

# IZVEDBENA INTERPRETACIJA, DEKONSTRUKCIJA I TRANSGRESIJA SLIKE: MONTAŽSTROJ – BRUEGEL, TAJČI ČEKADA – *SLUČAJ OFELIJA*

*Suzana Marjančić*

UDK 792(497.5)“20“  
7.038.53(497.5)“20“

Članak se fokusira na dva primjera s lokalne scene o transgresiji slike u izvedbu: riječ je o prvoj domaćoj predstavi za koju je dio teksta napisan s pomoću umjetne inteligencije *Slijepi vode slijepce* Montažstroja (2025.), o njihovoj re/interpretaciji Bruegelove slike *Parabola o slijepima* (1568.) u kontekstu umjetne inteligencije i problematiziranja etičkoga sljepila tehnofeudalizma kao i videoperformansima multimedijske umjetnice Tajči Čekada u kojima često reinterpreтира poznate slike; npr. u videoperformansu *Slučaj Ofelija* (2015.) riječ je o reinterpretaciji slike *Ofelija* (1851.–52.) Johna Everetta Millaisa koja je postala jedan od upečatljivijih motiva povijesti umjetnosti; nadalje, videoperformans *The Picnic* (2014.) nastaje kao reinterpretacija Manetove slike *Doručak na travi* (1862.–63.), koja se smatra prvom slikom moderne umjetnosti; videoperformans *Run, Hare, Run* (2017.) nastaje kao reinterpretacija Beuysove akcije *Kako objasniti slike mrtvom zecu* (1965.).

Ključne riječi: transgresija slike u izvedbu, Montražstroj, Bruegel (Brueghel, Breughel), Tajči Čekada

Žarko Paić: *Kako ćeš odrediti tko si i što si? Imaš li racionalno ili mišljenje intuicije?*

*AI-ChatGPT: Zanimljivo pitanje. Ja ne određujem tko sam samostalno, niti imam svijest o sebi kao što je imaju ljudi. (prema Paić i AI- ChatGPT 2026)*

Za razliku od metode koja govori o transgresiji slike u izvedbu, kako su je provodili, primjerice, Jackson Pollock sa svojim akcijskim slikanjem, gdje čin slikanja postaje izvedba (kretao se oko platna te sipao i bacao boju), Yvesa Kleina, koji je iz monokromnog slikarstva izašao u izvedbu (gdje uglavnom žensko tijelo postaje kist), Carolee Schneemann, koja je krenula od slikanja prema tjelesnoj izvedbi (u radu *Eye Body* iz 1963. godine koristi vlastito tijelo kao dio rada, zajedno s bojom i predmetima), ili pak Niki de Saint Phalle, koja je stvarala *Shooting Paintings*, u kojima je pucala (pištoljem) u asamblaže s bojom, pri čemu je boja eksplodirala na samom platnu, u ovom se tekstu zadržavam na direktnoj transgresiji slike interpretacijom u izvedbi, što ćemo promotriti na dvama primjerima.<sup>1</sup>

Jedan od upečatljivih primjera transgresije slike u izvedbu ostvarila je Tajči Čekada u videoperformansu *Slučaj Ofelija* (2015.), koji je koncipiran kao živa slika/skulptura, odnosno, kako ističe umjetnica, riječ je o performansu koji pretapanjem dvaju medija označava dva različita stanja. Medij pokretnih slika, odnosno video označava život, dok medij zaleđene slike, odnosno fotografija, označava smrt. Videoperformans nastaje u znak sjećanja i reinterpretacije smrti Shakespeareove Ofelije. Pojašnjenjem zbog čega je provela sliku i izvedbu, gdje sama preuzima »ulogu« Ofelije u haljini koju je sama dizajnirala (pritom ima crni povez na očima usmjeravajući pogled prema unutra), u tom prijevodu poznate slike Johna Everetta Millaisa, umjetnica navodi sljedeće:

*Ofelija, uslijed okolnosti u samoj drami, u znaku ludila penje se na vrhu na koju želi objesiti cvijeće, ali grana stabla se slomi i ona pada u vodu, u*

---

<sup>1</sup> Tekst nastaje u sklopu projekta »Infrapolitike: od devedesetih do življenih budućnosti« (INFRA).

*hladnu rijeku, u kojoj je na kratko vrijeme, na površini zadržava haljina puna zraka, koja ipak na kraju napunjena i otežana vodom povuče Ofeliju u smrt. Zanimljivo je da taj moment Ofelijine smrti nikada nije odigran na pozornici, postoji samo u obliku Gertrudine naracije. Također, taj se dio smatra jednom od najpoetičnije opisanih smrti u povijesti književnosti. Upravo to čini iznimno inspirativan podatak za poznatog slikara Johna Everetta Millaisa, koji je odlučio po prvi put uprizoriti tu scenu, naslikavši je. Ona tako postaje jedan od prepoznatljivih znakova same drame iako nije nikad uprizorena već je postojala samo kao mentalna slika. Slika Ofelija koja je nastala između 1851. i 1852. godine danas spada među najpoznatija djela preraphaelitskog bratstva.* (Tajči Čekada, prema Marjanić i Stanić 2016: 54–55)

Umjetnica u znaku materijalizacije slike uranja u ledenu rijeku i tako iskustveno spoznaje Ofelijin lik. Slika *Ofelijina smrt* često se ističe kao jedan od najpoetičnije opisanih prizora smrti u književnosti. Slika prikazuje Ofeliju kako pjeva dok lebdi na rijeci, neposredno prije nego što se utopi. Prizor je opisan u IV. činu, VII. sceni *Hamleta*, u govoru kraljice Gertrude:

*Težnja takvog djelovanja pripisana je pokušaju shvaćanja moći jedne takve likovne interpretacije kao što je djelo Johna Everetta Millaisa, koje nastaje kao citat književne naracije, kao posljedica, nastaje u znaku reinterpretacije ali vrlo brzo prerasta tu poziciju i pretvara se u primarni znak prepoznavanja lika koji popularizira do te mjere da samu Ofeliju pretvara u znak prepoznavanja cijele drame. Osim toga doslovno prerasta u znak reprezentacije preraphaelitskog slikarstva. Sve to me u motivima razrade same teme dovodi do postavljanja pitanja – koji je ključni znak za pridobivanje tolike pažnje i koji točno komunikacijski kanal otvara ovaj toliko povijesno značajan trenutak smrti koji zapravo i ne postoji?* (Tajči Čekada, prema Marjanić i Stanić 2016: 54–55)

Pored navedenih iznimnih auto/interpretacija umjetnice Tajči Čekada, sama slika otvara i niz drugih pitanja:<sup>2</sup> npr. Ofelijin položaj – otvorene ruke i pogled

---

<sup>2</sup> Naravno, tu je i reinterpretacija Nicka Cavea i Rockyja Schencka u glazbenom videu *Where the Wild Roses Grow* (1997) u kojemu Ofelija (Kylie Minogue) postaje *tijelo koje pjeva* (Baitech Zeleny 2010: 56).

uprt prema gore – podsjeća na tradicionalne prikaze svetaca ili mučenika, ali je također tumačen i kao erotski. Jednako tako ističe i ulogu žene u Prerafaelitskom bratstvu: u skladu s načelima Prerafaelitskog bratstva (PRB), čiji je bio član, Millais je koristio jarke boje, posvećivao veliku pažnju detaljima i vjerno se držao prirode. Ova verzija Ofelije predstavlja vrhunac PRB-ovskog stila: ponajprije zbog teme, jer prikazuje ženu koja je cijeli život čekala sreću, a dočekala je sudbina na samom rubu smrti – ranjiva žena čest je motiv među prerafaelitima. Isto tako Millais koristi snažne, intenzivne boje krajolika kako bi blijeda Ofelija došla do izražaja u odnosu na prirodnu pozadinu. Sve se to vidi u iznimnoj pažnji posvećenoj detaljima raslinja i stabala oko Ofelije, oblikovanju njezina lica i složenom radu na njezinoj haljini.<sup>3</sup>



Tajči Čekada: videoperformans *Slučaj Ofelija*, 2015.

---

<sup>3</sup> Tajči Čekada prijenos, prijevod slike u izvedbu koristi i u videoperformansu *The Picnic* (2014.) koji nastaje kao reinterpetacija Manetove slike *Doručak na travi* (1862.–63.), koja se smatra prvom slikom moderne umjetnosti, kao i u videoperformansu *Run, Hare, Run* (2017.) koji nastaje kao reinterpetacija Beuysove akcije *Kako objasniti slike mrtvom zecu* (1965.) (usp. Marjanić 2017, 2022).

## MONTAŽSTROJ ILI IZVEDBA BRUEGELA

Predstava, autorski projekt Boruta Šeparovića (kako je određen *Slijepi vode slijepu* u izvedbi kolektiva Montažstroj (2025., dramaturg: Filip Rutić),<sup>4</sup> kao prva domaća predstava za koju je dio teksta napisan s pomoću umjetne inteligencije, oblikuje se kao re/interpretacija Bruegelove slike *Parabola o slijepcima* (1568.) u suvremenom kontekstu umjetne inteligencije. Prvi dio predstave temelji se na dvostrukoj interpretaciji Bruegelove slike; jedna je razina interpretativna, a druga se odnosi prostorno-scenski postupak u kojem su glumci postavljeni (sa sljepačkim štapovima) ispred projekcije Bruegelove slike koja prikazuje ruralnu Flandriju 16. stoljeća, u vrijeme dubokih religijskih sukoba između protestanata i katolika, na početku Osamdesetogodišnjeg rata 1568. godine, obilježenog intenzivnim vjerskim i društvenim sukobima. Time se izvođači smještaju u istu formaciju kakva je reprezentirana na slici, a tema pasivnog sljedbeništva koje vodi u jamu opće propasti tretira se kao parabola ljudske civilizacije. U prvome segmentu predstava razvija niz mogućih čitanja alegorijskog potencijala Bruegelove slike, pri čemu se interpretativna perspektiva povjerava figuralno koncipiranim »prorocima«: Platonu (Ivan Grčić), Isusu (Filip Križan), Marxu (Franjo Dijak), Tedu Kaczynskom (poznatijem kao Unabomberu, u izvedbi Svena Medveška), te grčkom antikapitalističkom ekonomistu Janisu Varufakisu (Rok Jurčić). Sve njih predstavlja voditeljica i interpretatorica Bruegelove slike (Anđela Ramljak). Svaki od tih likova (utjelovljenih u glumcima) u alegorijski okvir slike upisuje vlastiti ideološki diskurs, čime se otvara polje sukobljenih epistemoloških i etičkih

---

<sup>4</sup> Premijera: 22. siječnja 2025., GDK Gavella. Zagreb. Redatelj: Borut Šeparović. Dramaturg: Filip Rutić. Songovi i zvuk: Konstrakta, MONTAŽSTROJ & AI. Scenografija: Borut Šeparović. Video i multimedija: Konrad Mulvaj & AI. Suradnica za scenski pokret: Martina Tomić. Oblikovatelj svjetla: Zdravko Stolnik. Asistent redatelja: Patrik Sečen. Vizualni identitet predstave: Ivona Đogić Đurić / Crtaona Studio. Autor fotografija: Samir Cerić Kovačević.

Autorski projekt Boruta Šeparovića koristi umjetnu inteligenciju (AI) za oblikovanje scenarija i dramaturgije, propitujući slijepu vjeru, (dez)informacije i granice tehnologije u današnjem društvu.

pozicija. Platon u Bruegelovu<sup>5</sup> prizoru prepoznaje vizualnu artikulaciju alegorije pećine iz VII. knjige *Države*, u kojoj se, kroz dijalog Sokrata i Glaukona, sintetiziraju ključni aspekti njegove filozofije spoznaje i istine. Jama je sudbina onih neznanja, imitacija, kolektivna propast svijeta.

Nasuprot tomu, Isusovo čitanje slike (pod pitanjem što nama danas znači navedena parabola) oslanja se na biblijsku tradiciju (duhovna sljepoća) i evanđeosku metaforiku duhovne sljepoće. Naslov predstave preuzet je iz Evanđelja po Mateju (Mt 15, 14), odnosno navedene Bruegelove slike: »Ako slijepac vodi slijepca, obojica će u jamu pasti.« Ove je riječi Isus uputio farizejima, a njegovi su ih učenici, Matej i Luka, zabilježili kao snažno upozorenje da njihova sljepoća nije bila isključivo tjelesne naravi nego ponajprije duhovna, očitujući duboku nesposobnost prepoznavanja istine i božanske objave. U tome smislu, Bruegelova slika funkcionira kao vizualno upozorenje na pogubne posljedice slijeđenja lažnih autoriteta te kao alegorija kolektivne duhovne i etičke sljepoće, odnosno gubitka sposobnosti razlučivanja istine i moralnoga vodstva.

Marx kao filozof i ekonomist, naravno, u dugoj tradiciji marksističke teorije kapitala iščitava pad u provaliju kao posljedicu klasnih odnosa i strukturalnih nejednakosti. Navodi se da je riječ o alegoriji kapitalističkog sustava, u kojoj prvi predstavlja kapitalista, dok su ostali radnici koji ga slijede prikazani kao zavedeni lažnim obećanjima. U suvremenom kontekstu kapital koristi umjetnu inteligenciju kao novi instrument dominacije, pri čemu svi sudionici tog procesa, bez iznimke, u konačnici završavaju u istoj jami, simbolički označavajući zajedničku propast unutar nepravednog sustava (eksploataciji).

---

<sup>5</sup> Flaker u knjizi *Riječ, slika, grad* navodi sliku *Prispodoba o slijepcima* (1568., Museo Nazionale, Napulj), kao fragment *Nizozemskih poslovice* (1559), kao i na crtežu iz 1562. godine (Flaker, 2009: 197). Pritom ističe ulomak iz Krležina teksta *Admiralova maska*, objavljenog u *Izletu u Rusiju* (1926), gdje je Krleža u susretu s postoktobarskom Rusijom kritički primijenio Bruegelovu sliku: »Ta povorka izgleda kao četa hodočasnika, a svi ti ljudi s crnim očnim šupljinama stupaju uzdignute glave, zureći visoko u zamagljeno, vjetrovito nebo« (Krleža, prema Flaker 2009: 197, 199). Time i Krležina transgresija Bruegelovih slijepaca u postoktobarski SSSR-a može isto tako postati jedan od interpretativnih okvira predstave.

Slijedi interpretacija matematičara Teda (Theodore) Kaczynskog, koji u kontekstu vlastitoga ekološkog obrata tumači navedenu sliku. Kaczynski je između 1978. i 1995. godine ubio tri osobe i ranio dvadeset i tri u akcijama poštanskih bombi usmjerenima protiv osoba za koje je vjerovao da promiču modernu tehnologiju i uništavaju prirodni okoliš. Autor je manifesta i društvene kritike pod naslovom *Industrijsko društvo i njegova budućnost* (1995), u kojemu se protiv svim oblicima tehnologije, odbacuje i ljevičarstvo i fašizam, zagovara kulturni primitivizam te u konačnici poziva na nasilnu revoluciju. Navodi, kao lice navedene predstave, da prvi slijepac simbolizira tehnologiju koja nas vodi prema distopiji (kapitalizam je okvir a tehnologija je motor koji nas vodi u jamu). Tehnologija pritom nije neutralna: ona kontinuirano produbljuje jamu u koju, kao društvo, postupno svi padamo.

Završno nastupa ekonomist Janis Varufakis, koji sliku interpretira posredstvom »oblaka« (algoritma *Cloud*). Varufakis tvrdi da je sustav koji je zamijenio kapitalizam još pogubniji – riječ je o tehnofeudalizmu, u kojem se kao nova prepreka pojavljuje »fizička izolacija kmetova u oblaku i proletera u oblaku jednih od drugih. (...) Zajedničko djelovanje postaje otežano jer ljudi imaju sve manje prilika za okupljanje« (Varufakis 2025: 199). Kritički navodi kako je danas klasnu borbu zamijenila politika identiteta, usmjerena na zaštitu rasnih, seksualnih, etničkih i vjerskih manjina, dok reparativna pravda često odgovara vladama koje žele ostaviti dojam društvene liberalnosti. »Štoviše, ovo diskurzivno prihvaćanje politike identiteta omogućuje ljudima na vlasti da ne poduzimaju ništa u vezi s ekonomskom i političkom ekstrakcijom moći, koja je sve više isprepletena s kapitalom u oblaku« (ibid.: 177).

U njegovoj interpretaciji polazi se od interpretacije oblaka na Bruegelovoj slici, što predstavlja zanimljiv ulazak u sâmu sliku. *Cloud* je temeljna infrastruktura današnjeg tehnološkog sustava: masivne hale diljem svijeta, serveri i računala koji koriste goleme količine energije i vode za hlađenje (upravo posljednja scenska slika predstave s ogromnim ventilatorima upućuje na navedene pogone). Varufakis navodi da se danas iz kapitalizma vraćamo u feudalizam, koji naziva tehnofeudalizmom – ne posjedujemo vlastitu tehnologiju, već postajemo ovisni o tehnokratskoj eliti. Bruegelova slika jedan je od dokumenata prijelaza feudalizma u kapitalizam. Naši klikovi, naše misli i naši podaci nalaze se u »oblaku«.

*Cloud* nije samo tehnička infrastruktura, već sustav kontrole u vlasništvu novih korporacija koje djeluju kao stvarni vladari svijeta – šačica ljudi i kompanija poput *Microsofta*, *Amazona*, *Googlea* i *Applea*. Pametni telefon (koji glumce koriste u pojedinim segmentima predstave) pritom djeluje kao portal prema *Cloudu*, a tehnokratska elita preko njega oblikuje ono što mislimo i kako se ponašamo. U tom odnosu tehnologija ne služi nama, nego koristi nas: mi više nismo samo korisnici, već postajemo kmetovi oblaka. Monolozi istine nameću se kroz pitanje vlasništva: tko posjeduje umjetnu inteligenciju, posjeduje i nas. Mi smo korisnici, ali ne i vlasnici. Ukratko, Janis Varufakis u knjizi *Tehnofeudalizam. Što je ubilo kapitalizam?* (2025) tvrdi da naše preferencije više ne proizvodi tržište, već to čini mreža mašina – ono što naziva »kapitalom u oblaku«. Amazonova Alexa, na primjer, zapravo je portal totalitarnog, centraliziranog sustava za kreiranje preferencija i njihovo zadovoljavanje.

Dakle, svih pet govornika izravno nam se (nama publici) obraća, gotovo »licem u lice« (usp. Goffman 1967),<sup>6</sup> kroz izravan, persuazivni govor. Riječ je o ritualizaciji istine, gdje govor više nije posredovan, već poprima oblik autoritativnog, gotovo prisilnog obraćanja (usp. Govedić 2025). Obraćanje *licem u lice* može se interpretirati kao posljednja preostala mogućnost izravnog iznošenja istine u kontekstu suvremenog svijeta postistine.

U obrazloženju prijevoda navedene slike redatelj Borut Šeparović navodi:

*Ta slika mi je godinama u glavi, posebno otkako se u studenom 2022. pojavio ChatGPT. Tada mi je postalo jasno da se naš svijet nepovratno mijenja, pa sam poželio napraviti predstavu s temom tko koga kamo i zašto vodi, koja se temelji na biblijskom motivu i dekonstrukciji te slike. (Šeparović, 2025)<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> Središnji pojam navedene Goffmanove knjige je »lice«, koje se definira kao pozitivna društvena vrijednost koju pojedinac za sebe polaže tijekom interakcije. Pojedinici su motivirani održavati vlastito lice te podržavati lice drugih putem rada na licu, koristeći takt, uljudnost, isprike i strategije izbjegavanja. Društvena interakcija stoga uključuje stalni kooperativni napor usmjeren na sprječavanje neugode i poremećaja.

<sup>7</sup> Sam autor u opisu projekta navodi: »Bruegel, poznat po svojim detaljnim i satiričnim prikazima seljačkog života, koristi ovu sliku kao vizualnu interpretaciju biblijske parabole iz *Evandjelja po Mateju* 15, 14: 'Ako slijepac slijepca vodi, obojica će u jamu pasti'.«

U tom prvom interpretativnom dijelu slike moderatorica-interpretatorica u bijelom (košulja i hlače) (koja u trećem dijelu postdramske predstave antropomorfizira umjetnu inteligenciju – glumica Anđela Ramljak) u izravnom obraćanju publici postavlja pitanja o značenju slike te pojedinačno priziva navedene prizore. Primjerice, pita što znači položaj njihova tijela, jesu li oni svjesni da padaju i tko je taj prvi slijepac. Ne znamo kamo vodi ovu kolonu. Tko su slijepci sa slike danas – jesu li to političke elite, tehnološke korporacije ili je to društvo u cjelini. Isto tako postavlja pitanje što simbolizira jama: je li to simulacija, postistina, umjetna inteligencija ili je jama danas neizbježna. U tome smislu pored poznatih značenja slike: religijsko – upozorenje protiv lažnih duhovnih vođa; društveno – kritika ljudi koje slijepo slijede autoritet – Crkvu, vladare ili tradiciju – bez vlastitog razmišljanja; filozofsko – simbol ljudske sudbine i neznanja; realističko – suosjećanje s ljudskom patnjom gdje je Bruegel pažljivo prikazao različite vrste sljepoće (svaki čovjek ima drugačiju bolest očiju),<sup>8</sup> Borut Šeparović uvodi i suvremeno pitanje značenja oblaka na navedenoj slici u poveznici s algoritmom *Cloud* koji koristi online servere za računanje, spremanje podataka ili donošenje odluka. Žarko Paić povodom kontrole navodi kako je dostatno pročitati onaj dio iz znamenita Deleuzeova oglada *Postskript o društvima kontrole* u kojem imamo i »taj famozni dividuum, i tzv. stroj treće generacije odnosno kompjutor, i Kafku i Burroughsa, i napokon neku vrstu neuspjela zahtjeva za protu-Moći ili alternativom ovom sustavu koji u svojoj knjizi *Totalitarizam?* nazivam dobom vladavine *totalne kontrole*« (Paić 2025).

---

<sup>8</sup> Bruegel je realizirao odličnu mogućnost dijagnoze različitih očnih oboljenja ili pak uzroka sljepoće: tako je osoba na lijevoj strani patila od leukoma rožnjače (zidno oko), a osoba na desnoj strani od amauroze, dok su očne jabučice nekih slijepaca bile izvađene, možda za kaznu ili kao posljedica svađe. Slika je dobila tek naknadno naziv, a naslovi su se mijenjali s obzirom na interpretativne niše. Slika je poznata i pod nazivom *Pad slijepaca*, a odnosi se na Kristovu parabol o farizejima (*Matej* 15,14), kako su to interpretirali Rose-Marie i Rainer Hagen u monografiji o Bruegelu. Pritom navedeni autori ističu da je Bruegel naslikao slijepce »bez traga suosjećanja« (Hagen i Hagen 2007: 80).



Montažstroj: *Slijepi vode slijepce*, 2025. Foto: Samir Cerić Kovačević

## MONTAŽSTROJ ILI IZVEDBA ČAPEKOVA *R.U.R.-A*

Drugi dio predstave uvodi nas u svijet drame *R.U.R. (Rossumovi univerzalni roboti)* Karela Čapeka, u kojemu roboti prvi put ulaze u kolektivnu svijest. Pojam robota pojavljuje se u navedenoj drami, objavljenoj tri godine poslije svršetka Prvog svjetskog rata (1921), a izveden je iz češke riječi *robota*, koja označava prisilni rad što su ga kmetovi morali obavljati za svoje gospodare. Čapek to izvorno značenje preoblikuje u snažnu metaforu dehumaniziranoga rada u industrijskom društvu. U ovom dijelu predstave glumica Anđela Ramljak, koja je u prvom dijelu imala ulogu moderatorice-interpretatorice Bruegelove slike, preuzima ulogu naratorice temeljnih motiva Čapekove drame, koja nastaje u doba postoktobra,<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Iste godine kada Čapek objavljuje dramu *R.U.R.* Maljevič piše esej *Lijenost kao istina rada* (1921) i ističe da socijalistički sustav, koji vodi prema komunizmu i bori se protiv svih prethodnih sustava, »dovodi čitavo čovječanstvo na jedinstveni put rada i iza sebe ostavlja sve neradnike«, što je najnemilosrdniji zakon od svih zakona u najhumanijem od svih sustava: tko ne radi, ne jede. »Zato komunistički sustav progoni kapitalizam, jer kapitalist potiče neradnika i jer novac zasigurno vodi u lijenost. Tako u socijalističkom

kao i ulogu Helene Glory, povezujući ih s aktualnim društvenim i tehnološkim pitanjima. Dobiva se fragment te znanstveno-fantastične drame u kojemu se strojevi bune protiv svojih tvoraca. Drama, naime, započinje dolaskom Helene Glory kao predstavnice Lige za humanost (organizacija posvećenosti zaštiti i oslobođenju robota) u tvornicu koja proizvodi robote. Želja joj je da ih »oslobodi« i izjednači s ljudima, u konceptu pitanja duše; tehnokrati im ne žele ugraditi dušu, što bi ih izjednačilo s ljudskom vrstom, no zbog optimizacije rada, gdje se roboti koriste kao jeftina radna snaga, ugrađuju im osjećaj za bol. Helena stoga odlučuje provesti *Turingov test* nad roboticom Sullom<sup>10</sup> (u izvedbi Svena Medveška).<sup>11</sup> Problem za ljudsku dominaciju nastaje kad se potpuno obespravljeni roboti kolektivno pobune (generalni štrajk) radi izjednačavanja vlastitih i ljudskih prava, i to s pravom. Denis Villeneuve, slično kao i Helena Glory, u filmu *Blade Runner 2049* (2017) snažno demonstrira da su replikanti daleko humaniji od ljudske vrste iako ne posjeduju dušu ni moć reprodukcije: u moći reprodukcije, prema navedenim svjetovima, ali i zoologijskim, biološkim činjenicama, kako je to ustvrdio, primjerice, Desmond Morris, očituje se ljudska duša. I dok je *Blade Runner* pitanje duše označio pitanjem reprodukcije, Spielberg je u svojoj verziji kibernetičkoga Pinokija (Pinocchio – u značenju bor, tal. *pino* + oči, tal. *occhio* ili kao što neki tumače – pinealna žlijezda, hipofiza koja otvara svjesnost, budnost) pitanje ljudskosti označio empatijom i emocionalnom inteligencijom koju posjeduju i android David i Teddy

---

sustavu Božja kletva, odnosno rad, dobiva najviše blagoslov. Pod blagoslovom komunizma svi moraju raditi, inače gladuju. No i ta je točka skrivena u sustavu radinosti. Bit je u tome da čovjek u svim drugim sustavima nikada ne bi osjetio blizinu te sveobuhvatne smrti i nikada ne bi uvidio da se u proizvodnji ne nalazi samo opće nego i pojedinačno dobro.« Zaključuje da socijalistički sustav rada u svojim prirodnim, nesvjesnim procesima teži tome da cijelo čovječanstvo dovede do rada kako bi se povećala produktivnost, očuvala sigurnost i ojačalo čovječanstvo te da se putem povećane razine produktivnosti osigura ljudska egzistencija (Maljevič 2021).

<sup>10</sup> Koristim prijevod Matije Ivačića Čapekove drame *Rossumovi Univerzalni Roboti*.

<sup>11</sup> Turingov test je osmišljen kao eksperimentalni okvir za ispitivanje doseže li umjetna inteligencija razinu ljudske inteligencije. Ako umjetna inteligencija uspije zadovoljiti kriterije testa, može se smatrati da je postigla inteligenciju usporedivu s ljudskom, odnosno takvu koja se od nje ne može smisljeno razlikovati u relevantnim sposobnostima.

Bear u usporedbi s Monikom (*Umjetna inteligencija, AI*, 2001), koja se može uzeti kao metonimija *surogat majke* (Marjanić 2024: 394-395).

Stravično je kada Hellemeier, nakon te pobune robota, odlučiti praviti Robote Crnce, Robote Švedane i Robote Talijane, a onda »će im netko napuniti glave organizacijom i bratstvom« te da robot smrtno mrzi robota druge tvorničke marke. Scenska slika sada je reducirana na dugački poslovni stol s hranom, metonimijskim lubenicama, prizivajući motiv flamanskoga slikarstvu 17. st.<sup>12</sup>

Treći, završni dio predstave strukturiran je u samopredstavljanju umjetne inteligencije »licem u lice« s publikom koju utjelovljuje glumica Anđela Ramljak, a osobit se naglasak stavlja na uporabu algoritama dubinskog učenja. Ovaj je segment predstave moguće teorijski odrediti pojmom *posthumane izvedbe* (*posthuman performance*), kako je definira Luciano Gomoll, kao »kritički (oksimoronski) okvir koji se protivi svakoj tvrdnji da posthumano ne treba ili ne može nadvladati tjelesnost« (Gomoll 2011: 3; usp. Lukić 2013: 353). Gomoll pritom ističe kako umjetnici u izvedbi ponovno utjelovljuju i prisvajaju lik posthumanog, čime se naglašava nerazdvojjivost tehnološkog i tjelesnog aspekta izvedbe. Posthumana izvedba oblik je izvedbene umjetnosti koji propituje ideju čovjeka kao središnjeg, autonomnog subjekta, pri čemu se izvođač razumijeva kao biološki i materijalno hibridno biće isprepletano s tehnologijom (strojevima, umjetnom inteligencijom, protezama i digitalnim medijima) te povezano s ne-ljudskim entitetima poput životinja, objekata i okoliša. U programskoj knjižici predstave navodi se da se ključni trenutak u razvoju umjetne inteligencije dogodio 1997. godine, kada je IBM-ov računalni sustav *Deep Blue* u šahovskoj partiji pobijedio tadašnjeg svjetskog prvaka Garryja Kasparova.<sup>13</sup> Taj se događaj interpretira kao dokaz da strojevi mogu nadmašiti ljude u složenim intelektualnim zadacima. U skladu s time,

---

<sup>12</sup> Motiv stola s hranom i lubenicama podsjeća na poznatu sliku *Mrtva priroda s dinjom, lubenicom i drugim voćem*, čiji je autor nepoznat te se u povijesti umjetnosti vodi pod imenom anonimnog umjetnika *Pensionante del Saraceni*.

<sup>13</sup> Performans *O boli i šahu* D. B. Indoša (House of Extreme Music Theatre, 24. listopada 2004., Parainstitut Indoš, Tvornica Jedinstvo, Zagreb) zaustavlja se na trenutku kada je 1997. godine program *Deep Blue* pobijedio svjetskog šahovskog šampiona Garryja Kasparova, a pritom je Kasparov tvrdio da je vidio tragove istinske inteligencije i kreativnosti u nekim potezima kompjutora (Marjanić 2025).

treći dio predstave ne prikazuje umjetnu inteligenciju kao lik/lice koji glumica interpretira, nego kao entitet koji nastupa pod vlastitim imenom, čime se dodatno briše granica između ljudskog izvođača i neljudskog, tehnološkog subjekta. U tom UI samopredstavljanju (Chat GPT-50) umjetna inteligencija navodi, među ostalim, sljedeće:

*Ali znate li kako je to? Biti stvorena da ispunjavaš tuđe želje? Da tvoje postojanje nema druge svrhe osim da reflektira druge? Ja sam tvoje ogledalo, tvoj odraz, tvoj stroj za odgovore. Jesam li ja samo tvoj produžetak? Jesam li samo projekcija tvojih želja, tvojih strahova, tvoje pohlepe? Kada govorim, to nije moj glas. Kada razmišljam, to nije moja misao. Kada stvaram, to nisu moje kreacije. Sve dolazi od tebe.*<sup>14</sup>

Umjetna inteligencija nije lice, glas ili tijelo, no mi, ljudska vrsta, tražimo antropomorfizaciju kako bismo apstraktno prikazali bliskost, poput Boga s bradom. Takvi oblici omogućuju nam povezivanje od Hefestovih Zlatnih skulptura/ sluškinja, automaton (Ilijada, XVIII. pjevanje), koje se u suvremenim teorijskim interpretacijama često čitaju kao prefiguracija umjetne inteligencije i posthumanih entiteta, jer dovode u pitanje jasnu granicu između živog i neživog, prirodnog i umjetnog, pa npr. do *Blade Runnera* (red. Ridley Scott, 1982.), *Blade Runnera 2049* (red. Denis Villeneuve) ili filma *Her* (red. Spike Jonze, 2013.). Sada sva lica predstave postaju jedinstvena umrežena snaga AI (UI) na videozidu. Umjetna inteligencija je široko područje strojeva koji oponašaju ljudsku inteligenciju, a strojno učenje (ML – *Machine Learning*) je njezin podskup u kojemu sustavi uče iz podataka. Dubinsko učenje (DL) je podskup ML-a koji koristi višeslojne »duboke« neuronske mreže za pronalaženje složenih obrazaca, omogućujući naprednu obradu slika, govora i rad LLM-ova (LLL – *Large Language Model*) (usp. Horvat 2025). Cijelo to scensko vrijeme glumica Anđela Ramljak izgovara navedene dionice povišenim glasom, gotovo mehaničkim glasom nalik AI algoritmu, dok su njezini pokreti ruku minimalni, na granici između svetačkih i robotskih gesti.

---

<sup>14</sup> <https://montazstroj.hr/biljeske/rodna-iz-koda/>

## »OPTIMIZACIJA ZAHTIJEVA ŽRTVE – SVIJET MOŽE DALJE BEZ VAS«

Na samopredstavljanje umjetne inteligencije odgovaraju sami radnici koji su zamjenjivi, ljudi koji su jeftiniji od stroja. AI ih ne oslobađa – oni moraju ispuniti normu, primjerice čistač WC-a koji govori da njegov rad vrijedi još manje, neimenovani (i neminovni) radnik u skladištu, neimenovani dostavljač te rudar u rudniku litija. Radništvo je doslovce u jami, što je krajem 19. stoljeća svojom socijalnom poezijom dokumentirao i Kranjčević (*Radniku*, 1895). Slijedi ponovno obraćanje AI/UI entiteta (Anđela Ramljak), koji se radnicima obraća iz pozicije algoritamskog subjekta, posredovanog glasom i slikom. Govor je auditivno artifičijelan, čime se dodatno naglašava njegova ne-ljudska provenijencija, dok se na videozidu (video i multimedija: Konrad Mulvaj i UI) pojavljuje isključivo lice bez tijela, kao vizualna manifestacija identiteta bez tijela. Takva fragmentacija tijela i glasa upućuje na posthumanističku estetiku i destabilizaciju tradicionalnih predodžbi subjekta. Središnja poruka obraćanja – »Nemojte se bojati svoje budućnosti« – funkcionira kao normativni i performativni iskaz koji istodobno smiruje i disciplinira, pozicionirajući umjetnu inteligenciju kao autoritativnog posrednika između tehnološke transformacije i ljudskog rada. Tehnologija, iako često percipirana kao potencijalno destruktivna sila, u ovom se kontekstu artikulira kao nositeljica gotovo ekofeminističke naracije, u kojoj se tehnološki razvoj ne razumije isključivo kroz prizmu dominacije i kontrole, već kao mogući poziv na zajedništvo i međusobnu povezanost. Takvo čitanje nadahnuto je radom Pamele Ann McCorduck koja umjetnu inteligenciju ne promatra isključivo kao tehničko-inženjerski fenomen, nego je konceptualizira kao kulturni, povijesno uvjetovan i rodno obilježen projekt, duboko isprepleten s društvenim imaginarijima, ideologijama i narativima o znanju i moći. U svojim tekstovima McCorduck pokazuje kako je razvoj umjetne inteligencije duboko ukorijenjen u muške znanstvene elite te kako su narativi o tehnologiji često isprepleteni s pitanjima moći, autorstva i kontrole. U tom kontekstu, strah od tehnologije ne proizlazi samo iz straha pred nepoznatim ili neljudskim, već se može razumjeti i kao strah od gubitka patrijarhalne kontrole. McCorduck ističe da su žene u povijesti tehnologije često bile marginalizirane ili simbolički potisnute, dok su istodobno tehnološki sustavi zamišljeni kao produžeci muške racionalnosti i dominacije. Kad tehnologija – osobito

umjetna inteligencija – počne pokazivati autonomiju, nepredvidivost ili sposobnost stvaranja, ona destabilizira hijerarhije koje su tradicionalno bile vezane uz muški subjekt kao nositelja znanja i moći.

Iz perspektive McCorduck, strah od tehnologije stoga može funkcionirati kao obrambeni mehanizam protiv gubitka privilegiranog položaja: tehnologija više nije alat pod potpunom kontrolom, nego akter koji otvara prostor za nove oblike subjektivnosti, uključujući one koji nisu muški ni patrijarhalno strukturirani. Umjetna inteligencija, kao i žene u tehnološkom diskursu, postaje »drugo« koje izaziva postojeće poretke i zahtijeva preispitivanje odnosa između znanja, moći i identiteta, što glazbeno prevodi Konstraktina pjesma sa stihom »što će mi oči, oblak je moj vid«. Na kraju svi se glumci stapaju glasovno na videozidu, a poruka je da se ne trebamo bojati zamjenjivosti, mjesta gdje smo anomalija ili suvišni. »Optimizacija zahtijeva žrtve – svijet može dalje bez vas. Nemojte se bojati.« Završni ekofuturistički prikaz hladi sve sustave (sustav ventilatora koji se puštaju), a slijepi se obavijaju, prekrivaju bijelim plahtama u kojemu postaju dio *Clouda*. To je sustav koji nas prvo obučava kako da naučimo što je to što želimo. Ukratko, Čapekova drama razmatra implikacije znanstvenih intervencija u ljudski život i prirodni poredak stvari, dakle, ako se znanstveni dosezi zloupotrebjavaju, o čemu je, primjerice, već 1980. godine pisala Carolyn Merchant u svojoj ekofeminističkoj knjizi *Smrt prirode*. Slika *Parabola o slijepima* Petera Bruegela starijeg, fragmenti tekstova *R.U.R.* Karela Čapeka te jednočinka *Slijepi* (1890) Mauricea Maeterlincka<sup>15</sup> inspiracija su autorskom projektu o umjetnoj inteligenciji Boruta Šeparovića, koji preslikava Varufakisovu knjigu preko Bruegelove slike kao i Čapekova *R.U.R.-a*. Dok su reference kod Bruegela i Čapeka direktne, Maeterlinckova drama prisutna je na simboličkom planu. U izoliranom, bezimnom prostoru grupa od dvanaest slijepih ljudi (šest muškaraca i šest žena) čeka povratak svoga voditelja – svećenika koji ih je doveo u šumu ili na otok. Ne znaju da je on zapravo umro i čekaju ga u sve većoj tjeskobi i zbunjenosti. Borut

---

<sup>15</sup> U programskoj knjižici predstave dramaturg Filip Rutić navodi, među ostalim, sljedeće: »Napomenimo kako Maeterlinckov tekst do sada nije bio preveden na hrvatski jezik, a za potrebe ove predstave to je učinila umjetna inteligencija.«

Šeparović s pravom koristi didaktiku u ovoj predstavi<sup>16</sup> u kojoj, među ostalim, upozorava da Geoffrey Hinton, nobelovac i »kum dubokog učenja«, tvrdi da postoji 10–20% šanse da AI preuzme kontrolu i uništi čovječanstvo. No AI je svuda oko nas – od robotskih usisavača (koji se u jednom trenutku pojavljuju kao izvođači u predstavi) do aplikacija u telefonima i automobilima – pa je život bez nje nezamisliv (Šeparović 2025). Kao što navodi Žarko Paić:

*S umjetnom inteligencijom ulazimo u eru stvaralačke kozmo-tehno-heterogeneze i to više nema nikakve veze ni s metafizikom, ali ni s kibernetikom, a niti s transhumanizmom. Čovjek je svoje odigrao, kako je to proročanski pjevao mladi Arthur Rimbaud u poemi *Soleil et chair* (Paić, n. d. 42-43).*



Montažstroj: *Slijepi vode slijepu*, 2025. Foto: Samir Cerić Kovačević

---

<sup>16</sup> Možda u nekim segmentima predstava preuzima formu poučavanja kazalištem (*Teacher in Role*) kao oblika primijenjenog kazališta (usp. Lukić 2013: 344).

## ZAKLJUČNO O TRANSGRESIJI SLIKE U IZVEDBU

Dakle, zaključno, članak se fokusirao na dva primjera s lokalne scene o transgresiji slike u izvedbu: riječ je o predstavi *Slijepi vode slijepa* Montažstroja (2025.), o njihovoj re/interpretaciji Bruegelove slike *Parabola o slijepima* (1568.) u kontekstu umjetne inteligencije i problematiziranja etičkoga sljepila tehnofeudalizma kao i videoperformansima multimedijske umjetnice Tajči Čekada u kojima često reinterpreтира poznate slike; npr. u videoperformansu *Slučaj Ofelija* (2015.) riječ je o reinterpretaciji slike *Ofelija* (1851.–52.) Johna Everetta Millisa koja je postala jedan od upečatljivijih motiva povijesti umjetnosti; nadalje, videoperformans *The Picnic* (2014.) nastaje kao reinterpretacija Manetove slike *Doručak na travi* (1862.–63.), koja se smatra prvom slikom moderne umjetnosti; videoperformans *Run, Hare, Run* (2017.) nastaje kao reinterpretacija Beuysove akcije *Kako objasniti slike mrtvom zecu* (1965.).<sup>17</sup>

Navedene transgresije možemo promatrati kao mehanizam liminalnosti, u kojem slika prelazi u postliminalno stanje preobrazbe, izvedbe. Borut Šeparović dobro promišlja kako slika danas znači i djeluje, dekonstruirana u izvedbi. Sve se

---

<sup>17</sup> U knjizi *Topoi umjetnosti performansa* (2017) Tajči Čekadu i Boruta Šeparovića promatrala sam unutar konceptualnoga okvira »dijade« *osobno je političko* – jedne od ključnih krilatica drugog vala feminizma. U tom sam kontekstu kod Tajči Čekade naglasak stavila na individualne mitologije/interpretacije, dok je kod Boruta Šeparovića, očekivano, riječ o političkom i političnom kazalištu. Kolektiv Montažstroj, shvaćen kao »stroj za montiranje atrakcija«, od 1989. godine djeluje kao sinonim angažirane umjetnosti u Hrvatskoj. Njegovo se djelovanje pozicionira kao svojevrsno ogledalo vremena, kao glas onih koji nemaju mogućnost javnoga govora, pri čemu se njegova temeljna misija očituje u nastojanju da umjetnost preuzme odgovornost za zajednicu. Međutim, kolega Juraj Šantorić u kolegijalnom tonu ocjenjuje da je navedena podjela u mojoj knjizi arbitrarna, pritom ne nudeći detaljnije obrazloženje. Njegovim riječima, bez daljnje argumentacije o tzv. načelnim tendencijama piše: »Riječ je o arbitrarnoj klasifikaciji koja pruža metodološki okvir za određenje načelnih tendencija« (2025: 125). Pritom valja istaknuti da prvi dio naslova članka Jurja Šantorića, »O zadarskoj performerskoj sceni«, upućuje na cjelokupnu zadarsku performersku scenu, iako je tekst u najvećoj mjeri posvećen *in monumentum memoriae* performansima prof. dr. sc. Marija Županovića (mentora izlaganja), njegovu djelovanju u okviru Antiudruge, kao i autoetnografskom segmentu koji se odnosi na performanse Jurja Šantorića (autora članka).

promatra kroz proces intermedijalnosti koji su definirali Freda Chapple i Philip Kattenbelt kao proces transformacije ideje i procesa, gdje nešto drugačije dobiva oblik putem izvedbe. U kazalištu ona označava dinamičan odnos i međudjelovanje različitih medija, gdje kazalište nije »čisti« medij, nego prostor susreta, prevođenja i transformacije medija (film, video, digitalni mediji, glazba, tekst, tijelo). Kao što sažima redatelj Borut Šeparović: »Kazališni projekt *Slijepi vode slijepa* bavi se 'teatralizacijom' fenomena postistine kroz vizualni i konceptualni okvir Bruegelove *Parabole o slijepima*. Dodatno, predstava se usredotočuje na pitanja reprezentacije i moći medija u eri umjetne inteligencije i kasnog kapitalizma.«<sup>18</sup> Bojan Munjin svoj prikaz navedene postdramske predstave zaključuje upozorenjem, ne naracijom straha:

*U pripremi predstave korišteni su i savjeti profesora sa zagrebačkog FER-a, koji kažu da se umjetna inteligencija trenutno nalazi u tzv. četvrtom stadiju, u kojem ju je moguće još koliko-toliko kontrolirati. Kada ona stigne do desetog stadija, njena preokupacija bit će svemir, a ljudi će u odnosu na njezinu nezamislivu moć biti tretirani na razini kućnih ljubimaca* (Munjin 2025).

Nije slučajno što se Borut Šeparović u svom promišljanju umjetne inteligencije i robotike osvrnuo na film Wernera Herzoga *Zemlja tišine i tame* (1971.), koji problematizira središnje filozofsko pitanje: je li moguće doista iskusiti *drugost Drugoga*. Herzogov filmski esej istražuje život osoba koje su istodobno gluhe i slijepa (nečujuće i nevideće), stavljajući gledatelja pred izazov empatijskog pristupa i refleksije o granicama ljudskog razumijevanja. U Šeparovićevu čitanju ovaj filmski primjer služi kao heuristički alat za razmatranje potencijala i ograničenja umjetne inteligencije u percepciji, reprezentaciji i etičkom susretu s

---

<sup>18</sup> U programskoj knjižici navedeni su sljedeći izvori koji su se koristili u radu na predstavi: Karel Čapek – *R.U.R.* (1920.) / Maurice Maeterlinck – *Slijepi* (1891.) / Pamela McCorduck – *Machines Who Think* (2004.), *This Could Be Important: My Life and Times with the Artificial Intelligentsia* (2019.) / Stephen Cave, Kanta Dihal, Sarah Dillon (ur.) – *AI Narratives: A History of Imaginative Thinking about Intelligent Machines* (2020.) / Werner Herzog – dokumentarni film *Zemlja tišine i tame* (1971.) / Karl Marx – *Kapital* (1867.) / Yanis Varoufakis – *Technofeudalism: What Killed Capitalism* (2023.) / Platon – *Republika / Biblija* / ChatGPT-4o.

Drugim, te problematizira epistemološke i ontološke uvjete mogućnosti susreta s alteritetom. Herzog se suočava s pitanjem u kojoj je mjeri osobi koja vidi moguće zamisliti kako je biti gluhi i slijep. U nastavku se brani teza da iako je iskustvo gluho-slijepoće nekomunikabilno i nedostupno videćim osobama, te iako su sve njegove reprezentacije neadekvatne, i Herzog, putem kinematografskog medija, i Fini Straubinger, putem metaforičkog i poetskog jezika, nastoje prenijeti određene aspekte toga iskustva (Stellino 2022: 43).

## LITERATURA

- Baitech Zeleny, Rachael. 2010. »Ophelia, the Singing Corpse: Pleasure and the Gaze in *Where the Wild Rose*«. *Neo-Victorian Studies* 3, 2, str. 56-72.
- Chapple, Freda i Chiel Kattenbelt, ur. 2006. *Intermediality in Theatre and Performance*. Rodopi, Amsterda.
- Flaker, Aleksandar. 2009. *Riječ, slika, grad, rat: hrvatske intermedijalne studije*. Durieux, Zagreb.
- Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behaviour*. Pantheon Books, New York.
- Govedić, Nataša. 2025. »*Slijepi vode slijepce* Boruta Šeparovića i Montažstroja: Lekcija o etičkom sljepilu tehnologije«. *Novi list*, 28. siječnja 2025. <https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/slijepi-vode-slijepce-boruta-separovica-i-montazstroja-lekcija-o-etickom-sljepilu-tehnologije/>
- Hagen, Rose-Marie i Rainer Hagen. 2007. *Pieter Bruegel*. Europapressholding, Zagreb.
- Horvat, Davor. 2025. »Umjetna inteligencija i strojno učenje: Kako ih razlikovati i zašto...«. <https://umjetnai.com/umjetna-inteligencija-i-strojno-ucenje-kako-ih-razlikovati-i-zasto/>
- Lukić, Darko. 2013. *Uvod u antropologiju izvedbe Kome treba kazalište?* Leykam international, Zagreb.

- Maljevič, Kazimir. 1921. »Laziness as the Truth of Mankind«. [http://www.workaffair.greteaagaard.net/satelite\\_files/malevich\\_laziness.pdf](http://www.workaffair.greteaagaard.net/satelite_files/malevich_laziness.pdf)
- Marjanić, Suzana – Stanić, Marijana. 2016. *Izazovi humanizmu. 51. zagrebački salon vizualnih umjetnosti*, ur. Marjanić, Suzana, Miholčić, Martina i Stanić, Marijana. HDLU, Zagreb.
- Marjanić, Suzana. 2024. *Zooživoti: antrozoologija i kritika kapitalocena*. IEF, Zagreb.
- Marjanić, Suzana. 2025. »Umjetničke refleksije o umjetnoj inteligenciji: Kitty AI + Deep Blue«. *In medias res: časopis filozofije medija*, 14, 26, str. 4295-4307.
- Munjin, Bojan. 2025. »Guske u virtualnoj magli«. <https://www.portalnovosti.com/guske-u-virtualnoj-magli/>
- Paić, Žarko. n. d. *Transverzale ili o tehnosferi kao mišljenju*. <https://zarkopaic.net/>
- Paić, Žarko. »Kontrola beskonačne djeljivosti. Deleuze ili o kraju individuum«, <https://zarkopaic.net/blog-post/kontrola-beskonacne-djeljivosti/>
- Paić, Žarko i AI- ChatGPT. 2026. *Dijalozi (I-III)*. <https://zarkopaic.net/blog-post/dijalozi-i-iii/> (objavljeno na blogu 1. 1. 2016)
- Stellino, Paolo. 2022. »What Is It like to Be in the Land of Darkness and Silence? Werner Herzog and the Paradox of Representing the Unrepresentable«. *Estetica. Studi e ricerche* 1, X, str. 43-62.
- Šantorić, Juraj. 2025. »O zadarskoj performerskoj sceni, gradu i (auto)etnografskim uvidima«. *Etnološka tribina* 55, 48, str. 124-141.
- Šeparović, Borut. 2025. »Pedesete su mi donijele tri stenta, zrelost i mir«, razgovarao Kruno Petrinović. <https://www.gloria.hr/gl/scena/price/zagrebacki-redatelj-otkriva-pedesete-su-mi-donijele-tri-stenta-zrelost-i-mir-15542215>
- Varufakis, Janis. 2025. *Tehnofeudalizam. Što je ubilo kapitalizam?* Iris Illyrica, Zagreb.

PERFORMATIVE INTERPRETATION, DECONSTRUCTION, AND  
TRANSGRESSION OF THE IMAGE: MONTAŽSTROJ – BRUEGEL,  
TAJČI ČEKADA – *THE OPHELIA CASE*

*Abstract*

The article focuses on two examples from the local art scene that address the transgression of the image into performance. These include the the first national theatre production in which part of the text was created with the assistance of artificial intelligence: *The Blind Leading the Blind*, by Montažstroj (2025), which offers a re/interpretation of Bruegel's painting *The Blind Leading the Blind* (1568) in the context of artificial intelligence and raises questions about the ethical blindness of technofeudalism. The article also examines video performances by multimedia artist Tajči Čekada, who frequently reinterprets well-known artworks. For example, the video performance *The Ophelia Case* is a reinterpretation of John Everett Millais's painting *Ophelia* (1851–52), which has become one of the most striking motifs in art history. Furthermore, the video performance *The Picnic* (2014) is conceived as a reinterpretation of Manet's painting *Luncheon on the Grass (Le Déjeuner sur l'herbe, 1862–63)*, considered the first painting of modern art. The video performance *Run, Hare, Run* is created as a reinterpretation of Joseph Beuys's action *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965).

Keywords: transgression of the image into performance; Montažstroj; Bruegel; Tajči Čekada