

## O IZVEDBENIM PRAKSAMA UTEMELJENIM NA PREDZNAKU KINIČKOG

Suzana Marjanić, *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*, Zagreb, Durieux, HS AICA, 2022., 677 str.

Treća po redu knjiga Suzane Marjanić o hrvatskoj performativnoj praksi nastavak je autoričina pomnog i studioznog istraživanja izvedbenih umjetnosti u Hrvatskoj. Nakon *Kronotopa hrvatskog performansa: od Travelera do danas* (2014) te knjige *Topoi hrvatskog performansa: lokalna vizura* (2017), Marjanić se u najnovijem, trećem tomu (nadamo se ne i posljednjem) kroz dvadeset i sedam poglavlja fokusirala na stanje hrvatskoga performansa od utemeljenja samostalne Republike Hrvatske do danas. Sabrani su tekstovi u određenom obliku već bili objavljeni ili u odabranim časopisima ili zbornicima radova, a za potrebe ove knjige dorađeni su i usustavljeni kroz četiri, ne strogo razdijeljene, tematske cjeline. Knjigu otvara tekst *80-e, kraj/h etnomita o političkom bratstvu i sestrinskom jedinstvu* u kojem Marjanić kroz ključne performanse definira cijelu dekadu sumirajući valorizacijski odnos prema osamdesetima kroz pripremu programa *re-enactmenta* najvažnijih performansa i umjetničkih akcija za izložbu o osamdesetima u sklopu koje je objavljen katalog – monografija *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne* (ur. Branko Kostelnik i Feđa Vukić). U nizanju poglavlja koja su uslijedila autorica je, kako sama navodi, „*timeline* umjetnosti performansa devedesetih na domaćoj sceni“ ispisivala „autoetnografski vlastitom vremenskom lentom“ sastavljenom već za *Kronotop*, a uvjetovanom i oslonjenom na dvije nedavne izložbe posvećene devedesetima – *90-e: ožiljci* (MMSU, Rijeka, 2021., koncepcija: Janka Vukmir) te *Spoznanje! upor! reakcija!: Performans in politika v devedesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu* (+MSUM, Ljubljana, 2021., koncepcija: Bojana Piškur). U devedesetima Marjanić vidi bitnu promjenu koja se uvukla u promišljanje i izvođenje performansa. Prekretnička je točka *Crni Peristil* Igora Grubića održana u noći s 10. na 11. siječnja 1998. Štoviše, može se reći da je Grubićeva intervencija na splitskom Peristilu – izvedena kao *hommage* tridesetogodišnjici *Crvenoga Peristila* (1968) – označila konačni kraj razdoblja u kojemu je performans bio smatran gerilskom akcijom koja prkosi i građanskom duhu i sustavu umjetnosti u kojem se stvari protokolarno usustavljaju ne bi li svijet umjetnosti – kao oaza sigurnosti lišena izazovnosti rizika – umjetniku dala muzejsko-galerijski okvir

za sigurno i provjereno djelovanje. „Nažalost“, piše Marjanić, „nakon tih intervencija nismo producirali ni jednu intervenciju u javnom prostoru s takvom austom i takvom utopijskom gestom.“ Dok su *Crveni* i *Crni Peristil* bili osmišljene gerilske akcije, ulaskom u novo tisućljeće intervencije se „izvode uglavnom u okviru kustoskoga, galerijskog programa“ čime ih se lišava primarno aktivističkog potencijala. Autorica pri tome ističe tezu Nicolasa Bourriauda iz *Relacijske estetike* (1998) „da umjetnost (od) devedesetih prihvaća postojeći društveni poredak umjesto da ga promjeni. Umjetnost tako više ne želi, kao šezdesetih godina u razdoblju neoavangarde, postavljati utopije, nego želi izgrađivati konkretni prostor.“ Međutim, prešutno prihvaćanje postojećega društvenog poretka nije praksu performativne umjetnosti učinilo krajnje benignom budući da se i dalje mogu naći snažni elementi otpora prožeti logikom *kinizma* koji i jest temeljna okosnica oko koje se okuplja svih dvadeset sedam poglavlja ove knjige. Pojam kinizma, koji Foucault određuje kao ispunjenje istinskog života, ali i kao zahtjev za radikalno drugačijim životom, autorica je preuzela i iz terminologije Petera Sloterdijka korištenoga u djelu *Kritika ciničnoga uma* (1983). Sloterdijk cinični um smatra općim fenomenom današnjice, reakcijom na nihilizam suvremenoga društva proizašao iz nedostatka ili potpunog gubitka vjere u univerzalne vrijednosti. Cinički um manifestira se kroz dva rukavca – ciničnost koja ustrajava na ideološkoj kritici te klasični kinizam koji ukazuje na rascjep unutar cinizma i kritizira njegovu dvoličnost. U analizi njegova političkog oblika, Nebojša Blanuša kinizam smatra veselom drskošću oponiranja obilježenom srčanom, neukroćenim i vitalizacijskim stavom koji odbacuje univerzalne i bezuvjetne istine te prokazuje činjenice koje cinici prešućuju. U kontekstu političkoga kinizma, Blanuša dodaje da „dok cinizam podriva ne samo transparentnost sustava nego i cjelokupnu političku kulturu, dotle kinizam iznosi na vidjelo prljavo rublje ‘političke zajednice’“. Kako god, činjenica je da i cinizam i kinizam u svojoj osnovi sadrže malu dozu konkretnog aktivističkog potencijala oblikujući se i razvijajući u sigurnoj zoni komfora kakvu je zasigurno najpoznatijem ciniku, Diogenu iz Sinope, pružala vinska bačva u kojoj je živio.

U predgovoru knjizi urednica Silva Kalčić navodi kako se važnost i vrijednost ovoga izdanja ogleda u autoričinu stavljanju hrvatske umjetnosti performansa u povijesni okvir i kontekst te u uvažavanju „ideološko-političke situacije“ čemu doprinosi „njihova analiza i objašnjenje u raznim diskurzivnim okvirima (rodnome, društvenome, političkome, ideologijskome i slično)“. Još jedna stavka

pojave što knjigu lišava centralističkih pobuda te usmjerenosti na glavni grad i možda još pokoje urbano središte. Spominju se primjerice Dani performansa u Varaždinu utemeljeni 2001. godine kada započinje i osječki Performance Art Festival. Marjanić se dotiče izoliranog Ivana Šeremeta koji djeluje u Slavenskom Brodu, a piše i o Danima performansa MMC-a Rijeka, zagrebačkoj Autonomnoj tvornici kulture (ATTACK!), Festivalu Almissa Open Art utemeljenom 2010. u Omišu, alternativnim oazama nezavisne kulture poput Kluba Palach, Močvare i KuC-a Lamparna koji su otvorili članovi Labin Art Expressa. Dok su raniji *Kronotop* i *Topoi* bili usmjereniji prema dužem kronološkom razdoblju, ova je knjiga fokusirana na kroničarsko-analički pristup praksi izvedbenih umjetnosti kod nas u posljednjih tridesetak godina. Međutim, ne libi se autorica sukladno potrebama vlastitih analiza vratiti bitnim pojavama i iz ranijih razdoblja s ciljem da čitatelju jasno pokaže kako epoha od devedesetih do danas nije samonikla pojava. *Hit Parada* (1967), *Akcija TOTAL* (1970), *Guliver u zemlji čudesa* (1971), sekcija „Prijedlog“ 6. *zagrebačkog salona* pod nazivom „Grad kao prostor plastičkog zbiljanja“ (1971), *Mogućnosti za '71* (1971), *Pučke svečanosti* (1972), djelovanje Grupe šestorice autora koja je inzistirala na izvođenju javnih izložbi – akcija te na procesu demokratizacije umjetnosti, kao i Grupe TOK čiji su članovi svojim akcijama pokušali „ničiji“ javni prostor učiniti intimnim ambijentom, nezaobilazan su segment povijesti hrvatske scene izvedbenih umjetnosti koji daje smislenu cjelinu fenomenu performansa u Hrvatskoj. Kada se govori o ranijim nastojanjima, treba istaknuti da su ona bila dublje inspirirana situacionističkom pobudom iskazivanja otpora protiv društvenih normi i institucionalnih pravila (što primjerice pokazuje djelovanje Vlaste Delimar i Tomislava Gotovca), dok je u novije vrijeme prevlast uzela institucionalizacija urbanih intervencija kakve se mogu vidjeti kroz projekte *Urbane intervencije* MSU-a koji od 2006. godine kustoski vodi Ivona Kancir, *Ploha/Površina//Plane/Surface* (2008. – 2019.) Silve Kalčić ili intervencija pod nazivom *Raz/otkrivanje* (2019) kustosice Mirele Ramljak Purgar.

Primičući se kraju ovog „nagovora na čitanje“ knjige *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora* rekao bih kako se spomenuta linija otpora nerijetko povezuje sa svjesnim umjetničkim aktivizmom koji Aldo Milohnić prema terminu „ar/ctivism“ Marion Hamm naziva *artvizmom* jer je u njih upisana metodologija „gestičkog protesta i direktnih akcija u sklopu performativa J. L. Austina“. Ipak, Chantal Mouffe piše: „Bila bi ozbiljna pogreška vjerovati da umjetnički aktivizam može sâm stati na kraj neoliberalnoj hegemoniji.“ S druge

pak strane, nasuprot Milohniću stoji Damir Stojnić koji tvrdi: „Atribut ‘aktivistički/a’ jednostavno je nesretan kada ga povežemo s terminom ‘umjetnost’. Bez volje za pretjeranom oprežnošću, iznosim mišljenje da je upravo ‘angažirana umjetnost’ najpodložnija manipulaciji.“ Suzana Marjanić u sabranim je tekstovima predstavila i jednu i drugu stranu kovanice nastojeći i valorizacijski i geografski zahvatiti što širi spektar pojava izvedbenih umjetnosti. Vrijednost je njezinih tekstova vidljiva i u vještom te uvjerljivom korištenju različitih teorijskih pozicija, a sve s ciljem potpunijeg sagledavanja određene pojave. Premda Jean-Luc Nancy piše da je zadnji veliki oblik radikalne društvene kritike bila Situacionistička internacionala, pregled izvedbenih praksi utemeljenih na predznaku kiničkog pokazuje nam da umjetnici još uvijek aktivno i živo promišljaju društvenu stvarnost u kojoj žive.

Igor LOINJAK