

Kostim u performansu

Mikulić, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:965285>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-26**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD
KOSTIM U PERFORMANSU - OD FUTURIZMA DO DANAS
ANA MIKULIĆ

Zagreb, prosinac 2016.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE
DIPLOMSKI STUDIJ KOSTIMOGRAFIJA

DIPLOMSKI RAD

KOSTIM U PERFORMANSU - OD FUTURIZMA DO DANAS

MENTOR: dr. sc. Krešimir Purgar

NEPOSREDNI VODITELJ: doc. dr. art. Ivana Bakal

STUDENT: Ana Mikulić

Zagreb, prosinac 2016.

Kostim u performansu - od futurizma do danas

SAŽETAK:

Performans kao režirani ili neregirani specifičan umjetnički medij inzistira na ideji, a ne na proizvodu. On je sjecište drugih umjetnosti, poput plesa, glazbe, slikarstva, arhitekture i kiparstva te je kao zaseban umjetnički medij prihvaćen tek sedamdesetih godina 20. stoljeća. U to vrijeme konceptualna je umjetnost na svom vrhuncu i izvedba je često samo demonstracija ili provedba ideje. Performans tako postaje najstvarnija umjetnička forma razdoblja.

Kostim u performansu komunicira bitne činjenice, poput emocionalnih, psihičkih, statusnih ili političkih stanja. Uspješan kostim utjelovljuje likove i pojačava uvjerljivost priče.

Ključne riječi: Performans, performativ, kostim, futurizam, dada, bauhaus, nadrealizam.

1 Sadržaj

UVOD	2
1. KOSTIMOGRAFIJA	4
1.2. Povijest kostimografije	5
1.3. Uloga kostimografije	7
2. PERFORMANS	8
2.1. Performativni oblici	9
2.1.1. Akcionizam	9
2.1.2. Body art	10
2.1.3. Hepening (happening)	11
3. PERFORMATIV	12
4. RAZVOJ AVANGARDNOG PERFORMANS	13
5. FUTURIZAM	13
5.1. Rani futuristički performans	15
5.2. Kasne futurističke aktivnosti	15
6. RUSKI PERFORMANS	17
7. DADA	20
8. NADREALIZAM	23
9. BAUHAUS	26
10. NEOAVANGARDNI PERFORMANS	29
11. POSTAVANGARDNI PERFORMANS	31
12. PERFORMANS OD OSAMDESETIH DO DANAS	34
13. PISMENI OSVRT NA LIKOVNU MAPU I KOSTIM	36
ZAKLJUČAK	40
LITERATURA	41
PRILOZI:	42

UVOD

Diplomski rad je rezultat analiziranja brojnih performansa, te istraživanja i uspoređivanja dostupne literature na uskom području performativne umjetnosti od razdoblja futurizma do danas. Razvoj performansa može se promatrati kroz tri etape, avangardni, neoavangardni i postavangardni performans. Sam predmet i tema ovog diplomskog rada je kostim u službi performansa, njegov razvoj, utjecaj, značenje i djelovanje u performansu. Cilj je što kvalitetnije i razumljivije prikazati razvoj performansa kroz spomenuta razdoblja i djelovanje kostima u ovoj vrsti umjetnosti. Cilj rada je odmaknuti kostim od kazališne umjetnosti i prikazati njegov značaj i djelovanje na drugim područjima. Kostim u performansu ponekad postaje razlog te on proizvodi sadržaj. Kada on pripada predstavi, kazališnoj ili performativnoj izvedbi, cilj mu je prenijeti snažnu emocionalnu poruku i sadržaj izvedbe.

Performans je kroz povijest imao ulogu proučavati veze između ideoloških, socijalnih i psiholoških snaga u svom društvu i okolini. Zbog pozadinske slike performansa i slanja snažne emocionalne poruke na psihološkoj razini, kostim u performansu od futurizma do danas privukao me kao tema diplomskog rada. Revolucionarnost kostima u razdoblju futurizma, dadaizma i nadrealizma, njihova avangardnost i buntovni izričaj, fenomeni su koje smatram nedovoljno istraženim u literaturi, a koji po mojem mišljenju zaslužuju veću pozornost i daju širok prostor za istraživanje. Spajanje dviju naizgled nespojivih grana znanosti i umjetnosti inspiriralo me da se ovoj problematici dublje posvetim te je pobudilo u meni kreativnost i ideju za stvaranjem performativnog kostima. Sinteza između dva polja znanosti psihologije i kostimografije, otvara veliku mogućnost istraživanja iz koje se može crpiti inspiracije. Iako psihologija kao znanost nije egzaktna i empirijski utemeljena može se vizualizirati kroz kostime te na takav direktan način prikazati cijelu problematiku tipologije ljudske ličnosti.

Inspiraciju za svoju likovnu mapu i kostim pronašla sam u petofaktorskom modelu ličnosti.¹ Cilj mog praktičnog rada/kostima u performansu bio je prikazati neurotičnog introverta koji svoj život živi kroz "tunel" u kojem se osjeća sigurno. Ako se "tunel" spusti neurotični introvert osjeća se anksiozno, depresivno, previše izloženo društvu i ugroženo. Cilj likovne

¹ Petofaktorski model ličnosti je jedno od najznačajnijih dostignuća u području psihologije ličnosti u posljednja dva desetljeća. Pojava ovog modela označila je povratak koncepta osobina u središte interesa istraživača u području ličnosti. Opis petofaktorskog modela i nazivi pojedinih faktora donekle se razlikuju kod različitih autora, a danas je najšire prihvaćena formulacija Coste i McCraea koji opisuju pet dimenzija: neuroticizam, ekstraverzija, otvorenost prema iskustvu, prilagodljivost, savjesnost.

mape je ispitati društvene stavove prema pojedinim psihološkim ličnostima. Kostimima se na subjektivni i inovativni način prezentira psihološko promišljanje o različitim crtama ličnosti, od ekstraverzije, neuroticizma do intervizije.

Na samom početku ovoga rada, predstavljen je termin kostimografije, objašnjena je i prikazana povijest kostimografije i njezina uloga u povijesnom razdoblju. Kostimografija je razmjerno nova disciplina, kostimsko (pre)odijevanje čovjeka poznato je još od prvih magijskih obreda i rituala čije je izvođenje podrazumijevalo nošenje prikladne odjeće i neku vrstu prerusavanja, u primjerice određenu životinju ili božanstvo, najčešće uz pomoć odgovarajućih maski i životinjskih koža. Od takvih početaka pa sve do danas kostimografija je pronašla svoju bitnu ulogu u društvu tj. u kazališnoj predstavi ili filmu o čemu govori i prvi podnaslov „uloga kostimografije“.

Nadalje, sljedeće poglavlje govori o performansu kao novoj umjetnosti. Performans je režirani ili neregirani događaj osnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom. Pojam performans uveden je ranih 70-ih godina i označava složene unaprijed pripremljene događaje koje postkonceptualni umjetnik, koji je ujedno i autor izvodi pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom. Idućih nekoliko poglavlja posvetila sam pojedinim performativnim oblicima i terminu performativ koji je u filozofiju jezika uveo John L. Austin na predavanjima koja je 1955. godine održao na Univerzitetu Harvard pod naslovom *How to do things with Words*.

Sljedeća poglavlja tumače razvoj performansa od futurizma do danas te prikazuju ulogu i razvoj kostima. Razvoj performansa može se promatrati kroz tri etape, avangardni performans, neoavangardni performans i postavangardni performans. Josette Feral navodi da je performans u svojim počecima imao zajedničku funkciju; osporiti estetski sustav toga doba, a da je danas kao umjetnost nestao jer se funkcija ostvarila. (Feral, 1992: 99)

Posljednje poglavlje posvetila sam pismenom osvrtu na svoju likovnu mapu i kostim koji sam izradila. Inspiraciju za izradu kostima i likovne mape pronašla sam u petofaktorskoj metodi ličnosti koja ličnosti dijeli na ekstraverziju, neuroticizam, savjesnost, ugodnost i otvorenost prema iskustvu. Pregledom dostupne literature, prikupljanjem relevantnih podataka o ovoj temi te sažimanjem reprezentativnih pristupa ovog područja performansa nastao je pregled o razvoju, ulozi i slobodi izričaja kostima u performansu.

1. KOSTIMOGRAFIJA

U analizama performansa i kazališnih predstava te proučavanjem povijesti, snaga i potencijal kostima ne ističu se dovoljno, često se zaobilaze i izostavljaju iz rasprave ili se obrađuju površno i manjkavo. Prateći razvoj performansa od njegovih početaka do danas, kostim je uvijek igrao bitnu ulogu u kvaliteti i uvjerljivosti izvedbe. Uvođenjem kostima na pozornicu dolazi od transformacije glumaca i njihove bolje snalažljivost u ulozi.

Iako je kostimografija razmjerno nova disciplina, kostimsko (pre)odijevanje čovjeka poznato je još od prvih magijskih obreda i rituala čije je izvođenje podrazumijevalo nošenje prikladne odjeće i neku vrstu prerusavanja, u primjerice određenu životinju ili božanstvo, najčešće uz pomoć odgovarajućih maski i životinjskih koža. Većina se kazališnih teoretičara i povjesničara te proučavatelja kostima stoga slaže da prapočetke scenske odjeće treba tražiti u obrednom ruhu i da je kostim prisutan od prvih proplamsaja kazališnog izričaja, dok jedan od boljih poznavatelja povijesti kazališnoga kostima, James Laver, ističe i njegovo prvenstvo u odnosu na kazališnu scenografiju, odnosno na bilo koji oblik stalnoga kazališnoga prostora. (Laver, 1951:21.)²

Glavne postavke dobre kostimografije su: točnost interpretacije zadatka, funkcionalnost i estetika. Kostimograf mora imati opću kulturu, voljeti istraživati i cijeli život učiti. Mora raditi antropološke analize podneblja/razdoblja u kojem se radnja odvija te kroz običaje i norme određenog povijesnog razdoblja likovno osmišljavati svoje likove, poznavati povijest umjetnosti, slikarske tehnike i povijesna razdoblja pojave određenih tekstilnih materijala, krojeve i izradu kostima, od šivanja do bojenja i dodatnog oslikavanja. Mora imati osnovna znanja dramaturgije, znati napraviti razradu psiholoških profila likova, te moći surađivati i biti član autorskog tima uz redatelja, scenografa, autora muzike, koreografa, dramaturga, oblikovatelja rasvjete... (<http://www.akademija-art.hr/art/izlobe/12404-baletni-kostim-u-tv-show-u-jadranke-tomi>)

Izgled kostima i njegov udio u umjetničkoj izvedbi otada će varirati ovisno o razdoblju i sredini, vladajućoj kazališnoj estetici i konvencijama, društveno-povijesnim, vjerskim i kulturološkim okolnostima i običajima, aktualnom stilu odijevanja te prirodni veza između kazališta i društva i oblicima međudnosa kazališta i kazališne publike. (Petranović, 2010:2)

² Britanski povjesničar umjetnosti. Specijalist za povijest mode, autor brojne povijesne kostimografske i modne literature.

1.2. Povijest kostimografije

Kazališni kostim antičke Grčke bio je tipiziran i povezan s likom kojeg definira te s gledateljem kojim omogućava svatiti o kojem je liku riječ. Tragični kostim simbolizirao je uzvišenost tragičnog lika i njegove priče. Razlikovao se od svakodnevne odjeće, ali se istodobno povezivao na nju kao njezina razrađenija inačica. Osnovna obilježja Stare komedije bile su kratka tunika, tajice boje kože, predimenzionirani falusi, groteskno izobličavanje tijela, posebice trbuha i stražnjice te maske, dok je kostim Nove komedije bio nešto pristojni, jasnije zasnovan na odjeći iz svakodnevnog života i prožet bojama simboličnim za status i narav lika, a maske su bile realnije. (Petranović, 2010:3)

U rimskom su se kazalištu tragedija i komedija uz veće ili manje modifikacije oslanjale na postojeće grčke uzore, zadržavši simboliku i karakterističnost pojedinih detalja. Simbolikom boja izražavali su raspoloženje i narav dramskih likova, a kostimi su iskazivali mjesto i zadaću unutar dramske radnje. Kada je u kasnijem razdoblju rimsko kazalište počelo pokazivati naglašenu sklonost luksuzu i ekstravaganciji, scenska je odjeća poprimila stanovite značajke spektakularnosti privlačne široj publici. (D'Amico, 1972:71)

Srednjovjekovni kostim bio je mješavina svakodnevne, bilo crkvene ili civilne odjeće te simboličkih detalja koji su pojašnjavali identitet pojedinog lika. U prvim srednjovjekovnim liturgijskim dramama odjeću je sukladno temi, prostoru izvođenja i izvođačima mahom činilo crkveno ruho, no u kasnijim prikazajskim tekstovima, proširivanje i obogaćivanje sadržaja, izlazak iz crkve na prostore javnih gradskih trgova i uključivanje bratovština i cehova u izvedbi misterija, mirakula i moraliteta, rezultiralo je širenjem kazališnog kostima, kako na suvremenu odjeću, ako na emblematične kostime za personificirane i alegorijske likove srednjovjekovne drame. (Petranović, 2010:4)

Nasuprot srednjovjekovnom, renesansni se kostim nije pretjerano zamario nacionalnom ili regionalnom autentičnošću scenske odjeće. Osnovu kazališnog kostima činila je suvremena civilna odjeća, važnu ulogu u stvaranju kostimografskog kostima igrala je pomno razrađena simbolika boja, a kostimom se sugerirala i pripadnost određenoj profesiji. Publika je bila izuzetno dobro upoznata s vladajućim kazališnim konvencijama, i s lakoćom je iščitavala sitne kostimografske signale kojima su поближе određivali likovi, poput oklopa i suknji za rimske vojnike, turban za Turke ili gabardena za Židove. (Hartnoll, 1997:78) Tipičnu

mješavinu odjeće različitih stilova dobro ilustrira prizor iz Shakespeareova *Tita Andronika* sačuvan na znamenitome crtežu Henryja Peachmama iz 1595. godine.

Od početka 14. stoljeća značajno mjesto u razvoju kazališnog kostima počinju zauzimati brojne dvorske zabave, svadbene svečanosti, kraljevski ulasci i maskerate u kojima su sudjelovali i plemenitaši. Njihove su osnovne karakteristike raskoš i spektakularnost. Kostimograf je svoje likove nastojao odjenuti što je moguće raznovrsnije, kako bi publici olakšali praćenje radnje. Štoviše, može se reći da su se država i dizajneri često nadmetali u luksuzu i ekstravaganciji dvorskih spektakla, pa tako i kostima, jer se na njih gledalo i kao na svojevrsne pokazatelje moći pojedinog dvora ili vladara.

No, do kulminacije kostimske i scenske raskoši, luksuza i spektakularnosti dolazi u barokno doba. Osnovu sedamnaestostoljetnog kazališnog kostima činila je suvremena dvorska odjeća, a njoj su pridodavani odjevni detalji kojima se uvodila egzotika, naznačivala "lokalna boja" ili pridodavalo alegorijsko značenje. Kostim je bio savršen spoj prošlog i suvremenog, nikad nije gubio dodir s osnovnim elementima suvremene odjeće kao što su korzeti i podsuknje, a o pokušaju regionalne ili povijesne točnosti jedva da je moglo biti govora. (Petranović, 2010:7)

Usporedno s promjenama u modi početkom 18. stoljeća došlo je i do promjena u kazališnom kostimu koji se sada približio stilskim obilježjima rokokoja. Međutim prva polovica 18. stoljeća nije donijela velike promjene i novosti u osnovne postavke kostimske opreme.

Do novih velikih promjena u shvaćanju, interpretiranju i eksploatiranju kazališnoga kostima u kazališnoj praksi i teoriji dolazi 50-ih godina prošloga stoljeća, uslijed afirmacije pa i sruza različiti autorskih i redateljskih/kazališnih poetika, ali i kretanja u likovnim umjetnostima. Nadahnut Brechtovom kazališnom poetikom, sredinom pedesetih Roland Barthes piše članak pod nazivom *Bolest kazališnog kostima*³ u kojem ustanovljava tzv. patologiju kazališnoga kostima. (Barthes, 1973: 98-103) Uvjeren da kostim mora biti jedinstvena vizualna činjenica koja ima intelektualnu, a ne samo estetsku i emocionalnu zadaću, Barthes je u kostimu pronašao argument-funkcionalan, svjesno izabran i naglašen znak - te takav kostim suprotstavio naturalističkom kostimu koji samo imitira, a zapravo ništa ne govori, ne otkriva i ne označava. Prema Barthu kostim predstavlja znak koji ima intelektualnu zadaću. Inspirirana njegovom teorijom željela sam kroz ovaj rad predstaviti vlastiti kostim koji je će otkrivati,

³Ponajprije, kostim mora biti argument. Ta intelektualna funkcija kazališnoga kostima danas je najčešće zatrpana pod parazitskim funkcijama (estetika, verizam, novac). Ipak, u svim velikim epohama teatra, kostim je imao snažnu semantičku vrijednost: on nije bio namijenjen samo da bude viđen, nego i da se čita, da prenosi ideje, spoznaje ili osjećaje. (<http://www.tff.unizg.hr/teni/pdf/TEDI-1-1-61.pdf>)

označavati i govoriti o modelima ličnosti i kroz koji će se moći iščitati poruka te koji će imati intelektualnu, ali i estetsku i emocionalnu zadaću.

Kada se šezdesetih godina u poetikama pojedinih redatelja i kazališnih skupina kostim počeo doživljavati kao lako čitljivo izražajno sredstvo i višak koji zasjenjuje dramskog lika i guši glumca, kazališni kostim je odbačen, a u prvi plan su izbili tijelo i ekspresija glumca te zbližavanje izvođača i gledatelja. (Petranović 2010:16.) U suvremenoj teatrologiji kazališni se kostim promatrao kao ukupnost scenske odjeće, šminke i frizure odnosno svega onog što glumci nose na sebi za vrijeme predstave, a u suvremenim se strukovnim promišljanjima kao osnovni element kazališnog kostima izdvajaju oglavlje, frizura i perika, šminka, odjeća, obuća, nakit, modni dodaci te materijali, boje i ornamenti. (Petranović, 2010: 42.)

1.3. Uloga kostimografije

Mnogi ne primjećuju neuhvatljivu, fluidnu i prolaznu prirodu scenografije i kostimografije koje žive jedino na sceni i jedino tijekom trajanja izvedbe - scenska oprema i kostimi samo su u fragmentima i krhotinama trajniji od izvedbe. Otkad je umjesto glumačkog prevladalo *redateljsko* kazalište, i otkad više nema tipskog i ustaljenog arhitektonskog oblikovanja scene neovisnog o izvedenoj predstavi, nema ni tipskog rješenja prostora scene i tipskih glumačkih kostima. Ni potpuno prazna scena, ni nemarno odjeven glumac (ili obučen u *obično* svakodnevno odijelo) – nisu nipošto neutralna i neprimjetna činjenica, jer se bitno odnose prema rješenju prostora i karakteriziranju glumca. Uređivanjem scene i odijevanjem glumca stvara se, više nego ikad ranije prvi, vrlo bitna dojam o predstavi, kojim se odmah pridobiva ili gubi naklonost gledatelja.

Kostimografija je kao struka višeslojna u pripremi i realizaciji, a posve raznorodna s obzirom na medije u kojima se realizira. Kazališna kostimografija iziskuje poznavanje mogućnosti i prednosti klasične kazališne pozornice, isticanje detalja ili prikriivanje nedostataka, uz poznavanje utjecaja rasvjete kao dodatnog oblikovanja kostima. Televizijska i filmska kostimografija iziskuje poznavanje mogućnosti kamere, poznavanje kadrova, prvog plana, drugog, trećeg. Razlika u pripremi i realizaciji kazališnih i filmsko/televizijskih kostimografija je drastična. Zbog toga su često kostimografi podijeljeni na televizijsko-filmske i kazališne kostimografe. (<http://akademija-art.hr/art/izlobe/12404-baletni-kostim-u-tv-show-u-jadranke-tomi>)

2. PERFORMANS

Performans je režirani ili neregirani događaj osnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom. Pojam performans uveden je ranih 70-ih godina i označava složene unaprijed pripremljene događaje koje postkonceptualni umjetnik, koji je ujedno i autor pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom; primjenjuje se retrospektivno, kao povijesna oznaka za umjetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkog kabarea, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala, preko hepeninga neodade i fluksusa, akcija, body arta, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih i postmodernističkih performansa. (Šuvaković, 2005:451) Miško Šuvaković⁴ navodi kako performans ima dva značenja: „(1) uveden je ranih sedamdesetih godina i označava složene, unaprijed pripremljene događaje koje ostvaruje umjetnik, koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom; i (2) primjenjuje se retrospektivno ili anticipatorski, kao identifikacijska oznaka za umjetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkog cabareta, konstruktivističkih parateatarskih eksperimenata i nadrealističkih seansi, preko hepeninga, neodade, akcionizma, fluksusa, body art-a, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih, eklektičnih postmodernističkih, technoperformansa i konceptualnih performansa u koreografskom plesu“ (Šuvaković, 2007: 657)

Josette Féral određuje da je umjetnost performansa oblikovana na presjecištu drugih umjetnosti – plesa, glazbe, slikarstva, arhitekture i kiparstva te kao takva paradoksalno „udovoljava svim zahtjevima novog kazališta kakvim ga je zamislio Artaud: teatar okrutnosti i nasilja, tijela i njegovih nagona, izmještanja i onemogućavanja, teatar koji nije ni narativan ni predstavljački. (Feral, 1992: 99)

RoseLee Goldberg navodi da je kao zaseban umjetnički medij performans prihvaćen tek sedamdesetih godina 20. stoljeća. U to vrijeme konceptualna je umjetnost (koja inzistira na ideji, a ne na proizvodu, dakle na umjetnosti koja se ne može kupovati i prodavati) na svom vrhuncu i izvedba je često samo demonstracija ili provedba ideje. Performans tako postaje najstvarnija umjetnička forma razdoblja. Umjetnički prostori posvećeni performansu niču u

⁴ Miško Šuvaković- teoretičar likovne umjetnosti i konceptualni umjetnik.

glavnim međunarodnim umjetničkim centrima, muzeji sponzoriraju festivale, umjetničke akademije otvaraju katedre performansa, pojavljuju se specijalizirani časopisi. (Goldberg, 2003: 5) Erika Fischer-Lichte u odnosu na Goldberg performativni prostor definira kao prostor koji ima određenu atmosferu. Bunker, tramvajski depo, bivši grand-hotel, svakom tom prostoru svojstvena je posve posebna atmosfera. Prostornost ne oblikuju samo glumci i gledatelji, koji na specifičan način upotrebljavaju prostor, nego ga oblikuje i posebna atmosfera koju on, izgleda, zrači. (Fischer-Lichte, 2009: 139) Goldberg navodi da je danas termin performans postao univerzalan za prezentacije uživo svih vrsta – od interaktivnih instalacija u muzejima do maštovito koncipiranih modnih događanja te DJ programa u klubovima. U tome smislu možemo navesti i prožimanje značenja pojmova akcija i performans, a u okviru toga svakako možemo spomenuti Josepha Beuysa, koji nije volio riječ performans i više je rabio pojam akcija. Danas pojam performans u smislu umjetnosti performansa u medijskim natpisima prekriva sve rubne izvedbe, u tome smislu manje se u medijskom prostoru rabi riječ happening. (https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_92-2013_004-015_Uvodnik_Introduction) Odnosno, kao što to pokazuje Jon McKenzie u svojoj knjizi *Izvedi ili snosi posljedice* – sve je izvedba. A danas je to izvedba moći i perfidnoga straha s obzirom na to da smo svi novčani i kartični robovi banaka. Promatrači ne mogu biti samo pasivni primatelji značenja umjetničkog djela budući da je svako takvo značenje kulturološki i društveni konstrukt koji ne postoji u materijalnom svijetu kao fizički opipljiv. Značenje je ljudski produkt nastao interpretacijom čitatelja koji djeluje kao uvijek kulturološka komponenta. Značenje se tako konstruira upotrebom socijalnih znanja. (Counsell, 2001:177) Svaka od spomenutih definicija predstavlja donekle subjektivni dojam performansa i ne mora se uzeti kao relevantna, ali kao zajednički segment svih njih istaknut je moment akcije kao način djelovanja, dakle *prodor u svijet* čiji je zadatak, kako kaže Marina Abramović, da uznemiruje i postavlja pitanja. (<http://www.jasam.hr/performans-iskorak-iz-ogranicene-izvedbene-prostornosti/>)

2.1. Performativni oblici

2.1.1. Akcionizam

Akcionizam predstavlja naziv za procesualne umjetničke radove i događaje u kojima umjetnik ima ulogu autora i sudionika. Njemački i austrijski umjetnici i kritičari upotrebljavali su termin akcija da bi označili događaje koji su u anglosaksonskom kontekstu nazvani happening, body art i performans. (Šuvaković, 2005:34) Svrha akcionizma je umjetničko i društveno

djelovanje. Primjerice bečki akcionisti propituju funkcioniranje ekspresivnih sredstava izražavanja u slikarstvu i za tu akciju koriste svoje tijelo. Jedan od najpoznatijih akcionista koji je umjetnost slikarstva proširio referencama bio je austrijski umjetnik Hermann Nitsch. Njegovi performansi, koje naziva *akcijama*, uključuju slike krvi i nasilja zbog kojih se krajem šezdesetih, pred pritiskom zakona, morao i seliti iz Austrije. Po povratku 1971. godine Nitsch u dvorcu Zinzendorfu osniva *Teatar misterija i orgija* (Orgien Mysterien Theater) pretvorivši ga središte osobnog stvaralačkog procesa. Nitsch svoje akcije naziva *apsolutnom umjetnošću*, a to potkrepljuje tezom: "Čovjek se mora naježiti pri istinskoj i velikoj umjetnosti i to vrijedi kako za izvođača tako i za sve prisutne." (<http://www.jasam.hr/performans-iskorak-iz-ogranicene-izvedbene-prostornosti/>) Ruskim akcionizmom naziva se provokativno, šokantno i eksczesno djelovanje ruskih umjetnika. Njihov rad se ne odvija u području dekonstruktivnih simboličkih prikaza popularne zapadne kulture i masovne realsocijalističke kulture. Oleg Kulik nastupa kao pas (nag je, vezan lancem, grize, laje) ili se erotski igra sa životinjama. Aleksandar Brener je bojom iz spreja ošteti Maljevičevu sliku u Stedelijk muzeju u Amsterdamu, itd. Etika ovih umjetnika je etika totalizirajuće doslovnosti koja reflektira prazno realno postsocijalističkog beznađa. Njihove geste, potpuno individualne i paranoične, razaraju idilu *stabilne* postmoderne kulture poslije pada Berlinskog zida, ukazujući da iza simboličkog postoji samo ponor arbitrarne, otuđene i artificijelne egzistencije. Umjetnik živi i demonstrira negativnu etiku koja je doslovna *biološka istina* naspram svake simboličke laži ili privida *normalne* kulture.

2.1.2. Body art

Body art se može smatrati realizacijom egzistencijalističke filozofije apsurdna, jer se u njemu umjetnik pojavljuje kao subjekt i objekt umjetničkog čina i time sebe izlaže direktnom, medijski neposrednom, sučeljavanju s nanošenjem boli, depresijom, samoubojstvom i granicama egzistencijalne artikulacije društvenog subjekta (Šuvaković, 2005: 64) performans koji radi s tijelom. U body artu govori se o realističnim i konceptualno određenim akcijama izloženosti tijela koje predstavlja središnju točku izvedbenog procesa. Body art utemeljen je krajem šezdesetih godina u SAD-u kao krajnji rezultat zanemarivanja tijela i njegova pomicanja *na margine simboličkog prikazivanja*. Glavni cilj umjetničkog izlaganja tijela je naglašavanje egzistencijalne otuđenost u društvu gdje se tijelo nudi na prodaju. Teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković razlikuje tri vrste body art umjetnosti: analitički (umjetnost kao

primarni tjelesni akt), ekspresivni (tijelo kao sredstvo za izražavanje emocija, psiholoških stanja...) i bihevioralni body art (tijelo koje razotkriva društvene norme i tabue). Marina Abramović umjetnica je koja se nekoliko puta izvodila body art. Njezini performansi uključuju istraživanje granica tjelesnosti, primjer su aktivnog djelovanja umjetnice kako na području simbola, tako i na razini egzistencijalnog čina. Predanost umjetnosti Marina Abramović pojašnjava riječima: “Strogo odvajam svoje privatno tijelo i javno tijelo. Zapravo sam vrlo sramežljiva, no u trenutku kada se služim svojim tijelom za potrebe umjetnosti, nestaju sve ograde, nesigurnosti i osjećaji srama. Kada tijelo koristim kao alat, nemam problema s otkrivanjem i golotinjom. Mislim da ću ga na taj način koristiti do kraja života.” (<https://zokstersomething.com/2013/09/10/politika-i-performans-kako-izvedba-razotkriva-politicki-subjekt/>)

2.1.3. Hepening (happening)

Hepening (engl. happening) je prostornovremenski događaj u kojem sudjeluju umjetnici i publika, provodeći prethodno zamišljeni scenarij ili ostvarujući slučajne, nerežirane i spontane situacije. Naime, hepening je umjetnička situacija koja publiku pretvara u aktivne sudionike izvedbenog procesa. Gledatelj – sudionik postaje važan dio izvedbe, a njegovo ponašanje značajno usmjerava umjetnički tijek performansa. Hepening je stoga najbliži situacijama ‘običnog života’ i njegova se središnja referenca usmjerava na svakodnevne radnje koje nesvjesno postaju umjetnički performans. Hepening je interaktivni, multimedijalni, intemedijalni i mixed media umjetnički rad, koji se razvijao u neodadi i flukusu, a prethodi zamislama body arta i performansa. Prema teoriji teoretičara umjetnosti Miška Šuvakovića hepening obilježava; (1) prenošenje slikarskih strategija akcionog slikarstva u prostornovremenske događaje; (2) stvaranje pokretnih skulptura, tj. istraživanje pokreta u skulpturi vodilo je u dva smjera: tehnološkim modelima kinetičke umjetnosti i radovima umjetnika temeljenim na kretanju ljudskog tijela u prostoru; (3) otvaranje modernističkih kazališnih formi spontanim i slučajnim događajima, brisanje granica između redatelja, glumca i publike; o hepeningu se govori kao o teatarskoj skulpturi; (4) težnja utopijskim idealima prožimanja života i umjetnosti, što znači da se hepening ne definira kao realizacija spektakla nego kao svojevrsni simptom koji provocira sudionike i specifične neočekivane i nekontrolirane životne situacije i oblike ponašanja. (Šuvaković, 2005: 254)

3. PERFORMATIV

John L. Austin u predavanjima koja je 1955. godine održao na Univerzitetu Harvard pod naslovom *How to do things with Words* uveo je pojam *performativ* u filozofiju jezika. Iako je ranije u radovima primjenjivao termin *performativno* (performatory), sada se odlučio za izraz *performativ*, jer je taj izraz "kraći, ne tako ružan, lakši za upotrebu i tradicionalno oblikovan" (Austin: 1979:29) Zamisao performativa ukazuje se na različitim primjerima. Austin je zaključio da većina izjava ukazuje na neku vrstu radnje koja se tom izjavom izvršava: molba, zapovijed, tvrdnja, dokazivanje, zaključivanje, izuzimanje, ispričavanje, vjenčavanje, kladenje, itd. Analizirao je situacije govornog čina, iskazivanja ili izricanja, uvjete njihove uspješnosti i načine na koje govornik osigurava razumijevanje svog iskaza i namjere. Od performativnih iskaza se ne očekuje referiranje i prikazivanje, nego bihevioralni učinak. Performativi nisu ni istiniti ni lažni, ali da bi postigli očekivani učinak moraju biti izrečeni suglasno društvenim konvencijama. (Šuvaković, 2005:454)

U svojoj knjizi *Estetika performativne umjetnosti*, autorica Erika Fischer-Lichte uspoređuje pojam performativa s performansom u umjetnosti i dolazi do zaključka da postoji velika sličnost među pojmovima jer su i jedan i drugi autoreferencijalni, odnosno konstruiraju vlastitu zbilju i svojim činom uzrokuju određenu transformaciju, međutim kad se pokušaju primijeniti pravila o uspješnosti ili neuspješnosti performativa na performansu, institucionalne i društvene norme koje diktiraju uspješnost ili neuspješnost nisu toliko jasne i definirane u umjetničkom svijetu, kao npr. prilikom sklapanja braka. Zbog toga Erika Fischer-Lichte predlaže određene modifikacije za kontekst estetike umjetnosti performansa. Pojam performativa javlja se ponovno krajem osamdesetih godina u teoriji kulture. U to vrijeme kultura se prestaje shvaćati kao skup znakova i simbola, a naglasak se s performativnih obilježja kulture kao teksta, stavlja na proizvedenu kulturu, događaje i sl. Na taj način te nastupa doba shvaćanja kulture kao izvedbe, a prestaje razdoblje čitanja kulture kao testa. Istovremeno se u teoriju ponovno uključuje pojam performativnog koji više nije ograničen na retoriku i filozofiju jezika, već dobiva tjelesnu dimenziju fizičke radnje. (Fischer-Lichte, 2009) Performativ su govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim bihevioralnim izvršenjem, izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem. (Šuvaković, 2005:454)

4. RAZVOJ AVANGARDNOG PERFORMANS

Razvoj avangardnog performansa prati se kroz razdoblje od 1910 do 1940. U tipološkom smislu mogu se razlikovati šest različitih modela ili svjetova performansa; futuristički festivali i akcije, ruski performans, dada akcije, nadrealističke seanse i rituali, Bauhaus, te škola Blek mauntin koledž. Oblici ovih umjetničkih ponašanja, ritualnog i tjelesnog izražavanja, imaju karakter provokacija i kršenja normi tj. sinteze umjetnosti i života. Od futurizma do danas, manifesti performansa bili su izraz umjetnosti koji su pokušali pronaći drugi način evaluacije umjetničkog iskustva u svakodnevnom životu. Performans je bio način izvornog prilaženja široj javnosti, kao i šokiranje publike s ciljem preispitivanja njihovih pretpostavki o umjetnosti i odnosu umjetnosti i kulture. (Goldberg, 2003:6)

5. FUTURIZAM

Početna stajališta futurizma, kao novog pravca u umjetnosti, osnovana su na odbacivanju tradicije i konvencionalnih pravila koje su podržavali umjetnici 19. stoljeća. Početak 20. stoljeća obilježava nagli razvoj industrije i tehnologije. S obzirom na promjene na društveno-političkoj sceni, i u umjetnosti dolazi do pojave različitih umjetničkih pravaca. Futurizam je umjetnički pokret nastao u Italiji 1909. godine kao skup raznorodnih i graničnih umjetničkih aktivnosti (eksperimenti u poeziji, slikarstvu, skulpturi, filmu, kazalištu, glazbi) kojima je uveden novi (suvremen, moderan, prethodnički) pristup stvaranju i izražavanju umjetnosti u industrijskoj epohi pokreta, brzine i artificijelnosti. Pokret je osnovao pjesnik Filippo Tommaso Marinetti⁵, a nastao je iz evolucija, preobrazbi i modernizacija impresionizma, postimpresionizma, kubizma i, djelomice, ekspresionizma. U trenutku nastajanja bio je povezan s francuskom kubističkom umjetnošću i teorijom. Futurističko kazalište nastalo je iz usmenog izvođenja poezije i preuzimanja cirkusa ili kabareta kao mjesta umjetničkog čina. Zatim se razvijao u smjeru novog plesa ili umjetničkog akcionizma (preteče performansa) (Šuvaković, 2005:239) Prva teoretičarka i povjesničarka umjetnosti performansa RoseLee Goldberg ističe kako je futuristički performans osnovan kao zaseban medij 20-ih godina prošloga stoljeća. RoseLee Goldberg nadalje širi retrospektivnu definiciju performansa na začetke umjetnosti, pa inicijaciju performansa pronalazi npr. u plemenskom ritualu,

⁵ Filippo Tommaso Marinetti (1876. – 1944.), talijanski pjesnik slobodnog stiha sa sjedištem u Milanu; osnivač i pokretač futurističkog pokreta u umjetnosti, a zagovarao je beskompromisno prihvaćanje modernosti u svim njenim manifestacijama uključujući struju, automobile i strojeve.

šamanskoj izvedbi izlječenja, srednjovjekovnoj ionskoj drami i renesansnom, manirističkom i baroknom spektaklu. (https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_92-2013_004-015_Uvodnik_Introduction.pdf)

U svom manifestu, Marinetti iznosi svoja načela: odbacivanje tradicije i prošlosti, a s druge strane veličanje tehnologije i nasilja. Naime, manifest je slavio rat kao „nužno sredstvo za pročišćavanje ljudskog duha”. S obzirom na tadašnju političku situaciju u Italiji, Marinetti je prepoznao mogućnosti iskorištavanja javnog nemira i s grupom umjetnika otišao u Trst, vodeći grad austrijsko-talijanskog konflikta. U takvom okruženju, 1910. godine organizirana je prva futuristička večer. Na ovoj večeri, Marinetti je objašnjavao svoje stavove o odbacivanju tradicije i komercijalizacije umjetnosti, dok je s druge strane veličao patriotizam i rat. Rat je glorificiran kao sredstvo oslobođanja novog, od tereta starog. Nakon te večeri, austrijske vlasti burno reagiraju, a futuristi postaju nosioci širenja nacionalizma. Ovakva situacija Marinettija nije sputala u propagiranju svojih ideja. On je okupio umjetnike tog doba⁶ i zajedno s njima objavljuje *Tehnički manifest futurističkog slikarstva*⁷. Prvih godina 20. stoljeća različiti manifesti (manifest o performansu, manifest o futurističkoj glazbi, itd.) su ocrtavali mentalnu higijenu futurista koji su putem pisane riječi nastojali podržati slikare „da izađu na ulice, lansiraju napade iz kazališta i uvedu borbu šakama u artistsku bitku.“ (Goldberg, 2003:12)

Slikari futurizma počinju koristiti performans kao način svog umjetničkog izražavanja smatrajući da gledatelj živi, ili mora živjeti u centru naslikane akcije. (Goldberg, 2003:12) Iako publika nije imala pozitivnu reakciju na futurističke performanse akcije, umjetnicima tog razdoblja je to bio cilj. Oni su željeli otkriti novi moderni način govora i izraza. Futuristi su se u slikarstvu bazirali na prikaz pokreta, brzine, a odbacivali su statične kompozicije i prikaz mrtve prirode. Futuristi su također objavljivali i manifeste futurističkih glazbenika. Glazba se bazirala na šumovima i buci grada, tramvaja, automobila i motora. Futurizam je značajan po glazbenim performansima u kojima su umjetnici stvarali svoje nove instrumente, satavljene od kockasti drvenih kutija koji su prema mišljenju umjetnika mogli stvoriti preko 30 tisuća različitih zvukova. Takvi prvi glazbeni manifesti izvedeni su 1913. godine u Milanu. Futuristički performansi izvođeni u kazalištima nisu imali radnju, što je F. T. Marinetti smatrao potpuno suvišnim. Cijenjeni performansi objedinjavali su glazbu, ples i gimnastičke

⁶ Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Gino Severini, Giacomo Balla

⁷ "Za nas, pokret više neće biti fiksirani trenutak univerzalnog dinamizma: bit će odlučan osećaj dinamičnosti u vječnosti."

akrobacije. Autori, umjetnici, glumci i tehničari postojali su iz jednog razloga, a to je da neprekidno smišljaju nove načine oduševljavanja. Performeri su uvukli publiku u izvedbi i pretvorili njihovu ulogu u aktivnu te se na taj način radnja odvija simultano, na sceni i u publici. Futuristi su širili svoje ideje i kroz nove medije, poput filma i radija. Prvi futuristički film bio je *Vita futurista* u kojem se filmskim jezikom predstavljaju ideje futurizma. Kraj futurizma, kao avangardnog pokreta dolazi početkom Prvog svjetskog rata. Iz ovog pokreta rađaju se ruski konstruktivizam i formalizam, dok se na zapadnoeuropskom tlu javljaju: dadaizam, nadrealizam i aktivizam. Ratne traume inspirirale su umjetnike da bave umjetničkim izrazima predstave čovjeka izgubljenog u vremenu i vrtlozima nerazumljivih događaja.

5.1. Rani futuristički performans

Rani futuristički performans bio je više manifest nego praksa i više propaganda nego stvarna produkcija. Njegova povijest počinje 20. veljače 1909. u Parizu, izdavanjem prvog *Manifesta futurizma*, čime je Filippo Tommaso Marinetti, odabrao parišku publiku kao ciljanu publiku svog manifesta. (Goldberg, 2003:9) Glavni nositelji futurističkih ideja, uz Marinettija, bili su Luigi Russolo, Carlo Carra, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini, Vladimir Vladimirovič Majakovski, Viktor Vladimirovič Hljebnikov⁸ i drugi što su iz medija slikarstva i pjesništva postepeno prešli u medij performansa.

5.2. Kasne futurističke aktivnosti

Do sredine dvadesetih futuristi su uspostavili performans kao zaseban umjetnički medij. U Moskvi i Petrogradu, Parizu, Zurichu, New Yorku i Londonu, umjetnici su ga smatrali sredstvom probijanja granica različitih umjetničkih žanrova, koristeći se, manje ili više, provokativnim i alogičnim taktikama koje su sugerirali različiti futuristički manifesti. Iako se činilo da su u godinama svog formiranja futurizam uglavnom sastojao od teoretskih traktata, deset godina kasnije ukupan broj performansa bio je zamjetan. (Goldberg, 2003:23)

⁸ Luigi Russolo (1885. – 1947.), talijanski je slikar i skladatelj, jedan od inicijatora futurizma i njegov glavni teoretičar u glazbi. Carlo Carra (1881. – 1966.), talijanski slikar i vodeća figura futurističkog pokreta koji je procvjetao u Italiji početkom 20. st. Giacomo Balla (1871. – 1958.), talijanski slikar i kipar, jedan od inicijatora futurizma i njegov glavni teoretičar u slikarstvu. Umberto Boccioni (1882. – 1916.), talijanski slikar i kipar, jedan od inicijatora futurizma i njegov glavni teoretičar u slikarstvu. Gino Severini (1883. – 1966.), talijanski slikar i vodeći član futurističkog pokreta povezivan s neo-klasicizmom. Vladimir Vladimirovič Majakovski (1893. – 1930.), ruski književnik, jedan od začetnika ruskog futurizma. Viktor Vladimirovič Hljebnikov (1885. – 1922.), ruski pjesnik, kovao je „slavenske“ neologizme, osporavao Marinettijev futurizam smatrajući sebe „budetljaninom“ („budućaninom“)

Provlačeći mase u Petrogradu i Moskvi, futuristi su predstavljali zajamčenu večernju zabavu. Vrlo brzo zamoreni predvidljivom publikom cafea iznijeli su svoj "futurizam" u javnost: hodali su ulicom odjeveni nečuveni, obojenih lica, noseći cilindre, jakne od baršuna, naušnice i s rotkvicom ili žlicom u zapučku. *Zašto se oslikavamo futuristički manifest* pojavio se u časopisu Argus u Petrogradu 1913. godine, objavljujući kako je samooslikavanje bio prvi "govor koji je pronašao nepoznate istine", objasnili su kako se ne teži samo jednoj estetsko formi. "Umjetnost nije samo monarh", govorio je manifest, "nego i novinar i dekorater. Mi ukrašavamo život i zato se oslikavamo". (Goldberg, 2003:23)



Slika 1: Fortunato Depero, *Machine of 3000*, 1924

6. RUSKI PERFORMANS

Ruski performans ili kubofuturizam se odvijao od kubofuturističkih ekscentričnih, egocentričnih i egzibicionističkih akcija, preko avangardne opere Matjušina, Maljeviča i Kručoniha *Pobjeda nad suncem* (1913.) do konstruktivističkog i bio-mehaničkog eksperimenta s kazalištem Majerholda i javnih uličnih parada i svetkovina socijalističke ere. (Šuvaković, 2005: 456)

Pobjeda nad suncem, u osnovi libreto koji je prepričavao kako je grupa "budućnika" krenula u osvajanje Sunca, privukla je mlade futuriste na probe. Kazimir Maljevič dizajnirao je scenografiju i kostime za operu. Oslikana scenografija bila je apstraktna i kubistička; na pozadinskom platnu naslikani su stožasti i spiralni oblici slični onima koji su bili naslikani na zavjesi. Kostimi su bili napravljeni od kartona i nalikovali oklopu oslikanom u kubističko stilu. Noseći kaširane papirnate glave, veće od normalnih, glumci su na uskoj pozornici izvodili pokrete poput lutaka. Maske glumaca podsjećale su na neku od modernih gas maski, a kostimi su transformirali ljudsku anatomiju i glumci su se pomicali, držali i upravljali prema ritmu koji je diktirao umjetnik i redatelj.

Futurizam u Rusiji najprije potiče pjesnike na nove načine pjesničkih formi, zatim i slikare koji radikalno prekidaju kontakt s tradicionalnim pristupom boji i platnu. Slikari i pjesnici zajedno udružuju svoje ideje u novi pokret kubofuturizam. Grupa umjetnika kubofuturizma udružuje se 1912. godine, a njenim osnivačima smatraju se braća Burliuk i pjesnik Benedikt Livshitsa. Priključili su im se Khlebnikov, Kručonihi i Majakovski. Ideje kubofuturista se veoma brzo šire i prihvaćaju ih sva značajna imena slikarske avangarde u Rusiji.

Kubofuturizam je nastao u izuzetno eklektičnoj kulturi carske Rusije (Moskva, Petrograd) povezivanjem kasnog ruskog simbolizma, profolklornog primitivizma, buržoaskog dandizma i dekadencije, lijevog i desnog anarhizma, francuskog kubizma, talijanskog futurizma, književno-teorijskog formalizma i različitih eksperimenata u slikarstvu. Ruski kubofuturizam je za razliku od talijanskog futurizma bio mješavina različitih društvenih i duhovnih koncepcija u rasponu od antizapadnjaštva, prozapadnjaštva, boljševizma kao materijalističke teorije povijesti i društva, teozofskih misticizma i proznanstvenog formalizma. (Šuvaković, 2005: 456)

U okviru kubofuturizma djelovali su Natalija Gončarova, Mihail Larionov, Olga Rozanova, Ljubov Popova, Varvara Stepanova, Aleksandra Ekster, Vladimir Tatlin, Kazimir Maljevič.

Zajednička poruka talijanskih i ruskih futurista odnosila se na obavezni rashod s tradicijom. Umjetnici su svoj doprinos dali zalaganjem za demokraciju umjetnosti. Željeli su umjetničko djelo približiti publici te su stvarali brojne multimedijalne predstave koje su prikazane na nesvakidašnji način. Opremljeni autobusima, automobilima, kamionima, odlazili su u zabačena mjesta kako bi što većem boju stanovništva prikazali predstave, umjetnike performanse, slikarske izložbe i koncerte.

*Plava bluza*⁹ kao jedna od poznatijih multimedijalnih institucija po svom je konceptu predstavljala multimedijalni izvođački projekt, jer su u njoj sudjelovali glumci, glazbenici, plesači, akrobati, i filmski umjetnici. Iz opusa brojnih političkih performansa koji su nosili elemente futurizma može se izdvojiti multimedijalno djelo *Gori Moskva*, koje je po količini sudionika u okviru institucije djelovalo i na filmske umjetnike koji su tada još bili u povoju. *Pobjeda nad suncem* je prva opera skladana u Sovjetskom Savezu, koja se može označiti terminom futurizma. Libreto je napisao Aleksej Kručonih, glazbu je komponirao Mihail Matjušin, dok je Kazimir Maljevič dizajnirao scenografiju i kostime za operu. Trojica poznatih umjetnika, predstavnika avangarde, iskoristili su osobno viđenje umjetnosti da zajedno predstave idejni koncept netradicionalnog dijela. Po riječima Miška Šuvakovića, Matjušin je odredio ulogu opere kao pobunu protiv starog romantizma i praznoslavlja, kao i protiv stare, uobičajene predstave o Suncu kao ljepoti.

Čuveni *Crni kvadrat na bijeloj pozadini* Maljevič je izložio prvi put 1915. godine, na posljednjoj futurističkoj izložbi. Tada je započela i povijest suprematizma kao pokreta, koji je imao slikarsku praksu, ali ne u smislu dotadašnje tradicije, jer je, kako je govorio Maljevič, slikarstvo preživjelo i "umjetnik je predrasuda prošlosti". On je zato polazio od nulte točke - ni od čega, odnosno iz bespredmetnosti. Maljevič je ukinuo svaki prirodni, predmetni i povijesni aspekt, smatrajući da je "suprematističko bojeno mišljenje pokazalo da volja može da prikaže stvaralački sistem onda kada umjetnik ukine predmet kao slikarsku osnovu." (<http://www.vijesti.me/caffe/slikar-koji-je-proгнаo-predmete-kazimir-maljevic-164930>)

Maljevič je kasnije, poslije Revolucije, naslikao i *Bijeli kvadrat na bijelom*, sliku koja je predstavljala krajnji cilj suprematizma - apsolutnu bespredmetnost.

⁹ Umjetnički pokret, u okviru ove institucije djelovao je i umjetnik filmske umjetnosti koja je tada bila u povoju, Sergej Ejzenštajn. On je filmskom tehnikom predstavio djelo Aleksandra Ostrovskeg koristeći različite izvođačke forme: glumu, ples i cirkuske vještine.

Maljevičeva ideja suprematizma¹⁰ zapravo je prvi put i prikazana u operi *Pobjeda nad suncem* kroz kostime i scenografiju kreirane prema njegovim nacrtima. U drugom činu te opere umjetnici kidaju zavjesu na kojoj sunce nije predstavljeno kao žuto-crveno i okruglo, već u formi crnog kvadrata. Autori opere pokazali su time odnos prema tradicionalnoj umjetnosti. *Crni kvadrat*, koji je postao Maljevičev simbol, predstavljao je tako pobjedu aktivne umjetnosti čovjeka nad živnom formom prirode. (<http://www.vijesti.me/caffe/slikar-koji-je-proгнаo-predmete-kazimir-maljevic-164930>)



Slika 2: K. Maljevič, *Pobjeda nad Suncem*, 1913.

¹⁰ Supermatizam je umjetnički pravac nastao 1915. godine u povijesti umjetnosti, arhitekturi i apstraktnom slikarstvu koji je blizak futurizmu i konstruktivizmu. Nastao je u Rusiji gdje se razvijao od 1915. godine do tridesetih godina 20. stoljeća. Ovaj pravac je prije svega uticao na De Stijl i Bauhaus. Tu se radi o bespredmetnoj, apstraktnoj umjetnosti, slobodnoj umjetnosti koja svoja djela svodi na jednostavne geometrijske oblike kvadrata, trougla, križa ili čistih linija.

7. DADA

Dada akcije su inicirane interdisciplinarnim i poližanrovskim ludističkim i provokativnim događajima umjetnika u vrijeme *Cabaret Voltaire*, Hugo Balla i Emmy Hennings u Cirihu. Performans se razvijao preko postkubističkih i dadaističkih predstava i filmova Tristana Tzara, Francisa Picabia, Rene Claira i Man Raya u Parizu. U domenu dadaističkih događanja pripada također i dadaističke predstave Dragana Aleksića 20-tih godina u Zagrebu i Beogradu.

U srpnju 1916. skupina umjetnika okupila se oko kafea Cabaret Voltaire kojeg je u Zürichu otvorio Hugo Ball, i taj se trenutak bilježi kao početak umjetničkog pokreta dada koji je ostavio značajan trag u povijesti umjetnosti. Možda je najsnažniji utjecaj na umjetnike imao sam Veliki rat i tehnologija, znanost i prosvjetiteljski racionalizam koji mu je dopustio biti tako razoran. "Rat je izravno proizveo Dadu"¹¹, pokret koji je stvorio besmisleni nihilističku umjetnost koja je napadala buržoaske vrijednosti i konvencije, među kojima i vjeru u tehnologiju.“ (Penelope, 2008: 983-984)

U to vrijeme Švicarska je, kao i u nekim drugim neprilikama, bila utočištem mnogih umjetnika koji su se sklonili od krvoprolića Prvog svjetskog rata, čiji je destruktivni besmisao nagnao dadaiste na oštru kritiku europske civilizacije koja u ratnom ludilu gazi svoje vlastite vrednote. Nekolicina umjetnika, među kojima je Tristan Tzara (1896. - 1963.), pisac prvog manifesta dade objavljenog 14. srpnja 1916., započeli su izvoditi svoje nihilističke kabaretske predstave, izrugujući se proklamiranoj ulozi umjetnosti u društvu, ali i samim umjetnicima. Pokrenuli su i časopis Dada, po onomatopeji dječjeg tepanja. Tristan Tzara tvrdio je pak da je dada "riječ koja ne znači ništa". (<http://www.jutarnji.hr/kultura/art/video-100-godina-dade-prisjetimo-se-ludackog-pokreta-rodenog-u-ciriskom-cabaret-voltaireu/4518749/>)

Dadaisti su uglavnom bili žestoko kritizirani i osporavani, ali je iracionalnost ovog avangardnog pokreta u umjetnosti otvorila prostor mnogim drugim kasnijim pojavama, poput nadrealizma. Uz Tzaru, istaknuti dadaisti u književnosti bili su i Guillaume Apollinaire, Hugo Ball, Philippe Soupault, Andre Breton, Paul Éluard, Richard Huelsenbeck i Louis Aragon. U slikarstvu je predvodnik dadaizma bio francuski umjetnik Marcel Duchamp, koji je 1916.

¹¹ Ime je izabrano nasumce, kao što kaže priča, kada su dvojica njemačkih pjesnika Richard Huelsenbeck i Hugo Ball zarili nož u francusko-njemački riječni, njegov je vrh pao na dada, francuska riječ za „konjića“. Povezanost riječi sa dječjim ponašanjem i nasilnim činom pjesničkog slučajnog biranja riječi savršeno je odgovarala poratnom duhu pokreta.

pokrenuo dadaistički pokret u New Yorku te eksperimentirao s različitim tehnikama kao što je ready-made. Najpoznatiji takav njegov rad je *Fontana* - pisoar kojeg je predstavio kao umjetničko djelo. Pokret Dada tako se proširio i u SAD-a, ali i u Njemačkoj (Max Ernst i Johannes Baargeld) i Francuskoj, te je svoj utjecaj imao i na našim prostorima Ljubomir Micić.

Početkom 1920-ih godina dadaistički avangardni pokret je splasnuo. Dadaističke ulične akcije zagrebačke trupe srednjoškolaca Traveleri 20-ih godina prošloga stoljeća, u okviru kojih su skidanjem šešira pozdravljali konje, a ne dakle kočijaše i gospodu u kolima, a koji se mogu uzeti kao začeci akcionizma u našem avangardnom kontekstu. Upravo tu navedenu svakodnevnu gestu provokacije Marijan Susovski odredio je kao *dadaističku*. Nadalje, njihovu dadaističku, gimnazijsku predstavu *I oni će doći* (16. prosinca 1922, izvedenoj u gimnastičkoj dvorane Prve realne gimnazije u Zagrebu; današnji muzej Mimara, V. gimnazija) možemo iščitati kao kazališnu predstavu s elementima performansa, odnosno hepeninga, kako se to čini M. Susovskom, s obzirom na izvedbenu strategiju prodora realnoga, gdje je jedan subverzivan element tog prodora, među ostalim, činio i jedini ondašnji usamljeni zagrebački magarac. Tu su zatim i zenitističke večernje Marijana Mikca, koje je 1923. godine održavao u Sisku, Topuskom i Petrinji, kao i osječka *Dadaistička matineja*, koja je kao kolektivni nastup pjesničko-likovne skupine ostvarena estetskom provokacijom 20. kolovoza 1922. u kinu Royal. Riječ je, kako je to, među ostalim, istaknula Branka Brlenić-Vujić, o prvoj dadaističkoj manifestaciji u Hrvatskoj, koju je organizirao dadaistički predvodnik Dragan Aleksić, okupivši u Vinkovcima (gradu po mnogo čemu istaknutom u kronologiji našega performansa) začudnu dadaističku psihotično-veselu družbu. (http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vsad_marjanic_1.html)

Najistaknutija lica dadaističkog performansa bili su Hugo Ball i njegova zakonita supruga Emmy Hennings koji su svoje nastupe izvodili inspirirani talijanskim futurizmom. Ball izdaje novine pod nazivom *Die Flucht aus der Zeit* u kojima objašnjava da se u pozadini performansa kojeg su mnogi smatrali neozbiljnim skrivaju ozbiljne namjere. Short napominje da su primitivni plesovi, kakofonija i kubistički elementi bili sastavni dio dadaističkog performansa (Short, 1991: 295). Performansi Emmy Hennings¹², prikazuju zanimljivu kostimografiju i šminku koju je koristila kako bi dočarala karakter likova. Cijelo lice bojala je u bijelu boju kako bi isprovocirala i uznemirila publiku aludirajući na leš. Na rekonstrukciji

¹² Emmy Hennings (1885. – 1948.) performerica i pjesnikinja, Ballova supruga, sudionica Cabaret Voltairea.

performansa vidljivo je da glumci hipertrofiraju emocije mimikom lica. Glasna glazba i nepovezanost detalja vidljivi su u Ballovom performansu. Također u njegovim performansima treba spomenuti zanimljivu kostimografiju koju glumci nose prilikom izvođenja. Kostimi su nesvakidašnji i upečatljivi, osobito se ističe neobičan Ballov kostim. Scenografija je vrlo zanimljiva, na sceni se nalaze natpisi na kojima su istaknute određene dadaističke parole i napisana imena nekih od istaknutih predstavnika dadaizma. Hugo Ball je za fotografiranje „Cabaret Voltaire“ odjenuo u hlače od sjajne kartonske cijevi i gornjeg dijela koji podsjeća na kostim limenog čovjeka iz slavne knjige i filma *Čarobnjak iz Oza*. "Večeras sam pročitao prvu od tih pjesama. Morao sam napraviti poseban kostim. Oko nogu sam imao velike cilindre od sjajnog plavog kartona, koji su mi sezali do kukova, tako da sam izgledao kao obelisk. Na sebi sam imao veliki plašt iskrojen od kartona, iznutra grimizan, izvana zlatan, ispod zavezan tako da sam mogao praviti pokrete." (<http://anarhija-blok45.net1zen.com/tekstovi/Hugo-Ball-Bekstvo-iz-vremena-izbor-odlomaka.pdf>)



Slika 3: Hugo Ball, *Cabaret Voltaire*, 1916

8. NADREALIZAM

Nadrealističke seanse i rituali nastajali su tijekom 20-tih i 30-tih godina. Poslije završetka Prvog svjetskog rata promijenjena je geopolitička situacija u Europi. Vjera u moć ljudskog razuma, solidarnosti, odgovornosti i moralnosti nisu našle potporu u realnim društvenim odnosima te su kulturalne vrijednosti poljuljane. Zbog takvog društvenog mišljenja umjetnost traži nove oslonce i pronalazi inspiraciju u drugim situacijama.

Dadaizam koji je počeo širiti sumnju u suštinu umjetnosti, posustaje jer njegove ideje više nisu na vrhuncu. Po Šuvakoviću, nadrealizam je nastajao kao eklektički spoj dadaističke destrukcije autonomije umjetničkih medija, psihoanalitičkih tehnika, marksističke ideologije, alkemijskih i magijskih. Jedna od karakterističnih tehnika nadrealizma je automatizam. Automatski crtež ili tekst se zasniva na svjesno neusmjerenom i nekontroliranom crtanju ili pisanju koje se u neočekivanoj i asocijativnoj formi traga identificira kao učinak nesvjesnog. Automatski tekstovi i crteži su paradoksalne tvorevine koje intencionalno nastaju kao rezultat ljudskog rada (crtanja, pisanja, slučajnog izvlačenja riječi i slika, kolažiranja, izrade frotaja), čiji izgled nije posljedica svjesne namjere nego djelovanja nesvjesnog. (Šuvaković, 2005: 396.)

Nadrealizam psihoanalizu uzima kao polazište mišljenja o umjetnosti i kao skup uvjerenja, zamisli i klišeja interpretacije i modela prikazivanja pomoću kojih se može istraživati umjetnost, odnosno stvarati umjetničko djelo. Nadrealizam je ukazao na četiri modela primjene psihoanalize: (1) automatska poezija i crtež zasnovani na izgovaranju riječi ili crtanju bez svjesne kontrole, nastali s namjerom da nesvjesno govori samo i da se izrazi, (2) fetišistički karakter postojećih predmeta koji se koriste u umjetnosti (ready-made i), očituje odnos predmeta i subjekta rascjepom onoga što se želi i onoga tko želi, (3) sam život, odnos prema sebi i vlastitom umjetničkom geniju tipičan je izraz nadrealističkog narcizma koji je prikriven dendijskim ponašanjem, (4) umjetničko djelo doslovno mimetički prikazuje san ili apsurdnu situaciju, tako da se u njemu (njegovoj vizualnoj priči) vidi učinak nesvjesnog analogno pripovijedanju sna, djelovanju šale. (Šuvaković, 2005: 397)

U manifestu nadrealizma je dana definicija pokreta, i određene smjernice djelovanja. Prema Bretonovoj definiciji, nadrealizam je čist psihički automatizam, kojim se želi izraziti bilo usmeno ili pismeno, ili na neki drugi način, stvarno djelovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole, koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije. (Janson, 1996: 524)

Idejni koncept nadrealizma prihvaćaju mnogi francuski i svjetski umjetnici. Prije svih Pablo Picasso, Jean Cocteau, Domingo Felipe Jacinto Dalí, Marcel Duchamp, René Claire, Francis Marie Martínez Picabia, Tristan Cara i drugi.

Jedna od najreprezentativnijih nadrealističkih multimedijalnih predstava bio je balet *Relâche*. Glazbu je skladao Erik Alfred Leslie Satie, dok su suradnici na scenariju bili Marcel Duchamp, Man Ray, Rene Claire i Francis Picabije. Izvođački koncept je podrazumijevao nekoliko paralelnih radnji koje su se odvijale na sceni. Tijekom izvođenja predstave, Man Ray u ulozi publike, šetao je ispred pozornice i povremeno joj uzimao mjere. Na pozornici je grupa plesača plesala ispred žene u večernjoj haljini, dok je glumac u ulozi vatrogasca prelijevao vodu iz jedne posude u drugu. U pauzi između činova prikazan je film. Film je bio prepun simbola i neobičnih scena, od balerine s bradom, posmrtno povorke, i Duchampa i Raya koji na krovu igraju šah.

Generalno prihvaćen stav nadrealista da je neophodan raskid s realističnim prikazivanjem svijeta i tradicionalnim konceptom kazališne umjetnosti. Djelo *Les mamelles de Tiresias*, koji je autor odredio kao „nadrealistički“, prvi put je upotrebljen ovaj pridjev koji je sedam godina kasnije postao odrednica čitavog umjetničkog pokreta. (Goldberg, 2003:70)

Uz multimedijalni pristup, nadrealisti su pokazivali neprekidnu težnju za eksperimentom. Poštujući načelo da realnost nije neophodna umjetnosti, balet *La Parade* predstavlja sinergiju mjuzikla i cirkusa. U realizaciji baleta sudjelovali su najznačajniji umjetnici nadrealizma. Scenografiju i kostime izrađivao je Picasso. Koriste se novi zvučni efekti, koristeći pisaču mašinu, avionske propelere, sirene i trube. Publika ovo djelo nije ocijenila prihvatljivim. Negativne kritike bile su usmjerene prema glazbi, za koju je rečeno da predstavlja "neprihvatljivu buku", ali i prema Picassovim kostimima. Kostimi su okarakterizirani kao nefunkcionalni. Njihova nefunkcionalnost i glomaznost učinila je "tradicionalne baletske pokrete besmislenim." (Goldberg, 2003:71) No, negativne kritike nisu obeshrabrile idejne tvorce nadrealnih izvođačkih komada. Oni su nastavili s eksperimentima. Nadrealisti nisu negirali postojanje kazališnih žanrova, već su njihovu formu i sadržaj prikazivali na način koji je prezentirao njihove idejne stavove o značenju podsvijesti, snova i simbola.

Nadrealizam je svoje ideje i simbole najjasnije predstavio u djelima Salvadora Dalija i Luisa Bunuela. Oni su 1928. godine snimili film *Andaluzijski pas* u najboljem svjetlu nadrealizma. Stvarnost je dislocirana iz okvira realnosti, ispunjena simbolima i metaforičnim prikazima. Film je imao cilj provocirati maštu gledatelja.

Predstava *Les mariés de la Tour Eiffel* donosi novu estetsku formu. Eksperimentiralo se s pokretom, zvukovima, govorom i glazbom. Plesači, koji su predstavljali svadbenu povorku bili su maskirani u fonografske mašine. Neočekivani obrt događa se kada dijete ubija sve uzvanike kako bi se domoglo kolača, predstavlja apsurdne elemente, koji su koristili nadrealisti, radi prikazivanja podsvjesnih težnji. Cocteau je povodom ovog performansa pisao: "Ovo je revolucionarno izvođenje. Omogućit će novoj generaciji da nastavi sa svojim eksperimentima u kojima će se međusobno nadopunjavati, ples, akrobatske izvedbe, mimika, drama, satira, muzika i govorna riječ." (Goldberg, 2003:71) Ova izvedba kao i veliki broj tadašnjih multimedijalnih projekata, mogu se sagledati kao direktna preteča umjetničkog performansa.

Nadrealizam i postnadrealizam su nastavili istraživati i reproducirati područja potisnutih želja, fetišiziranih predmeta, površnog zadovoljstva svakodnevice. Otkrivajući u kiču potisnute želje i skrivenu seksualnost. (Šuvaković, 2005:30)



Slika 4: Irene Lagut, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1921



Slika 5: Einar Nerman, *Les vierges folles* (1920)

9. BAUHAUS

Bauhaus je nastao kao škola za arhitekturu, dizajn i vizualne umjetnosti osnovana u Weimaru 1919. godine. Bauhaus je nastao spajanjem Visoke škole za likovne umjetnosti i Visoke škole za primijenjenu umjetnost. Sjedište Bauhauusa je od 1919. do 1924. bilo u Weimaru, od 1925. do 1930. u Dessauu, a od 1932. do 1933. u Berlinu.

Povijest kazališta je povijest promjena čovjekovog lika, a kako je znak modernog vremena apstrakcija, to je i scenski rad u znaku apstrakcije. Schlemmerova teorija i njezina scenska praksa izvedene su iz transformacija ravnina u prostor, kao i iz reduciranja organskog kontinuiteta pokreta ljudskog tijela na mehaničke (u metaforičnom smislu strojne) kretnje. Odnosom između prostora i mehanike tijela uspostavljenom u nizu crteža i dijagrama ostvaruje se totalitet događaja. Rješenje prostora je tendiralo osnovnim geometrijskim konceptima i njihovim vizualizacijama, a kretanje tijela se realiziralo njegovim smještanjem u kostim (ili drugo tijelo) lutke, čime je naglašena artifičijelnost i definiran mehanički isprekidani pokret. Događaj na sceni je bio: (a) bavljenje scenom, (b) artikulacija događaja (s minimalnom naracijom) i (c) pretvaranje događaja na sceni u spektakl kabareta, cirkusa ili pučke svečanosti. Radovi Gestualni ples i Trijadin balet su realizacije teorijskih shema scene i događaja na sceni. Schlemmerova teorija scene kroz mehanicistička i apstraktna rješenja objedinjuje aspekte pučke ili zabavne umjetnosti i aspekte i kontekste visoke eksperimentalne umjetnosti u koncept modernosti. (Šuvaković, 2005:109) Umjetnici Bauhauusa imali su cilj reformirati tradicionalne umjetničke paradigme. Njihova ideja nije bila radikalno provokativna kao kod futurista i dadaist. U manifestu Bauhauusa koji je napisao Walter Gropius ideja je bila usmjerena prema umjetnicima koji teže novim nadahnućima.

U scenskoj radionici, koja je predstavljala prvi organizirani tečaj performansa koncept interdisciplinarnosti je bio vodeći diskurs, koji je sažimao umetničke ideje. Idejni vođa scenske radionice bio je Oskar Schlemmer, slikar i redatelj. Ravnopravno su bili zastupljeni komični, tragični i cirkusni elementi uz podršku svjetla, boja, zvuka i mehaničkih, tehničkih sredstava. Schlemmer je pratio osnovnu postavu ideje o *apsolutnom kazalištu* koja je predstavljena u posebnom izdanju časopisa Bauhaus-Buch. Schlemmerova vizija o glumcu koji je istovremeno čovjek i marioneta, potekla je iz eksperimentističkih stavova autora, koji je težio preobražaju ustaljene forme predstavljanja u kazalištu. Schlemmer je svoj kazališni koncept predstavio preko predstava *Plan mit Figuren (Figuralni kabinet I i II)*, u kojima su se

na pozornici našli glumci, plesači, metalne humanoidne i apstraktne figure, u okruženju različitih oblika i materijala. Schlemmer je svoj rad je nastavio u predstavi *Die Geste-Tanzerin*, koja je žanrovski svrstana u balet. Autor je htio prikazati put od dvodimenzionalne površine, preko reljefa i skulpture, do trodimenzionalne žive umjetnosti predstavljene ljudskim tijelom. Svoju zamisao realizirao je preko serije znakova koji su grafički predstavljali linijske staze pokreta i tri plesača u crvenom, žutom i plavom kostimu.¹³ Po linijskim stazama plesači su izvodili obične fizičke i komplicirane geometrijske pokrete. Predstava je trebalo demonstrirati Schlemmerovu težnju da slikarstvo uključi u teoriju prostora. *Triadisches Ballet* predstavlja paradigmu Schlemmerove teorije i prakse. Ova predstava je pri svakom izvođenju mijenjana i nadopunjavana. Balet je trajao nekoliko sati, i izvodila su ga tri plesača čiji je izgled asocirao na marionete. Ovo djelo je prezentiralo je ključne postavke teorijskog koncepta Bauhauusa i Schlemmera o kazališnoj umjetnosti. O predstavi *Mechanical Ballet* u Basler National Zeitung je 30. travnja 1929. godine, pisalo je: "Zavjesa se podiže, vide se crna pozadina i crni pod. U dubini pozornice osvjetljava se otvor veličine vrata koji podsjeća na pećinu. Pećina je izrađena od limenih pločica visokog sjaja. Iz unutrašnjosti pećine izlazi ženska figura, odjevena u bijeli triko. Oko glave i ruku postavljeni su srebrnasti krugovi. Skladna i jasna, sa zvukom koji ima metalni prizvuk, muzika pokreće figuru da izvede nekoliko sinkroniziranih pokreta, sve traje veoma kratko i gubi se kao priviđenje." (Goldberg, 2003:105) Predstave: *Der Tanz Raumes, Das Stapel Würfel Spiel, Das Spiel des Kulissen*, predstavljale su karakteristične inscenacije Bauhaus kazališta. Odvijale su se na pozornici čiji je pod bio crn, a prostor omeđen tamnim kulisama. U centralnom dijelu se odvijala radnja uz pomoć geometrijskih figura, koje su plesači koristili kao rekvizite, ali i kao sredstva pomoću kojih su mijenjali vlastitu izražajnost. Plesači u trikoima osnovne tri boje predstavljaju Schlemmerovu prezentaciju hoda. Žuta predstavlja oštro skakutanje, plava smirene duge korake i crvena, sigurne, čvrste korake (u performansu *Ples prostora*). Geometrijska tijela, prikazana kockama za slaganje, predstavljaju zid koji se razgrađuje kako bi se konstruirala kula oko koje se izvodi ples. Brzo nestajanje i ponovno pojavljivanje glava, ruku i nogu, ostavlja ekspresiju raskomadanih tijela koja lebde u tami kozmičke praznine (u performansu *Ples kulisa*).

Grupa je 1932. godine u Parizu predstavila *Triadisches Ballett*, koji je bio i posljednji performans grupe. Iste godine, Bauhaus je zatvoren. Postojanje ove institucije, u kojoj su

¹³ Vasily Kandinky istraživao je povezanost boja i oblika te je pridružio boje određenim svojstvima i karakterima. Odnos oblika i boja, 1929. (trokut najbolje nosi žutu boju, kvadrat crvenu, a krug plavu).

aktivno radili značajni umjetnici poput Vasilija Kandinskog Paula Kleea, Johannesesa Ittena, Ide Kerkovius, Alme Siedhoff-Buscher i Oskara Schlemmera, ostavilo je neizbrisiv trag u europskoj umjetnosti 20-og stoljeća.



Slika 6: O. Schlemmer, *Triadic ballet*, 1922.



Slika 7: O. Schlemmer, *Triadic ballet*, 1922.

10. NEOAVANGARDNI PERFORMANS

Neoavangarda je pojava poslije Drugog svjetskog rata koje predstavljaju kritiku i subverziju dominantnog visokog i velikog modernizma u doba hladnog rata. 40-ih i 50-ih godina je nastala kroz nekoliko oprečnih pravaca; neokonstruktivizma (koji je fetišizirao i slavio tehnologiju), neodada (koja se bavila kritičkom subverzijom emocionalnosti i ekspresivnosti umjetničkog djela i kritikom umjetničkog djela), fluksus (koji je slavio samu ideju življenja naspram umjetničkog stvaranja u bilo kom smislu).

Neoavangarda je nastala kada je modernistička kultura, koja je bila na vrhuncu, utvrdila dominantne vrijednosti i modele izražavanja. Ona je nastala kao kritika modernističke dominacije u kulturi i njezinih modela autonomije umjetnosti, apolitičnosti, apstraktnog formalizma, estetskog formalizma i jasnog razlikovanja visoke modernističke elitne umjetnosti i masovne modernističke popularne umjetnosti i kulture. Dok je rana avangarda razvijala projektivne moći idealne utopije, neoavangarda je uspostavljala modele kritičkog rada i konkretne utopije. Postavangarda je naziv za mnoštvo međusobno različitih pokreta od kraja 60-ih godina, u kojima se teorijski i praktično kritički preispituje povijesno naslijeđe modernizma i avangardi. Pojam neoavangarda označava drugu avangardu razlikujući sljedeće interpretacije: (1) avangarda prvih desetljeća 20-og stoljeća smatra se izvornim pionirskim umjetničkim radom, a avangarda poslije Drugog svjetskog rata avangardom iz druge ruke i remakeom prve avangarde, (2) avangarda poslije Drugog svjetskog rata smatra se realizacijom i konkretizacijom utopija i projekata ranih avangardi i (3) neoavangarda je specifičan i relativno autonoman skup pokreta i individualnih učinaka od 1950. do 1968. koji visokim i kasnim modernizmom tvore kompleksnu sliku estetičkih, umjetničkih i ideoloških oblika, rješenja, zamisli i projekata modernosti. Neoavangarda je kritička i ekscenarna praksa u okviru dominantne modernističke kulture. Na nastanak i razvoj neoavangarde jednim su dijelom utjecali značajni avangardni umjetnici ili njihovi učenici koji su nastavili avangardistički projekt prije, tijekom i poslije Drugog svjetskog rata. (Šuvaković, 2005: 92,406)

Neoavangardni performans razdoblje je koje prati period kasnih 40-tih do kasnih 60-tih. Njega karakterizira težnja ka prevladavanju modernističke autonomije slikarstva i skulpture, kao i istraživanje intermedijjskih veza likovnog, književnog, glazbenog i kazališnog eksperimenta. Ključne ličnosti američkog performansa su. John Cage, Merce Cunningham i Allan Kaprow. Iz njihovog rada nastaju neodada i fluksus hepening. Heping kao oblik

spontanog izražavanja postaje kasnih 50-tih i ranih 60-tih internacionalna umjetnost. (Šuvaković, 2005: 391)

Erika Fischer-Lichte, zamjećuje da su 50-e i 60-e godine obilježene performativnim obratom, odnosno da umjetnici u Europi, Japanu i SAD-u počinju koristiti vlastito tijelo kao materijal za vizualne umjetnosti, i navedeno K. Stiles kao i P. Schimmel promatraju kao odgovor na egzistencijalnu prijetnju koju je nametnuo holokaust kao i nuklearno doba. Tako su umjetnici ponudili tijelo kao formu i kao sadržaj estetike, i pritom su nastojali i angažirati promatrače direktnije u samu umjetnost. (https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_92-2013_004-015_Uvodnik_Introduction.pdf)

11. POSTAVANGARDNI PERFORMANS

Postavangardni performans počinje se razvijati sredinom 60-tih u okvirima body arta, njemačkog i austrijskog akcionizma, procesualne umjetnosti, konceptualne te postkonceptualne umjetnosti. To je vrijeme kada se formulira pojam *performans umjetnosti*. U šezdesetim godinama dvadesetog stoljeća na umjetničkoj kritičkoj sceni intenzivan razvoj doživljavali su kritičari koji su svoju teoriju razvijali na tragu konceptualizacije modernizma postavljenu kroz djela Clementa Greenberga, naročito *Modernist painting* koje je prvi puta objavljeno 1961. godine (Šuvaković, 2005:455)

U svojim je začecima, dakle, 60-ih godina prošloga stoljeća, performans je subvertirao ideju o umjetnosti kao prodajnom, tržišnom, trajnom objektu, a navedenu je *funkciju* s daljnjom modifikacijom *žanra* zanemario, kako to ističe kanadska teoretičarka Josette Féral. Pritom se dakako pored navedenoga neoavangardnoga zahtjeva za dematerijalizacijom umjetničkoga djela performans kontrapunktirao i glumi kao izvedbenom fenomenu "kao da". Bila su to dva bitna kontrapunkta umjetnosti performansa. U takvom intelektualnom okruženju formirao se novi umjetnički smjer konceptualne umjetnosti gdje koncepti postaju materijali i umjetnički predmeti i jedina svrha postaje istraživanje umjetničkog procesa i umjetnost sama. Sol Lewitt izjavio je 1967. godine kako je konceptualna umjetnost "osmišljena da angažira um promatrača umjesto njegovih očiju ili emocija." (Fineberg, 2000:338) Hal Foster opisuje promjenu u poziciji gdje umjetnik više nije proizvođač djela, već manipulator znakova dok promatračeva uloga prestaje biti pasivna, on više ne konzumira spektakl i estetiku već postaje aktivni čitatelj poruka. (Wood, 1993: 171-180)

Miško Šuvaković određuje 80-te godine kao razdoblje postmodernističkog performansa. U to vrijeme su se pojavili rubni žanrovi, kazališni performans i performativno kazalište. Uvodničarsku napomenu o samoj rubnosti ruba umjetnosti performansa možemo protegnuti i na pitanje tijela, identiteta, koje se npr. očitovalo u post/avangardnom performansu – u transformacijskoj umjetnosti gdje se performer očituje kao transformer. Tako je primjerice Urs Lüthi simulirao šminkom i uvučenim obrazima ikonografiju svoje djevojke (Manon), poništavajući granice spolnosti. Vito Acconci u radu *Conversion* (1970.) pokušao je sakriti vlastite spolne attribute, paleći dlake na tijelu, gestom sakrivanja vlastitoga falusa između nogu, prizivajući značenja kastracije i simulacije feminine genitalnosti.

RoseLee Goldberg govori da se performans kasnih 80-ih i ranih 90-ih godina često koristio kao vrsta društvenog protesta te kako je performans na crvenom Istoku funkcionirao gotovo isključivo kao oblik političkog suprotstavljanja. U tom smislu kao jedan od brojnih primjera navodi slučaj češkog umjetnika Tomáša Rullera koji je 1985. godine izbjegao zatvorsku kaznu kad je njegov odvjetnik upotrijebio termin *umjetnik performansa* na sudu kako bi obranio njegova djela kao političku umjetnost, a ne kao politički protest sam po sebi.

Eleanor Antin je osamdesetih godina izvodila performanse karakterističnih kostimografskih rješenja. Predstavljajući svoje performanse, pomoću kostima i šminke, predstavljala je likove iz vlastitih snova. U performansu *The King* iz 1975. godine, predstavila je mušku stranu svoje osobnosti. Na lice je stavljala dlaku po dlaku, kako bi načinila bradu. Govoreći o „muškoj strani žene“, umjetnica je željela prikazati kompleksnost ličnosti i naznačiti da osobnost nije određena isključivo spolom. Ovakve ideje su imale i značajne predstavnice feminističkog pokreta, koji je 70-ih godina bio veoma aktivan u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama.



Slika 8: Eleanor Antin, *The King*, 1975.



Slika 9: Vito Acconci, *Conversion*, 1970.

Njemačka umjetnica Rebecca Horn željela je ispiti reakcije slučajnih prolaznika na njezinu pojavu u neobičnom kostimu. Kostim koji je nosila sastojao se od bijelih traka koje je omatala oko golog tijela, dok je na glavi imala improvizirani rog, koji je podsjećao na mitskog jednoroga. Odjevena u takav kostim šetala je parkom iznenađujući prolaznike. Prolaznici su se trudili sakriti iznenađenje i sami nesigurni u realnost slike koju su vidjeli. Umjetnica je performans nazvala *Jednorog* 1971. godine

12. PERFORMANS OD OSAMDESETIH DO DANAS

Performans od avangarde do danas mijenjao je svoj oblik. Zazvati provokaciju, uznemiriti građanske norme, promijeniti recepciju i ponašanje publike, ukazati na nove percepcije vremena, prostora itd, uvući publiku u događaj, fizički je aktivirati, presresti na ulici, suočiti se s *mis-komunikacijom*, s promašivanjem, odustati od komunikacije i ponuditi prazne znakove ili tjelesnu doslovnost, shvatiti publiku u pluralitetu gledateljstva i preispitati novekomunikacijske protokole i procedure koje takvo shvaćanje nosi – to bi bila skica promjene performansa kao komunikacije od avangarde do danas. (<http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/2009/03/04/03-performans-ikao-komunikacija-sazetak/#more>.)

Tijekom posljednja dva desetljeća suvremeni čovjek je mobilizirao svoje duhovne resurse ka otkrivanju novih načina za stjecanje materijalnih dobara. Takva usmjerenja dovela su do reformiranja vrijednosnih sustava. Kako bi osigurao dovoljno vremena za rad, suvremeni čovjek se svjesno odrekao duhovnih potreba. Ljudsko ostvarenje se prestalo izjednačavati s onim što neko jeste, već s onim što posjeduje. (Debor,1982:62) Promoviran je utilitarni princip koji je pratio ekonomske zakone. U tako koncipiranom sociološkom okviru sve je postalo roba, sve ima svoju cijenu, i sve je na tržištu. Sve što nije moglo dobiti novčanu vrijednost, i donijeti profit stavljeno je na nižu razinu interesiranja. Kultura i kulturna dobra zauzele su tu poziciju. Takva vrijednosna ljestvica simpatizirala je složene strukture ljudske zajednice i njihove interaktivne relacije. Kompleksni sadržaji ljudskog funkcioniranja podređuju se praktičnim potrebama potrošačkog društva. Pobjeda tehnološke digitalne civilizacije nad multidimenzionalnim sadržajem kulture prihvaćene kao model postmodernog društva, odbacuje potrebu za oplemenjivanjem ljudske egzistencije koju je osiguravala kultura.

Performans devedesetih nudi sliku subjekta koji odbija eliminirati napetost između sebe i povijesti, između politike i estetike te ponovno etablira kompleksnosti objave. Tamo gdje je performans sedamdesetih jednostavno odbijao predstavljati realnost koju je pokušavao obuhvatiti u njezinoj stvarnosti i u sklopu koje je također propitkivao transparentnost te iste realnosti, nakon što ju je naizgled obuhvatio, istražujući igru providnosti čiji objekt je čest bio, performans devedesetih odrekao se takve igre s iluzijom. Odabrao je povratak realnosti kao konstrukciji političkog i pokazao da je realnost neizbježno vezana za pojedinca.

Performans devedesetih se odlučio za izražavanje samoga sebe, sebe koji želi živjeti u sadašnjosti istodobno dok se integrira u svoje trenutačne preokupacije u budućnosti koju neizbježno zamišlja kao kritičnu.

Svaki individualac postaje individualac zaokupljen svojim tijelom i odnosom prema drugima. Performer kao takav postaje individua koja se ne razlikuje od ostalih ljudi, kada je riječ o vlastitim preokupacijama koje veže uz svoju umjetničku praksu. Tako performer postaje postmoderan.

Kako to ističe RoseLee Goldberg, performans počinje okretati prema mediju i spektaklu te tako određene projekte Jana Fabrea spomenuta teoretičarka i povjesničarka umjetnosti performansa određuje kao kazališni/teatralni performans, a pored te sintagme rabi i naziv performans-kazalište, kojim označava uvođenje kazališnih elemenata u performans. RoseLee Goldberg tako i završava svoju knjigu *Performans: od futurizma do danas* protejskom odrednicom performansa koji, prkoseći definiciji, dakle, apsolutno svim pravilima, ostaje nepredvidiv i provokativan.

13. PISMENI OSVRT NA LIKOVNU MAPU I KOSTIM

Likovna mapa sadrži 15 radova podijeljenih u pet cjelina. Inspiraciju za slikovni prikaz kostima u performansu pronašla sam u petofaktorskom modelu ličnosti. Petofaktorski model ličnosti je jedno od najznačajnijih dostignuća u području psihologije ličnosti u posljednja dva desetljeća. Pojava ovog modela označila je povratak koncepta osobina u središte interesa istraživača u području ličnosti. Opis petofaktorskog modela i nazivi pojedinih faktora donekle se razlikuju kod različitih autora, a danas je najšire prihvaćena formulacija Coste i McCraea koji opisuju pet dimenzija: neuroticizam, ekstraverzija, otvorenost prema iskustvu, prilagodljivost, savjesnost.

Cilj mog praktičnog rada/kostima u performansu bio je ispitati društvene stavove prema pojedinim psihološkim ličnostima. Kostimom se na subjektivni i inovativni način prezentira psihološko promišljanje o različitim crtama ličnosti, od ekstraverzije, neuroticizma do introverzije, koje nije ograničeno nikakvim tehničkim ili sadržajnim odrednicama i upravo je ta umjetnička sloboda bitna naspram ostalih analiza i promišljanja. Interakcijom s publikom u performansu trebali bi dobiti povratnu informaciju o načinu percepcije različitih profila ličnosti ili bi došlo do poistovjećivanja publike s performansom, performerom ili kostimom koji prikazuje psihofizičko stanje pojedinca.

Umjetnik Vito Acconci proučavao je teoriju „polja moći“ iznesenu u djelu *The Principle of Topological Psychology* psihologa Kurta Lewina u kojem autor govori kako svaki pojedinac isijava polje moći u koje je uključena svaka interakcija s drugom osobom ili predmetom. Tako je Acconci počeo preispitivati polja moći u svojim izvedbama jer se želio baviti "postavljanjem polja u kojem je bila publika, tako da su postali dio onoga što sam radio tj. postali su dio fizičkog prostora u kojem sam se kretao." Iako se u ovom tipu performansa naglasak stavlja na vizualno, a ne na poučno, kostim bi trebao odaslati snažnu emocionalnu poruku prihvaćanja, shvaćanja ili poistovjećivanja. Erika Fischer-Lichte zaključuje da važnije postaje iskusiti performans, a ne shvatiti ga, budući da emocije nadilaze razum što je vidljivo iz reakcija promatrača koji ne promišljaju viđeno.

Teorije o crtama ličnosti istražuju različite osobine ili crte ličnosti prema kojima se ljudi razlikuju. Nastoje ljude podijeliti u određene tipove ličnosti, no ne postoje tzv. čisti tipovi jer sva mjerenja pretpostavljenih tipova ličnosti daju zvonoliku, normalnu raspodjelu rezultata. Petofaktorski model ličnosti prikazuje pet temeljnih dimenzija ličnosti:

1. Ekstraverzija (društvenost, aktivnost, srdačnost, razgovorljivost) se definira interpersonalnim osobinama kao što su socijalnost, toplina i asertivnost, ali i osobinama temperamenta kao što su aktivnost, traženje uzbuđenja i pozitivna emocionalnost. Upravo pozitivna emocionalnost zadužena je što su u odnosu s drugim ljudima druželjubivi, topli i puni energije.
2. Neuroticizam (uznemirenost, zabrinutost, tjeskoba, burno emocionalno reagiranje) se definira općom sklonošću negativnim emocijama kao što su ljutnja, krivnja, strah, tuga te uznemirenošću. Te emocije ometaju osobu u njezinu suočavanju s poteškoćama i u odnosu s drugima. Neuroticizam podrazumijeva i lošu prilagodbu koja se očituje u iracionalnim idejama. Lošijoj kontroli impulsa, slabijim suočavanjem sa stresom i slabijoj toleranciji na frustracije.
3. Savjesnost (želja za postignućem, osjećaj dužnosti, predanost radu, samodisciplina) prvenstveno opisuju samodisciplina, osjećaj dužnosti, smisao za red, organiziranost, odlučnost, pouzdanost. Uz pozitivan kraj ove dimenzije povezani su akademski i profesionalni uspjeh, a uz negativan kraj kompulzivna ponašanja.
4. Ugodnost (dobronamjernost, obzirnost, spremnost na suradnju i pomaganje) ili prilagodljivost smatra se interpersonalnom dimenzijom koja za razliku od ekstraverzije koja se odnosi na količinu socijalne interakcije, govori o kvaliteti te interakcije na kontinuumu od suosjećanja do antagonizma. Prilagodljive osobe su skromne, dobronamjerne i obazrive, dok su antagonistične egocentrične, nepovjerljive i nespremne na suradnju. Altruizam i prosocijalno ponašanje su temeljna obilježja ove dimenzije.
5. Otvorenost prema iskustvu (stjecanje novih iskustava, znatiželja, fleksibilnost, kreativnost). opisuje intelektualne i umjetničke interese, a uključuje potrebu za raznolikošću, nezavisnosti u prosudbama, osjetljivosti na vlastite unutarnje osjećaje. Očituje se kroz živu maštu, fleksibilno ponašanje, intelektualnu znatiželju i nekonvencionalne stavove. Osobe s ovim osobinama snažno doživljavaju svoje osjećaje, cijene iskustvo i smatraju da ono donosi smisao u njihovom životu.

Inspiraciju za kostim koji sam odlučila izraditi pronašla sam u grani neurotičnosti, točnije u karakteristikama neurotičnog introverta. Njega karakterizira tendencija razvijanja simptoma anksioznosti i depresije, karakteriziraju ih opsesivne tendencije iritabilnosti, apatija i labilnost autonomnog živčanog sustava. Njihovi osjećaji mogu biti lako povrijeđeni, u društvu su smeteni, obuzeti osjećajem manje vrijednosti, odani su sanjarenju, nastoje ne biti u centru zbivanja, teško podnose fizičke napore, inteligencija i rječnik su im iznad prosjeka, točni su,

ali polagani. Kostim sam najprije pokušala izraditi od plastike koji bi tvorio tunel kroz koji osoba želi živjeti, nesmetana pogledima društva i okoline. Ukoliko tunel padne ona se osjeća ogoljeno, izloženo i ranjivo što sam željela prikazati vidljivim žilama i organom srca koji su vidljivi nakon što se "tunel" spusti do dna. Kostim bi u performansu nosio glavnu ulogu te bi kroz njega publika dobila snažnu intelektualnu, vizualnu i emocionalnu poruku, zarobljenosti, straha, frustracija i averzije prema društvu takvih ličnosti. Osoba se u performansu može potpuno zatvoriti u tunel koji isto tako može pasti do dna čime bi se neurotični introvert osjećao previše izložen okolini, što bi dovelo do straha, manjeg osjećaja vrijednosti, povrijeđenosti, anksioznosti i depresije. Tunel kao likovni oblik ima svoj smisao koji se može protumačiti poznavanjem likovnog jezika. Likovni jezik se može spoznati dijelom racionalno, a dijelom intuicijom, maštom i imaginacijom. Strukturu likovnog jezika ne čine slova, riječi, kao u konvencionalnom jeziku, nego likovni elementi i likovne tehnike. Realizacija izrade tunela od materijala plastike, nije uspjela jer je prilikom oslikavanja i špricanja došlo do njenog pucanja. Finalni oblik kostima izrađen je od tankog pamučnog materijala koji se pokazao zahvalnijim rješenjem.

Prva cjelina mape, koja sadrži tri rada, bazirana je na ekstrovertima i njima suprotnima introvertima. Prvi rad odnosi se na ekstroverta koji je otvoren za druženja, energičan i željan uzbuđenja i pozitivnih emocija. Njegovu energičnost željela sam prikazati žarkim bojama počevši od kose, naočala, do cijelog kostima. Iako ekstroverti na van izražavaju svoje emocije u njima ne postoji velika količina empatičnosti i susretljivosti, što sam željela prikazati hladnijim bojama poput plave i ljubičaste. Drugim i trećim radom željela sam prikazati introverte koji povlačeći se iz javnosti odlaze u svoj svijet te ne moraju biti u centru zbivanja i mogu živjeti unutar svojih zidina. Zbog toga sam prikaz introverta bazirala na konstrukciji. Ona prikazuje njihov zid koji podižu prema društvu. Tunel introverta kroz koji želi živjeti, izrađen od prozirnog materijala aludirajući na to da su ipak vidljivi društvu kao posebni i izolirani.

U drugoj cjelini radova prikazala sam neurotične ličnosti koje se odmah primijete u društvu. Njihovo burno emocionalno reagiranje, iracionalne ideje i slabije suočavanje sa stresom, bile su mi vodilje u osmišljavanju kostima. Neurotične ličnosti većinom su ispunjene emocijama tuge, straha i uznemirenosti što na potpuno suprotan način prikazuju okolini. Svojim kostimima za neurotične ličnosti pridodala sam životinjske maske kojima sam željela prikazati njihovu izgubljenost, strah i želju za isticanjem. Neurotične ličnosti prikazane su kroz maskenbal koji je nepredvidiv jednako kao neuroticizam.

Treću cjelinu radova bazirala sam na ličnostima koje definira savjesnost, želja za postignuće, predanost radu i samodisciplina. Čovjek je prisiljen na svakodnevni monotoni rad kojim gubi svoju osobnost i postaje dio mase. Svakodnevno odlaženje na posao, ustajanje u isto vrijeme i vožnja istim putem pretvara nas u robote koji žive život. Promatrajući masu koja svakodnevno stoji na autobusnoj stanici čekajući prijevoz, odjeveni u jednaku odjeću, i s istim izrazom lica, inspirirala sam se za osmišljavanje kostima na temelju bar kodova što čini čovjeka proizvodom. Inspirirana kodom željela sam prikazati savjesnu ličnost koju žele za postignućem pretvara u robota.

Sljedeća ličnost prikazana je na tri rada, a opisuju je ugodnost, prilagodljivost i dobronamjernosti. Prilagodljivost sam željela prikazati spajanjem različitih vrsta materijala koji se nadopunjuju i stvaraju ugodnu atmosferu dok sam ugodnost i prilagodljivost željela prikazati predimenzioniranim vunanim predmetima, koji se prilagođavaju prostoru u kojem se nalaze, skupljajući se i šireći koliko je potrebno.

ZAKLJUČAK

Analizom i proučavanjem kostima u performansu nastala je sinteza razdoblja od futurizma do danas. Performans je u svojim počecima imao buntovni izričaj koji se odražavao na kostime koji su nosili obilježja svakog pojedinog razdoblja. Salvador Dali je umjetnik koji je svoj osebujni likovni izričaj u slikarstvu prenio na kostime u performansu koji odišu nerealnošću, snovitošću i neočekivanošću, što su bile glavne smjernice performansa u to vrijeme. Umjetnici performansa željeli su prikazati svoj novi pogled na umjetnost ne vodeći se tradicionalnim idejama i stajalištima. Na taj način, osmišljavali su i kostimografiju koja nije imala tradicionalnu poveznicu te su kostimi često bili izrađeni od tada neobičnih materijala poput, kartona, metala ili papira.

Performans je danas po mišljenju Josette Feral izgubio ono što mu je od početka bila najveća snaga-odbijanje da tretira umjetnost kao robu za prodaju. Performans je, baš poput hepeninga, trebao biti jedinstven. Nije smio ostavljati tragove i na taj način se odricao sjećana na samoga sebe te je svaki put trebao početi od ništice.

Gledajući unatrag, performans više nema toliku težinu kao ranije jer ni ulozi nisu kao nekada. S obzirom na to danas na području performansa postoje tek tri vrste izvođača: videoumjetnici koji su proglasili performans neovisnom umjetničkom formom te ga, na taj način, odmaknuli od umjetnosti performansa kako je zamišljena na početku, interdisciplinarni i multidisciplinarni umjetnici koji često svoje radove nazivaju performansom zbog njihove kompleksnosti te teatralci, čiji su rad i izvedba ostali vezani ta sedamdesete godine iako im više nisu bili identični načini istraživanja ni ciljevi.

LITERATURA

1. Austin, John Langshaw: How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: Oxford University Press, 1962.
2. D`Amicio, Sandro: Povijest dramskog teatra, matica hrvatska, Zagreb, 1972.
3. Fischer-Lichte, Erika: Estetika performativne umjetnosti, Šahinpašić, Sarajevo, 2009.
4. Feral, Josette: What is left of performance art: Journal for Theoretical studies in media an culture, 1992.
5. Goldberg, RoseLee: Performans: od futurizma do danas, Test!-Teatar studentima: URK-Udruženje za razvoj kulture, Zagreb, 2003.
6. Hartnoll, Phyllis: The Theatre A Concise History, Thames & Hudson, Školska knjiga, 1997.
7. H. W. Janson: Istorija umetnosti, IP Prosveta, Beograd, 1996.
8. Laver, James: Drama: Its costume and decor, Studio Publications, New York, 1951.
9. Lederer, Ana, Petranović, Martina, Bakal, Ivana: Sto godina hrvatske scenografije i kostimograafije, Ulupuh, Zagreb, 2011.
10. Manzoni, Lebedina Marija: Psihološke osnove poremećaja u ponašanju, Naklada slap, Zagreb, 2006.
11. McKenzie, Jon: Izvedi ili snosi posljedice: od discipline do izvedbe, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2006.
12. Pawlowski, Tadeusz: From Happening to Performance, Philosophica 30, 1982.
13. Petranović, Martina: Uloga kostimografije u hrvatskom kazalištu, Zagreb, 2010.
14. Šuvaković, Miško: Pojmovnik suvremene umjetnosti, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb, 2005.
15. Šuvaković, Miško: Konceptualna umetnost, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Kulturni centar Novog Sada, 2007.
16. Roland Barthes: *Bolesti pozorišnog kostima*, Tuzla, Pozorište god.XV, br, 1-2, 1973.
17. Penelope J. E. Davies i dr.: Jansonova povijest umjetnosti: Zapadna tradicija, Zagreb Stanek, 2008.
18. <https://zokstersomething.com/2013/09/10/politika-i-performans-kako-izvedba-razotkriva-politicki-subjekt/>, pristupljeno: (22.10.2016.)
19. https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_92-2013_004-015_Uvodnik_Introduction.pdf, pristupljeno: (27.9.2016.)

20. <http://www.vijesti.me/caffe/slikar-koji-je-proгнаo-predmete-kazimir-maljevic-164930>, pristupljeno: (27.9.2016.)
21. (<http://www.jutarnji.hr/kultura/art/video-100-godina-dade-prisjetimo-se-ludackog-pokreta-rodenog-u-ciriskom-cabaret-voltaireu/4518749/>), pristupljeno: (13.10.2016.)
22. http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vsad_marjanic_1.html, pristupljeno: (27.9.2016.)
23. <http://anarhija-blok45.net1zen.com/tekstovi/Hugo-Ball-Bekstvo-iz-vremena-izbor-odlomaka.pdf>, pristupljeno: (13.10.2016.)
24. https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_92-2013_004-015_Uvodnik_Introduction.pdf, pristupljeno: (19.11.2016.)
25. <http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/2009/03/04/03-performans-ikao-komunikacija-sazetak/#more>, pristupljeno: (19.11.2016.)
26. <http://www.akademija-art.hr/art/izlobe/12404-baletni-kostim-u-tv-show-u-jadranke-tomi>, pristupljeno: (4.12.2016.)

PRILOZI:

Slika 1: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>, pristupljeno: (20.11.2016.)

Slika 2: <https://www.pinterest.com/pin/511369732661303686/>, pristupljeno: (18.11.2016.)

Slika 3: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>, pristupljeno: (20.11.2016.)

Slika 4: <http://performa-arts.org/magazine/entry/relache-and-the-ballets-suedois1>, pristupljeno: (25.11.2016.)

Slika 5: <http://performa-arts.org/magazine/entry/relache-and-the-ballets-suedois1>, pristupljeno: (25.11.2016.)

Slika 6: <https://www.pinterest.com/pin/810296157925293788/>, pristupljeno: (27.11.2016.)

Slika 7: <https://www.pinterest.com/pin/810296157925293788/>, pristupljeno: (27.11.2016.)

Slika 8: <http://bombmagazine.org/article/1000241/eleanor-antin>, pristupljeno: (28.11.2016.)

Slika 9: <http://www.castellodirivoli.org/en/collezione-video/artista/vito-acconci-2/>, pristupljeno: (28.11.2016.)





