

ljudskom iskustvu tu-bitnosti unutar vremenitosti te je tako Bitak obuhvaćen zlovoljom prema vremenitosti – i time je Bitak zaboravljen, na što upravo ukazuje Heidegger. Iskonski Bitak mora se promatrati kao onaj obuhvaćen vremenitošću jer, kako to ističe Lozar u navodu romana Thomasa Manna *Začarana gora*:

»Vrlo dobro znamo da je mijenjanje navika i uzimanje novih jedino sredstvo održanja života, osvježavanja našeg osjeta vremena, postignuća pomlađivanja, jačanja usporavanja našeg doživljaja vremena i time obnavljanja našeg životnog osjećaja uopće.« (Str. 127.)

Zbog toga se događa povratak Zarastri, nije li tako govorio Zarastura? Nije li već u *Zarastri* Nietzsche govorio o račvi vremena? O vremenu koje stoji – vječnoj dosadi, i o vremenu koje tek dolazi, nadčovjeku? Odgovore na ova pitanja svakako ostavljamo u kontekstu »Podmuklosti i spasonosnosti vremena« jer se s Lozarovim promišljanjem vraćamo na početak i otvaramo pitanje: Nije li Nietzsche nihilist? Dakako, s obzirom na sve rečeno, ako se u obzir uzme kontekst vremena, onda se još posljednjem promišljanju može dodati zatvorenost u vječnost jer upravo račva vremena, koja se dijeli na vječnu dosadu i *dynamis* volje za moći, otvara put dinamičke vječnosti ili, kako to preko Urbančića iskazuje Lozar, vjekovnosti koja nadilazi nijekanje i iskazuje »Da« životu u cjelini.

Zaključno: »Da« životu u cjelini, povratak je misaonim putovima Zarastre, koji govori o tri preobrazbe duha: kako je duh postao devom, deva lavom i lav djetetom. Nietzsche kroz nihilizam izvlači zlatnu nit i oblikuje je u kritički osvrt moderne epohe. Lozarova knjiga otvara čitatelju tok misli u kojem se propituje bit Nietzscheove kritike društvenog stanja izazvanog dekadencijom kulturne misli. Od početna pitanja o tome je li Nietzsche istinski nihilist, dolazi se do pozicije kritičkoga stava o nihilizmu. Iz toga stava moguće je zauzeti poziciju naprama nekoliko stoljeća znanstveno-filozofske misli i postaviti stvari na glavu jer se samo tako, kada se stvari okrenu naglavačke, postiže otpor prema nihilističkoj statičnosti u koji upada kultura zapadne misli. Lozarova knjiga *Nietzsche kroz nihilizam* ostvaruje svoj doprinos i postiže efekt utoliko ukoliko služi pregledu razvoja filozofske tradicije nihilizma i propitivanju korijena nihilizma. Nadalje, još i više, s propitivanjem o Nietzscheu, po Lozarovoj knjizi, da se naslutiti kako se kod Nietzschea, koji u »korijenu nihilizma« ne nalazi crnilo, već da iz stanja nihilistički potresenog europskoga duha da promišljati o rađanju nade, prkosu usudu ništavila i ustajalosti. Slobodno se može reći kako Nietzsche filozofski niče iz tla opustošena beznađem i preuzima na sebe

teret deve, da bi poput lava za ostatak stvorio zmajsku vrijednost i ostavio cvijet *dynamisa*; pokrenuo čovječje stvaralaštvo u vječitosti djeteta koje izriče »Da« životu.

**Filip Martin Svibovec**

**Katalin Cseh-Varga,**  
**Adam Czirak (ur.)**

## **Performance Art in the** **Second Public Sphere**

**Event-based Art in**  
**Late Socialist Europe**

**Routledge, Taylor & Francis Group,**  
**London, New York 2018.**

Kao što navode urednici Katalin Cseh-Varga i Adam Czirak, zbornik radova o umjetnosti performansa u »drugoj javnoj sferi« *Performance Art in the Second Public Sphere*. *Event-based Art in Late Socialist Europe* prva je interdisciplinarna analiza umjetnosti performansa u Istočnoj, Srednjoj i Jugoistočnoj Europi u razdoblju socijalizma. Tako nakon uvodnika slijede četiri cjeline: »Geopolitika i transnacionalizam umjetničke produkcije«, »Lociranje druge javne sfere«, »Vidovi roda u drugoj javnoj sferi« i »Postsocijalistička izvedba«. Naime, u uvodniku urednici ističu kako je »druga javna sfera« obično određena kao sfera Hladnoga rata te je tipična za zonu koja je bila pod utjecajem SSSR-a, a reprezentirala je neoficijelne aktivnosti; dakle, riječ je o alternativnoj kulturi koja se nalazi u stvaralačkoj dihotomiji spram oficijelne, *mainstream* kulture. Ukratko, prvi i drugi javni prostor urednici određuju kao termine koji opisuju posttotalitarno stanje te njegovu umjetničku produkciju. Predstavljene su tako umjetničke mreže Jugoslavije, Mađarske, Latvije, Litve, Poljske, Rumunjske, Istočne Njemačke i Čehoslovačke s posebnim naglaskom na diskursima koji su u to vrijeme oblikovali umjetničku praksu, vodeći se, osim nišom vizualne kulture, metodama izvedbenih studija (studija izvedbe) i medijskim studijama.

Prvu cjelinu otvara članak Roddyja Huntera koji predstavlja umrežene umjetničke projekte kao protu-javnu sferu hladnoratovske Europe, a navedenu praksu demonstrira

na primjeru rada Roberta Fillioua i njegova koncepta »The Eternal Network«, nadalje na primjeru Györgyja Galántajja i njegove *Telepatske glazbe (Telepatikus Zene, 1979.)*, na primjeru serije radova *Spatial Poem (1965. – 1975.)*, koju je koncipirao Mieko Shiomi, kao i na primjeru zajedničkoga rada Jaroslawa Kozłowskog i Andrzeja Kostołowskog, njihova »NET manifesta« (1971.). Naime, Robert Filliou bio je ranih šezdesetih začetnik koncepta »Vječna mreža« (1968.) i zajedno s Georgeom Brechtom koncipirao je umjetničku praksu telepatije. Filliou je također razvio srodnu seriju telepatskih glazbenih djela. Pritom je zanimljivo da Roddy Hunter radije koristi termin *postavanguardia* negoli *neoavangarda*, iako npr. Miško Šuvaković, čiji tekst slijedi odmah nakon Hunterova, u svome *Pojmovniku konceptualne umjetnosti* navedena dva pojma rabi u različitim povijesno ovjerenim značenjima.

Miško Šuvaković posvećuje svoj tekst taktičkim umrežavanjima u jugoslavenskoj izvedbenoj i vizualnoj umjetnosti te utvrđuje da, za razliku od istočnoeuropskih zemalja koje su bile dijelom Varšavskoga pakta, socijalistička Jugoslavija nije imala homogen koncept soerealističke kulture, već hibridni koncept s obzirom na 1948. godinu i politički prekid suradnje sa SSSR-om. Navedene heterogene prakse prepoznaje u taktičkom umrežavanju, odnosima između prve i druge javne sfere, kao i u hibridizaciji modernističke kulture i umjetnosti. Pritom ističe da se u Istočnoj Europi drugi javni prostor može odrediti kao prostor supkulture, *undergrounda* ili alternativne kulture u odnosu na prvu javnu sferu, dok je u socijalističkoj Jugoslaviji druga javna sfera bila koncipirana kao hibridna sfera. Sastojala se od privatnih prostora, izvaninstitucionalnih javnih prostora umjetnosti i kulture, kao i institucija koje su bile pod državnom kontrolom (kao što su npr. studentski kulturni centri, amaterska kazališta i filmski klubovi), a koje su evocirale iluziju o alternativnim oazama kulture i umjetnosti. Naime, s jedne strane, dok je država kontrolirala te neoficijelne umjetničke prakse, ti drugi javni prostori radili su na demokratizaciji umjetnosti i kulture prema zapadnim modelima.

Dietmar Unterkofler bavi se internacionalizmom i novom umjetničkom praksom u Jugoslaviji, a navedeno demonstrira primjerom jugoslavenskog nastupa konceptualne umjetnosti na Festivalu u Edinburghu, kao i radom grupe Bosch + Bosch. Tako u kontekstu prvoga slučaja promatra kako je put u Jugoslaviju Richarda Demarca rezultirao prvom prezentacijom jugoslavenske konceptualne umjetnosti na Festivalu u Edinburghu 1973. godine, u okviru čega je organizirao program *8 Yugoslav Artists*. Pritom je šestero umjet-

nika odabrao s beogradske scene (Marina Abramović, Neša Paripović, Gergely Urkom, Raša Todosijević i Zoran Popović); a bili su tu i Nušo i Srečo Dragan te Radomir Damjanović Damnjan.

Navedena prva cjelina zaokružena je tekstem Ileana Pintilie koja istražuje represivnu diktaturu 20. stoljeća, Ceaușescuovu Rumunjsku, gdje utvrđuje kako su izvedbeni umjetnici unatoč državnoj represiji uspjeli ostvariti male otoke stvaralaštva slobode. Naime, dok je sovjetski dio pod Gorbačovom ipak uveo umekšavanja kontrolne državne misli, Rumunjska je tih godina uvela ponovo staljinistički koncept s obzirom na to da je Nicolae Ceaușescu primijenio azijski koncept komunizma, što je potvrđeno i *Srpanjskom tezom* iz 1971. godine.

Drugu cjelinu zbornika otvara članak Cristiana Naea pod nazivom »Podrumi, tavani, ulice i dvorišta: reinvecija marginalnih umjetničkih prostora u Rumunjskoj za vrijeme socijalizma«, gdje se, među ostalim, zadržava na fenomenu ulice kao umjetničkom forumu/formi, atribuirajući ulicu kao važan znak urbanog javnog prostora. Pritom napominje da je u javnoj sferi državnog komunizma uloga ulice uglavnom nejasna i paradoksalna. Dok je na Zapadu ulica mogla biti percipirana kao »slobodna komunalna domena« (usp. J. Apple, 2012.), u takvoj je funkciji ulica rijetko percipirana u socijalističkoj Rumunjskoj zbog oštih političkih ograničenja i intenzivnog nadzora policije. Upravo u tome smislu ističe umjetnika Decebala Scriba, njegov rad *Dar* iz 1974. godine, u kontekstu kojega je umjetnik hodao ulicama Bukurešta, od bulevara Dacia do bulevara Eroilor, držeći u rukama zamišljeni objekt. Serija od četiri fotografije bilježi usamljenu šetnju umjetnika u kojoj autor prepoznaje izvedbu otpora u kontemplativnom povlačenju (hodaње ulicama noseći imaginarni dar).

Andrej Mirčev posvetio se izvedbi proleterске javne sfere, na primjeru rodne i radne prakse u umjetnosti Tomislava Gotovca, u okviru čega polazi od postavki određenja proleterске javne sfere na primjeru knjige Alexandera Klugea i Oskara Negta *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of Bourgeois and Proletarian Public Sphere* iz 1972. godine.

Andrea Bátorová interpretira neoficijelne umjetničke strategije u bivšoj Čehoslovačkoj sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, kao npr. akciju Lubomíra Ďurčeka pod nazivom *Mehanički prikazi. Prvi maj (Mechanické pohľady. 1. máj, 1980.)*, kao svojevrsnu subverziju državotvorne parade proslave Prvoga maja.

Berenika Szymanski-Düll demonstrira ekspanziju umjetničke prakse u Poljskoj, i to u kontekstu demonstracija i masovnih prosvjeda 1980-ih, pri čemu interpretira njihove estetske i izvedbene dimenzije. Naime, na primjeru štrajka u brodogradilištu *Lenjin* u Gdanjsku 1980. godine autorica utvrđuje kako je započeo proces koji se proširio od izravne i lokalne javne sfere do nacionalne i na kraju – uz pomoć stranih novinara – na transnacionalnu javnu sferu. Ukratko, 31. kolovoza 1980. poljska komunistička vlast bila je prisiljena prihvatiti osnivanje prvog nezavisnog sindikata na prostoru pod sovjetskom dominacijom.

Kata Krasznahorkai interpretira prvi mađarski hepening *Ručak (U sjećanje na Batu-kana)*, tj. *Az lunch (In memoriam Batu Kán)*, 25. lipnja 1966. (inicijatori: Gábor Altorjay i Tamás Szentjóby), koji je država smatrala prijetnjom zbog toga što je uključivao javnost i destabilizirao javnu sferu. Ukratko, Krasznahorkai je rad usmjerila na interpretaciju navedenoga prvoga mađarskoga hepeninga u izvještajima tajnih agenata, s obzirom na to da je država, umjesto strategije zabrane, primijenila osposobljavanje posebnih agenata, dobro obrazovanih u suvremenoj umjetničkoj praksi.

Laine Kristberga u članku o umjetnosti performansa u Latviji kao intermedijalnoj apropiaciji ističe kolektiv *Biroja grupa* (1971. – 1974.) kao jedan od prvih umjetničkih pokušaja stvaranja hibridnog, interdisciplinarnog projekta. Grupa je radila na tragu intermedijalnosti koju je predložio *Fluxus*-umjetnik Dick Higgins, koji je 1966. godine opisao multimedijalnu umjetnost kao umjetnost »među medijima« i predložio da je odvajanje umjetničkih medija u krute kategorije »apsolutno nevažno«. Higginsu je događaj bio krajnji »intermedium«, »neistražena zemlja koja se nalazi između kolaža, glazbe i kazališta«. Navedena je grupa utjecala na Andrisa Grinberga kada je oblikovao svoj prvi hepening *Vjenčanje Isusa Krista (Jēzus Kristus kāzas)*, u okviru kojega su Andris Grinbergs, njegova supruga, prijatelji i fotografi otišli na plažu Carnikava gdje su se bavili improviziranim vjenčanim ritualom koji je trajao dva dana. Naslov *Vjenčanje Isusa Krista* prisvojeno je iz poznate *rock* opere *Jesus Christ Superstar* (1973.) koju su Grinbergsovi uspjeli gledati prije nego što je film bio zabranjen u Latviji. Po Grinbergsovima, naslov nije imao nikakve vjerske implikacije – Kristova ikoničnost služila je samo kao medij.

Navedenu cjelinu zatvara članak Adama Cziraka o politici melankolije u čehoslovačkoj umjetnosti performansa s performativom bijega u prirodu. Navedene su izvedbe bile udaljene od radova dominantne doktrine socijalističkoga realizma i estetike konformizma

te pritom zamjećuje kako je jedna od osobina tih izvedbi u prirodi motiv melankolije. Navedeno Czirak interpretativno oprimjeruje na izvedbi Milana Knížaka *Kameni obred (Kamenný obřad)*, 1971.), kojom je umjetnik tretirao izolaciju. Svatko od sudionika/sudionica sagradio je mali krug od kamena oko sebe, u okviru kojega je stajao, mirno s pogledom prema dolje, zemlji.

Sljedeću cjelinu, o rodu u drugom javnom prostoru, čine tri teksta: Amy Bryzgel interpretira prvu i drugu javnu sferu u istočnoeuropskoj umjetnosti, u okviru čega daje prostorom određenu interpretaciju akcije *Trokat* (1979.) Sanje Iveković, koju je umjetnica izvela na svome balkonu, kao svojevrstom pragu između privatne i javne sfere, čime je sada upisana još jedna jaka interpretacija navedene akcije pored one koju je ponudila Bojana Pejić, a koja započinje motivom *žene na balkonu* kao jednog od ikonografskih motiva u povijesti zapadnog slikarstva te elaborira topografiju izvana/iznutra, javno/privatno, granica gledati/bititi gledan. Određenjem Biljane Tomić: »Žena na balkonu je *mise en scène* koji indicira rodnost upisanu u dijalektiku privatnog i javnog.« Pritom Amy Bryzgel zaključuje da, ako se izvedba nalazi unutar druge javne sfere kulture u Srednjoj i Istočnoj Europi, feministička izvedba nalazila se onda na periferiji te druge javne sfere. Jasmina Tumbas interpretira odabrane radove Raše Todosijevića, Sanje Iveković, Vlaste Delimar i Svena Stilinovića, strategije kojima se privatna sfera stavlja u političko područje javnosti. Beáta Hock utvrđuje odsutnost umjetnica u području izvedbi i akcijske umjetnosti, što se tiče mađarske kontrakulturne scene, koju kontekstualizira sličnim istočnoeuropskim kontekstom. Angelika Richter bavi se feminističkom izvedbom u Istočnoj Njemačkoj, gdje je prva i druga javna sfera pripadala umjetnicima, s tek nekoliko odabranih umjetnica, te navedenu praksu, slično kao i Amy Bryzgel, prepoznaje ne samo kao praksu istočnonjemačke umjetnosti u doba socijalizma nego i općenito umjetnosti Istočne Europe, s obzirom na to da je u to doba nedostajalo propitivanja roda, identiteta i seksualnosti.

U završnoj cjelini Maja i Reuben Fowkes interpretiraju praksu *re-enactment*a u Istočnoj Europi nakon 1989. godine i to kao kritičku strategiju, te smatraju da povijest umjetnosti performansa ne treba biti ograničena na »mitologiziranje ili sakralizaciju« u drugoj javnoj sferi, već treba biti promatrana kao kritička pozicija u odnosu na suvremeno neoliberalno umjetničko tržište. Tako, među ostalim, spominju i projekt *Narančasti pas i druge priče, još bolje iz stvarnosti* iz 2009. godine (režija: Mario Kovač, koncept: Kontejner, Performance Studies international/PSi, Zagreb), u

kontekstu čega autori prizivaju distinkciju Svena Lütticka između *re-enactmenta* koji su modelirani kao slobodne varijacije i onih koji slijede umjetnost apropijacije u pokušaju stvaranja interpretativnih razlika.

Ukratko, riječ je o iznimnoj monografiji koja dokumentira »drugi javni prostor«, ali i njegovu periferiju (npr. feminističke izvedbe kao dodatni »drugotni« javni prostor u navedenom razdoblju), kroz prizmu socioloških, antropoloških, filozofskih tekstova o javnim sferama, gdje možemo reći da je taj »drugi javni prostor« neoavangarde i postavangarde u istočnoeuropskim zemljama funkcionirao kao svojevrsni *communitas*, ako primijenimo teorijsku praksu Victora Turnera. Naime, u njegovu određenju, liminalan je položaj dvojak položaj; riječ je o protagonistima koji nisu ni sasvim vani, a ni sasvim unutra, ni ovdje ni ondje, nego između ta dva prostora. Osobe koje se nalaze u stanju liminalnosti ne posjeduju ništa; one su često nage, bez oznake i statusa; te su osobe pritom često u stanju egalitarnosti i prijateljstva. U tome stanju struktura u značenju društvene globalne veze prestala je djelovati i ovdje se javlja nova forma društvenosti – *communitas*, antistruktura, nestrukturirano područje društvene strukture gdje je često normalno rangiranje individua upravo obrnuto; riječ je o stanju *betwixt and between* društvenih kategorija i osobnoga identiteta, koju su umjetnici nove umjetničke prakse demonstrirali svojim kontrakturnim stavovima i izvedbama ili kao što je to sročio Zlatko Kutnjak – *mene (plavo) ne(t)ko (bijelo) zajebava (crveno)*. Riječ je o angažiranom i simbolističkom vizualnom tekstu Zlatka Kutnjaka u izdanju *art* časopisa-kataloga *Maj 75* (1981.), napisanu bojama jugoslavenske zastave.

**Suzana Marjanić**

## Murray Smith

### Film, Art and the Third Culture

#### A Naturalized Aesthetics of Film

Oxford University Press, Oxford 2017.

U svojoj najnovijoj knjizi, *Film, Art and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of*

*Film*, Murray Smith nastoji ujediniti humanističko-filozofski pristup umjetnosti (prvenstveno filmu) sa znanstvenim (primarno neurofiziološkim) istraživanjima ljudskih kognitivnih sposobnosti. Takav je pristup inspiriran C. P. Snowom i njegovim pozivom na uspostavljanje 'treće kulture', odnosno kulture zajedničkog djelovanja i međusobnog ravnopravnog utjecaja humanistike i znanosti. U osnovi takvog pristupa jest ono što Smith, slijedeći Owena Flanagan, naziva 'triangulacijom' estetskog iskustva, što podrazumijeva ujedinjavanje evidencije iz triju izvora prilikom proučavanja estetskih iskustava umjetničkih djela: fenomenologije, psihologije i neurofiziologije. Fenomenološka razina uključuje subjektivni, osjetilni segment određenog iskustva (tzv. *qualia*): kako se osjećamo prilikom određenog mentalnog čina. Psihološka razina odnosi se na općenite psihološke sposobnosti i funkcije za koje je naš um sposoban, a koje, argumentira Smith, moramo tumačiti iz perspektive situiranog spoznavatelja, otjelovljene kognicije i biokulture (Smith iscrpno tumači ove pozicije u knjizi, a ja ću ih ukratko objasniti u narednim odlomcima). Neurofiziološka razina opisuje što se događa u mozgu onda kada imamo određena iskustva ili koristimo psihološke sposobnosti. Integracija ovih razina može nam pomoći objasniti cijeli niz umjetničkih i estetskih djelovanja: stvaranje umjetnosti, percepciju umjetnosti (uključujući prepoznavanje boja, oblika, zvukova i ostalih manifestnih svojstava djela, ali i zahvaćanje umjetničke vrijednosti), stvaranje, prenošenje i razumijevanje značenja i mnoge druge. Takva 'naturalizirana estetika', tvrdi Smith, nudi nam bogatije istraživačke alate kojima možemo pristupiti filmu i stoga bi prihvaćanje takvih metodologija trebao biti imperativ svih koji nastoje doprinijeti ukupnom znanju i razumijevanju ljudske kulture i civilizacije. Tumačeći kontekst unutar kojeg razvija svoj pristup, Smith preispituje stavove znanstvenika i filozofa koji zastupaju ili odbacuju pretpostavke treće kulture, odnosno oprimjeruju takav istraživački program u svojim radovima, poput W. Sellarsa, supružnika Churchlanda, Stevena Pinkera, Dominica Lopez, Vittorija Gallesea i mnogih drugih.

U suvremenim je raspravama ovakav naturalistički pothvat svojevrsni 'vrući krumpir'. S jedne strane, neki filozofi smatraju kako je kolaboracija filozofije i znanosti izuzetno dobrodošla, nužna i potrebna, posebno s obzirom na sveprisutne stavove o irelevantnosti filozofije (i humanističkih znanosti) i njejoj nemoći da doprinese konkretnim spoznajama o fenomenima kojima se bavi. No s druge strane, među filozofima, možda i više nego među znanstvenicima, još uvijek prevladava svojevrsni skepticizam glede uvođenja znan-