



**FERAL, JOSETTE
'ŠTO JE PREOSTALO
OD UMJETNOSTI
PERFORMANSA?
AUTOPSIJA FUNKCIJE,
ROĐENJE ŽANRA'**

FERAL, JOSETTE 'ŠTO JE PREOSTALO OD UMJETNOSTI PERFORMANSA? AUTOPSIJA FUNKCIJE, ROĐENJE ŽANRA'

prijevod: Mario Kovač

'Možda će jednog dana, kada fenomen performansa završi, problem njegove specifičnosti biti legitiman. To će biti doba kad nećemo davati samo kronološke podatke o žanru, niti smještati događaje u perspektivu u skladu s njegovim konačnim konceptom, nego ćemo pisati o genealogiji naziva – ovisno o pojedinim utjecajima, temeljima razumijevanja ili povijesnog nerazumijevanja, pa i odgovoriti u kakvim se uvjetima umjetničkog izražaja pojavio pojam 'performans' tog i tog datuma i tako označio skup praksi koje će se, u svakom slučaju, nastaviti prakticirati sve dok ne pobjegnju iz njegovih skuta? To je pitanje koje će se jednog dana moći postaviti.'

Thierry de Duve 18

Dakle, već godine 1981. Thierry de Duve je rezimirao, ili zapravo predvidio, sva buduća proučavanja umjetnosti performansa. *'Možda će se jednog dana...'* Zapanjujuće je i pomisliti da je taj dan, koji Duve smješta u razmjerno daleku budućnost, već stigao i to bez dvojbe mnogo brže negoli je on to predvidio. *'Možda će jednog dana, kada fenomen performansa bude iza nas, problem njegove specifičnosti biti legitiman.'* Tako je glasila njegova mudra procjena. Zapravo, pitanja bi mogla glasiti i: čemu umjetnost performansa? Zašto takav izraz? I zašto uopće postoji 'to'? Toliko pitanja – danas sigurno sasvim legitimnih – koja potiču na još pitanja: Zašto performans više ne postoji? Čemu služi ta riječ kad je nestao sam pojam koji je označavala?

Trebalo je proći jedva deset godina da se uvjeti promijene – u tom je razdoblju performans prošao put od procvata do 'smrti'. I deset godina da tek rođeni diskurs, koji je oprezno pokušavao teorijski analizirati fenomen istodobno često ističući vlastitu nemogućnost da definira događaje, prekine svoje istraživanje. U međuvremenu, performans je jako brzo nestao s naslovnica i iz umova većine onih koji su se kretali u umjetničkim krugovima, te se povukao u galerije i na periferiju zbivanja gdje je na kraju – kako stvari stoje – napušten, jedva vidljiv i ponekad potpuno zaboravljen. Taj nestanak je bio prividan, jer je oštroki entuzijast u potrazi za dotičnom 'umjetnošću' mogao sve jasnije i jasnije shvatiti da je tu riječ o zavaravanju. Zapravo, performansi su se i dalje događali, umjetnici su nastavili tvrditi da se bave 'performansom', a umjetnički prostori su se i dalje unajmljivali za izvedbe performansa.

Koliko god se to činilo zanimljivim, te živahne prakse, čiju ću povijest pokušati slijediti, nisu uspijevale odagnati dojam da performans više nije u modi, da je taj fenomen tek preživjeli relikv ranijih praksi, bivša umjetnost, doista umjetnost prošlosti poput, na primjer, opere. Upravo takav dojam želim istražiti u ovom eseju s naglaskom na ponor koji se pojavio između postavljenog pitanja (čemu umjetnost performansa?) i paradoksa (performans više nije vidljiv, ali ipak postoji). To je stanje neodrživo za bilo kakav diskurs performansa, jer je oduvijek

bilo teško – i još jest – stvoriti preciznu ideju analize koju pokušavam definirati i proučiti. Još je teže locirati poziciju iz koje se može autoritativno govoriti, bez obzira govorimo li o poziciji umjetnika (ona je neizbježno jednosmjerna), kritičara (neizbježno je neizravna) ili gledatelja (neizbježno je fragmentirana).

Na kraju, bilo koji diskurs koji se bavi performansom, posebice ako se bavio njegovim nestankom, postaje tek diskurs koji ne ulazi u samu stvar, nego kruži oko nje te tako postaje diskurs koji se bavi samim kritičkim diskursom. To je jezik pogrešaka, raskida i procjena. Zanimljiv je samo prema tome što govori o samom diskursu i o osobi koja ga rabi. A u prvom redu, takav jezik razotkriva naše kritičke i estetske teorije vezane za umjetnosti mimo performansa. Ako – kako je Brigit Pelzer zapisala 1981. – umjetnost performansa doista uspješno imitira 'propast središnjeg, kontroliranog i transparentnog društvenog prostora' (31), iz toga slijedi da bilo koji diskurs, ako se bavi tako decentralizirajućom praksom, može i sam postati decentraliziran. Ne postoji izlaz iz tog paradoksa.

AUTOPSIJA FUNKCIJE

Rođen iz prosvjednih pokreta usmjerenih protiv etabliranih vrijednosti vezanih za cijelo razdoblje (odbijanje činjenica predstavljanja, eksperimenata i pamćenja; odbijanje ustaljene prakse u korist propitkivanja i rizika, što podjednako vrijedi kako za umjetnika, tako i za gledatelja), performans je kao umjetnost vrhunac doživio u sedamdesetima. Umjetnici, koji su dolazili s različitim perspektivama (likovnjaci, glazbenici, arhitekti), na početku su objeručke prihvatili tu novu umjetničku formu jer im je nudila nove mogućnosti izražavanja.

A zatim su se, tijekom godina, uvjeti promijenili. Dogodila se promjena ideoloških pozicija, pa su se umjetnici, malo pomalo, vratili početnim umjetničkim disciplinama, ostavljajući na području performansa tek tri vrste izvođača:

1. video umjetnici koji su, iz sebičnih pobuda, proglasili performans neovisnom umjetničkom formom te ga, na taj način, odmaknuli od umjetnosti performansa kako je zamišljena na početku;
2. interdisciplinarni i multidisciplinarni umjetnici koji često svoje radove nazivaju performansima, zbog njihove kompleksne prirode i tehnologije koju ti radovi povlače za sobom;
3. izvođači koje bih osobno nazvao 'teatralcima', čiji su rad i izvedba ostali vezani za sedamdesete (1970.) iako im više nisu bili identični ni način istraživanja ni ciljevi.

Pa kako je onda preživio fenomen umjetnosti performansa? Koje mjesto zaokuplja u sklopovima naših misli i umjetničkoj praksi? Kako je moguće da određena umjetnička praksa, stvorena na preispitivanju određenih vrijednosti, nije nestala nakon što su nestale same ideološke pretpostavke koje su joj davale smisao? To su neka od pitanja o kojima ćemo govoriti. .

Korijeni performansa kao umjetnosti nalaze se u teoretizaciji fenomena umjetnosti. Kako bismo mogli razumjeti razvoj toga umjetničkog fenomena i njegovu povezanost s teorijom, moramo ga sagledati kroz širu problematiku vezanu za pitanje moderniteta. *'Modernizam je dominantan, ali mrtav.'* – ironično je rekao Juergen Habermas u raspravi o ideji da ćemo još za naših života svjedočiti svršetku moderniteta (*'Modernizam'* 6). Modernizam se srušio, jer se sama ideologija na kojoj se temeljio odvojila od evolucije naših načina razmišljanja, načina koji opovrgavaju premise na kojima je autoritet modernizma izgrađen: odbijanje ideja progresa, standarda i ahistoricizma. Hoće li performans kao umjetnička praksa, što je suštinski važno za moderno stajalište, sudjelovati ponovno u velikom promišljanju tog pitanja? I možemo li parafrazirati Habermasa i reći: *'Performans je dominantan, ali mrtav.'*

Postaviti to pitanje istodobno, znači i djelomice na njega odgovoriti. Fenomen performansa je doista krajem sedamdesetih doživio procvat, no koliko god bio raširen, danas on privlači tako malo pozornosti da su ga mnogi umjetnici i kritičari proglasili propalim – performans kao umjetnost više ne postoji, kažu, i izvedbe koje se događaju dolaze više iz sfere kazališta nego iz izvornoga performansa. Ipak, obilje performansa u Europi i Sjevernoj Americi te broj umjetnika posvećenih performansu, pokazuju nam da je taj umjetnički oblik daleko od nestanka, da će preživjeti te da se čak institucionalizira. Performans danas svakako znatno manje nego ranije potiče na pitanja, i više ne zadivljuje niti zaprepašćuje publiku kao što je bio slučaj u prošlosti (sjetimo se samo ranih performansa Vite Acconcija, Hermanna Nitscha i Chrisa Burdena) i to je ili zato što su umjetnici tijekom godina postali nešto umjereniji u izričaju ili, s druge strane, zato što je publika postala otpornija te više ne reagira zadivljeno, entuzijastično, pa ni agresivno kao što je znala isprovocirati reagirati na neke začuđujuće eksperimente iz sedamdesetih. Pogled nam se prilagodio onome što je postalo normativ u tom području umjetnosti. Novo, drugačije i originalno ne potiče više automatski naše zanimanje, pa čak ni našu pozornost.

No, je li doista naš pogled postao nezainteresiran, ili su novosti postale norma, pa je novo prestalo biti sasvim novo?

Pojava performansa kolidirala je s veličanstvenim razdobljem trijumfa modernizma od kojeg je preuzeo određene manire i određene nade. Među karakteristikama modernoga postoji jedna koju bih htjela istaknuti zato što ima posebno značenje za performans, a to je povezanost modernizma s teorijom. Od početka je modernizam – bez obzira tražimo li njegove korijene na početku 20. stoljeća, a u romantizmu ili čak u renesansi – imao povlaštenu odnos s teorijom tražeći u njoj negiranje prošlosti, opravdanje promjene i osiguranje za buduću napredak. Mnogim modernističkim smjerovima prethodila je ili slijedila teorija: različite avangarde, futurizam, dada, nadrealizam, pa čak i naturalizam prije njih... Kad je riječ o ranijim umjetničkim pokretima, također ojačanih naknadnom teorijom, trebamo li uopće spominjati val teoretskog terorizma sedamdesetih godina? Takvu čvrstu vezu s teorijom imao je i performans, barem na početku. Zapravo, teorija je bila temelj na kojem je praksa performansa izgrađena. Opravdavala je ciljeve i objašnjavala različite metode. Gledano iz privilegirane pozicije u kakvoj se danas nalazimo, performans može biti samo suvremen.

I doista, ako je opiranje standardnim funkcijama estetskih tradicija

znak modernizma, u tom je slučaju performans umjetnička forma koja je ponajviše teoretizirala svoje ciljeve. Od ranih eksperimenata Johna Cagea na koledžu Black Mountain 1952. godine¹ preko eksperimenata Rachel Rosenthal i Mereditha Monka krajem sedamdesetih, pa sve do performerera iz Montreala kao što su Monty Cantsin, Louise Mercille, Rober Racine, Michel Lemieux i Marie Chouinard², umjetnost performansa razvila se u oporbu zbog njihovih ideja u umjetnosti i veza s društvom. Izravno ili neizravno, u ideji performansa mogli smo pronaći sljedeće tvrdnje:

- negiranje ideje reprezentacije u korist 'stvarne' prisutnosti performerera (ona sa sobom nosi odbijanje uloge ili lika te odbijanje da se performans ponovi, a time i vježba ili snima);
- suprotstavljanje komercijalnim vrijednostima unutar umjetnosti (što uključuje odbijanje posjeta muzejima, ostavljanje tragova ili, drugim riječima, pretvaranje umjetničkog djela u robu);
- naglasak se stavlja na proces rada umjesto na završni proizvod;
- umjetnost se uključuje u život i odbija podjelu u kojoj bi postala autonomna sfera bez utjecaja na stvarnost;
- odbijanje, u korijenu, bilo koje i svih katarzi sa željom da gledatelj ne osjeća nikakvu empatiju prema djelu koje mu se prezentira.

Unatoč tomu, performans je izgubio i buntovničke i eksperimentalne kvalitete (kao i kazalište, uostalom). To se dogodilo ili zato što je eksperimentiranje postalo sastavan dio umjetnosti i tako dobilo nov nesubverzivni legitimitet, ili zato što je eksperimentiranje prestalo biti dio koncepta³. Dosta je jasno da nas trenutačne performativne prakse žele uvjeriti kako se istina nalazi negdje između tih dviju krajnosti. Isto tako, performans je izgubio određene karakteristike koje su ga činile originalnim:

- rad na privremenosti izvedbe, u vremenskom odsjeku tipičnom za performans, prihvaćen je i u drugim umjetnostima;
- rad na *tijelu*, koji je bio u središtu performansa, pomaknuo je istraživanje prema slici, prema televizijskom ekranu; i iako je tijelo i dalje zadržalo važnost, ono više nije bilo u središtu pozornosti – postalo je samo jedan od elemenata koji čine performans;
- rad u prostorima (ulaganje u različita mjesta izvedbi mimo muzeja) ponovno se centralizirao na uobičajena mjesta izvedbe (muzeji, galerije i multipraktične dvorane); performans je definitivno napustio izvorne lokacije: zoološki vrt (Alberto Vidal), kavez (Joseph Beuys) i bazen (Chris Burden) i vratio se tradicionalnom susretu s publikom u tradicionalne prostore: muzeje, galerija, pa čak i samo kazalište.

1 Eksperimenti koje je obavljao Allan Kaprow, tada učenik u razredu Johna Cagea.

2 Svi ti performereri bili su istaknuti u Montrealu tijekom osamdesetih, iako pod različitim etiketama i ne baš s podjednakim uspjehom. Bez sumnje među poznatijima su bili: Marie Chouinard – dosta dugo radila je fizičke performanse radeći sa svojim tijelom i (*op. prev.* fali riječ zbog slabe fotokopije) (*Marie Chien Noir*), Michel Lemieux čiji performansi su se temeljili na glazbi i govoru (u kasnijoj fazi je radio više tehnološke performanse, a znatno manje izvedbene) i Rober Racine – radio je performanse koji su istodobno bili zračni, glazbeni i tjelesni (*L Echelle Williams*). Što se tiče ostalih spomenutih, čini se da su se Louise Mercille (*Barbie, Thermes*) i Monty Cantsin (*Restrictions*) udaljili od umjetnosti performansa. Cantsinov pristup je više naginjao egzistencijalističkoj formi performansa, a Mercilleova je bila više feministički i angažirano naklonjena.

3 Zanimljivo je primijetiti da je ideja eksperimentiranja isto tako nestala iz područja kazališta i alternativnog kazališta.

Performans je čak izgubio i 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 se taj način odricao sjećanja na samoga sebe te je svaki put trebao početi od ništice. Neupitno upisan u intenzitet sadašnjeg trenutka, nije imao ni prošlost ni budućnost, i odricao se bilo kakvih veza koje su mogle sugerirati njegovo podrijetlo ili označiti obiteljsko stablo. Na samom kraju, tržište umjetnošću upilo je performans i kreiralo vlastite zvijezde koje su zapale u komercijalnu priču: na primjer, Laurie Anderson i Meredith Monk.

Plesačica Wendy Woodson istaknula je da je svojedobno izbjegavala oznaku performerice, jer su ljudi tada performans povezivali s nasilnim i mazohističkim izvedbama. Danas takvu oznaku izbjegava zato što je performans postao 'lako probavljiv', komercijalan i sve češće 'teatralan' u najgorem mogućem smislu⁴.

Zaključimo popis, no on nikako nije time upotpunjen, s primjedbom da je performans također izgubio i važnost koju je ranije davao procesu (kreativnom 'radu u tijeku – work in progress') da bi se koncentrirao na završni proizvod. Briga o dovršenom i savršeno «ispoliranom» djelu je dokaz. Od očiju publike skriva se produkcijski dio posla. Zakulisne se igre obnavljaju stavljajući pred publiku rad čije nesavršenosti je svjesna, pa nestaje svaki trag smišljene konstrukcije.

Gledajući unatrag, čini se da je performans sedamdesetih esencijalno korespondirao s velikim društvenim pokretima koji su predstavljali ideologiju čija je snaga ležala u važnosti struktura i praksi koje je pokušavala potkopati. No, ta je ideologija nestala i odnijela sa sobom teoriju na kojoj se temeljila, a to objašnjava evoluciju ere u kojoj više nemamo povjerenja u velike entitete (ideološke i teoretske) što ističu i Jean-Francois Lyotard, Gianni Vattimo, Edgar Morin, Gilles Lipovetsky te mnogi drugi. Nestanak te ideologije utjecao je na performans, pa je on tijekom te evolucije izgubio ono što mu je davalo smisao i opravdavalost postojanja. Performans danas više nema toliku težinu kao ranije zato što ni ulozi nisu kao nekada, baš kao ni teorije koje ih podupru.

ROĐENJE ŽANRA

Ako želimo, barem ugrubo, pokušati objasniti nestanak svih fenomena koji su ga stvorili, mogli bismo početi s tvrdnjom da je performans tijekom sedamdesetih godina imao vrlo precizno definiranu *funkciju*. Bio je dio pokreta koji je osporavao vrijednosti tradicionalno vezane za umjetnosti, a poticaj mu je davalo odbijanje da umjetnički rad doživljava kao objekt – što objašnjava mnogobrojne istupe protiv dovršenosti, eksponiranosti i konzumiranja radova, protiv tretiranja rada kao produkta. Performans je ustrajao na procesu, na pojmu '*work in progress*' te na kontaktu s publikom. Zato ne iznenađuje da su sve umjetničke forme podvrgnute ispitivanju i da su se pojavljivale raznovrsne tendencije – od konceptualne umjetnosti minimalističke tradicije sve do impulzivnih, više teatralnih i egzistencijalističkih formi umjetnosti – nasljeđe inspirirano Artaudom i Grotowskim. Doista, bilo bi korektno reći da je u sedamdesetima performans više bio funkcija nego žanr, te da je pripadao drugačijim umjetnostima i praksama⁵.

Razlika koju želim istaknuti između funkcije i žanra, dopušta mi da pokažem kako se performans danas razlikuje od svojih ranijih oblika te kako uspijeva preživjeti, iako motivacija i cilj koji vode umjetnike više nisu isti. Ako je performans na početku doista imao funkciju – funkciju da razbudi i provocira, da progovara protiv tradicije i da uspostavi drugačije odnose između umjetničkog djela i njegove publike – tada nije imao žanr ili specifičan oblik, što je rezultiralo time da je pod njegov naziv smješten niz različitih praksi. Ta različitost oblika i praksi dostupnih performansu nikako nije prikrivala činjenicu da su svi ti performansi imali zajedničku funkciju: osporiti estetski sustav tog doba. Zato nije ni čudo da je performans kao umjetnost nestao nakon što se njegova funkcija ostvarila. A čini se da je upravo to performans uspješno ostvario.

Zasigurno performans danas, ili barem ono što je ostalo od njega, nema potrebu ispunjavati tu funkciju osporavanja (osim sasvim slučajno ili sasvim daleko, na drugim krajevima svijeta). Čak se čini da nema nikakvu funkciju koja bi bila zajednički nazivnik trenutnoj praksi te za koju bi mogli reći da je specifikum umjetnosti performansa – što je samo drugačiji način da kažemo kako umjetnik koji izabere performans kao svoj umjetnički izraz više nužno ne istražuje svoj odnos prema umjetnosti kako su to radili raniji performer. Izabrali performans kao svoju umjetničku formu danas ne znači više odabrati funkciju, nego znači odlučiti se za žanr koji dopušta umjetniku da komentira svijet, a tek nakon toga komentira samu umjetnost. Tematika forme više nije osnovna preokupacija performer. On je iznova preokupiran ponajprije porukom i definiranjem. A kad se uključi i tehnologija (posebice kad se umjetnik dohvati videa, no isto vrijedi i za film i fotografiju), tada medij služi samo kao drugačiji sustav koji pomaže umjetniku da što uspješnije iznese značenje. Upotreba tehnologije više ne nosi sa sobom snažnu ideološku poruku o umjetničkoj vrijednosti tih medija. Njihovo

4 Ove opaske čule su se tijekom rasprave za okruglim stolom koja je o temi performansa održana 23. listopada 1987. u Koledžu Hampshire, Amherst MA (citat: Forte 266-67).

5 Regis Durand je istaknuo da performans, koji nije ni žanr ni umjetnost, može biti funkcija, no istaknuo je da je izvedbenu funkciju moguće identificirati u svim umjetnostima (201). Sudeći prema tome trebalo bi se performanse razdvojiti na one koji se izvode u sklopu određene umjetničke forme i na čiste performanse koji su neovisni o hegemoniji žanra. Ideja o umjetnosti performansa kao funkciji zanimljiva je, iako je teško uočiti razliku između performansa koji se izvodi unutar druge forme (na primjer, kazališta) i onoga što nazivamo čistim performansom. Očito je povijesni trenutak u kojem je Durand pisao (1979., u ranim danima performansa) imao utjecaj na njegovu opasku.

mjesto je već etablirano i oni više nikoga ne iznenađuju.

Ponovimo, dakle, tu važnu promjenu koja se dogodila na području performansa sredinom osamdesetih: performans više nije funkcija! Postao je žanr i, kao takav, može (baš kao i svaki drugi) ispunjavati više funkcija (npr. objavu, ritual, diskurs koji se bavi svijetom ili samim sobom...) – funkcija kojih se mnogi umjetnici koji se njima bave neće odreći.

Htjela bih komentirati tri primjera koji su otvorili devedesete i istaknuti kako sam svjesna da su sva tri rada jedinstveni te da ni jedan ne može predstavljati cijeli žanr. Autori prvih dvaju primjera su veterani žanra – Rachel Rosenthal i Marina Abramović/Ulay. Autorica trećeg primjera je mlada performerica koji dolazi iz kazališnih voda – Martine Chagnon rođena u Quebecu. Ta tri primjera pod različitim naslovima ističu tri različita oblika performansa, kao i tri različita pristupa njegovu značenju. Performansi su se dogodili tijekom proteklih nekoliko godina: Abramović je svoj izvela 1988., Rosenthal u proljeće 1991. a Chagnon u jesen 1990.



a) Šetnja po Kineskom zidu: pitanje granica.

Godine 1988. Marina Abramović i Ulay, oboje poznati u umjetničkom svijetu još od ranih sedamdesetih, posljednji su performans ostvarili zajedno. On je označio njihovo razdvajanje. Nakon njega je krenuo svatko svojim putem no kako bi to istaknuli, odlučili su ostvariti zajednički projekt koji su osmislili dok su surađivali 1980. Taj projekt je dugo bio u njihovim mislima, a sastojao se od šetnje duž cijeloga Kineskog zida.

Njihov 'performans' sastojao se od puta, možda bolje rečeno prelaska, od granica Azije sve do Tihog Oceana. Ticalo se to putovanja kroz Kinu, hodanja duž Kineskog zida – jedine ljudske građevine koja se vidi iz svemira. Svaki umjetnik će krenuti sa svoje strane zida te će hodati jedno prema drugome. Ulay je krenuo s ruba pustinje Gobi, Marina s obale Tihog Oceana. Njihov osamljen hod će trajati tri mjeseca, nakon čega će se sresti kako bi se zauvijek rastali. Za takav hod su umjetnici trebali uložiti jako puno fizičke snage i temeljito se pripremiti. Kako bi bili što precizniji u ocjeni količine uloženog truda, morali bismo kao dio performansa uračunati ne samo nužne pripreme da se projekt pripremi i organizira (trebalo je nekoliko godina te dugački i vješti pregovori kako bi se dobile dozvole, planiralo putovanje i organizirao dolazak do Kine) nego i posljednjeproducijski rad: izrada filma, izložbe, fotografija i ostalih djela inspiriranih šetnjom.

Nemam dovoljno vremena za raspravu o svim fazama tog rada, što bi ispunilo podeblji katalog koji bi dokumentirao različite trenutke vezane za projekt. No, zanimljivo je da su tragovi ostavljeni nakon te avanture (film, katalozi, fotografije, izložba, komentari, priče) jedini način na koji publika može doznati ponešto o tom performansu i zapravo ga 'vidjeti'. Taj performans je posebice zanimljiv zato što prikazuje ekstreman slučaj o kojem možemo razglabati o pitanju granica performansa i njegova sadašnjeg značenja. I iako oboje umjetnika ustaju da je tu riječ o običnoj šetnji, cijeli naknadni materijal (i izložba) govore u korist ideje da je ipak riječ o transformiranju tog događaja u performans. To nam, pak, nameće određena pitanja:

1. Zar nam dužina prijedena puta (gotovo 4 tisuće kilometara) i njegovo trajanje (skoro tri mjeseca) ne dovode u pitanje cijelu predodžbu performansa? Kazališni eksperimenti sedamdesetih, poput onih Roberta Wilsona ili Jean-Pierre Ronfard iz Quebeca⁶, već su nam pokazali da je duljina trajanja osobni dio estetskog iskustva, ali dokle možemo zanemarivati vezanost izvedbe za vrijeme i prostor? Problem nije sama

⁶ 1981. je Jean-Pierre Ronfard, član montrealškoga Eksperimentalnog kazališta, osmislio i postavio monumentalni rad naslovljen 'Vie et mort du roi boiteux'. Komad je u konačnoj verziji izveden u Montrealu (Kazalište L Expo) 24. lipnja 1982. Trajao je petnaest sati.

priroda tog čina, nego činjenica da on isključuje mogućnost postojanja publike, pa i jednog jedinog gledatelja. (Zapravo, bilo je ljudi koji žive u blizini Zida te su vidjeli neke strance kako se šeću pa su neke od njih 'performeri' čak i fotografirali te na taj način bili uključeni u 'rad'.) Iz toga možemo izvući zaključak da je performans bio rađen isključivo za umjetnike.

Ako prihvatimo tu tvrdnju (što nije toliko iznenađujuće, jer je slična tendencija bila predmet rasprava u kazališnoj umjetnosti ranih sedamdesetih), tada se javlja novo pitanje – kakva je razlika između toga performansa i istraživača koji je odlučio ostvariti neki cilj, recimo, popeti se na neki stjenoviti planinski vrh? Je li namjera napraviti umjetničko djelo dovoljno samo sebi? Jesu li oko kamere, hrpa fotografija i kasnija izložba dovoljni da naknadno preobrazu neki događaj u performans? Naravno, takvo pitanje zadire u samu prirodu i svrshodnost umjetnosti.

Razlika između toga performansa i onih iz sedamdesetih, jest u tome da pitanje o funkciji umjetnosti ne postavlja umjetnik, nego dolazi iz našega istraživanja. Da su, kojim slučajem, umjetnici planirali i teoretizirali o tom pitanju, tada bi revitalizirali glavnu preokupaciju performansa sedamdesetih i osamdesetih. No, pretvorivši svoj rad u običnu šetnju, Abramovičeva i Ulay samo su istaknuli rascjep koji se dogodio današnjem performansu – on više nema funkciju da propitkuje naš odnos prema umjetnosti. Danas je performans samo žanr koji iznosi ideje o realnosti, umjesto da korjenito propitkuje odnose između umjetnosti i prostora, vremena i tijela. To podcrtava odvajanje performansa i teoretskih pitanja koja su, što sam već spomenula, važno obilježje današnje umjetnosti.

2. Drugo pitanje: može li performans bez publike biti performans? (ako prihvatimo činjenicu da su rijetki promatrači koje su naših dvoje performerera sreli bili slučajna publika, nedvojbeno pomalo iznenađena što vidi dvoje stranih putnika kako prolaze njihovim svakodnevnim horizontom). I doista, jedini izravni promatrač bila je filmska kamera, no ni ona nije sve motrila iscrpno i sveobuhvatno. Ulay nije mogao iskusiti Abramovičkin dio performansa ni ona, zauzvrat, njegov. Neizbježno fragmentiran, s tek naknadnom konstrukcijom različitih gledišta, događaj kao takav nije imao publiku, s iznimkom sudionika koji su pratili izvođače (kameraman, njegov asistent i vodič), a nisu postali publika svjesnim odabirom. Oko kamere ovjekovječilo je djeliće događaja i to su, fragmentirani i nesposobni rekonstruirati cjelokupno trajanje događaja, jedini preostali tragovi.

Tu nas suvremena umjetnička praksa ponovno tjera da prihvatimo činjenicu kako umjetničko djelo postoji čak i ako nema publiku (dobar primjer je 'land art' koji bi, s manjim poteškoćama, mogao biti iznimka koja potvrđuje pravilo), no mene na ovom primjeru više zanima podatak

da je taj performans imao publiku bez obzira na to što tijekom izvedbe nitko nije bio nazočan: to su gledatelji filma i posjetitelji izložbe. Oni su mogli naknadno 'biti nazočni' performansu, rekonstruirajući šetnju uz pomoć predstavljenih tragova. Na taj su način mogli mentalno iskusiti šetnju. Posljednja opaska ističe činjenicu da nakon performansa slijedi druga faza, vrlo karakteristična za izvedbene fenomene: da isti najčešće funkcionira kao trag, kao nadogradnja. Bit događaja za gledatelja se ne događa nužno na samoj mjestu događaja, nego negdje drugdje, naknadno⁷.

Umjetnost performansa trebali bismo proučavati kao 'politiku ostataka' kako bi pokazali da nas svaki performans, čak i danas, zanima samo zbog prirode pitanja koje potiče, onoga neizrečenog u njemu te naših osobnih nesigurnosti koje natjera da isplivaju na površinu. Performans Abramovičke i Ulaya u tom je smislu dobar primjer, i barem duhom ostaje blizak performansima osamdesetih. Rachel Rosenthal je sasvim drugačiji slučaj.

⁷ Potražite još jedan maratonski performans koji su izveli Abramovička i Ulay 'Night-sea Crossing' tijekom kojega su sjedili za stolom jedno nasuprot drugome bez govora ili kretanja 90 dana (ne zaredom, nego u razdoblju od 1981. do 1986.). Kako je performans trajao pet godina, održavao se na različitim lokacijama, kao što su Umjetnička Galerija New South Wales (lipanj 1981.) gdje je trajao šesnaest dana, a nakon toga se preselio u Dusseldorf, a slijede Berlin, Keln, Amsterdam, Chicago, Toronto, Kassel (tijekom 1982.), Helsinki (1983.), zatim Gent, Furka, Bonn (1984.), Lisabon, Ushimado, Sao Paulo (1985.) te konačno New York i Lyon (1986.).



b) Rachel Rosenthal 'Pangea', San Diego, travanj 1991.: politička tema.

Na pozornici na kojoj je položaj publike u odnosu prema izvođačima klasičan (licem u lice), Rachel Rosenthal pojavljuje se u invalidskim kolicima. Ukočena i sputana, s gipsanom udlagom i štapom, ona progovara o starenju, otkazivanju tijela, nemoći, slabosti i smrti. 'Ja' (u jednini) koje upotrebljava istodobno se zbunjujuće odnosi na Rosenthalovu (čini nam se da je ona nepokretna) i za planet Zemlju (Gaia). Rachel Rosenthal odjedanput prekida, ustaje iz invalidskih kolica i, nastavljajući govor, potpuno odbacuje ulogu invalida. Kako se njezin monolog razvija, a prate ga projekcije zemlje i pokreta, tako shvaćamo da je tu riječ o vraćanju izgubljenog jedinstva, o istodobnom prisjećanju na pojmove 'ja' i 'zemlja' te općenito na 'ženu'. Njezini nekoordinirani pokreti s početka, pretvaraju se u ples i Rosenthalova pleše i pjeva to jedinstvo ponovno otkriveno u performansu koji istodobno uspijeva imati angažiran, autobiografski i feministički diskurs. Najimpresivnije je način na koji umjetnica izgovara 'ja' govoreći o majci Zemlji koju treba spasiti.

Komentar ima vlastiti nesuhoparan sadržaj, a iz njega pršti snaga – najjača strana umjetnice koja nas zadivljuje energijom i nenadmašnim talentom⁸.

Priča koju nam iznosi Rachel Rosenthal inspirirana je poznatom teorijom Jamesa Lovelocka o zemlji (Gaia)⁹. Imamo dva važna razloga vjerovati da je tu riječ o performansu: 1) tako je najavljen i održan u Muzeju umjetnosti u San Diegu; 2) njegova eksplozivna struktura, multidisciplinarni aspekt (korištenje glazbe, videa i projekcija slika) i priroda umjetničke intervencije čine ga znatno kompleksnijim od običnog pripovijedanja. Rosenthalova je istodobno pripovjedačica, plesačica, pjevačica, stand-up komičarka i polemičarka. Naizgled iznoseći osobnu priču, umjetnica zapravo daje svoje političko stajalište, govoreći protiv uništavanja naše majke Zemlje.

U sklopu te trajne koezistencije između osobne priče i kvazimističnoga, diskurs je koji ih veže u neku vrstu rituala koji uključuje samo umjetnicu, no ne ostavlja ni publiku ravnodušnom. Rachel Rosenthal nikada se u cijelosti ne prepušta misticizmu, pa nakon onih više 'izvedbenih' sekvencija često slijede ozbiljne opaske. Krajnji rezultat je performans duži od jednoga, performans u kojem umjetnica prihvaća svoj položaj u odnosu prema svijetu.

/8) Pogledati izjavu od Rachel Rosenthal koja se tiče stipendije NEA (uvjeti i zahtjevi vezani za performans i opscenost) u časopisu "The Drama Review" 35.1 (1991.): 13-14

/9) James Lovelock je razvio teoriju evolucije Zemlje koja se ne slaže s Darwinovom. On tvrdi da pokretačka snaga evolucije nije bila borba za opstanak najsnažnijih nego, umjesto toga, suradnja i suživot. Pokušao je promovirati viziju u kojoj se razvoj Zemlje temelji na solidarnosti. Takve pretpostavke, naravno, imaju političke i ideološke posljedice. Pogledati također Nath i Westlake, Myers.

Taj drugi primjer odabrala sam zato što prekrasno ilustrira jedan od smjerova kojim je danas krenuo performans, onaj u obliku spektakla koji predstavlja umjetnika najčešće u kompleksno oblikovanom okruženju kakvo sa sobom nosi eksplicitnu poruku. I doista, u tom performansu Rachel Rosenthal čini više od pukog predstavljanja u maniri ranijih performera. Njezin rad ne pokazuje proces nastanka niti dekonstruirana samoga sebe niti se pita o samoj prirodi umjetnosti performansa. To je sigurno. Umjetnici je najvažnije pokazati stajalište o svojoj viziji svijeta i povezanosti sa stvarima te o uništavanju planeta i mogućnosti povratka izgubljenog jedinstva. Na taj način ona potvrđuje vlastitu poziciju subjekta u povijesti, povijesti koje se odbija odreći i želi ju posjedovati.

To je još jedna današnja karakteristika performansa. Umjesto slike esencijalno instinktnog subjekta – kao što je bio slučaj s performansima sedamdesetih – performans devedesetih nudi nam sliku subjekta koji odbija eliminirati napetosti 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 izravnosti¹⁰ i u sklopu koje je također propitkivao transparentnost te iste realnosti (nakon što ju je naizgled obuhvatio) istražujući igru prividnosti čiji objekt je često 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. Na isti je način vezan i performans, čime njegov preobražaj u žanr dolazi do učinkovitog kraja (socijalnog, političkog ili ekološkog kraja). Postao je samo još jedan žanr koji više ne *posjeduje* nikakve probleme.

Paradoksalno, pojavljivanje na taj narcistički način je, zapravo, povratak drevnoj mitologiji. Kako kaže Edgar Morin: '*Nalazimo se u razdoblju neizbježnog nestanka čarolija, što sa sobom donosi razočaranje na što reagiramo ili ciničnim izvrtanjem stvari ili oživljavanjem drevnih zaboravljenih mitova*' (78). To doista nije očekivan paradoks – da se performans, koji se razvio kao oporba bilo kakvu sadržaju, danas vraća tom istom sadržaju u obliku rituala i kvazi-ceremonije¹¹.

10) Puno prije performansa u sedamdesetima, hepeninzi su prvi istraživali povezanost s realnošću.

11) Po Victoru Turneru, ritual je jedan od najelementarnijih načina koji je uveo nered u povijesni proces. On je među prvim pokušajima da različite kulture pokušaju modificirati samo značenje povijesti (čitati 'Anthropology' 72-88 i 'From Ritual to Theatre' 83-84). I Henry M. Sayre, adaptirajući ono što su istaknuli Turner i Richard Schechner, pokazao je da je performans devedesetih smješten između rituala i pripovijetke, ne kao kreacija nego kao rezultat opsežnog i stalnog dijaloga s drugim tekstovima.

Dakle, diskurs performansa vraća se riječi i značenju, priči i pričanju, pa makar i na netradicijski način. Baš kako je Yvonne Rainer napisala: *'Pitanje je kako ispričati priču, a da se njezini likovi i situacije ne svedu na puki sklad, na 'naturalistički' diskurs'* (Sayre 177). To je doista povratak priči, no uvijek je to nelinearna priča u kojoj mikroskvencije slijede jedna drugu prema načelu konstrukcije koja je iznad bilo kakvog prekida, priče, puta ili označavanja. U središte pozornosti dolaze osobna iskustva, nečiji odnos prema svijetu i samome sebi te njegova/njezina zasebna priroda i originalnost. Moj treći primjer bez pogreške ističe upravo to.

c) Martine Chagnon: 'Doing it', Montreal 1990.¹²

U maloj sobi umjetnica je na dvorišnu stranu pozornice postavila dvodimenzionalno drveće. Na vrtnoj strani pozornice je praznina, a u središtu visi uže zakvačeno za potkrovlje. Izvedbeni prostor okružuje veliki krug. Umjetnica dolazi na pozornicu i istog trenutka počinje govoriti. Ne prestaje govoriti tijekom cijelog performansa, osim kratkih stanki kada maše rukama u krug, balansira na užetu ili trči po pozornici. Prizori, koji teku jedan iza drugog unaprijed smišljenim redoslijedom, na humorističan se način bave problemom ljudske komunikacije, veza i stida koji osjećamo pred drugima; nakon toga je odgoda iza koje slijedi napredak sloboda i oslobađanje. To osobno putovanje sadržava i neke političke te stranačke komentare različitih događaja (pokolj na Politehničkom fakultetu)¹³ i situacija (nasilje nad ženama, samoća, uništavanje šuma, utrka u naoružanju) te estetska propitkivanja (umjetnica se pita o vlastitoj umjetnosti: čemu performans? čemu umjetnost?) Spajajući te scene u cjelinu, umjetnica gledatelje upozorava, izaziva i projicira njihovu sliku.

Smijeh je prisutan, no to je humor s ozbiljnom zadržkom, jer Martine Chagnon uz pomoć njega analizira svoj odnos s drugima i sa svijetom. Ona govori iz vlastita iskustva, no iza toga se kriju opći profil individualca i pojedinačni profil promatrača koji se neizbježno osjeća uključenim u zbivanje.

Chagnonova dolazi iz kazališnog svijeta i tragovi toga mogu se naći u njezinu performansu: snažna interpretativna nazočnost, vezanost za riječ i tijelo, no također i potpun izostanak tehničkih naprava. Umjetnica se na pozornici pojavljuje sama s vrlo oskudnom scenografijom. Ona govori, i upravo je taj govor, - uvijek u prvom licu jednine - ono što čini performans:

Zamolila sam život da mi to nikada ne učini, da me ne ostavlja bez tebe. Mučim se u praznini... tamo sam gdje sam ništa.

Točno se sjećam dana kad sam postala sumnjičava prema salati. Uvijek imam poteškoća sa stvarnošću, posebice dok radim na performansu. Zbilja! Uvijek se pitam što ja tu radim: Zašto to radim? I nisam jedina koja se to pita. To me ohrabruje.

¹² Martine Chagnon je mlada umjetnica tek na početku karijere, a došla je u performans iz kazališta. Nekoliko posljednjih godina izvela je 'Le Faire' (1990.) i 'Entre le dire et la faire' (1991.).

¹³ To se odnosi na tragičan događaj 6. prosinca 1989. Te večeri se mladić naoružan puškom ušetao u razred Politehničke škole na montrealском Sveučilištu, naredio svim muškarcima da napuste prostoriju te ustrijelio trinaest žena i jednog namještenika. Ulazeći u razred, prije nego što je počeo pucati, rekao je: 'Vi ste sve djevojke. Postat ćete inženjerke. Vi ste feministička banda. Mrzim feministice.'. Nakon toga krvavog pohoda, ubio se. Poruka koju su našli u njegovu stanu, pokazala je da je mrzio mnoge istaknute žene i da je razmišljao o tome da ih ubije.

Što se tiče mržnje, prezira i dvoličnosti, pokolj na Politehničkom fakultetu nije nas naučio ničemu što nismo već znali. Razumijete? Ne želim reći da je to bilo banalno. Ne! Taj događaj je učinio štetu i činiti će štetu još dugo, dugo. Ono što želim reći jest da je taj masakr od šestog prosinca logičan rezultat iste povijesti. Nisu samo u prošlosti žene ubijane samo zbog toga što su žene. To je logičan rezultat te iste Povijesti s velikim P ili malim i (op. prev. veliko I u engleskom znači 'ja', igra riječi), ovisi.

Rečenice su u prvom licu jednine. Događaje pratimo posredstvom umjetnika-pripovjedača koja objedinjuje svoje dojmove, zapažanja, vjerovanja i optužbe. Sve prolazi kroz 'ja', kroz mene.

Slogan 'svatko mora biti potpuno svoj' tu mijenja onaj avangardni 'svatko mora biti potpuno suvremen'. Performans postaje privilegirano mjesto generalizirane individualizacije tipične za naše društvo. Kao što su žene postajale sve više društveno svjesne (npr. pojava ženskih kuća tijekom kasnih šezdesetih), tako su i performerice počele stavljati naglasak na svoja osobna iskustva s emotivnim angažmanom kakvog je bilo malo, ili ga uopće nije bilo u performansima sedamdesetih. Osobno više nije bilo samo političko, postalo je sastavni dio – nastala je institucionalizacija osobnog izražavanja. Kao što sam maloprije istaknula, žene su sada imale utočište i često su se okretale performansu (Roth). Moramo pisati svoje tijelo, rekla je Helene Cixous. Više od tijela, performerice danas pišu o toj temi kao dio institucionaliziranog projekta.

Važnost kakvu Martine Chagnon daje tim mikro-detaljima svojega života koje je tako frekventno spojila, nameće nam novu vrstu pripovijedanja, drugačiju narativnost. To nam donosi novi žanr performansa (za što je performans Martine Chagnon dobar primjer), žanra temeljenog na ponovno otkrivenoj tradiciji 'stand-up komedije'. Performerica postaje neka vrsta 'komičarke' koja pripovijeda o svojem životu, kao što bi mogao bilo tko drugi (pogledaj Gray) otkrivati priče iz svojega života kakva psiholozi, sociolozi i antropolozi koriste kao polazište za svoja ispitivanja.

(op. prev. Ovdje nedostaje početak rečenice zbog loše fotokopije.) nelinearna priča koja nas zauzvrat poziva da reproduciramo način njezina nastanka (pogledati Judy Chicago i njezin 'The Dinner Party'). Te se mikrosekvencije, štoviše, referiraju na druge tekstova i nadilaze zadane limite umjetnosti performansa te na taj način uspostavlja dijalog s drugim performansima i mikropričama te se osvrću na političke i vanjske teme (primjer vezan za pokolj na Politehnici ili referencije Rachel Rosenthal na ekološke probleme). Uspostavljena je intertekstualnost. Čitanje se obavlja istodobno na više razina, baš kao da je u pitanju dekodiranje palimpsesta.

Također je paradoksalno da intertekstualnost ima korijene u performansu kao i činjenica da se performerice više nego ikada vraćaju glumi.¹⁴

Ako pokušamo identificirati temelj koji danas performansu omogućuje opstanak, iako su mnogi parametri koji su omogućili njegovu pojavu sasvim nestali, moramo shvatiti da je performans u prvom redu bio forma i kao forma je imao svoju funkciju u umjetničkoj areni. No, u devedesetima teorija te forme je nestala, a time je i funkcija performansa.

Ono što se promijenilo od sedamdesetih naovamo, to su razlozi koji su odredili, prouzročili i uvjetovali pojavu toga novog žanra na samom izvoru evolucije umjetničkih formi. Ali, nakon što je revolucionarni aspekt te forme bio prihvaćen te je postao uobičajen, performans je postao tek jedan od žanrova i sustavno se može označavati kao 'drugi način'.

Promjene u performansu povezane su s erom u kojoj više ne postoje snažne političke, ekonomske ili estetske ideologije, ni uzajamni umjetnički projekti. Nestanak takvih obuhvatnih ideologija i velikih značajnih sustava dogodio se zbog individualizma i nacionalizma koji su potvrdili razlike među subjektima, skupinama i državama. A performansu devedesetih je takva vizija sasvim prihvatljiva. On 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.

Zauzimajući poziciju iznad 'javnog interesa' koji mu je sve manje i manje zanimljiv, ili možda niti ne postoji, umjetnik današnjice ilustrira to slabljenje bitka za koji Gianni Vattimo tvrdi da je nezamjenjiv u odnosu prema pozitivizmu modernoga doba¹⁷. Tu dolazim do jednog od razloga zašto performans i dalje preživljava u devedesetima – konkretno, performans i nehotice problematizira individualca dok se od početka zavarava da zapravo problematizira tijelo i njegove instinkte. Radeći to, došao je u istom trenutku kad su sociolozi poput Daniela Bella i Christophera Lascha teoretizirali o pojavi nove individualnosti.

Još jedan razlog za te promjene, ovaj put estetski, jest činjenica da su metode kojima se prvotno koristio performans brzo izašle iz mode i da su ih ugrabili drugi dok su označavale svoje granice. Metode raskida, fragmentacije i repetitive koje su odgovarale vremenu koje je htjelo raskinuti sa svim dogmama, postale su norma. Te naširoko korištene metode su, zapravo, obnovile određene netotalitarne poglede na stvari. Time, sve što je napravljeno u sedamdesetima nije bilo opovrgnuto, nego je postalo još veće. Od tada pa do danas čini se da performans dobiva postmodernističke karakteristike – iako se taj izrazom koristim izrazito oprezno, zato što se slažem s Habermasom kad kaže da postmodernizam 'ne emitira nikakav jasan signal' (90).

Performans više nema teoriju jer je ne treba, zato što suvremena teorija obavlja njegovu nekadašnju funkciju. Svaki individualac danas postaje individualac zaokupljen svojim tijelom i odnosom prema drugima, implozijom kolektiva, hlapljenjem ideologije, svršetkom subverzije, rođenjem nacionalizma i ekološkim problemima. Performer kao takav postaje individua koja se ne razlikuje od ostalih ljudi, kad je riječ o vlastitim preokupacijama koje veže uz svoju umjetničku praksu. Na taj način performer postaje postmoderan.

Ako i jest tako, umjetnost performansa povlači i jednu vrst nelagode: što zaboravljamo, što zatambljujemo, što to zatvaramo? Koliku cijenu moramo platiti za te nove manifestacije umjetnosti?

¹⁴ Ovaj povratak glumi još je zanimljiviji ako uzmemo u obzir da je Michael Fried, u polemičkom i kontroverznom eseju, rekao da 'umjetnost degenerira što se više približava kazališnim uvjetima'.