

Suzana Marjanić

Akcionistički intervencionizam ili akcije, akcije-objekti i izložbe-akcije

S obzirom na razgovorno-semantička i interpretacijsko-žanrovska prožimanja akcije i performansa, pokušajmo u ovom prilogu posvećenu akcionističkom intervencionizmu hrvatske akcionističke scene uspostaviti te anarhične izvedbene forme na kakav-takav tipološki način. Pritom bih na početku istaknula da se akcija uglavnom određuje kao kraći nekazališni i nedramski izvedbeni čin intervencije “u stvarnosti”, izveden uglavnom u javnom prostoru, čije je vrijeme trajanja, kako ističe Miško Šuvaković, realno vrijeme živog (egzistencijalnog) događaja, a ne sažeto vrijeme fikcije ili naracije dramskoga teksta (Šuvaković 1999:21).

Theodore Shank u svojoj drugoj knjizi o američkom alternativnom kazalištu *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre* (2002.), u

kojoj pokriva alternativnu kazališnu praksu od 80-ih nadalje, dakle, nakon inicijalnih alternativnih šezdesetih, utvrđuje da supostoje dvije idejne vodilje alternativnoga kazališta – jedna socijalna, a druga introspekcijska. I dok npr. Guillermo Gómez-Peña usredotočuje svoje izvedbene energije prema raskrinkavanju društvenih tema i dilema, Richard Foreman i Elizabeth LeCompte usmjeravaju se na introspekcijsko propitivanje psihe i intuitivne misaone procese koje nastoje izraziti kazališnim formama. Osobno, priznajem, uvijek me je privlačila, osvajala ova socijalna dimenzija, i to ne samo tzv. alternativnoga teatra. A što se tiče sintagme *alternativno kazalište*, jasno mi je da je riječ o *prežvakanoj* strategiji ili kao što je to nedavno sjajno rekapitulirao Zlatko Burić Kićo: “Uzdah ‘Ja sam alternativac’ postao je u želatinoznoj toleranciji neoliberalizma Zapadne Europe izgovor za novu vrstu malograđanskog konformizma i intelektualnu lijenost” (Burić 2007:48-49).

Upravo iz tih dviju linija tzv. alternativnoga kazališta – dakle, jedne socijalne i druge introspekcijske – čini mi se da se može otvoriti i moguća razlikovna

odrednica između performansa i akcije. Naime, dok akcija kao izvedbeni čin intervencije “u stvarnosti” pripada samo socijalnoj dimenziji, performans, naravno, ovisno o svome začetniku/začetnici može prekrivati socijalnu i/ili pak introspekcijsku dimenziju.¹

Navedimo da se u njemačkom govornom kontekstu 60-ih i 70-ih godina minuloga stoljeća, kako u svome *Pojmovniku* zapisuje Miško Šuvaković, prvotno rabio termin “akcija” za događaje koji su u anglosaksonskom kontekstu nazivani happening, body art i performans (*performance art*) (Šuvaković 1999:21). Pritom se termin “akcionizam” koristi i kao naziv za Bečke akcioniste (Wiener Aktionismus) 60-ih godina prošloga stoljeća – za akcije Güntera Brusa, koji slovi kao osnivač *body arta*, Otta Mühla, Hermanna Nitscha, Rudolfa Schwarzkoglera i Arnulfa Rainera. Kako su njihove akcije subvertirale društvene tabue i isticale urođeno nasilje čovječanstva, bile su namjerno šokantne, uključujući pritom npr. samosakaćenja i pseudoreligijske ceremonije, životinjsku krv i iznutrice kao i javno oslobađanje svih tjelesnih tekućina. Tako katarzične, abreakcijske ceremonije Orgijskoga misterijskoga teatra (Orgien-Mysterien-Theater/OMT) Hermana Nitscha, koje se i danas temelje na dionizijskim ritualima, mitologiji Dioniza Zagreja, Atisa, Edipa i bakantica, katoličkoj liturgiji i psihoanalitičkoj teoriji, uključuju npr. ritualno vađenje utroba prethodno žrtvovanih životinja (usp. Warr, Jones 2000:92-93; Marjanić 2006:98-99). Inače, što se tiče spomenutoga prožimanja značenja pojmovna *akcija* i *performans*, podsjetimo da Joseph Beuys nije volio riječ *performans* i više je rabio pojam *akcija* (Tisdall 2003:81).

Svakako valja podsjetiti da je zamisao akcije kao čina bila bitna i za enformel slikarstvo 50-ih godina 20. stoljeća, npr. da spomenemo Ivu Gattina kao istaknutoga predstavnika hrvatskoga enformela, a svakako i za akciono slikarstvo (*action painting*) Jacksona Pollocka. Pollock je slikarsko platno postavio na pod, ostvarujući kretanjem površinom platna živu prisutnost tijela, gestualni trag u tehnici sipanja i prskanja bojom rasipajućih tragova (*dripping painting*) prije Bečkih akcionista koji su, dakle, počet-

kom 60-ih izabrali vlastito tijelo kao medij kojim će izraziti stanja duha epohe kakva su umjetnici enformela ili pak akcionoga slikarstva izražavali na slikama (Maković 2000:95; Šuvaković 1999:20).²

Nadalje, istaknimo da termin *akcija* ima i avangardno izvorište. Tako je Marinettijev futuristički koncept *arte-azione* (umjetnost u akciji) bio osmišljen kao umjetničko-politička bitka protiv reakcionarne, pasivne i lijene publike (Berger 2005:33).

Istaknula bih da se možda kao prve akcije na našim prostorima mogu izdvojiti ulične provokacije u okviru avangardnih nastupa mladih dadaista, zenitista okupljenih pod nazivom Traveleri, a među kojima je bio i Josip Seisel, koji se u toj avangardnoj fazi potpisivao kao Jo Klek. Oni su tih dvadesetih godina prošloga stoljeća, i to još kao

srednjoškolci, radili ulične provokacije tako da su skidanjem šešira pozdravljali konje, a ne, dakle, kočijaše. Navedenu je svakodnevnu gestu provokacije, kao i njihovu školsku predstavu *I oni će doći* (16. prosinca 1922.), Marijan Susovski odredio upravo kao *dadaističke* (Susovski 1997:17). Uostalom, RoseLee Goldberg u prvoj monografiji povijesti performansa *prvo poglavlje*, dakako, nakon uvodnoga, *posvećuje futurističkim izvedbenim “pljus-kama društvenom ukusu”*, apostrofirajući kako je rani

futuristički performans bio više manifest nego praksa i više propaganda nego stvarna produkcija. Naime, njezinom detekcijom, futuristički slikari okrenuli su se performansu kao najizravnijem načinu prisiljavanja publike da uoči njihovu ideju te su do sredine dvadesetih futuristi performans uspostavili kao zaseban umjetnički medij (Goldberg 2003:20).

Upravo iz tih dviju linija tzv. alternativnoga kazališta – dakle, jedne socijalne i druge introspekcijske – čini mi se da se može otvoriti i moguća razlikovna odrednica između performansa i akcije. Naime, dok akcija kao izvedbeni čin intervencije “u stvarnosti” pripada samo socijalnoj dimenziji, performans, naravno, ovisno o svome začetniku/začetnici, može prekrivati socijalnu i/ili pak introspekcijsku dimenziju.



Traveleri (1924.)³

Akcionizam sedamdesetih: primjer – M. Molnar, G. Trbuljak i Z. Kutnjak

Nakon kratkoga uvoda o definiciji pojma *akcija*, a na koju ćemo se spiralo vraćati tijekom ovoga eseja, krenimo sada na hrvatsku akcionističku scenu. Iako se, dakako, kolektivna gerilska akcija *Crveni Peristil* (10. siječnja 1968.) kao i ludičke akcije kratkotrajnoga djelovanja fiktivne skupine Penzioner Tihomir Simčić (1969. – 1970.),⁴ a koju je inicirao Braco Dimitrijević, mogu uzeti kao začeci akcionizma na našem prostoru u okviru nove umjetničke prakse, odnosno razdoblja neoavangarde i postavangarde (usp. Milovac 2002:146; Baljković 1978:29;

Kolektivna gerilska akcija *Crveni Peristil* (10. siječnja 1968.) kao i ludičke akcije kratkotrajnoga djelovanja fiktivne skupine Penzioner Tihomir Simčić (1969. – 1970.), a koju je inicirao Braco Dimitrijević, mogu se uzeti kao začeci akcionizma na našem prostoru u okviru nove umjetničke prakse, odnosno razdoblja neoavangarde i postavangarde.

li je li (za njih anoniman) Goran Trbuljak umjetnik ili nije, a kojom je subvertirao funkcioniranje socijalističkoga

sustava. Naime, prije odlaska u Pariz Trbuljak provodi navedeni referendum na kojemu je od ukupno 500 glasačkih listića – 259 bilo s pozitivnim odgovorom, 204 s negativnim, a 37 je proglašeno nevaljanima (Koščević 1978:99,101; Stipančić 1996:18).⁵



Goran Trbuljak, akcija-referendum, 1. veljače 1972.

Što se tiče onodobne popularne, ali isto tako u našoj politosferi i subverzivne sintagme “demokratizacija umjetnosti”, Nada Beroš je na prezentaciji projekta *Prevođenje: isto i različito* Marijana Molnara, održanoj 6. lipnja 2007. u Showroomu Galerije Nova (Zagreb) istaknula kako je kod tog umjetnika uvijek prisutna “tiha subverzija” i pritom je podsjetila na njegov transparent *Za demokratizaciju umjetnosti* (Zagreb, zgrada SKUC-a, 1981.), kojim je potvrdio svoje zanimanje za rubno područje gdje se isprepleću umjetnost i politika. Molnarovim određenjem navedeni je iskaz bio dvosmislen s obzirom da je, s jedne strane, otvarao pitanje “nije li umjetnost ipak stvar povlaštenih, uskog kruga pismenih”, a pritom se istodobno ova rečenica odčitavala i djelomičnim brisanjem dijela rečenice. Odnosno, Molnarovim pojašnjenjem: “Neki su (upravo manjina) vidjeli u tome prvenstveno riječ ‘umjetnost’, drugi pak riječ ‘demokratizacija’ koja je u kontekstu tog vremena bila čitana kao vapaj za demokracijom (Molnar 2007:34-35). Naime, kako su tada bile ispisivane poruke i slogani u javnim prostorima u navedenom duhu o ten-



Marijan Molnar, *Za demokratizaciju umjetnosti* (19. listopada 1979.)



Zlatko Kutnjak, *Umjetnost je – umjetnost nije* (1978.)

dencioznosti umjetnosti, tako u povodu navedenoga transparenta neki namjernici nisu bili u potpunosti sigurni je li bila riječ o prorežimskoj paroli ili pak o individualnoj ili kolektivnoj subverziji. Pritom, prije osmišljavanja navedenoga transparenta “tihe subverzije”, održana je Molnarova akcija-agitacija *Za demokratizaciju umjetnosti*, koju je izveo na tadašnjem Trgu Republike (Zagreb) 19. listopada 1979., kada je u sklopu izložbe-akcije Radne zajednice umjetnika skupljao potpise prolaznika: “Molio sam prolaznike koji bi se zaustavili ispred mogega rada da se pot-

pišu na papir A4 ispod teksta: ZA DEMOKRATIZACIJU UMJETNOSTI” (Molnar 2002:35). Tako je od 12 do 17 sati uspio skupiti samo 45 potpisa, s obzirom na to da je velik broj prolaznika odbio potpisati tekst. Godine 1981. navedenu je agitaciju Molnar preoblikovao i u akciju pisanja grafita u zagrebačkom pothodniku (u blizini Velesajma u Novom Zagrebu) kao i transparent na zgradi SKUC-a (usp. Molnar 2002:35-39; Marjanić 2007-2008:173).⁶ Iz 70-ih godina zadržimo se i na Kutnjakovu akcionizmu. Naime, ono što oblikuje memoriju i tradiciju, liniju razvoja performansa u riječkoj sredini, svakako čini akcionizam Zlatka Kutnjaka krajem sedamdesetih (Kutnjak 2007:36-37; Elezović 2006:8-9). Kutnjakovo akcionističko djelovanje započinje u likovnoj grupi Kastavski krug, i to akcijom *Umjetnost-je – umjetnost nije* 1978. godine (u naslovu akcije prva je riječ, dakle, preokružena). Spomenimo i da je Kutnjakova akcija, konceptualni rad *Izgažena umjetnost* (Zagreb i Rijeka, 1979.), izložen poput tepiha na ulazu u riječki Mali salon na godišnjoj izložbi HDLU Rijeka 1979. godine izazvao zgražanje i komentare tipa: “To je fašistoidno izvijavljanje bolesnog uma” (*prema* Toman 2004.).⁷

Akcije-objekti, izložbe-akcije i Martekove agitacije

Pritom valja skrenuti pozornost i na pojam *akcija-objekt* koju Tomislav Gotovac pridaje nekim svojim akcijama. Npr. kulturnu, nezaobilaznu akciju *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta* (Zagreb, volim te!), *Hommage Howardu Hawkusu i njegovu filmu Hatari!* (1961.), izvedenu u petak 13. studenoga 1981. s početkom točno u podne sa znakom Gričkoga topa na početku Ilice i ondašnjem Trgu Republike, podnaslovno određuje kao 10. akciju-objekt. Podsjetimo i na njegovu posljednju, dvanaestu akciju-objekt pod nazivom *Govorenje*. Naime, godinu dana nakon kulturnoga performansa *Zagreb, volim te!* Tom Gotovac izvodi akciju *Govorenje* (*Rio Bravo*) na Osječkom ljetu – 6. kolovoza 1982. isto tako s početkom točno u podne: potpuno nag šeće ispred osječkoga Centra mladih sve do trenutka kad dolazi “marica” koja ga odvozi u dobro poznatom smjeru. Riječ je, dakle, o njegovoj 12. akciji-objektu s



Tomislav Gotovac, *Govorenje (Rio Bravo)*, 12. akcija-objekt, 6. kolovoza 1982.

podnaslovnom odrednicom "Homage *Tišini mora* Jeana-Pierrea Melvillea, 1947.; *Mladiću s trubom* Michaela Curtiza, 1950.; *Bulevaru sumraka* Billyja Wildera, 1950.; i filmu *Osuđenik na smrt je pobjegao ili vjetar puše kamo hoće* Roberta Bressona, 1956.". U toj je akciji Gotovac, naime, samome sebi postavio zadatak da pokuša ispričati sadržaj filma *Rio Bravo* (1959.) Howarda Hawksa i da



Vlado Martek, *Umjetnost nema alternative*, grafit (1986.)

govori tako dugo dok ga organi reda ne prekinu u naumu. Međutim, zbog okolnosti pritiska, kako kaže, nastala je apsolutna *blokada* zbog koje je zaboravio sadržaj filma, tako da se akcija usredotočila na njegovo nago hodanje ispred ulaza u osječki Centar mladih. I pokušajmo predočiti pozadinu toga izvedbenoga nagog *šetuckanja*: iz unutrašnjosti zgrade Centra mladih moglo se čuti *urlanje*, a susjedi preko puta Centra pozvali su policiju s ovakvim *pojašnjenjem*: "Dodite, jedan ljudi luđak tamo se šeće!" (Gotovac 2003:169-175).

Svakako, pored akcija Tomislava Gotovca ili Antonija G. Lauera, podsjetimo na akcionizam Vlade Marteka, a pritom bih se osvrnuo i na njegovu definiciju *akcije*: "Akcija je otvorena riječ s puno prozora; nešto što sugerira dinamiku, promjenu, snagu koja shvaća prolaznost, demokračičnost" (Martek 2002:34-35).

Naime, razlikovnu odrednicu između akcije i performansa sam će umjetnik uspostaviti prema kriteriju da akcije ne izvodi na *stageu* i rijetko kada za akciju ima prethodno pripremljeni scenarij. Dakle, kao mjesto izvedbi svojih akcija i agitacija određuje ulice i zidove. Riječ je, kao će često sam istaknuti, o velikoj zapadnoj tradiciji karnevala, počevši od srednjovjekovnoga, kasnije parapoličkoga i političkoga, preko '68., štrajkova, ideala koji se na neki način uvijek pokušavaju *odmatati* na ulici kao sinegdohi urbanog prostora (Martek 2002:34-35). Prostor ulice Martek je kao akcionista odabrao kao otvoreni prostor na kojemu se svojim ponašanjem može demonstrirati i da pritom maksimalan broj ljudi to vidi, a navedenu je izvedbenu dimenziju povezao i s vlastitom opsesijom da je umjetnost velikim dijelom i komunikacija. Ipak, spomenuti postkonceptualni umjetnik uočava da pojedini teoretičari umjetnosti još uvijek akciju ne mogu smjestiti u umjetničko događanje, odnosno, zamjećuje kako se uglavnom *prihvaćaju* samo nastupi na *stageu* – performansi, dok akcije, činovi koji svjesno žele biti rubni, autsajderski, kako bi mogli djelovati *izvan centra*, ostaju uglavnom teorijski nezabilježeni (Martek 2002:34-35). Svakako u sjećanju Zagrepčana ostaju Martekovi grafiti, primjerice, *Umjetnost nema alternative* (1986.) te *Više sexa – manje rada* (1982.) koje izvodi ilegalno i noću. Za

grafit *Više sexa – manje rada* (Zagreb, Vlaška ulica, 1982.) morao je platiti kaznu, a kako se prema procjeni predstavnika vlasti nije radilo o političkom grafitu, prošao je s umjerenom novčanom kaznom i ukorom (Martek 2002:34; Šimičić 1998:230).

Podsjetimo i na Martekove pjesničke agitacije. Naime, travnja 1978. godine Martek upućuje CEFFT-u (Centar za fotografiju, film i televiziju) prijedlog za realizaciju akcije *Pjesnička agitacija* i pritom definira pojam *agitacija* (lat. *agitare* = micati, tjerati, poticati) kao usmenu i pismenu djelatnost u svrhu djelovanja na mase s pomoću rasprostranjivanja određenih ideja i parola. Martekovim riječima: "Pomoću letka (koji bi s time što bi bio i lijepljen na fasade postao i plakat) na oprobani način može se djelovati na veliki broj ljudi, s idejama koje su tzv. komorne prirode. To znači nagovor uopće na čitanje pjesama i naročito određenih, stvar je koja se tiče duhovnih vrijednosti" (prema Šimičić 1998:201). Kako prijedlog nije prihvaćen, Martek je počeo samostalno realizirati agitacije. Tako od 13. do 14. listopada 1978. u okviru simpozija T-6 = *umjetnost i društvo*, u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu, a u Centru za kulturu i informacije, Martek dijeli pjesničku agitaciju *Čitajte pjesme Majakovskog*, rukom ispisanu na papiru (Šimičić 1998:205). Nadalje, studenoga iste godine umjetnik je ostvario na ulicama Zagreba, anonimno i ilegalno, pjesničku agitaciju *Čitajte pjesme Majakovskog*. "Tekst agitacije je otisnut sitotiskom krupnim štampanim slovima u crnoj boji na horizontalnom formatu papira A4: ovu formu Martek zadržava i u budućim agitacijama. Naklada agitacije je 150 primjeka" (Šimičić 1998:206).

Spomenimo da je Grupa šestorice autora, koju su činili Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen i Sven Stilinić, kao glavni izraz djelovanja pronašla u izložbama-akcijama (Šuvaković 2002:29-31).⁸ Naime, termin "izložba-akcija" prvi puta se pojavljuje 29. svibnja 1975. godine na pozivnici za izložbu-akciju u Sopotu u Novom Zagrebu (Šimičić 1998:177),⁹ a izložbe-akcije najčešće su priredivali u javnim, izvagalerijskim prostorima, gdje su umjetnici bili prisutni uz izložene rado-

ve ili su na licu mjesta realizirali radove i akcije, a ako se izložba-akcija odvijala u galerijskom prostoru, umjetnici su čin izlaganja i djelovanja tretirali dinamično, izbjegavajući statičan postav (Šimičić 1998:177). Inače, Martek je te izložbe-akcije Grupe šestorice autora odredio kao socijalnu plastiku na tragu Josepha Beuysa – kao *umjetnost konteksta* kojom su maksimalno kontekstualizirali stvari (Martek 2002:34-35).

Anarhična forma pa tako i definicija

U daljnjem dijelu ovoga eseja o akcionističkim intervencijama zadržala bih se na pojedinim definicijama *akcije* kao i mogućim razlikovnim odrednicama akcije u odnosu na performans. Naime, Vlasta Delimar za akcije koje je izvodila 80-ih godina prošloga stoljeća navodi da su imale nevjerovatnu snagu jer su ostvarivale izravan put do publike s obzirom na to da su se zbivale izvan galerijskoga prostora i imale neposredan kontakt s publikom. Pogledajmo stoga razlikovnu odrednicu između performansa i akcije koju navodi spomenuta multimedijalna umjetnica, a povodom vlastitih akcija iz 80-ih godina. Pritom je posebice istaknula akciju *Farbanje jaja* (1980.), koju je izvela na Cresu u okviru Radne zajednice umjetnika i Umjetničke kolonije 21. juni: "Akcije su bile drugačije jer su se odigravale brzo, njihovo je trajanje uvijek bilo u nekom bliznini: dođeš, napraviš i odeš. Svidala mi se ta dinamika, a naročito ako smo radili kolektivno u sklopu nekog određenog prostora. Dosta se improviziralo. Tada smo skoro svi radili akcije. Kako sam tada bila početnik, za mene je to bio dobar uvod u performans i daljnji rad. Najluđa je bila akcija *Farbanje jaja* na Cresu gdje smo si kao tadašnja Radna zajednica umjetnika organizirali umjetničku koloniju. Publika su bili slučajni prolaznici koji su šetali obalom jer smo radili na samoj obali uz more. Dečcima sam farbala jaja u boji po njihovoj želji" (Delimar, Božić 2005:97).¹⁰ Zadržimo se i dalje na definiciji akcije koju je ponudio Josip Zanki: "Performans kao umjetnički medij uključuje više kazališnih elemenata, teatralniji je i bliži fizičkom tje-

lu samog umjetnika. Akcija je konceptualnija; nema stilizacije i ne mora uključivati umjetnika glavom i bradom” (Zanki 2008:30-31).

Podsjetimo stoga ovom prigodom na jednu od ranih Zankijevih akcija, koja je u Zadru svibnja 1987. završila intervencijom organa SUP-a koji su uklonili inkriminirane plakate. Krivce su pritom potražili među studentima koji su, po njihovu mišljenju, “bili skloni takvim idejama”. Dakle, na plakatima je te subverzivne akcije pisalo “Dolazi ledeno doba”, a poruka se dvoznačno odnosila na istoimenu art grupu čiji je član bio i Josip Zanki (Zanki 2008:30-31). Zadržimo se i na mogućoj razlikovnoj odrednici akcije i performansa u određenju Siniše Labrovića, a povodom performansa *Živio* i akcije *Protest*, izvedenih na *Salonu revolucije* (29. Salon mladih) 2008. godine. Tako je 25. listopada 2008. na dan zatvaranja Salona mladih Labrović izveo akciju *Protest*, s početnim okupljanjem sudionika te akcije, hepeninga točno u podne na Trgu žrtava fašizma, ispred HDLU-a, da bi kao akcija-šetnica krenula od HDLU-a preko Zelenoga vala i Zrinjevca, gdje su instalirane pojedine institucije moći na vlasti – npr. na Zrinjčevu broj 3 Vrhovni sud Hrvatske i Upravni sud, na broju 5 Županijski sud, a pritom je centralni dio hepeninga-šetnice završio kod Jelačićeva spomenika. U okviru je navedene akcije, a koja je modelirana kao hepening, Labrović nemušto predvodio okupljenu grupu demonstranata s megafonom u ruci, a pritom su sudionici tog protesta-šetnice nosili bijele, točnije prazne zastave i transparente bez ikakvih protestnih i demonstracijskih slogana. Dakle, u okviru tog neverbalnoga protesta (rekao bi Tomislav Gotovac ili Antonio G. Lauer – nemušte akcije) Labrovićevi su nijemi izrazi lica kao i gestikulacije izgledali kao da potiču demonstrante, protestnu povorku koja je vlastiti demonstracijski čin jednako tako izražavala nijemim gestama i grimasama kao i bijelim, neispisanim, praznim zastavama i transparentima. Čini mi se da je riječ o uspješnom činu izvedbenoga protesta koji je na način iznjenjerenoga očekivanja kod prolaznika izazivao krajnje čuđenje – tako se npr. mogao čuti komentar jedne znatljive prolaznice kako se vjerojatno radi o protestnoj skupini medicinara, očito zbog asocijacije s bijelim zastava-

ma i transparentima. Naravno, bilo je i onih koji su srdačno prepoznali i pozdravili tu izvedbenu provokaciju, podvalu protesta protiv svih instanca moći na vlasti ove *nam* buduće EU satelitske državice. Dakle, nakon Trga bana Jelačića, što je bio i središnji dio Labrovićeva nemuštooga protesta, nešto se manja povorka veselo uputila uz Radićevu i došla je tog subotnjega, sasvim vremenski ugodnoga podneva na sablasno prazan Markov trg, gdje je kraće vrijeme protestirala na južnom dijelu Trga, a da im, Labrovićevim ironijskim komentaram, “nitko nije prišao niti ih priupitao za zdravlje”. Pročitajmo daljnji Labrovićev opis izvedbe tog *nemuštooga* protesta: “I onda je, čini mi se Ivana Bago, predložila da bi zastave i transparente mogli ostaviti pred Saborom. Nekima je to izgledalo kao nepotrebna provokacija, pa smo se premišljali, a onda je nekoliko nas, zbog manje uočljivosti, prikupilo zastave da bismo ih ostavili s desne strane ulaza u Sabor. Tamo ipak nisu ostali, jer ih je pokupio klošar, nepoznat netko (raspričan, duhovit, pa i načitan) koji nam se pridružio na Trgu i odnio ih kući. Moram priznati da me je ipak iznenadilo što nas policija nije zaustavila.”

Dakle, nakon opisa akcije *Protest* poslušajmo Labrovićevo određenje razlikovnih odrednica između performansa i akcije: “Što se tiče terminologije, je li nešto performans ili akcija, o tome malo vodim računa. Često se vodim intuicijom i prema određenju radova drugih autora. *Živio* mi se činilo da jest performans jer ipak postoji distanca između mene i ‘publike’, a Šuvaković u prvoj rečenici o performansu u *Pojmovniku* kaže da je performans režirani ili neregirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred (!) publikom. U *Protestu* mi se čini kako nema te distance, nije bilo *onog* ‘pred’; svi smo bili, kad se krenulo, ‘jednaki’; mogao nam se pridružiti tko god, što je učinio i čovjek, *nepoznat netko*, koji je pokupio zastave s ulaza u Sabor. Dakle, s obzirom na Šuvakovićevo određenje da je akcija intencionalna tjelesna radnja, čin ili ostvarivanje događaja u umjetnosti, činilo mi se da je ono što smo radili u *Protestu* bliže i ‘svakodnevnom’ značenju riječi ‘akcija’.”¹¹ Dakle, dok Josip Zanki slično kao i Vlado Martek akciju definira u odrednicama konceptualnoga i nestiliziranoga



Siniša Labrović, *Protest* (2008.)

izvedbenoga čina, Siniša Labrović i Vlasta Delimar kao presudnu atribuciju u određivanju akcije postavlja odsustvo distance između umjetnika i publike. Osobno, rekla bih da se – pored ovih zanimljivih definicija akcije koju su ponudili Zanki i Labrović – najjednostavnija razlikovna odrednica između akcije i performansa može uspostaviti (možda griješim), kako sam i uvodno u ovaj stenografski prikaz istaknula, s obzirom na intervencionizam akcije. Stoga bih s obzirom na navedeno u daljnjem tekstu spomenula pojedine akcije koje su promovirale izravnu intervenciju “u stvarnost”, i to 1999. godine – u jeku političkih izbora koji su se odvijali u mentalnom sklopu između desnog i lijevog usmjerenja naših jedinih političkih opcija, a pritom je značajno da je riječ o akcijama u kojima umjetnik/umjetnica nisu nazočni, Zankijevim određenjem, i “glavom i bradom”. Tako je akcija *Urbana intervencija* (1999.) Tanje Dabo realizirana kao njezin korektivni komentar tadašnje političke (de)instalacije ravnatelja riječkoga Muzeja moderne i

suvremene umjetnosti, ali i komentar već tada dugogodišnje situacije neizvjesnosti preseljenja Muzeja u novu zgradu.¹² Naime, zgrada u koju se Muzej trebao preseliti jest zgrada u centru Rijeke, poznat kao T-objekt, i u tom je vremenu bila opasana visokim zidom i bodljikavom žicom. Pritom valja naglasiti kako je i danas sve isto, samo srećom više nema zida i žice s obzirom da se na tom prostoru utaborilo parkiralište. Podsjetimo: na tom ogromnom zidu bila su samo jedna vrata bez kvake i intervencija Tanje Dabo sastojala se u tome da je u večernjim satima kada Muzej nije radio ukrala pločicu s natpisom “Moderna galerija Rijeke, Uprava” i preselila je na ta vrata bez kvake – na zidu s bodljikavom žicom, koji je bio na stvarnoj budućoj lokaciji MMSU-a, i svojom je nefunkcionalnošću i estetikom simbolički ukazivao i na situaciju u kojoj se događala ta politička intervencija u Muzej. Istodobno, taj je rad, kako je istaknula Tanja Dabo, govorio o odnosu umjetnika, nje same kao autorice, i institucije jer instituciju najčešće i doživljava kao instancu opasa-

Čini se da je današnje doba globalne recesije pored umjetničkih akcija sve više otvoreno i za izravne političke akcije kao što je to nedavno pokazala anarhopobuna u Ateni te islandska revolucija, jer ono što nas očekuje zaključno s 2012. godinom, kao što to ističe najpoznatiji svjetski prognostičar trendova Gerald Celente, jesu tri-četiri godine konstantnoga propadanja kada će svijet do-dirnuti samo dno dna, bezdan recesije i depresije... Dakle, živjeti!

Jarak, a koji je objavljen u *Zarezu* 30. travnja 1999. godine (Dabo 2008:32-33).

Završno spomenimo iz iste godine i akciju *Tito – poštuje šestoricu* Damira Čargonje uoči državnih izbora 1999. godine, koja se sastojala od lijepljenja velikog plakata Tita i teksta njegove poruke “poštujte šestoricu”. Akcija je, kako ističe Damir Čargonja, inače ex-voditelj Kluba Palach, poput bombe odjeknula u hrvatskoj javnosti te na lice mjesta – dakle, u Kružnoj ulici, ispred Kluba Palach, osim mnogobrojnih medija dovela i velik broj raznih tipova u civilu te pripadnike policije. Tako se nekoliko dana medijima provalčila priča o razlozima postavljanja plakata i ispisivanja poruke. Pritom su bila promovirana i razna objašnjenja: za neke je to bilo prizivanje nove Jugoslavije (šest republika), za neke poruka građanima da glasuju za oporbenu šestorku, za neke rad Grupe Šestorice autora. Političari također pritom nisu ostali bez odgovora: Sanader je optuživao Račana da je to njegovo maslo, Račan Sanadera da mu želi “pakirati”, a Mesić je izjavio da je to poruka građana koji žale za ekonomski boljim vremenima. Da zaokružimo satirično-političku priču: Čargonju su

nu visokim zidom i bodljikavom žicom, s vratima kroz koja nije moguć ulaz. Potvrda njezinih osjećaja i stavova spram institucije ostvarila se i nakon urbane intervencije: naime, uslijedila je reakcija novoizabrane ravnateljice MMSU-a, prilikom prvog posjeta Muzeju same umjetnice Tanje Dabo kada je došla vratiti ukradenu pločicu te je pritom i pozvana na obavijesni razgovor i ispitivanje. Zanimljivo je da revolt institucije ipak nije potaknuo sam rad, kako je bilo za očekivati, nego članak *Tko je ukrao Modernu galeriju?*, koji potpisuje Rade



Damir Čargonja, *Tito – poštuje šestoricu* (1999.)

nekoliko puta ispitivali, ali on je svoju akciju priznao tek nakon skidanja plakata koje, uzgred rečeno, nije prošlo bez skandala. Naime, plakat je slučajno bio zalijepljen preko grafita – kukastoga križa kojega su zbunjeni i preplašeni komunalni radnici prilikom skidanja plakata Tita ostavili i tako ponovno pokrenuli lavinu medijskih natpisa u stilu: “Skinut Tito – ostao kukasti križ”. Pritom su konačno reagirali i studenti, nacrtavši na podu ispred zida u policijskom stilu šest obrisa tijela, prosuvi crvenu boju i sve omotavši trakom “STOP POLICIJA”. U međuvremenu su kukasti križ i natpis komunalni redari preko noći išarali sprejem, napravivši od svega jedno veliko oko. Tjedan dana nakon tih akcija i reakcija Čargonja je dao intervju *Novom listu* u kojemu je pojasnio razloge ove akcije, a ono što ga je pritom osobno najviše zanimalo jest hoće li uspjeti u tadašnjoj situaciji izmanipulirati moć medija, da preko njih jedan banalni čin pretvori u prvorazrednu atrakciju te da uključi sustav i kompletnu javnost. Očito je, dakle, da je u tome uspio, u okviru čega je i javno demon-

strirao da problem u javnosti nastaje kada se jedan takav lik kao što je J. B. Tito stavi u kontekst u kojemu njegova uporaba nije institucionalno kontrolirana (Čargonja 2006:34-35; *Riječke devedesete* 2006:110-117).

Dakle, spomenute su dvije akcije iz 1999. godine uslijedile nakon individualne gerilske akcije Igora Grubića *Crni Peristil* (noć s 10. na 11. siječanj 1998.), izvedene na tridesetu obljetnicu kolektivne gerilske akcije *Crveni Peristil* ili aforističkim određenjem Željka Jermana – nakon *crvenog mraka*-SKJ uslijedila je reakcija na *crni mrak*-HDZ. Sasvim je očito da Grubićev crni odraz septičke jame, kako je Sandi Vidulić metaforički opisao Grubićevu crnu mrlju iz 1998. godine na platou Peristila, ostaje upisan u kolektivnom pamćenju naše zemlje kao najjača umjetničko-politička akcija.¹³ Svakako bih ovdje spomenula i Grubićevu ilegalnu akciju *Crvena fontana*, koja je izvedena na dan službenoga posjeta (4. travnja 2008.) Georgea W. Busha u Zagrebu, u okviru koje je *neposlušni* umjetnik obojio vodu u fontani ispred Narodne banke Hrvatske na Trgu hrvatskih velikana u crvenu boju, simbolično ukazujući na prolivenu krv žrtava Busheve politike u svijetu.¹⁴

Čini se da je današnje doba globalne recesije pored umjetničkih akcija sve više otvoreno i za izravne političke akcije kao što je to nedavno pokazala anarhopobuna u Ateni te islandska revolucija, jer ono što nas očekuje zaključno s 2012. godinom, kao što to ističe najpoznatiji svjetski prognostičar trendova Gerald Celente, jesu tri-četiri godine konstantnoga propadanja kada će svijet do-dirnuti samo dno dna, bezdan recesije i depresije... Dakle, živjeti!

LITERATURA

Baljković, Nena. 1978. “Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Grupa šestorice autora”. U: *Nova umjetnička praksa 1966-1978*. Marijan Susovski, ur. Dokumenti 3-6. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, str. 29-34.

Berghaus, Günter. 2005. *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.



Igor Grubić, *Crvena fontana*, 4. travnja 2008.

Burić, Kićo. 2007. “Narušavanje teatra kao kocke”. (Razgovarale Suzana Marjanić i Anica Vlašić-Anić). *Zarez*, broj 211, 12. srpnja 2007., str. 48-49.

Čargonja, Damir. 2006. “Protiv heteronomija svih vrsta u umjetnosti”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, broj 174, 23. veljače 2006., str. 34-35.

Dabo, Tanja. 2008. “Bodljikave žice i ulašteni podovi institucija”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, broj 240, 2. listopada 2008., str. 32-33.

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

Delimar, Vlasta. 2003a. “Između tantre i policije”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, broj 99, 27. veljače 2003., str. 34-35.

Delimar, Vlasta i Milan Božić. 2005. “Performans kao prepričavanje života i 'putovanje kroz druge'”. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Treća: časopis Centra za ženske studije*, 1-2/VII, Zagreb, str. 78-99.

Dević, Ana. "Kritizirati, naplatiti, uživati zahvalnost." (<http://eicp.net/transversal/0208/devic/hr>).

Dimitrijević, Braco. *The Post Historic Times*. Anno Post Historicum XXXVI, Hrvatsko izdanje, No. 2.

Elezović, Nadežda. 2006. "Reafirmacija radikalnog buntovnika". *Novi list, Mediteran*, 18. lipnja 2006., str. 8-9.

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

Gotovac, Tomislav. 2003. "Dodite, jedan ludi ludak tamo se šećel" (Razgovarala Ana-Marija Koljanin). *Književna revija*, 4-6:169-175.

"Grupa penzioner Tihomir Simić. Čovjek i čovjek stvaralac, vizija osjećanje, stvaranje i djelo". *Novine Galerije Studentskog centra*, Zagreb, broj 12, 1969/1970, str. 33.

Knjiga i društvo 22%. Umjetnost i aktivizam. 1998. Zagreb: Autonomna tvornica kulture.

Košćević, Želimir. 1978. *Ispitivanje međuprostora*. Zagreb: Izdanje Centra za kulturnu djelatnost SSO Zagreba.

Kutnjak, Zlatko. 2007. "Ne/ravnoteže angažiranog akcionizma". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, broj 201, 8. ožujka 2007., str. 36-37.

Maković, Zvonko. 2000. "Prvorazredna izložba o bečkim pretečama body arta i performansa". *Globus*, 22. rujna 2000., str. 95.

Marjanić, Suzana. 2006. "Eksploatacija i monumentalizacija izvedbe životinje kao žive, mrtve i ubijene ideje". *Treća: časopis Centra za ženske studije*, VIII/2:97-114.

Marjanić, Suzana. 2007-2008. "Zagreb kao poligon akcija, akcija-objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, interakcijama i reakcijama". *Up&Underground*, 11-12:171-195.

Marjanić, Suzana. 2008. "Deset godina MMC-a Palach: povijest, praksa i teorija riječke performerske i akcionističke scene". U: *Krležini dani u Osijeku 2007.; 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku/ Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnosti i kaza-lište*, prir. Branko Hećimović, Zagreb – Osijek 2008., Zavod za povijest hrvatske književnosti kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, str. 451-471.

Martek, Vlado. 2002. "Akcionizam i etički fetišizam". (Razgo-

varala Suzana Marjanić). *Zarez*, broj 92, 21. studenoga 2002., str. 34-35.

Milovac, Tihomir. 2002. "Neprikladni". U: *The Misfits. Neprikladni. Conceptualist Strategies in Croatian Contemporary Art – Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. Tihomir Milovac, ur. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, str. 143-154.

Molnar, Marijan. 2002. *Akcije i ambijenti*. Zagreb: Naklada MD.

Molnar, Marijan. 2007. "Tijelo kao naboj praznine". (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, broj 209, 28. lipnja 2007., str. 34-35.

Riječke devedesete. 2006. Tekst Branko Cerovac... et al. Rijeka: MMC.

Shank, Theodore. 2002. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Stipančić, Branka. 1996. *Goran Trbuljak*. Branka Stipančić, ur. Zagreb: Galerija grada Zagreba.

Susovski, Marijan. 1997. *Josip Seissel*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

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

Šimičić, Darko. 1998. "Grupa šestorice autora: kronologija i komentari". U: *Grupa šestorice autora*. 19. 6. – 19. 7. 1998., retrospektivna izložba, Janka Vukmir, ur. Zagreb: SCCA, str. 177-308.

Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd – Novi Sad: SANU & Prometej.

Šuvaković, Miško. 2002. *Martek: fatalne figure umjetnika: eseji o umjetnosti i kulturi XX. stoljeća u Jugoistočnoj, Istočnoj i Srednjoj Europi kroz djelo(vanje) umjetnika Vlade Marteka*. Zagreb: Meandar.

Tisdall, Caroline. 2003. "Joseph Beuys i Fluxus". U: priredio i predgovor napisao Ješa Denegri, *Dossier Beuys*. Zagreb: DAF, str. 79-95.

Toman, Boris. 2004. *Preko srpa do zvijezda*. Rijeka: MMC, Galerija O.K.

Tomislav Gotovac: *monografija*. 2003. Tekstovi: Ješa Denegri, Goran Trbuljak, Hrvoje Turković; Aleksandr Battista Ilić i Diana Nenadić, ur. Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti.

Vinterhalter, Jadranka. 1998. "Fenomen grupe". U: *Grupa šestorice autora*. 19. 6. – 19. 7. 1998., retrospektivna izložba, Janka Vukmir, ur. Zagreb: SCCA, str. 39-42.

Warr, Tracey i Amelia Jones. 2006 (2000). *The Artist's Body* (Edited by Tracey Warr; Survey by Amelia Jones). London: Phaidon Press, Incorporated.

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

¹ Ono što je bilo zamjetljivo na riječkoj performerskoj i akcionističkoj sceni u razdoblju MMC-a Palach (od 1997. do 2008. godine, kada Palach djeluje pod vodstvom uprave Multimedijalnoga centra d.o.o., tvrtke uz koju se često veže pojam "poduzeće u kulturi") upravo je svijest o socijalnom performansu i akcijama, kojima akcionisti i performer ostvaruju jednu od strategija povezivanja života i umjetnosti, u ovom slučaju povezivanja sa socijalno najugroženijim skupinama (usp. Marjanić 2008:465-469).

² Svakako spomenimo i termin *akcija-kolaž* (*action-collage*) koji je za svoje radove uveo Allan Kaprow, inače poznat kao duhovni otac hepeninga, koji je kao slikar kolaže počeo proširivati u treću dimenziju i pritom ih je (prema Jeanu Dubuffetu) nazvao *asamblaži* (franc. *assemblage* – *spajanje, skla-panje*). Naime, nadahnut tehnikom Jacksona Pollocka (*action paintings*), Kaprow je razvio vlastitu tehniku koju je nazvao *akcija-kolaž*, u kojoj su različiti materijali međusobno spojeni bez nekoga logičnoga plana u kompoziciju koja je reflektirala nesvjesna stanja svijesti. Pritom, kada je asamblaže pretočio u ambijent, Kaprow ih je upotunio i kinetičkim elementima. Upravo je na temelju navedenoga principa Kaprow i strukturirao prvi hepening pod nazivom *18 Happenings in 6 Parts* (Reuben Gallery, New York, 1959) (Berger 2005:85-86).

³ Fotografija je preuzeta iz kataloga izložbe *Rubne posebnosti: Avangardna umjetnost u regiji od 1915. do 1989. godine, Zbirka Marinka Sudca*, Galerijski centar Varaždin, 19. ožujka – 10. travnja 2005.

⁴ Naime, s obzirom da se pojam *performans* (umjetnost performansa) primjenjuje i retrospektivno, kao povijesna oznaka za umjetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkoga kabareta, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala (Šuvaković 1999:241), jednako tako i pojam *akcija*, kao što je prethodno napomenuto, možemo promatrati retrospektivno, gdje se ulične akcije grupe Traveleri mogu uzeti kao začetci akcionizma u našem avangardnom kontekstu.

⁵ Čak i jednostavna gesta odabira umjetničkoga materijala,

kako to ističe Ana Dević, može funkcionirati kao kritika umjetničkoga i društvenoga sustava. Tako je jedan od najranijih primjera spontana akcija Gorana Trbuljaka iz 1969. kada umjetnik kroz postojeću rupu na vratima Moderne galerije povremeno pokazuje svoj prst bez znanja uprave (Dević, <http://>).

⁶ O ostalim formama prezentacije navedene agitacije usp. Molnar 2002:35-39.

⁷ Pritom je izravno napad došao od tadašnjega ravnatelja Moderne galerije koji se na umjetnika obrušio, kako je to odredio sam Zlatko Kutnjak, koncologorskom terminologijom (Kutnjak 2007:37).

⁸ U kasnijim izložbama-akcijama (1979. – 1981.) članovi su grupe djelomice izmijenili temeljna načela prethodnih izložbi-akcija (1975. – 1979.): prisustvo umjetnika na mjestu izlaganja, akcijsko djelovanje (Šimičić 1998:177).

⁹ Prva je izložba-akcija izvedena 11. svibnja 1975. na zagrebačkom Gradskom kupalištu na Savi, a realizirano ih je ukupno 21 (Vinterhalter 1998:41).

¹⁰ Tom je prigodom umjetnica i navela svoje akcije (usp. Delimar, Božić 2005:97). Popise performansa usp. u umjetničkoj monografiji (Delimar 2003).

¹¹ Slično određenje akcije ponudio je i Damir Stojnić, koji se jednako tako kao i Siniša Labrović zaustavio na suodnosu između izvođača i publike: "Akcija na neki način dokida granicu između izvođača i publike, i postupno se od individualno iniciranoga čina razvija do 'happeninga', kada se granica između izvođača i publike anulira. Najčešće počiva na preispitivanju uobičajenih obrazaca doživljavanja/ponašanja. Kod performansa se izvođač distancira od improviziranoga zbivanja i izražavanje svojih unutarnjih procesa prethodno koncipira, razvija strategiju kojom će stvoriti svijest o sustavu uvjeta i strukturi stvarnosti. Izvedba je jasno razdvojena od primatelja, jer umjetnik sebi stvara platformu koja ga razdvaja od publike, iako ne isključuje njen odgovor (određeni je stupanj interakcije uvijek prisutan), ali svojom demonstracijom ne očekuje od publike određeni senzibilitet, već sam gradi strukturu stvarnosti u koju nastoji uvući promatrače" (citirano iz e-maila Damira Stojnića).

¹² Intervencija je čin, akcija ili postupak kojim se postojeći poredak stvari (umjetničkoga djela, prirodna ili arhitektonskoga ambijenta, urbanih situacija) mijenja (usp. Šuvaković 1999:130). Npr. koliko dolazi do stapanja performansa i intervencije, pokazuje projekt *Zavijanje ranjenika* (na Dan antifašizma 22. lipnja 2000. u parku Dardin u Sinju) Siniše Labrovića, a koji sam umjetnik određuje kao *urbanu intervenciju/performans*, kojim je, kako ističe, liječio ranjeni spomenik poginulim partizanima.

¹³ Podsjetimo kako je u organizaciji Igora Grubića 10. srpnja 1998. ostvarena ulična manifestacija *Knjiga i društvo – 22%* kao zajednički istup-reakcija tridesetak umjetnika protiv Vladočinog zakona o PDV-u, kao kolektivna manifestacija u kojoj su se performans i akcija izrazile kao dominantne. Usp. *Knjiga i društvo 22%. Umjetnost i aktivizam* (1998.).

¹⁴ Fotografije akcije bile su izložene na umjetnikovoj izložbi *366 rituala oslobađanja*, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 20. ožujka – 25. travnja 2009.