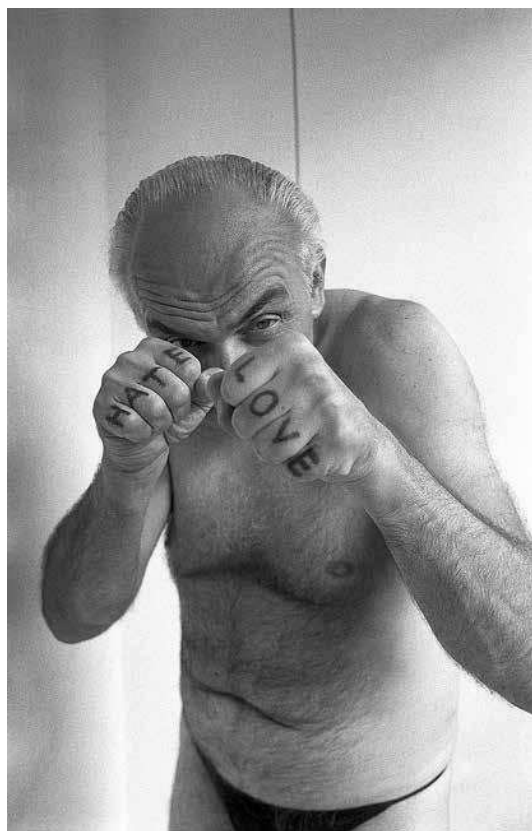


TAKO BLIZU, TAKO DALEKO – ULOGA FOTOGRAFIJE U DOKUMENTIRANJU PERFORMANSA

LEILA TOPIĆ □ Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



sl.1.-7. Grupa ViGo (Vijatović / Gotovac)
Akcija Love – Hate, 1990.
Autor fotografije: Žarko Vijatović
Ljubaznošću Žarka Vijatovića i Instituta
Tomislav Gotovac



Usporedbom dvaju performansa (Chris Burden, *Pucanj/ Shoot*, 1971. te Yves Klein, *Skok u prazno/Leap into the Void*, 1960.) koja su stekla međunarodnu slavu ponajprije zahvaljujući njihovoj fotografskoj dokumentaciji, Philip Auslander uspostavlja razliku u percepciji tih performansa.¹ Naime, općenito je prihvaćeno tumačenje da je Burdenov performans "istinski" jer postoji niz crno-bijelih fotografija koje ga dokumentiraju. Percipiramo ga kao događaj koji se uistinu dogodio, dokumentacija je slijedila akciju performerera, a rad je postao planetarno poznat te je, upravo zahvaljujući fotografskoj dokumentaciji, ušao u brojne publikacije odnosno muzejske zbirke.

Međutim, kada je posrijedi fotografija Kleinova skoka u prazno, u promatrača se pojavljuje percepcijska skepsa i ideja da se taj performans zapravo nije ni zbilo, barem ne na način na koji ga prezentira fotografija. Pretpostav-

ljamo da je riječ o elaboriranoj montaži. Upravo zbog ambivalentnosti tumačenja dokumentacije performansa Auslander stvara dvije kategorije izvedbene dokumentacije: dokumentarnu (*documentary*) i kazališnu (*theatrical*). Dokumentarna je kategorija tradicionalan dokumentacijski model u kojemu se odnosi između izvedbene umjetnosti i njezine dokumentacije promišljaju na način koji omogućuje potpunu ili djelomičnu rekonstrukciju tijeka izvedbe. Dojam fotografskog odsječka zbilje u smislu dokumenta, ikoničkog svjetloписа analognog fotoaparata bliskog zbilji, tj. dokaza kako se nešto uistinu dogodilo, paradoksalno naglašava korištenje crno-bijelom fotografijom, osobito u klasičnim performansima kakav je, primjerice, Burdenov. Naime, fotografija u boji često sugerira kako je posrijedi djelo za sebe, inokosan umjetnički rad, prije nego dokumentacija

¹ Auslander, Philip. 2009. *Toward a Hermeneutics of Performance Art Documentation*, u: *Kunsten A Falle: Lessons in the Art of Falling*, ed. Jonas Ekeborg. Horten, Norway: Preus Museum.



izvedbe. Najbolji primjer takvog poimanja razlike između crno-bijele dokumentacije i dokumentacije u boji jest fotodokumentacija performansa Vlaste Delimar *Transformacija ličnosti* iz 1980. Promatrač, ne znajući kako je riječ o dokumentaciji performansa, može zaključiti da je posrijedi fotografski ciklus. I sam sadržaj fotografija – autorica u različitoj odjeći koja mirno pozira ispred bijele pozadine, ne otkriva da je bila riječ o performansu u kojemu je galerijski prostor zagrebačke Galerije SC-a poslužio kao svojevrсна modna pista na kojoj je autorica mijenjala odjeću želeći naglasiti potencijalnu transformaciju identiteta ovisnu o trenutačnoj odjeći / o ulozi koju preuzima, sve dok na kraju performansa nije završila naga. I sama autorica napominje da se u ondašnjim produkcijskim uvjetima dokumentiranja nije moglo previše pozornosti pridavati činjenici kako se i zašto performans dokumentira. Taj je događaj bio zamišljen kao jednokratni, prostorno i vremenski ograničen prikaz koji je svoju jedinstvenost crpio upravo iz svojih kronološko-spacijalnih ograničenosti. Usto, vrijedi citirati autoricu koja je u razgovoru vođenoj u povodu pisanja ovoga teksta izjavila kako joj je bilo primarno pratiti reakcije publike na izvedbu i istodobno je kontrolirati te da nije obraćala znatniju pozornost na objektiv fotoaparata.

Nasuprot tome, fotografska dokumentacija performansa Marine Abramović *Ritam II* iz 1974., koja se sastoji od devet crno-bijelih fotografija, jasno pokazuje ideju kako je posrijedi stanoviti dodatak performansu u smislu dočaravanja konteksta, rekonstrukcije akcije, fotografski "podsjetnik" blizak samoj izvedbi. K tome, u tom primjeru fotografije performansa postaju i doslovan mu-

zeološki dodatak zbog činjenice kako je "istinska" akcija dokumentirana videokamerom, uz minimalne montažne intervencije, i projicirana na zidu Muzeja uz fotografsku dokumentaciju i fizičke memorabilije performansa poput stola i stolca kojima se umjetnica koristila. Stoga je odluka da te fotografije pripadnu Dokumentacijskome i informacijskom odjelu MSU-a posve u skladu s Auslanderovom kategorizacijom dokumentiranja performansa, dok je videodokumentaciji kustoskim interpretacijama i klasifikacijama dodijeljen status umjetničkog djela koji pripada Zbirci filma i videa MSU-a.

Kada je posrijedi Auslanderova kazališna kategorija fotografske dokumentacije, ona svojim načinom nastajanja podsjeća na pojam izvedbene fotografije. Auslander tako spominje fotografije Marcela Duchampa u ulozi Rose Selavy ili Cindy Sherman u različitim ulogama preuzetima iz holivudskih uspješnica 1970-ih. No pritom se pojavljuje i prijeor odnosno stanovita dvosmislenost jer promatrač iz tako koncipirane performativne fotografije ne može znati je li posrijedi bio *live događaj* koji se zbivao autonomno s publikom, bio planiran i koncipiran te prethodio dokumentaciji. Postavlja se pitanje je li uistinu riječ o dokumentaciji izvedbe ili o nečemu drugome poput "režirane fotografije", iako i ta sintagma pobuđuje brojne dvojbe², i to ne samo kada je riječ o klasifikaciji fotografije unutar muzejskih zbirki. Kako bilo, obje kategorije imaju zajedničku poveznicu, a to je prisutnost objektiva fotografskog aparata. Bez obzira na to je li izvedba imala publiku uživo ili je fotograf bio jedini svjedok, događaj se zbivao pred kamerama. Osim ranih performansa ili performansa u teškim uvjetima dokumentacije, performer su ubrzo postali svjesni važnosti objektiva koji bilježi radnju za budućnost, za planirane publikacije ili za potencijalno moguć ulazak u galerijsko-izlagačke institucije. Tako Gina Pane³ uzdiže i hvali upotrebu kamere jer od same koncepcije performansa kod nje postoji svijest kako stvara djelo za publiku koja nije mogla prisustvovati jednokratnom događanju performansa. Usto, ona smatra kako je fotograf integralni dio performansa do te mjere da je katkad i priječio pogled između njezinih akcija i publike. Stoga su događaji bili režirani koliko za prisutnu publiku, barem jednako toliko i za onu buduću. Time potvrđuje i ideju teoretičarke Kathy O'Dell⁴, koja tvrdi da je *umjetnost izvedbe doslovni ekvivalent vlastite reprezentacije*. Upravo je stoga i fotografija *Skoka u prazno* Yvesa Kleina dokumentacija performansa iako je sigurnosna mreža koja je dočekala umjetnika na kraju putanje skoka izbrisana jer je prostor prezentacije te izvedbe uvijek i upravo već sama ta fotografija. Tako Auslander izvodi zaključak s kojim se valja složiti, a on glasi: *ključan je odnos onaj koji se događa između fotografije i njezine publike, a ne onaj između čina dokumentiranja i izvođača odnosno fotografa i izvedbe*.

Dobar primjer stvaranja takvih veza jest fotografska dokumentacija performansa Žarka Vijatovića unutar grupe ViGo. Vijatovićeve fotografije smjeraju ka re-kreaciji ne-

² Poznati fotograf Roger Ballen tvrdi kako su sve fotografije režirane zbog odluke fotografa da objektivom uvijek nešto izostavi iz sadržaja fotografije. Izbor je uvijek režija. Vidjeti u: *Krajolici unutarnjeg uma*, razgovor s Rogerom Ballenom objavljen u *Orisu* br. 96, Zagreb, 2015.

³ Auslander, Philip. 2009. *Toward a Hermeneutics of Performance Art Documentation*, u: *Kunsten A Falle: Lessons in the Art of Falling*, ed. Jonas Ekeberg. Horten, Norway: Preus Museum, str. 93.

⁴ Ibid, str. 94.



5 Zajedničko djelovanje Vijatovića i Gotovca unutar Grupe ViGo vremenski je smješteno između kraja 1980-ih pa do Gotovčeve smrti 2010.

kadašnje izvedbe u sadašnjost, odnosno ponajprije potiču promatrača na emancipirano čitanje fotografije koja povezuje nekadašnju izvedbu sa sadašnjim interpretacijskim kontekstom. Preciznije, Vijatovićeve fotografije nastale unutar grupe ViGo⁵ (akronimi prezimena Žarka Vijatovića i Tomislava Gotovca) otkrivaju drugačiji pristup fotografiranju Gotovčevih izvedbi. Ono što razlikuje suradnju između Vijatovića i Gotovca od ostalih suradničkih Gotovčevih projekata s umjetnicima/fotografima poput Ivana Posavca, Sandra Đukića ili Tomislava Ču-

veljaka jest činjenica da je Gotovac s ovim posljednjima stvarao kazališnu dokumentaciju u smislu Auslenderove kategorizacije dokumentacije performansa. Preciznije, dokumentacije pojedinih performansa Posavca, Đukića ili Čuveljaka nastali su planski, s idejom da negiraju originalni događaj u smislu izvedbe pred objektivom fotografa odnosno da niječu vremensku prvotnost Gotovčeve izvedbe ističući uzajamnu ovisnost fotografa i performer. Međutim, kada je Vijatović fotografirao Gotovca, posrijedi je bila druga vrsta uzajamnosti čije objašnjenje



leži u samom razlogu postojanja grupe ViGo. Aktivnosti grupe ViGo uglavnom su se temeljile na druženjima, postojanju kroz drugoga, na zajedničkom iskustvu čitanja knjiga i gledanja filmova, osmišljavanju ili postavljanju izložaba te katkad na izvođenju performansa. Pritom je Gotovac bio izvođač kojemu koncept pojedinačnog autorstva nije bio važan. Njihovo je umjetničko zajedništvo bilo lišeno preciznih programskih definicija te se uglavnom događalo spontano i slučajno, utemeljeno na zajedničkim sklonostima pojedinim umjetničkim djelima, raspravama o umjetnicima, no prije svega na ideji moguće umjetnosti. ViGo-performans, preciznije hepening, za Gotovca i Vijatovića uglavnom je bio bilo koji trenutak u kojemu oni vlastitom odlukom kreiraju situacije i događaje bez obzira na to je li postojao prethodno dogovoreni scenarij. O takvom trenutku govori, primjerice, fotografska dokumentacija događaja kasnije nazvanoga *Love – Hate* iz 1990. Dokumentacija je nastala posve spontanom Gotovčevim dolaskom u tadašnji Vijatovićev dom. Vijatović je zabilježio: *Primijetio sam natpise na Tomovim šakama i kamene oblutke na koje je napisao "love" i "hate" te odmah počeo snimati. Tom je spontano reagirao mijenjajući poze!*⁶

Niz fotografija akcije *Love – Hate* svjedoči da autentičnost Vijatovićeve fotografske dokumentacije leži u uspostavljanju višestrukih veza fotografije s potencijalnom publikom, a ne samo s Gotovčevom izvedbom ili njezinom potencijalnom naknadnom rekonstrukcijom zahvaljujući fotografijama. Paradoksalno, Gotovac je svojim performansima i hepeninzima smjerao prema ukidanju granica između života i umjetnosti, ali Vijatovićeve fotografije istodobno su i dokumentacija i umjetničko djelo

ne (samo) zbog Gotovčevih performativnih sposobnosti ili zbog ideja i koncepta koji su u srži izvođenja nego zbog Vijatovićeve sposobnosti da fotografijom materializira nevideno "lice Drugog"⁷. Vijatovićeva fotodokumentacija nadrađa svoju prvobitnu ulogu uokvirivanja događaja kao performansa izvedbenim činom dokumentiranja performansa kao takvoga te postaje mjestom javne prezentacije nekoć intimne izvedbe za objektiv fotografskog aparata, pa, sukladno tomu, i mjesto performansa koje je, zahvaljujući re-medijaciji fotografije, istodobno i mjesto prezentacije.

Primljeno: 9. listopada 2018.

SO CLOSE, SO FAR – THE ROLE OF PHOTOGRAPHY IN THE DOCUMENTATION OF PERFORMANCES

In a paper entitled *So Close, So Far – the Role of Photography in the Documentation of Performances* the writer has directed her attention to the photographs from the Collection of Photography and the Documentation and Information Department of the Museum of Contemporary Art in Zagreb to explain the classification of photographic documentation by American contemporary art theorist Philip Auslander. He distinguishes between two kinds of photographic documentation, the documentary and the theatrical. Whether there are differences in the interpretations of these works, their classification into museum collections and disputes about the issues of divided or joint authorship arising from this division: these are just some of the themes that the paper opens up, making use of examples of internationally known performances, or performance documentation, of Marina Abramović, Vlasta Delimar and the ViGo group.

⁶ Topić, Leila. 2018. Miki, vidi ovo! – potencijalno važne aktivnosti grupe ViGo, katalog izložbe *ViGo – potencijalno važne aktivnosti*. GALUM/MSU, Split – Zagreb – Paris.

⁷ U smislu intersubjektivnog odnosa licem u lice, odnosno odgovornosti "za drugog" francuskog filozofa Emanuela Levinasa, koji je uvelike obilježavao suradnju Vijatovića i Gotovca sve do Gotovčeve smrti 2010.