*, Kunsthaus Graz, Graz, 2004.

<sup>1</sup> RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas*, Test!, URK, Zagreb, 2003., str. 23.

<sup>2</sup> F. T. Marinetti, *Varijetsko pozorište*, u: Mirjana Miočinić, *Drama*, Nolit, Beograd, 1975., str. 191.

<sup>3</sup> Christopher Innes, *Avant Garde Theatre*, Routledge, New York, 1993., str. 78.

<sup>4</sup> Greg Gieskam, *Staging the Screen*, Palgrave Macmillan, New York, 2007., str. 40.

<sup>5</sup> Ibid., str. 47.

<sup>6</sup> U uvodnom tekstu knjige *Les Écrans sur la Scène* Béatrice Picon-Vallin navedenu sintagmu koristi kako bi predočila raspadanje jedinstvene slike svijeta, povezujući to s fragmentacijom/atomizacijom koja je inherentna poetici suvremene videoumjetnosti. Usp: B. P. Vallin, *Les Écrans sur la Scène*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1998., str. 22.

<sup>7</sup> Michael Rush, *New media in the late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, New York, 2003., str. 36.

<sup>8</sup> Peggy Phelan, *Unmarked*, Routledge, New York/London, 1996., str. 147.

<sup>9</sup> Citat preuzet iz: Yvonne Spielmann, *Video*, Suhrkamp, Frankfurt, 2006., str. 230.

<sup>10</sup> Ibid., str. 243.

<sup>11</sup> Ibid., str. 144.

<sup>12</sup> Jean Baudrillard, *Videoewelt und fraktales Subjekt*, u: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Reclam, Aisthesis, Leipzig, 1990., str. 253.

<sup>13</sup> Nick Kaye, *Multi-media*, Routledge, New York/London, 2007., str. 180.

<sup>14</sup> Ibid., str. 164.

<sup>15</sup> Gerald Siegmund, *Abwesenheit*, Transcript verlag, Bielefeld, 2006., str. 208.

<sup>16</sup> Ibid., str. 209.

<sup>17</sup> Nick Kaye, *Multi-media*, Routledge, New York/London, 2007., str. 125.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Medienästhetische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002., str. 354.

<sup>19</sup> Ibid., str.

<sup>20</sup> B. P. Vallin, str. 35.

<sup>21</sup> Nick Kaye, *Multi-media*, Routledge, New York/London, 2007., str. 117.

<sup>22</sup> Margaret Morse, *Video Installation Art: The body, the Image, and the Space-in-Between*, u: Doug Hall, Sally Jo Fifier, *Illuminating video*, Aperture Fondation, New York, 1990., str. 156.

<sup>23</sup> Mieke Bal, *Eine Bühne schaffen: das Thema Mis-en-scène*, u: Peter Pakesch, *Videodreams*, Kunsthaus Graz, Graz, 2004., str. 31.