
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:

Muzika i performans umetnost-interdisciplinarni pristup

autor:

Anica Arsić

mentor:

dr Tijana Popović Mladenović, vanredni profesor

Beograd, novembar, 2014.

Iskreno se zahvaljujem mom mentoru, prof. dr Tijani Popović Mladenović na nesebičnoj pomoći koju mi je pružila tokom rada. Dragocenu pomoć savetima i sugestijama pružio mi je prof. dr Miško Šuvaković na čemu mu se zahvaljujem.

APSTRAKT	1
ABSTRACT	4
UVOD	7
Osnovne polazne (hipo)teze i uvidi od kojih se u radu polazi	12
Metode i pristup fenomenu muzike i performans umetnosti u istraživanju	16
Očekivani rezultati istraživanja	17
OD STUDIJA IZVOĐENJA DO DEFINICIJE UMETNIČKOG PERFORMANSA ...	18
UMETNIČKI PERFORMANS PRIKAZAN TEORIJOM TEKSTA	26
Rolan Bart (Roland Barthes, 1915–1980)	29
Julija Kristeva (1941)	32
Poruke umetničkog performansa „pročitane“ teorijama teksta	39
PSIHOANALITIČKA TEORIJA I TUMAČENJE PERFORMANS UMETNOSTI I MUZIKE	51
Žak Lakan (Jacues Marie Emile Lacan, 1901–1981)	56
Umetnički performans u svetlu psihoanalitičkog diskursa	59
ULOGA MUZIČKOG IZRAZA U UMETNIČKOM PERFORMANSU	75
UMETNIČKI PERFORMANS – KULTUROLOŠKI OBRAZAC CIVILIZACIJE - KONTEKSTUALNO RAZMATRANJE NJEGOVIH ISTORIJSKI ZNAČAJNIH MUZIČKIH PUNKTOVA	79
Elementi umetničkog performansa u ritualnom izvođenju	79
Od ditiramba do opere i njenog razvoja na evropskom tlu	82
NEPOSREDNA PREDISTORIJA UMETNIČKOG PERFORMANSA.	95
FUTURIZAM I FUTURISTIČKI PERFORMANS	98
Futurizam u Rusiji (kubofuturizam)	98
Performans umetnost i Dada	102
Nadrealizam i performans umetnost između dva svetska rata	107

Bauhaus i performans umetnost	112
Umetnost posle Drugog svetskog rata	116
Izvođačke forme u Evropi posle Drugog svetskog rata - put ka umetničkom performansu	117
Umetničke forme u SAD pred Drugi svetski rat, i u prvim decenijama posle rata, koje su prethodile ili uticale na razvoj umetničkog performansa	122
Umetnički performans - nova izvođačka umetnička praksa	126
Telo umetnika kao eksperimentalni objekat	128
Prostor kao sadržajna odrednica umetničkog performansa	130
Umetnički performans kao introspektivna analiza umetnika	133
Publika u umetničkom performansu	134
Umetnički performans na kraju XX i početku XXI veka	137
KULTUROLOŠKI KONCEPT SAVREMENOG UMETNIČKOG PERFORMANSA	144
STUDIJE SLUČAJA	150
Lori Anderson	150
Meredith Monk	167
Bendžamin Jusupov	186
Svetlana Spajić	196
KULTUROLOŠKI KONCEPT SAVREMENOG UMETNIČKOG PERFORMANSA	205
ZAKLJUČAK	212
Literatura	234
Weborafija	248
Biografija	250

Muzika i performans umetnost-interdisciplinarni pristup

APSTRAKT

Teme kojima se bavi doktorska disertacija odnose se na ulogu muzike u umetničkom performansu i dinamiku strukturalnih elemenata koje čine umetničko delo. Disertacija predstavlja analitičku i sintetičku interpretaciju i reinterpetaciju tekstova iz istorije umetnosti, sociologije, antropologije, psihologije i filozofije, koji se odnose na interdisciplinarni i interaktivni pristup fenomenu umetničkog performansa. Obimna postojeća literatura koja se bavi analizom umetničkog performansa kao autonomnog i autentičnog umetničkog dela „pročitana“ je na nov način, sa akcentom na muzički iskaz.

Muzika i pokret su bazične strukturalne jedinice koje su odlikovale umetničko stvaralaštvo. Sinergija koja je postojala između zvuka i pokreta, prenosila se i usložnjavala svoje izraze, od plemenski organizovanih zajednica do savremene globalne civilizacije. Preko teorijskih postavki RouzLi Goldberg, u radu su postavljeni okviri definicije umetničkog performansa kao otvorenog dela u kome umetnici iz različitih oblasti stvaralaštva eksperimentišu sa svojim idejama i uobličavaju ih u različite izražaje forme. Interaktivnost, multimedijalnost i interdisciplinarnost, kao glavne karakteristike umetničkog performansa omogućavaju mu da se eksponira kao „otvoreno polje kulture“ u kome se otkrivaju kulturološki obrasci čitavog čovečanstva.

Umetnički performans kao delo koje nema definisanu formu, čije su granice fluidne i spremne da se otvore za saradnju sa drugim oblicima kulturološkog stvaralaštva, može da se postavi u analognu ravan sa teorijama teksta i jezika. *Znak, označitelj i označeno* dekomponovali su tekst i otvorili njegove granice za komunikaciju sa drugim tekstovima. Pošto je umetnički performans po definiciji *otvoreno delo*, izvršena je dinamska analiza umetničkog performansa po analogiji sa lingvističkim teorijama Rolana Barta i Julije Kristeve. Analizom structure umetničkog performansa detektovani su *znak* i njegove dijalekičke komponente—*označitelj i označeno*. Implementacijom *koda i ideologema* Julije Kristeve, umetnički performans je dobio sve elemente teksta i „pročitana“ je preko poznatih dela velikih performans umetnica Joko Ono, Marine Abramović i Đine Pane.

Intertekstualnost kao interaktivna kategorija lingvističke teorije Julije Kristeve, predstavljena je u radu analizom dinamike izvođenja, gde je telo umetnika apostrofirano kao *znak*, koji može da se prezentuje kao celovit objekat ili kao niz znakova definisanih svakim delom umetnikovog tela. Telo umetnika, kao niz nezavisnih znakova otvara mogućnost da se svaki od njih eksponira kao *označitelj* strukturalnog subjektiviteta, i istovremeno da nosi odlike *označenog*, jer se nalazi po uticajem drugog subjekta. Telo-znak u umetničkom performansu tokom procesa označavanja može da prestavlja *označitelja*, koji drugu dijalektičku komponentu pronalazi u komunikaciji sa publikom u ulozi *označenog*. Posto je subjekat *označenog* (publika) kompleksno strukturiran, interakcija između *označitelja* (umetnika) i *označenog* (publike) ne može da se odvija po unapred koncipiranom scenariju. Označiteljski proces koji se odvija tokom interakcije između umetnika i publike predstavlja autohtono i originalno delo. Svaki segment procesa ima sopstvenu dinamiku, koja trenutku u kome je zabeležena, daje nov sadržaj koji može da se posmatra kao novo umetničko delo.

Psihoanalitičke teorije su idejom o složenom mentalnom sistemu čoveka, čiji se elementi nalaze u neprekidnim interakcijama, predstavljale ekvivalent za strukturalnu analizu umetničkog performansa. Pošto je umetnički performans umetnost akcije, a akcija je produkt kognitivnih, konativnih i emotivnih snaga, osnovnim postulatima psihoanalitičkih teorija tumačen je diskurs akcije. U umetničkom performansu energija koju produkuje telo umetnika biva transformisana u akciju. Ona se polarizuje po ontološkim principima, omeđena osnovnim instinktima-Erosom i Tanatosom. Pokrenuto ovim instinktima, telo umetnika svakim svojim segmentom eksponira doživljaje, događaje i osećaje. Svaka od ovih mentalnih kategorija projektuje sopstvenu energiju koja modelira iskaz umetničkog dela. Telo performans umetnika prezentovano je kao pozornica, na kojoj svaki njegov deo ima ulogu modeliranu interakcijom između Erosa i Tanatosa. Analizom dela Joko Ono i Marine Abramović, praktično je prikazana morfologija podsvesne i svesne instance, označene postulatima Frojdove i Lakanove psihoanalize. Otkrivene kontemplativne, strukturalističke, egzistencijalističke, racionalističke, globalističke i prosvetiteljske ideje potvrdile su da umetnički performans u svom konceptu nosi neiscrpan repertoar pitanja na koja odgovori mogu da se traže u svim oblastima ljudske delatnosti. Percepcija umetničkog performansa principima lingvističkih teorija determiniše strukturalne elemente umetničkog dela različitim znacima. Muzika predstavlja jedan od znakova koji u svojoj matrici nosi *označitelja* i *označeno*. Označiteljski proces može da se odvija na nivoima jednog

znaka, koji determiniše muzički tekst u umetničkom performansu. *Hipertekst*, koji otvara granice znaka omogućava da se interakcije odvijaju sa drugim znacima koji predstavljaju strukturalne elemente umetničkog performansa projektovanog kao tekst. Dinamička konstelacija znakova u umetničkom performansu/tekstu uslovljava da se tekst uvek „čita“ i „piše“ na nov način. Muzika kao *hipertekst* u umetničkom performansu može da perzistira nezavisno od ostalih elemenata umetničkog performansa, može da služi njihovoj konektivnosti i može da podstakne izražajnost svakog elementa. Sa navedenih pozicija muzika u umetničkom performansu može da predstavlja *označitelja* i *označeno*, a može i da zastupa subjekat (umetnika, tekst) za drugog označitelja.

Analizom umetničkog stvaralaštva performans umetnica Lori Anderson i Meredith Monk, kao i umetničkog opusa kompozitora i pijaniste Bendžamina Jusupova, i interpretatorke tradicionalne muzike i kompozitorke Svetlane Spajić, potvrđeno je da muzika predstavlja integralno tkivo umetničkog performansa. Dela ovih umetnika su sintetična, analitična, provokativna, introspektivna i istraživačka. Interaktivnost i multimedijalnost su nezaobilazne odrednice koje omogućavaju da se univerzalnim umetničkim jezikom prenose univerzalne poruke. Umetnički performans je sveprisutna kulturološka paradigma, koja je pratila i prati razvoj društvene misli. Ova slojevita i sveobuhvatna umetnička forma je u neprestanom kretanju, zbog čega su mogućnosti za analizu i pravci teoretskog pristupa neiscrpnii.

Ključne reči: umetnički performans, izvođačke umetnosti, interdisciplinarnost, interaktivnost multimedijalnost, teorije teksta, psihoanaliza

Music and Performance Art-interdisciplinary approach

ABSTRACT

The topics of this doctoral dissertation refer to the role of music in an artistic performance and the dynamic of structural elements which make up this work of art. This dissertation is an analytical and syntactic interpretation and reinterpretation of texts from the sphere of art, sociology, anthropology, psychology and philosophy, which refer to the interdisciplinary and interactive approach to artistic performance. The extensive literature which exists for the analysis of artistic performance as an autonomous and authentic work of art has been “read” in a new way, with an accent on the musical statement. Music and movement are the basic structural elements which distinguish artistic work. The synergy which exists between sound and movement has been passed down and has become more complex, from tribal communities to the modern global civilization.

In the dissertation through the theoretical assumptions of Rose Lee Goldberg, a framework was formed for the definition of an artistic performance as an open work of art in which artists from different branches experiment with their ideas and mold them in different expression forms. The artistic performance is interactive, multimedial and interdisciplinary which enable it to be presented as an “open cultural field” in which cultural traces of the whole humanity can be found.

Artistic performance as an art form which does not have a defined form, whose borders are fluid and ready to open for collaboration with other forms of cultural creative work, it can be placed on an analogue plane with theories of text and language. *Sign, signifier and the signified* decomposed the text and opened its borders for communication with other texts. Because artistic performance is defined as an open art work a dynamic analysis was performed by the analogy with linguistic theories of Roland Barthes and Julia Kristeva. Through the analysis of artistic performance the *sign* and its dialectical components – *signifier and the signified* were detected. With the implementation of Julia Kristeva’s *code and ideologem* the artistic performance got all of the text elements and was “read” through the famous work of well-known performance artists: Joko Ono, Marina Abramović and Đina Pane.

Intertext as an interactive category of Julia Kristeva's linguistic theory is represented in this work through the analysis of performance dynamics, where the artist's body is presented as a *sign*, which can be presented as a complete object or a string of signs, which are defined by every part of the artist's body. The artist's body as a string of independent signs, opens the possibility of presenting every part as a *signifier* of the structural subjectivity, and simultaneously carries the features of the *signified*, because it is under the influence of another subject. The body-sign in an artistic performance, during the process of signifying, can represent the *signifier*, which finds its other dialectical component in the communication with the audience in the role of the *signified*. Because the subject of the signified (audience) is complexly structured, the interaction between the signifier (artist) and the signified (audience) cannot be conducted in a previously invented scenario. The signifier process which happens during the interaction between the artist and the audience represents an autonomous and original work. Every segment of the process has its own dynamic, which, in the moment in it is written, gives new content which can be viewed as a new work of art.

Psychoanalytical theories with the idea of the intricate human mental system, whose elements perpetually interact, represent an equivalent for the structural analysis of a work of art. Since artistic performance is art of action, and is the product of cognitive, connotative and emotional strength, the action discourse is analyzed through the psychoanalytical postulates. In the artistic performance the energy which is produced by the artist's body is transformed into action. It is polarized through ontological principles, bounded by basic instincts - Eros and Thanatos. Driven by these instincts the artist's body expresses experiences, events and feelings with every move. Each of these mental categories projects its own energy which models the artistic expression. Body the artist's performance is presented as a stage, on which its every move has a role, modeled by the interaction between Eros and Thanatos. Through the analysis of work done by Joko Ono and Marina Abramovic, practically shown was the morphology of conscious and subconscious insistence, marked by the postulates of Freud and Lacan psychoanalysis. The discovered contemplation, structuralism, existential, rationalistic, global and educational ideas, confirmed that the artistic performance, carries an inexhaustible repertoire of questions, the answers to which can be found in all areas of human action. The perception of a work of art through the principles of linguistic theory, determine the structural elements of a work of art with different signs. Music represents one of the signs, which carries the *signifier* and the *signified*.

The signifying process can be on the level of a single sign, which determines the musical text in an artistic performance. *Hypertext*, which opens the boundaries of a sign, enables interaction to be conducted between signs which form structural elements of the artistic performance projected as text. The dynamic constellation of signs in an artistic performance/text, require that the text is always “read” and “written” in a new way. Music as a *hypertext* in an artistic performance can persist independently from other elements of the artistic performance, can be used for their connectivity and can become the expression of any element. From the aforementioned positions music in an artistic performance can represent the *signifier* and the *signified* but it can also represent the subject (artist, text) for a second *signifier*.

Through the analysis of the work done by performance artist Laurie Anderson and Meredith Monk, as well as the artistic work of composer and pianist Benjamin Yusupov and the interpreter of traditional music and composer Svetlana Spajić, it has been confirmed that represents an integral part of the artistic performance. The work of these artists is synthetic, analytical, provocative, research and introspective. Interaction and multimedia are unavoidable aspects, which enable universal messages with universal language.

The artistic performance is an omnipresent cultural paradigm, which followed and follows the development of collective thought. This layered and comprehensive art form is in constant movement, which is why analysis and theoretical approaches are inexhaustible.

Key words: artistic performance, performance art, interdisciplinary, interactivity, multimedia, theories of text, psychoanalysis.

UVOD

Čovek je označio svoje postojanje činom umetničkog stvaranja. Prvo umetničko delo nastalo je kao materijalizacija ljudskih osećanja. Osećanja, eksternalizovana i materijalizovana kroz delo predstavljala su prvi odraz realnosti modeliran individualnim diskursom i prvi anticipativni korak ka slućenim i neslućenim mogućnostima izbora. Umetnost je označila čoveka kao biće koje „vidi“ realnost u kontekstu njene suštine, a umetnik–stvaralac umetničkog dela prekoračio je vremenske granice i zakoračio u svet nematerijalnih sfera.

Umetnost je osobenim jezikom i znacima pisala istoriju ljudskog trajanja, opominjala, otkrivala istine, i buduće puteve kojima je čovečanstvo koračalo. Iako nije mogla da ispravi velike zablude, niti da zaustavi nesreće koje je čovek produkovao, činila je ljudsko postojanje smislenim i svedočila o kontinuumu njegovog postojanja. Umetnost je označeni smisao i označitelj ideja napredovanja i dalekovidih stremljenja ka novim mogućnostima ljudskog duha. Prevalentna težnja umetnosti da istražuje i otkriva nematerijalne sfere postojanja, i korača ispred vremena, nametnula je potrebu sažimanja umetničkih diskursa. Stvaralac umetničkog dela nije mogao rukopisom samo jednog umetničkog pravca da izrazi široku paletu osećanja i doživljavanja sopstvenog sveta koji ga okružuje, zbog čega je posezao za svojevrsnom kompilacijom i interaktivnim umetničkim govorom. U takvim višeznačnim pokušajima da prenese kompaktnije i kompleksnije poruke, i uspostavi kreativnu konektivnost sa konzumentom umetničkog dela, nastaje umetnički performans. Semantičko značenje pojma engleske reči *performance* odnosi se na predstavu, predstavljanje ili izvedbu, čime pomenuti iskaz određuje sadržaj umetničkog dela nominovanog navedenim terminom. Najrazuđenije značenje pojma *performans* označava akciju. Performans je umetnost u „velikom kretanju“, zabeležena u jednom trenutku trajanja. Ovako označen, star je koliko i čovečanstvo, ali je kao poseban umetnički pravac etabliran 60-ih godina XX veka. Performativni diskurs kao etablirani način umetničkog izraza nastao je kao neminovnost u društvenim korelacijama koje karakteriše dezintegracija postojećih sistema vrednosti. Ako se društvo definiše kao kontinuum civilizacijskih procesa koji poseduju sopstvenu normativnu strukturu, umetnost je kao deo te strukture usko povezana sa dinamikom društvenih odnosa. Jedno od pitanja koja će biti postavljena u radu jeste na koji način

umetnost utiče na društveni poredak i društvene odnose. Umetnost ne predstavlja samostalni entitet, niti ima nezavisnu poziciju, već je integrativni deo društvenih sistema koji definiše i modelira kulturološke obrasce društva. Ne možemo govoriti o društvenom poretku i razvijanju društvene svesti bez osvrta na umetnost. Nedostatak refleksija kao jedan od krucijalnih problema savremenog društva nametnuo je umetnosti potrebu za drugačijom estetskom komunikacijom, koja se reflektovala kroz interaktivne relacije više umetničkih pravaca. Socijalni podtekst umetnosti, prisutan u svim epohama, dobio je u savremenom civilizacijskom kontekstu nove oznake koje su kreirala tehnološka dostignuća, razvoj medija i nove nekonzistentne politike ljudskih relacija. Izmeštanje postojećih vrednosnih simbola dovelo je do kulturnog relativizma i distinkcije između tradicionalnih i savremenih definicija umetnosti. Tradicionalni pristup umetnosti u najvećem broju slučajeva podrazumeva čitanje umetničkog dela iz jednog aspekta, dok savremeni pristup potencira mogućnost višeslojnog čitanja. Taj kulturološki interregnum nametnuo je potrebu da se u postojeću prazninu instaliraju umetnosti koje objedinjuju višeznačnost različitih umetničkih izraza. Etablirana performativnost postala je istovremeno uzrok i posledica nemogućnosti adaptacije savremenog čoveka na zahteve aktuelnog trajanja/događanja. U savremenom društvu nijednu ljudsku aktivnost nije zaobišla relacija ponude i potražnje. Tako možemo reći da performans umetnost i umetnici koji je reprezentuju predstavljaju svojevrsan otpor potrošačkom društvu kao i etabliranom načinu mišljenja.

Predmet ispitivanja u radu predstavlja praćenje uloge i mesta koje zauzima savremeni muzički izraz u performativnom kontekstu, da bi se potom pažnja usmerila u pravcu pronalaženja odgovora na pitanje kakva je uloga performativnog diskursa u savremenom muzičkom izrazu. Fundamentalno pitanje koje zahteva višeslojnu analizu koncipirano je kao elementarni, najširi okvir, koji zahteva sistematično popunjavanje drugim, relevantnim odgovorima. Bazična pitanja, kojima se počinje istraživanje, odnose se na kvalitet i ulogu muzike u umetničkom performansu i glase:

1. Kakva je uloga muzičkog izraza u performansu?

Potruga za odgovorom na ovo pitanje polazi od postojećih istraživanja i analitičkog osvrta na umetnički rukopis stvaralaca čije delo je etablirano u savremene umetničke politike. Analitički osvrt na njihovo delo predstavlja kreativni temelj u radu, i odgovori dobijeni na takvim postulatima predstavljaju novu celinu, koja jeste deo velikog, živog, dinamičnog teorijskog

projekta koji prati savremeni umetnički izraz. Pošto je umetnički performans slika trenutka koja je čulno registrovana, muzika koja je deo tog iskaza, može da se tumači kao sloj prezentovane celine, koja „dopunjava” i/ili „ispunjava” kompletnu priču. Svaki od slojeva muzičkog govora može da ima svoje čitanje, koje, shodno trenutku koji ga označava, daje mogućnosti različitih interpretacija.

Rad prati dela poznatih intermedijalnih umetnika koji su stvarali muziku i ugrađivali je u umetnički performans. Njihovom delu se prilazi interdisciplinarno, ali se akcenat stavlja na muzički sloj. Analiziraće se muzički rukopis, otvorenost njegovih granica, preko kojih komunicira sa ostalim umetničkim izrazima i uloga koju muzika igra u delima etabliranih umetnika ovog pravca.

U radu će, na navedeni način, biti analizirano delo sledećih umetnika:

1. Lori Anderson (Laurie Anderson), američke umetnice performansa i kompozitorke, koja u svom umetničkom izrazu sublimira muziku, film i igru;
2. Meredith Monk (Meredith Monk), američke kompozitorke, performans umetnice i pevačice koja, takođe svom radu prilazi multimedijalno, kombinujući muziku, teatar i ples;
3. Bendžanina Jusupova (Benjamin Yusupov) izraelskog kompozitora, pijaniste i dirigenta, umetnika koji u svom delu *Viola Tango Rock Concerto*, po principima umetničkog performansa, a u klasično koncipiranom muzičkom delu, povezuje muziku i ples. Naime, poslednji stav više nije koncert za violu, već za violistu/violistkinju koji/a sa svojom/svojim partnerom/partnerkom pleše tango;

4. Svetlane Spajić, pevačice srpske tradicionalne muzike, saradnice performans umetnice Marine Abramović, koja kao koautorka muzike koristi tradicionalni srpski melos povezujući ga sa savremenim muzičkim izrazom.

Lori Anderson i Meredith Monk su svoj umetnički opus koncipirale po osnovnim postulatima koji odlikuju umetnički performans. Njihovo delo je istraživačko, multimedijalno i interaktivno. Njihova muzika, involvirana u različite umetničke forme, nosi pečat univerzalnosti. U njihovoj strukturi se otkrivaju muzički elementi koji nose odlike sadržane u stvaralaštvu brojnih etničkih

grupa i naroda širom planete. Otkrivajući i povezujući muzičke izraze prostorno i vremenski udaljenih socijalnih grupa, umetnice su predstavile performans umetnost kao formu koja u sebi objedinjuje civilizacijske kulturološke obrasce.

U delima kompozitora Bendžamina Jusupova otkrivaju se elementi istorijskih, stilskih perioda individualnih stilova umetničke muzike. (barok, klasicizam, fin de siècle, moderna, avangarda, novomoderna, postmoderna, kao i kompozitora (Bah, Betoven, Maler, Bartok, Šostakovič, Šnitke, Lutoslavski). U njegovom delu se takođe sreću i elementi tradicionalne muzike (muslimanske, jevrejske, kvazizvuk jermenskog duduka, indijske rage), i popularne muzike (rok, metal-rok, tango). Korišćenjem elemenata iz muzičkih dela nastalih kao produkt kulturoloških relacija prošlosti, Bendžamin Jusupov, kao Lori Anderson i Meredith Monk prenosi umetničku poruku o umetnosti kao neprekinutom lancu koji povezuje prošle epohe sa aktuelnim vremenom. Iako muzička dela Bendžamina Jusupova po formi pripadaju korpusu klasične muzike, on je u Delu *Viola Tango Rock Concerto* napravio iskorak ka umetničkom performansu, prihvatajući interaktivnost i multimedijalnost kao nezaobilazne odlike savremene umetnosti.

Interpretirajući tradicionalnu muziku, Svetlana Spajić u muzičkoj prošlosti srpskog naroda otkriva elemente koji korespondiraju sa sadašnjošću. Njene interpretacije tradicionalnog melosa postale su multimedijalna i interaktivna odrednica u performansima Marine Abramović.

Muzički iskazi u delima četvoro umetnika koncipirani su kao poruka da je muzika univerzalna umetnost, koja vertikalno–kroz vreme i horizontalno– kroz prostor povezuje čovečanstvo.

2. Koji se elementi muzičkog izraza zadržavaju/dominiraju u umetničkom performansu?

Pošto je osnovna odlika performansa interaktivnost, komunikacija koja se uspostavlja sa primaocem poruke ostvaruje se u prvom stepenu preko čula. Čulna impresija pokreće emocije koje se obrađuju u racionalnoj sferi psihološkog sistema. Svi elementi performativnog diskursa su usmereni ka ostvarivanju interakcije. I sama interakcija je dinamička kategorija, jer sa promenom izraza performativne poruke, menja se i doživljaj koji ga prati. Svaki trenutak zapisan višeznačnim jezikom postaje umetnička istina, preneti svim znacima koji su je prezentovali. Svaki znak nosi zajedničku, ali i sopstvenu poruku. Muzika kao autohtona umetnost ostvaruje prevalentno emotivne komunikacije sa publikom. Emotivna komunikacija se eksponira preko ponašanja, i može da manifestuje proces razmišljanja i racionalnog zaključivanja. Žan Žak Natje

(Jean Jaques Nattiez), francuski muzikolog, navodi da je „muzika čovečna ako se složimo da zvuk ne organizuje i ne promišlja samo onaj ko ga stvara, već i onaj ko ga čuje“, usmeravajući razmišljanja u pravcu racionalne komunikacije između stvaraoca zvuka i slušaoca.¹

Nesporno je da je komunikacija umetničkog dela sa publikom veoma važna kategorija koja određuje suštinu umetnosti. I muzička i performans umetnost predstavljaju umetnički proizvod koji odražava trenutak u kojem nastaju, jer priroda obe vrste umetnosti je takva da se taj produkt neprestano menja postajući uvek iznova, iz časa u čas -'novo', noseći pritom u sebi zapis svih prethodnih momenata koji ih određuju u njihovom *ovde* i *sada* nastajanju.

3. Da li je savremena muzika u performansu *označitelj* ili *označeno*?

Govoreći o pojmovima *označeno* i *označitelj* ulazimo u polje lingvistike i susrećemo se sa pojmom znaka. Znak čine *označitelj* i *označeno*. *Označitelj* je materijalni nosilac znaka, a *označeno* jeste pojmovno. Suštinu znaka kao asocijativne celine predstavlja interaktivni odnos *označenog* i *označitelja*. Ako ove lingvističke odrednice prevedemo na jezik umetničkog performansa i muzike kao dinamičke celine, u kojoj performans ima više vrsta zapisa, udruženog sa muzičkim govorom, i ako svoju poruku saopštavaju nezavisno od muzike, stižemo do nivoa gde svi elementi umetničkog performansa (osim muzike) mogu da se kvalifikuju kao *označitelji*, a muzika kao *označeno*. Sagledavanje muzike kao autonomnog umetničkog produkta može da poprimi drugačije znakovne odrednice u kojima je muzički znak /nota/ *označitelj*, a muzičko delo *označeno*. Ako sagledavamo muziku kao integralni deo umetničkog performansa, dobijamo novu ravan posmatranja, sa koje može da se zaključi da je muzika *označitelj*, da performans predstavlja *označeno*, a publika je znak koji ih povezuje.

4. Kakva je uloga performativnog diskursa u savremenoj muzici?

5. Kakvu društvenu ulogu ima umetnički performans u aktuelnom vremenu?

Odgovor na poslednja dva pitanja usmerava na istraživanje ka kritičkom i analitičkom teorijskom pravcu, sa ciljem da se performativni diskurs sagleda iz još jednog ugla, odnosno na još jednom nivou. Iako je umetnički performans kao sveobuhvatni i višeslojni, samim tim, višeznačni izraz teorijski posebno istraživani od samog početka njegovog etabliranja, nova

¹ J. J. Nattiez, *Music and Discourse*, Princeton University Press, West Sussex, 1987, str. 42.

saznanja iz ove oblasti mogu da predstavljaju još jedan (značajan) deo u tom mozaiku koji se neprestano stvara i iznova otkriva na novi način. Teoretizacija savremene intermedijalne umetničke prakse dobija naučni legitimitet, jer između ostalog, proističe iz kompleksnih društvenih odnosa koji se višeznačno reperkutuju na umetnički diskurs. Nekonzistentna i fluidna pravila reflektuju se na sve segmente društvenih odnosa poništavajući i devalvirajući ustaljene nominalne principe označene kao moral, građanska i demokratska ideologija. U kontekstu takvih zbivanja, umetnički performans se nametnuo kao nezaobilazni umetnički rukopis, u pokušaju da prati i umetničkim izrazom označi društvenu dinamiku. Društvena kretanja koja se opiru anticipativnom praćenju, produkuju umetnost koja nema konzistentnu formu ni finalni i trajni „proizvod”. Naime, performans umetnost predstavlja umetnički proizvod koji odražava trenutak u kojem nastaje. S tim u vezi, muzički diskurs u performansu može da predstavlja jedan od (sveprožimajućih) segmenata dela, može da nosi sopstveni zapis koji se prezentuje kao autonomna projekcija smisla i značenja, a može da predstavlja i kohezivni i konektivni element čija funkcija može da se doživljava u širokom rasponu tumačenih i/ili (ne)očekivanih ideja.

Osnovne polazne (hipo)teze i uvidi od kojih se u radu polazi:

Pojam performans umetnosti

Performans (izvršenje, predstava) predstavlja improvizovani ili režirani kulturni događaj sa multimedijalnim obeležjima u kojem učestvuju umetnici različitih profila (muzičari, glumci, pesnici, slikari, vajari).² Nastanak studija performansa vezuje se za ime Ričarda Šeknera, (Richard Schechner), teoretičara teatra i performansa. Zahvaljujući njegovom radu nastaju i razvijaju se teorije izvođenja, kao posebna kulturološka forma čiji je zadatak da sistematizuju i objasne sadržaje obimnog teorijskog materijala koji je nastajao od kada je ljudska misao usmerena ka dinamici izvođenja. Potreba da se uvede red u teorijske postavke koje su objašnjavale procese stvaranja, sa akcentom na kulturalnu i umetničku komunikaciju, rezultirala je pojavom brojnih studija izvođenja.

² I. Klajn, M. Šipka, *Veliki strani rečnik*, Prometej, Novi Sad, 2006, str. 927.

Prva hipoteza u radu polazi od činjenica iz istorije umetnosti da umetničko delo nastaje kroz interaktivnu komunikaciju više umetničkih formi. Kako je umetnički performans u svojoj suštini uvek interaktivan, hipoteza koja u radu treba da se potvrdi ili opovrgne glasi: *Performans je najstarija umetnička forma čiji su elementi utkani u temelje kulture i umetnosti čovečanstva.*

Dokazi iznete hipoteze potražiće se u:

- analizi studija izvođenja;
- kroz analizu teorija teksta;
- preko klasične psihoanalitičke i neoanalitičke teorije;
- kroz istorijski prilaz konceptu umetničkog performansa.

Od studija izvođenja do umetničkog performansa

Studije izvođenja se javljaju sredinom XX veka u antropološkim i teatrološkim istraživanjima. Naime, u to vreme su najznačajniji teoretičari pozorišta Piter Bruk (Peter Brook), Jerži Grotovski (Jerzy Grotowski), Euđenio Barba (Eugenio Barba) počeli da koriste antropološki metod u analiziranju i stvaranju pozorišnih predstava.³ Nastankom novih teorija kulture, proširuje se i polje studija izvođenja, odnosno pojavom stvaralaca i različitih teoretičara u drugoj polovini XX i početkom XXI veka, studije izvođenja dobijaju novu dimenziju i u savremenom umetničkom/muzičkom izrazu. Na primer: Meredit Monk, Lori Anderson, Marina Abramović, Bendžamin Jusupov, Joko Ono (Yoko Ono).

Umetnički performans pročitao kroz teorije teksta (intertekstualnost, hipertekst)

Ako svaki tekst u sebi sadrži skrivena značenja starijeg teksta, onda bi se moglo reći da svako izvođenje u polju umetnosti jeste neponovljivo, ali da, istovremeno, jeste i produkt prethodnih izvođenja. U tom smislu, preispituje se fenomen „novog dela /teksta/ izvođenja kao 'reciklaža' 'starog dela'/teksta/ izvođenja“.

³ A. Jovićević, A.Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2006, str.10.

Psihoanalitička teorija i tumačenje performans umetnosti i muzike

Sigmund Frojd (Sigmund Freud), tvorac psihoanalitičke teorije, smatrao je da je umetnik u svojoj osnovi neurotik koji se uz pomoć svoje kreativnosti bori sa sopstvenim konfliktima i nerazumevanjima.⁴ Psihoanaliza ukazuje da je svako umetničko delo produkt podsvesti umetnika. Frojdov pristup umetnosti se zasniva na analogijama između psihičkih pojava i umetničkog dela, kao i na mišljenju da je umetničko delo govor koji se može interpretirati kao i bilo koji drugi govor, metodom slobodnih asocijacija. Frojdova teorija o snovima⁵ predstavljala je direktnu inspiraciju umetnicima različitih profila da sopstveno stvaralaštvo oslobode stega realnog koncepta, i upuste se u nove istraživačke pohode. Etabliraju se novi pravci umetnosti, koji specifičnim umetničkim jezikom prenose ideje nastale kao produkt osvešćenih težnji umetnika da se usmere ka skrivenim značenjima i potisnutim željama. Psihoanalitička teorija pokreće nove istraživačke procese u umetnosti. Umetničko delo gubi autonomiju otvaranjem granica koje omogućavaju interaktivne relacije sa drugim delima. Istraživački procesi i eksperimenti menjaju odnos umetnika prema umetničkom delu. Avangardna umetnost se odriče tradicionalnog diskursa po kojem delo ima jasne granice u vremenu i prostoru. Avangardno umetničko delo se predstavlja kao događaj, akcija, kao započeta priča koja ne mora nužno da bude završena.

Istorijski prilaz konceptu umetničkog performansa

Analizom tekstova i teorija iz istorije umetnosti, treba da se daju finalni impulsi navedenoj radnoj hipotezi. Istraživački proces treba da obuhvati različita istorijska razdoblja i umetničke prakse u kojima se sreću elementi ili strukturalni sadržaji, koji su analogni formi umetničkog performansa. Kako su neki oblici umetničkog stvaralaštva bili prisutni i u prvobitno organizovanim socijalnim zajednicama, antropologija, sociologija, psihologija, istorija i istorija umetnosti su, svaka sa stanovišta sopstvene naučne discipline, zaključivale da je čovek razvijao svoj mentalni sistem uz pomoć kreativnosti. Jedan od vidova kreativnog delovanja je i čin umetničkog stvaranja. Kroz umetničko stvaranje čovek je eksponirao osećanja, stavove, misli i strahove. Opterećujuća osećanja i nerazumevanje prirodnih i fizičkih zakona, usmerili su ga da traži zaštitu, koju su mu pružili rituali. Koncept ritualnog izvođenja sadržao je u strukturi

⁴ S. Freud, *Rad pomeranja*, prema: *Tumačenje snova*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 311.

⁵ *Ibid*, str. 340.

elemente koji su se prenosili kroz prostor i vreme do današnjih dana. Multimedijalnost i interaktivnost su odlikovali ritualno izvođenje prvobitnih plemenskih zajednica, tragedija i komedija u antičkoj Grčkoj, spektakla i pozorišnih izvođenja u Rimskoj imperiji. Multimedijalnost i interaktivnost su strukturalne stavke u predstavama srednjovekovnih uličnih zabavljača, u *komediji del arte*, dramskim madrigalima, madrigalskim komedijama i operi. U operi su elementi multimedijalnosti i interaktivnosti dobili složeniju i razuđeniju formu, ali su ostali vodeći izvođački diskursi. Na početku XX veka, okvir novoj umetničkoj paradigmi postavlja futuristički pokret, koji promovise umetnost akcije, u kojoj su paralelno sa umetničkim delima nastajali manifesti, kao teorijska podloga koja u proces umetničkog stvaranja uključuje promišljanje i spoznajne elemente društvenog konteksta umetnosti. Futurizam je u svojim manifestima teoretski označio strukturu umetničkog performansa, koja je nastavila da se razvija preko dadaističkog, nadrealističkog i ekspresionističkog pokreta. Prihvatile su je scenske radionice Bauhauusa, Fluksusa i body art-a. Menjale su se izražajne forme ali su strukturalni elementi ostajali kao konstanta, koja je apostrofirana između 60-ih i 70-ih godina prošlog veka, kada su teorije umetnosti i izvođenja nominalno označile postojanje umetničkog performansa. Od tog perioda do današnjih dana, umetnički performans se eksponira kao umetnost akcije koja je aktuelna, fleksibilna, analitična, ekstrovertna, vitalna i sinkretička. Ovim osobinama najkompleksnije predstavlja savremenu kulturalnu praksu.

Druga hipoteza u radu glasi: Ako se umetnički performans sagleda kao tekst čiji su strukturalni elementi različiti znaci onda je jedan od njih i muzika. Kako svaki znak u svojoj suštini sadrži *označitelja* i *označeno*, i muzika kao znak ima sopstvenog *označitelja* i *označeno*. Umetnički performans kao otvoreni tekst, uspostavlja pomoću sopstvenih znakova relacije sa drugim tekstovima (publikom i medijskim tekstovima, prostorom u kome se izvodi i teorijskim tekstovima koji ga označavaju). Istovremeno svaki znak u muzičkom performansu/tekstu može da bude u interakciji sa drugim znacima tog teksta. Dinamička konstelacija znakova u umetničkom performansu/tekstu, uslovljava da se tekst uvek „piše“ i „čita“ na nov način. Svaki od znakova u označiteljskom procesu, u jednom trenutku može da se eksponira i kao hipertekst sa sopstvenom znakovnom strukturom. Muzika kao hipertekst u umetničkom performansu, može da perzistira nezavisno od ostalih elemenata performansa, može da služi njihovoj konektivnosti i može da podstakne izražajnost svakog elementa. Ako može da se nađe u navedenim pozicijama,

onda muzika u umetničkom performansu može da bude *označitelj* i *označeno*, a može da zastupa subjekat (umetnika, tekst) za drugog označitelja.

Muzičko izvođenje za svoj iskaz zahteva interaktivnost koja može da se uspostavi između izvođača na instrumentu, između više izvođača koji izvode muziku na instrumentima iste grupe, i između izvođača koji muziku izvode na instrumentima različitih grupa. Uz muziku može da se pleše, govore stihovi ili tekstovi različitog sadržaja. Muzika može da prati radnju pozorišnih komada, dugometražnih, kratkih, dokumentarnih ili televizijskih filmova. Muzika može da se eksponira kao autonomna kategorija i da se izvodi kao instrumentalni, vokalni, i vokalno-instrumentalni iskaz. Tokom izvođenja može da stupi u interakciju sa drugim umetničkim iskazima (ples, pokret, interpretacija umetničkog teksta govorom) koji su podržani specijalnim svetlosnim i zvučnim efektima i drugim prilagođenim artefaktima. Između šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, zahvaljujući teorijama izvođenja, umetnički performans se etablira i u teorijskim praksama kao autonomno i autohtono delo, iako je faktički, u različitim oblicima, postojao kroz čitavu istoriju umetnosti. Od naznačenog perioda mnogi umetnici stvaraju inventivna, multimedijalna i intermedijalna dela, u kojima je muzički iskaz nosio novi, originalni pečat. Muzički diskurs, na koji se odnosi druga hipoteza u radu, analiziran je kroz studije slučaja. Studije slučaja obuhvataju analizu dela Lori Anderson, Meredith Monk, Bendžamina Jusupova i Svetlane Spajić.

Metode i pristup fenomenu muzike i performans umetnosti u istraživanju:

Interdisciplinarni pristup fenomenu performans umetnosti i performativnog diskursa muzike podrazumeva povezivanje različitih disciplina i njihovih metoda u polju teorije umetnosti:

1. teorije umetnosti (Miško Šuvaković, Ričard Šekner);
2. Teorije teksta - intertekstualnost, hipertekst, (Rolan Bart /Roland Barthes/, Julija Kristeva /Юлия Кръстева/, Hans-Tis Leman /Hans-Thies Lehmann/, Mark Fortie /Mark Fortier/, Umberto Eko /Umberto Eco/;
3. Studija performansa (Aleksandra Jovićević, Ana Vujanović, Filip Auslender, Patris Pavis, RouzLi Goldberg (RoseLee Goldberg);

4. studija body arta (umetnički procesi i metode umetničkog izvođenja u delima Vita Akončija /Vito Acconci/, Marine Abramović, Đine Pane /Gina Pane/, Joko Ono;

5. psihoanalize (Sigmund Frojd, Žak Lakan /Jacques Lacan/, Slavoj Žižek, Julija Kristeva

Očekivani rezultati istraživanja

Ovaj rad treba da, iz široke palete performativnog iskaza, osvetli muzički izraz. Muzički zapis može da daje umetničkom performansu celovitost izražaja i istovremeno da predstavlja autonomni i autohtoni rukopis. U radu treba da se pokažu nivoi muzičkog involviranja u umetnički performans, i nivoi sa kojih muzički zapis može da se odvoji od ostalih elemenata umetničkog performansa i egzistira samostalno i celovito. Muzički diskurs, koji bogatstvom i raznolikošću pojmovnih odrednica prelazi vremenske i prostorne granice, predstavlja neophodni činilac svake predstave i izvedbe.

U radu treba da budu osvetljeni načini muzičkog govora u performansu, njegova univerzalnost i jedinstvenost, uz pokušaje da se otkriju zajednički simboli i predstave, koji su interaktivnim relacijama dali život performansu.

OD STUDIJA IZVOĐENJA DO DEFINICIJE UMETNIČKOG PERFORMANSA

Termin *performans* (izvršenje, predstava) predstavlja improvizovani ili režirani kulturni događaj sa multimedijalnim obeležjima u kojem učestvuju umetnici različitih profila (muzičari, glumci, pesnici, slikari, vajari).⁶ Pošto je *performans* imenica engleskog govornog područja (*performance*), bliža odrednica koja se odnosi na *performans* umetnost (*performance art*) definisana je kao: *A type of art that can combine acting, dance, painting, film etc. to express an idea.*⁷ (Vrsta umetnosti u kojoj se se kombinuju gluma, igra, slikanje, film. Način da se prikaže ideja). Oficijelnim definicijama iz rečnika opštih pojmova, *performansom* može da se odredi više umetničkih formi čiji je karakter multimedijalni. Opera je multimedijalno umetničko delo. Pesnici mogu da kazuju svoju poeziju uz pratnju muzike, glumci da predstave pozorišni tekst, gde će muzika da doprinese umetničkom izrazu. Filmska umetnost, specifičnošću svog umetničkog izraza, spaja sve vrste umetnosti. Ontološko značenje pojma *performans* sadržano je u multimedijalnim umetnostima, ali ne može suštinski da označi arbitralno prihvaćen pojam *performans* umetnost. Status autonomnog umetničkog dela, *performans* je stekao tek sa pojavom studija i analiza, kojima su teoretičari, kritičari i istoričari umetnosti otpočeli proces definisanja diskursa ove umetničke kategorije.

Studije *performansa* (eng. *performance studies*) i studije izvođačkih umetnosti (eng. *performing arts*) javljaju se u polju kulture i umetnosti 60-ih i 70-ih godina XX veka. Pojam *performans* kao odrednica umetničkog dela javlja se 60-tih godina XX veka. Taj vremenski period može se označiti kao novi segment u razvoju čovečanstva, koji se ne odnosi isključivo na umetnost, već obuhvata široko polje teorijskih rasprava u čijoj je osnovi sadržan termin *performans*. Studije *performansa* povezuju teorije teatra, antropološke i sociološke teorije. Aleksandra Jovičević smatra da istorija studija *performansa* (izvođenja) počinje radovima Ričarda Šeknera, američkog umetnika *performansa* i teoretičara i Viktora Tarnera (Victor Witter Turner) engleskog antropologa kulture.⁸ Ova dva autora postavila su temelj studijama izvođenja, koje do današnjih

⁶ I. Klajn, M. Šipka, *Veliki psihološki rečnik*, 2006, Beograd, str. 927.

⁷ *Longman dictionary of Contemporary English*, director Della Summers, Edinburgh Gate, England, str. 1220.

⁸ U delu *Uvod u studije performansa* Aleksandre Jovičević i Ane Vujanović, .op.cit., str 19. navedeno je da je Tarnar pozvao Šeknera na zajedničku konferenciju koja je pod naslovom *Ritual, Drama and Spectacle* održana 1977.

dana koriste teoretičarima izvođačkih umetnosti i umetnicima da istražuju i pronalaze odgovore na brojna, još neosvetljena pitanja. Teorija performansa (*Performance Theory*) Ričarda Šeknera iz 1977. godine, Ričarda Šeknera predstavlja prvo delo posvećeno bazičnim postavkama studije izvođenja. Ovo delo je predstavljalo i predstavlja pokretački impuls drugim teoretičarima performansa, koji su na njegovim temeljnim stavovima razvijali nove teorijske paradigme. Prevalentno razmišljanje usmereno je ka zaključcima da Šeknerova studija performansa u sebi sadrži više različitih diskursa. Povezuje ih izvođačka paradigma, pomoću koje je delimično objašnjen smisao umetnosti performansa. Aleksandra Jovičević⁹ pod izvođenjem podrazumeva „bilo koje ponašanje koje je omeđeno, predstavljeno, naglašeno, ispoljeno i izloženo kao takvo“.¹⁰ Koncept ovakve definicije se odnosi na bilo koje ljudsko izvođenje, radnju ili akciju, i veoma je daleko od precizne definicije pojma umetnosti performansa. Dovođenje termina *izvođenje* u vezu sa *ponašanjem*, povezuje studije performansa sa antropologijom. Antropologija, kao naučna disciplina usmerena na izučavanje običaja, kultura i lingvistike, i teorije izvođenja čiji su domeni interesovanja usmereni ka izvođačkim praksama imaju konektivne segmente u definiciji kulture. Svaka kultura nosi specifičnosti koje joj daju autentičnost i originalnost, ali i zajedničke premise koje ih spajaju. Jedna od zajedničkih premisa, prema Aleksandri Jovičević, jeste *teatralnost*.¹¹ Teatralnost je imenica izvedena iz korenske reči „teatar“ koja takođe pripada istoj porodici reči. Pojam teatar, svakako, nije dovoljan da obuhvati široku paletu izvođačkih delatnosti, tako da je termin *izvođenje (performance)* bio mnogo prikladniji da definiše ove aktivnosti. Šekner je u saradnji sa Tarnerom uveo novu formu u proces posmatranja izvođenja. Jedan od ključnih diskursa koji treba da označi polaznu osnovu u potrazi za definicijom pojma umetnosti performansa je *izvođenje*. *Izvođenje* (može da bude zamenjeno i pojmovima: akcija, radnja, delovanje) treba analizirati sa više aspekata, budući da se reprezentuje brojnim oblicima. U domenu izvođenja nalaze se ritual, zabava, igra, pozorišna predstava, muzika, vizuelna elektronska prezentacija, sportski događaji i spektakli. Šekner je ukazao da se u širokom spektru izvođenja uočavaju mnoge zajedničke komponente i da je sve teže izvršiti čistu žanrovsku podelu izvođenja. Šekner smatra da scenske oblike izvođenja u koje ubraja teatar,

godine. Posle ove, veoma uspele konferencije održane su još tri pod zajedničkim nazivom *World Conference on Ritual and Performance* na kojima je analiziran diskurs rituala i izvođenja u različitim svetskim kulturama, str. 19

⁹ Predgovor Šeknerovoj *Studiji performansa*, koja je izdata 1992. godine, napisali su Aleksandra Jovičević, Ivana Vujić i Slobodan Selenić. Fakultet dramskih umetnosti i Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 2.

¹⁰ Ibid.

¹¹ A. Jovičević; A. Vujanović, *Uvod u ... op.cit.*, str. 4.

parateatar i rituale, gotovo u svim kulturama, karakterišu zajednički strukturalni elementi kao što su: tekst, pokret, mizanscen, scenografija i publika. Izolovan pojam *performans* po Šeknerovom mišljenju, prevazilazi okvir izvođačkih umetnosti, zapravo prevazilazi generalno pojam umetnosti. U svom eseju *Fundamentals of Performance Studies (Osnove studija performansa)* Šekner naglašava da performans, kao jedna sveobuhvatna kategorija mora biti konstruisan kao „široki spektar“ ili kontinuum akcija rangiranih od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačkih umetnosti (teatar, ples, muzika) i svakodnevnih performansa, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i na internetu.¹² U Šeknerovom „širokom spektru“ akcija, umetničko izvođenje je samo jedan od aspekata izvođenja, koje može da egzistira kao autonomni entitet, i da bude involvirano u druge i drugačije forme izvođenja. U delu *The Future of Ritual (Budućnost rituala)* Šekner navodi da je performans zajednička oznaka za brojne performativne prakse u teatru, u ritualu, u uličnim demonstracijama i paradama.¹³ Aldo Milohnić navodi da neki autori upotrebljavaju izvorni oblik reči *performance* ili *performance art*, uz napomenu da je neophodno da se pažnja usmeri na kontekst u kojem je reč upotrebljena, jer je ona višeznačna. Performans predstavlja jedan od onih teatarsko-teorijskih pojmova čiji obim nije precizno utvrđen.¹⁴ Kao ilustraciju svog stava da je pojam performans višeznačan, Milohnić navodi da RouzLi Goldberg smatra performans umetnost anarhičnim, otvorenim poljem kulture koji se protivi preciznijoj definiciji.¹⁵ U uvodu monografske studije *Performance (Performans)* Marvin Carlson (Marvin Carlson), američki teoretičar pozorišta, osvrnuvši se na značajna dela koja se bave teorijom performansa, zaključuje da u literaturi vlada zbrka pojmova koja istraživačima pravi više problema no što im pomaže. Za ovog autora performans umetnost je istorijski i teorijski američka pojava.¹⁶

U potrazi za definicijom pojma performans umetnost potrebno je naznačiti da su Šekner i Turner pojam performansa upotrebljavali u smislu kulturalnog performansa (*cultural performance*), a

¹² R. Schechner, *Fundamentals of Performance Studies*, Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, eds., *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, 2002, str. 55.

¹³ A. Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa*, Orion art, Beograd, 2012, str. 35.

¹⁴ Uobičajenu upotrebu pojma, kako navodi Milohnić, dao je Lado Kralj u studiji *Teorija drame*. On navodi da je „performans stekao status samostalne umetničke forme sedamdesetih godina prošlog veka, kada su prvenstveno, likovni umetnici obnovili avangardističku ideju iz perioda između dva rata, da je, navodno, koncept važniji od proizvoda, jer umetnost nije nešto trajno, konačno, namenjeno prodaji“, A. Milohnić, *Teorija ... op. cit.*, str. 37.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ A. Milohnić, *Teorija ... op. cit.*, str. 37.

ne u smislu umetničkog performansa (*performance art*).¹⁷ Aleksandra Jovičević definiše kulturalni performans kao „bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena /pripremljena/ za pokazivanje.“¹⁸ Ovako koncipirana definicija usmerava pažnju da se termin *kulturalno izvođenje* odnosi na veoma širok spektar izvođenja, bez jasnih granica. Može da se odnosi na izvođenje označeno društvenim ulogama, kao i na ritualna izvođenja, spektakle, predizborne mitinge i savremena medijalizovana izvođenja. Iako izvođenje može da se posmatra i analizira u svim društvenim pojavama, Šekner ne smatra da je svaka ljudska aktivnost izvođenje. Definisani pojam izvođenja po Šekneru, bilo bi *ono izvođenje koje je svesno da je izvođenje*.¹⁹ Ova definicija podrazumeva koncept izrežiranog izvođenja i institucionalizaciju događaja. Takvo izvođenje je prethodno osmišljeno, uvežbano, više puta ponovljeno i pripremljeno da se izvede pred drugima. Ovako sagledan pojam izvođenja odgovara konceptu umetničkog izvođenja, jer se nalazi u terminološkoj korelaciji sa definicijom umetnosti po navodima iz Enciklopedije Britanika (*Encyclopedia Britannica*) u kojoj je pojam umetnosti definisan kao „korišćenje veštine i imaginacije u stvaranju estetskih objekata, okruženja ili iskustva koja se mogu podeliti sa drugima.“²⁰ Iz definicije umetničkog izvođenja može da se izvede definicija izvođačkih umetnosti, koje odlikuju specifične metode stvaranja i reprodukovanja dela. Karakteristika izvođačkih umetnosti odnosi se na mogućnost promene forme, pošto poseduju fleksibilne granice, a njihova dinamička struktura im omogućava interakciju sa drugim umetničkim formama.

Šekner je dao značajan doprinos studijama izvođenja kroz sociološko-antropološki i filozofski pristup kojima je postavio granice između izvođenja (*performance*) i performansa kao umetničkog produkta. Po analogiji, performans kao umetnički proizvod, posmatran je kao deo izvođačkih umetnosti, strukturalno blizak teatru. Kada je umetnički performans smestio u isto polje sa ostalim kulturnim ili društvenim performansima, Šekner je, uslovno, napravio prostor za

¹⁷ Sintagmu *cultural performance* promovisao je 1959. godine Milton Zinger (Milton Singer). Prema: A. Milohnić, *Teorija...*op.cit., str. 37.

¹⁸ A. Jovičević, A. Vujanović, *Uvod...*op.cit., str. 58.

¹⁹ R. Schechner, *Performance Studies, 2, What is performance?*, Prema: *Uvod...*op.cit., str. 45.

²⁰ *Encyclopedia Britannica* online, www.britannica.com, pristupljeno 10.10.2013.

filozofski obrt, jer je umetnički performans oslobodio konekcije sa teatrom i vratio ga umetnosti kao originalni, autonomni produkt.²¹

U studiji *Filozofske igracke teatra* Miško Šuvaković komparativnom analizom odgovara na pitanje koje su razlike između umetničkog performansa i teatra.²² Multidimenzionalnim pristupom, autor označava koncept teatra kao centralni autonomni domen umetnosti. Struktura teatra je potvrđena kroz istorijski, sociološki, filozofski i umetnički kontekst. To je umetnička disciplina jasnih granica, otvorenih za komunikaciju sa drugim umetničkim diskursima, ali je hijerarhijski odnos umetničke interakcije vertikalalan. Jezik teatra je nadređen ostalim umetničkim rukopisima. Rukopis umetničkog performansa je prepoznatljiv po tendencijama koje se kreću u smeru dekonstrukcije ustaljenih teatarskih formi, i destrukcije granica koje označavaju teatar. Umetnički izraz koji nosi performans je oslobođen konvencija, gradi nove relacije u „međuprostorima različitih i razlikujućih umetnosti“.²³ Performans relativizuje svako ustrojstvo i unutrašnju strukturu. Može da bude *Drugo* od teatra, ali u ekscesnim i entropijskim kretanjima on može postojati i kao ono što nije *Drugo* od teatra.²⁴

Odnosom umetničkog performansa i teatra bavi se i nemački teoretičar i estetičar Hans-Thies Lehmann (Hans-Thies Lehmann).²⁵ Prateći odnose između teatra i umetničkog performansa sa istorijskog i konceptualnog aspekta, Lehmann polazi od konceptualne umetnosti, uočavajući uticaj likovne konceptualne umetnosti i umetničkog performansa na pojavu „konceptualnog teatra“. Interaktivnost ove dve umetničke discipline, neminovno se odražava (po Lehmannu) i na teatralizaciju umetničkog performansa.

Razmatrajući odnos između teatra i umetničkog performansa Mark Fortier (Mark Fortier)²⁶ definiše performans kao parateatarsku aktivnost, što bi značilo da performans ne pripada umetničkom diskursu teatra, ali ovaj autor zastupa i stav da je performans šira oblast umetničkog delovanja u koju može da se smesti teatar kao njegov pripadajući deo. Karlson u *Kritičkom*

²¹ Aleksandara Jovičević navodi da je ovakvim obrtom otvoreno široko polje za razumevanje izvođačkih umetnosti i performansa u okviru savremenog, postmodernog koncepta *umetnosti u doba kulture*, u okviru kojeg umetničko delo gubi *auru* i ekskluzivnost i posmatra se kao artefakt kulture, A. Jovičević, A. Vujanović, *Uvod ... op.cit.*, str. 44

²² M. Šuvaković, *Filozofske igracke teatra, rukopis knjige Paragrami tela/figure*, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001, str. 54.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ H.T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Routledge, London, 2006, str. 166.

²⁶ M. Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction*, Routledge, London-New York, 2001, str. 12.

*uvodu u performans*²⁷ prati put interaktivnosti teatarskih i socio-antropoloških studija, kako bi došao do funkcionalne definicije performansa. Koncept performansa je iz teatra prešao u domen društvenih istraživanja, gde je korišćen kao analitički instrument. Kao takav, doživljava neposrednu interakciju sa drugim instrumentima društvenih istraživanja, primajući nove kvalitete. Tako transformisan, vratio se ponovo u teorijske okvire teatra. Pojam performansa Karlson primenjuje na: društvene i kulturalne performanse u širem smislu, umetnički performans, postmoderni ples, performanse koji predstavljaju „autobiografije“ svojih autora i postmoderne performanse koji nose političke i društvene komentare.²⁸ Sumarno, studije performansa predstavljaju interdisciplinarni diskurs, sačinjen od više teorijskih metoda, u kojem svaka od njih ima ravnopravnu ulogu.

Osamdesetih godina XX veka na polju studija performansa sučeljava se više teorijskih platformi:

- francuska kritička teorija (60-tih i 70-tih godina XX veka);
- studije kulture (Richard Šekner, Marvin Karlson);
- teorijska psihoanaliza performansa (Herbert Blau);
- feminističke teorije.

Patris Pavis (francuski teoretičar i semiolog teatra) obrazlaže da izvođačke umetnosti u sebi objedinjuju sve scenske umetnosti, teatar, kao i film, radio i televiziju. Prema Šuvakoviću, kriterijumi klasifikovanja performansa jesu:

1. Kriterijum mesta izvođenja: privatni performans (bez publike, slučajna publika ili uski krug saradnika);
2. Kriterijum autora i/ili izvođača: autor performansa je i izvođač performansa, autor performansa nije izvođač performansa, a izvođači mogu biti profesionalni glumci i plesači, umetnici i publika;

²⁷ M. Fortier, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996, str. 79.

²⁸ A. Jovičević navodi da su Karlsonove teoretske stavove delili Janelle Reinelt i Joseph Roach, ali su pojam performans proširili i na dramu. Njihov pristup pojmu performansa je značajan jer su naznačili transformaciju, koju u polju performansa i studija performansa izaziva prodor novih kontinentalnih teorija.

3. Kriterijum događaja: performans je izveden kao stvarni doslovni događaj (ponašanje umetnika, telesne radnje) ili kao režirani događaj (prikazuje stvarni događaj, stvara narativnu situaciju);
4. Kriterijum medija: performans je direktno izveden pred publikom, bez medijskog posredovanja, performans se izvodi bez publike, a publika posmatra događaj direktnim TV-video prenosom, a video ili filmski ekran je deo performansa (video i filmski performans);
5. Kriterijum vrste aktivnosti: telesni performans, oralni ili zvučni performans, govorni performans, igrani performans.²⁹

U teorijskim okvirima umetnički performans odgovara i teorijskim postavkama „otvorenog dela” Umberta Eka jer omogućava različita „čitanja” uslovljena iskustvom i senzibilitetom primalaca. Eko je napravio razliku između dva načina stvaralačkog diskursa. Prvi način predstavlja „zatvoreno”, a drugi „otvoreno” delo.³⁰ Po rečima RouzLi Goldberg, umetnički performans je uvek bio otvorena forma, u kojoj umetnici iz raznih oblasti stvaralaštva mogu da eksperimentišu sa svojim najradikalnijim idejama i da uvek nađu put do publike. U tom smislu uvek je bio avangarda. Umetnici koji se bave performansom mogu brzo da odreaguju na promene u ekonomskoj ili političkoj klimi i da stvore delo koje objedinjuje više disciplina, tako da ono oživi u bilo kom formatu i da bude stvoreno u bilo kom okruženju.³¹ Performans je predstavljao način direktnog komuniciranja sa publikom, koji je provocirao širok spektar njenog odgovora: od negiranja, besa, zgađenosti do začuđenosti. Emotivne reakcije publike promenile su odnos umetničkog dela sa primaocem poruka. Publika performansa je napustila status posmatrača, i postala aktivni učesnik dela. Novonastala interaktivnost uslovlila je novu dinamiku koja je produbila i proširila opseg umetničke forme. Performans se eksponirao kao akcija koja nema unapred pripremljen scenario i osmišljenu scenografiju. Performans je umetnost stvaranja, proces nastajanja i trajanja. Po rečima RouzLi Goldberg, bilo da je u pitanju plemenski ritual, srednjovekovna pasija ili renesansni spektakl, koje su u decenijama na prelasku iz devetnaestog

²⁹ M. Švaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 528.

³⁰ U. Eko, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1964, str. 54-55.

³¹ Intervju sa R. Golberg u listu *Politika*, S. Stamenković, objavljeno 30. 06. 2010.

u dvadeseti vek aranžirali umetnici u svojim pariskim studijma, performans je umetniku obezbedio prisutnost u društvu.³²

U navedenim definicijama mogu da se uoče izvesne terminološke pravilnosti koje su autori upotrebljavali kao odrednice za umetnički performans. Termini *publika* i *ritual* se izdvajaju kao označiteljske kategorije koje daju autonomiju umetničkom performansu. Aktivna uloga publike u umetničkom performansu, koja je radikalno promenila odnos posmatrača i izvođača, za Lemana predstavlja problem, jer se relativizuju umetnički kriterijumi. Procena umetničkog dela zavisi isključivo od doživljaja samih učesnika. Delo se ne valorizuje kognitivnim elementima, već emotivnim, čime se ostavlja mogućnost da se sagleda kao subjektivan, veoma ličan i intimni momenat. Ako se isključi mogućnost objektivne procene, onda odgovor na pitanje: „Šta je performans?“ postaje nemoguć, a samim tim, i koncept definicije ostaje razuđen i omeđen jedino stepenom komunikacije sa publikom.³³ Kritičko zapažanje autora ne može da se negira, ali može da se dopuni sagledavanjem sa konceptualnih nivoa. Umetnički performans je, nesporno, nova ideja. Ne mora da predstavlja delo koje može da se objektivizuje na osnovu konvencionalnih kriterijuma, ali mora da se prihvati kao novi zamah umetničke misli. Okvir izvođačkih umetnosti je značajno proširen, a otvorene mogućnosti da se umetnički proizvod ne gleda isključivo kroz materijalnu utilitarnost, otvorile su vrata novom, kompleksnijem načinu komuniciranja sa umetnošću. Umetnost terentuka, umetnost „ovde i sada“, što bez sumnje, umetnički performans jeste, deluje inspirativno na umetnike vizuelne provenijencije, ali njegov kontekst može da se prepozna i u literaturi, sociologiji, psihologiji, antropologiji i filozofiji.

³² R. Goldberg, *Performans od futurizma do danas*, Teatar studentima, Zagreb, 2003, str. 6.

³³ H.T. Lehmann, *Postavljanje kroz performans*, Postdramsko kazalište, CDU/Tkh, Zagreb, 2004, str. 34.

UMETNIČKI PERFORMANS PRIKAZAN TEORIJOM TEKSTA

Čovečanstvo je ostvarivalo, i ostvaruje komunikaciju pomoću znakova. Prirodno ustrojstvo, zakoni po kojima se događaji odvijaju i odnosi koji se ostvaruju, obeleženi su znacima. Prema Čarlsu Morisu (Charles W. Morris) znak je prva tačka dodira između ljudskog i svekolikog okruženja, jer u svom čulnom, emocionalnom, kognitivnom i konativnom totalitetu, čovek prvi kontakt sa prirodom i društvenom sredinom uspostavlja preko čula, primajući različite vrste znakova. Najgrublji test realnosti čovek realizuje pomoću čula. Čulna impresija prolazi kroz složeniju biološku i psihološku obradu, kako bi se komponovala slika objekta. Znak je čulni stimulus od koga počinje put ka svesti o postojanju objekta. Svest o znaku kao bazičnoj, komunikacionoj jedinici, razvijala se prateći veliki zamah razvoja ljudske misli, koja je svoju kulminaciju dostigla u drugoj polovini devetnaestog i početkom dvadesetog veka. Znak je pratio čoveka na čitavom njegovom evolutivnom putu, ali je prvi put materijalizovan pisanjem oznaka koje su služile da se zabeleži neko otkriće, pojava, događaj ili doživljaj. Budući da se znak uobličio kao komunikacijski simbol u pisanom tekstu, bilo je logično da se prva naučna istraživanja znaka pojave u lingvistici.

Švajcarski lingvista Ferdinand de Saussure (Ferdinand de Saussure) postavio je temelje modernoj lingvistici i otvorio vrata proučavanju jezika kao kompleksne, višeznačne kategorije u okviru koje se detektuje znak kao dinamička jedinica strukture. Njegovo delo *Cours de linguistique générale (Kurs opšte lingvistike)*³⁴ predstavljalo je pokretački impuls za brojna i značajna istraživanja koja su usledila u lingvistici. Potpuno novi aspekt sagledavanja jezika predstavlja Sosirova teza o jeziku kao organizovanom sistemu znakova koji su međusobno povezani tako da vrednost jednog znaka biva uslovljena prisustvom drugih znakova. Originalni prilaz jezičkom znaku, Sosir je dao tvrdnjom da je osnovna jedinica jezičke strukture složene prirode. Ona predstavlja spoj glasovnih fenomena kojima se nešto označava, sa označenim pojmom. Analiza korelacije *označitelja* (significant) i *označenog* (signifie) predstavljala je bazični postulat za razvoj nove lingvističke grane o jezičkom znaku—*semiologije*. Semiologija je kao pojam brzo

³⁴ Delo, koje se nominuje kao najznačajnije Sosirovo delo, izašlo je iz štampe posle njegove smrti, 1916. godine. Predstavlja zbir tekstova sa predavanja koje su priredili Sosirovi učenici. U Srbiji je, u prevodu Srećena Marića, objavljeno 1969. godine, u izdanju Nolit, pod naslovom *Opšta lingvistika*.

prestala da bude odrednica koja definiše samo jezički znak. Kao oznaka se proširila na simbole i znake kao kategorije kojima se objašnjavaju filozofski, logički, sociološki i psihološki pojmovi.³⁵ Ovakva influentnost Sosirovih teorijskih postavki svrstava ga u idejne pokretače novih društvenih teorija i pokreta, među kojima se po opsegu uticaja izdvaja *strukturalizam*.³⁶

Za razliku od Ferdinanda Sosira, koji koristi jezik kao bazični ekvivalent da objasni dinamiku znaka, američki filozof nauke i jezika Čarls Sanders Pirs (Charles Sanders Peirce) definiše koncept znaka izvan jezičkog okvira, i usmerava naučnu raspravu o znaku ka filozofiji i umetnosti. Pirs pokreće nove ideje o znaku kao funkcionalnoj i racionalnoj tvorevini.³⁷ Znak, kao kompleksna dinamička kategorija eksponira se kao materijalizovani zapis i čulima prihvaćen otisak koji se sintetiše i analizira u višim mentalnim sferama. Znak je integralni deo teksta, bez obzira o kojoj se vrsti teksta govori. Znak podjednako određuje književni, filozofski, umetnički tekst, kao i tekst iz fizike i mehanike. Svaki tekst ima sopstvene karakteristike i saopštava različite poruke, ali su i svi tekstovi međusobno povezani. Konektivni element između tekstova čini znak.

Svaki umetnički tekst (muzički, literarni, filmski, likovni) može da se posmatra kao skup znakova. Znak je čulima dostupni element koji subjekat upućuje na nešto. To je čulima dostupni element koji zastupa, prikazuje i označava stvarenje, zamisao, predmet, situaciju ili događaj, čime ih posredno uvodi u prirodne (istorijske) jezike ili formalno naučne i vizuelne jezike.³⁸ Ovakvom definicijom znaka, Šuvaković proširuje pojam jezika, približavajući prirodne (istorijske) jezike, naučnim i vizuelnim jezicima. Konekciju između pomenutih kategorija predstavlja znak, koji dobija univerzalno značenje. On postaje gradivna jedinica, slično ćeliji koja predstavlja osnovnu samostalnu organizaciju života. Sve jezičke forme su istovremeno istorijske, naučne i umetničke. Prikazane su tekstom koji ima sopstvenu strukturu i smisao. Autonomija teksta se postiže pomoću znaka, ali je istovremeno znak poništava i usmerava tekst

³⁵ D. Krstić, *Psihološki rečnik*, IRO Vuk Karadžić, Beograd, 1988, str. 534.

³⁶ Strukturalizam, kao intelektualni pokret, nastao je u Parizu, i svoje najznačajnije idejne koncepte razvijao je 60-ih godina prošlog veka. Ovaj pokret polazi od ideje da fenomeni ljudskog delovanja mogu biti shvaćeni isključivo kroz međusobne odnose. Koreni strukturalizma nalaze se u lingvistici (semiotici i fonetici) i antropologiji. S. Blekburn, *Filozofski rečnik*, Svetovi, Novi Sad, 1999, str. 410.

³⁷ M. Zakić, *Primena semiotičke teorije Čarlsa Sandersa Pirs u etnomuzikologiji*, www.music.sanu.ac.rs. pristupljeno 12.10.2013.

³⁸ M. Šuvaković, *Pojmovnik...* op.cit., str. 794.

ka drugom tekstu. Tekstovi različitih struktura i poruka međusobno komuniciraju pomoću znakova.

Umetnički tekst, kao takav, dobija svoj konačni identitet kroz prožimanja sa drugim umetničkim tekstovima. Prožimajuća osobina teksta uvodi novi pojam—*intertekstualnost*, koji daje novi zamah idejama da se racionalnim mehanizmima objasni doživljaj umetničkog dela. Interaktivnost teksta i subjekta predstavlja fundament teorije intertekstualnosti. Intertekstualnost, kao osobina teksta, određena je njegovom unutrašnjom povezanošću sa drugim tekstovima po principu mozaika, kako navodi Julija Kristeva.³⁹ Skup znakova u jednom pojmu nosi određeno značenje tog pojma u okviru teksta. Taj isti pojam u drugom tekstu određuje različitu strukturu i sadržaj tog teksta. Iako su ontološki različiti, tekstovi imaju zajednički deo strukture, određen istim pojmom. U analizi umetničkog teksta iz ugla intertekstualnosti, važnu ulogu zauzima pojam *hiperteksta*. U filozofskom smislu, koncept hiperteksta subvertira zatvoreni autonomni ontološki tekst pokazujući da je tekstualno stanje (ili poredak značenja i smisla) trenutni odnos teksta sa svim drugim mogućim tekstovima kulture. Zato se više ne govori o tekstu kao konačnom rezultatu ili delu, nego se o rezultatu ili delu govori kao o trenutnom odnosu različitih tekstova, dovedenih u trenutni odnos na osnovu nekog izabranog, pojedinačnog kriterijuma⁴⁰. Intertekstualnost, kao takva, može da se posmatra kao horizontalna ravan, čija dinamika neograničeno traje. Sa druge strane, *hipertekst* bi mogao da se označi kao vertikalna upadica koja menja odnos različitih tekstova, uvodeći neočekivani, novi kvalitet. Taj novi kvalitet može da se eksponira različitim vrstama jezika. Prema definiciji Miška Šuvakovića, jezik u umetnosti je sistem (struktura ili praksa) imenovanja, izražavanja, prikazivanja i komunikacije u svetu umetnosti i kulture ostvaren umetničkim delom. Jezik u umetnosti je prirodan jezik, veštački jezik ili metajezik sa denotativnim i konotativnim funkcijama kojima umetnik ostvaruje svoju zamisao. Jezik u umetnosti ima denotativne funkcije kada vizuelno pokazuje, prikazuje, ili označava bića, predmete, situacije, događaje, apstraktne zamisli, vizije ili snove. Konotativne funkcije poseduje kada vizuelne reprezentacije ili konstrukcije koristi u okviru umetničkog dela da bi njima izrazio, predstavio ili komunicirao neko posebno značenje. Jezik u umetnosti može biti bilo koji vizuelni sistem (tačaka, linija, površina, predmeta, predmetnih i prostornih odnosa,

³⁹ J. Kristeva, *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, prema: *Figure u pokretu*, Atoča, Beograd, 2009, str. 498.

⁴⁰ M. Šuvaković, *Pojmovnik... op.cit.*, str. 795.

telesnih gestualnih pokreta) koji je izveden s namerom da bude umetničko delo, da bi se izrazile, predstavljale i komunicirale umetničke zamisli. Jezik u umetnosti je strukturalna, značenjska i vrednosna povezanost jezika o umetnosti i jezika u umetnosti. Jezik umetnosti je produkcija, komunikacija i recepcija značenja koje umetničko delo izražava, prikazuje i komunicira na temelju:

1. vizuelnog izgleda
2. kontekstualnog i istorijskog mesta u svetu i istoriji umetnosti⁴¹

Rolan Bart (Roland Barthes, 1915–1980)

Filozof, pisac, literarni kritičar i jedan je od najvažnijih semiologa strukturalizma, kao i jedan od rodonačelnika poststrukturalizma. Bart nastavlja da produbljuje Sosirove definicije semiologije i prihvata koncepciju odnosa *označeno* i *označitelj*. Semiologija iz perspektive Rolana Barta predstavlja svaki sistem znakova „nezavisno od njegove supstance i njegovih granica”.⁴² Semiologiji muzike Bart prilazi sa aspekata strukturalizma i poststrukturalizma. Muziku sagledava kroz prizmu lingvistike analizirajući odnos muzike, jezika i glasa. Bavio se odnosom semiologije i jezika, i postavio temelje translingvistike i neoretorike. Izučavanje o semiologiji podelio je u četiri dela:

1. jezik i govor;
2. sintagma i sistem;
3. označeno i označitelj;
4. denotacija i konotacija.

Promovišući ideju poststrukturalizama⁴³ da tekst ne može da postoji kao izolovana kategorija, Bart uvodi koncept „smrti autora” kako bi objasnio višeznačnost odnosa između pisca,

⁴¹ M. Šuvaković, *Pojmovnik*. op.cit., str. 794.

⁴² J. Novak, *Rolan Bart*, Prema: *Figure u pokretu*, Atoča, Beograd, 2009, str. 435.

⁴³ Poststrukturalizam nastaje u Francuskoj krajem šezdesetih godina prošloga veka. Idejni koncept poststrukturalizma, osim lingvističkih teorija, predstavljala su antropološka teorija Klod Levi Strosa (Claud Levi Strauss) i dekonstruktivistički stavovi Žaka Deride (Jaques Derrida). Prihvatajući osnovne postulate lingvističkih teorija, poststrukturalisti svoje ideje baziraju na rečima, koje svoje značenje stižu kroz odnose sa drugim rečima, a ne kroz

napisanog teksta i čitaoca. Na slikovit način, Bart prenosi stavove da autor teksta ima sekundarnu ulogu u odnosu na tekst i sam način pisanja. Prema Bartovom mišljenju, jedina moć pisca sastoji se u mešanju pisanja, suočavanju jednog pisanja sa drugim na takav način da se nikada ne zastane ni na jednom od njih.⁴⁴ Slèdeći ovu ideju, dolazimo do zaključka da autor, kao takav, nije nosilac diskursa, već se kroz njega prožimaju svi raniji tekstovi i sve prethodne ideje. Jezik je zapravo taj koji poseduje autora i on predstavlja komponentu koja govori, a ne autor. Prema Bartu, pisati znači „kroz unapred pretpostavljenu impersonalnost dostići onu tačku gde samo jezik deluje, a ne ja”.⁴⁵ Autor je, kao subjekt pisanja udaljen od samog teksta i pomeren u stranu, dok dominaciju preuzima pisanje koje prevazilazi autora. Bart je tvrdio da „pisanje više ne može označavati operaciju beleženja, zapisivanja, predstavljanja, već označava ono što lingvisti zovu performativnim“. Performativna je „ruka nošena čistim gestom zapisivanja, ruka koja piše bez ikakvog glasa, ruka koja se kreće poljem bez porekla, koja govori jezikom koji neprestano osporava svoje poreklo“. ⁴⁶ Insistirajući na stavu da tekst ne može da bude autonomna, autistična forma nepromenljivih granica, Bart prenosi ideju poststrukturalista o otvorenim granicama teksta i zaključuje da „dati tekstu autora“ znači nametnuti tom tekstu granicu, znači snabdeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje“. ⁴⁷ Objašnjavajući ulogu čitalaca, Bart naglašava da je „čitalac prostor na kome su svi citati koji čine pisanje zapisani“ i ta konstatacija usmerava zaključak „da se rođenje čitaoca mora dogoditi uz cenu smrti autora.“⁴⁸

Ova verbalno inventivna i originalna opaska prenosi poststrukturalističke intencije „dekomponovanja pojma subjekta koji je postao strukturiran jezikom.“⁴⁹ Tekst predstavlja multidimenzionalni prostor koji funkcioniše kroz sukobljavanje citata ili fragmenata, i njegovu autonomiju nije moguće definisati. Autoritativna uloga autora, kao proizvođača teksta, u tom smislu više ne postoji. Na njegovo mesto stupa čitalac, koji kao nosilac značenja, definiše čin čitanja. Bart je posebno naglasio da tekst nije drugo ime za sklop reči, već je teoretski konstrukt,

odnose sa vanjezičkom realnošću, ali svoj naučni interes proširuju kroz njihovo poreklo u odnosima moći ili nesvesnom S. Blekburn, *Filozofski rečnik, Svetovi*, Novi Sad, 1999, str. 2014.

⁴⁴ R. Barthes, *Smrt autora*, Prema: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije - ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika*, SNL, Zagreb, 1986, str. 178.

⁴⁵ R. Barthes, *Smrt autora*, prema: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije op.cit.*, str. 178.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ J. Novak, *Rolan Bart*, op.cit., str. 434.

koji je nastao uključivanjem psihoanalize i dijalektičkog materijalizama u semiotiku i strukturalnu lingvistiku. Prema Marku Juvanu tekst nije ograničen samo na književnost i pisani jezik, pojavljuje se u svim „označiteljskim praksama”, npr. u slikarstvu, muzici ili filmu⁵⁰.

Pod pojmom *označiteljska praksa* može da se podrazumeva skup materijalnih okolnosti u kojima se odigrava određeni tekst. Po Juliji Kristevoj⁵¹ označiteljskom praksom se naziva preobražaj prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja. Ovakvom definicijom nagoveštava se dinamička materijalna intervencija teksta u njegovom tekstualnom ili semiotičkom kontekstu. Dinamika teksta i njegova interna i eksterna interaktivnost uslovljavaju da se *označiteljska praksa* proširi na termin *označiteljski proces* koji usmerava razmišljanja ka tekstu čije su granice uvek otvorene, koga ne ograničava vreme u kome je nastao, već predstavlja živi organizam koji se menja. Promene nisu uslovljene anticipiranim pravilima, već nastaju neočekivano i neplanirano. U sebi nose odlike ontološkog znaka koji nije statičan, već je i sam otvoren za promene i odlike sticane u komunikacijama sa različitim vremenskim odrednicama i influentnim uticajima eksternih znakova. Znak, po Žaku Deridi predstavlja tek jedan momenat u procesu preobražaja značenja⁵². Derida ne prihvata postojanje konačnog teksta (značenja u tekstu), i naglašava da pisanje prevazilazi tekst. Pisanje predstavlja *označiteljski proces*, otvorenu i neomeđenu kategoriju, dok tekst predstavlja trenutak u procesu pisanja.

Proces dinamičkog trajanja i pisanja, kao delimičnog produkta pisanja, ponovo navode razmišljanja na pojam *hiperteksta*. *Hipertekst* može da predstavlja jedan od delova mozaika sveobuhvatne analize suštine teksta. *Hipertekst* može da označi da granice teksta ne postoje i da unutrašnji sadržaj teksta može da postane spoljašnji, a eksterni sadržaj u velikom neprekinutom kretanju može da postane interni. *Hipertekst* nije zatvorena strukturirana organizacija. To je dinamičan, proširujući skup tekstova čiji se sadržaj konstantno menja. *Hipertekst* jeste svojevrsan medij. Uloga/funkcija hipertekstualnog sistema ne predstavlja puku diseminaciju informacija, već pronalaženje novih uslova za protok i razmenu novih ideja. Prostor *hiperteksta* nije ograničen, već predstavlja platformu na kojoj se prepliću novi tekstovi i diskursi. Umberto

⁵⁰ M. Juvan, *Intertekstualnost*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2013., str. 8.

⁵¹ J. Kristeva je 1974. godine objavila doktorsku tezu *La revolution du langage poetique*, gde je razvila raspravu heterogenog subjekta kao rezultata označiteljskog procesa dva heterogena elementa: semiotičkim i simboličkim. Prema: *Figure u pokretu*, op. cit., str. 498.

⁵² Ž. Derida, *O gramatologiji*, V. Masleša, Sarajevo, 1976, str. 29.

Eko koristeći pojam *hiperteksta* u svojoj literaturi, naziva ga „prostornim čitanjem u kojem je položaj čitača interpretativan”⁵³.

Određeni tekst ili element teksta moguće je povezati (intertekstualno) sa svim drugim tekstovima s kojima se intencionalno, značenjski i smisleno može dovesti u odnos. Metaforično, struktura *hiperteksta* se opisuje i interpretira konceptima *intertekstualnosti* (Julija Kristeva), *višeglasnosti* (Mihael Bahtin (Михаџл Михајлович Бахтџн)), mreži moći (Mišel Fuko (Michel Foucault)), *rizoma ili nomadizama* (Žil Delez (Gilles Deleuze)), (Feliks Gatari (Felix Guattari)). U aktuelnom vremenu *hipertekst* koristi savremena sredstva informacije i edukacije. Kompjutersko doba uvelo je nove znake, i nove relacije sa tekstem. Internet i World Wide Web definišu se kao savremeni *hipertekstovi* koji označavaju nove načine komunikacije.

Savremena definicije *hiperteksta* ne predstavlja diskontinuitet sa prethodnim, već samo nastavak zajedničkog puta u neprekinutom lancu razvoja ljudske misli. Savremeni italijanski teoretičar teksta Masimo Baldini (Massimo Baldini) govoreći o *hipertekstu* naglašava da se u centru *hiperteksta* nalazi čitalac, a ne autor teksta.⁵⁴

Julija Kristeva (1941)

Julija Kristeva, francuska semiotičarka, filozofkinja, književnica i psihoanalitičarka, u svom obimnom i tematski raznorodnom delu pokazala je da savremena misao može da prolazi kroz različite oblike analize, i da u svakom svom segmentu poseduje interaktivnost i teorijsku konektivnost između prošlih dostignuća i savremenih stremljenja. Posedujući veliku erudiciju i poznavanje brojnih oblasti ljudskih mentalnih stremljenja uspevala je da, istražujući prirodu složenih struktura prevalentno filozofskih teorija, kroz njihove fundamentalne postavke, objasni na kompleksan i originalan način dominantne odlike više društvenih disciplina koje su bile predmet njenog interesovanja. Lingvista po primarnom obrazovanju i psihoanalitičar po opredeljenju, najoriginalnija tumačenja dala je istražujući prirodu jezika. Poštujući postavke strukturalista i njihov pristup koji se temelji na proučavanju organizovanih nizova jedinica čiji su odnosi relativno stabilni, Julija Kristeva vešto prevodi ove postavke na teren jezika, uvodeći

⁵³ U. Eko, *Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja*, Narodna knjiga, Beograd, 2002, str.76.

⁵⁴ M. Baldini, *Istorija komunikacije*, Smederevo, Smederevska gimnazija, 2003, str. 5.

pojam *govorećeg subjekta* kao stožera lingvističke analize. Lingvistika je, po Kristevoj, disciplina koja je prethodila strukturalizmu, i koristi ga samo kao jedan od načina da osvetli složenost jezičke strukture. Strukturalistička orijentacija koja se primenjuje i u drugim naučnim disciplinama, u nauci o jeziku otvara vrata samo jednom od prilaza ovoj značajnoj oblasti, koju je Kristeva učinila otvorenom za nova istraživanja i sistematične pristupe sa mnogih nivoa ljudske misli.

Govoreći subjekt Julije Kristeve je originalna teorijska postavka koja ima svoja polazišta u strukturalizmu, formalizmu Mihaila Bahtina ali i u poststrukturalizmu avangardnih teoretičara i kritičara. Originalnost teorije Julije Kristeve ogleda se u veštom povezivanju informacija koje prethode osvetljavanju i inventivnom tumačenju teksta kao živog organizma koji prolazi više razvojnih faza, tokom kojih ima influentan uticaj na subjekat kome se obraća, i istovremeno prima uticaje subjekta sa kojim je u interakciji. Takvo višeznačno prožimanje daje novi kvalitet pristupu lingvistici i semiotici, ali i pristupu svakom umetničkom delu. Psihoanalitičarka po vokaciji, uz zavidno i sistematično poznavanje ove oblasti, Kristeva je skrenula pažnju na svoje delo kako predstavnicima avangarde, tako i šire intelektualne javnosti, jer je na novi način tumačila tekst i njegov odnos sa subjektom.

Interaktivnost teksta i subjekta predstavljala je fundament originalne i inventivne teorije Kristeve o intertekstualnosti. Intertekstualnost kao osobina teksta određena njegovom unutrašnjom povezanošću sa drugim tekstovima po principu mozaika, kako je sama autorka navela, svojom inovativnošću je inspirisala nove teoretičare savremene misli i usmerila naučna istraživanja od lingvistike ka drugim društvenim disciplinama.

Semiotičko označavanje kao uvod u intertekstualnost

Detektujući jezik kao ključno ograničenje koje utiče na svaku društvenu delatnost, Kristeva razvija sistem determinanti kojima označava početni problem u sistemu semiotike. Dvojnost jezičke reference (*označitelj-označeno*) treba da uvede glavnu temu na teren sa koga će istraživanje dobiti sopstvenu punoću i prevashodno filozofsku konotaciju. Zahvaljujući semiotici Kristeva je otkrila činjenicu da „postoji opšti društveni zakon, kao simbolička dimenzija data u jeziku, iz čega proističe zaključak da svaka društvena delatnost pruža poseban dokaz tog

zakona”.⁵⁵ Osvrtom na filozofske rasprave koje ne pokazuju nikavo interesovanje za lingvistiku, Kristeva studiozno približava filozofiji sopstvenu teoriju jezika, na originalan i kompleksan način, odvajajući jezik, kao samobitno svojstvo, sa unutrašnjom dinamikom koja ima sopstvene zakonitosti. Odvajajući pojam „jezik“ od pojma „literatura“ autorka teži da objasni esencijalno značenje *stvarnog objekta* i *objekta saznanja*. Ova dva, naizgled apstraktna pojma Julija Kristeva objašnjava različitim značenjem pojmova *lingvistička struktura* i *tekst*. Površni susret sa ovim pojmovima može da ih detektuje kao sinonime ili međuzavisne odrednice, pošto tekst, bilo kog karaktera sadrži lingvističku strukturu. Kada se tekst posmatra kao govorni niz (termin kome Julija Kristeva daje novu autonomiju) prelaze se vremenske, ideološke, literarne i sociološke granice. Govorni niz se sreće u antičkim filozofskim raspravama, romanima, poeziji, novinarskim člancima ili jednostavnim informacijama. Govorni niz postaje sivevremena kategorija, posebni organizam i posebna odrednica čija struktura ostavlja prostor za različita tumačenja. Govorni niz, određen semiotičkom praksom, može da se opiše strukturalnom lingvistikom, ali istovremeno predstavlja i interaktivnu komponentu, jer vrši razmenu između pošiljaoca i primaoca. Takvim načinom struktura govornog niza nosi novu energiju koja istovremeno spaja i razdvaja osnovna značenja pojmova. Označavanje govornog niza ne može da bude prepušteno individualnom tumačenju primaoca ili pošiljaoca informacije, već prolazi kroz novi proces koji Kristeva definiše kao proces proizvodnje značenja. Taj novi dinamički niz usmerava razmišljanja ne prema strukturi nego prema strukturiranju. Susret sa govornim nizom ne znači da označeno može *a priori* da se prihvati, već da označavanje označenog podrazumeva aktivni mentalni proces tokom koga se označeno raščlanjava na fundamentalne elemente koji ga strukturiraju na novi način. Ovakvim pristupom nameće se zaključak da je govorni niz uvek živi organizam koji je otvoren za novo označavanje i novo sagledavanje. Taj novi prilaz ne zavisi samo od spremnosti i saznajnih nivoa primalaca i pošiljaoca, već i od same strukture niza, koji nezavisno od spoljašnjih uticaja, sopstvenom dinamikom nameće tumačenja. Bavljenje strukturiranjem, a ne strukturom niza, onemogućilo bi komunikaciju jer bi *označitelj* i *označeno* neprekidno izmicali uobičajeno prihvaćenim konvencijama i nepisanim dogovorom o pojmovnom značenju. Pošto stukturiranje preobražava značenje, Kristeva ipak prelazi sa govornog niza na tekst smatrajući ga utilitarnijom kategorijom. Označavajući tekst kao proizvodnju značenja, ona pravi distinkciju u odnosu na razmenu značenja ostavljajući

⁵⁵ J. Kristeva, *Sistem i govorni subjekt*, Delo, br.12, Beograd, 1974, str. 27.

moгуćnost da se odgovori pronalaze u lingvistici kao centralnoj kategoriji koja se bavi komunikacijom. Konektujući osnovne postavke semiotike i lingvistike autorka daje novu dimenziju tekstu, posmatrajući ga kao trans-lingvističko sredstvo „koje ponovo raspoređuje poredak jezika stavljajući u vezu direktne informacije saopštene govorom, sa različitim tipovima prethodnih iskaza“.⁵⁶

Pominjujući marksistički teorijski koncept, kao inspiraciju za komparaciju sopstvene filozofije, Kristeva definiše tekst kao proizvod jezika koji ga uobličava, ali je taj proizvod, za razliku od proizvoda na koji se asocira kao na materijalnu, opipljivu, konkretnu tvorevinu, dinamičan i može više puta da se prekomponuje i na različite načine raspoređuje. Na taj način posmatran, tekst izlazi iz granica lingvistike i približava se logičkim ili matematičkim kategorijama. Takvim pristupom tekst postaje nova disciplina, nova naučna postavka koja svoje utemeljenje nalazi u takozvanim prirodnim naukama. Ovakvim pristupom tekstu Julija Kristeva povezuje, do tada naučno odvojene discipline definisane kao „prirodne“ i „društvene“. Takvim filozofskim činjenicama dolazi do pojma *intertekstualnost* koji podrazumeva tekst kao prostornu determinantu u kojoj se ukrštaju iskazi koji postoje u drugim tekstovima, ali koji u svakom od njih predstavljaju posebnu organizaciju.

Kodiranje i dekodiranje teksta kao intertekstualni procesi

Tekst nosi odlike epohe u kojoj je nastajao i društvene interakcije koje su ga modelirale, ali ih istovremeno i nadilazi noseći u svojoj suštini univerzalni kod, odnosno predstavlja skup pravila za pretvaranje jednog oblika informacija u drugi. Inovativnost i inventivnost Julije Kristeve proširile su načine sagledavanja suštine teksta uvođenjem kodova koji su aktuelno neizbežni u opštoj komunikaciji i obradi informacija. Autorka definiše intertekstualnost kao *oznaku načina na koji tekst čita priču i umeće se u nju*.⁵⁷

Na osnovu ovako date definicije moguće je usmeriti razmišljanje ka tekstu kao nosiocu oznaka koje mogu da se dešifruju i odrede njegovu suštinu, ali i da se prenose sa jednog teksta na drugi i da ga određuju u vremenu i prostoru. Savremena civilizacija komunicira pomoću kodova koji su kao simboli postali odrednica za svaki produkt potrošačkog društva, ali i za slojevite javne i tajne

⁵⁶ J. Kristeva, *Sistem...*, op.cit., str. 28.

⁵⁷ J. Kristeva, *Sistem...* op.cit., str. 28

komunikacije i informatičke transmisije. *Kod* iz teksta Julije Kristeve implementira tekst u sve vidove delatnosti i postaje civilizacijska odrednica pomoću koje može da se čita književno delo ali i izveštaj sa berze. Kodiranje teksta i intertekstualnost koja se provlači kao veza između kodova daju nove dimenzije ljudskoj misli i otvaraju joj nove konekcije sa stvaralaštvom iz prošlih epoha. Konektivnu funkciju koja spaja konkretne strukture, Kristeva određuje pojmom *ideologem*. Objasnjavajući ovaj pojam, kao intertekstualnu funkciju koja može da se detektuje na različitim nivoima strukture svakog teksta, autorka objašnjava da je *ideologem* transmitter istorijskih i socijalnih datosti koje su uticale na strukturu teksta. Semiotika koja proučava organizaciju teksta proširuje svoju influentnost na prostor i vreme uz pomoć *ideologema*. On postaje srž teksta u kojoj je zapisana mogućnost preobražaja teksta zavisno od istorijskih i društvenih okolnosti koje su ga modelirale spolja. *Ideologem* je ključ koji otvara vrata simbolima i znacima. Simboli zabeleženi kao poruke starih civilizacija prenosili su se kroz umetnička dela i predmete za svakodnevnu upotrebu. Ove poruke su imale zajednički *kod* koji je u novim epohama bio dekodiran pretvaranjem postojećih simbola u nove oblike kako bi bili razumljivi za primaoca u vremenu u kome se proces dekodiranja vršio. Veza između simbola nije prekidana, ona je dobijala novi kvalitet i novu strukturu, ali je ostajala kao primarni *kod* koji je trajao zahvaljujući *ideologemu*.

Kristeva smatra da je model simbola karakterisao evropsko društvo do XV veka i jasno se ispoljavao kroz literaturu i slikarstvo. Tekst kao odrednica literarnog dela nosio je simbole koji su uticali na njegovu strukturu, u čijoj suštini je otkrivan sadržaj kolektivnog nesvesnog, kroz neprekidnu borbu *Erosa i Tanatosa*, stvaralačke i rušilačke energije, ljubavi i mržnje. Iako je Julija Kristeva teoretičar nove psihoanalitičke misli, baveći se jezikom kao složenom civilizacijskom odrednicom, ona *ideologem* ne povezuje direktno sa simbolima psihoanalize, ali asocijativni nizovi njenih analiza otvaraju mogućnost povezivanja sa psihoanalitičkom mišlju. Slika kao umetnička tvorevina vizuelno predstavlja simbole koji su održavali kontinuitet u porukama preko predstava koje nose transcendentno iskustvo. Pošto simbol ne mora da ima direktne ili asocijativne veze sa predmetom koji predstavlja, njegovo značenje nadilazi svest o njemu samom i postaje univerzalni *kod* koji postoji u svakoj civilizaciji, u svakom vremenu i svakoj socijalnoj zajednici, na način doživljen u trenutku kada se o njegovom značenju razmišlja. *Ideologem* simbola povezuje mitsko mišljenje operišući celinama koje postaju opšte prihvaćeni pojmovi kao što su *hrabrost, plemenitost, vrlina* ili *izdaja*. Prelazeći vremenske granice i

civilizacijska ograničenja, ovi simboli dobijaju vertikalnu dimenziju koja je po Juliji Kristevoj funkcija ograničenja. Horizontalnu dimenziju autorka vidi kao funkciju izbegavanja paradoksa, objašnjavajući da horizontalno povezivanje povlači simbole suprotstavljenih značenja, tako da se stvara divergentna energija koja nameće potrebu za rešenjem. Ta nova dinamika usporava niz, i simbole uvezuje u parove po dualističkom principu i time isključuje *ideologem* kao prenosioca informacija. Isključivši transmittersku ulogu *ideologema*, intertekstualnost menja svoju interaktivnost na osnovu čega bi moglo da se zaključi da simbol kao intertekstualni *kod* u horizontalnom povezivanju sa suprotstavljenim simbolima, ima ulogu razbijanja intertekstualne dinamike, što bi predstavljalo paradoksalnu aktivnost u odnosu na njegov primarni smisao kohezivnosti. Julija Kristeva nastavlja svoje praćenje razvijanja *ideologema*, navodeći da on mutira iz *ideologema* simbola u *ideologem* znaka. Autorka upotrebljava glagol „mutirati“ koji objašnjava promene prevashodno u živim organizmima (mutiranje glasa u pubertetu, mutacija naslednih osobina i sl.). Autorka postavlja verbalnu konstrukciju na nivo biološke kategorije kako bi prenela poruku da *ideologem* označava sveprisutnu energiju stvaranja, slično ćeliji koja iz svog mikroskopskog sveta šalje impulse života menjajući svoju strukturu promenom naelektrisanja opne.

Mutacija u prirodi ne izaziva samo pozitivne ili negativne efekte. Tako i mutacija *ideologema* iz simbola u znake autorka ne kvalifikuje kao napredak ili nedostatak, već kao prirodni razvojni proces. U tom kontekstu autorka navodi da znak u sebi nosi osnovnu karakteristiku simbola, ali se od njega razlikuje po prostornom ustrojstvu. U vertikalnoj ravni znak određuje konkretnu celinu. Za razliku od simbola koji u sebi nosi odlike apstraktnog, znak ne trpi apstrakciju, reifikacijom je prevodi u konkretno postojanje. Reifikacija je termin koji najčešće koristi psihologija kako bi označila pojavu da se apstraktnim pojmovima daju konkretna značenja. Biološki i psihološki termini daju *ideologemu* kvalitet univerzalnosti i sveobuhvatnosti. *Ideologem* znaka nosi i društvene konotacije koje nastaju iz bioloških interakcija, i razvijaju se do psiholoških nivoa koji izdvajaju svest čoveka iz univerzuma kao kategoriju koja označava, a i istovremeno je označena i modelirana prirodnim i socijalnim relacijama. Znak otvara svaki sistem i daje mogućnost za preobražaj i transformaciju. Takvim kvalitetima implementira se u svako delo i čini suštinu govornog niza. Uvek u pokretu znak nosi zapis prošlosti koja se ponavlja, zbog čega bi ta zakonitost mogla da posluži i u predskazivanju budućnosti. Znak kao i simbol iz koga je nastao, nalaze se u svakoj reči i kao *označitelji* omogućavaju da beskrajne

kombinacije reči budu uokvirene racionalnim sagledavanjem. Slike prošlosti i neodređene budućnosti povezane su *ideologemima* znaka. *Ideologem* znakovima daje pravilnost, ne u sadržajima, već u ritmu koji nastaje povezivanjem sa drugim znacima. Julija Kristeva zaključuje svoju filozofsku raspravu pitanjem o novom *ideologemu* znaka, koji treba da definiše novo doba. Baveći se sedamdesetih godina prošlog veka intertekstualnošću kao novim načinom sagledavanja i „čitanja“, ona anticipira semiologiju kao nauku koja bi uz pomoć *ideologema* znaka bila usmerena na tipologiju kultura.

Multikulturalnost, interdisciplinarnost i interaktivnost kao postulati ideja početka dvadeset i prvog veka potvrđuju dalekovidost i aktuelnost filozofske misli Julije Kristeve. Baveći se tekstom kao semiotičkom kategorijom, Kristeva svoju filozofsku i naučnu misao iz ovog domena proširuje objašnjavanjem termina „simbola“ i „znaka“ na novi način. Semiotika kao nauka o znakovima i simbolima u logici i lingvistici, delom Julije Kristeve dobija širi i univerzalniji značaj. Njeni simboli i znaci su predstavljeni kao kodovi koji služe u prevazilaženju granica između određenih umetničkih i naučnih disciplina. *Kod* u naučnom delu može da se otkrije i u umetničkom delu i da izbriše ustaljene razlike koje postoje u kategorizacijama tekstova. Prema Kristevoj, tekst je interaktivna kategorija koja ima sopstvene označiteljske oznake, ali je istovremeno i označen zajedničkim kodom. *Ideologem* kao novo definisana kategorija predstavlja konektivnu tačku od koje polazi „semantika“ koja se bavi značenjem, „sintaksa“ koja prati odnose među znakovima i „pragmatika“ koja se bavi upotrebom znakova na relacijama pošiljaoca i primaoca značenja.⁵⁸ Osim lingvističke odrednice intertekstualnost objašnjena semiotičkom teorijom ima značajnog uticaja na psihoanalitičko objašnjavanje *nesvesnog*. Semiotičku teoriju Kristeva oslanja i na Marksovu filozofiju koristeći dijalektiku u objašnjavanju kretanja simbola ka znaku. Simbol, kao opšta civilizacijska odrednica i znak koji je „mutirao“ iz njega, u tumačenju Kristeve prelaze granice lingvistike i postaju nove filozofske odrednice koje objašnjavaju istorijski i socijalni razvoj ljudske misli u svim domenima stvaralaštva, a istovremeno ostavljaju niz otvorenih pitanja koja će biti inspirativna ne samo za lingvistiku, već i za ostale društvene i egzaktne nauke.

⁵⁸ I. Klajn, M. Šipka, *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Prometej, Novi Sad, 2006, str. 976,1116, 1138.

Poruke umetničkog performansa „pročitane“ teorijama teksta

Umetnički rukopis i poruke performansa umetnost približavaju filozofiji, sociologiji, psihologiji i antropologiji. Iz tih refleksija nastaje konektivnost sa svim idejnim pravcima savremene ljudske misli. Ove društvene nauke inspirisale su istraživače teksta koji su promovisali teorije sa prevalentnim usmerenjem ka lingvistici. Teorije teksta su izvršile revolucionaran uticaj na nauku o jeziku, ali su polje influentnosti proširile i na nauke koje su primarno usmerile pažnju ka tekstu, kao nedovoljno istraženom polju. Teorije teksta su pomogle rasvetljavanju mnogih pitanja u društvenim naukama, ali i u umetnosti. Performans umetnost je jezički bliska teorijama teksta i dinamika performativnog diskursa može da se objasni idejama etabliranim u ovim teorijama. Postavlja se pitanje koji su zajednički označitelji i sadržitelji teorija teksta i performansa umetnosti? Bez velike dileme, razmišljanja će usmerti pažnju na znak. Znak, kao inicijalna tačka dodira između čoveka i njegovog materijalnog i duhovnog sveta, može da se otkrije u svakom detalju koji određuje komunikaciju. Komunikacija i interakcija ne mogu da se realizuju bez znaka. Znak ih određuje, usmerava i integriše. Sve u prirodi i ljudskoj zajednici počiva na znacima. Znak prikazuje i označava dinamiku života. Ako je umetnički performans angažovana, aktivna, otvorena i interaktivna umetnost koja označava dinamiku života, koji znak je određuje? U performansu osnovni „materijal“ kojim umetnik eksponira svoje ideje jeste njegovo telo. Rolan Bart daje diskurzivnu analizu tela na sledeći način: „Koje telo? Mi ih imamo više. Ja imam telo koje vari, mučaljivo telo, treće, glavoboljno i tako dalje... čulno, mišićno (ruka pisca), humorno i, naročito emotivno: koje je uzbuđeno, uskomešano ili zdepasto, ili razdragano, ili uplašeno, a da ništa ne izgleda tako. S druge strane, mene do fascinacije pleni socijalizovano telo, telo mitološko, veštačko telo (telo japanskog travestita) i prostituisano telo (telo glumca).“⁵⁹ Navedeno mišljenje Rolana Barta upućuje da se telo analizira segmentarno, jer se pojmovno značenje i smisao značenja menjaju i zavise od ravni sagledavanja, pri čemu je i samo telo zavisno od istorijskih, kulturoloških i psiholoških odrednica. Tako raslojeno i determinisano kulturološkim, socijalnim, istorijskim, prostornim i psihološkim kontekstima, telo može da se posmatra kao društvena konstrukcija nadograđena na biološku strukturu. Telo je konstrukt prirodnih spojeva na koji se vrši projekcija društvenih zahteva i pravila.

⁵⁹ R. Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, IP Svetovi-Oktoih, Novi Sad-Podgorica, 1992, str.71.

Miško Šuvaković upućuje na više značenja pojma telo. Ono može da se posmatra kao opna koja odvaja nešto od okruženja u kome postoji. Drugi ugao posmatranja otkriva telo kao „stvar“ koja ispunjava neki prostor ili kao „živu stvar“ („živi predmet“) koji se može identifikovati sa individuum ili subjektom kao njegova materijalna pojavnost, kao anonimni biološki organizam, kao spoljašnja pojavnost organizma, kao izvršilac radnje, kao odnos diskurzivnog, vizuelnog i haptičkog pozicioniranja pojavnosti ljudskog organizma kao (stvarne ili prividne) celine i kao ono „od“ ljudskog bića što se može pojavno/vizuelno prikazati.⁶⁰ Telo, nominovano kao znak, u performans umetnosti treba da pređe put od eksteralizacije iz biološkog bića do interiorizacije u figuru. Figura je artefijelno scensko telo, koje se odvojilo od biološkog i apstrahovalo se kao eksplicitni znak. Scensko telo koje je postalo znak, prenosi poruke socijalnih i psiholoških sistema i postaje integralni deo teksta umetničkog dela. Telo umetnika se transformisalo iz bio-psiho-socijalnog sistema u scensko telo (figuru) koja je postala znak/*označitelj* umetničkog teksta. Telo kao znak označava situacije i događanja modelirana uticajem eksternih sistema. Ontološki zapis, istorijska događanja, kulturološki obrasci i psihološki varijeteti uslovljavaju da bude označeno kao geografsko, geo-političko, rasno, feminističko, homoseksualno, klasno, zdravo, bolesno i drugim društvenim konstrukcijama određeno telo. Ovakvim dinamičkim promenama telo prelazi sa pozicije *označitelja* na poziciju *označenog* i strukturno povezuje istorijske, kulturološke, biološke, mehaničke, elektronske, vizuelne i umetničke jezike. U umetničkim jezicima telo može da se prikazuje gestovima, ekspresivnim pozama, akcijama, glasom, u procesu slikanja, sviranja, izvođenja identiteta i ispitivanja granica izdržljivosti. Umetnici performansa nisu svoje scensko telo ostavljali da prikazuje samo jednu vrstu umetničkog rukopisa. Iz kaleidoskopa različitih iskaza postoji mogućnost da se sačini uslovna sistematizacija, apostrofiraju značajna imena performansa umetnika i njihova prepoznatljiva ekspresivnost.

Endi Vorhol (Andy Warhol), Džekson Polok (Jackson Pollock) i Ana Mendieta (Ana Mendieta) predstavljali bi umetnike koji su prevalentno svoje telo angažovali u procesima slikanja. Primer umetničkog jezika, sa prevalentnim iskazom kroz likovni doživljaj, može da se označi radovima Džeksona Poloka, američkog akcionog slikara, koji je u vremenu u kome je stvarao, oslobodio ruku uobičajene slikarske opreme, kao što su četkica i kist, i snabdeo je novim pomoćnim

⁶⁰ M. Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU, Prometej, Beograd-Novu Sad, 1999, str. 320.

sredstvima. Svoj umetnički jezik preneo je na platno pomoću komada drveta, posuda sa bojama, pribora za krečenje i drugih priručnih sredstava. U kontekstu teorija teksta, njegovo telo je predstavljalo *označitelja*, a platno je bilo u ulozi *označenog*. Njegova interakcija odvijala se nesputana konvencijama i pravilima slikarskog zanata. Platno kao *označeno* primalo je informacije i zadržavalo ih u obliku novih znakova koji su eksponirali delo kao živi organizam, koji nije dovršen i koji ostavlja prostor za nove komunikacije.⁶¹ Polok je sniman filmskom kamerom dok slika. Povlačeći grube poteze velikom molerskom četkom na platnu koje je položeno na tlo u eksterijeru, umetnik govori o sebi, svojim osećanjima, strahovima i porukama koje prenosi određenim bojama. Kratki film koji reprezentuje rad umetnika predstavlja novi interaktivni dijalog, gde je korišćena filmska traka kao novi *označitelj* da zabeleži *označeno* – slikarsko delo u procesu nastajanja. Delo Džeksona Poloka kao umetnički tekst, pisan slikarskim jezikom, nastavilo je da traje i uspostavlja interakcije sa drugim delima sličnog rukopisa. Ono je postalo intertekst koji se ukrštao sa drugim iskazima, nedeterminisan prostorom i vremenom.

Joko Ono, Jozef Bojs (Joseph Beuys) i Iv Klajn (Yves Klein) su predstavnici grupe umetnika čije telo gestovima označava poruku.

Joko Ono, američka performans umetnica japanskog porekla, svojim delom *Sky pieces to Jesus Christ (Delovi neba Isusu Hristu)* može da označi primer u kome scensko telo umetnika gestovnim jezikom predstavlja tekstualni i znakovni sistem. Performans je prvi put izveden 1965. godine u *Carnegie Recital Hall* u Njujorku. U julu 2013. performans istog imena izveden je u Luizijana muzeju u Kopenhagenu. Performans Joko Ono je složeno delo, sačinjeno iz tri nezavisne celine, od kojih svaka ima sopstveni jezik i predstavlja posebnu vrstu teksta, ali su sva tri dela međusobno povezana znakom koji predstavlja sama umetnica.

Gestovne odrednice performansa date su u drugoj celin označenoj naslovom *Action Peinting (Slika akcije)*. Umetnica, koja je u prvom delu performansa sedela u publici, izlazi na scenu i na belom zidu crnom bojom beleži sedam znakova koji oblikom podsećaju na slova japanskog pisma. Ovaj deo performansa prikazan je kao pravi primer odnosa *označitelja* i *označenog*. Intertekstualnost ovog dela eksponira se kao čista forma aktivnog stvaranja teksta. Interakcija se ostvaruje klasičnom komunikacijom umetnice sa objektom, predstavljanim belim zidom.

⁶¹ www.youtube.com/watch?v=zBw10DcLoso, pristupljeno 12.10.2013.

Interakcija se odvija klasičnim činom pisanja i završava se saopštenom tekstualnom porukom. Umetnica, međutim, na kratko prekida komunikaciju sa belim zidom na kome se nalaze crni znaci. Vraća se na pozornicu, i započinje priču o značenju sedam zabeleženih znakova. Njen govorni jezik ponovo oživljava pisani, i uspostavlja novu komunikaciju. Glas umetnice postaje novi označitelj, koji označenim znacima daje smisao i usmerava ih ka umetnici. Njihova uloga poprima novi kvalitet, jer se sa pozicije *označenog* premeštaju na poziciju *označitelja*, pošto objašnjavaju značenje slika iz umetničinog života. Tako se gestovnim kreacijama rukom i glasom stvara intertekst koji nosi kvalitete *označiteljskog procesa*.⁶²

Marina Abramović, Bil Viola (Bill Viola) i Denis Openhajm (Dennis Openheim) pripadaju grupi umetnika koji neprestano ispituju granice izdržljivosti svog scenskog tela.

Marina Abramović, svetski poznata performans umetnica, u svojim delima često izvodi opasne eksperimente sa svojim telom, ugrožavanjem njegovih bioloških funkcija. Svoj odnos prema umetnosti, umetnica objašnjava: „U umetnosti se mora ići do kraja. Svaki umetnik koristi svoja sredstva da se izrazi, moje oružje je moje telo. Telo je oruđe u službi umetnosti, a performansima učite da ga kontrolišete, istražujete njegove mogućnosti i granice, zarad emocionalne i spiritualne transformacije.”⁶³ U čuvenom performansu *The House With The Ocean View (Kuća sa pogledom na okean)* iz 2002. godine, Marina Abramović je provela dvanaest dana u *Sean Kelly Gallery* u tri boksa koji su bili pričvršćeni za zid galerije, i strukturalno predstavljali dom koji umetnica nije napuštala naznačeno vreme. Privremeni dom umetnice bio je podignut iznad tla, i sa njim je bio u komunikaciji pomoću merdevina čije su prečage predstavljali noževi sa oštricama okrenutim naviše. Ova surova tvorevina faktički i simbolično prenosila je poruku da je umetnica zarobljena u malom prostoru, u sopstvenom telu. Marina Abramović se tuširala, odevala, spavala, obavljala fiziološke potrebe, ali nije uzimala hranu. Osim značajno redukovanih bioloških aktivnosti i održavanja higijene, umetnica je sve vreme posvetila komunikaciji sa publikom. Kontakt očima je jedini komunikacijski znak, jer umetnica ne pušta ni glasa od sebe. Njeno lice je amimično, njeni pokreti, koje čini da bi obavila redukovane radnje, su spori i nečujni. U kontekstu intertekstualne dinamike, scensko telo Marine Abramović ostvaruje intenzivnu komunikaciju u kojoj su znaci hijerarhijski ustrojani. Njen bio-psiho-socijalni

⁶² Y. Ono, *Sky pieces to Jesus Christ*, video zapis: Performance at Louisiana Museum, 2013, internet: <http://youtube.com/>, pristupljeno 12.10. 2013.

⁶³ Dž. Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, Plavi jahač, Beograd, 2013, str. 5.

determinizam po prirodnim zakonima ne omogućava ravnotežu, zbog čega permanentno pretila opasnost da se sistem raspadne. Telo/tekst/ ipak ostaje integrisano zahvaljujući nadređenim znacima mentalne sfere. Takva konstelacija tekstualne strukture vapi za relacijom sa drugim objektom, koju umetnica ostvaruje pogledom. Pogled je jedini znak iz tela/teksta/ koji biva oslobođen za interakciju. Telo/tekst/ umetnice i publika ostvaruju interakciju koja je vrlo dinamična. Statična struktura tela umetnice i otvorena struktura publike su u relaciji dva teksta koja su potpuno različitih konstelacija. Publika ne predstavlja jedinstven subjekt. Tokom trajanja performansa na stotine ljudi je posmatralo umetnicu. Svaka osoba se eksponirala kao autonomni znak koji je sopstvenom teksturom ostvarivao interakciju sa umetnicom čija je struktura vizuelno izgledala nepromenljiva. Dinamiku tela/teksta/ umetnice uslovljavale su emocije, koje je pokretala interakcija sa drugim tekstom koji predstavlja publika.⁶⁴

Volf Vostel (Wolf Vostell), Đina Pane (Gina Pane) i Kris Barden (Chris Burden) reprezentovali bi grupu umetnika koja svoje scensko telo eksponira ekspresivnim akcijama.

Ekspresivne akcije scenskog tela umetnika mogu da se predstave radovima poznate francuske performans umetnice italijanskog porekla **Đine Pane**. U performansu *Sentimental action* (*Sentimentalna akcija*) iz 1973, umetnica koristi sopstvenu krv kao umetnički medij. Odevena u belu haljinu, u rukama drži buket crvenih ruža. Belom i crvenom bojom umetnica postiže komunikaciju dva znaka koji interakciju ostvaruju jezikom boja. Ove dve boje predstavljaju označeno u integralnoj strukturi teksta, gde je *označitelj* telo umetnice. Interakcija *označitelja* i *označenog* događa se kada umetnica trnjem iz buketa bode kožu i pušta da krv kaplje po beloј tkanini. Crvena boja krvi koja se razliva po beloј haljini označava novu strukturu teksta, i komunikaciju znakova određenih bojama. *Označitelj* je krv koja, novim tekstualnim jezikom ostavlja poruku na beloј površini. Krv i tkanina čine autonomni tekst koji ostvaruje interakciju sa telom umetnice. Telo/tekst/ je svojim znacima uspostavilo realciju sa tkaninom i postalo intertekst.

Potvrdu intertekstualnosti telesnog jezika koji teži komunikaciji sa drugim tekstovima, mogu da označe stihovi Đine Pane⁶⁵:

⁶⁴ M. Abramović, Performans *The House With the Ocean View*, <http://youtu.be/>, pristupljeno 13.10.2013.

⁶⁵ A. Tronche, *Gina Pane, Action*, Fall Edition, Paris, 1997, str. 33.

If I open my body so

You can see your blood in it

It is for the love of you (...)

This is why I am so keen

On Your presence during my action

Ako otvorim svoje telo

Videćeš svoju krv u njemu

To je za tvoju ljubav (...)

Zato sam toliko željna tvog prisustva

Dok traje moje delo

Telo, kao *označitelj i označeno* u umetničkom tekstu, determiniše dinamiku teksta, određujući mu autonomiju i istovremeno ga usmeravajući ka novom tekstu. Performans umetnik veoma često uz telo koristi više umetničkih jezika: zvuk, svetlo, sopstveni glas, glas drugog subjekta, i različite upotrebne ili specijalno konstruisane predmete. Ovom akcijom, performans umetnik otvara svoje telo koje predstavlja znak, tekst, *označitelja i označeno*, za komunikaciju sa drugim znacima i tektovima, i tako ostvaruje semiotički princip intertekstualnosti. Intertekstualnost u performansu je veoma raznovrsna, dinamična, neuhvatljiva i nepredvidiva.

Kada umetnik predstavi svoje telo kao znak koji čini konektivne elementa jednog teksta, ono će svojim raznovrsnim eksponiranjem modelirati strukturu teksta. Kao znak, umetnik može da koristi lice, čija mimika, izolovano od drugih delova tela formira privremenu autonomnu konstelaciju. Ona može da označi trenutak u kome se akcija događa, i da uvede u „priču“ nove znake. Ekstremiteti, nezavisno od lica, mogu pojedinačno, ili u sadejstvu sa pokretima

predstavljati znak/znake. Pružena ruka umetnika, zahvaljujući fiziološkim osobinama, pokretom svakog zgloba beleži poslatu misao. Obrada znaka, kao osnovna dinamička kategorija teksta, vrši se u nivoima moždanih struktura i modelira znak (ruku) oduzimajući joj autonomiju i usmeravajući je ka drugom znaku koji može biti prezentovan preko drugih delova tela. Tako telo može da se sagleda kao niz nezavisnih znakova. Svaki od njih je *označitelj* strukturalnog subjektiviteta, i svaki od njih je *označeno* jer se nalazi pod uticajem drugog subjektiviteta. Ruka koju pokreće svest umetnika i svest kao novo nominovani znak predstavljaju dva strukturelna elementa koji se nalaze u dijalektičkom jedinstvu *označitelja* i *označenog*.

Joko Ono u performansu *Lightning (Osvetljenje)* iz 1955. godine jednostavnim pokretima ruku uzima palidrvca iz kutije i daje nalog svojim rukama da ih zapale. Te fizički simplifikovane radnje izvode se interaktivno uključivanjem glasa, koji daje naloge o redosledu postupaka sa palidrvcima. Glas je eksplicitna manifestacija obrade znaka. Ona je izvršena mentalnim aktivnostima koje daju autonomiju svakom znaku, a istovremeno čine da se oni međusobno konektuju. Rukopis ovog performansa prezentuje strukturu koja odgovara semiotičkoj strukturi teksta.⁶⁶

U performansu *The House With the Ocean View* Marina Abramović veoma precizno koristi svaki deo svog tela. Svaki od njih prenosi drugu poruku. Svaki pokret je znak koji označava stanje tela/teksta/ i strukturu svih ostalih znakova. U momentu kada sedi na ivici platforme iznad merdevina sa prečagama od noževa čije su oštrice okrenute naviše i nonšalantno pokreće stopala napred nazad iznad noževa, umetnica kao da svakim pokretom oslobađa svoje telo znakovne dimenzije. Znak se seli na noževe koji su tik ispod njenih nogu i u toj izazovnoj komunikaciji oslobađaju se poruke koje tekst determinišu ontološkim odrednicama. U istom performansu, u završnim sekvencama, umetnica se propinje na prste pružajući ruke naviše, dlanovima okrenutih na gore i pravi pokrete kao da želi da se odvoji od tla. Tim pokretima njeno telo je u velikoj akciji, punoj nepredvidivih znakovnih poruka. Telo-znak i telo-tekst gube granice slažući se u metaforičnu želju za letenjem.

Performans (*Sentimental action*) Đine Pane, pokazuje da minimalni telesni pokreti mogu da prenesu veliki broj znakovnih poruka. Strukturu teksta karakteriše proizvodnja novog znaka koji

⁶⁶ www.youtube.com/watch?v=ZxhrVKPtgu4, pristupljeno 17.10.2013.

ima više perceptivnih nivoa. On se vidi novom bojom (bojom krvi), i u sadejstvu sa *označenim* (tkaninom) daje novu strukturu. Joko Ono u performansu (*Screaming at Art Show*⁶⁷) koristi glas kao *označitelj* tela-teksta. Glas se ne projektuje kroz govor, već se glasovna senzacija prezentuje pomoću samoglasnika povezanih u neprekinuti niz koga označavaju različita jačina glasa i visina tonova.⁶⁸ Varijeteti u glasovnoj jačini i amplitude u tonskom iskazu, formiraju strukturu koja je proizvedena glasovnim organom umetnice. Znak-glas i znak-telo ostvaruju interakciju određenu *označiteljem* i *označenim*. Njihova povratna sprega daje im odlike interteksta, čiji je suštinski zadatak da ostvaruje komunikaciju sa drugim tekstom. Drugi tekst, ka kome glas-tekst usmerava svoju energiju predstavlja publika. Slušanjem glasa inauguriše se nova dinamička, stukturalna i kognitivno-konativna kategorija – *Odnos prema drugom*,⁶⁹ koji predstavlja psihoanalitički fenomen. Julija Kristeva u semiotičku teoriju uvodi psihoanalitički diskurs odrednicom *govorećeg subjekta. Govoreći subjekt*,⁷⁰ koji je predstavljen scenskim telom umetnice, proizvodnjom glasa i varijacijama kojima ga reprezentuje, predstavlja „govorni niz“ – termin koji koristi Julija Kristeva. Govorni niz se u semiotici objašnjava kao suština svakog teksta, bez obzira kojoj vrsti, po dogovorenim podelama, pripada.

U svojim performansima Marina Abramović se značajno oslanja na čulnu ekspresiju. U već pomenutom performansu *The House With The Ocean View*, umetnica pogledom ostvaruje kontakt sa publikom. Bez glasa i pokreta usmerava pogled ka nekoj osobi iz publike, i netremice ga gleda u oči. Ta, naizgled svedena komunikacija, prenosi snažnu poruku na publiku. Džejms Veskot u biografskom delu *Kad Marina Abramović umre* piše: „Kontakt pogledima ima suštinski značaj u *The House With The Ocean View*. Abramovićeva se njime hrani, a publika od njega postaje zavisna.⁷¹ Prevedena na diskurs intertekstualnosti ova tvrdnja Džejmsa Vestkota može da se dovede u korelaciju sa definicijom Kristeve koja kaže da je „intertekstualnost oznaka načina na koji tekst čita priču i umeće se u nju.“⁷²

U navedenom performansu ima više tekstova i priča. Pogled umetnice, kao *označeno* nastao je kao produkt intenzivne komunikacije njenog emotivnog i kognitivnog sveta, koji su kao

⁶⁷ Y. Ono, *Performanas Screaming at Art Show*, snimljen u MoMa Museum, New York, 2010, <http://youtube.com/>, pristupljeno 16.11.2013

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London 1994, str.76.

⁷⁰ P. Zupanc, *Julija Kristeva*, prema: *Figure u pokretu*, Atoča, Beograd, 2009, str. 497.

⁷¹ Dž. Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, op.cit., str.16.

⁷² J. Kristeva, *Sistem..* op.cit., str. 29.

označitelji preneli poruku *označenom*. *Označeno* i *označitelj* su se integrisali u tekst usmeren na komunikaciju sa drugim tekstom, označenim kao publika. Publika kao jedinstven tekst, sačinjena je od više subjekata koji svaki za sebe čine odvojene znake sa dijalektičkim determinantama *označitelja* i *označenog*. U toj intenzivnoj i duboko prožimajućoj interakciji, odvija se višeslojna komunikacija, sa veoma živim relacijama. Čulo vida umetnice, predhodno obrađeno emotivno i kognitivno, šalje impulse čulu vida označenom subjektu u publici. Njegovo čulo vida prihvata informaciju, koju obrađuje emotivno, i vraća je čulu vida umetnice. Taj put informacije od pošiljaoca do primaoca, i od primaoca ka pošiljaocu, trasiran je kvalitativno i kvantitativno novom odrednicom koja bi mogla da se označi kao *energija*.

Aldo Milohnić u delu *Teorije savremenog teatra i performansa* navodi da Eudenio Barba pojam „energija“ povezuje sa načelom ravnoteže, iako svestan da ovaj pojam budi bezbroj sumnji.⁷³ Taj naslućivani fluid daje novu emotivnu snagu umetnici i obogaćuje njen svet novim perceptivnim diskursom, koji pokreće nove interakcije. Konceptualizacija povezanosti između dve strukture, koje u performansu predstavljaju pogled umetnice i uzvraćen pogled objekta iz publike, mogla bi da se objasni pojmom *ideologem*. Kristeva koristi ovaj pojam u semiotičkoj analizi teksta, objašnjavajući ga kao transmitter istorijskih i socijalnih datosti koje utiču na strukturu teksta. Ako bi pojam *ideologem* bio transponovan u sekvencu performansa *The House With The Ocean View*, njegova autentična i originalna oznaka mogla bi da predstavlja suštinu teksta zapisanog pogledom umetnice i modeliranog uzvraćenim pogledom publike. Preobražaj teksta nastaje pri svakom novouzvraćenom pogledu označenog subjekta iz publike, jer je svaki subjekt autonomna organizacija. Značenje svakog poslatog i uzvraćenog pogleda otkrivao bi *ideologem*.

Pokretač čulnih i motornih aktivnosti tela–znaka je ideja umetnika. Umetnika, kao subjekta tekstualne dinamike, pokreće ideja. Ideja kao novi znak pokreće nameru, sa kojom ostvaruje

⁷³ Termin je upotrebljen da odredi glumačku „energiju“. Milohnić je veoma sumnjičav prema ovom pojmu, i navodi da uprkos činjenici da je Barba pokušao uz pomoć semantičkog programa da precizira pojam „energije“, ostaje zaglavljnjen u heterogenosti, karakterističnoj za mnoge teatarsko-teorijske diskurse. On smatra da iz upotrebe pojma „energija“ proizilazi da je ona univerzalni označitelj diskursa o teatru, jer se može odnositi na sva tri osnovna elementa teatra: „energiju prostora“, „energiju vremena“ i „energiju (glumčevog) tela“. U tom diskursu energija ne znači ništa i ujedno znači sve. A. Milohnić, *Teorije savremenog teatra...op..cit.*, str. 54.

interaktivnu relaciju. Ove čulima neuhvatljive kategorije su produkti mentalnih aktivnosti, pod čijom neposrednom kontrolom i vođenjem nastaje pokret i čulni doživljaj koji ostvaruju novu interaktivnost i nov kvalitet teksta koji je nastao kao produkt sadejstva mentalnih, čulnih i motornih znakova. Svaki znak je u jednom trenutku bio autonoman, da bi u sledećem postao zavisao od drugog znaka. Tako parcijalno uređen skup predstavlja relaciju koja je tranzitna, reflektivna i asimetrična.⁷⁴ Rolan Bart tvdi da se značenje znaka ne može doseći bez relacije između dva relata.⁷⁵

Čulni doživljaj performans umetnika koga su pokrenule ideje, pokreće novu psihološku kategoriju–emocije. Na taj način se stvara svojevrsna kružna putanja znaka koji se kreće od ideje, preko čulne impresije do emocije, odnosno od mentalne produkcije preko fiziološke i ponovo do mentalne. Ovakav put znaka može da predstavlja multidimenzionalni prostor koji je Julija Kristeva nazvala *označiteljskom praksom*. Emocionalna ekspresivnost umetnika usloviće da telo-znak „upiše“ novu poruku u telo–tekst i označi novi pokret. Novi pokret će promeniti stanje u telu–tekstu, i uvesti ga u proces nove kreacije teksta. Ovakvu dinamiku Julija Kristeva u analizi teksta definiše kao *označiteljski proces*. Neprestane promene u scenskom telu performans umetnika koje se događaju neočekivano, determinišu ga kao *hipertekst*. Hipertekst semiotički može da označi tekst bez granica, ili u slučaju tela–teksta, telo bez granica. Ovakvim statusom omogućava se razmena poruka između pošiljaoca (performans umetnika) i primaoca (publike).

Hipertekst u savremenom informatičkom jeziku predstavlja tekstualnu strukturu koja se sastoji od međusobno povezanih jedinica informacije (engl. *node*) prikazanih na nekom elektronskom uređaju.⁷⁶ Elektronski zapisan performans predstavlja uobičajeni način beleženja prisustva ove vrste umetničkog dela. Performans kao hipertekst određuje semiotički i informatički diskurs. Odnos između pošiljaoca i primaoca proširuje polje intertekstualnosti. Scensko telo umetnika kao *označitelj* ostvaruje komunikaciju sa publikom koja može da se definiše pojmom *označeno*.

Joko Ono u performansu *Cut Piece (Iseci deo)* iz 1965. godine postavlja provokativan zadatak publici. Publika dobija aktivnu ulogu čiju ekspresivnost treba svaki subjekt da kreira. Umetnica

⁷⁴ S. Blekburn, *Filozofski rečnik*, op. cit., str. 369.

⁷⁵ R. Barthes, *Smrt autora*, prema: Miroslav Beker *Suvremene književne teorije*, op.cit., str. 162

⁷⁶ i5ohrs.edu.rs/iii-uvod-u-multimediju/29-tekst-i-hipertekst, pristupljeno 18.11.2013.

sedi na podijumu na jednostavnoj stolici. Odevena je u jednobojnu haljinu, neupadljivog kroja. Pored njenih nogu se nalaze makaze. Poziva publiku da dođe do nje i da, po sopstvenom nahođenju iseče jedno parče njene haljine. Ona nepomično i bez glasa nastavlja da sedi na stolici, dok iz publike izlaze osobe koje joj se približavaju, uzimaju makaze u ruke i odsecaju komadić haljine.⁷⁷

Ovako neposredna komunikacija između pošiljaoca i primaoca može sa nivoa teorije teksta da se označi kao hipertekst koji pomera granice unutrašnje i spoljašnje strukture teksta. Telo–tekst je poslalo poruku dok je imalo jedinstvenu konstelaciju i granice. Primaoc poruke, kao označeni tekst, menja svoju strukturu jer se njegovi činiooci fizički izmeštaju iz svojih granica i prilaze telu–tekstu. Svaki činilac jedinstvenog korpusa primaoca postaje autonomni tekst, koji sopstvenim jezikom menja strukturu tela–teksta pošiljaoca. Odsečeni komadići haljine simbolički i vizuelno eksponiraju telo–tekst kao novu strukturu, čije se granice nepestando menjaju. Promene spoljašnjih granica teksta izazivaju promene unutrašnje konstelacije, i samim tim i unutrašnjih granica. Publika je u prvim sekvencama performansa bila uzdržana. Ako bismo je označili kao tekst, njegove karakteristike bi mogle da se zabeleže kao statično stanje, koje ima fluidne granice. Publika nema odrednice intertekstualnosti sve do momenta kada činiooci tog označenog tela počnu da prilaze umetnici. Tada se značajno menja dinamika i u publici, koja bi u odnosu na označiteljsku funkciju koju ima umetnica, predstavljala *označeno*. Pomeranjem granica *označenog*, kretanjem pojedinih činilaca ka umetnici, menja se unutrašnja struktura *označenog*. Publika počinje da komunicira međusobno. Ostvaruje se nova interakcija i nova intertekstualna dinamika. Komunikacija unutar *označenog* i komunikacija sa *označiteljem* odvijaju se u više pravaca. Svaki pravac ima sopstvenu tekstualnu strukturu i nosi drugačiji jezik kojim prenosi poruku. Ovakvom dinamikom performansa postaje, po semiotičkim postulatima, *hipertekst*.

U performansu *Sky piase to Jesus Christ (Deo neba Isusu Hristu)*, izvedenom u julu 2013. u *Louisiana Museum*, u prvom delu nominovanom kao *Action Piece*, umetnica sedi u publici. Zbivanja u performans delu odvijaju se bez njenog učešća. Njena uloga *označitelja* nije aktivna. Ona je deo publike, koja očekuje poruku *označitelja*. U ulozi *označitelja* nalazi se duvački oktet, čiji članovi po izvođačkim pravilima klasične muzičke umetnosti, sede u polukrugu, dok se

⁷⁷ www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI, pristupljeno 18.11.2103.

ispred njih nalaze notni zapisi, postavljeni na uobičajene notne stalke. Kad muzičari započnu izvođenje muzičkog komada, prilazi im sedam devojaka koje u rukama drže rolne zavoja. Dok muzičari sviraju, one počinju da im omotavaju zavoje oko glave, ruku i nogu. Muzičari nastavljau da sviraju, iako put zavoja po njihovom telu preti da im onemogućí aktivnosti. Kada zavoji prekriju lice umetnika i dođu do usta, muzički tekst menja kvalitet. Javljaju se disonantni tonovi i polako se gubi zapisana struktura teksta. Jedno vreme nova muzička poruka stiže do publike, a zatim se potpuno gubi, jer muzičari bivaju potpuno onemogućeni da sviraju. Muzika koji su izvodili, po unapred zapisanom muzičkom tekstu, prestala je da ih povezuje. Konektivnu ulogu su preuzeli zavoji koji su ih na drugi način povezali u novi tekst. Publika prati zbivanja na pozornici i reaguje smehom. Joko Ono, kao deo publike se takođe smeje.⁷⁸ Subjekt *označenog* (publike) ne može da se posmatra kao jednostavno strukturiran tekst. On je nosilac socijalnih, geografskih, kulturoloških, istorijskih i subjektivnih odrednica. Subjekt *označenog* je sačinjen od mnogih subjekata, čije značenje treba da se dekodira. Termin *dekodiranje* je koristila Julija Kristeva u semiotičkoj analizi strukture teksta. Dekodiranje je aktivni proces otkrivanja značenja *koda*. *Kod* implementira tekst u sve vidove delatnosti. *Kod* je oznaka za dešifrovanje koja povezuje savremenu civilizaciju kroz informatičku praksu.

Ako prihvatimo definiciju koda kao sistem dogovorenih znakova za uspostavljanje komunikacije,⁷⁹ postavlja se pitanje označenosti koda u komunikaciji između performans umetnika i publike. Opšte važeća definicija da je *kod* sistem dogovornih znakova, isključuje *kod* kao *označitelja* u komunikaciji dva subjekta u performans delu. Subjekt performans umetnika kao pošiljaoca poruke i subjekt publike kao primaoca poruke nemaju unapred dogovoren sistem znakova kojima komuniciraju.

⁷⁸ www.theguardian.com/music/.../peaches-jesus-christ-superstar, pristupljeno 20.11.2014.

⁷⁹ I. Klajn, M. Šipka, *Veliki rečnik ...* op.cit., str. 620.

PSIHOANALITIČKA TEORIJA I TUMAČENJE PERFORMANS UMETNOSTI I MUZIKE

Psihoanaliza, teorijska tvorevina, nastala je prvobitno kao pokušaj da se objasne neurotski fenomeni u psihijatriji. Kao nova ideja utkana u teoriju o psihičkom životu čoveka, veoma brzo je prevazišla granice psihijatrije i svoju influentnost proširila na sve društvene nauke i umetnost.

Pojam psihoanalize prvi je definisao austrijski lekar Sigmund Frojd (Sigmund Freud). Njegov rad je obeležio početak moderne dinamičke psihologije, pružajući prvo organizovano objašnjenje unutrašnjih mentalnih snaga koje određuju ljudsko ponašanje. Frojd je prvi upotrebio pojam *psihoanaliza* kada je započeo jedinstven projekat, vlastitu samoanalizu koju je sprovodio prvenstveno analizirajući svoje snove. Iz te analize rođena je potpuno nova teorijska misao o složenoj građi mentalnog sistema čoveka. Ovaj tajanstveni i uvek intrigantni sistem, predstavljen je kao složena konstrukcija, sa elementima koji funkcionišu u sadejstvu, ali i nezavisno jedni od drugih. Mentalni diskurs čoveka dobio je novu dimenziju, postavljanjem vertikalnog ustrojstva mehanizma koji biva pokrenut energijom dobijenom na rođenju. Ovakvim teorijskim konceptom otkriven je novi pogled na čoveka, koji ne poseduje samo složenu telesnu građu, regulisanu fiziološkim zakonima, već još složeniju psihičku strukturu, kojom mogu da se objasne eksterne manifestacije njegovog funkcionisanja. Psihoanalitičkom teorijom čovek je podvrgnut virtualnoj vivisekciji, koja ga je otkrila kao biće kome ne rukovodi isključivo svest. Slika Frojdovog čoveka, pokazala je biološku organizaciju kojom ne upravlja samo visoko diferencirana aktivnost složenih moždanih struktura, već i mračne, neosvešćene sfere ljudskog bića. Konstrukt čoveka u kome obitava autonomna celina na koju ne utiče svest, dramatično je izmenila shvatanja o čovekovoju strukturi i otvorila niz novih puteva kojima je krenula ljudska misao obogaćena novim sadržajima. U shematizovanoj obradi, koncept psihičkog sistema čoveka čini energija označena kao *libido* iz koje se razvija složena struktura, čiji su delovi u neprekidnoj interakciji. Energija *libida* koncipira i konstruiše ličnost. *Libido* je temeljna determinanta koja usmerava svoj tok ka primarnom objektu. Primarno, kao oznaka početne sekvence u razvoju, odnosi se na majku, sa kojom se dete poistovećuje. Investicija *libida* u sopstveno telo, označena je kao primarni narcizam, koji će se dekomponovati posle otkrića *drugog* koji predstavlja uvod u sekundarne

processe. Dinamika „sekundarnog“ odvija se preko sva tri integralna nivoa psihičkog sistema: *Ida* (podsvesti), *Ega* (Svesno Ja) i *Super Ega* (Nad-ja).

Id (podsvest), definisan je kao omnipotentna energija, nezavisna od principa realnosti. Vodi ga permanentna težnja ka zadovoljenju prohteva;

Ego (ja) predstavlja realnost koja je zadužena da operativno i konkretno realizuje definisane potrebe;

Super Ego (Nad-ja) cenzuriše i kontroliše *Ego* i delimično *Id*. Čine ga moralne, etičke norme i obrasci ponašanja.⁸⁰

Ponašanje, prema Frojdomom mišljenju, nije kreirano snagom *Super Ega*. Modeliraju ga dva instinkta: Instinkt smrti–*Tanatos* i instinkt života–*Eros*. Energije ova dva instinkta su suprotstavljene jedna drugoj, a njihovi sukobi neprestano prete poremećajem unutrašnje ravnoteže. Energija *Tanatos* je neosveščena, neobuzdana, destruktivna snaga. Njen antipod je energija *Erosa* koja predstavlja stvaralački princip, usmeren ka kreativnosti i pronalaženju novih sadržaja i mogućnosti. *Eros* i *Tanatos* nemaju jasne granice, niti definisan oblik. Promene njihovih granica i oblika direktno utiču na manifestno ponašanje čoveka. Ova inventivna podela psihičkog sistema na nezavisne, energetske različito koncipirane kategorije, omogućila je da se razviju brojni teorijski koncepti, čija se prevaltna težnja odnosila na pokušaj da se pronađu odgovori na pitanja o ljudskim motivima, ponašnju i sistemima vrednosti. Iako je teorijski model Frojdove psihoanalize predstavljao originalno kreirani koncept usmeren ka teško definisanom mentalnom sistemu čoveka, njegova suština ne predstavlja originalnu kreaciju. U sukobu *Erosa* i *Tanatos* prepoznaje se manihejski dualizam, koji se kasnije etablirao u religijsko učenje o borbi dobra i zla, personifikovanih u Bogu i Đavolu.⁸¹ Pojam energije kojom se objašnjava struktura Frojdovih mentalnih instanci, asocira na verifikovanu kategoriju energetskog (električnog) potencijala fizioloških procesa koji se odvijaju u telu, iako ih Frojd i njegovi sledbenici striktno odvajaju. Koncept Frojdove teorije o dinamičkoj strukturi ličnosti, promenio je odnos prema suštini ondašnjih značenja. Značenjem, sa konotacijom koja opisuje unutrašnji sadržaj, i

⁸⁰ M. Kulenovic, *Psihoanaliza*, prema: *Psihijatrija*, ur. D. Kecmanovic, Medicinska knjiga, Beograd-Zagreb, Svjetlost, Sarajevo, 1989, str. 497-516.

⁸¹ Ibid.

denotacijom, koja ukazuje na iste ili slične sadržaje, uobličava se smisao relacija. Relacije objašnjene psihoanalitičkom teorijom osvetljavaju nove označiteljske kategorije-*simbole*. Simboli i snovi kao uvodničari u domen iracionalnog, pokrenuli su nove filozofske, psihološke i sociološke analize. Interesovanje za iracionalno, javilo se kao neminovnost posle respektabilnih i temeljnih filozofskih učenja o racionalnoj svesti, logici, dijalektici i moralu.

Iako su učenja Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), Kanta (Immanuel Kant) i Fihtea (Johann Gottlieb Fichte) napravila značajan otklon od empirizma i religijskog konzervativizma, pitanja o egzistencijalnim teškoćama i intrapsihičkim problemima, nisu nalazila odgovore u njihovim velikim filozofskim delima. Religijska dogma i filozofski racionalizam nisu omogućili čoveku XX veka da prodre u skrivene slutnje sopstvenog bića i objasni sebe u kontekstu *drugog*. Arhitektonika Frojdove teorije ličnosti pokrenula je novu veru da će racionalna objašnjenja nepoznatih sfera ljudskih doživljaja i manifestnog ponašanja, pronaći rešenja za pritiske koji su mučili savremenog čoveka. Promene sistema vrednosti nastale sa zahuktalom industrijalizacijom, velike migracije stanovništva, značajna tehnološka otkrića, zahtevali su brze promene u načinu ljudskog razmišljanja i delanja. Ovakve promene su uslovljavale i velike turbulencije u socijalnim sistemima, koje pojedinac često nije mogao adekvatno da prati. Pritisak prevelikih zahteva realnosti dovodio je do neravnoteže u saznavnim, emocionalnim i motivacionim sistemima ličnosti. Neravnoteža postaje uzrok unutrašnjih konflikata koji ugrožavaju sve nivoe ljudskog sistema. Psihoanalitička teorija je ponuđenim načinom vrednovanja kognitivnih, konativnih i emotivnih nivoa psihološkog sistema, postala nova nada i vera u mogućnost da će komplikovani i kompleksni mentalni procesi dobiti racionalno objašnjenje. Za mučne egzistencijalne probleme pojedinca ponuđeno je relativno jednostavno i lako ostvarivo rešenje.⁸²

Iako je zasnovana na ideji da bude psihološka i psihijatrijska metoda u lečenju određene vrste psihičkih problema, psihoanaliza se etablirala i infiltrirala kao prateća disciplina u antropologiju, filozofiju i sociologiju. Idejnim konceptom o čoveku, kao višeslojnoj psihološkoj organizaciji, koja ne funkcioniše vođena isključivo racionalnim mišljenjem i prepoznatljivim emocijama, omogućila je svim društvenim naukama da svoje istraživačke poduhvate potkrepe novim

⁸² D. Krstić, *Psihološki rečnik*, op. cit., str. 447.

putevima koji vode ka pronalaženju naučne istine. Iako je psihoanaliza imala brojne protivnike i oponente, nastavila je svoj nesumnjivi uspon kroz čitav XX vek.

Sledbenici ove teorije obogaćivali su je novim idejnim konstruktima i novim tumačenjima, prateći dinamiku društvenih sistema. Dramatična društvena kretanja u XX veku, determinisana sa dva svetska ratna sukoba, otvarala su nova pitanja o motivima ljudskog ponašanja i smislu ljudskog postojanja. Psihoanalitička teorija je postala nezaobilazni koncept pomoću koga se objašnjavaju sve složeniji nivoi ljudskih interakcija. Iracionalna sfera, iz koje pristižu impulsi koji menjaju modalitet realnosti, prihvaćena je kao nesporni činilac strukture psihičkog aparata. Psihoanaliza, kao teorija koja ga je iznela na površinu kognitivnih ljudskih sistema, postala je svojevrsna savremena ideologija, bez koje je nezamisliva analiza emotivnih i konativnih procesa, a posebno konfliktnih situacija. Psihoanalitički koncept inspirisao je teoretičare u svim oblastima koje su se bavile društvenom sferom postojanja. Do današnjih dana nastaju nove teorije i prakse, u kojima Frojdova psihoanaliza deluje pokretački. I pojedini termini koje je tvorac psihoanalize koristio, postaju inspirativni za teorijska istraživanja. Takav primer predstavlja delo *Das Unheimliche* Mariele Cvetić.⁸³ Mariela Cvetić, teoretičarka umetnosti, bavi se Frojdivim pojmom *Das Unheimliche* smeštajući ga u različite teorije umetnosti. Interdisciplinarnim pristupom, vešto povezujući umetnost, kulturu, književnost i teorije prostora sa pojmom *Das unheimliche*, pokazala je da jedan izolovan pojam iz Frojdove teorije može osvetliti široko polje ljudske umetničke i teorijske delatnosti. Njen „prostor“ koji tumači primenjujući psihoanalitičku teoriju, nosi semiotičke i semantičke novine jer ga sagledava sa različitih diskurzivnih nivoa. Prostor je kod Mariele Cvetić geografska, sociološka, biološka i virtuelna odrednica. Kao takav gubi granice i istovremeno dobija nove. Pojam *Das unheimliche* autorki služi da postavi konekcije između Frojda, Lakana i Žižeka. Iako su ova trojica velikana psihoanalizu shvatali na različite načine, autorka ih je spojila tajnovitim pojmom *Das unheimliche*, postavljajući ga kao različitu kariku u jedinstvenom lancu koji označava zajedničku potragu za skrivenim značenjima uvek prisutne težnje za istraživanjem novog. Slojevitom analizom glavnih postavki psihoanalitičkih pojmova koje je postavio Frojd, njegovi sledbenici i oponenti, autorka stiže do osnovnog pojma koji je predmet njene analize. Razmatrajući ga kao nezavisni entitet, autorka polazi od njene prve upotrebe u Frojdivom delu naznačivši da ga je autor inaugurisao u polju

⁸³ M. Cvetić, *Das Unheimliche*, Orion Art, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011, str. 83-115.

kulture, čime ga označava kao termin koji se može istraživati u kulturološkom miljeu različitih zajednica i različitih vremenskih odrednica. Ali autorka samo naznačava Frojdovo interesovanje za *Das unheimliche*, jer ga odmah prevodi do drugih *označitelja* i nastavlja započetu potragu za suštinom pojma.

Psihoanaliza je dobila dimenzije filozofije sa nedefinisanim poljem istraživanja. Njena filozofska konotacija postavila joj je nove granice i proširila njen idejni koncept izvan psihologije. Sam Frojd je otvorio granice psihoanalize definišući je kao preventivnu i kulturološku disciplinu.⁸⁴ Ova odrednica psihoanalize, označena mišljenjem njenog tvorca, bila je u saglasju sa idejnim stavovima brojnih teoretičara kulture. Njima su psihoanalitičke determinante predstavljale transmitter novih ideja, koje su interaktivnim prilazom uspostavljale relacije sa svim oblastima kulturnog stvaralaštva. Težnja psihoanalize da objasni razmeštaj delova u okviru jedne celine, i njihove relacije koje se odvijaju u uslovnim granicama te celine, približili su je po idejnom konceptu *strukturalizmu*.

Mišel Fuko (Michel Foucault) strukturalizam posmatra kao filozofsku aktivnost, a ne kao teorijski, filozofski ili naučni sistem. To je jedna vrsta filozofskog strukturalizma u kome se uloga filozofije sastoji u tome da postavi dijagnozu sadašnjeg vremena.⁸⁵ Iako strukturalizam ne predstavlja jedinstveno koncipiranu teoriju, već orijentaciju koja je svoju primenu našla u mnogim oblastima nauke, njegovi konceptualni reprezentanti su, nesumnjivo proizašli iz lingvističke teorije Ferdinanda de Sosira.

⁸⁴ D. Krstić, *Psihološki rečnik*, op.cit., str. 477

⁸⁵ R. Triki, Mišel Fuko, *Estetika i arheologija slike*, prema: *Figure u pokretu*, op.cit., str. 259.

Žak Lakan (Jacques Marie Emile Lacan, 1901–1981)

Lakan je jedan od najznačajnijih sledbenika reformisanih stavova Frojdove psihoanalize. Uneo je velike promene u samu kliničku praksu psihoanalize, kao i u osnove strukturalizma i poststrukturalizma koji se odnose na filozofiju i teoriju umetnosti. Lakan smatra da većina Frojdovih sledbenika pogrešno tumači pojam *nesvesnog*, svodeći ga „tek na sedište instikata“.⁸⁶ On polazi od teze da *nesvesno* nije instinktivno, ni biološko, već pripada domenu lingvistike. Osnovna polazna tačke njegove psihoanalitičke teorije jeste koncept subjekta konstruisanog kroz jezik, i ključna teza je da je *nesvesno* strukturisano kao jezik. Tim stavom je povezao psihogenezu sa društvenim procesima, tumačeći da *nesvesno* proizilazi iz poretka znanja i predstavlja govor *Drugog*. To *Drugo* je različito/drugačije od svesti i ne može da se tumači kao njen integralni deo. *Drugo* se prikrija ili prikazuje kroz diskurs *nesvesnog*. Prema Lakanu, područje *nesvesnog* ne predstavlja posebno polje proučavanja, nego „teoriju analitičke prakse koja otkriva strukturu za koju tvrdi da je struktura *nesvesnog*, a psihoanalitičar je sastavni deo samog pojma *nesvesnog*“.⁸⁷ Svest je po Lakanu instanca obmane, (ne)razumevanja, ili pogrešnog razumevanja. „Nesvesno se pojavljuje tamo gde nešto u svesti zapinje, gde je praznina, nedostatak. Taj nedostatak se strukturise preko jezika, kao takozvanog označiteljskog lanca-preko simboličkih registara koji su uvek stariji i u hijerarhiji sveta viši od nas, preko konvencija, pravila, i zakona kojima se moramo potčiniti. Jezik je, u svojstvu oznake naš zakon“.⁸⁸ Subjekt je, po Lakanu, nesvesno definisan i konstutuisan u jeziku. U lakanovskoj psihoanalizi subjekt podleže zakonu simboličkog poretka i predstavlja mesto samoobmane. On napominje da tamo gde subjektu nedostaje reč, ona će dolaziti iz postojećeg jezika. Zato Lakan govori da smo mi „pregovoreni“ tj. da mi postojimo pre jezika i da neravnotežu između nas i reči popunjava govor.

Lakanova teorija se zasniva na nekoliko strukturalno-lingvističkih modela psihoanalitičkih pojmova:

⁸⁶ J. Lakan, *The agency of the letter in the unconscious on raeson since Freud*, Tavistock Publications, London, 1977., str. 144.

⁸⁷ M. Šuvaković, *Pojmovnik...* op.cit., str. 611.

⁸⁸ Ibid.

1. psihoanaliza tek pomoću lingvistike može postati nauka, pa se zato teorijska psihoanaliza često služi matematičkim formalizacijama (matemima, grafovima i topološkim predstavama);
2. psihoanaliza otkriva u *nesvesnom* celu strukturu jezika, tj. *nesvesno* je strukturisano kao jezik;
3. analiza jezika zasniva se na znaku određenom binarnim odnosom *označitelja* i *označenog*, tj. na desosirovskoj semiotici;
4. dominantni element znaka je *označitelj*, a *označitelj* je i čista materijalnost otvorena različitim značenjima i ono što predstavlja subjekt drugog *označitelja* (ovaj *označitelj* biće *označitelj* zbog koga svi ostali *označitelji* predstavljaju subjekt);
5. razlikuju se pojmovi *simboličkog*, *imaginarnog* i *realnog*, tj. *simboličko* je delovanje i efekt jezika kojim nastaje smisao i značenje, *imaginarno* je slikovna predstava, a *realno* je ono što se ne može simbolizovati (praznina), odnosno ono što je različito od svakidašnje realnosti koju vidimo i koja je uvek u području *simboličkog*.⁸⁹

Lakanovu teoriju odlikuje neesencijalističko tumačenje pojmova koje određuju polnu diferencijaciju. Pojmovi kao što su muško, žensko, majka, otac, muškost i ženskost, ne definišu bio-psiho-socijalnu organizaciju, već predstavljaju poziciju u simboličkom poretku. Lakan ih definiše u svetlu postrukturalističke semiotike, postavljajući okvir u koji smešta elementarne semantičke kategorije-*označitelja* i *označenog*. Ovim terminima poništava biološke kategorije ličnosti, isključuje njihove osnovne simbole, menja simboličko značenje, prevodeći ih na nivo znaka, osnovne strukturalne jedinice interteksta. Takvim postupkom Lakan, psihoanalitičar, dovodi svoje psihijatrijske stavove u korelaciju sa Lakanom, lingvistom i filozofom, i praktično pokazuje kako se dve, naizgled različite teorije kao što su psihoanaliza i teorija teksta ulivaju jedna u drugu. Biološke i energetske pozicije psihoanalitičke teorije dobijaju novi kvalitet i uz pomoć specifične metonimije, pojmovi ove teorije bivaju zamenjeni pojmovima teorije jezika. Pojam falusa se u Frojdovoj psihoanalizi koristi u opisu jedne od razvojnih faza dečje seksualnosti, a Lakan, umesto seksualnosti koristi simboličke matrice u kojima falus predstavlja

⁸⁹ M. Šuvaković, *Pojmovnik...* op. cit., str. 611.

obeležje zakona oca i simboličkog poretka. Ulogu falusnog simbola Lakan je objasnio kroz *stadijum ogledala*. Ovom konstrukcijom Lakan predstavlja model po kome ličnost stiče individualnost. Primarna spoznaja granica sopstvene ličnosti stiče se susretom sa likom u ogledalu. Realna fasciniranost deteta sopstvenim likom u ogledalu za Lakana predstavlja inicijalnu fazu razvoja *nesvesnog*.⁹⁰

Opservirani lik u ogledalu predstavlja imaginarnu granicu sopstvenog bića, koja se percipira kao celina. Celina je fiktivna, pošto dete u ranom razvojnem periodu ne odvaja sopstveno biće od majke. Njegovo jedinstvo predstavlja jedinstvo sa majkom. Dekonstrukcijom imaginarnog jedinstva sa majkom počinje proces potrage za individualnošću. Proces sticanja autonomije ide preko usvajanja jezika. Prihvatanjem jezičko-kulturoloških pozicija, razbija se ogledalo i podeljeni subjekt kreće ka ostvarenju želja za celovitošću. Objekat tih želja predstavlja falus, obeležje zakona oca i simboličkog poretka, definisan jezikom poststrukturalističke semiotike kao *označitelj*. *Označeno*, koje se nalazi u stalnoj potrazi za celovitošću, putem jezika, pomera svoju težnju na nove objekte i zbog toga gubi jedinstvo sa *označiteljem*. U ovom segmentu Lakanovog ogleđa, *stadijum ogledala*, uočava se otklon od Sosirove teorije znaka. U Sosirovoj teoriji, znak je dijalektičko jedinstvo *označitelja* i *označenog*. Takvo jedinstvo ne postoji u Lakanovom ogledu. Između *označitelja* i *označenog* nalazi se imaginarna pregrada koja ne omogućava jedinstvo znaka, već predstavlja otpor koji postaje bitan element u samom procesu označavanja.⁹¹ Filozofske ideje Žaka Lakana modelirale su teorije kritike i književnosti i uticale na savremene filozofske pravce, sociologiju, antropologiju ali i na umetničko stvaralaštvo. Kako bi praktično razradio teorijske koncepte svojih dela, Lakan je često posezao za primerima koje je pronašao u umetnosti. Najviše je koristio književna dela i vizuelnu umetnost. U brojnim seminarima koje je održao studentima i poklonicima njegove misli, predmet analize bile su priče Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe), *Hamlet* Viljema Šekspira (William Shakespeare), Sofokleova *Antigona*, pesme Viktora Igoa (Victor Hugo), kao i Holbajnova (Hans Holbein) slika *Ambasadori*.⁹² Lakanova teorija predstavljala je inspiraciju za brojne teoretičare, koji su svojim idejama i inventivnim stavovima značajno doprineli studioznoj analizi savremenog umetničkog stvaralaštva. Autori koji su u svojim radovima koristili isključivo Lakanovu teoriju, kao

⁹⁰ J. Lacan, *The agency of the Letter in the unconscious or reason since Freud*, Tavistock Publications, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 164.

⁹¹ J. Lacan, *The agency of the Letter...*op.cit., str. 164.

⁹² L. Prišing, *Žak Lakan*, prema: *Figure u pokretu*, op.cit., str. 428.

pokretački model, okupljeni su oko američkog časopisa *Lacanian Ink*, i u okviru slovenačke škole lakanovske filozofije. Filozofska i psihoanalitička teorija Žaka Lakana je originalno značajno delo, višestruko utkano u evropsku i svetsku kulturu. Njegovo delo, kao i delo Julije Kristeve, oslobodila su psihoanalitičku teoriju Frojdrovog redukcionalizma. Originalnim postavkama otvorili su nove puteve za objašnjenja vezana za funkcionisanje kompleksnog psihičkog sistema čoveka, i potvrdili da je psihoanaliza neiscrpni pokretački impuls za nove ideje i teorije. Lakanova filozofska teorija je značajna za savremenu estetiku jer je eklektička i hibridna. Idejni koncept *nesvesnog (podsvesnog)*, kao osnovni princip svih psihoanalitičkih pravaca i škola etablirao se, gotovo kao neminovnost, u sve pravce umetničkog stvaralaštva.

Umetnički performans u svetlu psihoanalitičkog diskursa

Performans u ontološkom značenju predstavlja pokret i akciju. Umetničko delo koje ne trpi konvencije i stege nametnutih pravila, eksponira se kao priča, tekst, jezik i telo. Performans umetnik sopstvenim telom kreira delo koje kroz različite forme znakova, saopštava svoju poruku. Telo je biološki sistem koje sopstvenu energiju transformiše u akciju. Akcija je konstrukt kognitivnih, konativnih i emotivnih sistema koji determinišu pravce ekspresivnosti dela. Pokrenuta je energijom koja je produkt biohemijskih aktivnosti tela, čija konsekvencnost ima jasne fiziološke odrednice. Pojam energije, korišćen izvan fizioloških granica, ima različite konotacije, i najčešće asocira na psihoanalitički pojam koji je u klasičnoj psihoanalizi označen terminom *libido*. Telo performans umetnika proizvodi energiju biološkim delom svog sistema, kako bi pokrenulo fizičku akciju. Istovremeno, to isto telo produkuje mentalnu energiju koja oblikuje i eksponira akcijske segmente. U kontekstu prezentovanja ovakvih činjenica, telo performans umetnika ne može da se razlikuje od bilo kog tela, bilo kog umetnika, ili bilo kog subjekta, jer je opšte poznato da je ljudsko telo biološki mehanizam čije aktivnosti produkuju bioenergiju. Bioenergija bilo kog živog subjekta označava prisustvo aktivnih životnih procesa. Segment bioenergije, nastao aktivnostima mentalnih sistema, prema predstavniku i reformatoru psihoanalize Jungu (Carl Gustav Jung) predstavlja *libido*.⁹³ *Libido* performans umetnika je kreator i realizator akcije koju prezentuje telo. Produkt te akcije je samo telo kao umetničko delo.

⁹³ S. Blekburn, *Filozofski rečnik*, op.cit., str. 187.

Akcija *libida* se transformiše u delo koje u završnom stadijumu ponovo postaje *libido*. Sam *libido*, kao energetska konstrukcija, u performansu postaje umetničko delo. On je promenljiv i prilagodljiv aktuelnoj dinamici. Kvalitativna i kvantitativna transformacija libida, uslovljava nove energetske transmisije do tela performansa umetnika. U procesu transformacije neutralna energija *libida* se polarizuje po principima ontološke matrice, omeđene osnovnim instinktima-*Erosom* i *Tanatosom*. Scensko telo umetnika postaje poprište delovanja polarizovanih energetskih sila-*Erosa*, kreativne energije, usmerene ka ljubavi i stvaranju, i *Tanatosu*, destruktivne energije, usmerene na razaranje, patnju i mrak. Telo umetnika performansa pokretano ovim instinktima, koji nisu uvek otvoreno suprotstavljeni, eksponira svakim svojim segmentom doživljaje, događaje i osećaje, koji svaki za sebe predstavljaju poseban entitet i posebno delo. Telo performansa umetnika postaje pozornica, na kojoj svaki njegov deo ima ulogu određenu delovanjem dva suprotstavljena instinkta. Eksponira se kao erotizovani objekt, sa manifestnim ili skrivenim seksualnim simbolima. Ispoljava sopstvenu ranjivost nizom osećanja poput strepnje, čežnje, bola, straha, teskobe, radosti. Predaje se igri, regredira na infantilni stadijum i oslobađa maštu. Ono pokazuje sklonost ka ritualnim radnjama i magijskim doživljajima. Ono je *svesno* i *nesvesno*, manihejsko, religiozno i anarhično.

Da li telo performansa umetnika projektuje unutrašnji svet samog umetnika?

Na ovo pitanje odgovorio je performans umetnik Vito Akonci: „Moje telo može biti mesto na kome se događaj odigrava, moje telo ne zahteva mesto, ja ne zahtevam sebe”.⁹⁴ Ako umetnik „*ne zahteva sebe*” njegovo telo nesporno nosi pečat umetnikove individualnosti, ali njegova priča ima širu konotaciju, koja specifičnim jezikom govori o događajima izvan njegovih granica, i prenosi poruke koje slikaju realnost, prezentovanu interaktivnim i multidimenzionalnim estetikama. Svest umetnika u kognitivnoj sferi nosi sopstveno iskustvo i sopstvene simbole, ali i pravila, norme i estetske vrednosti socijalnih sistema, sa kojima je bio i sa kojima jeste u interakciji. *Ego* umetnika, kao instance mentalnog aparata, ima ulogu da održi odnos prema unutrašnjoj i spoljašnjoj realnosti. Kreirajući svoje umetničke poruke koje će poslati preko tela, performans umetnik ima ograničen instrumentarijum za prenos. *Ego* predstavlja realnost, i sa nivoa realnog trenutka u kome šalje poruku, treba da korespondira sa realnošću primaoca. Poruka *Ega* performansa umetnika ne može da bude prepoznata kao realnost kod primaoca.

⁹⁴ V. Akonci, *Rubbing piece*, 1971., www.frietze.com/issue/review/vito-akonci, pristupljeno 19.11. 2013.

Trenutak označen kao realnost za Lakana predstavlja fikciju koja se kao ekran umeće između umetnika kao subjekta, i druge instance koja ne može jednostavno da se otkrije. Tu instancu Lakan označava kao *Realnost* (obeležavanje imenice velikim slovom daje joj formu subjekta–*Drugog*, jer pomoću nje može da se izvrši konekcija između subjekta (umetnika) i subjekta *Drugog*).⁹⁵ Pošto je, po Lakanu, realnost fikcija, ona može da se prenese preko jezika. Ovakvom tezom Lakan psihoanalizu približava lingvistici. Biološko telo, koje nosi mentalnu energiju, estetikom jezika tu energiju transformiše u tekst koji prenosi poruku *Ega* umetnika. Poruka preneti značima jezika postaje razumljiva primaocu. Pomeranjem energetskih nivoa, sa nivoa freudovskog *Ega* na nivo Sosiurovog znaka, Lakan poništava biološko telo, i promovira ++-simboličko telo–znak. Telo–znak ne može potpuno da neutrališe biološko telo, a biološko telo ne može da sopstvenim jezikom iskaže sve što je telu–znaku omogućeno. Biološko telo i simboličko telo nisu ni suprotstavljene ni komplementarne kategorije. Ne predstavljaju dinamsku celinu, jer se uvek u mnoštvu repetitivna i kompetitivna, pokazuje i prikazuje jedan nedorečen deo. Taj nedorečeni deo se odnosi na biološko telo, koje ne može da nametne svoje antropomorfne odrednice. Ta uslovna praznina biva popunjena retoričkom ekspresijom, koja u završnoj instanci, određuje telo kao znak. Telo–znak, kao dominantna ekspresivna komponenta, nosilac je simboličkih odrednica realnosti. Simbolička realnost, samo segmentarno može da korespondira sa realnošću umetnika. Simbolička realnost, ne predstavlja princip realnosti performans umetnika. *Nesvesno* (Freudov Id), kao mesto nerazrešenih konflikata i potisnutih seksualnih frustracija, nosi neosvešćenu energiju, čiju dominantnu odrednicu čini princip zadovoljstva. Težnja *Ida* da zadovolji sopstvene prohteve, kontroliše *Ego*, suprotstavljajući se njegovoj dinamici. Prema Freudovom tumačenju, fantazije i snovi predstavljaju kompromis između *Ida* i *Ega*. Freud navodi da se i umetničko stvaralaštvo može, u simplifikovanom prenosnom značenju, shvatiti kao kompromis između potisnutih težnji *Ida* i cenzure *Ega*. Umetničko delo je, po Freudu, proizvod nastao sublimacijom nesvesnih želja umetnika.⁹⁶

Ako bi se Freudova teza primenila kod performans umetnika i njihovih dela, eksponiranih preko tela, neosvešćene, potisnute težnje umetnika bi pronašle put da se preko umetnikovog scenskog

⁹⁵ M. Švakić, *Filozofske igračke teatra, rukopis knjige Paragrami tela/figure*, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001, str.16.

⁹⁶ S. Freud, *Rad pomeranja*, op.cit., str. 311.

tela, sublimacijom eksternalizuju, preobraćene u umetničko delo. Umetnik bi ovakvim, nesvesno izvršenim manevrom, bio na dvostrukoj dobiti:

- oslobodio bi se potisnutih realnosti neprihvatljivih težnji i fantazija;
- uz pomoć nesvesnog sadržaja kreirao bi delo, pomoću koga bi uspostavio kreativniji kontakt sa realnošću.

Umetnik (pa i performans umetnik), prema Frojdovom mišljenju sopstvenu energiju *nesvesnog* ne potiskuje, već je zahvaljujući talentu, transformiše u energiju stvaranja, čiji je rezultat umetničko delo. Teskoba, strepnja, sumnja, seksualne fantazije i strahovi, koji svojom violentnom snagom teže da probiju granice *Ega*, mogu da se eksternalizuju i involviraju svoje simbole u umetničko delo. Stvaralačkim impulsima *Erosa*, specifičnom reifikacijom, preteća destrukcija se materijalizuje u čulima pristupačan predmet – umetničko delo. Ako bi se prihvatila ova Frojdova teza, u procesu tumačenja performansa, neizbežno bi se upalo u zamku jednostranosti i simplifikacije. Performans bi predstavljao projekciju nesvesnog sadržaja performansa umetnika. Takvo čitanje bi reprezentovalo performans kao autističnu, ritualnu inscenaciju, čija je estetika u službi zaštite subjekta (umetnika) od dezintegracije.

Lakan koristi druge puteve kako bi stigao do suštine *nesvesnog*. On eksplicitno govori o *nesvesnom* kao lingvističkoj kategoriji, koja je strukturirana kao jezik.⁹⁷ Navodi da „u nesvesnom treba videti učinke koje govor ima na subjekta”.⁹⁸ Ako se prati Lakanova teza o *nesvesnom* kao lingvističkoj kategoriji, dolazi se do postavke Sosirove lingvistike, u kojoj je osnovna jedinica jezika *znak*, koji u sebi sadrži dijalektički odnos *označitelja* i *označenog*. Lakan, međutim, koncept znaka predstavlja mnogo složenije. Definiše *označitelja* „kao ono što zastupa subjekt za drugog *označitelja*.”⁹⁹ Ovakvom odrednicom mesta *označitelja*, Lakan polazi od teze da *označitelj* i *označeno* ne predstavljaju kompatibilnu komunikaciju, kao u lingvističkim teorijama.

Pošto je komunikacija *označitelja* i *označenog* fluidna, u procesu označavanja *označeno* nije kompletno označeno. Ta insuficijentnost u procesu označavanja, uslovljava da se *označenom* ne

⁹⁷ L. Prišing, *Žak Lakan*, op.cit., str. 416.

⁹⁸ J. A. Miller, *Jacques Lacan, The Seminar Book XI, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964. Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London, 1977, str. 126.

⁹⁹ Ibid.

može pristupiti u polju govora, jer je ono, zbog nekompatibilnih konekcija sa *označiteljem*, neprepoznato *označitelju*. *Označitelj* ne može da se organizuje u odnosu na *označeno*, jer se oni ne prepoznaju i ne razumeju. *Označitelj* može da se integriše tek kada se susretne sa drugim *označiteljem*. Ta dva *označitelja* nisu komplementarna, pa označiteljski process kojim se struktuirao prvi *označitelj*, predstavlja razliku između prvog i drugog *označitelja*. Razlika između dva *označitelja* predstavlja mesto potencijalnog odsustva drugog *označitelja*.¹⁰⁰ Pomenuta dva *označitelja*, prema Lakanu, mogu da stupe u komunikaciju, tek preko tog, trećeg momenta, koji predstavlja *transmitter*. Treći momenat je zapravo praznina njihovog mogućeg odsustva. Po Lakanu, označavanje bez trećeg momenta ne bi bilo moguće.¹⁰¹ Treći momenat može da se tumači pojmom *ideologem* Julije Kristeve,¹⁰² što može da predstavlja još jedan konektivni momenat između psihoanalitičkih i lingvističkih teorija. Treći momenat može da asocira i na *Das Unheimliche* Mariele Cvetić¹⁰³, što predstavlja potvrdu interdisciplinarnosti Lakanove teorije, pošto je autorka povezuje sa kulturalnim teorijama prostora.

U kontekstu Lakanove analize *nesvesnog*, *nesvesno* performans umetnika ne utiče na kreiranje umetničkog dela. *Nesvesno*, kao polje govora, kao *Drugo*, kao *označitelj*, jeste u neprekidnoj potrazi za *Trećim*. *Svesno* performans umetnika ne može da bude označeno u odnosu na *nesvesno*, bez posredničkog uticaja *Trećeg*. *Nesvesno* kao znakovni konstrukt, predstavljen kao *označitelj*, može da se ostvari preko drugog *označitelja* koje predstavlja *svesno*. *Svesno* i *nesvesno* performans umetnika, kao dva *označitelja*, svoj odnos ostvaruju preko tela. Telo umetnika povezuje *označitelje*, eksponirajući se kao neprekidna težnja i nemogućnost uspešnog označiteljskog zastupanja subjekta.¹⁰⁴

U dinamičkoj interakciji dva *označitelja* nastaje umetničko delo. Predstavljeno je telom koje interpretira tekst nastao označiteljskim procesom između dva *označitelja*. Tekst tela performans umetnika prezentuje istraživačke procese koji se događaju u *nesvesnom*. Zbog specifične strukture *nesvesnog*, umetnički rukopis performansa nikada nije dorečen i ne predstavlja celinu. Njegov koncept uvek pokazuje nedovršenost. Kroz tu nedovršenost se eksponira umetnička ekspresivnost performansa. Performans umetnik ima ulogu autora i učesnika. Koristi svoje telo

¹⁰⁰ J. A. Miller, *Jacques Lacan, The Seminar*..op.cit., str.126.

¹⁰¹ Ibid., str. 149.

¹⁰² J. Kristeva, *Problem strukturisanja teksta*, *Delo*, br. 1, Beograd, 1971, str. 23-25.

¹⁰³ M. Cvetić, *Das Unheimliche*, op.cit., str. 83.

¹⁰⁴ L. Prišing, *Žak Lakan*, op.cit., str. 421.

kao sredstvo pomoću kojeg prenosi sadržaje dva *označitelja*: *svesnog* i *nesvesnog*. Sadržaji ove dve instance nisu kompatibilni, niti suprotstavljeni. Nemaju konzistentnu formu ni sadržaj. Ne predstavljaju realnost, ali ne predstavljaju ni imaginarni svet. Nisu socijalno angažovani, a ni neutralni. Sadržaji potiču iz prošlosti, sadašnjosti i nagoveštavaju budućnost. Necenzurirani su od nadređene instance (Frojdovog *Super-ega*) jer u komunikaciji dva *označitelja*, ne postoji definitivna označenost subjekta, pa ni njegovih instanci. Zbog eksponiranih sadržaja, performans predstavlja eklektički spoj značenja, od kojih ni jedno nema nadređeni sadržaj u odnosu na druga. Značenja u performansu mogu da budu predstavljena prepoznatljivim oznakama prisutnim u aktuelnom trenutku nastanka i eksponiranja performansa. Mogu da predstavljaju simbole, magijske oznake i rituale koji imaju univerzalnu konotaciju i značenja teško razumljiva primaocu. Ona eksponiraju unutrašnja stanja i svesna doživljavanja performans umetnika, koja su data u neskrivenoj i skrivenoj formi, zbog specifične konfiguracije *svesnog* u ulozi *označitelja*. Takođe mogu da predstave umetnika kao subjekt i telesni objekt. Oni u jednoj determinanti uslovljavaju mogućnost transfiguracije tela. Transfiguracija može da obuhvati široko polje znakovne ekspresivnosti. Telo može da se preobrati iz promotera snova, erotizovanih fantazija i rituala, u telesne gestove spremne na profana činjenja i izlaganja opasnostima i proverama izdržljivosti. Telo performans umetnika kao označiteljska akcija ne robuje socijalnim konvencijama. Njegova realnost ne korespondira sa konvencionalnom realnošću. Njegova dinamika i estetika su neselektivno istraživačke. Ne eksponira se seksualnim atributima, jer Lakan smatra da „muško i žensko nisu biološka određenja, već simbolne pozicije subjekta.”¹⁰⁵

Iako ne eksponira sopstvenu seksualnost, telo umetnika može da bude erotizovano, prikazivanjem simbola čije značenje, na ontološkom nivou ima konotaciju erotičnosti. Pošto ne može da prikaže dinamičko jedinstvo/nejedinstvo *označitelja* i *označenog*, telo performans umetnika ne eksponira doživljaj celovitosti, već fragmentarne doživljaje. Potrebno mu je „ogledalo” kako bi doživelo sliku celovitosti. To „ogledalo” predstavlja publika, koja u performansu učestvuje kao pasivni posmatrač ili aktivni činilac. Interakcija između performans umetnika, odnosno njegovog dela i publike, može da se označi psihoanalitičkim terminom –*transfer*. *Transfer* predstavlja prenos izvođenja operacija u oblasti koje se razlikuju od onih u

¹⁰⁵ L. Prišing, *Žak Lakan*, op.cit., str. 426.

kojima su te operacije prvobitno razvijene.¹⁰⁶ Događaj prenet telom preformans umetnika, čulnim i konativno, kognitivno-emotivnim sistemima, stiže do posmatrača (publike). U performansu nema posrednika između posmatrača i izvođača, tako da se događaj (umetničko delo) instalira direktnim dejstvom na posmatrača (publiku). Reakcija publike i preuzimanje nekih sekvenci događaja, uslovljava razmenu poruka i stvaranje kontratransfera. Psihološki odnosi koji se uspostavljaju između izvođača događaja i posmatrača odvijaju se neposredno, bez podrške bilo kavih artefakta. Interakcija između izvođača i posmatrača koja se odvija u lociranom egzistencijalnom činu, na sceni akcije, otvara scenu *nesvesnog*.¹⁰⁷ Na sceni *nesvesnog*, koje je u trenutku događanja nosilac kondenzovanih potisnutih sadržaja, premeštenih tokom transferno-kontratransfernih relacija, dolazi do oslobađanja učesnika od socijalnih konvencija. Uspostavljeno polje transfera i nontransfera otkriva realnost *nesvesnog*.¹⁰⁸ *Nesvesno* se ponovo instalira kao nezaobilazna instanca u teorijskom pristupu umetničkom delu pošto umetnost, po Lakanu, predstavlja istraživanje rada *nesvesnog*.¹⁰⁹ Istraživački procesi rada *nesvesnog* zahtevaju od umetnika veliku mentalnu i fizičku snagu, motivaciju i erudiciju, radoznalost i samokontrolu.

Marina Abramović je na sesijama u Firenci 2010. i Vašingtonu 2011. iznela sopstvene stavove o osobinama koje treba da poseduje performans umetnik. Svoje viđenje nominovala je terminom *manifesto*.¹¹⁰ Prikaz dat u performans formi, predstavlja studiju ličnosti umetnika, sa moralnim, odnosno etičkim, profesionalnim i univerzalnim karakteristikama. Načela umetnice predstavljaju njen životni kredo. U *manifestu* Marina Abramović postavlja visoke zahteve koje treba da ispuni umetnik, kako bi kao ličnost bio u poziciji da stvara umetnička dela, jer kako umetnica navodi: „*umetnost je kiseonik društva*“.¹¹¹

Umetnik po Marini Abramović:

- Ne treba da laže sebe ni druge;
- Ne treba da krade ideje drugih umetnika;

¹⁰⁶ D. Krstić, *Psihološki rečnik*, op.cit., str. 637.

¹⁰⁷ M. Šuvaković, *Filozofske igračke teatra...* op.cit., str. 15.

¹⁰⁸ M. Šuvaković, *Filozofske igračke teatra...* op.cit., str. 15.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹¹ grandevetro.blogspot.com/.../marina-abramovic-artists-life-manifesto.html, pristupljeno 17.11. 2013.

¹¹² Ibid.

- Ne treba da prvi kompromise sa sobom kada je u pitanju njegova umetnost;
- Ne treba da stvara idola od sebe;
- Treba da širi erotsku misao svetom;
- Treba da i sam bude erotičan;
- Treba da pati, jer iz patnje dolazi najbolja inspiracija;
- Treba da traži inspiraciju duboko u sebi, jer dok gleda u sebe približava se univerzumu;
- Umetnik je univerzum.

Navedenim stavovima umetnica određuje slojevitost ličnosti umetnika obuhvatajući njegovo svesno i nesvesno biće, kako bi prenela da je umetničko delo čin promišljenog delanja stvaraoca. U performansu umetnosti telo umetnika je nosilac događaja. Akcija tela je umetničko delo. Vođena je kognitivnim, konativnim i emotivnim sistemima umetnika, ali umetnik nije umetničko delo. On je vlasnik tela, ali nije vlasnik dela. Telo govori jezikom koji ne mora da bude isključivo jezik umetnika, izražava psihološka stanja koja ne pripadaju samo umetniku. Ekspresivnost tela kao umetničkog dela može da predoči unutrašnja stanja umetnika, i može da „zastupa” realnost umetnika i realnost Lakanovog *realnog*. Telo umetnika može biti subjekt i objekt.

U performansu (*Cut Piece*), Joko Ono predstavlja telo kao objekt. Objekt je, prema osnovnim postavkama Frojdove psihoanalize, ono prema čemu je usmerena dinamika ličnosti. U performansu, telo umetnice je u neutralnoj poziciji prema publici koja se nalazi u ulozi subjekta. Subjekt, kao središte mentalnih procesa, nije jedinstvena dinamička celina. Sastoji se iz više nezavisnih subjekata, povezanih odnosom prema objektu. Odnos prema objektu nije konzistentan, jer svaki subjekt uspostavlja odnos prema objektu, preko sopstvenog Ega. Na početku performansa *Ego* subjekta je u neutralnoj poziciji prema objektu–telu. (Publika se nalazi u ulozi posmatrača). Dinamiku pokreće objekt, pozivajući publiku da promeni neutralni status, i preuzme aktivnu ulogu u performansu. Interakcija se uspostavlja tako što svaki posetilac prilazi umetnici i makazama odseca jedno parče njene haljine. U performansu se akcija odvija obrnutim

smerom od akcije u psihoanalitičkoj teoriji, gde subjekt usmerava delovanje prema objektu. Ovakav smer predstavlja umetničku kreativnost, kojom je oblikovana umetnička estetika performansa. Tek pošto je akcija usmerena ka publici, uloge su dobile svoje konotacije. Umetnica je nepomično sedela, čime je i vizuelno predstavila sopstveno telo kao objekt. Akcija objekta razlaže jedinstveni korpus subjekta na niz ekvivalentnih činilaca. Ekvivalentnost se ogleda samo u spoljašnjim manifestacijama odnosa sa objektom. Svaki posetilac na isti način prilazi objektu-telu i na isti način uzima makaze kako bi odsekao parče haljine. Svaki subjekt, međutim, na nivou svog mentalnog sklopa doživljava objekt na svojstven način. Odnos prema objektu je kreiran unutrašnjom dinamikom ličnosti. Subjekt prema objektu projektuje neosvešćene sadržaje *nesvesnog*, želje i emocije.

Projekcija, u Frojdovoj psihoanalizi, označava izmeštanje unutrašnjih sadržaja izvan ličnosti i njihovo transformisanje. Transformisani sadržaji, za osobu koja ih je projektovala imaju odlike realnosti. U performansu, transformisana realnost subjekta ne može da bude usmerena prema objektu, zbog cenzure *Superega* (Nad-Ja). Ovu instancu ne predstavljaju samo kontrolni obrisi introjektivane realnosti pojedinačnih subjekata, već konstrukt sačinjen od svih *Superega* prisutnih posetilaca. Taj zajednički *Superego* povezuje publiku u jedinstven subjekt. Manifestni odnos prema objektu modeliran je svešću o prisustvu drugih. Prisustvo drugih u svesti svakog subjekta pokreće *Superego* da pojača cenzuru nad potisnutim i neosvešćenim sadržajima *nesvesnog*. Introjektivane socijalne norme i zahtevi realnosti suprotstavljaju se projektovanim sadržajima *nesvesnog*. Zajednički *Superego* subjekta modelira ekternalizovani način odnosa sa objektom.

(Svi učesnici iz publike, gotovo identičnim pokretima odsecaju malu parčad haljine umetnice, ne pokušavajući da otkriju one delove tela koji određuju seksualne atribute. Samo jedan učesnik odseca, relativno veliku parčad haljine u predelu grudi, dok ne stigne do grudnjaka i odseče naramenice).

Unutrašnja dinamika subjekta koja kreira odnos prema objektu, u sebi nosi strukturalne odlike razvojnih faza ličnosti, čiju autentičnost ne ispoljava zbog zabrana *Superega*. U pomenutom performansu subjekt sačinjen od više subjekta (podeljeni subjekt) razvija prema objektu čitavu lepezu emocija koje se kreću od afirmativnih i empatičkih, do destruktivnih. U svakom subjektu se odigrava klasična dinamika Frojdovog diskursa: sadejstvo suprotstavljenih instinkta *Erosa* i

Tanatos. Objekt-telo u performansu može da se eksponira transfornom ulogom, jer je pokrenulo sadržaje mentalnih sistema publike.

U Lakanovom psihoanalitičkom diskursu, scensko telo u performansu *Cut Piece* moglo bi da predstavlja *nesvesno*. Po Lakanu, *nesvesno* je strukturirano kao jezik. U označiteljskim procesima znak karakteriše asimetrično jedinstvo *označitelja* i *označenog*. Ako se telo identifikuje kao znak, u procesu označavanja, potrebno je da se odrede determinante *označitelja* i *označenog*.

Lakanov stav da *označitelj* zastupa subjekt za drugog *označitelja* navode da se *označeno* traži izvan tela-znaka. *Označitelj* tela-znaka ne može da zastupa subjekt (umetnicu) bez drugog *označitelja*. Subjekt (umetnica) je podeljena unutar sopstenog tela na *nesvesno*, koje je strukturirano kao funkcija simboličkog i *svesno*, koje je zastupnik realnosti. Ako je *nesvesno označitelj*, da li *svesno* može da bude *označeno*? Pošto *nesvesno* predstavlja diskurs *Drugog*, *svesno* ne može da bude *označeno*, jer je njegova znakovna konstelacija drugačija, i ne može da mu se pristupi preko polja govora *Drugog*. Takva dinamika nameće zaključak da je telo u performansu i objekt i subjekt. Sastoji se od dva *označitelja*, od kojih ni jedan nije kompletan, pošto ne može da se realizuje proces označavanja. Ova dva *označitelja* mogu da stupe u međusobni odnos posredstvom trećeg momenta, koji u performansu predstavlja publika. Označiteljski proces između *označitelja* i subjekta može da se preciznije predstavi teorijskom postavkom Slavoj Žižeka.¹¹²

Strukturiranje označiteljskog polja Žižek predstavlja u obliku tri forme: jednostavne, razvijene i opšte.

1. jednostavna forma bi predstavljala publiku kao jednog *označitelja* koji zastupa subjekt (*svesno* umetnice) za drugog *označitelja* (*nesvesno*);

U pomenutom performansu bi tu formu predstavljao trenutak pre nego što posetioci krenu ka umetnici da makazama odsecaju parče njene haljine;

2. razvijena forma bi predstavljala *nesvesno* kao *označitelja*, koga za subjekt zastupa bilo koji *označitelj*;

¹¹² S. Žižek, *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984, str. 30-36.

Reč bibbila o situaciji kada posetioci prilaze umetnici, i gotovo identičnim pokretima isecaju parčiće haljine); 3. Opšta forma predstavlja situaciju kada jedan *označitelj* zastupa subjekt za sve druge *označitelje*.

U performansu je dat (označitelj) u delu kada jedan posetilac menja pravila u komunikaciji između umetnice i publike, i odseca veliko parče njene haljine na grudima, trudeći se da joj iseče grudnjak i otkrije grudi. U performansu operacija označavanja predstavlja umetničko delo. Formalni kraj performansa otkriva da proces označavanja nije završen. Označitelji (publika) nisu potpuno isekli haljinu, niti su ostvarili projektovane ciljeve prema objektu. Delo je postojalo u vremenu trajanja i ostalo otvoreno za novi proces označavanja.

Marina Abramović u više performansa predstavlja svoje telo kao objekt. Performans *Ritam O*¹¹³ umetnica je izvela 1975. godine u galeriji *Mora* u Napulju. U performansu je izvela veoma opasan eksperiment, uključujući publiku kao aktivnog aktera u delo. Delo zapravo predstavlja analizu karakternih osobina učesnika. Grupno i individualno ponašanje posetilaca može da predstavlja posebnu karakterološku studiju sa implikacijama socioloških, antropoloških i psiholoških elemenata. U kontekstu klasičnih Frojdovih teorijskih postavki, performans *Ritam O* može da predstavlja čitav psihoanalitički korpus. Iako u performansu, kao umetnosti akcije, interaktivnost uspostavljena između umetnice i publike predstavlja umetničku determinantu, pre nego što je akcija dobila formu, potrebno je da se napravi preliminarna analiza procesa konstruisanja objekta. Telo umetnice je označeno kao objekt, radom *Ega* (*svesnog*). Prevalentni zadatak *Ega* je održavanje kvalitetnog odnosa prema unutrašnjoj i spoljašnjoj realnosti. Za *Ego* (*svesno*) unutrašnja realnost je nesloboda, pošto je permanentno pod pritiskom *Ida* (*nesvesnog*) i *Superega* (*Nad-Ja*). Spoljašnja realnost je fikcija sačinjena od različito komponovanih trenutaka, koji postoje kao zbir suprotstavljenih vektorskih sila. *Ego* umetnice ima svoju realnost, *Id* ima sopstvene potrebe i principe. *Superego* je posebna fikcija sačinjena od introjektovanih objekata.

Postavlja se pitanje čija realnost treba da uspostavi komunikaciju i identifikuje značenja eksterne realnosti?

Realnost svake instance (*Ida*, *Ega* i *Superega*) nosi ontološke, socijalne i psihološke karakteristike umetnice predstavljajući je kao višeslojnu ličnost. Ako se opredeli, da kao ličnost

¹¹³ O. Janković, *Marina Abramović, Rani radovi - beogradski period*, Galerija Bel Art, Novi Sad, 2012, str. 73.

uspostavi komunikaciju sa drugim ličnostima, koje predstavljaju publiku, tada ostvaruje verbalnu, ili neverbalnu komunikaciju. Ovakva vrsta interakcije ne doseže nivo umetničkog čina, i ne ostavlja prostor za umetničko oblikovanje. Zbog toga umetnica pribegava specifičnoj reifikaciji, pridajući označiteljskim apstrakcijama svojstva konkretnog postojanja. Ona „čisti” iz sopstvenog bića sve fluidno i neopipljivo, postavljajući pred publiku prekomponovano i opredmećeno telo. Takvo telo nema nikakav mentalni ni emotivni sadržaj. Nema prošlost, sadašnjost ni budućnost. Ne oseća ljubav, mržnju ni strah. Odnos prema moralnim i etičkim pitanjima je irelevantan. Život i smrt su apstrakcija. Telo je postalo objekt bez sadržaja, spremno da prima nove sadržaje. Umetnica rečima označava i proglašava svoje telo objektom, kojima otklanja svaku zapitanost o ulozi tela. Tekst koji izgovara predstavlja uvertiru u nerežirana događanja. „Na stolu su 72 predmeta koji se mogu upotrebiti na meni. Ja sam objekt. Vreme trajanja 6 časova. Svu odgovornost preuzimam na sebe”.¹¹⁴ Proces stvaranja i definisanja objekta predstavlja umetničko delo. Stvaralački proces nije vizuelno ekspresivan. Odvija se u dubokoj tišini u žaru borbe instinkta *Erosa*, koji teži da stvara, osvetljava nove puteve i otkriva tajne, i *Tanatos*a, destruktivne energije usmerene ka uništenju i smrti.

Da li telo u performansu *Ritam 0* može da se identifikuje kao Lakanov znak? Da bi ponelo attribute znaka treba da se odredi konfiguracija *označitelja* i *označenog*. *Označitelj* ne može da bude *svesno* jer je ono napravilo distinkciju u odnosu na *nesvesno*, težeći da se oslobodi pritiska. Proglašavanjem tela objektom, subjekt (*svesno*) je završio označiteljski proces na relaciji tela *objekta* i tela *subjekta*. Subjekt je napravio otklon od doslednosti uobičajene formule Lakanovog poništavanja biološkog tela i njegove transformacije u simbolno telo, jer scensko telo ne nosi nikakve simbole. Ono samo predstavlja „stvar” odvojenu od okolnog ambijenta prepoznatljivim anatomskim granicama. Ono tek treba da se definiše i dobije simboličko ili neko drugo značenje. Ono je oslobođeno značenja da bi bilo označeno. Subjekt (umetnica) je poništio *označeno*, kako bi pronašao novog *označitelja*. *Označitelj* je uslovnu celovitost koju je imao sa *označenim* (*nesvesnim*) prekinuo retoričkim znacima i celovitost pretvorio u *Ne-Celo*.¹¹⁵ Scensko telo može da predstavlja *Ne-Celo* za subjekt (umetnicu) čija je budućnost neizvesna. Zavisiće od determinisanja drugog *označitelja*, koji može da se označi kao publika.

¹¹⁴ O. Janković, *Marina Abramović...op.cit.*, str. 73.

¹¹⁵ Termin *Ne-Celo* je Lakanov konstrukt koji pokazuje da je konstrukcija subjekta, kulture i društva necelovita, i da sistem uvek pokazuje izvestan manjak. Taj manjak se naziva *Ne-Celo*. Prema: Ž. A. Miler, *Uvod u učenje Žaka Lakana*, Treći program RB-a br. 68, Beograd, 1986, str. 188.

Publika u performansu *Ritam 0* imala je pred sobom telo i sto na kome su bili poređeni predmeti, čiji oblici i značenja nisu bili ni u kakvoj konekciji. Među predmetima koji imaju svakodnevnu primenu, ili im je primena nedefinisana, nalazili su se i predmeti kojima mogu da se nanesu ozbiljne telesne povrede, pa i oduzme život. Publici je predstavljeno telo označeno kao objekt i niz predmeta koji nisu verbalno označavani. Između predmeta i tela stajao je tekst koji govori da predmeti mogu biti upotrebljeni na telu. Taj momenat je predstavljao nultu poziciju performansa, koja je sa pozicija Frojdove psihoanalize predstavljala odnos *subjekta* prema *objektu*. Definisani objekt-telo trebalo je da pokrene objektivne odnose sa brojnim subjektima koji su činili publiku. Publika je fenomenološki predstavljala jedinstven subjekt, ali je struktura subjekta bila nejedninstvena. Predstavljala je Lakanovo *Ne-Celo*, koje je moglo da pokaže necelovitost sistema. Necelovit sistem nije mogao da sadrži celovitog reprezentu u ulozi *Superega* (Nad-ja) koji zastupa socijalnu, moralnu i etičku retoriku.

Objekt je sopstvenom pasivnošću isprovocirao *subjekt* (publiku) kao *Ne-Celo* da u objektivnim odnosima uspostavi relacije preko sva tri nivoa organizacije. Početak objektivnih odnosa je karakterisan akcijama *Superega* i *Ega*. *Superego* svojom „estetikom” usmerava aktivnosti koje ne atakuju na integritet *objekta*. (Publika prilazi objektu, menja mu mesto u prostoru, ili mu menja položaj ruku. Fizički kontakt je uzdržan i omeđen socijalnim konvencijama). Protok vremena i nepomičnost objekta menjaju dinamiku unutar konstitutivnih jedinica subjekta. *Nesvesno (Id)* probija granice *Ega* i pokušava da preuzme dominaciju. Pokazuje destruktivnost, violentnost i želju za uništenjem. (Učesnici performansa iz publike zasecaju kožu umetnice žiletom, potpuno joj razgolićuju telo, pokušavaju da ostvare kontakte sa seksualnom konotacijom).

Ego subjekta ne popušta pritiscima *Ida*. Stavljajući se u zaštitu objekta i socijalnih konvencija. (Učesnici performansa brane umetnicu od drugih agresivnih učesnika. Publika se deli na dva tabora, od kojih jedan teži da odgovori pozivu umetnice i isproba prisutne predmete na njenom telu, i drugi koji se njihovim namerama protivi i direktno im se suprotstavlja).

Performans *Ritam 0* predstavljen je pomoću tri dinamičke celine, koja svaka za sebe predstavlja umetničko delo. U prvom nivou predstavljen je proces konstruisanja *objekta*, drugi nivo je bio rezervisan za interakciju između subjekta (publike) i *objekta*-tela, i treći je determinisan akcijom unutar samog subjekta. Svaki nivo je pokazao komplikovane tokove ljudskog mentalnog sistema,

koje je performans „pročitao” kompleksnim umetničkim jezikom. Umetnica je sopstveno telo izložila brutalnostima i opasnostima da bi potvrdila svoju sentencu: „*Umetnost je kiseonik društva*”.¹¹⁶

U performansu *The House With the Ocean view*¹¹⁷ scenskim telom je predstavljen *subjekt*. *Subjekt* kao središte mentalnih procesa i mentalne referencije¹¹⁸ je složena organizacija, koja u Frojdovoj psihoanalizi predstavlja energetske kategorije, čija dinamika zavisi od ontoloških i socijalnih odrednica. Energija *subjekta* kao deo celokupne energije *libida*, predstavlja *svesno*, kao agens svesti o identitetu i subjektivnom odnosu prema unutrašnjoj i spoljašnjoj realnosti. *Svesno* je kreator i realizator ideja, čije izvorište nije isključivo produkt *svesnog*. U performansu, telo sa svešču o sopstvenom postojanju smešteno je u prostor, koji čine tri boksa sa otvorenom prednjom stranom, pričvršćena za zid galerije. Sva tri boksa su međusobno spojena uskim prolazima i opremljena sadržajima koji treba da imitiraju dom. Dom simbolično predstavlja granicu prema spoljašnjoj realnosti, izvan sveta sopstvene realnosti, i u Frojdovom arsenalu simbola, atribut ženske seksualnosti.¹¹⁹

U svom „domu“ *telo-subjekt* se nalazi u običnim, svakodnevnim ulogama koje kreira pokrenuto *Egom*. *Ego* koncipira sopstvene aktivnosti na osnovu empirijskih situacija i zahteva unutrašnje realnosti. *Telo-subjekt* reprezentuje *Ego* koji je determinisan kao opšta, depersonalizovana struktura, iz koje je otklonjena individualna matrica umetnice (*self, jastvo*).¹²⁰ Bez *Jastva (self)* *Ego* kontroliše sve fiziološke i opšte mentalne funkcije. Određuje opseg i način kretanja, kao i stepen čulnog i fiziološkog angažovanja. *Telo-subjekt* hoda, menja svoju spoljašnju sliku promenom odeće, pije vodu, prazni mokraćnu bešiku, spava, i razmešta predmete u boksovima. Imitira svakodnevnicu na osnovu empirijskog saznanja *Ega*. Zarobljeno je u svom domu–

¹¹⁶ Ova rečenica predstavlja uvodnu misao u sesiju Marine Abramović održane u *Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* u Vašingtonu, u aprilu 2011., u knjizi, O. Janković, *Marina Abramović...po.cit.*, str. 74.

¹¹⁷ Performans je izveden u novembru 2002. godine u *Sean Kelly Gallery* u Njujorku, www.skny.com/.../marina-abramovi_the-house-with-the-ocean-view, pristupljeno 20.11.2013.

¹¹⁸ D. Krstić, *Psihološki rečnik*, op.cit., str. 597.

¹¹⁹ M. Kulenović, *Psihoanaliza*, prema: Psihijatrija, tom I, Medicinska knjiga, Svjetlost, Sarajevo, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1989, str. 479-515.

¹²⁰ Frojd i pristalice klasične psihoanalize smatraju da *Ego* i *svesno* ne predstavljaju sinonime. Jedan deo *Ega* reprezentuje svesni deo ličnosti i smatra se *Jastvom (Self)*, a drugi deo se otepljuje i obično prelazi u nesvesno, odakle se često ponaša antagonistički prema celokupnoj ličnosti, a posebno prema preostalom svesnom –*Jastvu*. Pošto *Ego* u sebi nosi potisnute sadržaje, *Jastvo* ne može da ih prepozna. U klasičnoj psihoanalizi ima malo prostora za *Jastvo*, zbog čega je ova teorija trpela značajne kritike, jer je gotovo isključila individualnost ličnosti. U analitičkoj psihologiji Karla Gustava Junga, *Jastvo* ima ulogu središta u kome se spajaju *svesno* i *nesvesno* sa prvobitnim antagonizmima, i gde se vrši njihovo „pomirenje”. D. Krstić, *Psihološki rečnik*, op. cit., str. 242.

platformi, koja je podignuta dva metra od tla, i sa njim povezana merdevinama, čije su prečke od noževa oštricama okrenutim naviše. Depersonalizovani Ego ne teži slobodi, ali ga privlači nepoznato, i svojim nesvesnim sadržajem usmerava telo da sedne na ivicu platforme i približi se sečivu noževa. Introjektovano *nesvesno* se verbalno eksponira preko pesme koja zvuči kao uspavanka. Uspavankom *Ego* predstavlja sebe kao primarni objekt, bez iskustva i svesti o objektima izvan njegove realnosti.

Koncept primarnog objekta određuje telo kao dominantno biološku organizaciju čija je svest o sopstvenom postojanju maglovita i parcijalna. Predstavlja se kao Lakanovo *Ne-Celo* koje teži da se ostvari kao *subjekt*. Depersonalizovani *Ego* kao reprezent *subjekta* želi da dobije svoju ličnu konotaciju. On ne vidi sopstveni lik zbog čega se oseća otuđeno. Potrebno mu je da prođe kroz Lakanov „stadijum ogledala“ kako bi uspostavio odnos sa realnošću izvan svog sveta. Telo-*subjekt*, međutim, ne teži identifikaciji, niti teži da sadržaj sopstvene realnosti projektuje na druge. Njegova namera ide u pravcu stvaranja sopstvene realnosti koju će prihvatiti drugi *subjekti* (publika). Proces modeliranja realnosti predstavlja umetničko delo, koje je u performansu trajalo 12 dana.

U kontekstu trajanja ograničenog konvencionalnim društvenim normama, *telo-subjekt* i njegov depersonalizovani *Ego* našli bi se u ulozi *objekta*. Publika, vođena socijalnom percepcijom, koncipirala bi interakciju po pravilima društvene realnosti. Pasivno i vremenski ograničeno bi posmatrala scensko telo, opazala koncept prostora u kome telo obitava, i prekidala proces opažanja po sopstvenom nahođenju. Takva vrsta komunikacije ostavarena kognitivnim i emotivnim sadržajima posmatrača, predstavljala bi ustaljenu društvenu konvenciju u komunikaciji publike sa umetničkim delom. Performans *The House With The Ocean view* svojim konceptom prekida konvencionalne okvire komunikacije sa publikom. Scensko telo u ulozi *subjekta* reprezentuje sopstvenu realnost oslobođenu društvenih konvencija. *Ego*, kao eksponent subjekta, nameće se kao posrednik između subjekta i spoljašnje realnosti. Uspostavlja kontrolu nad percepcijom publike i usmerava je da pokrene proces opažanja sa širokom spektrom promenljivih značenja. Na kognitivnu komponentu opažanja deluje intenzivna čulna senzacija tela-*subjekta*, otvorenim, dubokim pogledom. Takva akcija pokreće emotivnu instancu u svesti posmatrača, pod čijim uticajem se menja odnos prema telu-*subjektu*. Publika preuzima aktivnu

ulogu. Telo–*subjekt* postaje investirani *objekt*.¹²¹ Ka njemu se projektuju osećanja podrške, želje, nadanja i očekivanja. Publika se dinamički strukturira kao subjekt koji u unutrašnjem dijalogu stvara odnos sa telom–*subjektom*. Interakcija je višeslojno isprepletana. Publika u pobožnom miru prati kretanje tela kroz odeljke platforme. Svi očekuju da se sretnu sa pogledom tela–*subjekta*. Isti posetioci dolaze svakodnevno u galeriju i provode sate ispred platforme. Osim što su usmereni na očekivanu interakciju sa telom–*subjektom*, ostvaruju interakciju i horizontalno, unutar sopstvenog korpusa drugog subjekta. Međusobno uspostavljaju kontakte pogledom, istražujući sopstvenu spremnost da projektuju i introjektuju unutrašnju realnost. Komunikacije se šire vertikalno ka telu–*subjektu* i horizontalno između činioca drugog subjekta. Spoljašnja realnost je određena tišinom i zvukom metronoma, koje telo–*subjekt*, opsesivno stavlja u aktivan položaj. Kondenzacija spoljašnje realnosti ostavlja prostor za transgresiju unutrašnje realnosti koja menja zakon konvencionalne realnosti, i povezuje sve učesnike novom energijom, koja nije produkt ni *nesvesnog* ni *svesnog*. Ona ne simbolizuje neprestanu kompeticiju u kojoj se nalaze Frojdovi konstrukti mentalnog sistema, već trenutak harmonije. Performans je svojom dvanaestodnevnom dinamikom predstavio čulni, kognitivni, konativni i emotivni proces transpozicije umetničkog dela u publiku, kako bi ona postala njegov integrativni deo. Ostvareni cilj potvrdila je umetnica kada je na kraju publiku pozdravila rečima: „Dragi umetnici, dragi prijatelji, draga publiko. Žao mi je što sam vas razočarala time što nisam koristila merdevine od noževa. Nisam još dotele došla, ali nadam se da hoću, jednog dana.“¹²²

Performans je potvrdio nastojanja umetnice da publika bude aktivni, kreativni deo umetničkog dela. Njena izjava „Htela sam da moja publika napusti svoj voajerski stav i bude u potpunosti uključena u rad“ praktično je potvrđena u performansu *The House With the Ocean view*.¹²³

¹²¹ Pod objektivnim odnosima Frojd je smatrao individualni, a ne međuljudski odnos. Ima generalnu ulogu jer utiče na razvoj svih drugih odnosa prema objektima. U prvim mesecima života, dete nema odnos prema objektu. Njegov libido je narcistički. Sredinom prve godine libido se usmerava prema majci sa kojom se ostvaruje prvi objektni odnos. Ovaj odnos ima ključnu ulogu u preorijentaciji libida, i utiče na sve odnose i razvoj slike o realnosti. M.Kulenović, *Psihoanaliza...* op. cit., str. 489-515.

¹²² Dž. Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, Plavi jahač, Beograd, 2013, str. 18.

¹²³ O. Janković, *Marina Abramović*, Bel Art, Novi sad, 2012, str. 74.

ULOGA MUZIČKOG IZRAZA U UMETNIČKOM PERFORMANSU

Muzički znak, kao i lingvistički, upućuje subjekat ka nekom sadržaju. Ta određujuća i upućujuća dinamika muzičkog znaka omogućava da različiti oblici muzičkog izvođenja međusobno komuniciraju. Komunikacija kao interaktivni proces prožima muzičke sadržaje i forme, istovremeno ih povezujući i razdvajajući. Esencijalna otvorenost muzičkog znaka omogućila je da se muzika, kao izvođačka umetnost, eksponira u širokom opsegu interaktivnih relacija.

Po Rolanu Bartu¹²⁴ semiologija predstavlja svaki sistem znakova, nezavisno od njihove supstance i granice. Ako se u tom kontekstu analizira muzički znak, njegova semiološka odrednica može da ga postavi u centar interaktivne komunikacije sa bilo kojim izvođačkim diskursom. Tu činjenicu potvrđuju umetničke prakse u kojima je muzika integralni deo izvođenja i determinanta multimedijalnosti i interaktivnosti. Sa stanovišta semiologije, konektivne i prožimajuće osobine muzike mogu da joj u multimedijalnom delu dodele uloge *označitelja* i *označenog*, koji predstavljaju strukturalne elemente znaka. *Označitelja*, kao materijalnog nosioca znaka, u muzičkom delu predstavlja nota, a *označeno* čini muzički zapis koji izvode instrumenti ili glas. Sa druge strane, instrument ili glas koji notu prevodi iz pisanog znaka u čulni impuls, može da predstavlja *označitelja* čulnoj manifestaciji, koja u tom slučaju ima ulogu *označenog*. Ovakva dinamika korelacijskih odnosa *označitelja* i *označenog*, pokazuje da njihovi odnosi prolaze kroz više razvojnih faza, od kojih svaka dobija mogućnost da autonomno ostvaruje komunikacije, kako unutar sopstvenih granica, tako i izvan njih. Pošto sadrži osnovne strukturalne elemente znaka (*označitelj* i *označeno*) muzičko delo u jednom trenutku postojanja može da se, u okvirima aktuelno opserviranih granica, posmatra kao *označeno* za drugog *označitelja*.¹²⁵ U drugačijem dinamičkom procesu, muzičko delo može da se opservira kao *označitelj* idejnog koncepta, a izvođač bi se našao u ulozi *označenog*. Takva interaktivnost i promenljivost mesta *označitelja* i *označenog* u okviru znaka, odgovaraju definiciji Žaka Deride, koji znak posmatra kao momenat

¹²⁴ Videti str. 25. ove studije

¹²⁵ Ibid.

u procesu preobražaja značenja. Multimedijalnost, kao osnovna odrednica performansa, podrazumeva komunikaciju više umetničkih delatnosti, koje se u okviru izvođenja prožimaju, stvarajući novi umetnički iskaz. Istovremeno, svaki učesnik u komunikaciji zadržava sopstveni umetnički „rukopis“ kojim može da predstavi lični iskaz. Ovakve interakcijske karakteristike koreliraju sa semiološkim pojmom *intertekstualnost*. Ovaj termin, prema semiološkim teorijama, koristi se da odredi jednu od fundamentalnih osobina teksta - njegovu sposobnost da ostvaruje unutrašnje veze sa drugim tekstovima. Te veze se prema Juliji Kristevoj ostavaruju po principu mozaika.¹²⁶ Mozaički princip povezanosti osnovnih struktura u performansu određuje horizontalno ustrojstvo u kome ne postoje „vodeći“ i „prateći“ umetnički iskazi. Sa pozicija definicije intertekstualnosti, muzika u performansu je istovremeno *označitelj* i *označeno*. Ona menja svoje značenje u zavisnosti od idejnog koncepta performans umetnika. Prenos označavanja na performans umetnika predstavlja novi analitički koncept u kome umetnik dobija ulogu *označitelja*, dok svi elementi izvođačkog dela postaju *označeno* u odnosu na interakciju sa njim. Interakcija performans umetnika, koji je kreator, a često i jedini izvođač umetničkog dela sa sredstvima izvođenja, može da se eksponira kao zatvoreni sistem. Primer: Umetnik izvodi sopstvenu muziku na više međusobno povezanih instrumenata, i prati je sopstvenim glasom u praznoj prostoriji na čijim su zidovima umetnikovi crteži. Izvođenje se odvija bez publike i bez audio-vizuelnih zapisa. Interaktivno je i multimedijalno, ali ne predstavlja umetnički performans. Nedostaje interakcija sa subjektom koji treba da „svedoči“ o sadržaju. Potvrdu izvođenja i otvorenost sistema obezbeđuje publika. U semiologiji otvorenost teksta obezbeđuje *hipertekst*, koji označava trenutni odnos teksta sa svim drugim tekstovima kulture. Pošto *hipertekst* uvodi novi kvalitet u interakciji tekstova, u performansu taj novi kvalitet označava publika, te bi se analogno postavkama lingvističkih teorija, publika mogla označiti kao *hipertekst*. Sa nivoa znakovnih interakcija publika bi predstavljala znak koji povezuje *označitelja* (umetnika) sa *označenim* (umetničkim delom).

Muzika u performansu može da zadrži sopstvenu autonomiju uz pomoć autohtonih znakovnih odrednica, ali poništavanjem autonomije i prihvatanjem komunikacije sa znacima drugih izvođačkih medija dobija novi identitet i strukturu. Sa novim identitetom muzika u performansu komunicira sa publikom i u toj interakciji stiče novu autonomiju. Takvom dinamikom muzika

¹²⁶ www.signosemio.com/kristeva/semiology-of-paragrams.asp, pristupljeno 20.11.2014.

prolazi kroz „označiteljski proces“ kako bi se eksponirala kao otvoreni sistem promenjivih granica, u neprekidnoj komunikaciji sa drugim otvorenim sistemima. Uviđajući strukturalne sličnosti između muzike i teksta, Rolan Bart je semiologijom muzike doprineo razumevanju umetnosti u kontekstu kulturalnog kontinuuma. Proučavanja o semiologiji muzike Bart postavlja na platforme strukturalizma i poststrukturalizma.¹²⁷ Odnos između muzike, jezika i glasa Bart sagledava i iz ugla psihoanalize i Lakanovog određenja *nesvesnog*. Takva ideja imala je logično uporište jer je klasična psihoanalitička teorija koncept *nesvesnog* postavila u središte analize. Diskurs usmeren ka *nesvesnom* osvetljava ovaj deo mentalnog sistema kao mesto nagona, instinkta, stvaralačke energije i emocija. Frojdovi sledbenici su o muzici govorili kao o reprezentu osećanja.¹²⁸ Rolan Bart potvrđuje stavove psihoanalitičara mišljenjem da slušanje glasa, kojim druge prepoznajemo, ukazuje na njihov način bivstvovanja, njihovu radost ili njihov bol, njihovo stanje. On donosi sliku njihovog tela, i nadalje, čitave psihologije.¹²⁹

Žak Lakan ne govori direktno o muzici kao fenomenu koji može da reprezentuje sadržaj *nesvesnog*, ali način analize i filozofski pristup nesvesnom mogu da prošire tumačenja na dinamiku koja se odvija tokom muzičkog izvođenja, i na korelate izvođenja u umetničkom performansu. Pošto Lakan terminom *Drugo* označava mesto u kome je strukturiran jezik, tvrdeći da govor ne potiče ni iz subjekta ni iz Ega, i da se ne nalazi pod kontrolom subjekta, izvedeni zaključak je da je nesvesno diskurs *Drugog*. Ako se performans sagleda kao *Drugo*, odnosno kao mesto u kome nastaje umetnička poruka (jezik), koja je ukupnost onoga što jeste i onoga što nije, onda je sadejstvo elemenata performansa predstavljeno kroz niz akcija koje nastaju jedna iz druge, nastavljaju se jedna na drugu i završavaju se kao otvorene mogućnosti za nastavak

¹²⁷ Proučavajući muziku kroz prizmu lingvistike, Bart sažima ideje koje se bave odnosom muzike, jezika i glasa. Bart stavlja u razmatranje različite vidove percepcije muzike, kao i statuse muzičkih profesija. Pojam slušanja objašnjava kroz lingvističke termine i smatra ga suštinskim u razmatranju muzike. Bart pravi distinkciju između tri vrste slušanja. Prvi vid slušanja, Bart naziva budnim (alert) slušanjem i pod njime podrazumeva sposobnost živih bića da orijentišu svoju psihološku sposobnost slušanja prema određenom poretku. Drugi pojam čuti (hearing) sagledava sa aspekta akustike, i vezan je za psihologiju uha, a treći slušati (listening), podrazumeva razumevanje onoga što je čuto., J. Novak, *Rolan Bart*, op. cit., str. 436.

¹²⁸ Teodor Rajk (Theodor Reik), Frojdov učenik, naglašavao je da melodija može da otkrije osećanja mnogo bolje od reči. Psihoanalitičar Gilber Ros (Gilbert Rose) tvrdi da ljudska povezanost sa muzikom počiva na vezi sa neverbalnom komunikacijom u ranom detinjstvu. E. Kris, *Psychoanalytic Exploration in Art*, International Universities Press, New York, 1952, str. 79-87.

¹²⁹ R. Bart, *Od djela do teksta*, M. Beker, *Suvremene književne teorije*, Liber, Zagreb, 1986, str. 176-180.

interakcije.¹³⁰ Ovakva dinamika korelira sa Lakanovim viđenjem *označitelja* kao onoga „koji zastupa subjekat za drugog označitelja“. Prema Lakanovom konceptu, muzika u umetničkom performansu može da se odredi kao *označitelj* koji zastupa subjekat (umetnika) za drugog *označitelja*. U procesu izvođenja (označavanja), prema Lakanovom idejnom konstrukt, muzika kao *označitelj* ne može da ostvari komunikaciju sa *označenim*, jer je za Lakana *označeno* strukturalno drugačije od *označitelja*. U tom kontekstu, muzika u performansu ne bi korespondirala sa plesom, govorom, video projekcijom, i tekstem. Pošto kod Lakana ne postoji *označeno* sposobno za komunikaciju sa *označiteljem*, ono će biti usmeren ka drugom *označitelju*. Tek tokom procesa označavanja, *označitelj* može da dobije legitimitet. Muzika u performansu tek tokom izvođačkog čina može da se prikaže u ulozi *označitelja* koji je u ravnopravnoj komunikaciji sa drugim *označiteljem* (ples, govor, tekst, video projekcija i sl.). Pošto *označitelji* nisu komplementarni, proces označavanja (izvođenja) ne može da se odvija bez konektivnih elemenata koji bi povezali *označitelje*. Muzika kao *označitelj* može da stupi u komunikaciju sa drugim *označiteljima* posredstvom transmitera, koji po Lakanu, ne predstavlja materijalni koncept, već imaginarnu kategoriju mogućeg odsustva. Sa tog nivoa muzika dobija status *označitelja* u performansu kada njen izraz i iskaz omogućuje drugim *označiteljima* (ples, govor, tekst, video zapis i sl.) da budu istovremeno prisutni i odsutni. Fizički i mentalni međuprostor, nastao prisustvom različitih iskaza, predstavlja transmieter koji prenosi poruke jednih ka drugima. Taj međuprostor predstavlja osnovnu jedinicu performansa koja povremeno čini koherentnim tkivo performansa, ili ga razlaže na strukturalne elemente.

U Lakanovoj operaciji označavanja povezuju se svi označitelji zastupajući ono što im je zajedničko – nemogućnost uspešnog označiteljskog zastupanja subjekta. Izvođački proces u umetničkom performansu povezuje muziku sa drugim umetničkim medijima, kako bi zastupali ideju umetnika (subjekta) o stvaranju kao nikada završenom procesu.

¹³⁰ D. Macey, *Introduction..* op. cit., str. 14.

UMETNIČKI PERFORMANS KAO CIVILIZACIJSKI KULTUROLOŠKI OBRAZAC - KONTEKSTUALNO RAZMATRANJE NJEGOVIH ISTORIJSKI ZNAČAJNIH MUZIČKIH PUNKTOVA

Elementi umetničkog performansa u ritualnom izvođenju

Razvojni procesi ljudskog roda prolazili su mukotrpan put, skopčan sa brojnim nepoznicama i nerazumevanjem, kako zbivanja koja su se događala unutar ličnosti, tako i onih iz njegovog okruženja. Brojna pitanja nastala u procesu samospoznaje i nedostatak relevantnih odgovora rađali su neprijatna osećanja i strah. Strah od nepoznatog, strah pred nepoznatim, strah od zbivanja u okolini, deo su emotivnog ispoljavanja, manifestovan generalizovanom neprijatnošću koja okupira čitav sistem ličnosti. Doživljena neprijatnost, i njeno ugrožavajuće dejstvo težili su razrešenju, i uspostavljanju ravnoteže kao optimalnom prirodnom stanju. Racionalnim i iracionalnim delovanjem čovek je otkrivao da su neke aktivnosti ili zakonomernosti u ispoljenom ponašanju, mogle da ga delimično i povremeno zaštite od napetosti izazvane opterećujućim osećanjima. Spoznaja da postoje nedefinisane sile izvan domena ljudskog delovanja, delom je oslobodila, a delom je zarobila čoveka. Oslobođen je straha od nepoznatog, jer je prihvatio postojanje nadređenih sila, ali je postao zarobljenik takvog shvatanja prihvatanjem ideje da o njegovom životu odlučuje „neko“ ili „nešto“ izvan njegovih čulnih i sazajnih sistema. Vera u transcendentno biće otvorila je put razvoju simbola i rituala kojim je uspostavljena komunikacija sa superiornim sistemima. Preko predstava božanskih sila i ritualnih radnji, koje su imale cilj da umilostive ili odobrovolje božanstvo, čovek je doživljavao olakšanje i bliskost sa nadnaravnim. Na ovaj način je razvijao samospoznaju o individualnosti i kontinuumu egzistencije. Kroz rituale, čovek se identifikovao sa transcendentnom silom, doživljavajući ličnu moć i oslobađajući se straha od konačnog kraja. Ritualne radnje su se odvijale po specijalno konstruisanim pravilima, donoseći nove načine izražavanja, različite od uobičajenog ponašanja i funkcionisanja. Komunikacija se odvijala u grupi, a obredne radnje su

imale više značenja. Potvrđivale su pripadnost određenom krugu, određivale nivo pripadnosti, označavale uloge koje su pojedini članovi grupe imali i budile osećanja zaštićenosti i sigurnosti.

U plemenski organizovanim ljudskim zajednicama rituali su označavali sva značajna društvena događanja. Ritualnim radnjama je obeležavan polazak u borbu, prijem mladića u društvo odraslih, lečenje bolesnika, pripreme za polazak u lov, obradu zemlje i ispraćaj umrlih. Svaka ritualna radnja posvećena određenoj delatnosti imala je poseban način izvođenja i nosila specifične simbole. Osim što je imala poseban „scenario” za svaku aktivnost, ritualnu radnju vodila je posebna ličnost. Vođe ritualnih obreda bile su ličnosti koje su iskustvom, znanjem, hrabrošću, fizičkom ili mentalnom snagom stekle priznanje ostalih članova grupe. Ponekad su izvođači u ritualnim radnjama menjali sopstveno stanje svesti i zapadali u trans. Na tom izmenjenom nivou svesti uspostavljali su kontakt sa nadnaravnim silama, za koje se verovalo da su zaposlele telo ili duh pojedinaca ili čitave grupe. Ako su bili dovoljno inspirativni da to svoje putovanje u nevidljive sfere drugih dimenzija izvedu ubedljivo, mogli su čitavu grupu da uvedu u izmenjeno stanje svesti. Preko izmenjenog stanja svesti uspostavlja se novi kvalitet zajedništva, ostvaren na iracionalnom nivou. Iracionalna komunikacija dovodi do emocionalne bure, iz koje se izlazi sa novim doživljajem olakšanja. Ovakva dinamika rituala prisutna je u društvima plemenske organizacije koja su vremenski i prostorno veoma udaljena jedna od drugih. Obrasci navedenog ponašanja nisu mogli da budu preneti poznatim načinima komunikacije i mogu da se posmatraju kao ontološki zapisi nastali na početku društvene evolucije čovečanstva. Prenosili su se preko vremenskih i prostornih granica, označavajući paradigmu kontinuuma koji je opstao od prapočetaka ljudske zajednice do danas. U ritualu prepoznamo Šeknerove pojmove *izvođenja* i *ponovljenog izvođenja*.¹³¹ Slični obrasci iracionalne komunikacije učesnika organizovano izvedene akcije mogu da se približe doživljaju totalnog pozorišta.¹³²

Gotovo u svim plemenskim zajednicama postoje posebno obdareni izvođači, šamani, koji u plemenskoj organizaciji imaju brojne, veoma važne uloge. Oni su lekari, mirotvorci, tumači budućih događaja, učitelji i borci protiv zlih sila. Svaku od tih uloga igraju na poseban način, u posebnoj odeći, uz drugačiju verbalnu i telesnu ekspresivnost. Sve tako „režirane” predstave

¹³¹ R. Schechner, M. Schuzman: *Ritual, Play and Performance*, Seabury Press, New York, 1976. str. 38-39.

¹³² Aleksandra Jovičević navodi da se takvo izvođenje približava, i za učesnike i posmatrače, doživljaju totalnog pozorišta jer se njime ostvaruje neka vrsta zajedništva i spiritualnog doživljaja, posle čega učesnici i gledaoci bivaju „očišćeni” i ritualno obnovljeni. U knjizi *Uvod u studije...* op.cit., str. 87.

označavaju šamane kao glumce, koji su istovremeno i režiseri u nekoj vrsti totalnog pozorišta koje je imalo osmišljen tok izvođenja. Vizuelni efekti su se eksponirali preko dekorisanog tela, i brojnih totema koji su predstavljali božanstva. Pokretima su izražavana osećanja i demonstrirana događanja. Auditivni efekti su postizani snažnim ritmičkim zvukom proizvedenim udaranjem u zategnutu i obrađenu životinjsku kožu. Ti zvuci su praćeni izražajnim vokalima, koji su se ritmički poklapali sa zvucima koje je proizvodio improvizovani instrument. Snaga zvuka, pokreta i svetlosnih efekata, proizvedenih upaljenom vatrom i bakljama, izazivala su erupciju osećanja u širokom dijapazonu, od razuzdane čulnosti do infantilne radosti. Ovakva događanja, koja u sebi sadrže kombinaciju plesa, ritma i muzike, mogu da se definišu kao prvi performansi (izvođenja). Ritual, kao izvođačka praksa u plemenskim zajednicama, sadržao je elemente koji su se involvirali u druge izvođačke prakse i prenosili se kroz istoriju kulture i umetnosti. Kulturalno i umetničko izvođenje, kao konstitutivne odrednice sadržala su interaktivnost, multimedijalnost, akciju i telesnu ekspresivnost izvođača. Značaj ritualnog izvođenja Viktor Tarnar je naglasio rečenicom „da je ritual jedan od najmoćnijih aktivnih žanrova kulturalne predstave.”¹³³

Magijski ritual u sebi objedinjuje muzičku, plesnu, dramsku i likovnu aktivnost. Zvuk i kombinacije zvukova koji su predstavljali začetke muzike imali su specifična značenja u ritualima koja su istraživana „kao posebna tema” u antropologiji i sociologiji. Jedno od sažetih objašnjenja izneo je Čarls Darvin (Charles Darwin). Prema navodima Ričarda Šeknera i Medi Šucman (Mady Schuzman), Darvin je smatrao da je čovek proizvodio i kombinovao zvukove kako bi privukao osobu suprotnog pola, zbog potrebe da uspostavi komunikaciju sa pripadnicima zajednice i kako bi razumeo smisao zvukova iz prirode, oponašajući ih. Muzika u ritualu predstavlja deo magijskog koncepta. Ona označava određene segmente ritualne radnje i ima jasno definisanu ulogu. Muzički instrumenti i glasovne ekspresije izvođača imali su ulogu da melodijom i snagom zvuka prenesu poruku nadnaravnim silama kojima su se obraćali. Muzika korišćena tokom ritualne izvedbe nije mogla da se izvodi samostalno, jer se verovalo da bi se time razgnevili bogovi. U kontekstu savremenih teorija performansa muzika u ritualu može da se odredi kao jedan od elemenata interaktivnog izvođenja.

¹³³ R. Schechner, M.Schuzman, *Ritual, Play...* op. cit., str. 38-39.

Žil Kombarje (Jules Combarieu) tvrdi da muzika zahteva intelekt (razvijene mentalne sposobnosti). Tokom raznih ekspedicija i istraživanja afričkih i amazonskih prašuma otkrivene su zajednice (plemena) na niskom stepenu razvoja. Kombarje prisustvuje obredima i ritualima tih plemena i dolazi do zaključka da muzika nastaje i razvija se kao deo magijskog obreda. U njemu je naglašen emocionalni momenat, i ekspresija je veoma bitan činilac.

Sociolog i filozof Herbert Spenser (Herbert Spencer) tumačio je koncepte evolucije muzike. Ovo tumačenje podrazumevalo je pristup muzici kao istorijskom i kulturnom fenomenu, ističući ulogu emocija u stvaranju muzike. Smatrao je da muzika nastaje u afektu, usled viška energije. Karl Biher (Karl Büher), nemački ekonomista, definisao je muziku kao proizvod rada. Smatrao je da je muzika nastala sa proizvodnjom i da je neminovno pratilac svake radnje. Karl Štumf (Karl Stumpf) nemački filozof, smatra da je muzika nastala kao signalno sredstvo. Po analogiji sa opisima Ronalda Harvuda (Ronald Harwood) o muzičkom izvođenju u ritualima plemena sa Balijsa može da se izvede zaključak da je intonaciona linija bila jednostavna (uglavnom na osnovi dva ili tri različita intervala), kao i da su ritam i dinamika omogućavali oblikovanje dramske gradacije.

Od ditiramba do opere i njenog razvoja na evropskom tlu

Temelji evropske kulture postavljeni su na sadržajima grčke i jevrejske civilizacije. Jevrejsko monoteističko učenje i koncept moralnih vrednosti oblikovali su intelektualnu tradiciju Zapadne Evrope. Antička Grčka je postavila osnove naučne i filozofske tradicije.¹³⁴ Sa tog tla potekle su filozofija, poezija, drama, muzička i likovna umetnost, a svoje utemeljenje dobila je većina egzaktnih nauka. Ronald Harvud navodi da su grčka plemena, koja su se bavila zemljoradnjom i stočarstvom primenjivala klasične ritualne radnje kao ispunjavanje dužnosti prema bogovima. Pevali su pesme i plesali u njihovu čast tokom obavljanja svakodnevnih poslova. U takvoj vrsti izvođenja prepoznaju se elementi rituala. Razvojem društvenih i ekonomskih odnosa organizuju se veća naselja (polisi) u kojima se koncipiraju ritualne radnje složenije forme. Pojavljuju se horske pesme i igre koje su pratile žrtvene obrede i nazivane su *ditirambi*. Harvud navodi da se u nekom momentu jedan od pevača ditiramba odvojio od grupe i započeo dijalog sa ostalima. Taj momenat predstavlja novu dinamiku koja može da se označi kao početak dramskog izvođenja.

¹³⁴ M. Peri, *Intelektualna istorija Evrope*, Klio, Beograd, 2000. str. 15-25.

Pomenuta inovacija pripisuje se Tespisu, koji je prvi glumac u istoriji pozorišta čije je ime zabeleženo.¹³⁵ Osim ritualnih radnji tokom žrtvenih obreda, u antičkoj Grčkoj u slavu boga Dionisa organizovani su raskošni igrokazi sa nekoliko desetina izvođača, koji su igrom, pesmom i muzikom dočaravali životnu radost, uzlet sreće i zahvalnost bogu koji im je, prema verovanju, podario pravo na veselje i uživanje. Pevači su imali ulogu satira, vernih pratilaca boga Dionisa, i nazivani su „jarcima” jer su bili ogrnuti jarećom kožom. Predstave u slavu boga Dionisa održavale su se tri puta godišnje i imale su jasno definisanu društvenu ulogu. Postavile su temelje razvoju pozorišta kao posebnog socijalnog sistema koji je u razvojnem periodu helenske kulture pratio i modelirao vrednosne sisteme epohe u kojoj je nastao.¹³⁶ U izvođenju predstava posvećenih Dionisu otkrivaju se koreni drame čija se forma uobličila tokom V veka p. n. e. i predstavlja složeniju formu izvođenja koja je označena kao tragedija u istoriji pozorišta. Predstavljaju spoj horske lirike i horske igracke pesme. Izvodi se na trgovima, sa velikim brojem plesača i pevača, obučenih u jareće kože, uz pratnju aulosa (vrsta duvačkog instrumenta). Tokom vremena iz ditiramba, posvećenih bogu Dionisu, izrasta tragedija. Uvode se i prvi kostimirani glumci, a hor se pojavljuje između činova i ima ulogu javnog mnjenja. Brojao je od 12 do 25 članova koje su pratili aulosi i kitare. Važnu ulogu predstavlja dijalog između soliste i hora, kojim se produbljuje dramaturški momenat i dramska napetost. Tragedije su se izvodile u amfiteatrima, i svi učesnici nalazili su se na sceni. Pisci tragedija, Eshil, Sofokle i Euripid, bili su poznati članovi društva i njihova dela su direktno uticala na razvoj tragedije kao popularnog izvođačkog žanra u istoriji pozorišta. Muzika u antičkim tragedijama služi da pojača poruku dela, koja je najčešće čoveka predstavljala kao igracku u rukama sudbine. U Eshilovim tragedijama značajnu ulogu ima narativna horska lirika. Muzika je zasnovana na diatonici, ali je prisutna i hromatika koja doprinosi stvaranju dramske napetosti. U Euripidovim tragedijama dominira lirski momenat. Prisutna je enharmonija, i muzikom se sprovodi karakterizacija likova. Paralelno sa tragedijom razvija se i komedija u čijoj osnovi se nalaze elementi ditiramba. Grčka komedija se tokom izvođačkog procesa mnogo više oslanjala na rituale nego tragedija. Ritualne radnje i obredi imale su cilj da proslave rađanje, kontinuitet života i njegovu zabavnu stranu. Svojim veselim i često skaradnim sadržajima uveseljavali su gledaoce. Aristofan je najznačajniji

¹³⁵ R. Harvud, *Istorija pozorišta*, Klio, Beograd 1998, str. 22-29.

¹³⁶ Bog Dionis je bio veoma važna figura u mitologiji starih Grka. Personifikovao je sve poželjne ljudske osobine i snagu povezanu sa senzualnošću, seksualnošću i životnom radošću, R. Harvud, *Istorija pozorišta*, op.cit., str. 22-29.

predstavnik stare antičke komedije, u kojoj preovladava muzika vedrog karaktera, i u njihovoj strukturi hor je zauzimao značajno mesto.

Iako su tragedije i komedije bile veoma popularne među stanovnicima grčkih gradova-država, veliki mislioci antičkog doba nisu uvek delili mišljenje i oduševljenje svojih sugrađana. Tako je Sokrat isključivao bilo kakav pozitivni uticaj pozorišta na društvene tokove, a Platon je u svom čuvenom delu *Država* tvrdio da pozorište utiče na proces čovekovog otuđenja, navodeći da u njegovoj idealnoj državi ovoj instituciji ne bi podario nikavo mesto, uz istovremenu glorifikaciju uloge pesnika i muzike u društvenim zbivanjima.¹³⁷ Njegov učenik Aristotel imao je opozitan stav od svog učitelja. U svom delu (*Ars poetika*) definiše pozorište kao važan društveni sistem koji ima jasno određene uloge.¹³⁸ Jedna od krucijalnih uloga je izazivanje pročišćenja (*katarze*) duše od štetnih afekata putem samilosti i straha. Uvođenjem pojma *katarze* Aristotel nominuje pozorište kao instituciju koja ima visoko pozicioniranu društvenu ulogu u očuvanju mentalnog zdravlja. Katarzom se ličnost oslobađa nagomilanih neprihvatljivih doživljaja koji, zadržani u ličnosti mogu da dovedu do unutrašnjih konflikata i psihičke neravnoteže. Određujući „lekovita“ svojstva pozorišta, ovaj filozof je otvorio veliku stranicu, i danas još uvek do kraja neispisane knjige o ulozi ove institucije. Definišući tragediju kao „dramu u stihovima u kojoj glavni lik strada jer je vlastitom krivicom došao u sukob sa moralnim zakonima sredine“¹³⁹, Aristotel obraća pažnju na moral kao kategoriju koja treba da bude kohezivna sila jednog društvenog sistema jer, u suprotnom, sistem ne može da opstane. Velike teme o moralnosti, etici, univerzalnoj pravdi, nagradi i kazni postaju teme kojima se bave antički dramski stvaraoci, ne menjajući osnovni izvođački koncept, interaktivni odnos sa publikom, multimedijalnu tehniku i upotrebu ritualnih radnji.

Ritualni izvođački koncept prenosi se iz Grčke u Rimsko carstvo. Zahvaljujući vojnoj nadmoći, Rimsko carstvo se vrtoglavo širilo preko evropskog kontinenta, ali i u severnoj Africi i na Bliskom istoku. Vojna osvajanja donela su velika bogatstva rimskim patricijima i vojnim zapovednicima. Ulagali su ih u raskošne građevine, infrastrukturu, parkove i letnjikovce u kojima su mogli da se posvete uživanju nakon ratnih pohoda. Izreka *hleba i igara* određivala je

¹³⁷ Platon, *Država*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 2000, str. 84.

¹³⁸ www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48980, pristupljeno 12.12. 2013.

¹³⁹ B.Rasel, *Istorija zapadne filozofije*, Kosmos, Beograd, 1998, str. 171.

sisteme vrednosti većine, i otvorila vrata spektaklu, koji je u Rimskom carstvu bio vodeća izvođačka paradigma. Spektakli su organizovani na velelepim rimskim trgovima posle povratka vojske iz osvajачkih pohoda. Mnoštvo igrača i muzičara iz svih delova velikog carstva u živopisnim kostimima, igrom i pesmom pratili su imperatora i vojne zapovednike. Ovakvi performansi su simbolizovali snagu rimske imperije ali i optimizam i veru u novo doba i novu civilizaciju koju su gradili. Odlike spektakla imale su i surove gladijatorske borbe, za čije izvođenje su građene specijalne građevine kružnog ili polukružnog oblika - arene. U arenama su izvođene i pozorišne predstave, čiji je koncept preuzet iz grčke kulture. Kao i kod Grka, pozorišni performansi su bili multimedijalni. U sadržaju su prezentovane teme koje veličaju ratne pobeđe, ali i duhovnost, moralnost i čovečnost. Uz „seriozne“ teme, u pozorištu se često izvode i komedije po interaktivnom konceptu. Na pozornici su se menjivali ples, muzičke tačke, monolozi i dijalozi. Ovi elementi nesporno potvrđuju konstantno prisustvo interaktivnosti i multimedijalnosti koje su se kao izvođačke paradigme prenosile kroz vekove. Rastrzana suprotstavljenim interesima vlastodržaca i jačanjem moći vojnih zapovednika, kao i čestim upadima evropskih varvarskih plemena na teritoriju carstva, Rimski imperija je slabila, što je dovelo do podele carstva na istočno i zapadno 395. godine. Sa raspadom Rimskog carstva institucionalno organizovano pozorište je prestalo da postoji.¹⁴⁰

Od samog početka, Rim je zabranjivao propovedanje hrišćanstava i hrišćanskih obreda, te su ih hrišćani vršili tajno. Hrišćanski obredi su se izvodili vokalnom interpretacijom jednoglasnih melodija. Milanskim ediktom, 313. godine, car Konstantin dozvoljava propovedanje hrišćanske religije, a 395. godine hrišćanstvo postaje zvanična religija Rimskog carstva. Sa ozvaničavanjem hrišćanstva jača uticaj crkve koja postaje temeljna društvena institucija. Pod uticajem njene dogme, menjaju se kulturalna pravila koja nisu zaobišla ni umetnost. Nova religija nije blagonaklono gledala na pozorište, smatrajući ga površnim, raskalašnim i opasnim po moral vernika.

Interaktivnost i multimedijalnost, koje su karakterisale umetničko izvođenje u antičkom dobu, ustupaju mesto religioznim temama, koje se prezentuju isključivo glasom. Vokalna muzika je tematski jednoznačna - veliča stradanje Isusa Hrista i njegovu žrtvu koju je podneo za spas čovečanstva. Crkvene pesme, izvođene jednoglasno, interpretirale su božje reči, i predstavljale

¹⁴⁰ R. Harvud, *Istorija pozorišta*, op. cit., str. 44.

su sastavni deo liturgijskih obreda. Bogoslužnja su predstavljala monologe sveštenika, uz povremene dijaloge sa horom. Pevane su crkvene pesme, psalmi i himne.¹⁴¹ Ovakav način izvođenja crkvenih pesama zadržao se od samih početaka ozvaničenja hrišćanske religije, i tokom čitavog ranog srednjeg veka. Nosio je uticaje Vizantije, Judeje i Sirije uz nacionalne karakteristike zemalja u kojima se razvijao. Veze sa vizantijskim i orijentalnim crkvenim pojanjem pokazuju se upotrebom melodijskih formula i kadenci. Bogoslužnja su pored lokalnih karakteristika imale zajedničke tekstove i napeve koju su sadržani u pojedinim stavovima mise. Objedinjavanje jezika i muzike u crkvenim obredima izvršio je papa Grgur (Gregor) I u Rimu. Izabrao je jednostavne crkvene melodije (psalme i antifone) izbegavajući hromatiku i preteranu melizmatiku. Tim melodijama dodao je spostvene napeve, kao i crkvene pesme pisane po njegovim sugestijama koje je sakupio u *Antifonarijumu*.¹⁴² Bogoslužnje je izvedeno na latinskom jeziku, a pojanje je nazvano *gregorijanski koral* po Grguru I. U sastav gregorijanskog korala ulazile su i druge crkvene melodije (himne, sekvence, tropi itd). Razvijanjem muzičkih elemenata u tropima, himnama i sekvencama, nastaje *liturgijska drama*. Liturgijska drama predstavlja integralni deo crkvenog obreda. Uz tekstove iz jevanđelja predstavljeni su prikazi sa Hristovog groba izvođeni na posebno montiranim pozornicama, i oni označavaju novi muzički apokrif čime se izražava težnja za slobodom umetničkog stvaralaštva Vremenom u sadržaj liturgijske drame, osim sakralnih tema ulaze i svetovne, preko narodnih pesama. Od tada liturgijska drama napušta okvire crkve i izvodi u crkvenim portama, a zatim i na se na trgovima. Postaje veoma popularna i održava se do XVI veka.

Prirodna potreba ljudi da se zabave nije mogla da bude poništena uticajem crkve, tako da su se u Evropi pojavili putujući muzičari, zabavljači koji su na mestima gde se okupljao veliki broj ljudi (sajmovi, procesije, svadbe) izvodili predstave u čijem se sadržaju otkrivaju elementi umetničkog performansa. Izvođački koncept je bio multimedijalan. Predstavljane su tačke žongliranja, plesa, pevanja, glume, muzičke, cirkuske, akrobatske, i veštine dresure usmeravajući i podstičući publiku da i sama doprinese izvođenju, što predstavlja još jednu važnu odliku umetničkog performansa - interakciju sa publikom. Na ovim narodnim svečanostima učestvovali su žongleri, špilamani, glumci i akrobate. Sadržaji predstava bili su društveno angažovani jer su kritikovali povlašćeni položaj crkve. Karnevalske svečanosti- Festum Asinorum (svečanosti

¹⁴¹ R. Pejović, *Muzika minulog doba*, Portal, Beograd, 2004, str. 83.

¹⁴² Ibid, str. 86.

magarca) ismevale su sve oblike društvenih nepravilnosti. Nagnati i golijardi, monasi koji su napustili crkvu, pišu satiričnu poeziju čiji je sadržaj usmeren na kritiku crkve. Po uzoru na svetovnu muziku nastaje i viteška muzika koju izvode trubaduri, truveri i minezengeri. Pesme pevaju o viteškoj ljubavi i podvizima.¹⁴³

Sa intenzivnim razvojem trgovine u kasnom srednjem veku izdvaja se novi društveni sloj koji nije bio pod uticajem crkve i njenih dogmi. Oslobođanje duhovnih sfera od crkvenog uticaja omogućilo je novi zamah u razvoju duhovnosti, nauke i umetnosti. Razvoj gradova i gradskog stanovništva uslovljava razvoj novih socijalnih i ekonomskih odnosa. Počinje era renesanse, najpre u gradovima Apeninskog poluostrva, a zatim i u drugim delovima Evrope. Sa pojavom renesanse dolazi do uzbudljivog i poletnog razvoja umetnosti. Iako je umetnost i dalje bila vezana za hrišćansku tradiciju, javljaju se novi izrazi u slikarstvu, muzici, književnosti i arhitekturi. Umetnički sadržaji se oslobađaju čvrstih i indoktrinirajućih crkvenih kanona i usmeravaju se na život savremenog čoveka. Pod okriljem bogatih pokrovitelja, na njihovim dvorovima deluju kompozitori, izvođači na instrumentima, pevači i igrači, koji umetnosti izvođenja daju novu, savremenu notu, slaveći slobodu ljudskog duha, ljubav, lepotu i neugaslu težnju ljudskog uma za novim saznanjima. Na dvorovima bogatih mecena umetnosti i umetnika, organizuju se i izvode predstave za odabranu publiku. Javljaju se nove izvođačke forme, potpuno lišene sakralnog uticaja. Reprezent novog umetničkog izraza je *madrigal*, lirska forma koja se u najranijem obliku javila kao produkt narodnog stvaralaštva u seoskim sredinama, i izvođena je *a capella*. Nije imala striktnu formu, i predstavljena je različitim brojem strofa i stihova, najčešće kombinacijom sedmerca i jedanaesterca, sa konsonantnom rimom.¹⁴⁴ Teme koje su obrađivane u madrigalu odnosile su se na svakodnevna događanja, ljubavne radosti i patnje. Veoma brzo, madrigal dobija muzičku pratnju, i eksponira se kao muzičko-scensko delo, čiji sadržaji prate aktuelna društvena zbivanja. Teme u madrigalu su satiričnog, religioznog, filozofskog i političkog sadržaja. Sadržaj i ekspresivna forma, reprezentuju madrigal u dva osnovna izvođačka oblika: dramski madrigal i madrigalska komedija. Dramski madrigal nastaje u XVI veku sa jasnije izraženim dijalozima i dramaturgijom. Madrigalska komedija predstavlja prvi oblik muzičko-scenskog dela pre opere, koji se oslanja na elemente *komedije del arte* (*Comedia dell*

¹⁴³R. Pejović, *Muzika...op.cit.*, str. 95.

¹⁴⁴Ž. Ružić, *Enciklopedijski rečnik versifikacije*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2008, str. 176.

arte)¹⁴⁵. Najpoznatija madrigalska komedija *L'Amfiparnaso*, Oracija Vekija (Orazio Vecchi) nastaje 1594. godine. U madrigalskoj komediji izražena je karakterizacija likova, i uvodi se uloga konferensijea. Sintezom pomenuta dva izvođačka oblika, nastaje nova umetnička forma muzičko-scenskog dela - opera. Na samom kraju renesanse, 1597. godine, firentinski kompozitor, Jakopo Peri (Jacopo Peri) i pesnik-libretista Otavio Rinučini (Otavio Rinuccini) predstavili su intelektualnoj eliti Firence prvu operu - *Dafne*. Delo je nastalo iz težnje renesansnih predstavnika humanističkih disciplina da u nauci i umetnosti ožive duh antičke Grčke i Rima.¹⁴⁶ Opera *Dafne* je predstavljala prekretnicu u muzičko-scenskom izvođenju. Njenim etabliranjem kao nove izvođačke forme nastaje era umetnički najkompleksnijeg oblika sinkretizma u umetnosti. Opera postaje veoma prihvaćen muzički žanr u italijanskim gradovima (Firenca, Venecija, Rim i Napulj). U svakom od pomenutih gradova razvija se posebna „operska škola” (firentinska, venecijanska, napuljska opera). Nazivi ovih škola ne ukazuju isključivo na geografsko poreklo, već i na specifične tipove opere koje su se ubrzo sa apeninskog poluostrva prenele i u druge evropske države. (Engleska, Nemačka, Francuska, Austrija).¹⁴⁷ Opera nosi odlike epohe u kojoj nastaje, zadržavajući osnovne izražajne postulate - interaktivnost i multimedijalnost. U sebi sažima i objedinjuje širok opseg umetničkih izraza. Složeni muzički iskazi, koje predstavljaju orkestar, pevači, baletski igrači, uz scenske efekte i kostime eksponiraju operu kao umetničko dostignuće koje u svakom vremenu stiže i održava poštovaoca. Performativni diskurs opere prilagođavao se kulturološkim vrednostima epoha kroz koje je prolazio. Označava paradigmu izvođačkih umetnosti, u čijoj se strukturi nalaze ontološki obrasci svih izvođenja.

¹⁴⁵ Ovaj izvođački oblik se sa Apeninskog poluostrva proširio i u druge države Evrope XVI veka (Francuska, Nemačka, Engleska). Ključni ekspresivni momenat u *Komediji del arte* odnosio se na neku vrstu kodifikovane glume. Radnja se odvijala u komunikaciji istih likova, koji su u svakoj predstavi konstruisali novi zaplet. Prepoznatljive likove Pjeroa, Arlekina, Kolombine, Pantalonea, Doktora i Kapetana nosili su karakterološki tipizirane odlike, koje su eksponirali u komičnim zapletima. Zapleti su često nastajali kao produkt improvizacije, koji je nastajao u zavisnosti od reakcije publike. Interaktivnost sa publikom bila je bitna odrednica *komedije del arte*. Interaktivna paradigma izvođača i publike postavljena je kao vodeći diskurs i u umetničkom performansu, četiri veka kasnije.

¹⁴⁶ Opera *Dafne*, kao i opere koje su nastale posle nje u Rimu i Napulju, nosile su odlike muzičko-scenskog dela, ali je njihova struktura bila mnogo jednostavnija od kasnijih dela ovog žanra. Pevače je pratio mali broj instrumenata (čembalo) i nekoliko žičanih i duvačkih instrumenata. Rečitativi i arije su bili nadređeni muzici. D. Grout, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York, 1965, str. 223-229

¹⁴⁷ T. Marković, prema: R. Pejović, *Muzika...op. cit.*, str. 186.

U XVII veku vrednosni sistemi renesanse postaju nedovoljno podsticajni materijalno bogatom plemićkom staležu, monarsima i Crkvi. Oni teže da reprezentuju svoju moć vidljivim i opipljivim simbolima svog statusa. Umetnicima poveravaju zadatak da stvore dela koja će na adekvatan način predstavljati njihovu moć. Razvija se stil umetnosti označen terminom *barok*. Opera je novi muzičko-scenski žanr koji u epohi baroka reprezentuje novine u umetničkom izrazu. Rečitativ biva zamenjen arijama, ali i dalje ostaje prisutan kao značajna izražajna forma. Vokalni deo opere eksponira se kao niz arija i rečitativa uz muzičku pratnju. Klaudio Monteverdi (Claudio Monteverdi) u operi *Orfej i Euridika* uspeo je da uspostavi sklad između teksta i muzike što je bila težnja svih kompozitora ovog perioda. Žan Batist Lili (Jean Baptiste Lully) se smatra tvorcem francuske opere. Francuska opera se razlikuje od italijanske po tipu uvertire. Arije su bile pevljive i melodične, a simboli monarhije predstavljeni su monumentalnom scenografijom i raskošnim kostimima. Orkestar je pored uvertire izvodio i samostalne instrumentalne celine, pre svega igračkog karaktera koji su predstavljali osnovu za balet.¹⁴⁸ U Nemačkoj je tridesetogodišnji rat, u prvoj polovini XVII veka, prekinuo sve umetničke delatnosti, tako da se opera pojavljuje u drugoj polovini ovog veka, pod uticajem italijanske i francuske opere.

Ključna figura engleske operne scene, u prvoj polovini XVII veka, bio je Henri Persl (Henry Purcell). U engleskoj operi zadržao je francusku uvertiru, francuski oblik rečitativa, uz plesne numere. Svi ti elementi bili su prožeti melodikom, ritmom i harmonijom engleske muzičke tradicije.¹⁴⁹ Sadržaj libreta barokne opere modeliran je socijalnim i ekonomskim momentima. Kompozitori čije su mecene bili plemići i kraljevi, stvarali su dela inspirisana mitovima, istorijskim i istorijsko-religioznim temama. Karakteriše ih prenaplašena emotivnost, uz tipiziranu formu iskaza (nepravde nanete glavnom junaku, nesrećne ljubavi, žrtvovanje i stradanje za pravdu). U operama se veliča hrabrost vladara i velmoža.

Jačanje društvenog uticaja građanskog staleža početkom XVIII veka uslovalo je da se struktura opere promeni, i da se zabavna nota postavi u centar zbivanja. Na Apeninskom poluostrvu se javlja *opera buffa* (komična opera). Prvi nagoveštaj komične opere sreće se u

¹⁴⁸ R. Pejović, *Muzika...op.cit.*, str. 203.

¹⁴⁹ Ibid.

delima Đovanija Pergolezija. (Giovani Battista Pergolesi).¹⁵⁰ Njegova opera *Služavka gospodarica* je prvi predstavnik bufo opere.). Italijanska *opera buffa* razvijala se na elementima *komedije del arte*. Sadržala je tipizirane likove, čije su ljubavne zgode i nezgode, uz naivnost jednih, i prepredenost drugih, uveseljavale publiku. Francuska komična opera (*Opéra-Comique*) nema tipizirane likove, ali su zapleti u radnji opere slični sa zapletima u *operi buffa*.¹⁵¹

Engleska balad opera (*Opera Ballad*) je nastala kao protest protiv suviše velikog uticaja italijanske opere na englesko muzičko stvaralaštvo. Sastoji se od satiričnih i komičnih dijaloga koji su prekidani pesmama, čijim su se refrenima odvajale dramske slike. Sadržaji balad opere su opisivali život siromašnih slojeva stanovništva i marginalizovanih socijalnih grupa. Postojale su brojne varijacije, u kojima su korišćene narodne melodije, popularne arije, a nekada su muzičke deonice dopunjavale dečje uspavanke. Mešavinom muzičkih stilova, i improvizacijom u izvođenju, balad opera predstavlja muzičko-scenski oblik, koji po formi može da se eksponira kao vrsta umetničkog performansa.¹⁵² Komična opera u Nemačkoj poznata je pod nazivom *Zingspiel* (Singspiel). Karakterišu je govorni dijalozi, komični zapleti i muzičke numere u kojima su bile sadržane popularne narodne pesme.¹⁵³

Opere Georga Fridriha Hendla (Georg Friedrich Händel) sadrže sve elemente opere serije. (*Opera seria*). Termin *ozbiljna opera* označavao je sadržaj u kome je, bez obzira na vremenski, istorijski, geografski kontekst, bilo neophodno da se prikažu uzvišena osećanja i polarizacija likova na plemenite i podle. Žrtvovanje za ideju ili voljenu osobu bilo je neophodno, i ishod radnje obično nije bio srećan.¹⁵⁴

U drugoj polovini XVIII, i početkom XIX veka, pod uticajem prosvetiteljstva oživljava pokret, započet u renesansi. Osnovne ideje pokreta usmeravane su na napredak ljudskog razuma, koji treba da pokrene koncept novih društvenih odnosa, zasnovanih na znanju i istraživanju ljudskih i prirodnih resursa. Prosvetiteljske ideje prenele su se i na umetnost koja inspiraciju traži

¹⁵⁰ Opera *Služavka gospodarica* (*La serva padrona*) je najpoznatija opera Pergolezija koja je bila veoma popularna među publikom baroka. Arija glasnika iz Monteverdijeve opere *Orfej i Euridika* i danas se izvodi kao posebno koncertno delo, D. Grout, *A Short History of Opera*, op.cit., str. 223-229.

¹⁵¹ Iz ove forme je kasnije nastala opereta, a kombinacija vodvilja i komične opere je u XX veku prezentovana u formi mjuzikla. H. Rosenthal, J. Warack, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford, 1979, str. 34.

¹⁵² H. Rosenthal, J. Warack, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, op. cit., str. 34.

¹⁵³ N. Grba, *Biserioperske riznice*, Beogradska knjiga, Beograd, 2011, str. 22

¹⁵⁴ Ibid, str. 20.

u antici. Period naznačen u teorijama umetnosti kao *klasicizam*, u muzičkoj umetnosti akcentat stavlja na preciznost izražaja i kompozicionu uravnoteženost. Opera, u muzičkom stvaralaštvu kompozitora iz perioda klasicizma, i dalje zauzima centralno mesto u izvođačkim umetnostima. Posle reformatorskih intervencija, koje je Kristof Vilibald Gluk (Christoph Willibald Gluck) izvršio na svom delu *Alceste (Alčesta)*¹⁵⁵ usklađivanjem muzike i vokalne interpretacije, prezentovane novine su se pojavile u delima Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart), Kerubinija (Luigi Cherubini), i Betovena (Ludvig van Bethoven).¹⁵⁶

U strukturi Mocartovih opera sreću se elementi italijanske opere *bufe*, ali i elementi *opere serie*, uz elemente francuske komične opere. Mocartovo opersko delo može da se sagleda kao svojevrsn „avangarda”, jer nije prihvatao šablone žanra, niti je podlegao direktnim uticajima nekog pravca. U njegovim delima prepliću se lirski i dramski elementi, kako bi oslikali realnost životnih sadržaja. Mocartov umetnički opus je reprezent epohe u kojoj je nastao, ali i vesnik novih stvaralačkih mogućnosti.

Kraj XVIII veka obeležila je Francuska buržoaska revolucija (1789. godine) koja je pokrenula proces rušenja starog društvenog, ekonomskog i političkog poretka. Haotično stanje na evropskom tlu izazvano promenama društvenog uređenja i sukobi koji su nastajali, uticali su na osnovne koncepte umetničkog izraza. Ponovo se pažnja usmerava ka emocijama. Uzdržanost ustupa mesto osećanjima, mašti, opisu lepote prirode, ali se ne izbegavaju ni susreti sa temama moralnosti, časti i skrivenih tajni ljudske duše. Doživljaj sadašnjosti u mentalnoj sferi elaborira subjektivne sadržaje, u kojima su ravnopravno prezentovani fiktivni, instinktivni i realni činiooci. Umetnička dela se oslobađaju akademskih kanona i propisanih pravila. Ona postaju reperezent subjektivnog doživljaja autora. Realnost je relativizovana, njene sadržaje modelira umetnikov psihološki sistem. Rađa se novi umetnički pravac, *romantizam*, u kojem nastaju i nove muzičkie

¹⁵⁵ *Alčesta* nije značajna samo po svojim umetničkim kvalitetima, već po tome što je Gluk objavio predgovor delu u kome je izložio svoje stavove o potrebi reformacije opere. U predgovoru je kompozitor decidno naveo razloge navodeći da se trudio da muziku svede na njenu pravu ulogu, tj. da muzika mora da služi poeziji zbog izraza i situacija u radnji, i da ne sme da bude nadređena radnji upotrebom suvišnih ukrasa. J. Andreis, *Istorija muzike*, Školska knjiga, Zagreb, 1966, str. 271.

¹⁵⁶ R. Pejović, *Istorija muzike*, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd, 1967, str. 172.

vrste - klavirske minijature, romantičarski lid, i simfonijske poeme. U poznom romantizmu kompozitori inspiraciju za svoja dela nalaze u sadržajima iz književnosti, prirode i likovnih umetnosti. Opera u eri romanatizma dostiže svoj zenit. Opere Đuzepa Verdija mogu da predstavljaju paradigmu romantizma u muzičko-scenskoj umetnosti. Interaktivni odnos više umetničkih formi u operama ovog autora, pokazuje spektakularnost i veličanstvenost izraza. Veliki broj izvođača i uzvišenost muzičke ekspresije predstavljeni kroz vokalno sadejstvo u arijama, duetima, ansamblima i horskim numerama uz orkestarsku pratnju. Baletske scene koje su dopunjavale opersku priču, nosile su žanrovske odlike pripadajućeg pravca i eksponirali multimedijalnost i interaktivnost, kao bazičnu odrednicu.¹⁵⁷ Pored Verdija, nemački kompozitor Rihard Vagner je drugo veliko opersko ime romantizma. Polazeći od teze da opera predstavlja sintezu svih umetnosti, Vagner je ukazivao na probleme koji su postojali u tadašnjoj strukturi opere, jer je dramska radnja bila podređena muzičkom iskazu. Smatrao je da drama u operi treba da postane cilj, a muzika sredstvo. Horske deonice je redukovao, i koristi ih samo u segmentima u kojima radnja to izričito zahteva. Lajtmotivi, podela opere na prizore i specifična uloga orkestra predstavljaju nove konstruktivne elemente koji su izmenili dotadašnju strukturu opere.¹⁵⁸ U svojim esejima je teorijski postavio osnove „totalnog umetničkog dela” (*Gesamtkunstwerk*) u kojima je imao ideju o muzičkoj drami koja u svojoj suštini sublimira sve umetničke izraze.¹⁵⁹

Prateći društvena zbivanja i velike promene, opera na kraju XIX veka menja svoj koncept i okreće se drugačijim sadržajima. Takav pravac je nazvan terminom - *verizam*. Kompozitori i libretisti inspiraciju nalaze u svakodnevnom životu, praveći otklon od istorije i mitologije. U centru zbivanja su osećanja običnog čoveka, koja su slikana sa mnogo detalja. Masovnost scenskog izraza zamenjena je dubinom unutrašnjih sukoba ličnosti. U moralnim dilemama i

¹⁵⁷ Verdi je napisao muziku za 25 opera, mnoge su i danas na repertoaru operskih kuća širom sveta. Pored Verdija, i Đakomo Pučini (Giacomo Puccini) je stvarao operska dela koja su bila i ostala veoma popularna. Uz italijansku i nemačku školu romantizma, ovaj pravac je praćen i u stvaralaštvu ruskih kompozitora: Mihaila Glinke (Михаил Иванович Глинка), Petra Iliča Čajkovskog (Пётр Ильич Чайковский), Modesta Musorgskog (Модест Петрович Мусоргский), i Nikolaja Rimskog-Korsakova (Николай Андреевич Римский-Корсаков). U Češkoj stvaraju Bedrih Smetana (Bedřich Smetana) i Antonin Dvoržak (Antonín Leopold Dvořák). Norveški romantizam predstavljen je kroz dela Edvarda Griga (Edvard Grieg). Svi pomenuti kompozitori nalazili su inspiraciju i u narodnom melosu. J. Andreis, *Historija muzike op.cit.*, 1966., str. 517-533, 729-735, 890-902.

¹⁵⁸ Ibid. str.482.

¹⁵⁹R. Gutman, *Rihard Vagner, The Man, his Mind and his Music*, Harves books, 1990., str.366-368. www.harvesbooks.com, pristupljeno 10.11.2013

sukobima strasti i razuma, ličnosti verističke opere oslikavaju društvene bure, u kojima je čovek prepušten sam sebi.¹⁶⁰

U drugoj polovini XIX veka, grupa francuskih slikara ustaje protiv akademizma u slikarstvu, repetitivnih tema i šablonizovanih tehnika. U svojim delima prikazuju autentičnost vizuelnih doživljaja i beleže nepatvorene trenutke percipiranih osećanja ili okolnih događanja. Iako je zvanična umetnička javnost hladno, ili sa neodobravanjem prihvatila ovakve „eksperimente”, inovativne slikarske tehnike nalaze pristalice među umetnicima i poklonicima umetnosti i etabliraju novi slikarski pravac - *impresionizam*. Prelazeći granice slikarstva i nalazeći pristalice među književnicima, (prevashodno pesnicima) i muzičkim stvaraocima, impresionizam prenosi svoju influentnost iz Francuske na druge evropske države i druge kontinente. Jedina završena Debisijeva opera je *Pelleas et Melisande* (Peleas i Melisanda). Tijana Popović Mladenović u studiji *Konsekvence Vagnerove muzičke drame u francuskoj književnosti i Peleasu i Melisandi Kloda Debisija –gde, zašto, kako i kuda?* pravi uporednu analizu Vagnerovog i Debisijevog muzičkog rukopisa, smatrajući Debisijevo delo nastavkom reformatorskih Vagnerovih teza.¹⁶¹ Klod Debisi se kao i Rihard Vagner zalagao za reformu opere, iako se njihovi stavovi o novim strukturalnim oblicima opere nisu podudarali. Kompatibilno mišljenje dvojice kompozitora može da se otkrije u stavovima da muzika u operi treba da odredi ona stanja, situacije i osećanja u kojima rečima ne može da se iskaže njihova suština. Debisi naglašava da: „muzika počinje tamo gde je reč nemoćna“, a Vagner zaključuje da : „samo muzika omogućava da jasno čujemo ono što nije rečeno.“¹⁶² Debisi je mišljenje izneo u razgovoru sa svojim profesorom kompozicije Ernestom Žiroom (Ernest Guiraud) koji je zabeležio francuski muzikolog i kompozitor Moris Emanuel (Maurice Emmanuel) dok je Vagnerov stav bio predstavljen u *Pismu o muzici* iz 1860. godine. Debisi se slagao sa Vagnerom da muzika treba da služi drami, ali ne i sa načinima koje je Vagner koncipirao. U strukturi i formi Debisijevog dela *Peleas i Melisanda* otkrivaju se elementi koji ovo delo suprotstavljaju Vagnerovim stavovima o reformisanoj operi. Tijana Popović Mladenović navodi: „U Peleasu i Melisandi Debisi radikalizuje svoje stavove o Vagnerovoj muzici odbacivanjem svih elemenata

¹⁶⁰ Prvu verističku operu *Cavalleria Rusticana* (*Kavaleria Rustikana*) napisao je Pjetro Maskanji (Pietro Mascagni). Pored njega, značajni predstavnici ovog pravca bili su Đakomo Pučini (Giacomo Puccini), i Ruđerio Leonkavallo (Ruggiero Leoncavallo). ¹⁶⁰ J. Andreis, *Istorija muzike*, op.cit., str. 488.

¹⁶¹ Tijana Popović-Mladenović, *Klod Debisi i njegovo doba*, Muzička omladina Srbije, Beograd, 2008, str. 38.

¹⁶² Tijana Popović-Mladenović, *Klod Debisi...op. cit.*, str.39.

koji čine suštinu Vagnerovih opera – vremenske razmere, preobilje melodija i konstantni lajtmotivski razvoj”.¹⁶³ Debisi je u svom delu *Peleas i Melisanda* odbacio Vagnerovu „beskrajnu” melodiju i prednost je dao kvazirečitativu. Vagner je u svojim delima redukovao ulogu ansambla i hora dok je Debisi u toj redukciji otišao mnogo dalje. U *Pelasu i Melisandi* postoji samo jedan muški hor iza scene.

Debisi je smatrao da je simfonizacija orkestarskog tkiva, koju je uočio kod Vagnera, veoma nepovoljna za dramsku akciju, jer može da se izdigne iznad nje i da joj ne dozvoli da se eksponira.¹⁶⁴ Lajtmotivi kod Debisija nemaju istu ulogu kao kod Vagnera. Oni su prezentovani kroz muzičke slike sa ulogom da bliže odrede karakterološke odlike ličnosti ili karakteristike objekata i događaja.

Klod Debisi je svojim delom *Peleas i Melisanda* postavio nove strukturalne i formalne odnose u opera na početku XX veka. Ovo delo predstavlja novi operski stil i otklon od opere iz ere romantizma.

Početak XX veka obeležavaju velika tehnička dostignuća i revolucija u procesu proizvodnje. Industrijske mašine pojednostavile su sistem proizvodnje, i industrijski proizvodi su postali dostupni velikom broju građana, što je uticalo na promenu načina življenja. Fasciniranost tehnološkim napretkom, nije zaobišla ni umetnike koji, shodno revoluciji u industriji zastupaju revoluciju u umetnosti. Od početka XX veka do Prvog svetskog rata, javlja se veliki broj avangardnih umetničkih pravaca. Oni odražavaju želju umetnika za originalnošću i kreativnošću. Potreba za inovacijom u stvaralaštvu, ali i potreba da se nove ideje objasne i postave u odgovarajuće sociološke, istorijske i psihološke kontekste, pokreću pisanje manifesta i usmeravaju umetnike da deluju kroz udruženja. Nemački ekspresionizam, francuski kubizam, italijanski futurizam i ruski kubo-futurizam su glavni umetnički pravci u pomenutom periodu XX veka. U slikarstvu se događa revolucija odbacivanjem figurativnog, i etabliranjem apstraktnog slikarstva. Izvođačke umetnosti ovog perioda aktivno prate društvena zbivanja, i svojim izrazom kritikuju rastuću korupciju, bespoštednu trku za zaradom i amoralnost. Na scenama evropskih pozorišta, a posebno u Nemačkoj, na repertoar se stavljaju komadi angažovanih umetnika koji kritikuju kapitalistički društveni poredak, i veličaju radnike i njihovu težnju za oslobađanjem. U

¹⁶³ Tijana Popović-Mladenović, *Klod Debisi...op. cit.*, str.39

¹⁶⁴ Ibid.

muzičkoj umetnosti dešavaju se promene kao i u ostalim granama umetnosti. Kompozitore ispiriše priroda, proširuju opseg interesovanja na bogatstvo unutrašnjeg emotivnog sveta čoveka i napredak tehnologije. Futurizam i kubofuturizam su svoje umetničke koncepte postavljali multimedijalno, jer su idejno bili bliski sa umetnicima više provenijencija. Izvođačke umetnosti ova dva pravca su ekspresivno i strukturalno predstavljene elementima koji odlikuju umetnički performans, hepening i spektakl.

Neposredna predistorija umetničkog performansa. Futurizam i futuristički performans

Početne postavke futurizma, kao novog pravca u umetnosti, zasnivale su se na odbacivanju tradicije i konvencionalnih pravila kojih su se pridržavali umetnici XIX veka. Početak XX veka obeležavaju nagli razvitak industrije i tehnologije. S obzirom na promene na društveno-političkoj sceni, i u umetnosti dolazi do pojave različitih umetničkih pokreta. Jedan od njih je i *futurizam*, čija istorija počinje 1909. godine u Parizu izdavanjem prvog *Manifesta futurizma*. Autor ovog manifesta je italijanski pesnik Filipo Tomaso Marineti (Filippo Tommaso Marinetti). U svom manifestu, Marinetti proklamuje svoja načela: odbacivanje tradicije i prošlosti, a sa druge strane veličanje tehnologije i nasilja. Naime, manifest je slavio rat kao „*nužno sredstvo za pročišćavanje ljudskog duha*“.¹⁶⁵ S obzirom na tadašnju političku situaciju u Italiji, Marinetti je prepoznao mogućnosti iskorišćavanja javnog nemira, i sa grupom umetnika odlazi u Trst, vodeći grad austrijsko-italijanskog konflikta. U takvoj atmosferi, 1910. godine organizuje prvo futurističko veče (serata). Na ovoj večeri, Marinetti je decidno objašnjavao svoje stavove o odbacivanju tradicije i komercijalizacije umetnosti, dok je sa druge strane veličao patriotizam i rat. Rat je glorifikovan kao sredstvo oslobađanja novog, od stega starog.¹⁶⁶ Nakon ove večeri, austrijske vlasti burno reaguju, a futuristi postaju nosioci širenja nacionalizma.

Ovakva situacija Marinetija nije sputala u propagiranju svojih ideja. On okuplja umetnike tog doba kao što su: Umberto Bočoni (Umberto Boccioni), Karlo Kara (Carlo Carra), Luidi Rusolo (Luigi Russolo), Đino Severini (Gino Severini) i Đakomo Bala (Giacomo Balla), i sa njima

¹⁶⁵ R. Goldberg, Performans... op.cit., str. 13.

¹⁶⁶ M. Šuvaković, Pojmovnik... op. cit., str. 281.

objavljuje *Tehnički manifest futurističkog slikarstva*. Umetnici su izjavili: „Za nas, pokret više neće biti fiksirani trenutak univerzalnog dinamizma: biće odlučan osećaj dinamičnosti u večnosti”.¹⁶⁷ Slikari futurizma počinju da koriste performans kao način svog umetničkog izražavanja smatrajući da „gledalac živi, ili mora živeti u centru naslikane akcije.”¹⁶⁸ Publika nije imala pozitivnu reakciju na futurističke performanse, međutim, umetnicima je baš to i bio cilj. Oni su težili da otkriju novi moderni i mašinski karakter govora i pisma.

Rad u slikarstvu se zasnivavao na:

1. Odbacivanju akademskog mimetičkog slikarstva (njegovih formi i tema: statične kompozicije, mrtve prirode, akta) u ime novog mašinskog izraza i prikazivanja na mašinski način;
2. Koncipiranju slike kao predstave i izraza nove industrijske kulture dinamizma (pokreta i brzine);

Drugim rečima, umetnici su radili na prikazivanju pokreta i brzine u statičnom prostoru slike i skulpture.¹⁶⁹

Futuristi nastavljaju da propagiraju svoje ideje kroz različite vrste manifesta. Tako, Balila Pratella (Balilla Pratella) objavljuje *Manifest futurističkih muzičara*, dok je Luidi Rusolo postavio temelje futurističke muzike. Rusolo 1913. objavljuje manifest *Umetnost buke* inspirisan Marinettijevom performansom *Zang tumb tumb* (o opsadi Jedrena). „Na stolu pred sobom imao sam telefon, nekakve daske i odgovarajuće udaraljke koje su mi omogućile imitaciju naredbi turskih generala i zvukova artiljerije. Kako su odlučili da me slede u svim mojim napredovanjima, moji slušaoci učestvovali su, tela uzavrela od emocija, u nasilnim efektima bitke opisane mojim „rečima-u-slobodi.”¹⁷⁰ Futuristička muzika se bazirala na različitim šumovima grada, poput buke tramvaja, vozova, motora. To je suštinski ukazivalo na potpuno novi način proizvodjenja zvuka i stvaranja muzike. Da bi što vernije prezentovao svoju muziku, Rusolo je napravio svojevrzni

¹⁶⁷ R. Goldberg, *Performans..* op.cit., str. 12.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ M. Šuvaković, *Pojmovnik...* op. cit., str. 282.

¹⁷⁰ R. Luigi, *The Art of Noise*, New York, 1967. Prema: R. Goldberg, *Umetnost...* op.cit., str. 15

instrumentarijum koji se sastojao od kockastih drvenih kutija, koje su u sebi sadržale pojačala u obliku levka. Po njegovim rečima, ovakav „instrument“ mogao je da proizvede preko 30.000 zvukova. Prvi ovakvi muzički performansi izvedeni su 1913. godine u Milanu, a neposredno nakon toga i u Londonu. Još jedan od manifesta koji je bio objavljen je *Manifest pozorišta varijetea* kojim je uobličena ideja o futurističkom pozorištu. Futuristi su, kao i sam Marinetti veoma cenili varijete koji u sebi sublimira muziku, ples i gimnastičke akrobacije. Još jedna bitna činjenica koja doprinosi popularizaciji ovakvih predstava jeste ta da one nemaju konkretnu radnju, koju je Marinetti i inače smatrao potpuno suvišnom. Kako je i sam rekao: „Autori, glumci i tehničari varijetea postojali su iz jednog jedinog razloga, a bilo je to neprekidno izmišljanje novih načina oduševljavanja. Varijete oslobađa publiku pasivne uloge glupih voajera, a kako publika na ovaj način saraduje s glumačkom fantazijom, radnja se razvija simultano, na sceni i u publici.“¹⁷¹

Ideje o futurističkom pozorištu objedinjuju se u manifestu *Futurističko sintetičko pozorište* iz 1915. godine. *Sintetičko* podrazumeva predstavu koja traje nekoliko minuta, u nekoliko pokreta i reči. Ovakve predstave podrazumevale su sublimaciju grčkih, francuskih, i italijanskih tragedija u jednu celinu. Jedan od interesantnih primera futurističke predstave jeste Marinettijeva sinteza pod nazivom *Stopala*, u kojoj publika može da vidi samo stopala izvođača. „Publika vidi jedino noge u akciji. Glumci se moraju truditi da najekspresivnije držanje i pokreti budu upravo držanje i pokreti njihovih donjih ekstremiteta“.¹⁷² Još jedna od bitnih odlika futurističkog pozorišta jeste ideja *simultanosti*, odnosno istovremeno odigravanje više radnji na sceni. Primeri ovakvih komada jesu Marinettijev komad *Simultanost*, kao i *Vaze koje komuniciraju*. Futuristi nastavljaju sa širenjem svojih ideja i kroz nove medije, kao što su film i radio. Prvi futuristički film bio je *Vita futurista*, koji je filmskim jezikom predstavio osnovne ideje futurizma. Kraj futurizma, kao avangardnog pokreta dolazi početkom Prvog svetskog rata. Iz ovog pokreta rađaju se ruski konstruktivizam i formalizam, dok se na zapadnoevropskom tlu javljaju: dadaizam, nadrealizam i letrizam.

Prvi svetski rat menja geografsku i socijalnu kartu Evrope. Na tlu ruske imperije odigrao se surovi građanski rat, koji je uz stravična stradanja stanovništva potpuno promenio društvene

¹⁷¹ F. P. Marinetti, *Selected Writings*, New York, 1971, prema: R. Goldberg, *Umetnost...* op. cit., str. 13.

¹⁷² F. P. Marinetti, *Selected Writings...* prema: R. Goldberg, *Umetnost...* op. cit. str. 23

odnose u toj državi, i značajno uticao i na politička zbivanja u ostalom delu Evrope. Posle završenih ratnih dejstava, pakao rata se nastavlja kroz ekonomsku krizu koja je zahvatile ratom opustošenu Evropu. Ratne traume inspirišu umetnike da novim umetničkim izrazima i formama predstave čoveka izgubljenog u vrtlozima nerazumljivih događanja. Frojdova psihoanaliza pokrenula je interesovanje umetnika za iracionalne sfere, snove i sadržaje ličnosti udaljene od kognitivnih nivoa.

Futurizam u Rusiji (kubofuturizam)

Oktobarska revolucija u Rusiji promenila je društveni sistem, društvene odnose i sisteme vrednosti. Nastankom Sovjetskog Saveza i uvođenjem komunističke ideologije menjaju se kulturalni odnosi i umetnička stremljenja. Pre revolucije, ideje futurizma stižu do Rusije u kojoj su nagomilane društvene protivrečnosti, veliko socijalno raslojavanje, rapidno siromašenje najvećeg broja stanovnika, pobune i štrajkovi, koji su nagoveštavali neminovnost promena. Futurizam u Rusiji najpre podstiče pesnike da traže nove načine pesničkih formi, a zatim i slikare koji radikalno prekidaju kontakt sa tradicionalnim pristupom platnu i boji. Slikari kubističkog geometrijskog razlaganja i pesnici futurističkog dinamizma, udružuju svoje ideje u novi pokret – *kubofuturizam*. Značenje termina određeno je nizom specifičnih faktora vezanih za paralelna istraživanja i interaktivna iskustva slikara i pesnika. Grupa umetnika kubofuturizma udružuje se 1912. godine, a njenim osnivačima smatraju se braća Burljuk (Бурлюк), i pesnik Benedikt Livšic (Лившиц, Бенедикт Константинович). Priključuju im se Hlebņikov (Велимíр Хлéбников), Kručonih (Алексей Елисеевич Крученых) i Majakovski (Владíмир Владíмирович Маякóвский). Veoma brzo, ideje kubofuturista se šire i prihvataju ih sva značajna imena slikarske avangarde u Rusiji. Iako ne postoji programski koncipirana teorija kubofuturizma, ni zvaničan manifest, predavanja i tekstovi Davida Burljuka, a posebno dva teksta iz eseja *Šamar društvenom ukusu* iz 1912. godine mogu da nose odrednicu manifesta, jer sadrže glavne postavke ovog umetničkog pravca. Umetnici inspirisani idejama futurizma, o revoluciji koja jedina može da ispravi narasle nepravde, podržavaju vođe Oktobarske revolucije, a mnogi i aktivno učestvuju u njoj. Komunisti su na početku svoje vladavine podržavali svaku umetničku inovaciju koja je imala kritički odnos prema kulturi i umetnosti zapadne Evrope. U Carskoj Rusiji, a potom i u Sovjetskom Savezu (preciznije u evropskom delu Rusije), veliki broj mladih umetnika stvara inspirisan novim ideološkim pokretom. On je proklamovao uvek prisutne težnje u čovekovom

mentalnom sistemu, kao što su sloboda, jednakost, sigurnost i pravo na prosperitetan život. Njihova dela su, a priori odbacivala dotadašnje umetničke forme, čime su se ideološki i stukturalno približili futuristima.

Posle revolucije avangardni umetnici najpre deluju u velikim gradskim centrima (Moskva, Lenjingrad, Odesa, Kijev) proklamujući ideje koje su korespondirale sa zvaničnom državnom ideologijom. Zajednička umetnička poruka sovjetskog i italijanskog futurizma odnosila se na neophodnost raskida veza sa tradicijom. U sovjetskom futurizmu taj otklon je posebno uočljiv u pesničkom i likovnom stvaralaštvu. Pošto je komunistička ideologija veličala radničku klasu, i propagirala društveni sistem u kome će biti poništene sve klasne razlike, umetnici su dali svoj doprinos zalaganjem za demokratizaciju umetnosti. Ideja da se umetničko delo približi radnom čoveku, realizovana je kroz brojne multimedijalne predstave koje su prikazivane na nesvakidašnji način. Sovjetski umetnici su specijalno opremljenim vozovima, kamionima i autobusima odlazili u zabačena naseljena mesta, da bi stanovništvu prikazali pozorišne predstave, pesničke performanse, slikarske izložbe i koncerte. Sovjetski umetnici su kao srednjovekovni putujući zabavljači, krstarili velikom državom, ali uloga im nije bila zabavljačka, već „edukativna“. Umetnici koji su bili u službi državne propagande, združeno su predstavljali multimedijalni kodifikovani performans, čiji je cilj bio da zbunjenim, neobrazovanim, siromašnim i napaćenim radnicima i zemljoradnicima, prikažu superiornog sovjetskog komunistu koji se oslobodio kapitalista i zemljoposjednika koji su ga eksploatisali. Umetnici u gradovima su takođe delovali udruženo, i njihova izvođenja imala su multimedijalni diskurs. Jedna od veoma poznatih multimedijalnih institucija u kojima je izvođenje nosilo karakteristike futurističkog pravca, bila je *Синья блуза (Plava bluz)* koja je brojala više od 100.000 članova u raznim centrima širom zemlje. Ovo profano ime trebalo je da asocira na radničku klasu, a izvođenja su imala političku konotaciju i bila su namenjena masovnoj publici. *Plava bluz* je po svom konceptu predstavljala multimedijalni izvođački projekat, jer su u njenom korpusu delovali glumci, muzičari, plesači, akrobate, klovnovi i filmski stvaraoci.¹⁷³ Iz korpusa brojnih političkih performansa koji su nosili elemente futurizma može se izdvojiti multimedijalno delo *Горящий Москва (Gori Moskva)*, koje po masovnosti učesnika i

¹⁷³ U okviru ove institucije delovao je i velikan filmske umetnosti koja je tada bila u pivoju, Sergej Ejzenštajn (Сергей Михайлович Эйзенштейн). On je filmskom tehnikom predstavio delo Aleksandra Ostrovskog koristeći različite izvođačke forme: glumu, ples i cirkuske veštine.

spektakularnosti primenjene tehnike, može da se svrsta u spektakl. Izvedeno je u Prvom državnom moskovskom cirkusu, povodom obeležavanja dvadeset i pete godišnjice stradanja radnika, učesnika velikih demonstracija u Petrogradu, 1905. godine. Među pet stotina izvođača nalazili su se cirkuski artisti, studenti glume, profesionalni glumci, muzičari i deo konjičkog odreda. Osim masovnosti učesnika, delo je predstavljalo novinu u izvođačkim umetnostima po slobodi u muzičkom izrazu. Četa konjanika, čija se uloga značajno razlikovala od uobičajenih cirkuskih tačaka sa dresiranim konjima, predstavljala je još jedan iskorak iz tradicionalnog koncepta izvođenja.

Победа над Солнцем (Pobeda nad suncem) je prva opera komponovana u Sovjetskom Savezu, koja može da se označi terminom futurizma. Libreto je napisao Aleksej Kručonih (Алексей Елисеевич Кручёных), muziku je komponovao Mihail Matjušin, (Михаил Васильевич Матюшин), dok je Kazimir Maljevič (Казимир Северинович Малевич) dizajnirao scenografiju i kostime za operu. Trojica poznatih umetnika, predstavnika avangarde, iskoristili su sopstveno viđenje umetnosti da sinergijom predstave idejni koncept netradicionalnog muzičko-scenskog dela. Metaforičnost libreta, atonalnost muzike dopunjene zvucima fabričkih mašina, i specifičnim šumovima koji se čuju tokom rada, redukovana i simbolima omeđena scenografija, postavljaju ovo delo kao uvod u novi oblik interaktivnosti u izvođačkim umetnostima. Po rečima Miška Šuvakovića, Matjušin je odredio ulogu opere kao pobunu protiv starog romantizma i praznoslavlja, kao i protiv stare, uobičajene predstave o Suncu kao lepoti. Delo je bilo agresivno u svom antiestetizmu i anarhičnom naumu Kručonihovog libreta. Muzika se zasnivala na teškim i nejasnim harmonijama i disonantnosti što je podrivalo tonalne osnove. U muziku su uključeni zvuci fabričkih mašina i huk fabrike.¹⁷⁴

Futuristi svoje umetničke ideje prezentuju i kroz film. Prvi je *Драма в кабаре футуристов (Drama u futurističkom kabareu)* Vladimira Kasjanova (Владимир Касьянов) iz 1914. godine koji prikazuje „svakodnevicu“ futurista, dok drugi, *Я хочу быть футуристом (Želim da budem futurist)* predstavlja početnu platformu za realizaciju performansa. U futurističkom pozorištu, bitnu ulogu imao je Nikolaj Foreger (Николай Михайлович Фореггер). U saradnji sa Ejzenštajnom, u svojoj predstavi *Otmičarka deteta*, elementima mjuzikla dodao je i filmske efekte. U potrazi za novim načinima izvođenja Foreger se okreće umetnosti cirkusa, za koji je

¹⁷⁴ M. Šuvaković, *Pojmovnik..* op.cit., str. 399.

tvrdio da je „sijamski blizanac” pozorišta.¹⁷⁵ Foregerovi *Mehanički plesovi*, prvi put izvedeni 1923.godine, predstavljali su kombinaciju cirkuskih tačaka i pozorišta, dok su zvučni efekti dobijani razbijanjem stakla i pokretanjem različitih metalnih predmeta. RouzLi Goldberg opisuje ovo izvođačko delo na sledeći način: „Jedan od plesova imitirao je prenos - dva muškarca stajala su udaljena oko 3 metra jedan od drugog, a nekoliko žena kretalo se oko njih držeći se za ruke i obrazujući svojim telima lanac. Drugi ples predstavljao je testeru - dva muškarca držala su za zglobove ruku i stopala ženu, i pokretali je, imitirajući kretanje testere.”¹⁷⁶

Futuristička konotacija u izvođačkim umetnostima u Sovjetskom Savezu, imala je izvesne sličnosti sa italijanskim futurizmom, ali ključnu razliku predstavljao je društveni kontekst. Futurizam u Sovjetskom Savezu bio je podržan od zvanične državne politike, predstavljao je „državnu“ zvaničnu umetnost, dok je kod italijanskog futurizma, odnos države prema toj vrsti umetnosti bio neutralan ili negativan. Sovjetski komunistički režim prihvatao je futurističku avangardnu umetnost kao vid angažovane propagande. Komunistički ideolozi se nisu bavili suštinom, već spoljašnjim vizuelnim efektima futurističkog umetničkog izraza. Odgovaralo im je zalaganje umetnika da umetnost napusti institucionalne forme, i da se oslobodi konvencionalnih tradicionalističkih okvira. Umetničku futurističku viziju i komunističku ideologiju povezoao je stav prema institucijama umetnosti i umetničkim formama, koje su smatrali dekadentnim odrazom prošlosti. Odvajao ih je odnos prema umetnosti kao kulturalnom dobru i civilizacijskoj odrednici. Za umetnike futurizma, umetnost je bila civilizacijski kontinuum koji se razvija i menja sa razvojem ljudske svesti, a za političke ideologe umetnost je bila utilitarna kategorija koja je trebalo da služi političkim idejama. Koristeći pogodnu društvenu klimu koje je vladala u prvoj dekadi posle Oktobarske revolucije, sovjetski futuristi su eksperimentisali sa formama, materijalom i umetničkim jezikom. Rezultat tih „eksperimenata“ bila su izvođačka i vizuelna dela koja su predstavljala interakciju različitih umetničkih stilova. Mešavina stilova i formi umetničkog izraza, predstavljala je originalni umetnički diskurs koji je sovjetskom (ruskom) futurizmu odredio posebno mesto u istoriji umetnosti. Mešavinu stilova i ideja, koja je odlikovala sovjetski (ruski) futurizam Miško Šuvaković je opisao na sledeći način: „Ruski kubofuturizam je za razliku od italijanskog futurizma bio mešavina različitih društvenih i

¹⁷⁵ R. Goldberg, *Performans...* op. cit., str. 33.

¹⁷⁶ R. Goldberg, *Performans...* op. cit., str. 33.

duhovnih koncepcija u rasponu od antizapadnjaštva, prozapadnjaštva, boljševizma kao materijalističke teorije istorije društva, teozofskih misticizama i pronaučnog formalizma. Takođe, za razliku od italijanskog futurizma koji je uvek ostao na poziciji prikazivanja spoljašnjeg utiska industrijskog sveta, ruski kubofuturizam je evoluirao prema radikalnoj apstrakciji i produktivizmu od suprematizma do konstruktivizma.¹⁷⁷ Pod pritiskom komunističke isključivosti veliki broj umetnika, predstavnika ovog pokreta, napušta Sovjetski Savez, i svoj rad nastavlja u evropskim državama ili SAD. U vreme Prvog svetskog rata umetnici koji nisu želeli da učestvuju u masovnom haosu, napuštali su evropske države zahvaćene ratom i utočište nalazili u neutralnim evropskim državama kakve su bile Švajcarska i Holandija, ili su odlazili u SAD. U državama u kojima su se privremeno nastanili, nastavili su da se bave umetnošću, ali iskustva koja su poneli iz ove velike nesreće koja je zahvatila Evropu, odrazila su se na način razmišljanja i prezentovanja umetničkog dela. U Švajcarskoj nastaje jedan od najkontroverznijih i najuticajnijih pokreta avangarde - *Dada*.

Performans umetnost i Dada

Ako bi se posmatrao vremenski kontekst, uočljivo je da istovremeno sa razvojem futurizma u Italiji i kubofuturizma u Rusiji, 1916. godine u Cirihu nastaje novi umetnički pravac, nazvan *dada*. Isto vreme nastanka i geografska bliskost, ne povezuju pomenute pravce umetnosti. Dada predstavlja revoluciju u savremenoj umetnosti. Umetnici koju su se okupljali u Cirihu, bili su duboko pogođeni ličnom spoznajom o nesavršenosti čoveka i njegovoj slabosti, kao i stepenom agresivnosti i načinom hostilnosti koje može da ispolji. Umetnost nije učinila da ljudski život postane vedriji i lakši. Umetnost nije „spasila svet“ od tragičnog ratnog iskustva. Nije pokazala da se izdigla od banalnosti svakodnevice. Umetnici su zaključili da su umetnost i život jedno, istovremeno divni i strašni, čudesni i čudovišni. Takva zapažanja su prezentovali kroz dela koja su simbolizovala kulturalne obrasce tog vremena. Govoreći o dadi, Miško Šuvaković daje sledeću sveobuhvatnu definiciju ovog pokreta: „Dada (nem. dada, eng. dadaism) je naziv za internacionalni, aktivistički, anarhistički, nihilistički, ludistički i provokativni umetnički pokret koji je u Evropi, Sjedinjenim Američkim Državama i Japanu delovao tokom Prvog Svetskog rata ranih dvadesetih godina XX veka. Dada je otvoreni i heterogeni pokret koji nije uspostavljen kao *-izam* ili stil, nego kao mnoštvo različitih anarhističkih i umetničkih taktika

¹⁷⁷ M. Šuvaković, *Pojmovnik...*, op. cit., str. 398.

delovanja i oblika ponašanja kojima su provocirane, subvertirane i destruirane vrednosti, norme, oblici izražavanja i prikazivanja, oblici ponašanja, komunikacije, proizvodnje, razmene i potrošnje u buržoaskom društvu i njegovoj umerenoj ili visokomodernističkoj umetnosti“.¹⁷⁸

Prvi dadaistički pokreti vezuju se za kabare *Volter*. U njemu su se sastajali umetnici različitih provenijencija: Hugo Bal, Emi Hinings (Emmy Hennings), Tristan Cara (Tristan Tzara), Hans-Žan Arp (Hans-Jean Arp), Ričard Hulsenk (Richard Hulsenbeck). Pomenuti kabare su osnovali nemački umetnici Hugo Bal i Emi Higin. Kada je postao stecište drugih umetnika, kabare je dobio umetničku formu sa tematski osmišljenim programima. Čitana je poezija, izvođene muzičke tačke, a kroz program kabarea, koje je koncipirala Emi Hinings kao profesionalna kabaretska izvođačica, izvođene su glumačke, plesne i muzičke numere. Interaktivnost umetnika kabarea *Volter* bila je originalna i nesputana dotadašnjim izvođačkim iskustvom i pravilima. Tristan Cara, rumunski pesnik, esejista, novinar, dramski pisac i filmski režiser, čitao je sopstvenu poeziju i čitanje prekidao kricima i jecajima. Ovakvo pesničko izvođenje može da se posmatra kao umetnički performans, jer pesnik koristi telo i čula, na osnovu koncepta koji nastaje „ovde i sada“, koji je uvek drugačiji i otvoren za interaktivnu komunikaciju. Cara aktivno propagira ideje dade objavljivanjem časopisa pod imenom *Collection dada*. U časopisu je izneo sopstveno viđenje pokreta: „Dada je nastala iz moralne potrebe. Iz neutažive želje da se postigne asolutni moral, iz dubokog osećanja da bi čovek, koji je u središtu svih tvorevina duha morao potvrditi svoju nadmoć nad osiromašenim spoznajama o ljudskoj bitnosti, nad mrtvim stvarima i loše stečenim dobrima. Dada je nastala iz pobune, koja je u to doba bila zajednička svim mladima, iz pobune koja je od pojedinaca tražila prihvatanje potreba, bez obzira na istoriju, logiku.“¹⁷⁹ Cara je i jedan od tvoraca dadaističkog manifesta. U Manifestu objašnjava principe pokreta: „Dada ne znači ništa. Mi smo protiv svih principa, umetnost je apotekarski produkt za budale. Sve što je besmislenije utoliko je bolje. Dada neće ništa, ništa, ništa. Ona stvara nešto samo zato da bi publika rekla: mi ne razumemo ništa, ništa, ništa. Dadaisti sami ne predstavljaju ništa, ništa, ništa, i bez sumnje oni neće postići ništa, ništa, ništa.“¹⁸⁰ Osim osnovnih načela estetike i etičke strategije, u manifestu je objavljeno i poreklo naziva pokreta. Cara navodi da je dada kovanica od rumunske afirmativne rečice „da“. Kada se

¹⁷⁸M. Šuvaković, *Pojmovnik...*, op. cit. str. 162.

¹⁷⁹ arthistory.about.com/cs/arthistory10one/a/dada.htm, pristupljeno 24.12.2013.

¹⁸⁰ www.fragmentarije.blogspot.com./a/dada.htm, pristupljeno 03.01.2014.

potvrđuje nešto nevažno, tek reda radi, ili da bi se prekinuo nezanimljiv dijalog, kaže se: „da, da”. Reč u francuskom jeziku definiše drvenog konjića, a u slovenskim jezicima je ime od milja za dadilju. Po Hulsenbeku, jednom od značajnih ciriških dadaista, reč dada je otkrivena sasvim slučajno, i predstavlja pseudonim za kabaretsku pevačicu. Duhovite, cinične, nihilističke i negirajuće opaske iz Manifesta nisu se obistinile. Dada je izvršila radikalnu promenu shvatanja umetničkog stvaranja i umetničkog dela. Ona je postala temeljna filozofska misao avangarde, i dala novi teorijski okvir umetnosti. Dadaističke umetničke večeri održavale su se od 1916. do 1919. godine. Predstavljale su interaktivan oblik izvođenja sa plesom, različitim vrstama teorijskih prikaza, poezijom, muzikom i maskama. Na jednoj od poslednjih dadaističkih umetničkih večeri, 1919. godine, Cara čita svoj „istinski” manifest sa porukom: „Uništimo dadu, budimo dobri i izmislimo novu silu teže Ne-Da, dada ne znači ništa.”¹⁸¹ Iste godine Cara napušta Ciriž i odlazi u Pariz u potrazi za novim umetničkim prostorom.

Po završetku Prvog svetskog rata, dadaisti su ovaj pokret raširili po drugim evropskim državama. Nepostojanja striktnih pravila teorijskog koncepta uslovlila su otvorenost za uticaje sredine u kojoj je propagiran i za različite umetničke ekspresije. Nemačka dada je bila društveno angažovana, sa jasnim kritičkim stavom prema socijalnim i kulturalnim devijacijama. U Nemačkoj, koja je izgubila rat, i bila prisiljena da plaća reparaciju, javili su se brojni oblici društvene patologije izazvane siromaštvom, ratnim traumama i nezaposlenošću. Dadaisti su reagovali na takve pojave, ali su meta njihove kritike bile državne institucije i oficijalni umetnički pravci, kao i umetnička dela. Dadaisti su agresivno, brutalno i primitivno kroz umetničke poruke iznosili kritike. Institucije kulture i nadležna ministarstva reagovala su zabranama dadaističkih izvođenja. U Minhenu je delovao dadaistički pokret, respektabilan, po broju i angažovanju svojih članova. U okviru tog pokreta radio je Bendžamin Frenklin Wedekind (Benjamin Franklin Wedekind), poznatiji kao Frenk Vedekind. U svojim provokativnim kabaretskim tačkama, Vedekind je čak urinirao i masturbirao na pozornici. Pored ekcentričnih performansa Vedekind piše drame i satire: *König Nicolo, oder So ist das Leben (Kralj Nikolo ili takav je život)* i *Die Büchse der Pandora (Pandorina kutija)* koje odmah bivaju zabranjivane. Iako često cenzurisan i proganjan, Vedekind nastavlja sa svojim performansima u minhenskim umetničkim krugovima boreći se protiv ustaljenih društvenih normi.

¹⁸¹ R. Goldberg, *Performans...* op. cit., str. 64.

Ciriški dadaista Hulsenbek se 1917. godine vraća u Nemačku, i u Berlinu nastavlja da propagira dadaističke ideje. Prvi performansi koje su izveli berlinski dadaisti bili su slični ciriškim. Hulsenbek je čitao svoju poeziju, prateći je ritmom bubnjeva, dok je dadaista Georg Gros (George Gross) urinirao po izloženim slikama i skulpturama, vičući: „Vi, kučkini sinovi, materijalisti, hlebo-žvakači, mesožderi, vegetarijanci! Profesori, mesarski šegrti, makroi, vi propalice.”¹⁸²

Zajedno sa Maksom Hermanom (Max Herrmann), Teodorom Daublerom (Theodor Daubler), i Georgom Grosom, Hulsenbek nastavlja da šokira javnost sloganom: „Dada vas udara nogom u stražnjicu, i to vam se sviđa.”¹⁸³ Dadaisti prikazuju svoje performanse na ulicama Berlina i kroz brojne manifeste koje objavljuju, oštro kritikuju kulturalne vrednosti, institucije države i socio-ekonomsku situaciju. Jedna od njihovih apsurdnih ideja radikalnog komunizma odnosila se na zaposlenost. Berlinski dadaisti su se zalagali za „uvođenje progresivne nezaposlenosti opsežnom mehanizacijom svakog područja ljudskog delovanja, jer se samo nezaposlenošću pojedincu omogućava da otkrije životne istine i stekne iskustvo”.¹⁸⁴ Ovakve bizarne i realnosti neprihvatljive proklamacije nailazile se na oštru osudu i zabrane, tako da je berlinska dada posustajala u borbi sa državnim institucijama, ali se njen uticaj preneo na druge nemačke gradove. Dadaisti i njihov pokret nisu bili dobro primljeni ni u jednom mestu Nemačke, zbog čega su napuštali državu i selili se u Pariz, gde je odnos državnih institucija prema umetnicima bio radikalno drugačiji.

Francuska dada deluje u mnogo prihvatljivijim društvenim uslovima. Francusko liberalno kapitalističko društvo, države porednice u ratu, razvijalo se po principima francuske revolucije iz 1789. godine. Građanska prava i slobode, uz brz ekonomsku oporavak, uticali su na umetnike dadaističkog pokreta da pravce delovanja usmere ka umetničkom diskursu života. Nezaobilazno ime francuske dade (i ne samo francuske) bio je Marsel Dišan (Henri Robert Marcel Duchamp). Uveo je radikalnu umetničku praksu dehumanizacijom umetničkog dela. Estetske vrednosti zamenio je isticanjem idejnog koncepta. Promenio je shvatanje o umetničkom delu, stavom da svaki objekt može da bude umetničko delo, ako se izvrši proces umetničkog nominovanja istog. Takvim provokativnim mišljenjem Dišan je doveo u sumnju postojanje same umetnosti i

¹⁸² R. Goldberg, *Performans...* op. cit., str. 61.

¹⁸³ Ibid, str. 60.

¹⁸⁴ Ibid.

umetničkog dela. Ako je moguće da se svakodnevnim upotrebnim predmetima daju umetnički atributi, postavlja se pitanje: „Kakva je razlika između umetničkih artefakta i industrijskih utilitarnih predmeta.“? Dišan usmerava odgovor ka potpuno novoj sferi sagledavanja umetničkog dela i umetnosti. Umetnost ne predstavlja samo prisustvo umetničkog dela, već čin stvaranja umetničkog dela. Proces stvaranja je umetnost i umetničko delo. Ovakav filozofsko–antropološki pristup Marsela Dišana, okrenuo je tok istorije umetnosti i usmerio je ka novim istraživačkim poljima. Dišan, pariski dendi, život i umetnost shvata kao simbiozu. Život se ne živi samo čulima i osećanjima, već svakim fiziološkim i biohemijskim spojem. Umetnost ne stvara samo talentovani pojedinac koji može da naslika deo života, skulptor koji može da odredi prostornu dimenziju životu, ili muzičar koji može svojim delom da dosegne do najintimnijih nivoa osećanja. Umetnost je čitavo ljudsko okruženje, ako se percipira svešću i čulima umetnika.

U potrazi za novim prostorom ideja, Dišan odlazi u Njujork i 1917. godine na izložbi *Independents (Nezavisnost)* prvi put izlaže svoje, danas antologijsko delo, pisoar pod nazivom *Fontana*. Ovim objektom Dišan predstavlja publici novi umetnički pravac *redimejd (Readymade)*. Po definiciji Miška Šuvakovića *redimejd* je predmet vanumetničkog porekla koji je sa, ili bez intervencija, preuzet, označen i izložen kao umetničko delo. U strukturalnom smislu *redimejd* karakteriše preuzimanje postojećeg, neumetničkog, zanatski i industrijski proizvedenog predmeta, njegovo proglašavanje umetničkim delom i kolažno-ambalažna intervencija kojom se određuju i usmeravaju značenja dela.¹⁸⁵ Dadaistički pokret i Marsel Dišan, kao grandiozna figura umetnosti XX veka, pokazuju u idejnim stavovima značajnu kompatibilnost sa idejama umetničkog performansa:

1. Dada je, kao i umetnički performans, umetnost akcije;
2. Dada je radoznala i istraživačka umetnost, koja ne trpi konvencije. Umetnički performans je po strukturi i umetničkom jeziku takođe nekonvencionalan;
3. Dada podređuje estetske vrednosti idejnom konceptu. Vodeća paradigma umetničkog performansa je ideja;

¹⁸⁵ M. Šuvaković, *Pojmovnik...* op. cit., str. 611.

4. Dada promovise čin stvaranja kao umetničko delo. Umetnik performansa telesnu ekspresivnost definiše kao umetničko delo;

5. Dišan je težio da prikaže telo u pokretu, bez pomoći filmske kamere. Performans umetnik pokreće svoje telo i osmišljava svaki pokret, označavajući ga kao umetnički produkt;

U najslobodnijem tumačenju, telo performans umetnika može da se označi kao *redimejd*, koje postaje umetničko telo (delo) tek kada ga umetnik definiše na taj način. Umetnik može da sedi i da se kreće, obavljajući obične životne aktivnosti. U sledećem trenutku, umetnik može te iste aktivnosti da obavlja na identičan način, ali u drugačijim okolnostima, i da one više ne označavaju pomeranje tela zbog profanih potreba, već umetničko delo. U kontekstu ideje o kontinuiranom umetničkom procesu, dada bi predstavljala značajnu kariku u umetničkom lancu, koji se proteže od tribalnih ljudskih zajednica, do druge polovine XX veka, kada se umetnički performans odredio i publici predstavio kao autonomno delo.

Nadrealizam i performans umetnost između dva svetska rata

Posle završetka Prvog svetskog rata promenjena je geopolitička mapa Evrope. Nastale su nove države, a države koje su izgubile rat trebalo je da plaćaju ratnu oštetu, što je njihovu, inače posustalu privredu, dovelo u još teže stanje. Ekonomska kriza udružena sa svim oblicima društvene krize, ponovo je kao i pred rat, dovela do raslojavanja stanovništva i nezadovoljstva velikog broja osiromašenih građana. U posleratnom periodu čovek se ne oseća sigurnim ni zaštićenim. Očekivanja da će posle rata život krenuti mirnijim i stabilnijim tokovima nisu se ostvarila. Vera u moć ljudskog razuma, solidarnost, odgovornost i moralnost, nisu našle potporu u realnim društvenim odnosima. Kulturalne vrednosti su poljuljane i relativizovane. U takvom društvenom miljeu umetnost traži nove tačke oslonca. Umetnici ne lamentiraju nad propuštenim prilikama, već intenzivno rade na stvaranju novih. Dada, koja je posejala seme sumnje u suštinu umetnosti, i svoje uticaje proširila na umetnike širom Evrope, posustaje, jer njene ideje više ne korespondiraju sa aktuelnim trajanjem. Veliki broj poznatih dadaista obreo se u Parizu, gde su pokušali da nastave svoje umetničko delovanje. Dvadesetih godina dolazi do nesuglasica među pariskim dadaistima. Neki od njih želeli su da nastave ciriški model izvođenja, dok su drugi smatrali da je takav model prevaziđen. U pokušaju da održi izvorne principe pokreta, Cara je 1920. godine organizovao Dada festival, koji nije naišao na značajniji odjek u umetničkim

krugovima Pariza. Neuspeh ove manifestacije formalno je označio kraj dadaističkog pokreta. RouzLi Goldberg je taj događaj označila rečenicom: „Cara je čvrsto stajao na braniku dade, dok je Breton proglasio njenu smrt.“¹⁸⁶ Novi idejni koncept umetničkog delovanja imao je najpre teorijsku osnovu, koju su postavile ideje psihoanalize i marksizma. Pariski umetnički krugovi su u učenju o snovima i nesvesnom Sigmunda Frojda, otkrili da čovekovo ponašanje ne modelira isključivo razum, već da postoje druge tajne instance koje mogu da utiču na mnoga manifestna stanja. Snovi, kao reprezentanti nesvesnog, mogu da budu inspiracija i nova utilitarnost umetnika. Uz interesovanje za podsvesne instance ličnosti, umetnička pariska elita je u marksističkoj filozofiji otkrila mnoge odgovore, i prihvatila komunističke ideje o neophodnosti revolucije, kako bi se otklonile postojeće društvene nepravilnosti. Temeljni postulati psihoanalize i komunističke ideologije postaju platforma na kojoj se grade ideje o umetnosti bez pritisaka tradicije, i društva bez pritisaka konvencija, robovanja predrasudama i lažnim moralnim normama.

Po Šuvakoviću, pokret je nastao iz neobičnog i ekcentričnog spoja tradicije francuske erotske literature Markiza de Sada (Donatje Alphonse François, Marquis de Sade), pesništva francuskog simbolizma Remboa (Arthur Rimbaud) i Malarmea (Stéphane Mallarmé), dendizma kao načina urbanog života, frojdske psihoanalize, materijalističke (marksističke, boljševičke, trockističke) teorije društva kao i destruktivnosti pariske dade.¹⁸⁷ Idejni tvorac pokreta, pesnik Andre Breton (André Breton) promovisao ga je preko manifesta, prihvatajući termin koji je upotrebio pesnik Gijom Apoliner (Guillaume Apollinaire) *nadrealizam* (surréalisme), kao zvaničan naziv pokreta. U manifestu je data definicija pokreta, i određene smernice delovanja. Prema Bretonovoj definiciji, nadrealizam je čist psihički automatizam, kojim se želi da izrazi bilo usmeno bilo pismeno, bilo na neki drugi način, stvarno delovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole, koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije.¹⁸⁸ Za Šuvakovića, nadrealizam je naziv za umetničku kolektivnu ili individualnu praksu kojom se prikazuje, izražava, opisuje, dokumentuje, ili indeksira *nesvesno* (pojavnosti nesvesnog), konstruisanja nesvesnog, učinka nesvesnog u smislu u kojem je *nesvesno* određeno kao druga scena u

¹⁸⁶ R. Goldberg, *Performans...* op. cit., str. 78.

¹⁸⁷ M. Šuvaković, *Pojmovnik...* op. cit., str. 459.

¹⁸⁸ H. W. Janson, *Istorija umetnosti*, IP Prosveta, Beograd, 1996, str. 524.

psihološki Sigmunda Frojda. Pojam *nadrealizam* uveo je Gijom Apoliner, ukazujući na ulogu latentne magije i mita u modernom životu.¹⁸⁹

Prevalentne težnje nadrealista formulisao je Breton u uvodnom delu manifesta: „Jedino me još od svega zanosi reč sloboda. Smatram tu reč sposobnom da neograničeno održava oprobani ljudski fanatizam. Ona, bez sumnje, odgovara mojoj jedinoj legitimnoj težnji. Među toliko nemilosti, koje nasleđujemo, moramo i te kako priznati da nam je ostavljena najveća sloboda duha. Na nama je da je ne zloupotrebimo. Svesti maštu na ropsko pokoravnje, čak i kada bi se radilo o onome što se grubo naziva srećom, znači izmaknuti svemu što čovek u svom unutrašnjem svetu sam nalazi kao vrhovnu pravednost. Jedino me mašta obavestava o onome šta može biti i to je dovoljno da izbegnem pritiske svih zabrana i ograničenja, a dovoljno je i da joj se prepustim bez strepnje da ću se prevariti.“¹⁹⁰ Krajem 1924. godine pojavljuje se prvi broj časopisa *La Révolution surréaliste (Nadrealistička revolucija)* čiji se sadržaj odnosio na opisivanje snova. Otvara se i neka vrsta kancelarije pod duhovitim nazivom *Biro za nadrealistička istraživanja* čiji je cilj, po Bretonu, da prikuplja teoretske priloge vezane za manifestne aktivnosti nesvesnog sistema. Idejni koncept nadrealizma prihvataju mnogi francuski i svetski značajni umetnici. Pre svih Pablo Pikaso (Pablo Picasso),¹⁹¹ Žan Kokto (Jean Cocteau), Salvador Dali (Domingo Felipe Jacinto Dalí), Marsel Dišan, Rene Kler (René Clair), Fransis Pikabija (Fransis Marie Martínez Picabia), Tristan Cara i drugi. Umetnička praksa nadrealista odnosila se na združeno delovanje različitih umetničkih izraza, koji treba da prikažu kompleksnost ljudske mentalne organizacije, i njenu komunikativnost sa više nivoa. Promovisanje interaktivnosti i multimedijalnosti je diskurs koji će se razvijati i negovati kroz čitav XX vek. Nadrealistička paradigma u izvođačkim umetnostima između dva rata, ispoljila je najznačajnije karakteristike. Jedna od najreprezentativnijih nadrealističkih multimedijalnih predstava bio je balet *Relache (Relâche)*. Muziku je napisao Erik Sati (Éric Alfred Leslie Satie), dok su saradnici na scenariju bili Marsel Dišan, Man Rej (Man Ray), Rene Kler i Fransis Pikabija. Izvođački koncept je podrazumevao nekoliko paralelnih radnji koje su se odvijale na sceni. Tokom izvođenja predstave, Man Rej u ulozi publike, šetao je ispred pozornice i

¹⁸⁹ M. Šuvaković, *Pojmovnik...* op. cit., str. 459.

¹⁹⁰ www.britannica.com/EBchecked/topic/78959/Andre-Breton, pristupljeno, 11.01.2014.

¹⁹¹ Pikaso je aktivno saradivao u nadrealističkom pokretu, ali mu zvanično nikada nije pristupio. H. W. Janson, *Istorija umetnosti*, op.cit., str. 525.

povremeno joj uzimao mere. Na pozornici je grupa plesača igrala ispred žene u večernjoj toaleti, dok je glumac u ulozi vatrogasca presipao vodu iz jedne kofe u drugu. U pauzi između činova prikazivan je film, koji je režirao Frensis Pikabija, a snimio Rene Kler. Film je bio prepun simbola i neobičnih scena, od balerine sa bradom, posmrtna povorke, i Dišana i Reja koji na krovu igraju šah. Generalno prihvaćen stav nadrealista da je neophodan raskid sa realističkim prikazivanjem sveta i tradicionalnim konceptom pozorišne umetnosti, predstavljen je Apolinerovim delom *Les mamelles de Tiresias (Tiresijine dojke)*. U ovom komadu, koji je autor odredio kao „nadrealistički“, prvi put je upotrebljen ovaj pridev koji je sedam godina kasnije postao odrednica čitavog umetničkog pokreta.¹⁹²

U navedenom delu Apoliner se oslanja na kubističke ideje, ali ne pravi otklon od tradicije, već od realizma, koji po mišljenju autora treba da postoji samo na filmu. Komad bi žanrovski mogao da se odredi kao farsa, ali govor simbola i odsustvo konzistentne fabule, uz muzičke i plesne numere govori o izvođačkom eksperimentu, nadrealističkog diskursa. U predstavi kiosk pleše, igra i peva, jedna ličnost predstavlja čitav narod, Tiresijene dojke lete u vazduh predstavljene sa dva velika balona, a na kraju ona menja pol i postaje muškarac.¹⁹³ Uz multimedijalni pristup, nadrealisti su pokazivali neprekidnu težnju za eksperimentom. Poštujući načelo da realnost nije neophodna umetnosti, balet *La Parade (Parada)* predstavlja sinergiju mjuzikla i cirkusa. U realizaciji baleta učestvovala su najznačajnije ličnosti nadrealizma. Kokto je scenarista, muziku potpisuje Sati, a scenografiju i kostime radi Pikaso. Sati uvodi nove zvučne efekte, koristeći pisaću mašinu, avionske propelere, sirene i trube. Apoliner je ovaj balet označio kao „*novi duh*“ ponuđen kao osveženje pariskoj publici, posle iscrpljujućih ratnih godina. Ni publika ni oficijelna kritika nisu ocenile prihvatljivim ovo delo. Negativna kritika je posebno bila usmerena prema Satijevoj muzici, za koju je rečeno da predstavlja „*neprihvatljivu buku*“ i Pikasovim kostimima, čija je nefunkcionalnost i glomaznost učinila „*tradicionalne baletske pokrete besmislenim*“.¹⁹⁴ Negativne kritike nisu obeshrabrile idejne tvorce nadrealnih izvođačkih komada. Oni su nastavili sa eksperimentima. Žak Kokto je u komadu *La voix humaine (Ljudski glas)* eksperimentisao sa ljudskim glasom, postavljajući ga kao vodeće izražajno sredstvo. Kroz

¹⁹² Apoliner je, u objašnjenju tendencija komada, naglasio da „uprkos odvajanju vlastite tendencije od savremenih književnih struja, nemam nameru da pokrenem novi pravac“. R. Goldberg *Performans...* op. cit., str.70.

¹⁹³ R. Goldberg navodi da se u komadu iz spektra simbola izdvaja i kritička poruka upućena feministkinjama, uz opomenu da u žaru borbe za emancipaciju ne zaborave mogućnost rađanja. Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.

razgovor koji telefonom vodi glavna junakinja sa ljubavnikom, dubina i spektar osećanja dati su isključivo vokalnom ekspresijom. Ovaj eksperiment je pokazao da uticaj dade još uvek postoji, jer su dadaisti često eksperimentisali sa glasom.

Nadrealisti nisu negirali postojanje pozorišnih žanrova, već su njihovu formu i sadržaj prikazivali na način koji je prezentovao njihove idejne stavove o značaju podsvesti, snova i simbola. Predstava *Les maries de la Tour Eiffel (Venčanja na Ajfelovoj kuli)* donosi novu estetsku formu vodvilja. Vodvilj je između dva svetska rata bio veoma popularan u pozorištima Pariza, i veoma prihvaćen od publike, jer se zaplet gradio na komičnim i intrigantnim situacijama vezanim za potencijalne bračne prevare. Nadrealistički vodvilj navedenog naslova, koncipiran je po novim pravilima. Ostvarena je interaktivnost i multimedijalnost uvođenjem akrobatike, plesa, muzike i govornog teksta. Eksperimentisalo se sa pokretom, zvucima, govorom i muzikom. Plesači, koji su predstavljali svadbenu povorku bili su maskirani u fonografske mašine. Neočekivani obrt u vodvilju, kada dete ubija sve svatove kako bi se domoglo kolača, predstavlja apsurdne elemente, koji su koristili nadrealisti, radi prikazivanja podsvesnih težnji. Kokto je povodom ovog performansa pisao: „Ovo je revolucionarno izvođenje. Omogućiće novoj generaciji da nastavi sa svojim eksperimentima u kojima će se međusobno preplitati fantastično, ples, akrobatika, mimika, drama, satira, muzika i govorna reč.“¹⁹⁵ Ovaj komad, kao i veliki broj ondašnjih multimedijalnih projekata, mogu da se sagledaju kao direktna preteča umetničkog performansa.

Ekspressionizam, kao revolucionarni pravac u umetnosti zahvatio je sve oblasti umetničkog stvaralaštva: muziku, slikarstvo, vajarstvo, ples, operu, dramu i književnost. Ekspressionisti su eksperimentisali težeći svom cilju - izražavanju čistog procesa mišljenja, lišenog nadređenog uticaja razuma. Muzički stvaraoci eksperimentišu sa ritmom, i daju slobodu melodiji. Austrijski kompozitor, teoretičar muzike, slikar i pisac Arnold Šenberg (Arnold Schönberg) u muziku uvodi estetiku atonalnosti i hromatsku lestvicu sa 12 tonova (dodekafoniju). Osim reformatorskog rada na muzici, Šenberg je pokušao da reformiše i ustaljen odnos između izvođača i publike. Nije želeo da prihvati statičnu ulogu publike, već je pokušao da ih provocira da javno iskažu svoje mišljenje o muzici koju slušaju, i da je zajednički analiziraju. U drugoj

¹⁹⁵ W. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, 1969, prema: R. Goldberg, *Performans...* op.cit., str. 71.

polovini XX veka performans umetnici, kao jedan od ciljeva svog umetničkog delovanja, postavljaju interaktivnost sa publikom.

Bauhaus i performans umetnost

U Nemačkoj, u obrazovnoj instituciji za umetnost *Bauhaus*, dvadestih godina XX veka, intenzivno su radili umetnici koji su imali cilj da reformišu tradicionalne umetničke paradigme. Njihova ideja vodilja nije bila radikalno provokativna, kao kod futurista i dadaista. U manifestu Bauhauusa, čiji je potpisnik bio Valter Gropius, (Walter Gropius) prevalentna ideja je usmerena na sinergiju koja bi vladala u umetnosti, delujući kao faktor oporavka, uz dozu umerenog optimizma koji je trebalo da deluje podsticajno na umetnike i pokrene ih ka izvoru novih nadahnuća. U okviru Bauhauusa delovali su umetnici različitih senzibiliteta koji su svoje aktivnosti realizovali kroz radionice. U scenskoj radionici, koja je predstavljala prvi organizovan tečaj performansa u jednoj umetničkoj školi, koncept interdisciplinarnosti je bio vodeći diskurs, koji je sažimao i kanalisao umetničke ideje. Idejni vođa scenske radionice bio je Oskar Šlemer (Oskar Schlemmer), slikar, vajar i reditelj. Veru u napredak, koja je postavljena kao pokretačka ideja u Manifestu Bauhauusa, Šlemer je predstavljao u žanru kabarea. Kroz ovu izvođačku formu predstavio je svoje viđenje pozorišne predstave u kojoj izvođač treba da bude ravnopravan sa ostalim elementima. To može da se postigne dinamičkim i ritmičkim postupcima, koji će spojiti brojne oblikovne elemente. Ravnopravno su bili zastupljeni komični, trivijalni, tragični i cirkuski elementi uz podršku svetla, boja, zvuka i mehaničkih, tehničkih sredstava. Sav ovaj sinhronicitet treba da se odvija na otvorenoj pozornici, fleksibilnih granica, kako bi i publika mogla da učestvuje. Šlemer je pratio osnovnu postavu ideje o „totalnom pozorištu“ koja je predstavljena u posebnom izdanju časopisa *Bauhaus-Buch*.¹⁹⁶ Šlemerova vizija o glumcu koji je istovremeno čovek i marioneta, potekla je iz eksperimentatorskih stavova autora, koji je težio preobražaju ustaljene forme predstavljanja u pozorištu. Čovek-marioneta i mehanički čovek su simboličke predstave o sinergiji svih umetničkih žanrova koja može da se javno verifikuje kroz pozorište. Šlemer je svoj teatarski 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. Čitava ta skupina kretala se usmeravana snažnim zvukom i svetlom po mizanscenu koji je menjao oblike i boje. Eksperimente sa pokretima koji

¹⁹⁶ A. Jovićević, A. Vujanović, *Uvod u studije...* op.cit., str. 160.

treba da budu izvedeni iz samog života, a ne iz apstraktnih simboličkih oblika, Šlemer je nastavio u predstavi *Die Geste-Tanzerin (Ples gestova)*, koja je žanrovski svrstana u balet. Autor je želeo da prikaže put od dvodimenzionalne površine (koja karakteriše sliku), preko reljefa i skulpture, do trodimenzionalne žive umetnosti predstavljene ljudskim telom. Svoju zamisao realizovao je preko serije znakova koji su grafički predstavljali linijske staze pokreta, i tri plesača u crvenom, žutom i plavom kostimu. Po linijskim stazama plesači su izvodili obične fiziološke i komplikovane „geometrijske“ pokrete. Predstava je trebalo da demonstrira Šlemerovu težnju da slikarstvo uključi u teoriju prostora. *Triadisches Ballet (Trijadički balet)* predstavlja paradigmu Šlemerove teorije i prakse. Ova predstava je pri svakom izvođenju menjana i dopunjavana. Balet je trajao nekoliko sati, i izvodila su ga tri plesača čiji je izgled asociirao na marionete. Njihovu igru je pratila muzika Hindemita (Paul Hindemith) za mehanički klavir. Ovo delo je prezentovalo ključne postavke teorijskog koncepta Bauhauusa i Šlemera o pozorišnoj umetnosti. Plesači sa izgledom marioneta, čiji su pokreti bili ponekad sinhronizovani sa ogoljenim zvukom mehaničkog klavira, a ponekad izvedeni nezavisno od zvuka, označavali su kretanja koja proizvodi sam život. Plesači su se kretali po linijama geometrijskih oblika, i pokretima izražavali određena emotivna stanja.

Predstave koncipirane i izvođene od umetnika Bauhaus škole prihvaćene su od publike, koja je u njima prepoznala lak, žovijalni zabavni stil dat na nov način. Podrška publike motivisala je autore i izvođače Bauhauusa da sa svojim predstavama krenu na gostovanja po nemačkim i švajcarskim gradovima. Putujuća trupa Bauhauusa je, slično putujućim trupama srednjovekovnih zabavljača, krenula sa ciljem da zabavi publiku, ali i da im predstavi nov način izvođenja, koji ne nosi jedinstvenu poruku, već težnju da se njihovo izvođenje prihvati emocijama, bez analitičkih intervencija racionalnog sistema. O predstavi *Mechanical Ballet (Ples metala)* u *Basler National Zeitung* je 30. aprila 1929. godine, pisalo: „Zavesa se podiže, vide se crna pozadina i crni pod. U dubini pozornice osvetljava se otvor veličine vrata koji podseća na pećinu. Pećina je izrađena od talasastih limenih pločica visokog sjaja. Iz unutrašnjosti pećine izlazi ženska figura, odevena u beli triko. Oko glave i ruku postavljeni su srebrnasti krugovi. Skladna i jasna, sa zvukom koji ima metalni prizvuk, muzika pokreće figuru da izvede nekoliko sinhronih pokreta... sve traje veoma kratko i gubi se kao priviđenje.“¹⁹⁷ Predstave: *Der Tanz Raumes (Ples prostora)*, *Das*

¹⁹⁷ R. Goldberg, *Performans...* op.cit., str. 105.

Stapel Würfel Spiel (Igra kockama za slaganje), *Das Spiel des Kulissen (Ples kulisa)*, predstavljale su karakteristične inscenacije Bauhaus pozorišta. Odvijale su se na pozornici čiji je pod bio crn, a prostor omeđen tamnim kulisama. U centralnom delu se odvijala radnja uz pomoć geometrijskih figura, koje su plesači koristili kao rekvizite, ali i kao sredstva pomoću kojih su menjali sopstvenu izražajnost. Po geometrijskim linijama se predstavljaju oblici tipičnog ljudskog hoda. Plesači u trikoima osnovne tri boje predstavljaju Šlemerovu reprezentaciju hoda. Žuta predstavlja oštro skakutanje, plava smirene duge korake i crvena, sigurne, čvrste korake (u performansu *Ples prostora*). Geometrijska tela, prikazana kockama za slaganje, predstavljaju zid koji se razgrađuje kako bi se konstruisala kula oko koje se izvodi ples. Simbolično je predstavljena poruka o umetnosti koja može da spoji ljude, ako ih udalji neka destruktivna sila. (u performansu *Igra kockama za slaganje*). Pregrade postavljene preko čitave pozornice omogućavaju da se naizmenično iz njih pojavljuju delovi tela plesača. Brzo nestajanje i ponovno pojavljivanje glava, ruku i nogu, ostavlja čulnu ekspresiju raskomadanih tela koja lebde u tami kosmičke praznine (u performansu *Ples kulisa*). Pozitivan prijem kod publike i afirmativne kritike uticali su da se vesti o Bauhaus sceni prošire i u druge evropske države. Grupa je 1932. godine u Parizu predstavila *Triadisches Ballett (Trijadni balet)*, koji je bio i poslednji performans grupe. Iste godine, Bauhaus je zatvoren. Postojanje ove institucije, u kojoj su aktivno radili značajni umetnici poput Vasilija Kandinskog (Васи́лий Васи́льевич Канди́нский), Pola Klea (Paul Klee), Johanesa Itena (Johannes Itten), Ide Kerkovius, (Ida Kerkovius), Alme Bušer (Alma Siedhoff-Buscher), Lasla Moholji Nađa (László Moholy-Nagy) i Oskara Šlemera, ostavilo je neizbrisiv trag u evropskoj umetnosti XX veka. Njihovi eksperimenti u umetnosti izvođenja nastavili su proces transformacije umetničkog izraza i tehnika koji je započeo početkom veka. Njihove inovacije ugrađene su u neprekinut lanac nepresušnih težnji umetnika da streme ka novim idejama i formama.

Intenzivan razvoj filmske umetnosti između dva svetska rata pomogao je da se ideje nadrealizma lakše etabliraju u kulturalno tkivo Evrope i da svoj umetnički izraz lakše prenesu preko utvrđenih vremenskih i prostornih granica. Sposobnost filma da čulima približi oniričke asocijacije, slike iracionalnih doživljaja i stanja podsvesti, korespondirao je sa umetničkim vizijama predstavnika ovog pokreta. Filmovi su, prema Poasonu, pronašli onu dugo „sanjanu, oslabljenu, izvrnutu, uvećanu, iskrivljenu, opsesivnu sliku tajnog sveta u koji se povlačimo u budnom i usnulom stanju, sliku tog života većeg od života, u kojem žive zločini i junačka dela

koja mi nikada ne počinimo, u kojem se gube naša razočarenja i rađaju naše najluđe nade.¹⁹⁸ Kao pobornici Frojdove psihoanalitičke teorije o psihičkom ustrojstvu i značajnom udelu nesvesnih mehanizama u oblikovanju manifestnog ponašanja, nadrealisti su svoje fantazme, snove i simbole mogli da kombinuju i prikazuju ih na razumu nezamisliv način. Nadrealisti su sa velikim entuzijazmom i sinergijom pristupali izradi filmova, učestvujući u njima kao scenaristi, glumci, scenografi, kostimografi i režiseri. Nadrealizam je svoje ideje i simbole najjasnije predstavio u delima Salvadora Dalija i Luisa Bunjela (Luis Buñuel Portolés). Oni su 1928. godine snimili *Un Chien Andalou (Andaluzijski pas)* u najboljem maniru nadrealizma. Stvarnost je dislocirana iz okvira realnosti, ispunjena simbolima i metaforičnim prikazima. Atmosfera je onirična, ispunjena predmetima u pokretu, koji menjajući svoje pozicije, menjaju značenje simbola. Film je imao cilj da provocira maštu gledalaca, kako bi potražili sopstvena objašnjenja za kadrove u kojima se knjige pretvaraju u pištolje, ili za scenu u kojoj prostorom dominiraju dva klavira na čijim poklopcima leže uginuli magarci. Bunjuel i Dali su snimili ovaj film kao provocirajući krik, kao oruđe za izazivanje skandala, on je trebalo da bude predmet koji eksplodira u rukama neprijatelja.¹⁹⁹

Drugi film snimljen 1930. godine sa potpisom pomenutih autora i nazivom *L'Age d'or (Zlatno doba)* nastavlja da se bavi paradoksom realnosti. Film je snimljen u zvučnoj tehnici, pa je mogao da prikaže interaktivnost zvuka, pokreta i prostora. U vidno polje gledaoca, kroz filmski prozor izleću žirafe, jelke u plamenu, perje i nadbiskupi. Kroz sofisticirani skup društvene elite prolaze kola sa radnicima koje niko ne registruje. Završne scene filma prikazuju Isusa Hrista, kao poslednjeg preživelog sa neke orgije. Film vrši kompilaciju različitih nivoa zbivanja, sažimajući ih u jednu ravan. Uspostavljaju se smeli, poetični odnosi koji se sreću u snovima. (Glavna junakinja treba da istera kravu koja leži na krevetu u spavaćoj sobi. Kada iz kadra nestane krava, ostaje zvuk klepetuše koju je nosila na vratu. Dok se ogleda, u ogledalu se pojavljuju oblaci i iz njih fijuče vetar). Ljubav, koja je predmet interesovanja autora, u filmu je postavljena na granici podsvesti i realnosti. Ona je „luda“, nesputana, nerazumna i otima se svakom pokušaju da bude zaustavljena i stavljena u prozaične okvire. Film *Zlatno doba* nije bio samo eksperiment sa sadržajima podsvesti, već je predstavljao ozbiljnu kritiku vladajućeg establišmenta i crkve, zbog čega je izazvao oštre reakcije predstavnika ovih institucija. Film je istovremeno, simbolično

¹⁹⁸ U. Gregor, E. Patalas, *Istorija filmske umetnosti*, Sfinga, Beograd, 1998, str. 60.

¹⁹⁹ Ibid.

predstavio granicu između postojećih, liberalnih, i dolazećih apsolutističkih društvenih odnosa. U Italiji jača fašizam, nacionalsocijalizam u Nemačkoj i radikalni komunizam u Sovjetskom Savezu. Ovi sistemi će značajno promeniti društvenu klimu na kontinentu i izazvati Drugi svetski rat. U svitanje novog svetskog ratnog sukoba dolazi do sumraka avangardne umetnosti. Mnogi umetnici prestaju aktivno da rade, a neki napuštaju Evropu i rad nastavljaju u Sjedinjenim Američkim Državama.

Umetnost posle Drugog svetskog rata

Strahote Drugog svetskog rata, Holokaust i nezamislivi zločini koje su ljudi činili jedni drugima, izbrisali su sve sisteme vrednosti. Duboko frustriran, posleratni čovek težio je katarzi, u strogo podeljenom bipolarnom svetu koji je usvojio manihejske principe dobra i zla. Za istočni deo Evrope zlo je personifikovao zapadni sistem, a za zapadni deo tu katagorizaciju su nosila politička uređenja sa istoka. Filmska umetnost i njena superiornost u tehnološkim mogućnostima predstavljala je pogodan medij preko koga su političke ideologije Istoka i Zapada mogle da prenesu svoja uverenja velikom broju ljudi. Film je postao umetnost masovne kulture koji je u prvim posleratnim godinama uspevao da zadovolji psihološke potrebe gledaoca i da promovise neke od oblika vladajuće ideologije država u kojima je nastajao. Mogao je da zabavi, edukuje i pokrene pozitivna osećanja prema naciji i kulturi. Posleratni čovek je zbog stravičnih ratnih iskustava doživeo duboku sumnju u čovečnost, pravdu i moral. Film mu je ponudio najjednostavniji način da se oslobodi teskobnog oklopa sumnji. Idealizacijom ljudskih odnosa, i polarizacijom dobra i zla, filmskim jezikom su dočaravane vrednosti, koje su ponuđene kao aksiomi. U borbi dobra i zla uvek pobeđuje dobro. Ličnosti visokih moralnih i etičkih normi, lišeni svih ljudskih slabosti nude se kao modeli za identifikaciju. To su bili likovi ratnih heroja iz bliske prošlosti i likovi istorijskih figura značajnih za razvoj države i nacije. Velike istorijske teme iz daleke i bliske prošlosti predstavljane su formom spektakla. Masovne scene bitaka, svetkovina, rušenja i građenja, prirodnih katastrofa i kataklizmi izazvanih ljudskom violentnošću, ispričane filmskim jezikom, trebalo je da potisnu realne monstruoze slike koje su ljudi nosili u iskustvu. Negujući sofisticiranu estetiku, film je trebalo da probudi u ljudima potrebu za lepotom i uzvišenim osećanjima. Avangardni umetnički izraz u pozorištu nije nastavljen. Pozorišne politike bile su usmerene ka tradicionalnim i klasičnim formama, negujući nacionalni diskurs. Pozorište je, kao i film percipirano kao deo masovne kulture u kome

avangardi, koja po konceptu ima uzak krug delovanja, nije ostavljen prostor za umetničku ekspresiju. Muzička umetnost je podržavana vladajućim ideologijama, gde je umetničkim iskazom mogla da podstakne optimizam i veru u novo doba. Posle Drugog svetskog rata, opera je kao izvođačka forma opstala bez obzira na vladajuće ideologije. Iako je postojala selektivnost kod opredeljenja za operne žanrove, koje su diktirale vladajuće ideologije, najznačajnija dela operne umetnosti, od baroka do neoklasicizma, izvođene su na opernim scenama Zapadne Evrope, Sovjetskog Saveza, Severne i Južne Amerike.

Izvođačke forme u Evropi posle Drugog svetskog rata - put ka umetničkom performansu

Geografska karta Evrope posle Drugog svetskog rata bila je promenjena. Krenuo je težak ekonomski oporavak i izgradnja razrušenih država. Nemački proces, na kome je suđeno nacističkim zločincima, otkrio je nezamislive zločine koje su kreirali fašistički ideolozi. Podela Nemačke dodatno je frustrirala stanovništvo ove države. Blokovskom podelom i *gvozdenom zavesom* etabliralo se stanje permanentne napetosti. Avangardni umetnički pokret, koji je svoj zamah dobio između dva rata, u društveno drastično promenjenoj klimi, tražio je nove puteve. Nove ideje nisu spajale umetnike, pokreti koji su postojali pre rata, prestali su da deluju. Više no ikad u istoriji umetnosti, profilisala se ideja o umetnosti koja prati život. Umetnost koja je svrha samoj sebi, oštro je kritikovana i odbacivana. Umetnici nisu više zagovarali revoluciju u umetnosti, ali se nisu mirili ni sa povratkom na verifikovane i institucionalizovane forme umetničkog izraza. Iz grupe evropskih umetnika, koji su želeli da „umetnost pretvore u život“ izdvojili su se francuski slikar Iv Klajn (Yves Klein), italijanski avangardni umetnik Pjero Manconi (Piero Manzoni) i nemački teoretičar umetnosti, profesor, performer, vajar i slikar Jozef Bojs (Joseph Beuys). Iako se termin *umetnički performans* nije eksplicitno koristio, radovi trojice umetnika, koji nisu mogli da se svrstaju ni u jedan postojeći žanr, označeni su terminom *performans*. Radikalnom promenom stava prema umetničkom delu, tehnikama i načinom umetničkog izraza, promovisali su telo kao materijal umetničkog rada i kao umetničko delo. Označavanje tela kao umetničkog dela, i rad sa telom i na telu, sadrže elemente koji mogu izvođenja ovih umetnika da definišu kao umetnički performans.

Iv Klajn je osećao da je slikarsko platno i rad na njemu „suviše skučen prostor“ da se izrazi duhovno stanje umetnika. Težio je da se otisne u neograničen prostor i doživi susret sa njim. Njegova introspektivnost usmeravala ga je ka istraživačkom radu i neprestanom preispitivanju, kao i ispitivanju prostora u kojem je želeo da otkrije, čulima nedostupne sadržaje. Za Klajna je slika predstavljala „prozor zatvora“, gde su linije, obrisi, oblici i kompozicija određeni šipkama.²⁰⁰ U potrazi za prostorom, otkrio je da plava boja, kojom su označeni more i nebo, sadrži atribut beskonačnosti. Ona je postala zaštitni znak umetnika i kodifikovana kao *International Klein Blue (Internacionalana Klajnova plava)*.²⁰¹ Poštujući sopstveno uverenje da umetnost treba da bude angažovana, i da se odredi prema životnim pravilima, odbacio je kičicu i kist, i slikao ženskim telima. Tela, preko kojih je prosuta plava boja, naslanjala su se na razapeto slikarsko platno ostavljajući otisak na njemu. Autor je bio zadovoljan jer je izvođenje posmatrao sa strane „ne prljajući ruke i odeću bojom“. Bio je odeven u svečano odelo, kao i orkestar koji je pratio nastanak slike, dok je izvodio *Symphonie monotone (Monotona simfonija)*, koju je komponovao sam Klajn. „Simfoniju“ čini muzika koja se sastoji od jednog akorda koji traje 20 minuta, posle čega sledi pauza iste dužine trajanja. Delo je nominovano kao *Anthropometries of The Blue period (Antropometrije iz plavog perioda)*. Izvedeno je u *Galerie Internationale d'Art Contemporain (Internacionalnoj galeriji modernih umetnosti)* u Parizu, 9. marta 1960. godine.²⁰² Klajn je svoje eksperimente izvodio izvan muzejskog prostora, prateći ideju da umetničko delo ne sme da postane roba kojom će se trgovati. Poruku je realizovao veoma duhovitim izvođenjem, nudeći na prodaju „likovnu osećajnost“ koju je trebalo platiti zlatom. Kupac, koji se odluči da kupi nematerijalnu osećajnost, davao bi umetniku listić zlata, a ovaj njemu račun da je „roba plaćena“. Posle izvršene „transakcije“, umetnik je potvrdio svoju veru da umetnost nije trgovačka roba, i predložio kupcu da ponište tragove trgovine. Bacio bi listić zlata u Senu, i predložio kupcu da postupi na isti način sa računom. Izvođenja Iva Klajna u kojima koristi telo kao materijal za umetničko delo, i označavanje čina stvaranja kao umetničko delo, uz interakciju sa publikom i korišćenje drugih medija (muzike), mogu terminološki da se odrede kao umetnički performans.

²⁰⁰ R. Goldberg, Performans... op.cit., str. 127.

²⁰¹ H. Weistemeir, *Yves Klein, International Klein Blue*, www.invaluable.com., pristupljeno 13.01.2014.

²⁰² http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm#haut Centar Pompidu, pristupljeno 13.01.2014.

Italijanski umetnik Pjero Manconi, kao i Iv Klajn, koristi telo kako bi na njemu intervenisao i stvorio umetničko delo. Manconi je radio dela koja su potpuno isključivala platno. Karakteristike i suština umetničke poruke mogle su da se otkriju na izložbi organizovanoj u Milanu 1961. godine. Mancioni je na delovima tela dobrovoljaca iz publike i profesionalnih slikarskih modela stavljao svoj potpis, i učesnicima izdavao „potvrdu autentičnosti“ na kojoj je objasnio da osoba koja na telu nosi njegov potpis može da se smatra „autentičnim i istinskim umetničkim delom“. Potvrda je potpisana i overena pečatom. Pečati na potvrdama su bili različitih boja koje su označavale rang umetničkog dela. Crvena je značila da je osoba koja nosi Manconijev potpis u potpunosti umetničko delo, koje će nositi tu oznaku do smrti. Žuti pečat je označavao da se samo deo tela koji nosi umetnikov potpis, smatra umetničkim delom. Zeleni pečat je označavao kakvu je pozu imalo telo kada je umetnik stavio potpis na njega (da li je stajalo, sedelo, ležalo ili pričalo). Potvrdu sa ljubičastim pečatom dobijala je osoba koja je platila da se na njenom telu nađe Manconijev potpis. Označavala je, kao i crvena, umetničko delo koje će taj status imati do kraja života. Ovaj duhoviti i provokativni rad Pjera Manconija, predstavlja kontinuum ideje Marsela Dišana, da svako delo može da postane umetnost činom proglašavanja. On nije samo svoj potpis proglašavao umetničkim delom, već je otišao i dalje, nominujući sopstveni dah i feces istim terminom. Određujući novčanu vrednost proglašenim umetničkim delima, Manconi je izneo ironičan stav prema rastućoj opsesnutosti kupovinom, koja je zahvatila zapadno društvo, posle dugih godina nemaštine i uzdržavnja od zadovoljstva kupovine. Proglašavanjem daha i fecesa za umetnička dela, Manconi je želeo da se podsmehne kultu umetnika i umetnosti, koji je, u tom periodu stvaran među umetnicima i teoretičarima umetnosti.²⁰³ Njegova izvođenja imala su cilj da iznenade i provociraju publiku. Obraćanje publici nije smelo da je ostavi ravnodušnom, reakcija i interakcija su takođe predstavljale čin stvaranja koji je nastavio da egzistira u izvođenjima svih kreatora umetničkog performansa.

Jozef Bojs je prvi upotrebio sopstveno telo kao izvođački materijal, kako bi pomoću njega izrazio svoje ideje o umetnosti. Baveći se pitanjima humanizma, sociologije i antropozofije, i proučavajući srednjovekovnu filozofiju, Paracelzijusovo delo i alhemiju, verovao je u revoluciju koja treba da se odigra u mentalnom sistemu svakog čoveka, kako bi se izgradio novi stav prema umetnosti i životu. Pisao je: „Revolucija treba da se dogodi unutar čoveka. Kada čovek postane

²⁰³ R. Schumacher, *Italy in the Sixties-A Sketch*, Arte Povera from the Goetz Collection, 1997, str. 7-21.

istinski slobodno, kreativno biće koje može proizvesti nešto novo i originalno, on može izvršiti revoluciju vremena.²⁰⁴ Bojsovi performansi predstavljaju kondenzaciju antiestetike, uznemiravajućih sadržaja, simbola, zamršenih poruka i magijskih ritualnih radnji. Predstavljaju „čujni vapaj za smislom“, i potragu za načinom proširenja delovanja umetnosti, kako bi izrazila suštinu postojanja, i bila prihvaćena od okoline, ne samo vizuelno i emotivno već promišljeno i doživljeno. U performansima je sopstveno telo izložio naporima, patnjama i opasnostima, kako bi ga eksponirao kao materijal koji može da predstavi „socijalnu plastiku“ i prezentuje sveobuhvatno umetničko delo.²⁰⁵ Performansi Jozefa Bojsa predstavljali su projekat kojim je pokazivao način oblikovanja individualnih i društvenih sfera postojanja. Uz telo, za izražavanje svojih poruka Bojs je koristio nesvakidašnje materijale (mrtve zečeve, lopate, saonice, impregnirana šatorska platna, mast) kako bi napravio otklon od tradicionalnih estetskih formi i materijala. U galeriji *Šmela*, u Dizeldorfu, Bojs je 1965. godine izveo performans *How to Explain Pictures to a Dead Hare (Kako objasniti slike mrtvom zecu)*. Umetnik se nalazio u prostoriji na čijim su zidovima bili izloženi njegovi crteži i slike. Lice je prekrivio medom i zlatnim listićima, za članak noge privezao metalnu ploču, a u rukama nosio mrtvog zeca. Kretao se po prostoriji, koju je ispunjavao reski zvuk metalne ploče, i objašnjavao mrtvoj životinji značenje slika i crteža. Performans odlikuje mnoštvo simbola, asocijacija i metafora, u kojima su sintetizovane umetnikove poruke. Bojs je duboku odanost idejama o snazi ljudske volje koja treba da kontroliše „prostor“ i „vreme“ izveo 1965. godine u performansu *24 hours (Dvadeset četiri sata)*. Performans je izveden kao deo fluksusa događaja, u kome su učestvovali umetnici, pristalice ovog pokreta iz Sjedinjenih Američkih Država, sa ciljem da se uspostavi saradnja između evropskih i američkih umetnika koji su podržavali ideju o integraciji svih umetničkih formi. Bojsu su u ovom performansu „asistirali“: Bezon Brok (Bason Brock), Šarlot Murman (Scharlotte Moorman), Tomas Šmit (Thomas Schmit), Volf Vostel (Wolf Vostell) i Nam Džun Paik (Nam June Paik).²⁰⁶ Umetnik se zatvorio u kutiju, iz koje nije izlazio 24 sata, osim što je

²⁰⁴ J. Denegri, *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003, str. 47-49.

²⁰⁵ Termin „socijalna plastika“ je originalna jezička konstrukcija Jozefa Bojsa, koja može da se odnosi na plastičnost materijala koji upotrebljava umetnik - vajar, ali i da ima preneseni smisao, oblikovanja ljudske svesti. Ibid, str. 49.

²⁰⁶ Fluksus je kao neoavangardni pokret osnovan 1962. godine u SAD, sa ciljem da poveže radikalne avangardne pokrete. Početna ideja oko koje su se okupili slikari, vajar, muzičari, pesnici, teatrolozi i teoretičari umetnosti, nije odmakla daleko. Iako je postojala saglasnost oko glavnih ciljeva koji su se odnosili na umetničke akcije koje će biti usmerene protiv vladajuće estetike u umetnosti i institucionalnih formi umetničkog delovanja, pokret nije delovao koherentno. Nije bilo zajedničkih teorijskih postavki u vidu manifesta, ili saopštenja. Ostvarena je izvesna saradnja i prikazano je više zajedničkih projekata, koje je karakterisala multimedijalnost i interdisciplinarnost. Iako su neki teoretičari i umetnici, idejni tvorcii fluksusa, verovali da aktivnosti u pokretu predstavljaju preporod duha dadaizma,

povremeno posezao za okolnim predmetima, protežući se iz nje. Ovom akcijom je prezentovao svoju snažnu meditativnost i samokontrolu. Baveći se problemima političkih, socijalnih i psiholoških podela, Jozef Bojs je svojom umetnošću želeo da prikaže stav o postojećoj svetskoj konstelaciji. Upriličio je performans *Euroasia (Evroazija)*, čiju je centralnu temu predstavljao podeljeni krst, koji je simbolizovao podelu čovečanstva od vremena Rimskog carstva. Na ploči je nacrtao gornji deo simbola i kroz niz metaforičkih i inventivnih akcija prikazivao istorijske procese, iskazujući i svoj lični stav o njima. Na podu su se nalazila dva drvena krsta sa ugrađenim štopericama. U njihovoj blizini nalazio se mrtav zec, proboden sa više tankih drvenih štapova. Kada su štoperice počele da zvone, Bojs je između nogu zeca posuo beli prah, stavio mu toplomer u usta i dunuo u cev. Zatim je prišao metalnom tanjiru, koji je takođe predstavljao rekvizit performansa, i počeo snažno da udara po njemu. Jedan krst je predstavljao podelu Rimskog carstva na istočni i zapadni deo, a drugi, tadašnju podelu Evrope na Istočnu i Zapadnu. Nezavršen crtež krsta na zidu, predstavljao je podelu između Evrope i Azije. Mrtav zec je simbolizovao prekinutu komunikaciju među narodima. Zvuci metalnog tanjira i alarma na štopericama predstavljali su apel umetnika da se uspostavi dijalog među državama.

Prihvatajući ideju fluksus projekta, o umetničkoj saradnji između evropske i američke avangarde Bojs je, na neobičan i originalan način posetio Sjedinjene Američke Države, izveo nesvakidašnji performans, i vratio se u Evropu. Naime, performans pod naslovom: *Coyote: I Like America and America Like Me (Kojot: Ja volim Ameriku i Amerika voli mene)* predstavljao je jednonedeljno, neobično gostovanje u Njujorku, koje se odvijalo tako da umetnik nije nogom kročio na tlo Amerike. Iz Dizeldorfa je stigao na njujorški aerodrom umotan u impregnirano šatorsko platno, koje ga je metaforički izolovalo od okoline. Na aerodromu je legao na nosila, i sanitetskim vozilom je dovezen do prostorije u kojoj je proveo nedelju dana, deleći je sa kojotom. Posetioci su žičanom ogradom bili odvojeni od Bojsa i kojota, posmatrajući kako umetnik razgovara sa životinjom, upoznajući je sa predmetima koji su ih okruživali. Bojsov performans je bio društveno i politički angažovan. Kojot, životinja koja je američki kontinent naseljavala pre doseljenika koji su uništili Indijance, simbolično je predstavljao kontinent pre doseljavanja, pretežno evropskih naroda, a osobine kojota, nepouzdanost i nepredvidivost, simbolizovale su

fluksus nije imao značajniji uticaj na budući razvoj avangarde. U fluksusu su, osim pomenutih umetnika, delovali Džon Kejdž (John Cage), Joko Ono (Yoko Ono), Džordž Breht (George Brecht). R, Goldberg, *Performance live art...* op.cit str. 212-214.

istorijske i aktuelne relacije između Sjedinjenih Američkih Država i Evrope. Bojs je svoju umetničku ideju i iskustvo opisao na sledeći način: „Želeo sam da se usmerim samo na kojota. Želeo sam da se osamim i izolujem od Amerike, da ništa ne vidim osim kojota i zamenim uloge sa njim. Pošto je, gotovo mesijanski težio da promeni postojeće ustrojstvo stanja ljudske svesti, Bojs je objasnio da je performans predstavljao promenu ideologije u ideju slobode.²⁰⁷ Radovi Jozefa Bojsa odlikuju se upotrebom umetnikovog tela, kao materijala pomoću koga izražava umetničke ideje. Bojs je reditelj i izvođač svojih dela. Njegova izvođenja su društveno angažovana, sa prevalentnim idejama o promenama, ne samo umetničkih izraza, već i društvenih zbivanja. Bojs eksperimentiše, edukuje, opominje i anticipira. Veruje u mogućnost promena, i veruje u ljudske potencijale koji treba da iznesu te promene. Putovao je kako bi upoznao ljude i u direktnom kontaktu im prenosio svoje ideje. Promovisao je umetnost kojoj nisu potrebni muzeji, galerije, pozorišta i bioskopske dvorane. Umetnost koja može da nastane na svakom mestu i svakom trenutku u kome je „umetnik prisutan“. Jozef Bojs je jedan od najznačajnijih angažovanih umetnika neoavangarde, čija su umetnička individualnost i introspektivnost obeležile ovaj umetnički pravac koji je značajan deo evropske kulture i umetnosti XX veka. Originalni rukopis i struktura Bojsovih izvođenja, sadrže elemente koji mogu da se definišu kao umetnički performans. Stvaralački period Jozefa Bojsa obeležava period nastanka umetničkog performansa, kao autonomno koncipiranog umetničkog produkta.

Umetničke forme u SAD pred Drugi svetski rat, i u prvim decenijama posle rata koje su prethodile ili uticale na razvoj umetničkog performansa

Umetnici koji su pred rat napustili Evropu pred narastajućim antihumanim ideologijama, priključili su se umetnicima iz SAD, i nastavili da promovišu i realizuju svoje ideje u novom kulturalnom prostoru. Na američkoj umetničkoj sceni deluju brojni umetnici, okupljeni oko zajedničkih ideja, i kao nezavisni pojedinci, prateći sopstvene umetničke koncepte. Nadograđivali su i proširivali evropske umetničke ideje, i koncipirali i realizovali autentične forme.

²⁰⁷ J. Denegri, *Dossier Beuys*, op. cit., str. 69.

Apstraktni ekspresionizam i neodadaizam nastali su pod direktnim uticajem evropskih dadaista, ekspresionista i nadrealista. U eksperimentalnoj umetničkoj instituciji, osnovanoj 1933. godine, *Black Mountain College* (Severna Karolina), upravnik Džon Rajs (John Rice) pozvao je kao predavače Jozefa i Anu Albers, koji su aktivno radili u Bauhausu. Ova direktna veza uslovljava i uticaj na stvaralaštvo umetnika u pomenutoj instituciji. Osnovna programska orijentacija odnosila se na način stvaranja umetničkog dela, dok je pitanje „zašto nastaje delo?“ stavljeno u drugi plan. Ovakav stav jasno je profilisao aktivnosti *Black Mountain College* ka avangardi. Uticaj ove institucije širio se Sjedinjenim Američkim Državama, povezujući promovisanim idejama mnoge umetnike, čiji je stvaralački koncept bio usmeren ka eksperimentima i traženju novih formi izraza. Eksperimentalni radovi muzičara Džona Kejdža (John Cage) i plesača Mersa Kaningema (Merce Cunningham), postali su zapaženi u umetničkim krugovima Njujorka i na Zapadnoj obali. Ova dva umetnika, čije je ličnosti odlikovao širok spektar interesovanja iz mnogih oblasti kulture i filozofije, individualnim i zajedničkim radovima promovisali su nove pristupe muzici i scenskom pokretu. Džon Kejdž, koji je kompoziciju učio kod Šenberga, studirao slikarstvo, proučavao zen budizam i orijentalnu filozofiju, svoje stavove o muzici izneo je u manifestu *The Future of Music (Budućnost muzike)*. Baveći se zvukom, konstatuje da je čulo sluha neprekidno izloženo zvucima, koje iskustveno registruje kao buku. Postavio je cilj da zvučne efekte koji nastaju svuda u ljudskom okruženju i u prirodi, priredi kao instrumentalnu muziku. Njegova zapažanja da „svaka manja jedinica veće kompozicije odražava značenje celine kao mikrokosmos“²⁰⁸ predstavlja deo u mozaiku velike interdisciplinarne teorije kulture, čije je temelje postavio Ferdinand De Sosir u lingvističkoj teoriji. Kao što je Kejdž pronalazio muziku u spontano nastalim zvucima, tako je Kaningem smatrao da se uobičajeni pokreti tela, kao što su hodanje, trčanje, skakanje, sedenje, mogu svrstati u ples.

Kejdž i Kaningem su godinama saradivali u više projekata, da bi u performansu *Untitled Event (Neimenovani događaj)* 1952. godine, na *Black Mountain College*, esencijalno prezentovali svoje stavove o umetnosti, koja treba da postane delovanje unutar života. Publika koja je pratila „neimenovani događaj“ sedela je na stolicama koje su bile postavljene u obliku trougla. Bilo je četiri grupe stolica (trouglova) postavljenih vrhovima jedni prema drugima. Izvođenje je predstavljalo multimedijalno delo, u kome je Kejdž, odeven u svečano odelo, sa merdevina čitao

²⁰⁸ R. Goldberg, *Performans...* op. cit., str. 109.

tekst o povezanosti muzike i zen budizma. Raušenberg (Robert Rauschemberg), gostujući student, puštao je muziku sa starog gramofona na navijanje, a Dejvid Tjudor (David Tudor) je najpe svirao na klaviru, a zatim presipao vodu iz jedne kofe u drugu. Kaningem je sa grupom plesača plesao između stolica. Iz publike su dva člana grupe čitala stihove, a iz ugla su dopirali zvuci pištaljki i plač beba, dok su četiri dečaka posluživala kafu. „Živo“ izvođenje bilo je praćeno prikazivanjem slajdova, i filmskih kolaža. Projekat je započeo bez priprema. Svaki izvođač je dobio tablicu na kojoj je sam trebalo da kreira zbivanja. Izvođenje je bilo spontano, nerežirano, i sadržalo je nadrealističke elemente. Publika je sva ta isprepletana zbivanja, koja su delovala autentično i vizuelno primamljivo, primila sa odobravanjem, kao neobaveznu igru. Vest o *Neimenovanom događaju* je sa interesovanjem primljena u Njujorku, gde je delovala *New School for Social Research (Nova škola za socijalna istraživanja)*, u čijim radionicama su učestvovali slikari, muzičari, pesnici i filmski reditelji. Njihovo stvaralaštvo je pratilo ideje dadaista i nadrealista o umetnosti koja nastaje iz života i prati životna zbivanja, koja može da se izvede na svakom mestu i koristi nekonvencionalnu opremu i neuobičajene tehnike. Organizovane su ambijentalne izložbe, Džekson Polok (Jackson Pollock) je predstavio svoje akciono slikarstvo, a Alen Kaprou (Allen Kaprow) je prikazao trenutak spajanja žive izvedbe i slikarstva.²⁰⁹ Kaprou je lansirao sintagmu *lifelike art (životna umetnost)* predstavljajući svoje opredeljenje da umetnost izjednači sa životom. Njegovo delo *18 Happenings in 6 Parts (18 hepeninga u 6 delova)*, koje je izvedeno 1959. godine u Ruben galeriji u Njujorku, predstavljalo je priliku da veći broj gledalaca prisustvuje izvođenju. Na pozivnicama koje je Kaprou poslao budućoj publici pisalo je: *posetićete deo hepeninga i u isto vreme ih iskusiti*, čime se nedvosmisleno opredelio da publici nameni aktivnu ulogu. Posle pozivnica ljudi su primili i plastične koverta sa neobičnim sadržajima (komadići papira, fotografije, komadići drveta, izrezane figurice od hartije). Na drugom spratu galerije nalazio se prostor sa tri prostorije u koje su ulazili posetioci i pratili uputstva kako da se kreću i kako da se ponašaju, dok su se među njima pojavljivali i nestajali izvođači. Projekat je predstavljao interaktivni odnos izvođača i publike, iako nije bio spontan, već izrežiran. Posle ovog performansa termin *hepening* koji je sadržan u naslovu predstave, ušao je medijski u široku upotrebu i podrazumevao svako delo koje se nije uklapalo u oficijalne, tradicionalne sadržaje. Posle izvođenja ovog dela, koje nije nosilo konkretno značenje ni poruku, mnogi umetnici su predstavljali izvođenja koja su nosila njihovu

²⁰⁹ A. Jovićević, A. Jovanović, *Uvod u studije...* op. cit., str. 166.

intimnu poruku, nesposobnu da korespondira sa drugima. U Njujorku su između 30-ih i 60-ih godina prošlog veka delovale brojne grupe umetnika i nezavisnih umetnika, čija se umetnost sastojala od eksperimenata bez jasnog koncepta. Eksperimentisali su sa prostorom, izvodeći svoja dela na ulicama, trgovima, mostovima, na farmama, u privatnim stanovima, ateljeima i u institucionalizovanom prostoru. Njihovi eksperimenti sa materijalima usloveli su umetničke intervencije gotovo na svakom upotrebnom i improvizovanom predmetu. Eksperimentisalo se i sa tehnikama rada uz kombinovanje materijala i telesnih ekspresija. Telesne akcije su izvođene uz zvučne i svetlosne efekte. Muzika je pratila telesni izraz umetnika, ili su umetnici telesnim ekspresijama pratili muziku. Eksperimenti su imali neiscrpan repertoar aktivnosti koje su se odvijale po svim delovima Njujorka. Umetnici Dik Higin (Dick Higgins), Bob Vots (Bob Watts), Al Hansen (Al Hansen), Džordž Mekjunis (George Macunias), Džekson Meklou (Jackson MacLow), Ričard Meksfild (Richard Maxfield), Joko Ono (Yoko Ono) i Elison Noul (Alison Knowles), predstavljali su svoje radove koji međusobno nisu imali zajedničkih karakteristika u poznatim njujorškim kafeima i galeriji *A/G*. Sva umetnička događanja u ovim prostorima nominalno su označena pojmom *fluksus*. Fluksus grupa nije imala jasno profilisane ciljeve, ni zajednički koncept rada oko kojeg bi se umetnici okupljali. To je bila fleksibilna, otvorena grupa koju je spajala potreba za eksperimentima, i oslobađanje umetnosti od arteficialnosti i mimetičnosti. Kada je grupa stekla vlastiti prostor, otvorile su se mogućnosti za intenzivnije kontakte i saradnju. Osim međusobne saradnje, ostvarena je saradnja i sa značajnim avangardnim umetnicima iz Evrope i Japana.

Između 60-ih i 70-ih godina prošlog veka, društveni odnosi u SAD se komplikuju. Država je angažovana u ratnom sukobu u Vijetnamu, raste nezadovoljstvo Afroamerikanaca zbog rasne diskriminacije, ubijen je predsednik Kenedi i Martin Luter King, nastaju veliki protesti protiv rata u Vijetnamu. Radnici su izašli na ulice, protestujući protiv državnog i privrednog establišmenta, koji je zaposlenima smanjivao zarade zbog uvećanja ličnog bogastva i investiranja u rat. U Evropi su se događali veliki društveni nemiri, u kojima su učestvovali sve socijalne grupe, osim nosilaca vlasti i bogatog dela stanovništva. Građani su protestovali protiv rastuće socijalne nejednakosti, licemernih stavova izabranih predstavnika vlasti, korupcije, afera i drugih oblika društvene patologije. Protestovali su protiv rastućeg konformizma koji se etablirao među članove političke elite i nebrige za „običnog čoveka“ i prirodu.

Umetnički performans - nova izvodačka umetnička praksa

Umetnici sa obe strane Atlantika ustaju protiv institucija umetnosti i usmeravaju pravce delovanja ka redefinisaju umetnosti i kulturalnih vrednosti. Više se ne zadovoljavaju da umetničkim delima pokažu inventivnost i načine otklon prema institucionalizovanim formama, već se prihvataju ozbiljnih teorijskih rasprava, pisanju članaka i osnivanju časopisa, sa ciljem da teorijski potkrepe svoje stavove i obrazlože neophodnost novog pristupa umetničkom stvaralaštvu i umetničkom delu. Intenzivnim angažovanjem umetnici preispituju i sopstvene motive stvaranja i pogleda na umetničko delo. Tehnološki napredak uslovio je snažan ekonomski razvoj koji je otvorio neslućene mogućnosti za sticanje materijalnih dobara. Institucije umetnosti podležu ekonomskom utilitarnom principu, tako de se umetničko delo sve više tretira kao roba. Umetnici ne prihvataju vrednovanje umetničkog predmeta tržišnim parametrima i postavljaju pitanje o svrsi postojanja tako valorizovanog dela. Koncept njihove borbe za očuvanje umetničkog dela kao kulturalnog, sociološkog i filozofskog produkta, ponovo ih usmerava ka „umetnosti čiji je materijal koncept.“²¹⁰ Umetnici koji prihvataju idejni koncept kao delo, šalju nedvosmislenu poruku da takvo delo ne može imati tržišnu vrednost, ne može da se kupi ni proda, ne može da se izloži u galeriji i muzejskom prostoru. Takav materijal koji je prisutan, ali uvek drugačiji, i koji ne može da se smesti u tradicionalni slikarski ram, ili vajarski atelje, koji može da se oblikuje na različite načine, koji može da se dislocira iz prostora u prostor i koji može da ostvari neposrednu komunikaciju sa gledaocem, bilo je ljudsko telo. Na umetničku scenu umetnici postavljaju sopstveno telo kao materijal za oblikovanje i prikazivanje, i kao umetničko delo koje postoji, ali se ne može materijalno verifikovati i izložiti na tržište. Ovakvim radikalnim otklonom od tradicionalnih materijala koji su korišćeni za realizaciju umetničkog dela, definiše se umetnički pravac u čijem se centru zbivanja nalazi umetnikovo telo. Umetnik i njegovo telo ostvaruju posebnu vrstu metafizičke komunikacije, tokom koje umetnik postaje scenarista, režiser i izvodač dela, a njegovo telo postaje materijal preko koga će realizovati svoje zamisli. Iz korpusa izvodačkih umetnosti u kojima je dominiralo telo kao prevalentni ekspresivni

²¹⁰ Konceptualizam, konceptualna umetnost je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i sveta umetnosti. Zadatak konceptualnih umetnika nije stvaranje umetničkih dela nego istraživanje, analiza i rasprava uslova nastajanja umetničkog dela, odnosa umetničkog dela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcionisanja umetnosti u svetovima kulture, tržišta i ideologije. M.Šuvaković *Pojmovnik...* op. cit., str. 372.

diskurs, izdvaja se nova forma „očišćena“ od premisa drugih izražajnih elemenata, definisana kao *umetnički performans*.

Umetnički performans, označen je 70-ih godina prošlog veka kao specifična umetnička praksa u studijama izvođenja (performansa) i teorijama kulture. Vremenska odrednica je arbitralna, jer su telo kao materijal i sredstvo izražaja i pre 70-ih koristili Iv Klajn, Piero Manconi i Jozef Bojs. Naznačene godine predstavljaju vremenski okvir u kome je prihvaćena forma umetničkog performansa kao autonomna kategorija, jer su tih godina teorije izvođenja i teorije kulture svoje analize usmerile ka umetničkom performansu kao posebnom diskursu izvođačkih praksi. U tom periodu konceptualizam, kao stvaralački stil, bio je u žiži umetničke javnosti. Upotreba umetnikovog tela u svrhu stvaranja dela predstavljala je novi, provokativni, izražajni diskurs. Sedamdesetih godina institucije umetnosti promenile su svoje stavove prema avangardnoj umetnosti, i otvorile vrata izvođačima koji su među brojnim eksperimentima, radi inovacije u umetničkom izrazu, eksperimentisali i sa sopstvenim telom. Umetnički performans je od 70-ih godina prošlog veka označio put novoj interaktivnoj formi između stvaraoca i posmatrača (publike). Jedan od ciljeva performans umetnika bio je da publika postane aktivni učesnik u stvaranju dela, a ne pasivni posmatrač. Konvencionalna, ustaljena forma prijema informacije iz umetničkog dela odnosila se na čulnu precepciju, koju je svaki posetilac obrađivao u svom kognitivnom i emotivnom delu ličnosti, na osnovu ličnog iskustva i shvatanja. Performans umetnici želeli su da promene te ustaljene komunikacije, i stvore intenzivnu, iskrenu i višesmernu komunikaciju, koja bi svojim izražajnim komponentama, sama bila apostrofirana kao umetničko delo. Interakcija, kao umetnički produkt, predstavlja novouspostavljeni koncept umetničkog performansa. Preobražaj stava posmatrača predstavlja novu kulturološku odrednicu, koja je etablirana zahvaljujući akcijama performansa umetnika. Koncipirali su ih tako da akcije njihovog tela izazovu očiglednu i direktnu akciju publike. Vođene su tako da izazovu čuđenje, zgražavanje, bes, ljutnju, prezir, saosećanje i svaku drugu emociju osim ravnodušnosti. Potrebom da probude emocije i reakcije na emocije, performans umetnici želeli su da ukažu na rastuću indiferentnost koja se javlja kao osnovno emotivno stanje kod velikog broja ljudi. Shvatajući indiferentnost kao manifestaciju gubitka slobode procenjivanja, istraživanja i radoznalosti koja pokreće istraživačke aktivnosti, umetnici performansa težili su da ljude trgnu iz tog omamljenog stanja i da im ponude aktivno sudelovanje u njihovim akcijama.

Telo umetnika kao eksperimentalni objekat

Određujući sopstveno telo kao materijal za izvođenje umetničkog dela, performans umetnici su prateći avangardana opredeljenja za eksperimentom nastavili da otkrivaju mogućnosti telesne ekspresivnosti. Eksperimentisali su sa sopstvenim telom dovodeći ga često do ivice fizičke izdržljivosti, ili ga brutalno povređujući. Telo je trpelo bol, hladnoću, glad, žeđ, veliku toplotu, i nalazilo se u položajima koji su ga iscrpljivali i mučili. Umetnici su svoje telo prikazivali kao materijal na kome se vrše umetničke obrade i intervencije. Sopstvenim telom prenosili su poruku da je telo živo, da je deo života, da je deo prostora u kome je, i da je sve što se događa oko tela, i u telu sadržano u stvarnom životu. Umetnici performansa su telom prikazivali stvarnost koja je lepa i ružna, u kojoj se pati i trpi. Eksperimentima sa telom prethodila je detaljna umetnikova samoanaliza, koju su neki umetnici javno prezentovali, zapisivali na papiru ili u vidu elektronskog zapisa. Ta aktivnost, koja je nekad prethodila telesnoj akciji, a nekada bila izvedena posle nje, predstavljala je novi, autentični umetnički produkt koji je mogao da postoji zajedno sa akcijom tela, ili nezavisno od nje kao autonomno, autohtono delo.

Denisopenhajm (Dennis Oppenheim), umetnik iz SAD, u performansu koji je izveo na plaži na Long Ajlendu, bavio se pojavom promena boja, naglašavajući da je odnos prema bojama i njihovim valerima „tradicionalna slikarska briga“. Eksperiment sa promenom boja izveo je na sopstvenoj koži, ležeći na plaži sa velikom knjigom koja mu je pokrivala deo grudnog koša. Ostali delovi tela su bili izloženi suncu, dok se na njima nisu pojavile opekotine. Promena boje je demonstrirana jednostavno i drastično.

Kris Barden (Chris Burden, SAD) počeo je da eksperimentiše sa svojim telom još kao student na univerzitetu u Kaliforniji, kada se smestio u ormarčić dimenzija 60x60x90 santimetara, i u njemu ostao pet dana. Posle tog eksperimenta organizuje performans *Shooting Piece (Pucanj)*, koji je izveden tako što mu je prijatelj pucao u levu ruku sa udaljenosti od 4,5 metra. Umetnikova ideja da mu metak samo okrzne ruku nije realizovana, već je došlo do ozbiljnog ranjavanja, jer mu je gotovo razneta šaka. Ne odustajući od eksperimenata koji su bili životno opasni, Barden je u vreći ležao na sred prometnog bulevara u Los Anđelesu. Ostao je nepovređen jer ga je policija uhapsila i prekinula performans. Posle ovakvih akcija naveo je da je želeo da „promeni ljudsku percepciju nasilja“.

Marina Abramović je u složenom performansu *Thomas Lips (Tomasove usne)* kroz nekoliko faza, kroz koje je prolazio eksperiment, drastično mučila svoje telo. Prenosila je svakim delom neku simboličku poruku, ili prezentovala neku ritualnu radnju, usmeravajući ih ka publici, koja je bila šokirana i uplašena, tako da je reakcijama prekinula performans. Izvođenje je počelo u sporom i jednostavnom ritmu, tokom koga je umetnica jela med srebnom kašikom, a zatim pila vino iz kristalne čaše. Med i vino su metaforično predstavljali telesno uživanje, posle koga je usledilo surovo samokažnjavanje. Najpre je razbila čašu, a zatim uzela žilet i na stomaku usekla petokraku zvezdu sa vrhom okrenutim nadole. Petokraka, kao komunistički simbol, u performansu je predstavljao simbol stradanja i prolivanja krvi protivnika režima. Umetnica se obračunava sa simbolom društva u kome je odrasla, postavljajući petokraku sa vrhom nadole, anticipirajući krah tog sistema. Usledilo je bičevanje po golom telu, dok cela nije bila poprskana sopstvenom krvlju, a zatim je legla na krst, napravljen od blokova leda. Iznad njenog stomaka bila je uključena grejalica, što je izazivalo pojačano lučenje krvi iz „izrezane“ petokrake. U tom položaju je ostala 30 minuta, dok publika nije počela da reaguje, tako što je izvukla ledene blokove ispod njenog tela. Autodestruktivne akcije Marine Abramović imale su cilj da pokažu da je telo mesto patnje i slabosti, da je ranjivo i materijalno, a da duhovne aktivnosti mogu da kontrolišu telo i „nateraju ga da prevaziđe bol i patnju”.²¹¹

Sa sličnim idejama o pročišćenju kroz bol, koje su etablirane u hrišćanskoj ideologiji, **Dina Pane** (Gina Pane) je izvela performans *Action Psyche (Akcija psihe)* 1974. godine. Žiletom je na stomaku isekla znak u obliku krsta i pustila da krv jednostavno kaplje iz rane, prenoseći kroz umetnost svedočanstva o patnji koja vlada i koja je vladala među ljudima. Akcija umetnice predstavlja upozorenje na patnju, participaciju i solidarnost sa svim ljudima koji pate. U delu *(Auto-Portrait(s)) Autoportret(i)* iz 1972. godine, umetnica je ležala na gvozdenu krevet sa nekoliko poprečnih šipki. Ispod kreveta i njenog tela gorelo je petnaest dugih sveća. Bol koji je umetnica osećala trebalo je metaforično da pokrene ljude iz društvene anestezije.

U eksperimentima **Vita Akončija** (Vito Acconci), italijanskog umetnika performansa, koji je svoja najznačajnija dela stvarao i prezentovao u Njujorku, otkriva se duboka introspektivnost. Sopstveno telo stavlja kao „podlogu“ na kojoj gradi specifični odnos sa intimnim doživljajima,

²¹¹ O. Janković, *Marina Abramović, Rani radovi, beogradski period*, Galerija Bel Art, Novi Sad, 2012, str. 54-55. Performans je izveden 1975. u Inzbruku, u Galeriji *Krincinger*.

preispitujući sa ličnih pozicija neke opšte teme kao što su pitanja pola i roda, odnosa prema stvarnosti i drugima. Komentarišući svoje radove, Akonči je objasnio da ako želi da napiše pesmu, koristi papir kao podlogu na koju će slagati znake u obliku reči, kako bi izrazio svoje misli. Umesto podloge od papira, umetnik može da koristi sopstveno telo kao podlogu za reči i misli. Žarište sa reči prebacije se na njegovo telo, koje se eksponira kao papir, odnosno kao slika. Umetnik je objasnio da može da napiše pesmu, na tradicionalni stvaralački način, uz pomoć olovke i papira, ali može i da je izvede uz pomoć sopstvenog tela. U performansu *Telling secrets (Izgovaranje tajni)* Akonči je sedeo u mračnoj napuštenoj šupi na reci Hadson, u zimskoj noći, između jedan i dva sata posle ponoći. Sedeći, šaputao je tajne radoznalim posetiocima. Za tajne koje je prenosio rekao je da bi „one mogle biti štetne za njega, ako bi stigle u javnost“. Tajne su deo njegovog unutrašnjeg sveta, koje kao pesnik prenosi publici. Ekspresivnost intimnih sfera ličnosti određuje Akončija kao umetnika čija je prevalenta težnja usmerena ka otkrivanju intrapsihičkih relacija, koje su modelirane uticajem intuitivnih, podsvesnih želja. Taj podsvesni, nagonski svet predstavio je performansom *Seedbed (Seme)*, koji je izveo 1971. godine u Sonebend galeriji u Njujorku. Umetnik je sedeo u specijalno priređenom prostoru koji je bio pokriven staklom, preko koga su prolazili posetioci. Akonči je satima masturbirao, dok ga je publika posmatrala, prikazujući ovim, ekstremno intimnim činom, nagone koji probijaju ograde svesnog dela i postaju deo stvarnosti.

Prostor kao sadržajna odrednica umetničkog performansa

Avangardna umetnost je odbacivala tradicionalne prostore u kojima nastaje i u kojima život nastavlja umetničko delo (ateljee, galerije, muzeje). Istražuju se alternativni prostori, i mogućnosti da oni postanu integrativni deo umetničkog dela. Umetnici performansa istražuju interaktivnost tela i prostora, i ulogu tela u prostoru. Odnos tela i prostora analizirali su američki plesači još 50-ih i 60-ih godina prošlog veka. Kaningem i njegovi učenici neguju ples kao način života koji upotrebljava svakodnevne aktivnosti, poput hodanja, jedenja, stajanja i sedenja. Njihove ideje praktično primenjuju i razvijaju predstavnici nove generacije plesača kao što su: Isidora Dankan (Isidora Duncan), Rudolf fon Leben (Rudolf von Laban), Meri Vigman (Mary Wigman) i Loa Fuller (Loie Fuller). U *Dancers Workshop Company*, osnovanoj 1955. godine okupljaju brojne muzičare, pesnike, plesače, slikare i arhitekte. Eksperimentišu sa koreografijom, kostimima i telom u prostoru „kako bi saznali šta bi tela mogla da učine, ne učeći nečije druge

šablone ili tehnike.²¹² Uticaj ove grupe umetnika osećao se u radovima brojnih performans umetnika iz 70-ih godina, koji su prostor smatrali ključnim elementom performansa, dodajući mu gledaoca kao aktivnog učesnika.

Brus Nojman (Bruce Nauman, SAD), vajar po obrazovanju, koncipirao je performanse koji su direktno bili povezani sa njegovim skulpturama. Smeštao je skulpture u prostor kvadratnog oblika, i hodao ivicama kvadrata. U hodu je posmatrao svoja vajarska dela, procenjujući njihove dimenzije i volumen. Ekspresivnost prikazanih skulptura se takođe odnosila na problem volumena i prostora.

Nemački umetnik **Franc Erhard Valter** (Franz Erhard Walther) bavio se promenom percepcije posmatrača u odnosu na realni prostor i vreme. U performansu *Going on (Dogadaj)* postavio je veliko platno na pod, na kome je bilo našiveno dvadeset osam džepova. Četiri učesnika su ulazila i izlazila iz džepova menjajući konfiguraciju platna. Promenom konfiguracije, menjana je percepcija posmatrača, koji su imali vizuelni doživljaj niza živih slika koje smenjuju jedna drugu.

Nemački umetnik **Klaus Rinke** (Klaus Rinke) je sa svojom saradnicom Monikom Baumgart (Monika Baumgart) predstavio publici proces stvaranja skulpture u performansu *Primary Demonstration (Primarno prikazivanje)*, 1970. godine. Umetnici su veoma sporo menjali položaj tela u prostoru, prelazeći sa jednog položaja na drugi. Postavili bi svoje telo u jedan položaj, koji bi neko vreme zadržali, a zatim gotovo neprimetno ga promenili. Istovremeno sa promenom položaja promenili bi i mesto. Ta usporena trodimenzionalna slika tela, trebalo je publici da predstavi način na koji oni posmatraju skulpturu, udaljavajući se ili joj se približavajući, sa različitih mesta u prostoru.

Njujorška umetnica **Triša Braun** (Trisha Brown) je performansima *Man Walking Down The Side of a Building (Čovek silazi niz zgradu)* iz 1969. godine i *Walking on the Wall (Šetnja po zidu)* predstavila novu dimenziju percepcije tela u prostoru. Cilj performansa je bio da gledaoci steknu utisak da su se izvođači oslobodili gravitacije. Čulna obmana, prilikom koje su gledaoci videli da izvođači silaze niz sedmospratnu zgradu, ili šetaju po vertikalnoj strani zida, postignuta je specijalnim vizuelnim efektima.

²¹² R. Goldberg, *Performans...* op. cit., str. 122.

Engleski performans umetnici **Gilbert i Džordž** (Gilbert and George) predstavili su sopstvena tela u prostoru, dajući im elemente humora. Proglašavajući svoja tela živim skulpturama, predstavili su performans pod naslovom *Underneath the Arches* (*Ispod lukova*), koji se odvijao tako što su se umetnici kretali po malom stolu, u ritmu pesme istog naslova. Bili su odeveni u konvencionalna građanska odela, jedan je u ruci držao štap, a drugi rukavicu. Lica su im bila obojena zlatnom bojom. Njihovi pokreti su asocijali na pokrete mehaničkih lutaka, čime je doprinosila i boja njihovih lica. Ova jednostavna scenografija i izvođenje predstavljali su savremenog čoveka, čije je ponašanje diktirano i programirano. Zlatna boja na licu asocira na etablirajuće materijalne vrednosne sisteme. Predstavljajući sopstvena tela kao žive skulpture, umetnici su predstavili i svoj ironični stav prema institucijama umetnosti i umetnicima koji su stvarali poštujući tradicionalne principe. Izvođenje performansa bilo je praćeno i duhovitim tekstom u kome su se obraćali publici. Tekst se odnosio na rad tradicionalno orijentisanih vajara, koji su često mistifikovali svoj rad i predstavljali ga kao posebno stanje nastalo u sadejstvu inspiracije i nadnaravnih moći. Između ostalih „uputstava“ bilo je i sledeće: „Naterajte svet da veruje u vas i da vam tu povlasticu skupo plaća.“²¹³ Stav da umetnost ne treba odvajati od života predstavili su u delu *The Meal* (*Obrok*) iz 1969. godine. Performans je održan u Kentu (Engleska) i prethodila mu je pozivnica koju su umetnici poslali na hiljadu adresa. Na pozivnici je pisalo da će vajari Gilbert i Džordž večerati sa svojim gostom, slikarem, i da očekuju posetioce na ovom „važnom umetničkom događaju“. Posetioци su prisustvovali osmišljeno posluženom obroku za trideset osoba, koji su mirno sedeli i uživali u jelu. U performansu su osim gostiju za stolom učestvovali i batler jednog lorda i rođaka čuvenog kulinarskog stručnjaka, čija su jela bila pripremljena po njenim receptima. Ovaj veseli performans, izveden u opuštеноj atmosferi, uz obilno i ukusno jelo, bio je uvod u seriju performansa koju su Gilbert i Džordž izvodili po pabovima londonskog *Ist Enda*, noseći poruku da je svakodnevni život umetnost.

I drugi umetnici iz Evrope i SAD predstavljali su sopstveno telo kao „živu skulpturu“ u različitim prostorima i na različite načine. Česta su bila istraživanja pokreta i gestova, kao i kombinacija tela-skulpture i delova neživih skulptura, kao što je radio italijanski umetnik Janis Kounelis (Jannis Kounelis). Skot Barton (Scott Burton) je koncipirao performans naslovljen kao *Pair Behaviour Tableaux* (*Par prikazuje ponašanje grupe*). Dva izvođača su sat vremena

²¹³ R. Goldberg, *Performans...* op. cit., str. 150.

izvodila oko osamdeset različitih poza, od kojih je svaka trajala po nekoliko sekundi. Prikazali su Bartonov „rečnik govora tela“, u kome su određeni pojmovi bili predstavljeni pokretima. Izvođenje je imalo cilj da podseti na brojne mogućnosti koje telo, kao živa skulptura, može da prezentuje.

Umetnički performans kao introspektivna analiza umetnika

Pokazujući da je svaki prostor pogodan da se u njemu dogodi umetničko delo, umetnici počinju da izbegavaju galerije i muzeje. U „osvojenim prostorima“ nastavili su da se bave telom, ali i projekcijom sopstvenih mentalnih stanja, doživljaja, uspomena, stavova i snova. Telo nije bilo samo skulptura ili materijal sa kojim umetnik radi, već i doživljaj i događaj.

Nemačka umetnica **Urlike Rozembah** (Urlike Rosenbach) je na Bijenalu u Parizu, 1975. godine izvela performans pod nazivom *Don't Believe that I Am an Amazon* (*Ne verujem da sam Amazonka*) u kome je besomučno bacala strelice na sliku Bogorodice sa Hristom. Ovom umetničkom akcijom izrazila je protest protiv diskriminišućeg stava crkve prema ženama.

U performansu *The art must be beautiful, Artist must be beautiful* (*Umetnost mora da bude lepa, umetnik mora da bude lep*) koji je izvela **Marina Abramović** na festivalu u Kopenhagenu, 1975. godine, umetnica se bavi pitanjem estetskih vrednosti u savremenoj umetnosti. Performansom je skrenula pažnju na umetnička dela čiji autori, isticanjem estetskih elemenata zanemaruju druge, bitnije sadržaje. Poruka performansa je da estetsko ne treba da bude vodeća odrednica umetničkog dela. Dok je grubim i agresivnim pokretima češljala svoju kosu, i opsesivno ponavljala rečenicu: *Umetnost mora da bude lepa, umetnik mora da bude lep* umetnica je prenosila svoj stav da umetnost ne mora da bude lepa, već da postavlja pitanja, da iznenađuje i uznemiruje. Bez takvih sadržaja umetnost je dekoracija, koja ne predstavlja životne sadržaje.

Stavove o ženskim ulogama u društvu, uz postavljanje pitanja o moći i novcu, predstavile su njujorške umetnice **Marta Vilson** (Martha Wilson) i **Džeki Epl** (Jackie Apple) u performansu *Transformance: Claudia* (*Preobražaj: Klaudija*). Performans je započeo skupim ručkom u ekskluzivnom restoranu u Njujorku, a nastavio se razgledanjem galerija u Sohou. Usledio je dijalog i manifestacija gestova, pokreta i govora koji je karakterističan za „uspešnu ženu.“ Ovakvom karakterološkom analizom i prikazom kodifikovanog ponašanja, umetnice su ukazale

na stereotipe koji vladaju u društvu, uslovljavajući predrasude i površnost u međuljudskim odnosima.

Osim što su svojim delima iznosili kritičke stavove o umetnosti ili društvenim zbivanjima, umetnici su predstavljali i sopstvena sanjarenja i maštanja. Performans *Magnolija*, koji je izvela **Suzan Rasel** (Susan Russell, SAD), 1976. godine u Njujorku, predstavljao je romantičnu polučasovnu priču o snovima mlade žene. Umetnica je sedela ispred filmskog platna na kome je prikazano polje obraslo travom koja se njiše na vetru. U ritmu njihanja trave kretao se šal umetnice, napravljen od nojevog perja, pokretan uključenim ventilatorom.

Performansi *Dream Ceremonies (Prikazivanje snova)* i *Dream Mapping (Beleženje snova)*, engleske umetnice **Suzan Hajler** (Susan Hiller) izvedeni 1974. godine, nastali su kao produkt učešća umetnice u seminarima o snovima. Seminari su se održavali na farmi, gde je grupa od dvanaestoro ljudi tokom nekoliko dana predstavljala svakog jutra svoje snove.

O snovima je u performansima govorila i **Elinor Antin** (Eleanor Antin, SAD), predstavljajući pomoću kostima i šminke, likove iz sopstvenih snova. U performansu *The King (Kralj)* iz 1975. godine, predstavila je mušku stranu svoje ličnosti na taj način što je na lice stavljala dlaku po dlaku, kako bi načinila bradu. Govoreći o „muškoj strani“ žene, umetnica je želela da prikaže kompleksnost ličnosti i naznači da ličnost nije određena isključivo polom. Ovakve ideje su imale i značajne predstavnice feminističkog pokreta, koji je 70-ih godina bio veoma aktivan u Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama.

Publika u umetničkom performansu

Profilisani negativni stavovi avangardnih umetnika odnosili su se na institucije umetnosti u kojima je publika imala pasivni status posmatrača. Takav status, prema mišljenju avangardnih umetnika, ne korespondira sa realnim životnim tokovima. Umetnici performansa su umetničkom konceptu dodali novu dimenziju. Predmet svog delovanja proširili su na publiku. Promenili su klasični odnos dela i posmatrača. Publika je postala aktivni učesnik dela. Struktura i dinamika umetničkog performansa podrazumevala je publiku kao deo rada. Uz umetnika, publika je kreirala i stvarala delo. Performans umetnici koncipirali su početne signale i slali ih publici, dok dalji tok komunikacije nije bio režiran ni unapred planiran. Reakcija i interakcija nominovane su

kao nova forma umetničkog sadržaja. Realizacija postavljenog cilja zahtevala je od umetnika posebnu inventivnost i umetničku imaginaciju. Bilo je neophodno da publika bude „uvučena“ u akciju, zbog čega su umetnici provocirali različita psihološka stanja gledalaca. Bili su dovedeni u stanje besa, bili su zgroženi, iznenađeni i postidjeni. Pokazivali su nerazumevanje, netrpeljivost, zabavljali su se, ali nisu bili ravnodušni. Eksperimenti sa publikom su se razvijali sinhrono sa razvojem umetničkog performansa, kao uvek živog i fleksibilnog dela, spremnog za akciju i potragu za novim formama i sadržajima.

Joko Ono je napravila tekstualni prilog izložbi *Information (Informacija)* održanoj 1970. godine u Muzeju moderne umetnosti (Museum of Modern Art) u Njujorku. Taj prilog je podeljen gledaocima koji su mogli da pročitaju nekoliko instrukcija, koje ih pozivaju da sami nacrtaju neki prilog, ili da sednu na određeno mesto, ili hodaju u određenom pravcu. Ova uputstva su predstavljala indirektnu komunikaciju sa publikom, a direktnu je sprovela u performansu *Cut Piece*, kada je pozvala publiku da joj priđe i iseče komad njene haljine, makazama koje su predstavljale rekvizit performansa.

Den Grejm (Dan Graham, SAD) se intenzivno bavio proučavanjem ponašanja publike, koje je uočio u mnogim performansima realizovanih 70-ih godina. Njegova polazna ideja bila je da u jednoj osobi pokrene dve uloge, aktivnog izvođača i pasivnog posmatrača. Savremena video oprema i ogledala pomogla su mu u realizaciji. U delu *Two Consciousness Projection (Dve projekcije svesti)* iz 1973. godine, Grejm je postavio zadatak učesnicima da verbalno opišu kako vide partnera. U performansu su učestvovali žena i muškarac. Žena je sedela ispred video ekrana koji je prikazivao njeno lice, a muškarac je gledao kroz video kameru, koja je, takođe, bila usmerena na ženino lice. Dok je gledala svoje lice na ekranu, žena je opisivala doživljaj viđenog, a muškarac je činio isto, opisivao je sopstveni doživljaj ženinog lica. Ostvarena je Grejmova ideja, jer su žena i muškarac bili pasivni posmatrači dok su gledali ženin lik na ekranu, a istovremeno, i aktivni učesnici, jer su opisivali svoje doživljaje. U delu *Present Continuous Past (Sadašnja trajna prošlost)* iz 1974. godine, Grejm je prikazao doživljaj prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u konstruisanom prostoru. Ponovo je koristio ogledala i video kamere. Ogledalo je predstavljalo odraz sadašnjeg vremena, dok je video prikazivao publici akcije koje su se događale u neposrednoj prošlosti (prikazivano je kako publika ulazi u dvoranu). Promenom položaja kamere i ogledala, Grejm je prikazao publici vreme koje se upravo događalo. Videli su

sopstvene odraze u ogledalu i nastavili da prate svaki sledeći pokret, znajući da će i on biti snimljen, i tim iskustvenim činom anticipirali su buduće događaje.

Nemačka umetnica **Rebeka Horn** (Rebecca Horn) je želela da ispita reakcije slučajnih prolaznika na njenu pojavu u neobičnom kostimu. Kostim koji je nosila sastojao se od niza belih traka koje je omotala oko nagog tela, dok je na glavi imala improvizovani rog, koji je podsećao na rog mitskog jednoroga. Opremljena takvim kostimom šetala je u ranim jutarnjim časovima parkom, iznenađujući prolaznike. Prolaznici su se trudili da prikriju iznenađenje, i sami nesigurni u realnost slike koju su videli. Performans je pod nazivom *Unicorn (Jednorog)* izveden 1971. godine.

Marina Abramović je svoja nastojanja da aktivira publiku realizovala na vrlo provokativan, nekad brutalan način, koji ju je dovodio u životnu opasnost. U performansu *Ritam 4*, koji je izveden u galeriji Dijagrama u Milanu 1974. godine, umetnica je u prostoru postavila snažni industrijski ventilator na koji je prislonila svoje lice, pokušavajući da vazduhom ispuni pluća do granice pucanja. Snimana je video-kamerom, dok je publika u drugoj prostoriji posmatrala performans. Po rečima Džejsma Vestkota (James Wescott) činilo se kao da Abramovićeva testira publiku: „Koliko daleko ćete me pustiti da odmaknem pre nego što mi pružite neophodnu pomoć?”²¹⁴ Eksperimentišući sa reakcijama posetioca, Marina Abramović je 1976. godine u Amsterdamu izvela performans *Role Exchange (Zamena uloga)*. Tokom performansa, koji je trajao četiri sata, umetnica je zamenila uloge sa prostitutkom iz poznate amsterdamske četvrti „crvenih fenjera“. Dama iz pomenute četvrti došla je u galeriju na otvaranje izložbe, u ulogu umetnice, dok je Marina Abramović zauzela njeno mesto. I jedna i druga žena napustile su prostore svog delovanja, i našle se u, za njih, neuobičajenom okruženju. Ovim performansom umetnica nije ispitivala samo reakciju posetilaca, već je anticipirajući dolazeći period potrošačke kulture, metaforično predstavila institucije kulture koje mogu da se prezentuju i kao tradicionalne institucije zabave. Promenom uloga koje je izvela sa prostitutkom, pokazala je svoj stav prema institucijama kulture koje ubzato podležu uticaju ekonomske utilitarnosti, i umetnosti, koja je odustala od angažovane uloge u društvu i postala sredstvo zabave.²¹⁵

²¹⁴ Dž. Vestkot, *Kad Marina Abramović umre*, op. cit., str. 83.

²¹⁵ O. Janković, *Marina Abramović*, op. cit., str. 90-91.

Anticipaciju dolazećeg perioda, u kome je umetničko delo vrednovano tržišnim principima, predstavila je **Džuli Hejvord** (Julie Heyward, SAD) u performansu *God Heads (Lica Boga)* 1976. godine u Vitni muzeju u Njujorku. Ležeći na postamentu u polumračnoj prostoriji govorila je: „Sada govori bog... ova devojka je mrtva...bog govori kroz nju. Bog kaže, bez novca za umetnike neće biti ni umetničkih predstava“. Sledeće godine je izvela još jedan angažovani performans *This is my Blue Period (Ovo je moj plavi period)* u kome se osvrnula na sve veći uticaj televizije na svakodnevni život čoveka. Televizijski ekran hipnotiše ljude i drži ih zarobljene u njihovim vlastitim domovima, govorila je umetnica objašnjavajući publici svoj rad.

Umetnički performans na kraju XX i početku XXI veka

Tokom poslednje dve decenije XX veka savremeni čovek je mobilisao svoje duhovne resurse ka otkrivanju novih načina za sticanje materijalnih dobara. Takva usmerenja dovela su do redefinisavanja vrednosnih sistema. Kako bi obezbedio dovoljno vremena za rad, savremeni čovek se svesno odrekao duhovnih potreba. Ljudsko ostvarenje je prestalo da se izjednačava sa onim što neko jeste, već sa onim što poseduje.²¹⁶ Promovisan je utilitarni princip koji je pratio ekonomske zakonitosti. U tako koncipiranom sociološkom okviru sve je postalo roba, sve ima svoju cenu, i sve je na tržištu. Sve što nije moglo da dobije numeričku vrednost, i da donese profit stavljeno je na nižu ravan interesovanja. Kultura i kulturna dobra zauzele su tu poziciju. Takva vrednosna lestvica simplifikovala je složene strukture ljudske zajednice i njihove interaktivne relacije. Kompleksni sadržaji ljudskog funkcionisanja podređuju se praktičnim potrebama potrošačkog društva. Pobeda tehnološke digitalne civilizacije nad multidimenzionalnim sadržajem kulture prihvaćene kao model postmodernog društva, odbacuje potrebu za oplemenjivanjem ljudske egzistencije koju je obezbeđivala kultura.²¹⁷ U modernom društvu kultura se svela na zabavu jer joj je promenjen cilj da obezbedi „smislaonu konstrukciju realnosti kao reflektivnog sveta.“²¹⁸ Promenjen odnos prema kulturi okrenuo je savremenog čoveka ka eksternim događanjima i doživljajima, čime je postepeno poništavao individualna svojstva. Brisanjem individualnih svojstava i uniformnim sagledavanjem čoveka kao „potrošača“ i „kozumenta“ promenjeni su principi vrednosti koji predstavljaju jezgro ljudskog motivacionog sistema i u najvećoj meri su izraz karakterne strukture. Prateći promene društvenih sistema

²¹⁶ G. Debor, *Društvo spektakla*, Dan-graf, Beograd, 1982, str. 62.

²¹⁷ Z. Golubović, *Kultura i preobražaj Srbije*, IP Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 16.

²¹⁸ Ibid.

vrednosti, ili odrastajući sa njima, performans umetnici su već od sredine 70-ih godina prošlog veka počeli da stvaraju dela čiji je cilj bio zabava. Zabavni kontekst bio je prijemčiv za gledaoce, tako da su manifestacije u kojima dominira ovakav sadržaj bile predstavljane kao festivali koji su trajali više dana. Performans umetnici više ne nastupaju sami, ne prenose poruke koje od publike zahtevaju promišljanje, njihov umetnički jezik se menja i postaje mnogo razumljiviji za veliki broj gledalaca. Performans umetnici ne napuštaju ideju da umetnost približe životu, ali se okreću jednostavnijim i veselijim životnim sadržajima. Prihvataju sve tehnološke mogućnosti kako bi njihova izvođenja pokrenula sva čula. Umetnici različitih provenijencija i interesovanja udružuju se radi stvaranja zajedničkih projekta u kojima kombinuju sve vrste umetnosti. Veliki broj mladih umetnika opredeljuje se za performans kao prevalentni način svog umetničkog izraza, jer se ne zadovoljava ekspresijom svojih ideja samo kroz jedan medij. Oni teže da eksperimentišu na svim poljima umetničkog stvaralaštva. Digitalna tehnologija im omogućava da istražuju i otkrivaju nove kreativne forme. Slikari, vajari, glumci, muzičari, plesači, udružuju se kako bi stvarali multimedijalna, interaktivna, akademskim konvencijama neomeđena dela. Njihova sinergija rezultirala je delima reprezentovanim u formi spektakla. Prenaglašavaju se spoljašnji efekti, prezentovani kroz estetski visoko sofisticirane slike. Veliki broj umetnika koji učestvuje u spektaklu svoju ekspresivnost zasnivaju na vizuelnim efektima. Nema naracije ni dramske radnje. Izgovorene reči su deo zvučnih efekata. Pokreti izvođača su u službi slike, ne priče.

Kreatori performansa u formi spektakla, Robert Wilson (Robert Wilson) i Ričard Forimen (Richard Foreman), su umetnici koji su stekli široko obrazovanje u mnogim oblastima umetnosti. Njihova stvaralačka radoznalost mogla je da bude zadovoljena jer su vladali izražajnim tehnikama iz više umetnosti. Njihovi spektakli su imali koncept avangardnog teatra. U izvođenjima su se provlačili elementi dadaizma i nadrealizma. Wilson i članovi njegove trupe sami su pisali tekstove za svoja izvođenja, oživljavajući takvim akcijama način funkcionisanja putujućih grupa u doba komedije del arte. Grandioznom scenografijom, muzikom, obiljem plesnih tačaka, i glasovnom ekspresivnošću, budili su sećanja na operu XIX veka. Korišćenjem savremene tehnologije, zvuka i pokreta, klasične izražajne elemente izvođenja predstavili su novim umetničkim jezikom. Dekodirajući stare „šifre“ umetničkog rukopisa i uvodeći nove znake, predstavili su umetnost kao kontinuum koji određuje suštinu postojanja civilizacije. Delo *Einstein on the Beach (Ajnštajn na plaži)* Wilson je nazvao operom, pomerajući granice ovog

umetničkog žanra ka drugim umetnostima. Predstavljeno je kao višesatni (pet sati) spektakl, sa nadrealističkom scenografijom koju su činili dvorac, sudnica, plaža i železnička stanica. Iznad neobične scenografije padali su snopovi raznobojnog svetla sa kompjuterskim simbolima. Igrače je pratila elektronska muzika kombinovana sa klasičnom. U tom vrtoglavom promicanju boja, svetla, zvuka i tela u pokretu, publika je imala utisak kao da je u oniričnom stanju. U projektu je učestvovao veliki broj visoko obrazovanih umetnika, čije je teorijsko znanje iz više oblasti umetnosti omogućilo da Vilson predstavi svoju težnju „o spajanju umetnosti“, koju je na kraju XIX veka izražavao i Vagner u svojim teorijama o muzici i umetnosti. Dela ovakvog umetničkog diskursa RouzLi Goldberg je označila kao „granični performans“, određujući ga kao ekvivalent novim pravcima kretanja umetničkog performansa.²¹⁹ Delo *Ajnštajn na plaži* inspirisao je umetnike u SAD i Evropi da stvaraju monumentalna muzičko-scenska dela, označavana kao performans teatar, ili mjuzikl. U tim multimedijalnim delima bile su zastupljene sve izvođačke umetnosti: slikarstvo, vajarstvo i elementi arhitekture. U nesvakidašnjoj sinergiji, specifične estetike, uz oživljavanje antičkih tema i predstavljanje uvek aktuelnih tema ljubavi, mržnje i smrti predstavljala su jedinstven eklektički spoj umetničkih ideja i pravaca. Vilson je nastavio da razvija saradnju sa poznatim operским stvaraočima, pa je u svom delu *Great Day in the Morning (Veliki jutarnji dan)* iz 1982. godine kombinovao glasovnu ekspresivnost poznatog soprana Džesi Norman (Jessie Norman) sa crnačkim duhovnim pesmama. Glasovna ekspresija bila je podržana vizuelnom, predstavljenom nizom impozantnih živih slika, kako bi po rečima Vilsona „vizuelni prikazi pomogli da se bolje čuje, a pevanje da se bolje vidi.“²²⁰ Veliki spektakl, opea *The Civil Wars: A tree is best measured when it is down (Građanski ratovi: Drvo se najbolje meri položeno)*, Vilson je koncipirao kao prikaz kulturološko-istorijskih sekvenci koje predstavljaju civilizacijske kodove određenih država. (Nemačke, Holandije, Italije, Japana i SAD). U operi su u fantazmagoričnom sadejstvu promicale slike građanskog rata u Sjedinjenim Američkim državama, pomešane sa fotografijama japanskih samuraja, Karla Marksa, Henrika IV, Mate Hari, uz fotografije životinja iz biblijske Nojeve barke. Ovim izvođenjem Vilson je želeo da publici predstavi „istoriju sveta“ a i da gledaoce podseti na rok koncerte za koje je naveo da su „velika opera našeg vremena“.

²¹⁹ R. Goldberg, *Performance...op.cit.*, str. 64.

²²⁰ L. Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communication Group, New York, 1989, str. 220.

Inspirisani Vilsonovim delima mladi umetnici u Italiji, okupljeni u Rimu i Napulju, stvarali su dela u kojima su želeli da prikažu arhetipske simbole savremene kulture. U performansu *Otello* (*Otelo*) iz 1984. godine kao polazna osnova korišćena je Verdijeva muzika iz istoimenog dela, ali su partiture bile „obrađene“ novim akustičkim efektima i elektronskim kolažima, gde je sinergija starih i novih zvučnih elemenata predstavljala simbol kulturološkog kontinuiteta i identiteta. U Španiji stvaraju umetnici u čijim izvođenjima se prepoznaje estetika španskih slikara XVII veka, i Bunjuelov nadrealistički rukopis. Francuski umetnici u svoja provokativna izvođenja uključuju ideje kubista i Dišana.

Belgijski umetnik **Jan Fabre** (Jan Fabre) stvara pozorišne performanse u kojima se mešaju vizuelni efekti Vilsonovih opera sa metafizičkim slikarstvom, kao dekor za klasičnu melodramu kroz koju su prikazana psihološka stanja rukopisom klasičnog teatra. U mnogim evropskim gradovima između 80-ih i 90-ih godina prošlog veka pozorišni performans postaje etablirani umetnički produkt, finansijski podržan sredstvima Evropske Unije, koja je imala cilj da finansiranjem multimedijalnih projekata prikaže društveni poredak nove ujedinjene Evrope, koja neguje multikulturalnost i podstiče slobodu stvaralaštva.

Padom Berlinskog zida koji je označio društvene promene u državama bivšeg Istočnog bloka, umetnici iz tih zemalja dolaze u Zapadnu Evropu noseći svoje frustracije i opterećujuće iskustvo stečeno u apsolutističkim režimima. Oni predstavljaju angažovane performanse, kojima ukazuju na sve vrste ljuskih nesloboda i narastajuću otuđenost. Ekonomska kriza koja zahvata Evropu, i egzistencijalna nesigurnost u kojoj su se našli građani, inspiriše mnoge umetnike performansa da ponovo „upotrebe“ sopstveno telo kako bi poslali poruku javnosti. U periodu kada se umetnički performans približio pozorištu, jedna grupa engleskih umetnika ostala je dosledna svom stavu da je umetnički performans živa umetnost likovnih umetnika. Pored Gilberta i Džordža, koji su sebe predstavljali kao „žive skulpture“, **Stiven Tejlor Vudrov** (Stephen Taylor Woodrow) stvara niz dela u kojima ostaje pri svojim idejama da je umetnički performans, u kome umetnik predstavlja sopstvenim telom umetničku ideju, jedini autentični savremeni umetnički jezik. Na *Living Art festivalu* u Riversajd studiju u Londonu 1986. godine, Vudrov je izložio svoje „žive slike“ koje su, kao i klasične slike bile okačene o zid. Njegovo delo su činila tri muškarca koja su bila pričvršćena o zid galerije. Njihova lica, kosa i odeća bila su premazani sivom i crnom bojom, tako da su izgledali kao neobične skulpture, koje su se umesto u prostoru galerije našle na

njenom zidu. Sličan idejni koncept na festivalu su pokazali **Rajmond O'Deli** (Raymond O'Daly) i **Miranda Pejn** (Miranda Payn) koji su se svojim delima kritički osvrnuli na nedostatak ideja u likovnoj umetnosti. Poštujući utvrđen postulat performans umetnosti o procesu stvaranja kao umetničkom delu, Miranda Pejn je predstavila način nastanka „žive slike”, postavljajući svoje telo kao sliku okačenu o zid galerije, dok je drugi učesnik u performansu koristio njeno telo kao model na kome je isprobavao odeću. „Žive slike” pomenutih i drugih umetnika, predstavljale su akciju za povratak performansa u umetnički kontekst, protiveći se narasloj ideji da se svako izvođenje koje je odstupalo od konvencionalnih i tradicionalnih načina izražavanja, definiše kao performans.

Veliki broj izvođača u završnoj deceniji XX veka u Evropi i Americi ne bavi se problemima umetnosti, već svoje aktivnosti usmeravaju ka socijalnim problemima. Predstavnici socijalno marginalizovanih grupa (LGBT populacija, imigranti, oboleli od AIDS-a), svojim delima ukazuju na ciničan stav državnog establišmenta, u čijim programima se promovišu ljudska prava i slobode, kojih u stvarnosti zapravo nema. Istovremeno sa umetnicima koji ispituju poziciju umetnosti i umetnika koji ukazuju na narastajuće socijalne patologije, deluje velika grupa stvaralaca, koji eksperimentišu sa savremenim vizuelnim i digitalnim tehnologijama. Javlja se mnoštvo umetničkih praksi koje nastaju korišćenjem novih medija. U eksperimentisanju se šire metode i načini interaktivnosti umetničkih pravaca. Udružuju se umetnici i informatičari kako bi zajednički eksperimentisali sa neslućenim mogućnostima savremenih elektronskih medija. Kao što su na početku XX veka umetnici bili fascinirani mašinama i njihovim mogućnostima, na kraju XX, i početku XXI veka umetnici su opsednuti novim digitalnim tehnologijama Internet direktno povezuje umetnike (*on-line*) na svim meridijanima, otvarajući novu stranicu istorije umetnosti.

U drugoj polovini devedesetih godina XX veka u Evropi, Sjedinjenim Američkim Državama, Japanu, Australiji i Novom Zelandu, izvođenje na internetu se etablira kao specifična forma označena kao *internet teatar*, u kome se kompjuterski ekran i prostor interneta koriste kao konstitutivni elementi. Ovakvo izvođenje teoretičarka umetnosti, spisateljica, umetnica performansa sa Novog Zelanda, Helen Varli Džejmison (Helen Varley Jamieson) je označila

terminom *sajberformans*.²²¹ Prostor izvođenja je virtuelan, tehnika je digitalna, a izvođači su slike i figure (avatari) na kompjuterskom ekranu. Ana Vujanović definiše sajberformans „kao izvođenje čija je materijalna scena kompjuterski ekran sa dizajniranim dvo-ili trodimenzionalnim scenografijama (koje se mogu sastojati od emitovanih web-cam snimaka ili direktnih prenosa crteža, fotografija, animiranih ambijenata itd.), zvukom, muzikom, govorom, tekstovima i avatarima”.²²² Ova vrsta izvođenja je paradigma funkcionisanja velikog broja ljudi na planeti koji žive „podeljene“ živote. Njihova svakodnevica se sastoji od neophodnog boravka u realnosti, da bi se zadovoljile egzistencijalne potrebe, i aktivnog i angažovanog egzistiranja u virtuelnom svetu. Hipnotišuće dejstvo kompjuterskih ekrana usmerava intelektualne kapacitete i stvaralačku energiju na onlajn aktivnosti gde stvara, stiče „prijatelje“, zabavlja se i relaksira. Razvili su se novi kodovi komunikacije i novi jezički pojmovi, koji se iz engleskog jezika prenose u sve ostale svetske jezike i postaju njihov integralni deo. Paralelni virtuelni svet, dobija i svoju umetnost. Ona mu je dostupna i razumljiva. Umesto muzeja, galerija ili osmišljenog prostora u kojima se nalaze umetnička dela, sajberformans nudi prostor kompjuterskog ekrana kroz koji se „ulazi“ u svet konstruisanih sličica sa kojima može da se ostvari komunikacija jednostavnim „klikom“ mišem, ili pritiskom na znak sa tastature. Sajberformans nudi interaktivnost, jer publika iz svojih stanova, širom planete, jednostavno može da „interveniše“ i dopiše svoj tekst ili komentar. Može da se uključi u razgovor i direktno se pojavi na virtuelnoj sceni. Sajberformans je otvoreno, planetarno delo, koje pokreće jedan ili grupa autora sa ciljem da ga publika vidi i prihvati. U svojim delima autori koriste civilizacijska kulturalna dobra, označavaju ih za virtuelnu globalnu pozornicu i kao novi tekst ili *ideologem* šalju ih u globalnu mrežu. Kao što su se u prošlosti stvaraoci različitih profila udruživali u umetničkim radionicama (*Bauhaus*, dadaisti, *Black Mountain College*) sajber stvaraoci se udružuju u svom virtuelnom prostoru intenzivno razmenjujući znanja i iskustva. Dizajneri, teoretičari umetnosti, progremeri i drugi, tehničkim znanjem i inventivnošću naoružani stvaraoci, okupljaju se oko zajedničkih projekata. Pošto za njih ne postoje vremenske i prostorne granice, lako ostvaruju komunikaciju.

²²¹ Ana Vujanović objašnjava da je termin kovanica od engleske reči cyber i performans, prema: *Uvod...op. cit.*, str. 270.

²²² A.Vujanović, *Globalni/digitalni performans*, prema: *Uvod.. op. cit.*, str. 270.

Njihove inovacije i eksperimenti sa širokim spektrom elektronskih mogućnosti ne predstavljaju isključivo formu koja prati kulturološke i civilizacijske ekspresije čoveka koji je postao zarobljenik kompjuterskih tehnologija. Stvaraoci sajberformansa poznaju istoriju umetnosti, filozofiju, sociologiju i antropologiju. Oni koriste naučne i umetničke paradigme kako bi svoje izvođenje postavili u civilizacijski kontinuum, kao aktuelnu umetničku praksu koja postoji kao odraz postojeće realnosti. Koristeći tekstove, fragmente, snimke, replike, i druge oblike povezivanja i reprodukovanja, istorijski relevantnih kulturalnih dobara, autori sajberformansa ne žele da svoja dela predstave kao ekskluzivne, autentične produkte, već da usmere pažnju umetničke javnosti na formu umetničkog rada, nastalog u eri elektronske komunikacije koja je čovečanstvu nametnula nove sisteme vrednosti. Sajberformans postavlja pitanje predstavljanja u umetnosti, koje je postojalo tokom čitave istorije umetnosti. Prikazivanje u sajberformansu je odraz sveta, način govora, pisanja, komuniciranja, način razmišljanja o identitetima savremenog čoveka. Prikazivanje na ekranu koje metaforično i simbolično predstavlja pogled savremenog čoveka na realnost, sajberformans je postavio kao sociološku odrednicu. Uprkos promovisanom modelu globalizacije koja je omogućila da se jednostavno uspostavi relacija sa bilo kim na bilo kom delu planete, nije došlo do boljeg razumevanja među ljudima. Oni žive u stvarnosti koju teško mogu da razumeju, a još manje da neposredno deluju na zbivanja u neposrednom i širem okruženju. Pritisnut prevelikim zahtevom realnosti i unutrašnjom teskobom, savremeni čovek je spas potražio u virtuelnom svetu koji mu nesebično nudi digitalna tehnologija. Čovek današnjice, kao i njegov daleki predak, pokušava da neutrališe strah od nepoznatog i pronade zaštitu od unutrašnje pustoši iskorakom iz realnosti. Sajberformans ne poništava i ne ulepšava realnost, on je kondenzuje u niz znakova koji su bili prisutni u čovečanstvu i pratili njegov hod. Sajberformans je novi tekst, beležen starim znacima. On je hipertekst Rolana Barta i novi stadijum ogleđala Žaka Lakana. Sajberformans nije potisnuo niti je zauzeo mesto izvođačkim umetnostima koje u centar zbivanja postavljaju telo. Telo umetnika je prisutno i na početku XXI veka u izvođenjima u kojima se koriste savremene tehnologije i tehnička pomagala. Termin *performans* postao je odrednica za sva izvođenja uživo. Korisi se kao označitelj za video instalacije u kojima umetnici kombinuju video radove, inserte iz filmova i prikaze sopstvenih tela u različitim formama akcije. Performansom se kvalifikuju modne revije, koncerti muzičkih grupa, eksperimentalni teatarski programi i kompilacije svih formi umetničkih izraza.

KULTUROLOŠKI KONCEPT SAVREMENOG UMETNIČKOG PERFORMANSA

Prateći kulturološke, ekonomske i socijalne promene koje su se događale u istoriju čovečanstva, umetnički performans je pronalazio način da sva zbivanja zabeleži i ostane autentičan, avangardan i originalan.

Na početku ovog veka jasno su se profilisali vrednosni sistemi koji su se postepeno uobličavali krajem prethodnog veka. Tehnološka dostignuća, posebno u domenu elektronike i nanotehnologija, značajno su promenila proizvodne odnose, koji su se reperkutovali na sve domene ljudskog funkcionisanja. Svakodnevicu savremenog čoveka ispunili su novi sadržaji, koji su zahtevali drugačije obrasce funkcinisanja i nametali potrebu za brzim prilagođavanjem. Umetnički performans je uspeo da uhvati puls savremene svetske dinamike i da najkompletnije predstavi aktuelne vrednosti. Njegova osnovna karekteristika - interaktivnost, pokazuje sve oblike i mogućnost komuniciranja umetničkih dela, kao i neiscrpan repertoar interakcija sa publikom. Nastoji da izbegne institucionalno pokroviteljstvo i svoj umetnički rukopis uobliči u svakom prostoru u kome može da ostvari kontakt sa publikom. Ne odustajući od principa interaktivnosti i multimedijalnosti, uspeva da svojim porukama zainteresuje savremeni auditorijum koji je, pod uticajem novih tehnologija, značajno promenio percepciju neposrednog i šireg okruženja. Iskustvo se stiče pretežno preko čulnih senzacija. Znanje, komunikacija i relaksacija nude se čoveku preko ekrana. Filmski, televizijski, kompjuterski i telefonski ekrani stvaraju novu sinkretičku formu u kojoj se prepliću svetlo, zvuk, pokret i slika. Neograničene mogućnosti interakcija ovih formi, uslovljavaju neprekidnu čulnu provokaciju i težnju za novim vizuelnim iskustvima. Prateći potrebu da vizuelni doživljaj učine zanimljivim i okupiraju pažnju auditorijuma, kreatori svih javnih manifestacija, događanja koncipiraju tako da u njih ugrade što više čulnih efekata. Izvođačke umetnosti, po istom modelu, prevashodno teže da svoj rukopis prošire sa što više vizuelnih i auditivnih efekata. U svim domenima izvođenja umetnici koriste interaktivnost u pokušajima da strukturalno predstave sve složene forme savremenog umetničkog jezika i obuhvate što više sadržaja koji mogu da daju originalnost delu. Za sva izvođenja, bilo da pripadaju umetničkom ili širem društvenom diskursu, koja po načinu ekspresije odstupaju od institucionalizovanih i teorijskim konceptom označenih formi, koristi se termin performans. Njegovo ontološko značenje počinje da se koristi kao univerzalna odrednica za svaku

interaktivnu prezentaciju u svim domenima ljudskih aktivnosti. Politički skupovi koncipirani su kao spektakli sa velikim brojem učesnika iz svih domena javnog života. Koriste se sva savremena vizuelna i auditivna sredstva da prenesu optimističke poruke i izazovu dobro raspoloženje kod prisutnih. Sinergiju zvuka, pokreta i svetlosnih efekata koriste organizatori modnih revija, koncerata popularnih muzičkih grupa, izvođači u noćnim klubovima i na privatnim zabavama. Cilj ovakvih izvođenja je da zabavi prisutne i skrene medijsku pažnju kako bi se događaj preko sredstava za komunikaciju preneo do što većeg broja posmatrača. Slična sredstva koriste i umetnici kako bi u muzejima i galerijama predstavili interaktivne instalacije, kolaže ili video radove. U savremenom teatru uz glumu se ravnopravno predstavljaju ples, video instalacije, muzika i svetlosni efekti. Poezija se izgovora na način muzičkog rečitativa, uz plesne numere i posebno koncipirane vizuelne forme. Ovakav koncept savremenog izvođenja otvara pitanja o mestu umetničkog performansa u kulturi modernog doba i granicama koje ga odvajaju od zabavljačkih izvođenja. Ovakve dileme pokušavaju da razreše performans umetnici, baveći se intenzivno izvođenjem, ali i teorijskim konceptom savremenog umetničkog performansa.

Marina Abramović osniva institut u Hadsonu, gradiću u blizini Njujorka, sa ciljem da edukuje publiku i približi joj osnovne postavke umetničkog performansa. Predstavljajući ovaj projekat širom sveta, umetnica je naglasila da će *Institut Marina Abramović* predstavljati mesto okupljanja mladih iz čitavog sveta. To će biti mesto susretanja umetnosti, nauke, tehnologije i spiritualnosti, i baviće se očuvanjem najrazličitijih umetničkih disciplina, od plesa, pozorišta, muzike i opere do novih oblika umetničkog izražavanja. Poklanjajući posebnu pažnju odnosu sa publikom, umetnica je već sačinila posebni program za učešće posetilaca u radu instituta koji treba, po njenim planovima da bude otvoren tokom 2015. godine. Učestvujući na televizijskoj stanici PBS, čija je produkcija namenjena analizi umetničkih produkata XXI veka, sa akcentom na umetnički performans, umetnica je posebno apostrofirala problem zloupotrebe ideja umetničkog performansa, koje su od 80-ih godina prošlog veka koristili filmski stvaraoci, televizijske produkcije, moda i advertajzing. Marina Abramović je decidno naznačila da svi koji su stvarali dela inspirisana umetničkim performansom nisu obraćali pažnju na autorska prava i da su sekvance umetničkog performansa koristili kao sopstvene produkte. Zbog takvih pojava umetnica smatra da je veoma važno da se performans umetnici angažuju oko zaštite svih dela ovog umetničkog pravca i tom problemu je posvetila veliku pažnju. Jedan od motiva koji ju je

pokretao da osnuje institut bio je i potreba da se dela umetničkog performansa označe kao originalne umetničke tvorevine koje imaju značajno mesto u istoriji umetnosti.

Sličnom idejom se rukovodila i RouzLi Goldberg, teoretičarka performansa, kada je 2004. godine osnovala *Performu*. Ova organizacija se bavi proučavanjem, razvojem i promovisanjem vizuelne umetnosti XXI veka. Smatrajući da je umetnički performans imao veliki uticaj na umetnost XX veka, koji je neopravdano zanemarivan od institucionalno etabliranih teoretičara umetnosti, Rouzli Goldberg želi da kroz delovanje *Performe*, predstavi influentnost koju je umetnički performans imao na ostale umetničke forme. Uporedo sa navedenim ciljem autorka smatra da je neophodno edukovati publiku da sa više razumevanja, i sa više činjenica pristupi analizi umetničkog performansa. *Performa* okuplja performans umetnike iz čitavog sveta, omogućavajući im da u međusobnim interakcijama stvaraju nova dela, razmenjuju iskustva i teoretski uobličavaju svoje ideje. Autorka *Performu* opisuje kao „muzej bez zidova“ u okviru kojeg se istražuju i arhiviraju umetnički performansi, a pronalaze se i načini da se ožive radikalni umetnički poduhvati i predstave se modernoj publici.²²³ Mnogi savremeni performans umetnici koji stvaraju u ovom veku, kroz svoja dela postavljaju cilj da označe koncept umetničkog performansa i odvoje ga od izvođačkih produkata koji koriste elemente umetničkog performansa, ali su idejno i strukturalno odvojeni od njega. Da bi odgovrili tom zadatku, umetnici se studiozno bave istorijom, teorijom i praksom umetničkog performansa, ne zapostavljajući ulogu edukatora, kako bi u neposrednoj komunikaciji sa publikom preneli svoje poruke i označili umetnički performans kao formu koja nema isključivi cilj da zabavi, zbuni ili fascinira, već da pokrene razmišljanja o temama koje se često marginalizuju ili zanemaruju. Robert Moris (Robert Morris), Andrea Frejzer (Andrea Fraser), Marta Razler (Martha Rosler), Fia Bakstrem (Fia Backstrom), Mark Leky (Mark Lecky) i drugi umetnici iz SAD, Kanade, Evrope, Japana, Kine, a prethodne decenije i iz Afrike i Južne Amerike, koristeći sopstveno telo kao klasični umetnički medij uz primenu svih tehnoloških sredstava, analiziraju mesto umetnosti u savremenom potrošačkom društvu. Iz perspektive sociologije, psihoanalize, feminističkih teorija i antropologije, baveći se svakodnevicom savremenog čoveka, njegovim mestom i ulogom u društvenim sistemima, kao i mestom umetnosti u svim organizovanim sistemima ljudske zajednice, umetnici svojim delima svedoče, pronalaze uzročno-posledične veze, kritikuju, pokreću na razmišljanje i anticipiraju

²²³ Rouzli Goldberg je o *Performi* govorila u intervjuu koji je dala Aleksandri Ćuk, 7.jula 2010. godine, a objavljen je u dnevnom listu *Politika*.

razvoje mogućih događaja. Uporedo sa izvođenjem organizuju predavanja, umetničke radionice i medijske prezentacije. Kroz savremeni performans umetnici teže da animiraju što veći broj ljudi koji pripadaju umetničkim krugovima, ali i ljudi koji shvataju značaj umetnosti u kulturološkim relacijama čovečanstva, i da ih pokrenu na dijalog koji treba da rezultira stvaranjem i prihvatanjem novih društvenih vrednosti. Pod njihovim uticajem javljaju se nezavisne televizijske produkcije posvećene savremenoj umetnosti, u kojima saraduju poznati umetnici, teoretičari i istoričari umetnosti. Zajedno, u kreativnom dijalogu, prenose auditorijumu informacije o različitim kulturološkim produktima i njihovim relacijama sa socijalnim sredinama u kojima su nastajali. U toj edukatorskoj misiji savremeni umetnici ne negiraju, i ne omalovažavaju umetničke produkte i poduhvate iz prošlosti, već teže da ih međusobno povežu i predstave umetnost kao stvaralački proces, ugrađen u funkcionalnu matricu čovečanstva, koja je aktivno učestvovala i pratila sve razvojne procese. Stvaralaštvo savremenih performans umetnika podrazumeva paralelni rad na izvođenju, arhiviranju umetničkih dela, njihovoj deskriptivnoj analizi i analizi društvenog konteksta u kome nastaju. Ne zanemarujući interaktivnost i multimedijalnost, koriste sva savremena tehnološka dostignuća, kako bi stvaralački proces učinili aktuelnim i kreativnim. Inventivnost i stvaralačka energija performans umetnika uticali su na promenu stava institucija kulture prema umetničkom performansu. Njegova pozicija se promenila, tako da je sa mesta pratećeg programa velikih svetskih izvođačkih događanja, prešao na vodeće pozicije. Veliki državni muzeji (na primer *MOMA* u Njujorku) organizuju festivale umetničkog performansa, podstičući mlade umetnike širom sveta da se u pozitivnoj kompeticiji izbore za mesto u ovom prostoru. Na eminentnim univerzitetima otvaraju se odeljenja za studije izvođenja. Teoretičari umetnosti su 2006. godine apostrofirali pet najznačajnijih svetskih odseka za studije savremenih izvođačkih umetnosti na univerzitetima u Velsu, Šangaju, Sidneju, Njujorku i Čikagu. Pored ovih etabliranih institucija, na svim kontinentima se odvija veoma dinamična aktivnost vezana za promociju umetničkog performansa, kao forme koja svojom vitalnošću i ekspresivnošću najkompletnije percipira sadržaje aktuelnog ljudskog trajanja. Digitalna tehnologija i internet komunikacije omogućavaju da se umetnički eksperimenti veoma jednostavno i brzo prenesu do gledalaca širom planete. Gledaocima je omogućeno da uspostave neposrednu virtuelnu komunikaciju sa stvaraocima umetničkih dela, tokom koje mogu da dopune svoje iskustvo informacijama o umetničkom delu i genezi njegovog nastanka. Zahvaljujući tehnološkim mogućnostima gledaoci mogu da postanu i aktivni učesnici u kreiranju i realizaciji

umetničkog dela. Svojim sugestijama i direktnim intervencijama status gledalaca se menja iz posmatračkog u izvođački. Takvim aktivnostima umetnici i njihovi „umreženi“ gledaoci učestvuju u velikom procesu stvaranja, koji u virtuelnom svetu internet komunikacija briše konvencionalne granice između stvaralaca umetnosti i konzumenata umetničkih dela. Poznavanje univerzalnih znakova savremene elektronske komunikacije povezuje veliki broj ljudi i briše sve prepreke izazvane predrasudama, neznanjem i ukorenjenim zabludama o sličnostima i razlikama. Performans umetnici koji prevashodno koriste svremena tehnološka dostignuća kako bi preneli svoju umetničku ideju, stvaraju koncept nove svetske mreže u čijoj je osnovi postavljen cilj stvaranja umetnosti kao neprekidnog kreativnog čina otvorenog za učešće svih ljudi, koji svoje ideje mogu da prilagode specifičnom elektronskom jeziku. U ovakvom konceptu umetničkog performansa umetnik je pokretač, medijator i transmitter ideja, koje u neprekidnoj interaktivnosti produkuju delo koje se ne završava. Ono postoji u jednoj formi samo u jednom trenutku, svaka intervencija daje mu novi kvalitet i novu strukturu. Ovakav koncept predstavlja omaž začetnicima umetničkog performansa, čija se prevalentna ideja odnosila na odrednicu „ovde i sada“ gde je svaka intervencija umetnika menjala koncept dela, čineći ga neponovljivim i neuhvatljivim.

Savremeni performans umetnici aktivno podstiču saradnju sa izvođačima popularne mejnstrim zabavljачke kulture. Umetnica koja je decenijama svoje delo označavala kao umetnički performans i svoje ideje izražavala telesnom i glasovnom ekspresivnošću uz minimalnu potporu audio-vizuelnih sredstava, Joko Ono, protekle decenije ostvaruje saradnju sa Lejdi Gagom (Lady Gaga) i Antonijem Higartijem (Antony Hegarty). U *Orfeum Teatru* u Los Angelesu, 2010. godine Joko Ono i Lejdi Gaga izvode performans *It's Been Very Hard (Bilo je veoma teško)* uz pratnju *Plastic Ono Benda* muzičke grupe, čiji je osnivač Joko Ono. U izvođačkom konceptu ovog dela sadržani su svi elementi umetničkog performansa. Muzika i vokalna interpretacija Lejdi Gage pripadaju pop žanru, uz odgovarajuću prepoznatljivu scenografiju. Joko Ono se priključuje izvođenju glasovnom vokalizacijom i plesom, koji po ritmu i tonalitetu ne korespondiraju sa osnovnom temom dela, ali mu otvaraju žanrovske granice i omogućavaju da se predstavi novom formom, koja se upotpunjuje novim sadržajima, dok Lejdi Gaga svira klavir i na njegovom poklopcu izvodi gimnastičku vežbu.²²⁴ Lori Anderson je nastupala sa rok pevačem

²²⁴ <http://youtu.be/AimU35Qocecq>, pristupljeno 5.05.2014.

Lu Ridom (Lou Reed), a Meredit Monk je često za izvođenje svojih performansa angažovala poznate D.J. izvođače i rep i pop pevače. Marina Abramović je u svom čuvenom performansu *Life and death of Marina Abramovic (Život i smrt Marine Abramović)* u jednom delu angažovala poznatu pevačicu i aranžerku tradicionalnog melosa Srbije Svetlanu Spajić. Ovakvom vrstom saradnje performans umetnici su pokazali da su njihova dela otvorena za interakciju sa svim formama izvođenja, i prikazali umetnički performans kao umetničku formu u koju se uklapaju svi izvođački oblici. Inicirajući saradnju sa izvođačima drugačije provenijencije, performans umetnici su apostrofirali svoje delo kao formu koja se neprekidno razvija i pokazuje sposobnost da se menja, prilagođava, raste i prezentuje se kao vitalni umetnički diskurs, koji u komunikaciji sa drugim formama izvođenja može da zadrži sopstvenu autentičnost i originalnost. Performans umetnost svojim spektrom delovanja, interaktivnošću i sposobnostima da se prilagođava i ne posustaje u eksperimentisanju i istraživanju novih izražajnih formi, predstavlja paradigmu umetnosti u doba kulture. Pošto se umetnost u doba kulture faktički zasniva na destabilizaciji modernističkih granica visoke i popularne umetnosti,²²⁵ umetnički performans se involvira u međuprostor nastao tom destabilizacijom, prikazujući umetnost kao formu života. On ne teži ekspresivnim inovacijama po svaku cenu, koje bi postale svrha same sebi, već pokazuje da u svojoj suštini nosi kulturološke obrasce koji čuvaju tradicionalne vrednosti čovečanstva. On objedinjuje tradicionalne i savremene umetničke koncepte, omogućavajući im da istražuju i obogaćuju jedni druge. Baveći se svim izvođačkim rukopisima i ugrađujući ih u sopstveni, umetnički performans XXI veka može da se označi kao istraživačka umetnost²²⁶ jer se bavi upoređivanjem, analizom i ponavljanjem „čitanja“ različitih formi umetničkih rukopisa. Umetnički performans može da ponese atribut „istraživački“ jer se ne bavi samo umetničkim interakcijama, već svoje polje delovanja proširuje i na društvene sisteme, apostrofirajući sve vrste socijalne patologije. Svojim neuhvatljivim i razuđenim formama i praksama, umetnički performans se direktno opire tretmanu umetnosti kao tržišne robe, koja zavisi od ponude i potražnje. Ostajući dosledan svojim namerama da ne poštuje forme i institucionalna pravila, umetnički performans se u XXI veku etablirao kao slobodna, istraživačka, analitička, filozofska i metafizička forma koja je sfere svog uticaja proširila izvan granica umetnosti, i postala kulturološka odrednica aktuelnog vremena.

²²⁵ A. Vujanović, *Globalni...prema: Uvod u...* op. cit., . str. 279.

²²⁶ G. C. Argan, *Umjetnost kao istraživanje*, prema: *Studije o modernoj umetnosti*, priredio Ješa Denegri, Nolit, Beograd, 1982, str.153-161.

STUDIJE SLUČAJA

LORI ANDERSON



Lori Anderson (Laurie Anderson), svestrana umetnica, kompozitorka, violinistkinja, performans umetnica iz Sjedinjenih Američkih Država, odnos prema umetnosti formirala je na osnovu sveobuhvatnog prilaza kulturološkim obrascima kao integralnim ekvivalentima društvene nadgradnje. Iako je još kao sedmogodišnja devojčica počela da svira violinu, njena edukacija nije pratila isključivo rano otkriveni muzički talenat. Nije bila opredeljena da postane uspešan izvođač, već ju je njeno opredeljenje da umetnosti pristupi sveobuhvatno, usmerilo da izučava i stekne zvaničnu diplomu iz istorije umetnosti i vajarstva. U potrazi za odgovorima o mestu umetnosti u civilizaciji, proučava filozofiju stavljajući akcenat na fenomenologiju i percepciju. Prihvatajući civilizaciju kao veliki otvoreni sistem u kome se neprekidno odigravaju horizontalne i vertikalne interakcije, proučava budističku filozofiju, posebno se bavi razumevanjem značenja manuelnih gestova, koji predstavljaju spoljašnju manifestaciju unutrašnjeg proboja kroz različite nivoe svesti. Stečena znanja prenosi predavanjima iz istorije umetnosti na koledžima u Njujorku. Istovremeno, dok se bavi pedagoškim radom, predstavlja deo svojih umetničkih ideja performansima koje tokom 1972. godine izvodi na otvorenom prostoru, na javnim mestima, kojima prezentuje svoj odnos prema snovima. Temi o snovima prilazi sa psihoanalitičkog nivoa, razmišljajući o njima kao o integralnoj supstanci ličnosti, preko koje mogu da se projektuju sadržaji realnosti. Snovi, kao intimni doživljaji rada podsvesti, u performansima koji su izvedeni na javnim mestima, simbolično prezentuju sadržajnu udaljenost između podsvesne i svesne instance ličnosti. Duboko introspektivni i lični doživljaji umetnice, predstavljeni performansima u prvim fazama njenog umetničkog rada svedoče o širokom spektru interesovanja i serioznom prilazu umetnosti, koju ne doživljava kao emotivnu ekspresiju stvaraoaca, već kao promišljen kreativni čin, koji treba da odgovori na mnoga suštinska pitanja, vezana za označavanje životnih sadržaja. Stavove o stvaralaštvu iznosi preko serije članaka u kojima akcenat stavlja na interaktivnost, koju tumači kao opšte prisutno kretanje koje nije omeđeno granicama, i koje ne

pravi razliku između umetnosti i života. Organizujući performans pod nazivom *O – Range 1973*. godine u kome učestvuju njeni studenti sa koledža, jasno prenosi svoje opredeljenje za multimedijalnost, jer je izvođenje bilo praćeno izložbom gde je koristila filmske inserte, fotografiju i pisane tekstove. Susreti sa brojnim umetnicima, među kojima su bili Vito Akonči i kompozitor Filip Glas (Philip Glass), kao i učešća na izložbama, kocertima i eksperimentalnim izvođačkim događanjima, inspirišu umetnicu da Njujork nazove Parizom XX veka. U podsticajnoj stvaralačkoj atmosferi Lori Anderson svoje umetničke vizije prenosi preko filma kao režiser, preko pisanih tekstova u formi panfleta i preko niza performansa u kojima eksperimentiše koristeći više medija. U umetničkom performansu *Duets on Ice (Dueti na ledu)* koji je izveden 1974. godine na pet lokacija u Njujorku, Lori Anderson nosi klizaljke u komadu leda i svira na svojoj „samosvirajućoj“ violini. Ovim nazivom je označila violinu u koju je stavila kasetofon. Ova duhovita i neobična kombinacija klasičnog instrumenta, čija je uloga kodifikovana u istoriji muzike i savremenog tehničkog distignića koji reprodukuje zvučne talase, predstavljao je razbijanje kodne oznake i formiranje nove. Zvuk violine pratila je muzika sa kasetofona, kao što na klasičnim koncertima violinsko izvođenje prati orkestar. Ovim eksperimentom Lori Anderson prenosi svoje ideje o zvuku proizvedenom na klasičnom muzičkom instrumentu, koji može da bude kompatibilan sa zvucima koji dolaze sa kasetofona. Ovaj umetnički performans je predstavljao uvod u eksperimente sa violinom, jer je umetnica želela da predstavi klasični instrument, čija je izvođačka tehnologija potvrđena i proverena, kao novi medij. On može da proizvede drugačiji zvuk, i na njegovim delovima može da se interveniše, kako bi poznati „jezik“ ovog instrumenta dobio nov tonski zapis. Uz pomoć Boba Beleckog, (Bob Bielecki) audio inženjera i dizajnera, kreira niz originalnih dodataka za više instrumenata, sa ciljem da modelira njihov zvuk i proizvede novi kvalitet. Na violinu je postavila pokretni ram u koji je umetnula gramofonsku ploču, a u gudalo violine je umetnula gramofonsku iglu. Ovako opremljena violina nominovana je kao „viofonograf“. Sa ploče koja je bila umetnuta u ram dopirao je glas umetnice, kome se tokom izvođenja pridružila „in vivo” interpretacija pesme umetnice. Ovaj novi način izvođenja Lori Anderson je predstavila 1976. godine u performansu *For Instants (Na primer)*. Reprodukција snimljenog glasa, koji prati stvarni glas predstavljali su uvodne impulse za objašnjenje koje je dala: „Postoji ono što se dogodilo i ono što sam rekla ili napisala o onome što se dogodilo.“²²⁷ Pomenuti način izvođenja može da se

²²⁷ R. Goldberg, *Laurie Anderson*, Thames & Hudson, London, 2000, str. 19.

dovede u korelaciju sa semiološkom teorijom intertekstualnosti, jer analogno tekstu koji poseduje sposobnost da ostvaruje unutrašnje veze sa drugim tekstovima, glas umetnice snimljen na ploči, komunicira sa glasom nastalim u trenutku izvođenja. U njihovu interaktivnost se „umeće” i zvuk instrumenta koji tokom izvođenja menja sopstvenu znakovnu strukturu. Za modelirane instrumente Lori Anderson je pisala muziku koju je izvodio *The Fast Food Bend*, koji je umetnica osnovala sa prijateljima: Piterom Gordonom (Peter Gordon), Džekom Majevskim (Jack Majewski), Arturom Raselom (Arthur Russel) i Skotom Džonsonom (Scot Jonson). Muzika koju stvara i način na koji je izvodi, koristeći klasične instrumente kako bi proizvela novi zvuk, praktično korespondiraju sa stavovima Rolana Barta o odnosu muzike, jezika i teksta objašnjeni pojmovima *geno* i *feno* teksta. Primenjujući ove termine na polje muzike, Bart *geno* pesmom imenuje „ono mesto na kome melodija radi na jeziku”, a *feno* pesmom, skup odlika koje proizilaze iz jezika i načina interpretacije.²²⁸ Isti izvor zvuka (muzički instrument) može da proizvodi zvuke različitog kvaliteta, pod uticajem različitog *označitelja*. Muzika je označena dejstvom različitih *označitelja* koji stvaraju uvek drugačiju interakciju, a produkt svake interakcije predstavlja novo muzičko delo. Lori Anderson ne eksperimentiše samo sa tonalitetom i ritmom, već i sa percepcijom slušaoca, koji se susreće sa novim znakom, nastalim iz poznatog instrumenta. Muzika koju komponuje Lori Anderson za instrumente koji su uz pomoć novih dodataka bili prerađeni da proizvedu novi zvuk, nije imala ulogu da iznenadi i zbuni slušaoca. Ona im je otkrila novi, osmišljen i umetnički obrađen zvuk, što je prepoznato kao originalno delo. Umetnica priređuje niz performansa u kojima pored muzike koristi vizuelnu umetnost i glas kao posebni instrument. Sinergija svih izvođačkih elemenata rezultira prihvatljivim estetskim doživljajem, i odiše dubokom emotivnošću koja je kasnih 70-ih godina bila perpoznata i dobro primljena od publike, kako u Sjedinjenim Američkim Državama, tako i u Evropi. Lori Anderson svoju muziku ne izvodi u koncertnim salama, već je predstavlja u galerijama i na javnim mestima. Ne negirajući značaj koncertne muzike u svetu umetnosti, Anderson stvara muziku koja simbolično predstavlja novi znak u semantičkoj istoriji teksta.

Posle performansa *For Instants* umetnica svoj rad usmerava prevashodno prema muzici, istražujući kombinacije i kompilacije zvuka. Koristeći modelirane instrumente, pre svih njenu specijalno prerađenu violinu, na čijem je gudalu umesto konjske dlake postavila magnetofonsku

²²⁸ J. Novak, *Rolan Bart*, prema: *Figure u pokretu*, op., cit., str. 438.

traku, a u telo violine audio uređaj, uspevala je da prethodno snimljen tekst, povlačenjem gudala transformiše u nove reči. Takvim izvođenjem violina Lori Anderson prestajala je da bude samo reproduktivni instrument. Ona je postajala „kreator“ novog sadržaja. Reči koje su nosile jedno značenje, njenim aktivnim dejstvom dobijale su potpuno drugačiju konotaciju. Tako je poznati Lenjinov citat: „Ethics is Aesthetics of the Future“ posle „intervencije“ violine zvučao kao: „Ethics is Aesthetics of the Few(ture)“²²⁹. Sa pomenutim muzičkim performansima Lori Anderson je nastupala u *Kitchen Center for Video and Music* u okviru svojih turneja *Songs for Lines/Songs for Waves*, tokom 1977. godine. Iste godine nastupa po mnogim evropskim državama, izvodeći svoju muziku na javnim mestima, snimajući ploče i intenzivno saradujući sa svim značajnim muzičkim stvaraocima. Brojna putovanja i intenzivni kontakti sa stvaraocima različitih provenijencija deluju podsticajno na njen rad, tako da je osim komponovanja i izvođenja sopstvene muzike pisala eseje i kritike, snimala ploče, video filmove i spotove. Putujući širom Sjedinjenih Američkih Država, promovirala svoju muziku i ideje, nizom koncerata i javnih tribina. Kada je u *The Kitchen* i *Carnegie Recital Hall* izvela *Americans on the Move, Part I* koji je ubrzo preimenovan u *United States Part I*, muzičko delo u kome je dovela u originalnu interakciju glas, koji izgovara tekst, peva i vokalizuje niz harmonijskih tema, dirigent Denis Rasel Dejvis (Dennis Russell Davies) joj savetuje da se oproba u komponovanju orkestralnih dela. Sa Piterom Gordonom (Peter Gordon) i Dejvidom Van Tajgemom (David Vam Teighem) Lori Anderson formira trio *Blue Horn File*, sa kojim nastupa u brojnim klubovima i muzičkim festivalima, promovirajući nesvakidašnji muzički iskaz čija originalnost sve više određuje umetnicu kao kompozitoru i interpretatoru, u kontekstu definisanog muzičkog izvođenja, iz koga su premise umetničkog performansa postavljene u drugi plan. Iako neprestano eksperimentirala, ne menja stvaralački multimedijalni koncept. U performansu *United States Part II* nosi tamne naočare sa ugrađenim minijaturnim mikrofonom koji sakupljaju i pojačavaju zvuke njenih pokreta. Ovaj performans je prvi put izveden na pozornici pravog teatra (*Orpheum Theater* u Njujorku). Performans *Dark Dogs, American Dreams* predstavljao je audiovizuelnu instalaciju koju su činile dvanaest fotografija na kojima su predstavljeni likovi nejasnih obrisa. Svaka fotografija je bila snabdevena sa audiotrakom na kojoj je bio snimljen opis jednog sna Lori Anderson. Tekstove su govorile ličnosti čiji su portreti bili izloženi²³⁰. Ovim

²²⁹ R. Goldberg, *Performance: Live Art since the 60's*, Thames and Hudson, London, 2004, str. 154.

²³⁰ Performans je izveden u *Holly Solomon Gallery* u Njujorku, 1980. godine

performansom umetnica je aktuelizovala svoje interesovanje za snove, prikazujući ih principima Lakanove teorije o *Drugom* kao mestu u kome je strukturiran jezik. Snovi, kao produkti rada podsvesti, prezentovani su rečima koje izgovaraju ličnosti „bez lica“, simbolizujući njihovu udaljenost od subjekta. Čitav koncept performansa može da se sagleda kao *Drugo* u ulozi složene strukture podsvesnog. Iako je delo Lori Anderson bilo dobro poznato u umetničkim krugovima u Sjedinjenim Američkim Državama i Evropi, medijsku slavu donosi joj kompozicija *O Superman* nastala 1981. godine. Pesa je zauzela drugo mesto na londonskoj listi hitova i ubrzo postala svetski hit. Ime Lori Anderson postaje poznato i među ljubiteljima pop i rok muzike, kao i kod komercijalnih diskografskih kuća. Za *Warner Brothers Records* snima album *Big Science*, i istovremeno aktivno radi u sopstvenoj umetničkoj radionici u Koloradu stvarajući litografije, grafike i kolažne crteže. Komponuje muziku za film Majkla Mana (Michael Mann) i nastupa u mnogim evropskim zemljama sa performansom *It's Cold Outside*. Iste godine snima disk sa čuvenom pesmom *Let X=X*.

Delo koje je izvela 1983. godine pod naslovom *United States* na *Brooklyn Academy of Music*, u Njujorku, predstavlja višeznačni događaj u istoriji izvođačkih umetnosti. Njegov multimedijalni sadržaj, način izvođenja i poruke koje je nosio, predstavili su kondenzovane odgovore na mnoga pitanja koja su umetnici tog razdoblja postavljali pomoću svojih dela. Nastao u vremenu kada su na umetničku scenu stupili mladi stvaraoci koji su umetnički rukopis formirali na neposrednom uticaju televizije, filma i rokenrola, pokazao je da umetničko delo može da nastaje van uticaja vrednosnih simbola vremena u kome se rađa. Takođe, može da ih sublimira sa simbolima koji su određivali prošlo vreme i simbolima koji nagoveštavaju budućnost. *United State* je jednim delom predstavljao autobiografsko delo, jer je sadržao elemente dotadašnjih radova Lori Anderson, a drugim delom je predstavio kulturološke odrednice identiteta naroda Sjedinjenih Američkih Država, koji su se implementirali kao univerzalni kodni označitelji u svetske kulturološke sadržaje.

U biografiji Lori Anderson, njena autorka RouzLi Goldberg je o ovom delu zapisala: „Mnogi od nas koji su videli *United States* na *Brooklyn Academy of Music* u Njujorku, 1983. godine znaju da smo bili svedoci događaja od istorijskog značaja.”²³¹ Načinom ekspresije i dužinom trajanja delo je koncipirano kao spektakl. Osmočasovno odvijanje radnje na prostranoj pozornici gde su

²³¹ R. Goldberg, *Laurie Anderson*, op. cit., str. 11.

se u savršenom skladu mešali virtuelni i realni vizuelni efekti, uz pomoć savremenih audio-vizuelnih sredstava grandioznošću, koloritom, i brzinom smenjivanja efektno kombinovanih slika, nesporno su reprezentovali formu spektakla. Muzika je izvođena na violini, vokoderu i harmonici čiji su tonovi dobili novi kvalitet uz pomoć elektronske transpozicije. Drugi izvor zvuka činio je glas umetnice, eksponiran kroz pesmu, govor i vokalizaciju. Boja glasa i visina tonova su tokom izvođenja doživljavali transformaciju elektronskom intervencijom na tonskom zapisu, tako da je glas nosio metalni prizvuk i asociirao na govor robota. Mreže laserskih zraka u kolornom spektru padale su po pozornici, menjajući vizuelne efekte i ostavljajući utisak ubrzanog toka radnje. Na širokoj pozadini pozornice smenjivali su se artefakti sačinjeni od crteža, kolaža, naslovnih strana časopisa, televizijskih reklama, filmskih inserata, i uvećanih fotografija sa prepoznatljivim simbolima (zastava SAD, novčić sa likom predsednika države, statua Slobode). Na početku performansa gledaoce dočekuje tama, koja simbolično označava prapočetak, ili kosmički beskraj. Parcijalno osvetljena pozadina pokazuje na crnom prostranom panou belim linijama iscrtane konture mape Sjedinjenih Američkih Država. Drugi snop svetla usmeren je na umetnicu, koja počinje priču o biblijskom potopu, menjajući poznati sadržaj sopstvenim tumačenjem, označavajući Njujork kao mesto iskrcavanja Nojeve barke. Ovom pričom Lori Anderson vrši dekodiranje ²³² poznatog dela Starog zaveta, prihvaćenog u ranim razvojnim fazama judeističke i hrišćanske civilizacije. Biblijski Noje simbolizuje apsolutnu pravičnost i očišćenost od greha, pošto je jedini sa odabranim vrstama preživeo potop, kao božju kaznu. Apostrofirajući Njujork umesto mitskog Ararata, Lori Anderson odvajava ovaj megapolis kao mesto čija je influentnost na savremenu civilizaciju veoma izražena. U Njujorku je sedište Ujedinjenih nacija i svetske berze. Njujork je privlačio i privlači umetnike sveta koji su u njemu pronalazili i realizovali svoje umetničke vizije. U performansu umetnica predstavlja Sjedinjene Američke Države kao sistem koji počiva na četiri vrednosna simbola: politici, novcu, sredstvima komunikacije i ljubavi. Predstavljanje portreta SAD sadržalo je vrednosne simbole savremene civilizacije i označavalo stav umetnice o interkulturalnosti. Prepoznatljivi simboli koji se smenjuju na širokoj pozadini pozornice kao što su slike aviona, televizora, telefona, sijalica i časovnika, date u velikim formatima pred kojima figura umetnice deluje usamljenički izolovana i sitna, predstavljaju savremenog čoveka zavisnog od tehnologije koja mu pomaže u svakodnevicu, ali mu ograničava slobodu izbora. U simbole tehnološke civilizacije umetnica

²³² Dekodiranje Julije Kristeve u teoriji teksta, videti str. 32. str. ove studije

ubacuje senku sopstvene ruke kojom oblikuje likove životinja (pas, patka) podsećajući da čovek ne treba da zaboravi dete u sebi, uz čiju pomoć može da uspostavi unutrašnji sklad. Tekstovi pesama izvedenih u performansu, a posebno tekstovi iz *Supermena* i *X=X* prikazuju usamljениčki status čoveka koji sa drugima komunicira posredstvom tehnoloških sredstava. Autorka u obe kompozicije skreće pažnju na „depersonalizaciju” ljudi koji se suviše oslanjaju na savremenu tehnologiju. Dom, kao simbol porodičnog okupljanja, okupiran je sredstvima savremene komunikacije preko kojih se održavaju veze bliskih osoba:

„Hi, I’m not home right now,

But if you want to leave a message,

just start talking et the sound of the tone.

Hello?

This is your mother.

Are you there?

Are you coming home”²³³

„Zdravo, nisam trenutno kod kuće

Ali ako želiš da ostaviš poruku,

počni da pričaš nakon zvučnog signala.

Halo?

Ovde je tvoja mama.

Da li si tu?

Da li stižeš kući?”

²³³ Deo teksta iz pesme *O Superman*, prema: R. Goldberg, *Laurie Anderson*, op. cit., str. 91.

Lori Anderson je kompoziciju *O Superman* posvetila Žil Masneu i njegovoj operi *Le Cid*. Slušajući ariju *O Souverain* (*O Svevišnji*) sa upečatljivim refrenom: „O Souverain, O Judge, O Father” („O Svevišnji, O Sudijo, O Oče”) dobila je inspiraciju za refren: „O Superman, O Judge, O Mom and Dad“ („O Supermen, O Sudijo, O Majko i Oče”). Kod oba umetnika ovaj upečatljivi refren možemo tumačiti kao molitvu i poziv za pomoć. Na početku kompozicije čujemo glas koji ostavlja poruku predstavljajući se kao majka naratora, dok ne dobije odgovor. Narator je ne prepoznaje, i konačno postavlja pitanje: „Čiji je zapravo taj misteriozni glas?” Glas se predstavlja kao „ruka koja uzima” i obaveštava naratora da „američki avioni” dolaze. (Drugi deo kompozicije okrenut je kritici američkog društva za vreme iračke krize 1980. godine) Kompozicija se završava strofom:

'Cause when love is gone, there's always justice.
And when justice is gone, there's always force.
And when force is gone, there's always Mom. Hi Mom!

Kada ljubav nestane uvek je tu pravda.

A kada pravda nestane uvek je tu sila.

A kada sila nestane uvek je tu majka.

Zdravo mama!

Delo je napisano u obliku rečitativa i koncipirano kao telefonski razgovor između naratora i misterioznog glasa. Počinje uzastopnim ponavljanjem sloga „ha” u artikulaciji stakato. Glas je modifikovan uz pomoć vokodera, koji je često prisutan u muzici Lori Anderson ²³⁴. Slog „ha”

²³⁴ Vokoder je analitički/sintetički sistem koji se koristi za reprodukciju ljudskog glasa. whatis.techtarget.com/definition/vocoder, pristupljeno 4.04.2014.

možemo uslovno nazvati basovom linijom koja se javlja kao lajtmotiv i prožima kroz celu kompoziciju. Ako je sagledamo sa aspekta muzičkih oblika možemo je uslovno nazvati modernizovanom strofičnom pesmom. Melodija je simplifikovana, pošto je akcenat stavljen na tekst. Punoća zvuka u finalu obogaćena je sekcijom gudača. Ambitus kompozicije je u opsegu kvinte.

Tekstovi nastali 80-ih godina anticipirali su aktuelno stanje interaktivnih odnosa koje je poprimilo groteskne razmere, jer se današnji čovek ne odvaja od smart mobilnih telefona i tablet urađaja, preko kojih je neprekidno na društvenim mrežama u virtuelnoj komunikaciji. Performans *United States* je multimedijalno i interdisciplinarno delo koje sažima sve elemente izvođačkih umetnosti ujedinjenih osmišljenom i duboko proživljenom sinergijom. Ona ga pozicionira na najviše mesto među savremenim interdisciplinarnim i multimedijalnim umetničkim produktima. Multimedijalnost je prezentovana svim elementima koji su do tada bili prisutni u izvođačkim umetnostima, ali i novim semantičko-simboličkim sadržajima koji nose istorijske i kulturološke odrednice vremena u kome je nastalo. Performans nosi snažan i originalan individualni pečat stvaraoca, oslonjen na dotadašnja izvođačka iskustva. Delo je avangardno, ritualno, nadrealno i spektakularno. Lori Anderson ga nominuje kao savremenu elektronsku operu. U istoriji performansa *United States* zauzima posebno mesto jer je obeležio period u kome je performans prestao da bude izolovani individualni eksperiment umetnika namenjen određenoj publici. *United States* je postao deo masovne kulture, prihvaćen od velikog broja gledalaca koji su ga prihvatili kao razumljivo, čulima i osećanjima prijemčivo delo. Lori Anderson je stvorila delo koje predstavlja sintezu izvođenja i ostvarila svoju prevalentnu ideju koju je negovala kroz čitav stvaralački opus. „My work is always about communicating” („Moj rad je uvek o komunikaciji”) izjavila je umetnica. Njen odnos prema publici uvek je bio promišljen i anticipativan. „One of my jobs as an artist is to make contact with the audience, and it has to be immediate” („Jedna od mojih obaveza kao umetnika jeste kontakt sa publikom, i to mora da bude odmah”).²³⁵

U svom obimnom umetničkom opusu Lori Anderson se prema publici odnosila sa posebnom pažnjom i analitičkom osmišljenošću. Publika nije šokirana, niti su joj dominantna osećanja bila gađenje i neprijatnost, što je bio čest slučaj sa porukama performansa umetnika 70-ih godina

²³⁵ R. Goldberg *Laurie Anderson*, op.cit., str. 86.

prošlog veka. Publika prihvata Lori Anderson kao umetnicu čije su poruke edukativne, a muzika opominjuća i oplemenjujuća. Njen eklektički pristup stvaralaštvu omogućava joj da uspešno saraduje sa filmskim stvaraocima, muzičarima, svih žanrovskih opredeljenja, dizajnerima, koreografima, dirigentima i audio-vizuelnim stvaraocima. Na brojnim putovanjima širom sveta promoviše svoje delo, upoznaje kulturološke odrednice različitih etniciteta i pronalazi kodne oznake koje se protežu kroz svako vreme i svaku civilizaciju. U svakom svom delu predstavlja sopstveno interesovanje za priču i tehnologiju. Savremena sredstva komunikacije joj pomažu da eksperimentiše i obogaćuje klasične forme umetničkih izraza novim sadržajima. Preko interaktivnog veb sajta koji je nazvala *The Green Room* ostvaruje planetarnu komunikaciju sa drugim stvaraocima i publikom. Delo *Songs and Stories from Moby Dick*, čiji je siže baziran na čuvenoj noveli Hermana Melvila (Herman Melville) definisala je kao elektronsku operu. U polusatnom televizijskom filmu za šou *Alive from off Center* predstavlja digitalni produkt sopstvenog muškog klona sa kojim pravi intervju. Koristi savremena elektronska audio i vizuelna sredstva kako bi konstruisala specijalne dodatke koje ugrađuje u instrumente, naočare i delove odeće, sa ciljem da proizvede novi zvuk. Sa istim ciljem konstruiše i, *štap koji govori (Talking Stick)*, dva metra dug digitalni instrument sa specijalno postavljenim otvorima, koji „lomi”zvuk na sitne segmente, prikuplja ih i vraća u drugačijem tonalitetu.²³⁶ Ovaj instrument je umetnica prvi put koristila tokom izvođenja elektronske opere *Songs and Stories from Moby Dick*. U delu je prvi put u svom stvaralaštvu koristila saradnju troje glumaca koji su bili sa njom na pozornici. Delo je po rečima umetnice sadržalo prostornu odrednicu, vodu, tamu i odnos prema autoritetu. To su simboli kojima je u mnogim delima označavala Amerikance.²³⁷ Njena muzika i način izvođenja predstavljaju u savremenoj umetnosti transmitter istorijskih, socioloških, antropoloških i kulturoloških poruka. Može da se definiše kao *ideologem*²³⁸ pojam, koji je Julija Kristeva koristila u interaktivnoj analizi teksta. Njeno delo ostavlja mogućnost preobražaja izvodačkih struktura oslanjanjem na tradiciju koju povezuje sa aktuelnim trajanjem.

²³⁶ Lori Anderson je ovaj instrument konstruisala sa Bobom Beleckim i timom elektroničara 1999. godine

²³⁷ „*Songs and Stories from Moby Dick*” je premijerno izvedeno u *Brooklyn Academy of Music* u Njujorku 1999. godine, a zatim u Los Andjelesu i drugim gradovima SAD, kao i u Evropi (Pariz i Palermo). Lori Anderson je sledećim rečima opisala osnovne poruke opera: “It’s about Americans, It’s got maps, it’s got water, it’s got darkness and authority”, R. Goldberg, *Laurie Anderson.*, str. 185

²³⁸ J. Kristeva, pogldati str.32. ove studije.

Drum dance and smoke rings (Igra bubnjeva i kolutovi dima)

U elegijsko-asocijativnoj pesmi *Drum Dance and Smoke Rings* Lori Anderson predstavlja stanje svesti savremenog čoveka koje lebdi u međuprostoru između realnog i imaginarnog, ne pripadajući ni jednom od njih. U tom međuprostoru, bez pravog oslonca, savremeni čovek podleže brojnim medijskim uticajima na koje se umetnica osvrće sa blagim cinizmom. Medijski atak na svest ambivalentnog čoveka stvara privid da se učešćem u bezbrojnim *talk show* programima i kvizovima postiže brza i uvek željena slava. Težeći za imaginarnom slavom čovek se odriče identiteta i dostojanstva, pristajući na bizarne situacije u koje ga postavljaju tvorci savremenih zabavnih programa za uveseljavanje auditorijima. Lori Anderson u delu *Drum Dance and Smoke Rings* ne iznosi eksplicitno sopstveni stav o ovoj vrsti medijskih kalambura, ona se ne postavlja u ulogu društvenog kritičara, ali ne prihvata ni ulogu ravnodušnog posmatrača. Njeno angažovanje je odmereno spoznajom da umetnost nema zadatak da faktografski beleži realna zbivanja. Ona zauzima stav da realnost i umetnost nisu komplementarne ali ni suprotstavljene kategorije. Svaka nosi sopstvene simbole vrednosti, i svaka je određena sopstvenim označiteljskim procesom. Kompozitorica označava realnost kao asocijativni niz, složen na više nivoa, koji se nekada približavaju, a nekada udaljavaju. Na tim nivoima smeštena su bleštavo osvetljena studija u kojima se proizvode mentalne igračke za masovnu zabavu. Na tim nivoima su snovi i želje „hladne kao led i vruće kao vatra“. Svest se menja željama koje kada promene boju otvaraju vrata sećanjima. Sa nivoa sećanja i sanjarenja može da se siđe na još niži nivo i da se potraži zaštita u ontološkom obrascu, koji se ne koristi kao mehanizam zaštite, ali je zapisan u svakoj ćeliji ljudskog bića. Iskustvo postojanja pre susreta sa svetom realnosti je neosvešćeno ali prisutno. Lori Anderson pesmom podseća na to vreme apsolutne sigurnosti i zaštićenosti, odakle može da se sanjari i putuje maštom ka slikama čije su vrednosti intimno i individualno određene. Odatle je moguće gledati svet i ostati nevidljiv. Slika Frenka Sinatre koji „sedi na stolici i pravi savršene kolutove dima“ postaje odbrana od banalnosti i vulgarnosti. Ta slika je esencijalna i nepatvorena umetnička poruka da postoje male zagonetne stvari koje se mogu pozvati u pomoć kada život postane „hladan kao led i vruć kao vatra.“

Na samom početku kompozicije akcenat je stavljen na ritam koji donose bubnjevi i ritam sekcija. Zatim sledi deonica klavira u hromatskom kretanju kombinovana sa rečitativom koji se bazira na dijalogu kompozitorke i pratećih vokala. Glavnu melodiju vode prateći vokali koji su

konsonantni, dok je vodeći glas disonantan. Kroz celu kompoziciju zapažamo ponavljanje identičnog melodijskog motiva kojeg uslovno možemo nazvati lajtmotivom. Ambitus kompozicije je u opsegu oktave.

Sharkies night (Šarkijeva noć)

Pesma *Šarkijeva noć* slika oniroidno stanje svesti proizvedeno opterećujućim sadržajem dnevnih zadatah aktivnosti. Gubeći sopstveni oslonac čovek se distancira od dnevnih sadržaja, verujući da će mu noć doneti neophodno opuštanje. Lori Anderson opisuje „noćni provod“ kao niz uzaludnih pokušaja da se uspostavi poljuljana duhovna ravnoteža. U tom kontekstu, antropomorfno predstavlja sunce koje odlazi „kao velika ćelava glava“ i ostavlja gradske bulevare koji mame ponudama za smirenjem i uživanjem. Potraga bez osmišljenog cilja se pretvara u otegnuto čekanje, sa nategnutim i ispraznim dijalogom. Komunikacija se odvija kroz niz nepovezanih poruka, i delirantnu projekciju ljudske nesigurnosti koja ne može da se prevaziđe jednostavnom odlukom da se teret dana ostavi za sobom. Otuđenost je simbolično predstavljena očima koje prestaju da budu „ogledalo duše“ i postaju profani rekvizit u kojima sagovornik vidi sopstveni izmenjeni lik. On ga prepoznaje samo na vizuelnom nivou, nespreman da prihvati da su minijturni likovi u oku-ogledalu znak njegove unutrašnje pustoši. Iako ne razume suštinu, čovek oseća napetost i uspeva da je saopšti sagovorniku (Šarkiju).

Lori Anderson usmerava slušaoca da prihvate da se teskoba najjednostavnije otklanja uz pomoć prijateljskih reči. Šarkijeva lekovita poruka je jednostavna, i u klaustrofobičnom tamnom prostoru noćnog lokala, zvuči istovremeno patetično i spasonosno. Predlog prijatelju da sluša otkucanje njegovog srca, prenosi i poruku umetnice da je ljudski dodir (srce može da se čuje samo ako se glava prisloni na grudni koš druge osobe) komunikacija koja nadrašta verbalnu i vizuelnu.

Ova kompozicija se nalazi na albumu *Mister Heartbreak* iz 1984. godine, da bi zatim postala deo filma (odnosno muzike za film) *Home of the Brave*. U ovom delu autorka saraduje sa Vilijamom Borousom (William S. Bourroughs), američkim piscem, slikarem i esejistom. U koncertnom filmu *Home of the Brave* korišćeni su različiti kostimi i mnoštvo vizuelnih efekata. Turneja pod istim nazivom sadrži kompozicije iz filma, kao i dosta materijala sa prethodnih albuma. Performans počinje slikom sedam muzičara, obučenih u različite kostime koji stoje na praznoj sceni sa svojim instrumentima. Iza njih je postavljen video bim na kojem se prikazuju različiti



filmovi i slajdovi. Još jedan od rekvizita koji se pojavljuje jeste telefonski aparat, kojeg veoma često možemo da vidimo u performansima Lori Anderson. Na samom početku pojavljuje se Vilijam Borous koji izgovara tekst pesme na francuskom i pleše tango. Zatim se na video bimu pojavljuju animacije

različitih objekata (pored figura koje su korišćene u performansima iz doba Bauhauusa).

Uvodni deo kompozicije *Shakey's Night* počinje zvukom različitih vrsta udaraljki u kombinaciji sa kompjuterski modifikovanim tonovima. Istovremeno muziku prati rečitativ koji izgovara Vilijam Borous:

„Sun is going down. Like a big bald head.

Disappearing behind the boulevard.

It's Sharkey's night.

Yeah... It's Sharkey's night tonight.

And the manager says: Shakey?

He's not at his desk right now. Could I take a massage?”

„Sunce zalazi. Kao velika ćelava glava.

Nestaje iza bulevara.

Ovo je Šarkijeva noć.

Da... Večeras je Šarkijeva noć.

I menadžer kaže: Šarki?

On trenutno nije za svojim stolom. Imate li poruku?"

Zatim sledi melodijski motiv i možemo ga uslovno nazvati lajtmotivom pošto se ponavlja kroz celu kompoziciju. Motiv se sastoji od osam slogova aj, ja, jai, ja, aj, ja, ja, ja.

Zvuk saksofona koji sledi je dominantan i donosi određenu dozu misterioznosti. Melodijska linija kao takva ne postoji, već je autorka predstavila sinergiju različitih netemperovanih zvukova koji oblikuju atmosferu i prate tekst kompozicije. Pomenuti melodijski motiv donose prateći vokali uz pratnju bubnjeva i saksofona, a zatim se isti pojavljuje u različitim segmentima kompozicije sa elementima diminucije i augmentacije. Finale je zaokruženo zvukom violine, što se uslovno može nominovati kao kadenca. Ambitus kompozicije je u opsegu oktave.

Talk Normal

Ovo delo je inkorporirano u film *Home of the Brave*, koje je Lori Anderson režirala 1985. godine. O ovom filmu rekla je sledeće: „Nisam sigurna da bih nekom savetovala da bude zvezda u sopstvenom filmu. Potrebna je posebna doza šizofrenije i narcizma da bi se razdvojile uloge režisera i glumca. Na kraju, naravno, uvek pobeđuje režiser. Montaža je izgledala kao da posmatram sebe u snu. Nisam verovala u podelu ličnosti na trojstvo.(id, ego, superego) dok se jedne noći nisam probudila iz sna. Videla sam sebe kako sedim za stolom pišući sopstveni san i dodeljujući sebi ulogu dublera. Bilo je prilično smešno.”²³⁹ *Talk Normal* je umetnički performans u kome je umetnica na veoma inventivan način predstavila sve elemente ovog umetničkog pravca, nudeći publici veoma živu, duhovitu priču koja je u najboljem maniru pokazala da performans ne zahteva posebno edukovanu publiku, niti publiku koja će trpeti mentalne pritiske zbog teških poruka. *Talk Normal* je interaktivno, simbolima začinjeno delo, predstavljeno kroz više, naizgled nepovezanih priča. Priče prenose univerzalne poruke o naporima da se izbegnu životne zamke i pronađe najjednostavnije rešenje. Priče se prezentuju preko više medijskih diskursa. Pričane su upotrebom reči, muzike, vizuelnim savremenim sredstvima, pesmom i plesom. Svaki od prisutnih umetnika na pozornici se nalazi u nekoliko uloga. Svaka od njih ustrojena je horizontalno i vertikalno. Svaka učestvuje u građenju celovite koherentne priče, koja

²³⁹ R. Goldberg, *Laurie Anderson*, op.cit., str. 132.

govori o životnim tokovima koji nisu ugrađeni u „velike priče“, niti im je cilj da pošalju neku opštevažeću poruku. Priča slika život koji se odvija po neizbežnim pravilima koja se prihvataju kao mogućnost da se u njih ugrađuju neka individualna, samosvojna pravila, kako bi mu dala novi sadržaj i učinila da traje ne kao kruto pridržavanje nametnutih obrazaca, već kao razigrana, nikada nedovršena predstava. Performans se izvodi na prostranoj pozornici koju zatvara veliki ekran. Na pozornici se od rekvizita nalaze klavijature, saksofon, električna gitara i skup perkusionističkih instrumenata. Lori Anderson naglašava da se na pozornici odvija izrežirana predstava, koja ne slika događanja iz realnog života. Poruku je poslala veoma efektno preko dve bele muške košulje koje treba da označe kostime u predstavi. Jedan od učesnika hvata košulju sa polumračne pozornice, oblači je i počinje da pleše u ritmu muzike koju izvode dve devojke u kostimima koji podsećaju na opremu za vežbanje u teretani ili džogiranje. One izvode melodiju čiji je tekst veoma redukovan. Gotovo da nema reči, samo se u različitim tonalitetima smenjuju samoglasnik i suglasnik, tvoreći najjednostavniji slog za muzičke vežbe (Aj, aj, aj). Simplifikovana verbalizacija ostavila je mogućnost vokalizaciji koja u različitim rasponima predstavlja delom razigranu mladalačku energiju, koja se koristi u zabavama, a delom transpoziciju podsvesti u svest, kako bi se predstavila energija instikta, nagona i emocija, kojima obiluju pokreti devojaka. Njihovi neobuzdani, ali osmišljeni pokreti u ritmu su sa snažnim perkusionističkim tonovima, čija se ritmičnost i visina eksponira kao svojevrsna granica prema drugim pričama koje se odvijaju nezavisno od pesme devojaka. Po muzikološkoj i emotivnoj ekspresivnosti perkusionistički tonovi mogu da se sagledavaju kao označiteljski proces za *označeno* koje predstavlja životnu energiju i radost i prezentovano je kroz glas i pokret devojaka. Drugo *označeno* predstavljaju različita događanja na samoj pozornici, od dizača tegova, preko žonglera ili jednodimenzionalne, velike konture labuda, koju dvojica učesnika pronose preko pozornice. Svi elementi mogu da se posmatraju kao semantički znaci dela nekog teksta, koji egzistira kao pokazana vežba upriličena da predstavi strukturu, a ne sadržaj. U takvoj strukturi svaki od učesnika performansa može da se pomatra kao semantički znak određen *označiteljem* i *označenim*. Balerina koja u performansu nosi klasični, prepoznatljiv kostim svoje profesije, ima modernu frizuru koju dopunjava trakom, koja obično služi da pridržava kosu tokom telesnih vežbi. Ona svira na klavijaturi sa telom postavljenim u položaj karakterističan za zagrevanje i razgibavanje balerina (noga joj je visoko podignuta i oslonjena na klavijaturu). Balerina u ulozi semantičkog znaka ne može da se pomatra kao jedinstvo *označitelja* i *označenog*. Proces

označavanja je determinisan simbolima prepoznatljivim za klasičnu profesionalnu ekspresiju, i simbolima koji se ugrađuju iz drugih znakova (klavijatura, muzika koju izvodi, frizura). Predstavljena kao znak, dok prolazi kroz proces označavanja, balerina simbolizuje *označeno* koje u procesu označavanja izmiče dominaciji *označitelja*, i proces označavanja se ne obavlja do kraja. Tako nastaju novi uslovi za nove sadržaje i nove forme označavanja koji su u performansu prezentovani kroz niz detalja i slika. Tu je gitarista koji se bori da obuzda vrat svog instrumenta koji u duhovitnom maniru nadrealizma, postaje „živ“ i njegovi zmijoliki pokreti predstavljaju problem muzičaru da svira. Preko pozornice prolazi muškarac na štulama, dok se na ekranu u pozadini preko čitavog prostora pojavljuje lice Lori Anderson, koja smirenim, gotovo sanjivim glasom, saopštava da ona često govori ljudima da treba da komuniciraju pažljivo, koristeći inteligenciju. Ta ordinarna poruka može da se posmatra sa više nivoa. Može da bude opominjuća, budući da ljudi sve teže komuniciraju otvoreno i smisleno. Može da bude sarkastična, jer ljudi najčešće ne govore otvoreno o svojim mislima, i može da označava apstraktnu poruku, sačinjenu od pravilno komponovanih semantičkih znakova, čije se značenje prepoznaje isključivo na verbalnom nivou, jer doživljaj izgovorenog izostaje. Lice koje zauzima čitav ekran i rečenice koje izgovara, nezavisno od konteksta događaja na pozornici, mogu da se tumače kao *nesvesno* Žaka Lakana koje on vidi kao sintetičku tvorevinu načinjenu od mnoštva *označitelja* i *označenih* u neprekinutoj interakciji. Kao potvrda materijalizacije interakcije može da služi pojava Lori Anderson na pozornici koja izlazi iz otvora na podu pozornice i postaje deo događanja, učestvujući u plesu i pesmi. Postavljanjem ispred lica velike lupe, kroz koju umetnica izgleda groteskno i asimetrično, predstavlja sebe kao označitelja *nesvesnog* koji je pronašao svoje ekvivalente u *svesnom*. Pomoću lupe umetnica odvaja sebe od ostalih učesnika u performansu. Iako su im pokreti usklađeni tokom plesa, njena jednostavna intervencija uz pomoć lupe simbolički postavlja novu interakciju koja se prepoznaje u Lakanovoj teoriji o odnosu *svesnog* i *nesvesnog*.²⁴⁰ Potvrda da je homologija ove dve instance narušena zbog *svesnog*, može da se pronade u promeni dinamike performansa, koju diktiraju svi učesnici, osim autorke. Pevačice gube entuzijazam u interpretaciji, njihov glas postaje sve tiši, perkusionista utišava svoje instrumente, gitarista uspeva da umiri svoj „netašni“ instrument, a saksofonista izvodi nekoliko dubokih tonova koji iščekavaju zajedno sa svetlom koje je osvetljavalo pozornicu.

²⁴⁰ www.agoncasopis.com/Broj_19/.../1.%20Ivana%20Maksic.html, pristupljeno 4. 04.2014

U završnom delu performansa dominiraju elementi pozorišta apsurda. Pozornica je u mraku. Jedan snop svetla otkriva Lori Anderson koja stoji pored klavijatura, a drugi balerinu koja stoji u jednoj od klasičnih baletskih poza i svira harmoniku. Telefon zvoni, a zatim se čuje zvuk ponovnog biranja brojeva. Lori Anderson iz svog osvetljenog ugla telefonira balerini koja se nalazi na drugom kraju pozornice. Kada balerina odgovori na poziv, umetnica joj podleže konvencionalnog uvoda predlaže da učestvuje u njenom novom projektu u kome bi trebalo da stoji na leđima konja u galopu i da svira. Balerina se izgovara nedostatkom vremena, i Lori Anderson, ne insistirajući suviše na njenom pristanku, jednostavno prekida razgovor. Na scenu izlazi muškarac u odelu iz tridesetih godina prošlog veka, sa čašom u jednoj i cigaretom u drugoj ruci. Promuklim, umornim glasom objašnjava da se njegova svakodnevica sastoji od pića i cigareta. Poverava se publici da je očajan zbog toga, ali da ništa ne može da promeni. Segment iz performansa sa elementima teatra u prvom delu u kome učestvuje Lori Anderson, simbolima predstavlja fiktivnu realnost koja se odvija nezavisno od realnog, koje simbolično predstavlja muškarac sa običnim, svakodnevnim frustracijama, koje ga drže zarobljenog u sopstvenoj fiktivnoj realnosti. Veštom upotrebom simbola koje provlači kroz čitav performans *Talk Normal*, Lori Anderson kroz interakciju više umetničkih medija (film, pozorište, muzika, ples) veoma inventivno i promišljeno govori o usamljenosti koje čovek nije svestan. Ona je deo njegove svesti, zbog čega i kada je prepoznata (kao čovek zarobljen pićem i duvanom) ne može ništa da učini sa tim saznanjem.²⁴¹

Kompozicija *Talk Normal* je instrumentalnog karaktera. Počinje motivom koji donosi bas gitara, a zatim se uključuje ritam sekcija. Motiv koji sledi donose prateći vokali i identičan je kao u kompoziciji *Sharkey's Night*, ali je u sporijem tempu. Kompoziciju možemo staviti u okvir teme sa varijacijama sa elementima augmentacije i diminucije. Zatim, melodijsku liniju preuzimaju saksofon i električna gitara, dok se melodijski motiv sa početka ponovo javlja kao lajtmotiv. Celokupna kompozicija je zapravo fuzija različitih instrumenata, glasova koji su kompjuterski modifikovani i rečitativa koji donosi sama kompozitorica sa glasom izmenjenim vokoderom. Finale je dopunjeno improvizacijom na harmonici i zvukom zvona telefona. Ambitus kompozicije je u opsegu oktave.

²⁴¹ <http://rhino.com/features/liners/76648lin.html>, pristupljeno 12.04.2014.

MEREDIT MONK



Meredith Monk (Meredith Monk), kompozitorica, vokalna interpretatorica, koreografkinja, režiserka i performans umetnica iz Sjedinjenih Američkih Država, predstavlja nezaobilaznu, grandioznu figuru u savremenoj umetnosti. Svojim interdisciplinarnim radom ostavila je neizbrisiv trag na umetničkoj sceni i u velikoj meri doprinela afirmaciji umetničkog jezika sačinjenog od različitih medija: plesa, muzike, pozorišta i veštine govora. Konstantno prisutna i visoko pozicionirana u avangardnoj umetnosti čitavih pedeset godina, uspela je da izgradi originalno, sveobuhvatno,

interdisciplinarno, i prepoznatljivo delo čiji je influentni uticaj usmeravao i modelirao dela mnogih multimedijalnih umetnika. Odnos prema umetnosti gradi od zavidne erudicije, širokog spektra interesovanja, raskošnog talenta i razumevanja životnih tokova kao kružne putanje koja nema početak ni kraj. Duboka introspektivnost i sposobnost da otkrije sve valere emotivnog spektra omogućavali su joj da se u kreiranju umetničkih dela ne zadovolji jednostavnim odgovorima, već da neprekidno traži nove. Ona eksperimentiše, istražuje, kombinuje i upoređuje sopstveno umetničko iskustvo sa drugima. Koristi savremenu tehnologiju kako bi proširila repertoar izražajnih mogućnosti, ali se prevalentno oslanja na sopstveni glas i njegove čudesne mogućnosti. Interdisciplinarnost značajno određuje njen umetnički rukopis, jer stvara pokrenuta saznanjem o povezanosti i uzajamnosti sveg ljudskog iskustva, čiji je promoter umetnost. Govoreći o svom radu umetnica navodi: „I work in between the cracks, where the voice starts dancing, where the body starts singing, where theater becomes cinema.“²⁴² („Ja radim između pukotina, gde glas počinje da igra, gde telo počinje da peva, gde pozorište postaje bioskop”). Prateći svoju umetničku viziju Meredith Monk stvara filmove, pozorišne predstave, komponuje, i u svojim delima nastupa kao vokalni izvođač i plesačica. Ona shvata i stvara umetnost koja ne trpi klišeje ni ukalupljenost u konvencionalne forme. Doživljava je i prezentuje kao neprekidno

²⁴² Meredith Monk je ovim rečima opisala svoj rad u intevju datom kritičarki i koreografkinji Debori Džovit (Deborah Jowitz), prema: *Art + performance*, Deborah Jowitz, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1997, str. 43.

kretanje i preplitanje formi i sadržaja iz kojih nastaju dela otvorena za nove izraze i koncepte. Kroz umetnički performans artikulisala je svoju veliku stvaralačku energiju nalazeći inspiraciju u klasičnim muzičkim oblicima koje je publici otkrivala na nov način. Kao muzičarka, Meredith Monk eksperimentiše sa ritmom i harmonijom, koristeći kao podlogu muzičke komade sa svih georgafskih područja. Narodna, klasična, popularna i avangardna muzika nastale u različitim epohama i na različitim mestima, u delima Meredith Monk predstavljene su kao sinergija zvuka kompatibilna sa svakom muzičkom formom i oblikom. Kao plesačica i koreografkinja, Meredith Monk svojim telom i pokretima prati muzički iskaz, ali ga i podređuje pokretu. Kao pevačica eksperimentiše sa sopstvenim glasom, otkrivajući neverovatne izražajne mogućnosti. Istražujući njegove granice umetnica ga tretira kao specifični instrument koji prevazilazi okvire muzičkih kompozicija. Takođe, uvela je inovacije u samu tehniku vokalnog izvođenja koristeći tzv. *proširenu tehniku (extended techniques)* koja je podrazumevala kombinaciju govora i pevanja, šaputanje, kao i proizvođenje različitih vrsta šumova. U periodu od 60-ih do 70-ih godina prošlog veka komponuje niz pesama bez teksta u kojima glas umetnice uz pomoć vokala koje kombinuje u različitim tonalitetima, stvara kondenzovanu strukturu unutrašnjeg dijaloga koji se odvija na suptilnim granicama svesti i podsvesti.²⁴³ Govor bez reči u ovim delima Meredith Monk, korespondira sa psihoanalitičkim stavovima o diskursu *nesvesnog* u kome, osim nagona i instinkta, obitavaju stvaralačka energija i emocije. Emocionalni supstrat u širokom opsegu ispoljavanja ne zahteva reči. On je energija koja svojim valerima dublje prodire do osećanja slušaoca od bilo koje reči. Meredith Monk je svojim pesmama postigla da se slušanjem glasa pokrenu ne samo emocije, već i misaoni procesi koji determinišu odnos prema stvarnosti svakog učesnika u komunikaciji sa takvom vrstom muzičkog izraza. Meredith Monk se veoma studiozno bavila glasom, ali ne isključivo kao muzičarka, već mu je prišla sa antropološke, psihološke, sociološke i filozofske strane.

U traktatu *Notes on the Voice*²⁴⁴ Meredith Monk o glasu ne razmišlja kao o fiziološkom produktu organa koji ga proizvode. Kroz njenu analizu glas je predstavljen kao diskurs ontogenetskog i

²⁴³ Godine 1965. izvodi pesmu *The Beach* u *Hardware Poets Playhouse*, u Njujorku, 1967. nastaju pesme *Goodbye/St. Mark's Window*, i *Dying Swan with Sunglasses*, koje su izvedene u Njujorku i Montrealu. U ovom vremenskom intervalu Meredith Monk stvara nekoliko dela za glas i klavir, rađenih istom glasovnom tehnikom, a klavirska pratnja je imala zadatak da pojača glasovnu ekspresivnost. <http://you tube /iBYCmWe9GK8>, pristupljeno 4. 4. 2014.

²⁴⁴ Prvi put štampan u *Painted Bride Quarterly*, broj 2, 1976. godine. Prema: Deborah Jowitt, *Art+Performance*, op. cit., str. 56-57.

filogenetskog određivanja životnih tokova. Označavajući glas kao sredstvo za otkrivanje, aktiviranje, podsećanje i demonstraciju primordijalne, odnosno prelogičke svesti umetnica ga neposredno povezuje sa „kolektivnim nesvesnim“ Karla Gustava Junga, čija se teorijska postavka zasniva na učenju o iskustvu ljuske vrste, koje je sačuvano u nesvesnom delu psihološkog sistema svake osobe, u obliku simboličkih predstava, arhetipova i mitova.²⁴⁵ Zadržavanje na nivoima podsvesti otvara pitanje o psihoanalitičkom konceptu *ida*, koji Meredith Monk apostrofira kao energiju konstruisanu od svih potisnutih sadržaja, kao i sadržaja koji su bili deo čovekovog iskustva pre njegovog rođenja. Takvo viđenje određuje glas kao kompleksnu strukturu, čiji je zadatak da predstavi neslućenu, skrivenu snagu mentalne instance, koja je nezaobilazna u procesu komunikacije. Određujući umetnost kao neiscrpni izvor različitih formi komunikacije, Meredith Monk polazi od glasa, kao univerzalnog znaka, koji predstavlja početak /prapočetak/ razvoja umetnosti i ljudske misli. U tom kontekstu glas korespondira sa semiotičkim postavkama i teorijom jezika Julije Kristeve. U teoriji jezika Kristeva koristi sintagmu „proces proizvodnje značenja“ koja može da se primeni na teorijsko viđenje Meredith Monk o glasu. Glasovna ekspresija u delima Meredith Monk može da se definiše muzikološki, ali to je samo jedno od značenja koje umetnica apostrofira.

U jednoj od stavki traktata *Notes on the Voice*, Meredith Monk navodi da je glas jezik. Takav stav je u direktnoj korelaciji sa lingvističkom teorijom Julije Kristeve o govornom nizu kao univerzalnoj interaktivnoj komponenti koju određuje znak. Znak kao osnovna jedinica jezika predstavlja bazični element involviran u svaku jezičku konstrukciju. Ako bi se glas definisao kao znak koji predstavlja osnovnu jedinicu komuniciranja, njegova čulna percepcija i emotivna obrada obezbedili bi mu univerzalnu kodifikaciju, koja bi nosila pravila za pretvaranje jednog oblika informacija u drugi. Prihvatajući glas kao jezik Meredith Monk prezentuje ideju o mogućnosti prevazilaženja prepreka u komunikaciji, koje ljudi postavljaju zbog nerazumevanja. Njen glas je univerzalni razumljivi jezik, čije su poruke čiste i direktne. Njegova struktura je složena i dinamična, značenja su fleksibilna i otvorena za komunikaciju sa drugim znacima. Glas definisan kao jezik nosi ontogenetsku konotaciju jer može da asocira na prajezik čovekovog pretka, koji se u genetskom kodu prenosio do aktuelnog vremena. Meredith Monk poručuje da tako prenet zapis ne može da se ne razume, on je prisutan u svakom čoveku, i potrebno je samo

²⁴⁵ C. G. Jung, *Čovek i njegovi simboli*, Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost, Zagreb, Mladinska knjiga, 1973, str. 108-133.

da se uložiti lični napor kako bi se preveo na lični jezik. Meredith Monk glas predstavlja kao direktnu vezu sa emocijama. On pokreće, predstavlja i tumači emocije. Takav koncept približava glas Lakanovom *Drugom*, kao mestu u kome je strukturiran jezik. *Nesvesno* kao diskurs *Drugog*, nosilac je emocija, kreativnosti, instinkta i nagona. Glas predstavlja emocije koje su ekvivalentne *Drugog* u kome nastaje umetnička poruka strukturirana originalnim umetničkim jezikom. Taj jezik ne zahteva reči da bi ga drugi razumeli. To je jezik performans umetnika koji svojoj publici šalje poruku sa emotivnom konotacijom, koju će ona pročitati sopstvenim emocionalnim potencijalima.

U traktatu *Notes on the Voice* Meredith Monk označava glas kao manifestaciju *selfa* i ličnosti²⁴⁶ koristeći klasične psihoanalitičke pojmove, čime je pokazala da je psihoanalitička teorija kompatibilna sa njenim radom, odnosno da je psihoanalitička teorija inspirativno štivo za umetnike, koji prepoznaju mogućnost da preko promišljanja o porukama koje ona šalje, mogu da objasne svoje idejne postulate. Praveći razliku između *selfa* i ličnosti (persone) Meredith Monk postavlja jasnu distinkciju između ovih instanci svesnog dela mentalnog aparata, kako bi ih prevela na teatarski rečnik. Persona je predstava o ličnosti, imaginacija, fikcija, odglumljena uloga, dok je *self* intimno određenje bića (sopstva). Glas je nosilac obe kategorije. Prezentuje umetnicu kao kreatora i eksponenta teatarske figure, a istovremeno projektuje i njen emotivni i spoznajni status. U tom kontekstu može da se razume i tvrdnja Meredith Monk da je glas reprezent kompletnog biće umetnice. Dajući mu antropomorfne osobine (telo glasa) umetnica želi da naglasi da glas nije isključivo fiziološki produkt organa za govor, već je njegovo značenje umetničko, psihološko, sociološko, filozofsko i istorijsko. Analiza značenja suštine glasa sa nivoa svih pomenutih disciplina predstavlja proces specifične sinteze u čijoj suštini može da se otkrije konektivnost između glasa i znaka Rolana Barta.²⁴⁷ Ekvivalentnost suštine glasa i znaka može da se proširi na definiciju Čarlsa Sandersa Pirsca, po kojoj se celokupna priroda i socijalne relacije mogu svesti na znak.²⁴⁸ Posmatrano sa tih novoa, glas može da se odredi kao duhovna i materijalna spona koja povezuje ljudsko iskustvo, a i kao transmieter koji prenosi poruke epoha. U ulozi transmietera glas može da se definiše kao ideologem čija je uloga da povezuje događaje

²⁴⁶ M. Monk, *The voice as a manifestation of the self, persona or personas*, Deborah Jowitt, *Art+Performance* op. cit., str. 56.

²⁴⁷ Rolan Bart znak shvata kao relaciju između dva relata, bez koje ne bi bilo moguće da čovek dosegne značenje znaka, J. Novak, *Rolan Bart* op. cit., str. 436.

²⁴⁸ M. Zakić, *Primena semiotičke teorije Čarlsa Sandersa Pirsca...* op. cit., str. 16.

tokom izvođenja dela na pozornici, ali i da ih transponuje kroz vreme i prostor. Takvim konceptom glasa Meredith Monk je decenijama prenosila svoju bazičnu umetničku i filozofsku poruku o kosmičkim kružnim tokovima kojima se prenosi sveprisutna energija, i reperkutuje se na sva zbivanja u prirodi i organizovanim socijalnim sistemima.

Glas Meredith Monk nosi poruku primarnog ontološkog zapisa. Simbolizuje i reprezentuje bazičnu emocionalnu energiju satkanu od primalnih strahova instikata i nagona. On govori o ljudskom mukotrpnom, ali vitalnom i optimističkom trajanju. U njemu su sintetizovani arhetipski obrasci od primalnog krika preko veličanja života kroz radost stvaranja, do spoznaje ograničenog trajanja i susreta sa smrću. Uvek prisutne inspiracije umetnika temama o životu, smrti, kosmičkoj ravnoteži, i potrebi za međusobnim razumevanjem, u delima Meredith Monk predstavljaju vodeći motiv oko koga se plete radnja. Ona kombinuje različite umetničke forme kako bi njene poruke dobile neophodnu punoću i organizovale priču koja može da se sagleda i razume iz različitih uglova. Istražujući označiteljske procese kroz interaktivnost glasa, instrumenata, plesa, filmskih snimaka i scenskih efekata, umetnica postavlja glas u ulogu *označitelja*, koji dolazi u korelaciju sa svim ostalim iskazima (instrumentalnim izvođenjem, plesom i scenskim elementima), kako bi im odredio mesto *označenog*. Sadejstvom *označitelja* sa *označenim* nastaje niz akcija koje se nadovezuju i dopunjuju, ali i ostavljaju otvorene mogućnosti za nastavak interakcije. Glas kao *označitelj* može da se posmatra sa stanovišta Lakanovog koncepta o *označitelju* koji zastupa subjekat za drugog *označitelja* ²⁴⁹ pošto *označitelja* i *označeno* analizira kao strukturalno različite kategorije. Glas, pokret, instrumentalni izraz i filmski zapis, faktički, imaju različitu strukturu, i u tom kontekstu je označiteljski proces (izvođenje) prevalentno koncipiran kao potraga jednog označitelja za drugim. Sam proces označavanja daje legitimitet svakom označitelju koji tim činom dobijaju autonomiju. Meredith Monk je takvu interaktivnost slikovito opisala kao način na koji se tka tepih, ili veze tapiserija. Različite strukture se umeću jedna u drugu, ne menjajući sastav, ali čineći nov produkt. Navodeći da instrumentalna pratnja učestvuje u kreiranju zvuka koji će se sa glasom „utkati“ u novu strukturu, kako bi glas mogao da se otisne „na put kroz prostor i vreme.“²⁵⁰ Na tom putu glas, po Meredith Monk, dobija određene karakterološke osobine i materijalističke dimenzije. Umetnica ga opisuje kao sirov, neobrađen ili neprečišćen. Po

²⁴⁹ D. Macey, *Introduction Jaques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London, 1994, str. 17.

²⁵⁰ Meredith Monk: *Working with a companion* (the accompanying instrument: organ, piano, glass etc.) Deborah Jowitt, *Art+Performance...* op. cit., str. 56.

karakterološkim osobinama može da se sagleda kao primitivan ali i sanjalački, koji lako prelazi u polje snova. Nezavisno od koncepta koji zastupa, glas je za Meredith Monk „glasnik duše“ i „pokretač duševnog putovanja”. Kroz čitavo umetničko delo, stvarajući muziku, ples, film, pesmu, Meredith Monk je svoj umetnički diskurs bazirala na istraživanju suštine mikrokosmosa smeštenog u ljudskom biću koji korespondira sa makrokosmosom. Promišljanja o tim relacijama nalaze se u većini dela Meredith Monk. Umetnost kao produkt ljudskih osećanja i kognitivnog delovanja, umetnica predstavlja kao neprekidnu težnju da inspiriše i pokrene čoveka da sopstveno biće sagleda kompleksnije i potpunije. Time mu se pruža mogućnost da oseti i razume životne tokove i istoriju ljudskog trajanja na drugačiji način od onih koje su mu stečeno i nametnuto iskustvo dodelili. Takvo shvatanje Meredith Monk je mogla da izrazi kroz multimedijalna i interdisciplinarna dela, koja će publici prenositi poruku iz institucionalizovanih prostora namenjenih prezentovanju umetničkih dela, ali i sa mesta koja ljudima služe da zadovolje svakodnevne profane potrebe, kao što su garaže, pijace i trgovci.

Epska opera *Vessel* komponovana 1971. godine, slično klasičnoj operi, ima tri čina, ali se svaki čin izvodi na različitom mestu. Prvi čin je izveden u potkrovlju u kome je stanovala umetnica, drugi u stanu Ričarda Šeknera, koji je dve godine ranije služio za izvođačke eksperimente i bio poznat pod nazivom *Performing Garage*, dok se radnja trećeg čina odvijala na javnom parkingu. Meredith Monk je svojoj publici pokazala da opera ne mora da se izvodi samo u luksuznim, baroknim zdanjima, koja se najčešće nalaze u najužem centralnom jezgu grada, već i na neatraktivnim mestima, kao što su prljavi i mračni kvartovi industrijske zone Njujorka, gde se odvijala radnja opere. Publika nije ušla u osvetljeni hol zgrade opere, već u mračni hodnik, kroz koji je bila sprovedena uz slabo svetlo baterijske lampe. Sedišta nisu bila od pliša sa udobnim naslonima, već su posetioci sedeli na neudobnim drvenim klupama bez naslona. Očistivši prostor od svake vizuelne prijatnosti, umetnica je omogućila gledaocima da se usmere na emotivni doživljaj. Emotivna ekspresivnost je pokrenuta jednostavnim, ali veoma inspirativnim efektima. Iz mraka gledaoci naziru treperavu svetlost koja se u uskom snopu spušta kroz prozore. Dočaran je kosmos u kome se odvija radnja, koja racionalno ne može da se poveže sa pričom o francuskoj heroini iz srednjeg veka - Jovanki Orleanki, koja je bila inspiracija za libreto opere. Svi događaji ispričani pomoću glasovnih ekspresija, plesa i instrumentalne pratnje imali su cilj da usmere razmišljanja gledalaca ka zbivanjima koja se ritmično ponavljaju. Njihova repetitivnost je

posledica ljudske nespremnosti da uče na iskustvu i želje da se dostignu transcendentne sfere moći.

Mit o Jovanki Orleanki je bazični element na koji se nadograđuju drugi mitovi, pohranjeni u kolektivno nesvesno. Bog je predstavljen glasom koji visokim prodirućim tonovima treba da označi natprirodni fenomen. Sveti Jovan, kao glasnik koji najavljuje dolazak božanstva (Isusa Hrista) predstavljen je poznatom petom slikom u prvom činu, kao *Shaw's Saint Joan*, koje je izvela Meredith Monk.²⁵¹ Sveti Jovan ne viče saopštavajući veliku vest, on šapuće. Šapat simbolizuje nespremnost ljudi da čuju druge. Taj kontekst saopštava i grupa ljudi koja, odevena u crne kostime, svoje misli prenosi isključivo pokretima šake, postavljajući prste u različite pozicije. Oni napuštaju scenu i vraćaju se odeveni u različite kostime u ulozi glasnika. Različiti kostimi označavaju neusaglašenost i neslogu, zbog čega se budi zlo u ljudima i nastaju sukobi. Zlo je predstavljeno kao monstrum, koji generalno u svim svetskim kulturama simbolizuje esencijalno zlo. Kraljev lik je predstavljen kao pohlepan koji se sa drugima takmiči u prikupljanju novca. Simbolično, kralj predstavlja vladajući establišment koji je uvek generator sukoba zbog želje da se domogne novca koji je simbol moći. Vrlo duhovito su imenovane armije u imaginarnom sukobu (kazoo, pennywhistle) dok je besmisao njihovog sukoba potencirana prisustvom grupe *Kookoos crazy*.

U libretu dominiraju simbolne predstave, prepoznatljive u svakoj kulturi. Seljaci mogu da predstavljaju srednjovekovnu klasu obespravljenih koji su bili vlasništvo bogataša. U prenesenom značenju mogu da predstavljaju svaku osobu koja je zavisna od vlasnika novca i moći. U priču su uključeni svi slojevi stanovništva. Tu su deca, ljubavnici koji izgledaju kao da ne pripadaju postojećem svetu (bez odeće su, porcelansko blede kože i duge talasaste kose), doseljenici koji savremenom odećom, koja je postala neizbežni deo spoljašnjeg izgleda na svim meridijanima, asociraju na velike migracije, ratnički rekviziti, kovači čije je zanimanje bilo vezano za proizvodnju oružja, klovnovi, devojka razbarušene kose u belom, osvetljena snopom svetlosti, kao nadnaravno biće, ali i kao predstavnik društvenog sloja zabavljača, čiji jeftini trikovi uvek nalaze put do gledaoca koji teži isključivo vizuelnim doživljajima. Završna scena predstavlja apoteozu Jovanki Orleanki, ali i svim osobama koje su obmanute jer su njihova čista i iskrena osećanja zlupotrebljena. Činom žrtvovanja, koji igrom dočarava Meredith Monk, vrteći se

²⁵¹ M. B. Siegel, *Virgin Vessel*, Boston Herald Traveller, 1971.

u divljem ritmu, osvetljena snopom plave, bele i žute svetlosti, dočarana je slika svih tragičnih životnih priča ljudi, koji su stradali zbog sopstvenih uverenja.

Igra govori o besu zbog ljudske slabosti, ali i mogućnostima za promenu ustaljenog poretka stvari. Baveći se simbolima kao zajedničkim znacima ugrađenim u ljudsko iskustvo, Meredith Monk u svojim delima traga za nevidljivom niti koja ih spaja. Pronalazi je u mitovima i legendama koji su često involvirani u njeno delo.

U performansu *Education of the Girlchild* koji je prvi put izveden 1973. godine u *Common Ground Theater* u Njujorku, Meredith Monk je sa svojom performans grupom *The House* pokazala put kojim prolazi žena od detinjstva do zrelog doba. Put je trasiran slikama predaka koji u sopstvenom iskustvu nose slična sećanja, koje je umetnica postavila kao analitički koncept ženskih uloga u različitim društvenim zajednicama. Spiritualno putovanje grupe žena koje zajednički prevazilaze životne prepreke u viziji utopijske socijalne zajednice, predstavljalo je univerzalne razvojne faze ženskih uloga, čiji je ritam nepromenljiv. Baveći se mitovima kao integralnim delovima svake kulture, Meredith Monk redefiniše njihov staus, postavljajući ih na nivo ličnog odnosa prema tim fenomenima. Mitska ikonografija u *Education of the Girlchild* ne reflektuje tradicionalni model bilo koje kulture. Ritualni prelazak devojčice iz dečje dobi u devojačko, predstavljen je izmeštenim i ispremeštenim simbolima, sa ciljem da promene tradicionalne modele ženskih uloga. Ovakvim umetničkim intervencijama umetnica usmerava gledaoce na razmišljanja o tradicionalnim modelima koji se a priori usvajaju. Objašnjavajući svoju umetničku angažovanost kroz performans, Meredith Monk navodi da veruje u mogućnost „da ljudima otvori oči i uši ukazivanjem na novi pravac realnosti, pomoću koga mogu da sagledaju sopstveni život u drugačijem značenju.“²⁵² Performans *Education of the Girlchild* je strukturiran kao jednočasovni interaktivni kolaž u kome svaku scenu po principu mozaika, gradi pokret, muzika, zvuk i glas. Zvučna i vizuelna sinergija slikaju portrete žena i opisuju njihovo putovanje, ostavljajući gledaocu mogućnost da ih upoređuje sa slikama sopstvenog iskustva.

²⁵² M. Goldberg, *Personal Mythologies, Transformative Aspects of Meredith Monk*, *Education of the Girlchild*, *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, I No I, 1983.

Opera *Atlas* izvedena 1991. godine u *Houston Grand Opera* u Hjustonu, prezentuje ideje Meredith Monk o svemiru uz refleksiju o ulozi i mestu čoveka u njemu. Delo u mnogim elementima prati formu klasične opera: ima tri čina, traje preko dva sata, pisana je za 18 glasova, mali gudački orkestar (11 instrumenata), harmoniku i švam (srednjovekovni duvački instrument). Tema oko koje se plete radnja opere, univerzalna je i sjevremena. Libreto je baziran na životnoj priči Aleksandre Dejvid Nil, belgijsko-francuske istraživačice, književnice i budistkinje. Opera *Atlas* je prvo delo ovakvog karaktera u opusu Meredith Monk. Autorka i ovde koristi svoju „proširenu tehniku” u kombinaciji sa koreografijom. Priča o Aleksandri Dejvis nije istorijski postavljena, putovanja nisu ograničena geografskim pojmovima, već metaforičkim. Naslov opere može da označava mitsko biće koje na svojim leđima nosi nebeski svod, ali i kartografsku zbirku u kojoj su sadržani geografski pojmovi, karte kontinenata i njihovih delova. Prvi čin opere *Personal Climate* opisuje mladu Aleksandru Dejvis na početku njenog putovanja. Sledeći čin *Night Travel* opisuje Aleksandru Dejvis i njene saputnike na putu u različite krajeve sveta, dok treći *Invisible Light* govori, o sada već sredovečnoj putnici i njenim različitim spiritualnim doživljajima. Pomenuta tri čina sadrže 24 scene, muzički različito obojene, dok je melodija bazirana na jednostavnoj basovoj liniji.

U prvom činu u IV slici nazvanoj *Future Quest (The Call)* predstavljen je proces odrastanja, tokom kojeg veoma često i veoma lako mladi dolaze u sukob sa roditeljima. Odrastanje devojčice Aleksandre prezentovano je psihološki nijansiranim detaljima prenetim glasovnom ekspresivnošću uz podršku instrumenata. Meredith Monk prevalentno koristi glas, koji u širokom rasponu vokalnih nijansi uspeva da dočara sve složene psihičke bure koje zahvataju dečju individuaciju. Ženski glas pun snage, strepnje, iščekivanja, ali i odlučnosti, govori o sopstvenoj potrebi da otkrije svet koji je provocira da ga istraži. Devojka ga ne poznaje, ali veruje da je izvan roditeljskog doma očekuju odgovori na pitanja koja sebi postavlja. U njenoj svesti su slike svih snova koje je dugo sanjala i o njima maštala. Ona je spremna da zakorači u nepoznato. Instrumentalnu pratnju devojčine razigrane mladalačke priče čine suprimovani jednolični, duboki tonovi koji predstavljaju granicu između devojčine maštovitosti i realnosti bez mašte i radoznalosti. Svojom uspavljujućom melodijom instrumenti govore o sigurnosti doma, i uspostavljenom ravnoteži u kojoj je sve izvesno i provereno. U interakciji devojčinog glasa i

instrumenata prepoznaje se semantički označiteljski process ²⁵³ u kojem instrumenti označavaju jedno svojstvo subjekta, čije značenje može se otkrijeti tek sa analizom suprotstavljenog mu objekta (glasa). Devojin glas može da personifikuje Lakanovo *nesvesno*, pošto je apostrofirano kao lingvistička kategorija, strukturirana kao govor. Njen govor je unutrašnji monolog dat kroz glas, koji istovremeno predstavlja svesno (*ego*) i podsvesno, pošto glas devojke ne izražava sumnju, strepnju ili strah. Njena svest je ispunjena sadržajima koji dominiraju u podsvesti (energija koja pokreće težnju za avanturom), ali ne ugrožavaju svesno svojim nepoznanicama. Zbog toga je govor glasa optimističan, odlučan i siguran u sopstvenu realnost. Takva realnost kroz analitički govor instrumenata može da se apostrofira kao Lakanova fiktivna realnost, koja se kao ogledalo postavlja pred devojku, kako bi drugačije sagledala sopstvenu ličnost. Taj opominjući glas drugačije realnosti predstavljen je zvukom violine, koja u jednom trenutku pravi otklon od osnovne instrumentalne teme.

Violinska deonica istovremeno ima ulogu da dopuni priču o realnosti, konektujući se sa drugim glasovima koji prezentuju roditelje devojke. Muški i ženski glas dopunjuju temu instrumenata o realnosti, koja se značajno razlikuje od realnosti koju je devojka konstruisala u svojim snovima. Duet uz pratnju instrumenata koji ostaju u istoj muzičkoj temi, proširuju govorni niz, kombinujući znake po principu mozaika i kreirajući novu dinamiku, po analogiji interteksta Julije Kristeve. ²⁵⁴ Muški i ženski glas u duetu, u zajedničkom govornom nizu sa instrumentima, povezani su istom porukom koja izražava strepnju i brigu. Oni čine zajedničku „lingvističku strukturu“ iako su im označitelji različiti. Različiti označitelji su u korelaciji sa Lakanovim stavom o nekompatibilnim strukturama *označitelja* i *označenog*. *Označitelji* (glasovi roditelja i zvuci instrumenata) nekorespondiraju sa *označenim* (glas devojke). Sa takvim korelacijama traje označiteljski proces (izvođenje) kroz muzički jasno ograničene teme, koje na jednoj strani govore o težnji devojke da napusti roditeljski dom, kako bi otkrila sopstveni svet i svet koji je okružuje, a na drugoj strani ostaju nastojanja roditelja da dete zadrže uz sebe.

Na samom početku četvrte slike dominira ženski glas (sopran) koji donosi melodijski motiv na slogu „la” u opsegu kvinte. Zatim sledi gitarska pratnja u vidu akordskog izlaganja. Potom sledi melodijska deonica violončela, i duvačkih instrumenata (klarineta), koji su u početku pratnja gudačima, a zatim preuzimaju vodeću ulogu. Nakon 2 do 3 takata javlja se klavirska deonica

²⁵³ J. Kristeva, *Sistem i govorni subjekt*, op. cit., str. 27.

²⁵⁴ Ibid, str. 28.

koja prati gudače, a zatim i glas u vidu polifonog kretanja. Posle toga, melodijski motiv sa početka donose tenor i sopran. U finalu prikazana je repriza sa minimalnim razlikama u odnosu na početak. Posmatrajući sa aspekata muzičkih oblika ovaj deo uslovno možemo nazvati trodelnom pesmom (a b a).

U II činu slika 2.8 označena naslovom *Desert Tango* opisuje Aleksandrino putovanje kroz prostor i vreme. Putovanje je metaforična priča o teškoćama odrastanja i o snazi koju treba pronaći kako bi se otkrili sopstveni mentalni sadržaji. U ovoj slici Meredith Monk je akcenat stavila na analizu mikro i makro kosmosa. Dinamika im je slična i sadržaji korespondentni. Mikrokosmos je čestica makrokosmosa u kojoj su zapisana pravila večnog kretanja. Po tim pravilima započinje svoje putovanje i glavna junakinja Aleksandra, koju ne vodi želja za otkrićem ljubavi već za prosvetljenjem.²⁵⁵ Ovaj termin koji može da asocira na religiozni sadržaj, u suštini je nosilac ideje Meredith Monk o neophodnosti samospoznaje, kroz prihvatanje sopstvenog bića kao dela univerzuma. Takav prilaz ima cilj da izbriše granice među ljudima nastale zbog verskih, rasnih i političkih predrasuda. Zbog toga je Aleksandrino putovanje veoma bolno i puno neprijatnih iznenađenja. Opisujući duhovno putovanje svoje junakinje, autorka koristi univerzalne simbole dualizma: sukob svetla i tame, dobra i zla i permanentne pretnje da se poremeti krhka ravnoteža. Koristeći dualistički princip Meredith Monk je apostrofirala njegovo prisustvo u umetničkim delima svih pravaca i epoha, označavajući na taj način svoju ideju o umetnosti kao neprekinutom stvaralačkom procesu. Sukob dobra i zla je bio veom česta tema kojom su se bavili umetnici od antičkog do savremenog doba. Dualistički princip predstavlja i fundamentalnu stavku u klasičnoj psihoanalitičkoj teoriji, u sukobu Erosa i Tanatosa. Eros, kao energija stvaranja i kreativnosti, pod stalnom je prismotrom Tanatosa, energije destrukcije. Prema klasičnoj psihoanalitičkoj teoriji individualno i društveno ponašanje determinisano je uticajem ovih instanci.²⁵⁶ Meredith Monk koristi ideju o Tanatosu koji može da se „maskira“ u Eros, predstavljajući čitav spektar mogućnosti ove interakcije. Proces stvaranja pokrenut energijom Erosa ne teče glatko. Često je pritisnut sumnjom, koja ga usporava i usmerava ka nepoznatim pravcima odrastanja, i skopčan je sa dubokim osećanjima nesigurnosti, nezadovoljstva i nerazumevanja sopstvene ličnosti. U svim tim intrapsihičkim burama

²⁵⁵ B. Marranta, *Meredith Monk's Atlas of Sound: New Opera and the American Performance Tradition*, u: *Performing Arts Journal* 40, vol. XIV, no 1, 1992.

²⁵⁶ E. Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, Penguin Books, London, 1974. str. 79-86.

kompozitorka pronalazi šansu da ličnost ojača i pobedi. Uvodna tema za *Desert Tango* predstavljena je jednoličnim dubokim tonovima klavijatura, čija je uloga da označe prostor u kome će se odvijati radnja. Oni oslikavaju prazan, neosvetljen prostor pozornice, koji je spreman da dočeka izvođače. Zvuci roga i violine najavljuju događaj. Romantična tema izvedena na violini treba da pokrene osećanja publike i usmeri ih na buduća događanja. Vokalna tema koju donose muški i ženski glasovi govori o ravnodušnom svetu u koji treba da stupi radoznala devojka. Njen glas visokih tonova eksponira iznenađenje i nevericu. Njeni snovi ne korespondiraju sa slikama koje vidi. Zastrašujući su i puni destrukcije. Glas izražava čitavu paletu osećanja od neverice do straha i transformiše se u reči pune bola i trenutnog beznađa. Devojin glas u vidu eha prikazuje tamu, prazninu i drveće koje gori. To je jedino mesto u delu u kojem se glas probražava u reči, kako bi iz osnovnog konteksta odvojio slike o kojima devojka govori. Glas predstavlja materijalizovanu vizuelnu ekspresiju, on je ram u kojem su umetnute slike destrukcije. On prezentuje nepatvorenu formu Tanatosa, koji nije uspeo da promeni svoju suštinu i preobratu se u neki drugi oblik. Otkriveni pokušaj obmane potvrđuju muški glasovi, čineći potporu devojinom glasu, koji se oslobađa pritisaka vizija, i visokim tonom uzleće kao ptica oslobođena iz kaveza, označavajući oslobađanje i nastavak istraživačkog putovanja.²⁵⁷

Glavni motiv u trajanju od tri takta donosi deonica klavira sa repetitivom, a potom motiv izlaže violončelo. U melodijskom toku se nadovezuje deonica harmonike, a potom i violina koja donosi novu melodiju, a bazirana je na tematskom materijalu glavnog motiva. Potom klarinet obogaćuje melodiju sa elementima početnog motiva i sledi dijalog muških glasova u konotaciji tema-odgovor. Nakon toga sledi violončelo u glavnoj deonici i ženski glasovi koji donose materijal glavnog motiva. Nakon četiri takta melodija se sužava isključivo na deonicu harmonike i perkusija. Na slogu „a” se javljaju baritoni uz pratnju harmonike i violončela sa identičnim melodijskim motivom. Zatim sledi sopranska deonica solo, i basova kao odgovor. Vrhunac je u samom finalu u kojem dominira deonica gajdi sa materijalom početnog motiva uz minimalne varijacije.

U filmu *Book of Days* Meredith Monk je koristeći izražajne mogućnosti koje ovaj umetnički medij dozvoljava, povezala jedan period srednjeg veka sa savremenim dobom, prateći ulogu umetnosti u ovim vremenskim periodima, sa ciljem da svojim originalnim rukopisom označi

²⁵⁷ [http:// you tube/sNsQXX35-HM](http://you tube/sNsQXX35-HM), pristupljeno 7.4.2014.

zajedničke elemente. Apostrofirajući renesansu kao najznačajniji kulturološki period srednjeg veka, Meredith Monk je izdvojila ključne vrednosne postulate ovog društvenog pokreta, koji je dao veliki podstrek razvoju duhovnosti u Evropi. Ideje renesanse bile su usmerene ka ljudskoj individualnosti, promovišući nezavisnog, slobodnog i kreativnog čoveka. Meredith Monk je u svom delu pratila tu neuhvatljivu nit, provlačeći je od renesansnih ideala do savremenog čoveka koga otkriva u tehnološkoj eri, zarobljenog sopstvenim konformizmom. U nastojanjima da što intenzivnije doživi blagodeti tehnološke civilizacije, savremeni čovek ne primećuje kako se oko njega vode ratovi, vlada glad i događaju se velike nesreće. Usamljen je i odvojen od stvarnih događaja, izmešten u virtuelni svet društvenih mreža. Govoreći o takvom duhovnom stanju savremenog čoveka, umetnica ne ostavlja apokaliptičku sliku budućnosti. Otkriva da u duhovnoj sferi čoveka uvek postoji potreba za promenom, koja će u zavisnosti od socijalnog i ekonomskog konteksta u kome ličnost funkcioniše, rezultirati novim interaktivnim relacijama. Njeno delo podseća na prisustvo istorijskih konstanti. Patnje, nasilje i destrukcija postoje paralelno uz igru, saosećanje, prijateljstvo i ljubav.

U filmu *Book of Days* Meredith Monk je koristila elemente nadrealizma, ekspresionizma i simbolizma, kako bi ostala dosledna svom umetničkom kretanju o neprekinutom toku umetnosti. Koristeći elemente nadrealizma, ekspresionizma i simbolizma, umetnica izražava poštovanje prema tvorcima dela koji su ugrađeni u temelje filmske umetnosti. Film je posvećen umetniku i umetnosti. Umetniku, čija je ličnost često nekorespondentna sa vremenom u kome živi, koji je ponekad marginalizovan i izopšten iz društva. Umetniku, čije su vizije izazivale divljenje i podsmeh, koji je slavljen i osporavan, i koji je uvek stvarao ne obazirući se na stavove iz okruženja. Personifikaciju umetnika u filmu predstavljaju devojčica i žena sa mentalnim problemima. Preko njihovog socijalnog statusa Meredith Monk je predstavila odnos prema umetnicima u različitim društvenim epohama, koji je, posmatrano sa sociološkog stanovišta, bio sadržajno različit u različitim epohama, a u suštini veoma sličan i nepromenjiv. Umetnici su često apostrofirani kao infantilne ličnosti, čije poruke ne treba ozbiljno shvatati, ili kao mentalno neuravnotežene osobe koje ne shvataju zakone realnosti. Likovi devojčice i žene su koncipirani kao vanvremenske figure, koje šetnjom kroz istorijska razdoblja podsećaju na karakterološke osobine ljudi koje se ne menjaju. Žena ima sposobnost da sagleda buduće tokove ljudske istorije, ali zna da o tome ne može javno da govori, jer je većina neće razumeti. Ona se pretvara da je mentalno bolesna jer je stekla iskustvo da ljudi mnogo teže prihvataju neprijatne istine od

površnih i neozbiljnih šala. Predstavljajući kugu kao simbol esencijalnog zla, umetnica u filmu otvara pitanje o ponašanju ljudi u susretu sa neposrednom životnom opasnošću. Otkriva da strah briše saosećanja i transformiše čoveka u violentno biće koje veruje da će uništenjem onih koji su drugačiji od njega, i onih koji nisu deo većinske podivljale mase, ublažiti sopstvenu paniku. Žena koja postaje žrtva neobuzdanog besa i straha personifikuje sve koji su stradali i stradaju, jer poseduju osobine koje se ne uklapaju u proklamovanu vrednosnu matricu. Indoktriniranoj većini autorka u filmu suprotstavlja ličnosti koje su doživele patnje i poniženja, ali u sebi ne nose želju za osvetom, već o ljudskim slabostima govore hrabro i duhovito.

Book of Days je film o umetnosti koja je aktivno pratila civilizacijske tokove sa ciljem da ih učini humanijim i pokaže one strane ljudskog postojanja koje ne pripadaju isključivo kognitivnoj ili čulnoj sferi. Film vešto i lako prelazi vremenske i prostorne granice, snovima daje obrise realnosti, i izmešta granice između realnog i imaginarnog, omogućavajući da se doživljaji i događaji preplići i dopunjuju. Karakteri glavnih junaka označeni su simbolima i mitskim ekvivalentima koji se kao kulturološki obrasci prenose preko mentalnih kodova kroz različite epohe i civilizacije. Meredith Monk u filmu eksperimentiše sa vremenskim odrednicama. Vreme je fluidno i neuhvatljivo u svom kretanju napred i nazad. Kroz vremenske skokove relativizuju se prošlost, sadašnjost i budućnost. Događaji se preplići kao u kaleidoskopu, stvarajući neočekivane i neobične slike. U interaktivnoj igri svetla, zvuka, pokreta i glasa nastaju oblici i forme koji strukturalno ne pripadaju klasičnom filmskom izrazu. Prepoznaju se elementi pučkog pozorišta sa amaterski koncipiranom scenografijom (sunce predstavljeno krugom od papira, sneg komadićima papira koje po pozornici razbacuju radnici na bini, more prikazano modelom ribe). Pomoću svedene scenografije i neobičnih kostima, gledalac se vraća na trgove srednjovekovnih gradova gde su ulični zabavljači glasnom muzikom, neobuzdanim pokretima i koloritnim kostimima pokušavali da privuku pažnju publike. Njihovi pokreti, pesma, ples i dijalozi nisu bili izvođeni po prethodno razrađenom scenariju. Oni su improvizovali, često preneglašavajući spoljašnje efekte i uključujući u radnju komada veliki broj ličnosti čije uloge nisu korespondirale sa osnovnim tokom događaja. U filmu je prelaz sa filmskog na pozorišni diskurs dat veoma efektno. Granica između filma i pozorišta predstavljena je širokim kadrom u kome se vidi kompaktan sivo- crni zid sa jasno naznačenim tragovima od metaka. Čuje se odbrojavanje, posle koga sledi eksplozija koja rastura zid. Zid kao simbol podela, ograničenja i neslobode ruši se kako bi nastala nova strukturalna dimenzija.

Muzika u filmu nema klasičnu ulogu pratioca radnje i podrške emotivnim doživljajima. O konceptu muzike u filmu Meredith Monk kaže: „In Book of Days, music is used as an overview field—a kind of objective aural landscape that is outside of the reality of the images.”²⁵⁸ Muzika predstavlja koštani sistem i vezivno tkivo, na koje se nadograđuju ostali elementi. Usmeravajući radnju i označavajući karakterne crte filmskih ličnosti, muzika može da se sagleda kao klasični znak Rolana Barta, ugrađen u čitavu strukturu filma. Posmatran sa nivoa lingvističke teorije, film kao tekst u strukturi nosi osnovnu jedinicu - znak. Muzika kao znak modelira relacije između ostalih relata (pokreta, glasa, svetla, scenskih efekata). Pošto je znak strukturalno dijalektičko jedinstvo *označitelja* i *označenog*, muzika može da se analizira kao ekvivalent teksta jer je i u njenoj osnovi postavljen znak čiji je *označitelj* nota, a *označeno* zvuk. Zvuk koji je nastao interakcijom različitih označitelja stvara muziku, koja postaje *označitelj* ostalim označenim kategorijama u filmu. Takvim dinamskim procesom muzika u filmu *Book of Days* ima konektivnu i transmittersku ulogu koja omogućava da se u funkcionalnu celinu povežu vremenski i prostorno udaljeni ekvivalenti. Muzika omogućava da se izbrišu granice između realnog i imaginarnog i između snova i jave. Meredith Monk je muziku apostrofirala kao vodeći diskurs za uspostavljanje interakcije sa publikom.

Analizirajući muzički istoimenu kompoziciju iz filma može se uvideti da je cela bazirana na slogu „na”. Početak kompozicije je unison (glavna melodija), a zatim se glasovi razdvajaju u opsegu kvite i oktave. Potom prateći vokali donose glavnu melodiju upotpunjenu sopranskom deonicom. Nakon homofonog kretanja nastupa polifonija, i glasovi su vođeni kontrapunktski (kompozicija počinje jednoglasno, da bi nastupilo četvoroglasje, a zatim i petoglasje). Zatim sledi razdvajanje melodijske linije, gde gornji glas (koji donose tenori) postaje dominantan, da bi nakon nekoliko taktova sopranska deonica bila izvedena u stakatu. U toku kompozicije melodijsku liniju vode spoljašnji glasovi (bas i sopran), a potom unutrašnji (tenor i alt) da bi upotpunili melodijski tok. U samom finalu tenor postaje dominantan, a akcenat je stavljen na ritam (preovladava obrnuto punktirana figura).

Umetnica gradi veoma promišljen i analitičan odnos sa publikom, iako njeno delo nije koncipirano kao neposredna i direktna interakcija između izvođača, izvođenja i publike. Meredith Monk u svakom delu stvara emotivnu i kognitivnu konstelaciju, direktno usmerenu ka publici.

²⁵⁸ M. Monk, *About Book of Days*, D. Jowitt, *Art+Performance*.. op. cit., str. 63.

Poruka koju umetnica šalje koncipirana je kao otvorena mogućnost za dijalog koji nije pokrenut isključivo emotivnim varijetetima, već je u svojoj suštini duboko misaon. Umetnica ne želi da iznenadi, uplaši, ili zgrozi publiku eksponiranjem sadržaja svojih dela. Njena namera je da ostvari dijalog koji je konstruktivan, introspektivan i edukativan. Ona ne kritikuje otvoreno i direktno asocijalne i antisocijalne pojave, već ih označava bez emotivnog angažovanja, smeštajući ih u korespondentne kontekste iz kojih mogu da se prepoznaju uzroci i posledice. Takvim akcijama motiviše publiku da svaki događaj obradi sa nivoa sopstvenog iskustva i obogati ga spoznajom o drugačijim načinima sagledavanja. Umetnica ne vidi publiku u ulozi pasivnog posmatrača koji će čulnom percepcijom da ispuni sopstvenu emotivnu sferu. Njeno izvođenje je usmereno ka čitavom mentalnom sistemu gledaoca čija percepcija pokreće niz asocijativnih slika u kojima se ogledaju sadržaji aktuelnog iskustva i bude se neki manje poznati i potisnuti. Meredith Monk ima cilj da u komunikaciji sa publikom stvori atmosferu koja će proširiti granice spoznaje svakog pojedinca i omogućiti mu da sopstveno iskustvo obogati novim sadržajima i oseti potrebu da istražuje sopstvenu ličnost i njegove prožimajuće relacije sa neposrednim okruženjem i univezumom. Shvatajući čulnu, biološku i duhovnu sferu čoveka kao mikročestice univerzuma, autorka teži da poruku sa takvim saznanjem prenese svojim delima publici, kako bi je podstakla da odgovore na pitanja koja postavlja sebi, potraži u sopstvenom mikrokosmosu. Njena analitičnost i sistematičnost predstavljena svakim segmentom njenog obimnog stvaralaštva visoko su je pozicionirali na lestvici savremenih umetnika. Njeno delo, koje nosi pečat univerzalnosti i influentnosti na druge umetničke forme, ne može da se kvalifikuje u okviru jednog umetničkog pravca. Svojim kvalitetom i originalnošću ugrađeno je u korpus svetske umetničke baštine i etablirano u kulturološku mapu čovečanstva. Njeno delo sa uvažavanjem prihvataju teoretičari i istoričari umetnosti, muzikolozi, teoretičari performansa, performans umetnici, umetnici drugih provenijencija i publika. Od šezdesetih godina do danas nagrađivana je svim značajnim svetskim nagradama iz domena umetnosti, saradivala sa svim relevantnim umetnicima, komponovala muziku za filmove drugih autora, uradila brojne audio i video snimke sopstvenih izvođenja i putovala širom sveta u potrazi za novim inspiracijama. Za ECM snima od 1971. godine do današnjih dana.²⁵⁹ Na putovanjima je ostvarivala kreativne

²⁵⁹ U njihovom izdanju izašli su brojni svetski hitovi kao što su: *Key*, *Our Lady of Late*, *Turtle Dreams*, *Do Zou Be*, *Book of Days*, *Facing North*, *Volcano Songs*, *Mercy*, *Impermanance*, *Songs of Ascension* i drugi. https://www.ecmrecords.com/Catalogue/New_Series/.../2154.php, pristupljeno 5.05. 2014.

kontakte sa umetnicima i ljudima koji su joj prenosili zanimljiva iskustva iz sopstvenih kultura. Sva stečena iskustva ugrađivala je u sopstveno delo uz neprestanu potragu za novim umetničkim iskazima. Ličnost umetnice i njeno delo postali su istraživačke teme mnogih teoretičara i istoričara umetnosti. O njoj su napisane brojne studije, snimljeni filmovi, objavljeni članci u časopisima iz oblasti kulture i umetnosti i urađeni mnogi intervjui.²⁶⁰ Njeno delo inspirisalo je pevače i izvođače popularne muzike da komponuju ili kompiliraju muzičke komade u kojima se prepoznaje njen muzički rukopis. Francuska pevačica Camille napisala je i komponovala, 2008. godine, pesmu *Monk* u kojoj je koristila elemente iz pesama Meredit Monk. Hip hop pevač D.J. Shadow je delove iz *Dolmen Music* kompilirao u svojim izvođenjima. Koristio ih je i u albumu koji je izdao 1995. godine, pod naslovom *Entroducing*.

Na početku stvaralaštva, Meredit Monk je u žižu interesovanja postavila igru i pravila brojne eksperimente sa izražajnim mogućnostima sopstvenog tela. Retko je nastupala kao solo plesačica, prevalentno je svoj koncept plesa realizovala uz grupu plesača, stavljajući akcenat na telesne transformacije i narativnost. Narativnost koja je veoma bitna u njenim delima zahtevala je veliki broj izvođača, zbog čega ona u svojim delima koristi forme spektakla i hepeninga.²⁶¹ Veliki broj učesnika (pevača, plesača, muzičara, naratora) uz svetlosne i scenske efekte, davao je izvođenju elemente grandioznosti i omogućavao da mitske, istorijske, filozofske i antropološke teme o kojima je u delima govoreno, dobiju svoj vizuelni i psihološki identitet. Sinergija glasovne i instrumentalne ekspresivnosti, podržana ritmom pokreta uz svetlosne i scenske efekte, pokretala je kod gledalaca doživljaje da su involvirani u velike događaje i da i sami postaju njihovi delovi. Priče koje povezuju ljudsko trajanje ne mogu da se ispričaju jednom vrstom umetničkog medija. Potrebno je da se pokrenu uzvišena osećanja i razmišljanja o životnim

²⁶⁰ Između poznatih 20 naslova knjiga u kojima se govori o Meredit Monk mogu da se navedu: Wesley J. Back: *The Radiant performer: The Spiral Path to performing Power* (Forewords by Meredith Monk, Andrew Foldi and Joan Susswein Barba) University of Minesota Press, Minneapolis, 1991., Karin Pendle ed. *Women and Music; A Hystory*, Indiana University Press, Bloomington, 1991., Franco Quadri, ed. *Il tempo e gli ambienti di Meredith Monk*, Edizioni de la Biennale di Venezia, Venice, 1976., David Gere, *Swallowing Technology: An Ethnomusicological Analysis of Meredith Monk's Quarry* Master's thesis, University of Hawaii, 1991. Od dokumentarnih filmova snimljenih o Meredit Monk, može se pomenuti delo Pitera Grineveja (Peter Greenavey) o četiri američke kompozitorke, snimljen 1983. godine.

²⁶¹ U operi *Atlas* angažovano je 29 izvođača, operu *Recent Ruins* izvodi 14 umetnika, u *Turtle Dreams* učestvuje 8 umetnika, u *The Games* 16, *Tablet* angažuje 9 izvođača, a opera *Quary* čak 40. U oratorijumu *The Politics of Quiet* učestvuje 14 izvođača. *A Celebration Service*, muzičko - scensko delo, izvelo je 20 umetnik u performansu *American Archeology* angažovano je 70 umetnika.

tajnama, koje mogu da se otkriju kada se gledalac prepusti vrhunskom doživljaju u kontaktu sa velikim brojem izvođača. Spontani, nerezirani performans izveden je 2005. godine kada je umetnica u *Carnegie Hall* (Karnegi Hol) slavila 40 godina umetničkog rada. Tada su mnoge izvođačke zvezde, koje su bile među zvanicama, spontano izvele neki deo svog repertoara, uspostavivši sa slavljenicom nesvakidašnju interakciju. Događaj je medijski odjeknuo širom sveta.²⁶² Početkom sedamdesetih godina XX veka umetnica osniva organizaciju *The House* koja se bavi interdisciplinarnim proučavanjem performansa. Iste godine saraduje sa Brusom Nojmanom (Bruce Neuman), čuvenim konceptualnim umetnikom i skulptorom, čiji multimedijalni opus obuhvata performans, skulpturu, audio projekte, film i instalacije. Saradivali su u njegovim performansima: *Walking in an exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, u kojem je Meredith Monk radila na koreografiji, i *Moped Dance*, u kojem je komponovala muziku. Takođe, pod njenim uticajem je napravio dva kratkometražna filma: *Pulling Mouth* i *Lip Synch*.



U drugoj polovini osamdesetih godina, Meredith Monk osniva muzički ansambl nazvan *Meredith Monk i vokalni ansambl* koji je sastavljen od umetnika različitih provenijencija: vizuelnih umetnika, instrumentalista, glumaca i kompozitora. Po rečima Đurđije Vučinić (urednica emisije o Meredith Monk na radio Beogradu): Ovaj ansambl se bavi istraživanjem novih vokalnih tekstura i formi, koje često kontrastiraju minimalističkim instrumentalnim poretkom”.²⁶³ Protekle dve decenije Meredith Monk nastavlja da stvara interaktivna i multimedijalna dela, ali akcenat stavlja na komponovanje. Komponuje simfonije, oratorijume, pesme za glas i različite instrumente. Forme su striktno, kako bi održale vezu sa klasičnim, muzikološki definisanim oblicima, ali umetnica ostavlja mogućnost improvizacije, kako bi im dala otvorenost za nove interakcije. Izvodi ih na gostovanjima širom

²⁶² Među zvanicama su bili: Bjork, Terry Riley, DJ Spooky, Ursula Oppens, Bruce Brulaker, John Zorn.

²⁶³ Đ. Vučinić, Treći program radio Beograda, emisija XX vek, 15.0.4 2011.

sveta. Beogradska publika je 2006, u okviru 38. BEMUS-a, imala jedinstvenu priliku da čuje Meredith Monk koja je izvela multimedijalno delo *Impermanence*. Ovo delo puno poetike, govori o relativnosti vremena, realnosti i ljudskog postojanja.²⁶⁴ Jedan od brojnih muzikologa i muzičkih kritičara koji su govorili o Meredith Monk, Alan Kriegsman je zapisao: „When the time comes, perhaps a hundred years from now, to tally up achievements in the performing arts during the last third of the present century, one name that seems sure to loom large is that of Meredith Monk. In originality, in scope, in depth, there are few to rival her.“²⁶⁵

Umetnica je na sledeći način iznela stav o svojoj umetnosti u intervjuu koji je dala za BBC: „Pokušavam da pravim muziku koja je bezvremena, i nije vezana ni za jedno mesto posebno. Ona bi trebalo da bude upisana u ljudsko sećanje, koje negde svi zajedno delimo i osećamo. Po dolasku u Njujork, početkom šezdesetih godina, naišla sam na situaciju da mnogi umetnici zapravo kombinuju različite vrste umetnosti. Tako se skulptori i slikari bave plesom, dok pesnici pišu muzička dela. Poučena njihovim iskustvom i sama sam počela tako da shvatam umetnost. U mojoj umetnosti telo i glas se nikada ne posmatraju odvojeno, tako da često volim da kažem kako telo zapravo peva“.²⁶⁶

²⁶⁴ <http://distorzija.blogger.ba/arhiva/2006>, pristupljeno, 5.5.2014.

²⁶⁵ A. M. Kriegsman, *Mesmerizing Monk*, Washington Post, November 15, 1984.

²⁶⁶ BBC Late Show, October 1992.

BENDŽAMIN JUSUPOV



Dela izraelskog kompozitora, pijaniste i dirigenta Bendžamina Jusupova (Benjamin Yusupov) izvodili su protekle dve decenije najznačajniji simfonijski i kamerni orkestri širom sveta. Muzičko obrazovanje koje je stekao u institucijama čije se obrazovne politike zasnivaju na klasičnom konceptu istorijskog razvojnog procesa muzike, omogućilo mu je da sve tonske sisteme koristi kao temelj na koji postavlja nove sadržaje.²⁶⁷ Njegova dela nominalno pripadaju formama umetničke muzike, ali im sadržaj nosi drugačiju suštinu. Muzika je pisana za simfonijske orkestre, kamerne sastave, solo instrumente i vokalne izvođače i izvođena je po etabliranim izvođačkim pravilima. Izvođački prostor i scenografija ne odstupaju od tradicionalnih koncepata. Orkestri, instrumentalni i vokalni solisti nastupaju u muzičkim dvoranama i prigodnim salama. U scenografiji ne insistira na dominaciji spoljašnjih efekata. Ustaljen je i raspored muzičara i instrumenata. Izvođači su odeveni u klasičnu odeću, predviđenu za javno izvođenje klasičnih muzičkih dela. Scenski efekti su u službi utilitarnosti, nema ničeg suvišnog, što bi skretalo pažnju publike i usmeravalo čulnu i emotivnu percepciju izvan muzičke ekspresivnosti. Publika i izvođači su odvojeni svetlosnim efektima ili visinskom razlikom između pozornice i gledališta. Spoljašnji efekti su usaglašeni sa nominalnim odrednicama dela, ali muzički rukopis odstupa od očekivanog i poznatog čitanja. Otvaraju se novi, neistraženi prostori u kojima čulna percepcija predstavlja startni znak za početak intenzivne komunikacije, koju svaki slušalac može da ostvari

²⁶⁷ Rođen je u Tadžikistanu, 1962. godine, republici koja je bila u sastavu Sovjetskog Saveza. Studirao je klavir, kompoziciju i dirigovanje na konzervatorijumu *Čajkovski* u Moskvi. Posle završenih studija bio je muzički direktor filharmonije u svom rodnom gradu, Dušanbeu. U filharmoniji je bio i glavni dirigent i dirigovao je izvođenjem dela svih muzičkih epoha. Kao dirigent nastupao je sa orkestrom moskovskog radija, i sa filharmonijom iz Gorkog. Sa pomenutim orkestrima gostovao je po svim većim gradovima bivšeg Sovjetskog Saveza i stekao zavidnu umetničku reputaciju. U Izraelu, koji je postao njegova nova domovina 1990. godine, doktorirao je na „Bar-Ilan” Univerzitetu. Uporedo sa dirigovanjem intenzivno se bavi komponovanjem. U Izraelu je nastupao kao dirigent sa Izraelskom filharmonijom, Simfonijskim orkestrima iz Jerusalima i Haife i Izraelskim kamernim orkestrom. Njegova dela su izvođena na svim značajnim muzičkim festivalima u Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama. Medijski su prenošena širom sveta i snimljena za velike diskografske kuće. Za svoj kompozitorski rad nagrađivan je prestižnim nagradama u Izraelu i drugim državama, www.sikorski.de/377/en/yusupov-benjamin.html, pristupljeno 6.05.2014.

sa sopstvenim bićem. Muzika Bendžamina Jusupova je komteplativna, introspektivna, narativna i emotivna. Upućena je čoveku koji poseduje ličnu autonomiju, slobodne misli, radoznalost i emotivnost. Muzika Bendžamina Jusupova šalje poruku da svako može u sebi da pronađe lične vrednosti kojima će se izdići iznad unutrašnjih i spoljašnjih ograda. Ona je personifikacija ljudske težnje da se otrgne od svakodnevnih prozaičnih događanja i inscenacija unutrašnjeg sukoba između želja i mogućnosti, jave i snova. Okrenuta je ka intimnom duševnom svetu čoveka koji je višedimenzionalan i zagonetan. Istražujući njegove dimenzije, muzika Bendžamina Jusupova se eksponira kao neuhvatljiva zvučna sinergija koja nema geografsko, etničko ni istorijsko središte. Zvuk je metafizička celina, potekla iz stvaralačke energije čovečanstva i pripada čovečanstvu, kao zajedničko nasleđe. Bendžamin Jusupov ga predstavlja u svojim delima kao interaktivnu relaciju, uslovljenu, po rečima kompozitora, njegovim unutrašnjim konceptom identiteta i vrednosnim simbolima savremenog sveta²⁶⁸ Baveći se identitetom kao psihološkom kategorijom koja se odnosi na zajedničke lične korelate, uslovljene procesom identifikacije, Jusupov svoja muzička dela fenomenološki približava postulatima psihoanalitičke teorije. Tokom izvođačkog procesa kompozitor postavlja u interaktivan odnos muzičke teme, melodije, pesme i instrumente tradicionalne muzike različitih etničkih grupa (naroda srednje Azije, centralne i severne Afrike, Bliskog istoka) i instrumente koji su nastali na evropskom tlu. Tako koncipirana zvučna sinergija korespondira sa psihoanalitičkim postavkama o procesu identifikacije koji se odvija u ranom razvojnom periodu čoveka, kada se stiču modeli funkcionisanja identifikacijom sa ličnostima iz neposrednog okruženja(primarna identifikacija), da bi sa sazrevanjem primali uticaje iz šireg socijalnog okruženja(sekundarna identifikacija). Iako se identifikacioni modeli usložnjavaju i proširuju svoj uticaj, modeli primarne

²⁶⁸ U intervjuu koji je kompozitor dao Mihaelu Fjeldsou (Michael Fjeldsoe) 2010. godine tokom letnjeg festivala kamernih izvođača Danske (*The Summer Music Festival of the Danish Chamber Players*) u objašnjenju interaktivnog koncepta koji odlikuje njegovo stvaralaštvo, naveo je da je lični i umetnički identitet formirao pod uticajem jevrejske kulture kojoj je pripadao rođenjem. Odrastao je u okruženju muslimana, a profesionalni identitet sticao pod uticajem zapadnih vrednosnih sistema. Jusupov smatra da se proces globalizacije, koji je zahvatio sve sisteme ljudskog funkcionisanja, odražava i na umetničko stvaralaštvo. Navodeći da su elektronska sredstva komunikacije ubrzala i intenzivirala razmenu informacija iz svih oblasti ljudske delatnosti, ističe da i muzika jednostavno prelazi granice i postaje svima dostupna. To je slučaj i sa tradicionalnom muzikom koja predstavlja jedan od kulturoloških identiteta. Svako može jednostavno da čuje tradicionalnu muziku bilo kog naroda.

identifikacije se nikada ne brišu iz strukture ličnosti.²⁶⁹ U *Sonati za dva klavira*, kompozitor je koristio elemente nacionalnog melosa srednje Azije, koje je transponovao za klavir. Tradicionalni muzički komad koji je u originalnoj verziji izvođen na žičanom instrumentu, kompozitor postavlja za instrument potpuno različitog tembra. Primarna izvođačka forma na žičanom instrumentu analitički predstavlja ranu identifikaciju, i nosi simbole prostora i vremena nastanka, klavirsko izvođenje predstavlja nastavak procesa identifikacije uticajem druge sredine i drugih simbolnih odrednica. Interaktivnost instrumenata koji predstavljaju različite epohe i kulture, kompozitor eksponira kao razvojni proces koji u svom trajanju prima nove kvalitete koji se nadograđuju na postojeće. Kao što se ličnost u socijalnom funkcionisanju eksponira elementima sekundarne identifikacije, koji su često modelirani sadržajima rane identifikacije, tako se tokom izvođenja sonate, tonski zapis klavira percipira kao vodeći, ali mu boju daje bazični zapis, predviđen za izvođenje na tradicionalnom žičanom instrumentu. Tragajući za identitetima, Jusupov istražuje korespondentnost između prošlosti i sadašnjosti, između različitih geografskih prostora i između istorijskih razdoblja. Njegova muzika, kao i psihoanaliza, govore o čoveku, kao delu univerzuma, čiju suštinu odlikuju slični biološki ili psihološki elementi koji su konstantni i ne zavise od religijske, socijalne, rasne i etničke pripadnosti. Tokom trajanja, čovek se često nalazi u sukobu sa sopstvenim snagama mentalnog sistema, koji se eksternalizuju i uslovljavaju sukobe sa drugima, koje psihoanaliza objašnjava konfliktom između osnovnih instanci ličnosti: podsvesti (*ida*) i svesti (*ega*). U delima Bendžamina Jusupova taj konflikt mogu da predstavljaju nesvakidašnje instrumentalne kombinacije. Koncert *Nola* napisan je za flautu, bas flautu, dubl bas flautu i gudački orkestar. Početne tonove izvodi kontrabas, čija tonska dubina i tamni valeri označavaju *nesvesno* koje je uvek budno, iako nije uvek aktivno. Različite forme flauta i njihovi tonaliteti dočaravaju *svesno*, čija je spoznaja nesvesnog parcijalna i povremena. Maštovite i inspirativne kombinacije zvuka flauta, iskorišćene su u širokom opsegu koji dočarava *svesno* okrenuto eksternim doživljajima i događajima. Ono je često zbunjeno pred naletima brojnih događaja, povremeno je razdragano, povremeno zamišljeno. Deonica u kojoj nastupaju flaute koncipirana je tako da svi gudački instrumenti ne sviraju. Čuju se samo flaute, koje su u koncertu napisane za jednog izvođača. Dominantnost emotivnih sadržaja u *svesnom* omogućavaju da *nesvesno* probije granice *svesnog* i okupira ga sopstvenim sadržajima. Deonica u kojoj nastupaju svi gudački instrumenti sa širokim zvučnim rasponom odslikavaju *nesvesno*

²⁶⁹ D. Krstić, *Psihološki rečnik*, IRO „Vuk Karadžić“ Beograd, 1988, str. 199.

kao instancu sigurnu u sopstvene snage koje nisu destruktivne ali su ometajuće. Deo u kojoj gudački instrumenti potpuno pokrivaju zvuk flaute reprezentuje snagu *nesvesnog* i njegove varijetete. Posle erupcije zvuka gudačkih instrumenata, njihova snaga opada, ali se ne gubi, jer gudački instrumenti ostaju i dalje aktivni. Ponovo se eksponira zvuk flaute, nežnim i raspevanim tonovima, predstavljajući *svesno* kognitivnim elementima koji omogućavaju introspektivnost i spoznaju o prisustvu neosvećenih sadržaja, koji zahtevaju oprez i pažnju. Sjedinjeni zvuci gudača i flauta predstavljaju svest o ličnom identitetu (sopstvu) uz čiju pomoć može da se ostvari autonomija ličnosti.²⁷⁰ Delo *Subconscious labyrinths (Podsvesni lavirinti)* komponovano za klavir, naslovom određuje temu kojom se umetnik bavi (podsvest). Velikim tonskim mogućnostima koje poseduje klavir, Jusupov je zaronio u svet nesvesnog, pokazujući njegovu neobičnu snagu i veštinu transformacija. *Nesvesno* je povremeno razigrano, maštovito i duhovito. Ponekad je mračno, puno skrivenih tajni, ponekad je preteće i violentno. Klavirskim izvođenjem kompozitor je predstavio šetnju kroz lavirint *nesvesnog*, pokazujući veliku umetničku inventivnost i sposobnost da zvukom prikaže složeni teorijski koncept nesvesne instance psihološkog sistema, koja je po psihoanalitičkim stavovima, najsloženiji deo psihičkog sistema.²⁷¹ Bendžamin Jusupov svoju muziku shvata kao deo globalne kulture, ugrađujući je u sveprisutnu mrežu produkata savremenog društva. Njegovo delo u osnovnom konceptu može da se definiše kao umetnost u doba kulture.²⁷² Ono predstavlja originalnu socio-kulturalnu praksu okrenutu ka bogatstvu životnih sadržaja. Život može da se zabeleži kao slika trenutka aktuelnog trajanja, ali i kao neograničeni proces koji traje, nadređen vremenskim i prostornim granicama. Posvećenost životu kao fenomenu trajanja, koji se predstavlja različitim pojavama i oblicima, Jusupov prezentuje delima u kojima tokom izvođačkog procesa kombinuje zvuk tradicionalnih i savremenih instrumenata. Umetnik koristi tradicionalnu muziku različitih etničkih grupa i

²⁷⁰ Koncert *Nola* je izvela i Beogradska filharmonija u ciklusu Bizarre 2012/13. Bendžamin Jusupov je koncert napisao za Matijasa Ciglera (Matthias Ziegler), poznatog flautistu Ciriške filharmonije, koji je svetski poznat po inventivnom i originalnom izvođenju muzičkih dela na različitim vrstama flauta, a posebno na retko korišćenoj kontrabas flauti. Koncert je premijerno izveden u Cirihi, 1995. godine-<http://youtu.be/iTnxcdxKcdE>).

²⁷¹ A. Freud, *The Ego and Mechanisms of Defense*, International University Press, New York, 1965, str.179-181. Delo *Subconscious Labyrinths* je komponovano za Četnaesto klavirsko takmičenje koje nosi ime Artura Rubinštajna. Ove godine je izvedeno u Odesi, kada je Bendžamin Jusupov svirao klavir. www.sikorski.de/377/en/yusupov-benjaminhtml, pristupljeno 7.05. 2014.

²⁷² Ana Vujanović govori o umetnosti u doba kulture, kao koncepciji koja je pokrenuta između 70-ih i 80-ih godina prošlog veka, u okviru postmoderne kulture i umetnosti postmodernizma. Prema mišljenju autorke umetnost u doba kulture se zasniva na destabilizaciji granica između visoke i popularne umetnosti i različitih umetničkih disciplina zasnovanih na ontološkim posebnostima, *Uvod u studije performansa*, op.cit., str. 279.

naroda, ne da bi je sačuvao od zaborava ili pokazao njene muzičke i estetske vrednosti, već da bi preneo svoj stav da muzički stilovi nisu konstantna forma, već živi organizmi koji se neprestano menjaju i evoluiraju. Umetnički stavovi Jusupova, koje je preneo preko dela u kojima koristi sintezu zvuka instrumenata iz različitih epoha, korespondiraju sa stavovima teoretičara teksta o intertekstualnosti i hipertekstu. Prožimajuće dejstvo zvuka, kao i prožimajuće dejstvo teksta, ostvaruje se uz pomoć znaka, kao univerzalne odrednice zapisa svakog umetničkog dela. Interaktivnost znakova omogućava da svaki zapis može da se eksponira kao autonomno delo iako su mu strukturalni znaci ontološki različiti.²⁷³ Zvuk tradicionalnog instrumenta nosi sopstveni znak, kao i zvuk klasičnog instrumenta. Prožimajućim dejstvom znakova nastaje novi muzički zapis, u kome ontološko različiti znaci imaju kompatibilno sadejstvo.

U orkestarskom delu *Iniquities*, uz klasične instrumente koji čine simfonijski orkestar, uvodi dva tradicionalna instrumenta: duduk i santur. Tradicionalne instrumente koristi i u *Koncertu za trombon i kamerni orkestar* koje se izvodi po imenom *Dasht*. U *Koncertu za marimbu i gudački orkestar* vodeće deonice posvećene su tradicionalnom instrumentu.

Delo *Dirlo Bubin* komponovano je za flautu, perkusioniste i tradicionalni instrument, oud.²⁷⁴ Prihvatajući globalizaciju kao nespornu činjenicu, i ne određujući se prema njoj pozitivnim ili negativnim stavovima, Bendžamin Jusupov stvara dela koja simbolizuju aktuelno stanje čovečanstva, i umetnički ga dokumentuju. Od 2003. do 2009. godine stvara instrumentalna kamerna dela koja nose naziv *Crossroads*. Obeležena su rimskim brojevima od 1 do 6, ova dela sa veoma određujućim naslovom, govore o stavu umetnika prema savremenoj civilizaciji. Svet je simbolično određen kao raskrsnica na kojoj se susreću i ukrštaju svi putevi. Njihova dinamika ih ne usmerava ka konstantnom pravcu, već se oni neprekidno približavaju i udaljuju. Simboli raskrsnice preneti na dinamiku savremenog čovečanstva govore o nestabilnom svetu koji nema

²⁷³ M. Šuvaković, *Pojmovnik...* op.cit., str. 794.

²⁷⁴ Duduk (duvački instrument) santur i oud (žičani instrumenti) su tradicionalni instrumenti koji potiču iz srednje Azije. I danas se koriste kao instrumenti u izvođenju tradicionalne muzike. Duduk koriste Jermeni, ali verzije ovog instrumenta mogu da se otkriju kod instrumenata koji se koriste u Srbiji i Crnoj Gori. Smatra se da santur potiče iz Persije, kao i oud. Danas se koriste u tradicionalnom izvođenju u Severnoj i Centralnoj Africi. Marimba je vrsta ksilofona i njeno poreklo se vezuje za Venecuelu, odakle se proširila i druge južnoameričke države. Orkestarsko delo *Iniquities* je premijerno izvedeno 1999. godine u Tel Avivu, *Dasht* je komponovan za the *International Biennale for Contemporary Music* koje je 2000-te godine održano u Tel Avivu. www.sikorski.de/377/en/yusupov-benjaminhtml, pristupljeno 7.05. 2014.

zajedničke stavove (putevi se neprestano ukrštaju) i kreće se nezaustavljivo u nepoznatim pravcima. Ono što je zajedničko i razumljivo savremenom čovečanstvu su, po mišljenju umetnika, emocije. U komadima *Crossroads*, Jusupov se ne bavi velikim temama. Komunikacija na kojoj umetnik insistira je emotivna komunikacija. U svim kamernim delima iz ciklusa *Crossroads* sreće se širok spektar emocija koje su duboko intimne i vezane za preispitivanja odnosa čoveka sa samim sobom i svojim najbližim okruženjem. Kamerno delo *Memories-Crossroads NoVI*, za flautu, klarinet, basun (vrsta duvačkog instrumenta nalik na dugu drvenu cev), violinu, violu, čelo, harfu i klavir koje je nastalo 2009. godine, umetnik je posvetio ocu i sećanjima na njegovu ličnost. *Crossroads No IV-Haqqoni*, delo za klarinet, violinu, violončelo i klavir, nastalo je 2007. godine, i posvećeno je razmišljanjima o životnim sadržajima i večnoj borbi između sumnje i nade.²⁷⁵

Prihvatajući proces globalizacije kao realnost savremene civilizacije, Jusupov potencira njene pozitivne aspekte, bazirajući svoje stavove na korišćenju mogućnosti za direktnu i laku komunikaciju među ljudima. Savremenom načinu komunikacije dodaje reminiscencije na periode u kojima su muzički stvaraoci komponovali dela koja su bila namenjena određenim izvođačima. Tako je Koncert za violinu, violu, flautu, harfu i orkestar, *Maximum*, komponovan za Maksima Vengerova (Maxim Vengerov), koji je svirao violinu na prvom izvođenju koncerta, 2004. u Haifi. Za Mišu Majskog (Mischa Maisky), čuvenog violončelistu, Jusupov je komponovao *Koncert za violončelo i orkestar*. Na premijeri, 2008. godine u Lucernu, Miša Majski je svirao violončelo, a izvođenjem je dirigovao kompozitor.

Kantata *Six Tanka* za mezosopran, violinu (ili violu) i klavir komponovana je za čuvenu opersku pevačicu Sesiliju Bartoli (Cecilia Bartoli) i Maksima Vengerova. U ovom delu Jusupov potencira stav o prožimajućem uticaju kultura, kao i stav da umetnost nema vremenske i prostorne granice. Stavove prenosi preko tekstualnog dela kantate, koga čine stihovi japanske srednjovekovne poezije.

²⁷⁵ *Memories-Crossroads NO VI* je komponovano za danski kamerni ansambl *Storstroems (The Danish Chamber Players)* i premijerno je izvedeno na festivalu *Orienten* u Fuglsangu u Danskoj 2010. godine. Izvedeno je i u Beogradu, tokom međunarodne tribine kompozitora, koja je održana u novembru 2012. godine. Prema: Burhard Schafer, *To describe globalisation with music*, Zeit 06.05.2010. <http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-06benjamin-yusupov-portrait>, pristupljeno 6. 6. 2014.



Bendžamin Jusupov je svoje integrisane stavove o savremenoj umetnosti i percepciji kulturoloških odrednica, prezentovao preko Koncerta za violu i orkestar, *Viola Tango Rock Concerto*. U temeljnoj muzikološkoj analizi ovog dela, Tijana Popović Mladenović je iznela više nedoumica koje su se odnosile

na strukturu i muzičku ekspresivnost koncerta. Zapitanost oko osnovnih elemenata koncerta, inventivno je postavila, kako bi naznačila da delo koje je nominovano terminom - koncert i u muzičkoj literaturi ima jasne definicijske komponente, u ostvarenju Jusupova odstupa od kanonizovane forme i izraza. Usmeravajući analizu ka stavovima i njihovom broju u koncertu, autorka usmerava analizu na specifičnost strukture koncerta, koja izmiče konkretizaciji i otvara brojne mogućnosti za analitičke prilaze, kako sa nivoa spoljašnje forme, tako i sa polazišta koje se bavi unutrašnjom dinamikom dela. Definišući broj stavova u koncertu, autorka se ne izjašnjava decidno o njihovoj numeričkoj odrednici, kako bi naznačila da je koncert otvorena, fleksibilna i interaktivna forma, čime je neposredno koncert povezala sa umetničkim performansom. U analizi „unutrašnje” strukture koncerta autorka navodi da stavovi nisu uvek indikatori značenja unutrašnje strukture pomenutog dela, zbog čega odstupaju od klasičnog žanra i forme. Takva konstatacija navodi autorku da traži odgovore na nova pitanja koja se odnose na formu dela.

„Da li je to koncert za violu, električnu violu ili violinu, ili je koncert za violistu, rok violistu, ili violinistu, ili za tango igrača? Ko predstavlja koga ili šta, ili ko predstavlja sebe sa kim ili čim? Da li je zapis ovog dela koncert samo u pojedinim segmentima? Da li je to, uopšte, koncert? Da li je to uopšte važno?”²⁷⁶ Koncept postavljenih pitanja upućuje na razmišljanja da je autorka svoje stručne stavove usmerila na interdisciplinarni prilaz analize koncerta. Na svako pitanje može da se odgovori sa polaznih osnova psihoanalitičke teorije, teorije teksta i sa nivoa istorije

²⁷⁶ Tijana Popović Mladenović, *Music had a vision – Listening to others and onself through it*, prema: *Identites: The World of Music in Relation to itself*, editors Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović Mladenović, Faculty of Music, Belgrade, 2012, str. 43.

muzike. Sažimanjem svih nivoa analize može da se odredi mesto *Viola Tango Rock Concerto*, kao paradigme savremenog performativnog muzičkog iskaza. Na pitanje o nominalnoj formi koncerta koji odstupa od žanrovske odrednice kako bi izrazio novu ideju, može da se odgovori praćenjem *označiteljskog procesa* Žaka Lakana.²⁷⁷ Ako se pođe od ontološkog značenja termina *concert* (latinski *concertare*) koji predstavlja takmičenje, stiže se do Lakanovog stava o različitoj teksturi *označitelja* i *označenog*. Oni ne predstavljaju dijalektičko jedinstvo koje čini znak (po Rolanu Bartu), već poseduju autonomnu strukturu, i realizuju komunikaciju različitog intenziteta i kvaliteta. U kontekstu Lakanove teorije, orkestar bi predstavljao *označitelja*, strukturalno povezanog jedinstvenim jezikom muzičkog teksta. Solistički instrument u koncertu (viola) predstavlja *označeno*, čiji muzički tekst ima drugačiji sadržaj od sadržaja *označitelja*. Dinamski preokret u koncertu Bendžamina Jusupova nastaje, kada violista menja pravila izvođenja i počinje da svira na električnoj violini, instrumentu različite boje i visine zvuka, zbog čega dolazi do promene osnovne teme dela. Uvođenjem novog instrumenta i njegov odnos sa orkestrom, po analitičkom konceptu Žaka Lakana, otvara novi dinamski process - proces označavanja, u kome se odigrava poseban odnos između *označitelja* i *označenog*. Pošto je komunikacija orkestra kao *označitelja* i viole kao *označenog* kompetitivna, muzičke teme viole i orkestra mogu i ne moraju da budu u istom tonalnom polju. Razlika u muzičkom tekstu u procesu označavanja, govori da *označeno* nije kompletno, što mu ostavlja mogućnost za transformaciju. Promena izvođačkog procesa, kada violista menja instrument i umesto viole svira na električnoj violini, dovodi proces označavanja u novo dinamsko stanje u kome se *označitelj* i *označeno* ne prepoznaju, zbog čega se prekida njihova komunikacija. U izvođačkom toku koncerta stanje neprepoznavanja je označeno trenutkom kada svi instrumenti u orkestru (osim bubnjeva) prestaju sa izvođenjem. Orkestar kao *označitelj* ne može da nastavi sa izvođenjem, jer mu je koncept narušen promenom *označenog* (viole u električnu violinu). Prema Lakanovom stavu, proces označavanja/izvođenja može da se nastavi kada *označitelj*/orkestar pronade drugog *označitelja*. U koncertu *Viola Tango Rock Concerto* novi *označitelj* preko koga može da se nastavi process označavanja/izvođenja je tango. Potpuno neočekivano, van muzičkog konteksta i žanrovskih odrednica, Jusupov uvodi deonicu u kojoj violista prestaje da svira, odlaže instrument i preuzima drugu izvođačku ulogu - ulogu plesača tanga. Orkestar menja muzičku temu i izvodi tango, koji je u ulozi drugog *označitelja*. Koncertna tema koja je povezala orkestar atributima

²⁷⁷ J. A. Miller, *Jacques Lacan*, op. cit., str. 126.

označitelja i muzička tema tanga nisu komplementarne. Razlika između navedenih tema predstavlja označiteljski proces koji se eksponira preko plesa violiste sa tango igraticom koja se eksponira kao novi subjekt koji zastupa tango kao *označitelja* za drugog *označitelja* (orkestar–*označitelj*).

Dinamizam strukture koncerta, *Viola Tango Rock Concerto* može da se objasni i teorijama teksta. Muzički tekst koncerta može da se posmatra kao intertekst, nastao sinergijom tekstova koji su napisani za svaki instrument u orkestru. Prožimanjem svih muzičkih tekstova, koji određuju muzičke deonice pojedinačnih instrumenata, nastaje umetničko delo nominovano kao koncert. Intertekstualnost kao efekat prožimanja različitih tekstova Julija Kristeva definiše kao „oznaku načina na koji tekst čita priču i umeće se u nju“.²⁷⁸ Analogno definiciji, muzički tekst koncerta, predstavlja priču, koja je „ispričana“ kombinacijom različitih tekstova (muzičkih materijala i njihovih karakteristika, kao i porekla) koji su joj dali privremeni oblik. Muzički tekst u koncertu predstavlja multidimenzionalni prostor u koji su smešteni fragmenti drugih muzičkih tekstova u kreativnoj interakciji. Tekstualna interakcija je dinamička i fleksibilna, jer svaki fragment muzičkog teksta poseduje mogućnost da komunikaciju prekine ili je promeni. Permanentno prisustvo mogućnosti za promene uslovljava nemogućnost autonomije muzičkog teksta koncerta. Jusupov je postojanje mogućnosti za promene i nemogućnosti autonomije označio uvođenjem u izvođački proces instrumenta (električne violine) koji, po muzičkim pravilima, ne pripada grupi instrumenata za koncertno izvođenje. Uvođenjem plesne numere, koja potpuno odstupa od izvođačkih postulata koncerta, Jusupov je praktično potvrdio tezu autora lingvističkih teorija o intertekstualnosti i otvorenim granicama teksta.

Promenom forme koncerta uvođenjem električne violine i plesne sekvence, Jusupov je svoje delo proveo kroz označiteljski proces (lingvistički termin) sa ciljem da se preobrazi ustaljeni izvođački model i naznači da koncert ne mora da bude umetničko muzičko delo kodifikovane strukture i forme. Kako po lingvističkoj definiciji pisanje predstavlja označiteljski proces, a tekst predstavlja trenutak u procesu pisanja, po analogiji, primenjena definicija na koncert Bendžamina Jusupova, može da predstavi izvođenje kao označiteljski proces, dok je muzički tekst samo trenutak u procesu izvođenja. Koncept završnog stava koncerta *Viola Tango Rock Concerto*, čija izvođačka dinamika može da se percipira kao nezavisni tekst, po lingvističkim

²⁷⁸ J. Kristeva, *Sistem i govorni subjekt*, op. cit., str. 287.

teorijama može da se označi kao *hipertekst*. Violista koji pleše tango, pošto je prethodno odložio instrument na kome je svirao, predstavljen lingvističkim jezikom, označava novi način komunikacije i jedan deo mozaika koji je ugrađen u strukturu muzičkog teksta. Violista koji pleše tango, u ulozi hiperteksta, je materijalizovani pokazatelj otvorenih granica muzičkog teksta. Violista, u izvođačkim ulogama interpretatora muzičkih deonica na violi i električnoj violini i igrača tanga, može da predstavlja koncept psihoanalitičkog ogleđa o snovima kao produktima neostvarenih težnji.²⁷⁹ Dok izvodi deonicu na violi, umetnik, pod uplivom stvaralačkih energetske impulsa Erosa, prelazi granice realnosti, i maštom sebi određuje ulogu izvođača na električnoj violini i igrača tanga. Promena scenskih efekata tokom izvođenja koncerta je kompatibilna sa impresijom o snovima. Pre nego što započne izvođenje na električnoj violini, pozornica na trenutak utone u mrak, a zatim se preko nje prospe metalno plava boja, koja je često sadržana u scenskim efektima rok koncerata. Zvuk električne violine i ritam bubnjeva dočaravaju čulnu percepciju novog muzičkog rukopisa. Promena svetlosnih efekata nagoveštava rad snova i mašte violiste koji odlaže instrument, i uz zvuke tanga, koje izvodi orkestar, čini pokrete kao da svira violu ili violinu, kako bi finalizovao svoj san scenom u kojoj se pojavljuje tango igračica. U plesnoj sekvenci ispunjenoj snažnim emocijama i strastvenim pokretima, izmaštane slike lako nalaze put do publike koja sa neskrivenim oduševljenjem prihvata izvođačke novine u koncertu Bendžamina Jusupova.²⁸⁰

Tijana Popović Mladenović koncert *Viola Tango Rock Concerto* opisuje kao „graditeljski proces” koji je kreirao „jedinственu mapu različitih muzičkih stilova kultura i identiteta”. Autorka navodi da je snaga emocija objedinjujući element koncerta. Emotivnu ekspresivnost pokreću kvazi improvizacije violiste na električnoj violini, čije muzičke teme daju poseban kolorit izvođenju, kao i repetitivni motivi melodija. Igra tanga predstavlja posebno inspirativan momenat za publiku, zbog influentnosti muzike i pokreta na emotivni status. Tijana Popović Mladenović govori o tangu kao „migrantskoj muzici” u kojoj su otisci mnogih kultura, iako se smatra da je reprezent nacionalnog melosa Argentine.²⁸¹ Ova igra koju pokreće plima osećanja, želja i ličnih drama, nije koncipirana na striktnim igračkim pravilima. Osnovni koraci predstavljaju okvir u koji veština i mašta igrača, slažu elemente kreativnog procesa igre koja je

²⁷⁹ S. Frojd, *Tumačenje snova*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 129-140.

²⁸⁰ <http://youtu.be/4dbBIWem7Tk>, pristupljeno 10.06.2014.

²⁸¹ Tijana Popović Mladenović, *Music has a vision – Listening to others and oneself through it*, prema: *Identities: The world of music in relation to itself*, Faculty of Music, Belgrade, 2012, str. 44.

prepoznatljiva i popularna u čitavom svetu. Kritičarka Sju Foks (Sue Fox), govoreći o *Viola Tango Rock Concerto* navodi da je to muzika XXI veka koja govori o svima nama, ona je odraz našeg modernog turbulentnog života, koji je preveden u nezaboravne zvuke.²⁸² *Viola Tango Rock Concerto* je po strukturi, formi i izvođačkoj originalnosti reprezent savremenog multidisciplinarnog, multimedijalnog, interaktivnog i otvorenog umetničkog dela, čija ga introspektivnost i analitičnost svrstavaju u veliki korpus umetničkog performansa.

SVETLANA SPAJIĆ



Srpska pevačica, kompozitorka, pedagog i prevodilac, Svetlana Spajić, svoj umetnički opus zasniva na tradiciji. Prihvatajući tradiciju kao temelj identiteta i kontinuiteta kulture u koju se ugrađuju duhovna, materijalna i tehnička znanja, i iz koje proističu vrednosni sistemi, moralni obrasci i manifestno ponašanje, usmerila je svoju stvaralačku energiju ka definisanju i redefinisaniu odnosa prema kulturološkom nasleđu. Za svoj istraživački medij odabrala je tradicionalnu muziku, pronalazeći u njoj elemente koji spajaju sve odrednice koje definišu tradiciju. Kroz umetnički iskaz tradicionalne muzike Svetlana Spajić otkriva tradiciju kao višeznačnu kategoriju koja u sebi sadrži sociološka, antropološka, psihološka, religijska, filozofska i estetska određenja. Otkrivajući širok spektar značenja u muzici koja je involvirana u svakodnevni život čoveka, umetnica stavlja akcent na vokalne forme, pronalazeći u njihovoj ekspresivnosti obilje značenja, koja su obeležavala spoznajni i emotivni status čoveka u kontekstu istorijskih, geografskih i socioloških razdoblja u kojima je postojao. U tradicionalnoj pesmi Svetlana Spajić je otkrila veliku umetničku vrednost,

²⁸² T. Popović Mladenović navodi da je delo nastalo 2003.godine, i da je na premijeri violu svirao Maksim Vengerov, koji se našao i u ulozi izvođača na električnoj violini i ulozi igrača tanga. Delo je steklo veliku naklonost publike i izvodi se širom sveta. Završni stav čine dva nezavisna komada: *Postludium* i *Go Tango*, koji su nastali iste godine kada i koncert (2003) kao posebni muzički zapisi, ali su tematikom i kompozicionom procedurom zavredili da postanu integralni deo koncerta.

ali i običaje, rituale, norme ponašanja i moralne vrednosti koje su osvetljavale način funkcionisanja određenih nacionalnih entiteta. Govoreći o tradiciji, umetnica naglašava da se ličnost umetnika definiše preko odgovornosti koju ispoljava kada izađe pred publiku. Takođe, umetnik mora da ima jak lični motiv za to što radi. Umetnica skreće pažnju na to da bez ličnosti i sopstvene odgovornosti ne postoji tradicija.²⁸³ U tradicionalnoj muzici Srba i ostalih balkanskih naroda umetnica pronalazi deskripcije svakodnevnog života, ali i nijansirana psihološka stanja koja su zajednička svim ljudima, bilo kada i bilo gde da su živeli. Njihova univerzalnost i vitalnost prenose ih preko vremenskih i prostornih granica, zbog čega ne predstavljaju isključivo svedočanstvo prošlosti, već se protežu do sadašnjosti i ostavljaju mogućnost da svoje trajanje nastave u budućnosti. Svetlana Spajić strpljivo, arheološki studiozno i antropološki sveobuhvatno analizira tradicionalnu muziku, proširujući sopstveno viđenje sa muzičkog rukopisa na tradiciju uopšte. Ona ne apostrofira tradiciju kao temelj na koji mogu da se dograde nava dostignuća. Tradicija je kontinuitet, neprekinuto trajanje, koje u nekom periodu može da bude zanemareno, sklonjeno iz sećanja ili nedovoljno osvešćeno. Svetlana Spajić ga ponovo otkriva, čisti od taloga vremena i predstavlja suštinu njegovog značenja. Sveobuhvatni prilaz tradiciji motiviše umetnicu da istražuje, otkriva, prikuplja, beleži i arhivira tradicionalno muzičko blago. Godinama je putovala po svim krajevima Srbije i bivše Jugoslavije, pronalazeći pretežno po selima i zaseocima pevače i osobe koje su u nasleđe od predaka primili i sačuvali vokalna i instrumentalna muzička dela. Svetlana Spajić ih je beležila i javno izvodila, otkrivajući njihove muzikološke varijetete i složenost. Bojom, snagom i glasovnim rasponom uz emotivnu ekspresivnost uspela je da javnosti u Srbiji i širom sveta predstavi originalni muzički opus koji je nastajao i trajao kao produkt anonimnih stvaralaca iz ruralnih sredina. Umetnica nije promovisala tradicionalnu muziku kao deo etnografije, kao kulturno nasleđe sačuvano u usmenom predanju, već kao etnološki, kulturološki obrazac, koji odslikava celokupnu materijalnu i duhovnu kulturu srpskog naroda. Kulturološki aspekt tradicionalne muzike promoviše kroz originalno izvođenje u kome ne koristi obrade, ni muzikološke intervencije na tekstovima i kompoziciji, već u interpretaciji potencira njihovu originalnost i preciznost muzičkog jezika. Njenu glasovnu ekspresivnost uočavaju stručnjaci koji se bave tradicionalnom muzikom, tako da je 1995. godine postala član Prvog interbalkanskog tradicionalnog orkestra u Solunu. Kao članica orkestra saraduje sa najpoznatijim balkanskim umetnicima tradicionalne

²⁸³ Iz razgovora sa Svetlanom Spajić, obavljenog 20. maja 2014.

muzike.²⁸⁴ Iskustva koja je stekla u radu sa umetnicima koji izvode tradicionalnu muziku Svetlana Spajić koristi da proširi saradnju sa umetnicima iz drugih balkanskih država, kao i sa izvođačima iz Srbije. Pošto su tradicionalne pesme pretežno višeglasne, Svetlana Spajić organizuje grupe pevača (ženski vokali) čije izvođenje pokazuje muzikološku kompleksnost i harmonsku lepotu ovih muzičkih dela.²⁸⁵ Njen izvođački opus obuhvata najstarije pevačke oblike poput pesama „na glas“, „na bas“, kantalice i ojkanja. Specifične načine vokalnog izvođenja umetnica uči od narodnih pevača koje je sretala na svojim putovanjima po ruralnim krajevima bivše Jugoslavije. Od njih uči i dijalekte i usvaja govorne finese i idiome, koje koristi tokom interpretacije pesama, kako bi očuvala njihovu potpunu autentičnost. Izvođenje Svetlane Spajić u kome koristi glas i pokret koncipirano je kao umetnički performans, jer je:

- Prilagodljivo je svakom prostoru i ostvaruje direktnu komunikaciju sa publikom;
- Ne zahteva tehničku asistenciju ali može da je prihvati;
- Može da se percipira kao autonomno delo, i može da se involvira u drugačije koncipirane forme izvođenja;
- Glas i pokret su jedini instrumenti izvođenja, ali poseduju interaktivne kapacitete za multimedijalnu komunikaciju.

Na beogradskom *Ring Ring* festivalu, 2006. godine Svetlana Spajić izvodi *a cappella* delo pod nazivom *Posveta zalazećem suncu*, čija se struktura i vizuelna ekspresivnost eksponiraju kao umetnički performans. Umetnica je sama na prostranoj neosvetljenoj pozornici. Svetlosni snop je usmeren ka njoj, i u tom uskom osvetljenom prostoru umetnica, koristeći isključivo svoje velike glasovne mogućnosti, predstavlja životne priče, u kojima se prepliću snažne emocije i svakodnevni događaji. Njen glas označava i dočarava događaje locirane u drugom vremenu i prostoru, koji se tokom izvođenja premeštaju u sadašnjost. Princip „ovde i sada“ umetnica je postigla prenoseći sopstvenu emotivnu snagu na gledaoce. Uspostavljanjem korespondentnih odnosa između umetnice i publike ostvaruje se jedan od ključnih principa umetničkog performansa. Glasovnu interpretaciju prate video snimci i fotografije, prikazivani na zadnjoj strani pozornice. Ogoljeni planinski vrhovi i fotografije iz porodičnih albuma sa natpisima

²⁸⁴ U orkestru su nastupali Yanka Rupkina iz Bugarske, Ihsan Ozgen i Ginul Akuz iz Turske, Ksanthipi Karathanassi i Christos Zotos iz Grčke. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.sr>, pristupljeno 5.06.2014.

²⁸⁵ Svetlana Spajić je nastupala u grupama: *Paganke, Moba, Drina, New Ritual Group, Žegar živi, Pevačka družina Svetlane Spajić*.

krajeva u kojima su nastale pesme koje je Svetlana Spajić interpretirala, vizuelno su dopunjavali tekstove pesma. Jednostavan koncept interaktivnosti uspostavljene između glasa, slike i svetla pojačavao je emotivni doživljaj i provocirao razmišljanja o odnosu čoveka i prirode. Posveta zalazećem suncu podsećala je savremenog čoveka da je njegova otuđenost od prirode uzrok mnogih pogrešno načinjenih koraka koji su uslovlili veliku duhovnu prazninu i izazvali osećanja permanentne strepnje. Ovakvim načinom izvođenja Svetlana Spajić je postavila tradicionalnu muziku na kompleksniji nivo sagledavanja. Njeno izvođenje nema isključivo cilj da sačuva umetničko narodno stvaralaštvo od zaborava, već da ga predstavi kao živi deo umetnosti inkorporiran u kulturološku matricu. Izvođeći tradicionalnu muziku kao umetnički performans Svetlana Spajić je predstavlja kao riznicu u kojoj se čuvaju univerzalni vrednosni obrasci koje nudi savremenom čoveku da ih otkrije i prepozna.²⁸⁶

Govoreći o umetničkom performansu, umetnica naglašava da umetnik performansa u datom trenutku „donosi” celog sebe, i da to zapravo predstavlja etičnost ove umetničke forme.²⁸⁷

Saradnja Svetlane Spajić sa multimedijalnim umetnikom, kompozitorom i pevačem Borisom Kovačem²⁸⁸ rezultirala je brojnim multimedijalnim i interaktivnim projektima, koji su izvođeni širom sveta i snimljeni kao video-filmovi i audio zapisi. Boris Kovač i Svetlana Spajić, kao članica *New Ritual Group* sa još petoro muzičara rade umetničke performanse koje karakterišu maštovitost, inventivnost, muzička kreativnost i interpretativna besprekornost. Jedan od zajedničkih radova predstavljen je filmskim jezikom i odnosio se na umetnički performans koji je 2010. godine izveden u Pančevu. Delo obiluje brojnim simbolima koji su, u duhu nadrealizma, predstavljali događaje koji mogu da budu produkt unutrašnjeg sukoba psiholoških instanci ličnosti, a i produkt međuljudskih sukoba koji uzrokuju velike nesreće. Simboli su identifikacione oznake rituala, koje je čovek obavljao kako bi se oslobodio unutrašnje napetosti, i zaštitio od strahova izazvanih eksternim nepoznicama i opasnostima. Video film je multimedijalno delo u kome je sofisticiranim tehničkim rukopisom prezentovan širok spektar

²⁸⁶ <http://youtu.be/nZtZAigjFqu>, pristupljeno 7.06.2014.

²⁸⁷ Iz razgovora sa Svetlanom Spajić, obavljenog 20. maja 2014.

²⁸⁸ Boris Kovač je svetski poznat umetnik koji stvara dela koja se identifikuju kao *World music*, i predstavljaju spoj različitih muzičkih tradicija. Bio je vođa muzičkih sastava: *Ritual Nova ensemble*, *LaDaABa orchestra*, *La Campanela*, sa kojima je nastupao na svim kontinentima i ostvario veliki uspeh kod publike, ali i muzičara i muzičkih teoretičara koji se bave *world music* pravcem.

interaktivnih relacija između glasa, zvuka, svetla, pokreta i muzike. U sinergiji različitih umetničkih rukopisa odvija se meditativni proces koji se prenosi na gledaoce.

Širina vojvođanskog ravničarskog pejzaža slikana je toplim bojama i prepoznatljivim elementima. Vizuelni efekat kuće izgubljene u prostranstvu i oblaka uokvirenih zracima zalazećeg sunca podržan je zvucima violine. Violinska tema je topla, umirujuća i opuštajuća. Simbolizuje unutrašnji mir i sanjarenje. Zvuci klarineta visokim uznemiravajućim tonovima uvode nove slike i bude nova osećanja. Pozivaju na opreznost i budnost. Glas Svetlane Spajić prekriva postojeću percepciju, i vokalnim varijacijama pokreće misaone procese. Bujicu misli i osećanja pokrenutih glasom umetnice, podstiču novi vizuelni efekti. Kolorit vojvođanske ravnice smenjuju goli planinski vrhovi, oronule kuće ispred kojih sede usamljeni stari ljudi. Simboli životne snage i njegovog neumitnog proticanja definisani su glasovnom ekspresivnošću i instrumentalnom podrškom. Njegovi sadržaji se smenjuju kao sličice u kaleidoskopu, predstavljeni simbolima koji su kvalifikovali vremenske epohe. Instrumentalno izvođenje tanga koje vizuelno dopunjuje silueta balerine u klasičnim pozama baletske igre, i stari filmski zapisi sa slikama parova koji plešu. U pokretima i odeći nekih plesača prepoznaju se tradicionalni plesovi kao što su polka ili čardaš, pokreti drugih prate osnovnu muzičku temu plešući tango, dok treća grupa u tradicionalnim nošnjama izvodi ruralnu tradicionalu igru. U ovoj sekvenci performansa, tango kao planetarno popularni i prihvaćeni ples, simbolizuje univerzalno etabrirane vrednosti. Nadrealistički koncept performansa u osnovi nosi psihoanalitičke oznake, koje bi mogle da se tumače kao borba Erosa i Tanatosa.²⁸⁹ Eros je kreativan, stvaralački i optimističan. Predstavljen je zvucima violine, klavira i saksofona. Pripadaju mu slike zalazećeg sunca, oblaka i pitoresknog pejzaža. Tanatos, kao simbol stagnacije i nestajanja prepoznatljiv je u slikama surovih planinskih vrhova, ruiniranih kuća i starih ljudi. Sposobnost Tanatosa da se maskira i preuzima obličje Erosa, menja percepciju i navodi na pogrešne zaključke. Tango kao strastveni ples može da bude samo čulna obmana iza koje se kriju sumnje, strepnje i strahovi. Slike maskiranog Tanatosa predstavljene su instrumentalnim varijacijama (deonice za kontrabas, klarinet i saksofon). Svetlana Spajić je glasom predstavila neprestanu borbu Erosa i Tanatosa, ontološki obrazac sukoba dobra i zla, svetla i tame. Vokalizacijom je dočarala veliku priču prisutnu u svim kulturama o dualističkom principu i suprotstavljenim silama od kojih jedna teži da podstake rast, napredak i oslobađanje od svih stega, a druga da zaustavi svaki progres i

²⁸⁹ D. Krstić, *Psihološki rečnik* op. cit., .str. 606.

devastira sve izgrađeno.²⁹⁰ Velike glasovne mogućnosti Svetlane Spajić izražene u tradicionalnim pesmama koje interpretira *a cappella*, i u onima koje je komponovala i ugradila ih u muzička, muzičko-scenska i teatarska izvođenja sa drugim autorima, otkrivaju originalni sveobuhvatni prilaz ljudskim osećanjima koja se prelivaju filigranskim nijansama i prolaze kroz čitavo ljudsko iskustvo. Deskripciji pokrenutih emocija često nedostaju terminološke odrednice, jer one ne potiču samo iz osvećenih nivoa mentalnog aparata, već se naslućuje i snaga podsvesti u kojoj su pohranjeni zajednički ontološki primarni obrasci koji povezuju ljudski rod.

Ta emotivna korespondentnost je prepoznatljiva svakom ko čuje interpretacije Svetlane Spajić, zbog čega je njena grupa čest i respektabilan učesnik na svim relevantnim festivalima world i tradicionalne muzike.²⁹¹ Baveći se tradicijom kao kulturološkim dobrom, Svetlana Spajić svoje stavove prenosi kroz pedagoški rad, održavajući brojne radionice u Velikoj Britaniji i Francuskoj. Koncept njenog izvođenja prihvataju članice ženskog ansambla *Kitka* iz San Franciska koje je učila načinu pevanja tradicionalne srpske muzike²⁹². Prihvatajući umetnički performans kao izvođačku paradigmu koja može u svoj korpus da involvira muziku, film, ples i elemente teatra na tradicionalni i savremeni način, i da kroz tu sinergiju prenese lične, istorijske i sociološke poruke, Svetlana Spajić učestvuje u muzičko – scenskom delu Nebojše Bradića *Poslednje putovanje Rige od Fere* i teatarskom projektu Roberta Vilsona (Robert Wilson) *Život i smrt Marine Abramović*. *Poslednje putovanje Rige od Fere* Nebojša Bradić je režirao za drugi

²⁹⁰ <http://youtu.be/2ruonfmeCp8>, pristupljeno 12.06.2014.

²⁹¹ Svetlana *Spajić Group* u kojoj pored umetnice učestvuje još pet vokala (Minja Nikolić, Zorana Bantić, Dragana Tomić i Jovana Lukić) predstavila je projekat po nazivom *Srpska polifonija* izvođenjem tradicionalnih pesma iz Srbije originalnom tehnikom pevanja (ojkanje, groktalice, ganga) i stare srpske balade iz istočne Srbije. Sa ovim projektom grupa je učestvovala 2010. u Amsterdamu u koncertnoj dvorani *Concertgebouw*, i bila veoma dobro primljena kod publike, kritičara i muzičara. Učestvuju na *Womex* festivalu u Kopenhagenu, i *Womed* festivalu u SAD i Engleskoj. Nastupa u Varšavi na *Radio festivalu*, i u Poznanu na *Ethno Port* festivalu, u *Concerthaus* u Beču, u *Teatro Real* u Madridu, u koncertnoj dvorani *Dom* u Moskvi, u *Muzeju moderene umetnosti* u Njujorku, na *Gotovski* institutu u Vroclavu, u *Jad Vašamu* u Jerusalimu, i *Muzeju savremene umetnosti* u Los Anđelesu. Njeni saradnici su: Hronis Aidonidis, Domna Samiou, Bokan Stanković, Stella Chiweshe, Sainkho Namtehylak, Antony Hegarty, Wiliam Bosinski. Iz razgovora sa Svetlanom Spajić.

²⁹² Grupa *Kitka* je sa Svetlanom Spajić izvela performans *To the Singers of tales* koji je bio posvećen poznatim američkim lingvistima Albertu Lordu (Albert Lord) i Milmenu Periju (Milman Perry). Grupa je održala više koncerata u San Francisku, a 2013. je posetila Srbiju i nastupala sa Svetlanom Spajić. Ibid

Dunavfest. U ovom delu Svetlana Spajić je izvela sopstvene kompozicije posvećene životu Rige od Fere.²⁹³

U umetničkom performansu *Balkan Erotic Epic* iz 2005. godine Marina Abramović je predstavila rituale balkanskih naroda, koji se izvode u ruralnim sredinama, kako bi se odagnale zle sile, koje prema narodnom verovanju svakodnevno vrebaju i ugrožavaju zdravlje ljudi, domaćih životinja i useva. Analizu ritualnih radnji u kojima su sadržani elementi prapočetaka performansa, Marina Abramović je realizovala u saradnji sa Svetlanom Spajić, čije je poznavanje suštine tradicije, omogućilo Marini Abramović da realizuje svoje umetničke vizije. Osnovna tema performansa bio je odnos ljudi iz nekih seoskih sredina balkanskih država prema telesnim organima koji predstavljaju attribute seksualnosti. Povezujući seksualnost sa telesnim uživanjem i produženjem života, ljudi iz pomenutih sredina veruju da njihovi polni organi poseduju posebnu energiju koja ih povezuje sa nadnaravnim silama. Marina Abramović je umetnički performans koncipirala kao edukativnu seansu, tokom koje se publici predstavlja u ulozi klasično organizovane i prepoznatljive slike predavača. Umetnica je odevena u tamni kostim, nosi naočare i kosa joj je pokupljena na potiljku. Ona iznosi opise pojedinih rituala i načine njihovog izvođenja, a zatim prilazi demonstraciji opisanih izvođenja, koji su prikazani kao video snimci i animirani crteži. Snimak jedne od prikazanih ritualnih radnji prikazuje grupu od osam žena, odevenih u tradicionalnu odeću, koje na obnaženim dojkaama izvode kružne pokrete rukama. Žene stoje zabačene glave unazad i zatvorenih očiju i rukama pokreću sopstvene dojke kao prilikom seksualnog uzbuđenja. U istoj odeći, među njima stoji Svetlana Spajić pevajući pesmu o nerealizovanoj ljubavi. Njen glas i pokreti žena obnaženih grudi eksponiraju se kao impresivna, materijalizovana slika *nesvesnog* iz kojeg eruptivnom snagom izbijaju njegovi sadržaji: sirova seksualna energija, iskonski strahovi, nasleđeni obrasci ponašanja i nagoni. Glas

²⁹³ *Dunavfest* je kulturni projekat u kome učestvuju sve države kroz koje prolazi Dunav, tokom kojeg se održavaju umetnički programi koji treba da predstavljaju kulturno stvaralaštvo naroda čiji je život povezan sa ovom rekom. Prvi *Dunavfest* je održan 2011. godine. Prateći životnu priču grčkog pesnika i revolucionara Rige od Fere, reditelj je koncipirao multimedijalno delo koje je izvedeno na tri lokacije uz prisustvo publike, koja je zajedno sa izvođačima učestvovala u prevođenju u sadašnjost istinitog događaja koji se dogodio krajem XIX veka. Izvođači i publika su se ukrcali na brod kod kafane *Venecija* u Zemunu, i krenuli na put kojim je pre više od sto godina prošao Riga od Fere. Završni čin predstave odigrao se u kuli Nebojša. U performansu je učestvovalo 40 izvođača. Svetlana Spajić je izvela svoje kompozicije o Rigi od Fere. U muzičkom delu performansa učestvovali su muzičari iz ansambla *Gudači Svetog Dorda* i bubnjari muzičke škole *Stanković*. Ibid

Svetlane Spajić može da se identifikuje kao *nesvesno*, koje je prema Lakanu lingvističko, jer je strukturirano kao govor. On je subjekt *nesvesnog* i njegov reprezent koji ga zastupa u odnosima sa realnošću. U tom kontekstu glas Svetlane Spajić može da se definiše kao *označitelj* koji zastupa subjekat za sve druge označitelje.²⁹⁴ Glas označava polje govora, dok drugi označitelji (žene koje izvode ritualnu radnju i performans umetnica koja je objašnjava) ne pristupaju polju govora, zbog čega može da se proizvede utisak da se ne razumeju. Označitelji su komplementarni ako se analiziraju po principima klasične frejdovske psihoanalize po kojoj *nesvesno* predstavlja energiju, i diskurzivno različiti ako im se pristupi po filozofskim i analitičkim načelima Žaka Lakana, po kojima označitelji nikada ne završavaju označiteljski proces ako u njemu ne učestvuje treći označitelj, kao prenosilac i primalac poruka. Treći označitelj u umetničkom performansu *Balkan Erotic Epic*, predstavlja publika.



Saradnja Marine Abramović i Svetlane Spajić se nastavlja u umetničkom performansu *Life and death of Marina Abramovic (Život i smrt Marine Abramović)* koji je režiser Robert Vilson označio terminom „vizuelna poema“. U ovom delu pored performansa umetnice Marine Abramović učestvuje Svetlana

Spajić sa svojom grupom, muzičar Entoni Hegarti i glumac Vilijam Defo (Williem Defoe). Svetlana Spajić smatra da je Robert Vilson jedan od najvećih umetnika XX veka, sa veoma autentičnim vizuelnim pečatom.²⁹⁵ Kombinujući elemente teatra i opere uz inventivnu i promišljenu upotrebu scenskih efekata, Robert Vilson je predstavio životni put Marine Abramović. Polazeći od opisa teškoća sa kojima se umetnica suočavala tokom odrastanja uz hladnu i odbijajuću majku, preko njenih ispitivanja sopstvene ličnosti, i istraživanja izražajnih mogućnosti svog umetničkog bića, režiser je koncipirao i predstavio hroniku bogatog i kreativnog životnog puta čuvene performansa umetnice. U performansu Marina Abramović predstavlja samu sebe i sopstvenu majku. Svetlana Spajić u performansu izvodi muziku koju je komponovala za ovo izvođenje. Muzikom je predstavljen širok raspon emotivnih ekspresija koje

²⁹⁴ J. A. Miller (ed), *Jacques Lacan* op. cit., str. 126.

²⁹⁵ Iz razgovora sa Svetlanom Spajić.

su pokretale i opterećivale Marinu Abramović na njenom istraživačkom umetničkom putu. Nade, strahovi, vera, sumnja, želja za uspehom, vizije, predstavljeni su glasom Svetlane Spajić. Korišćenjem tradicionalnog načina pevanja, i upotrebom specijalnih glasovnih tehnika, Svetlana Spajić je predstavila socijalni milje iz koga je umetnica potekla i kulturološku matricu čiji su sadržaji često ugrožavali njen identitet, i koje je uz velike napore uspevala da otkloni.

Performans je svoju premijeru imao na *Manchester International Festival (Mančesterski internacionalni festival)* 2011. godine. Sa velikim uspehom je izveden u mnogim evropskim gradovima (Madrid, Bazel, Antwerpen, Amsterdam). Publika je razumela i podržala biografsku priču Marine Abramović čiju je multimedijalnost i interaktivnost Robert Vilson menjao tokom izvođenja.²⁹⁶

U pomenutom performansu, Svetlana Spajić je komponovala muziku za nekoliko scena. Po njenim rečima,²⁹⁷ najupečatljivija je *Ganga za Jandra* koju je umetnica posvetila svom preminulom prijatelju. Ganga pripada narodnim pesmama starije seoske tradicije. Posebni nazivi za ovo pevanje su: „na glas”, „iz glasa”, „iz vika”. U dvoglasnom pevanju učestvuju najmanje dva, a uglavnom tri pevača. „Predvodnik” je onaj koji počinje, a ostala dva pevača su „pomagači”, „pratioci”. Osnovne karakteristike ovakvih napeva su:

- nestabilna intonacija;
- slobodan ritam-parlando rubato;
- česta pojava male i velike sekunde između glasova;
- česta pojava „usecanja” (naizmenično nastavljanje melodijske linije).

Tradicionalna muzika, kao osnovna paradigma, odredila je umetnički identitet Svetlane Spajić. Promovišući je kao originalni rukopis muzičkog stvaralaštva etničkih ruralnih zajednica Balkana, omogućila je da ovaj umetnički opus dobije legitimitet kao značajni deo kulturalnog nasleđa Srbije.

²⁹⁶ U Amsterdamu u *Park Avenue Armory* and the *Watermill Centar* postavio je drugačiju scenografiju, i angažovao likovne umetnike koji su crtali portrete posetilaca i postavljali ih između izvođača kako bi se izazvao doživljaj da je publika neposredno uključena u izvođenje.

²⁹⁷ Iz razgovora sa Svetlanom Spajić.

KULTUROLOŠKI KONCEPT SAVREMENOG UMETNIČKOG PERFORMANSA

Prateći kulturološke, ekonomske i socijalne promene koje su se događale u istoriji, umetnički performans je pronalazio način da sva zbivanja zabeleži i ostane autentičan, avangardan i originalan.

Na početku ovog veka jasno su se profilisali vrednosni sistemi koji su se postepeno uobličavali krajem predhodnog veka. Tehnološka dostignuća, posebno u domenu elektronike i nanotehnologija, značajno su promenila proizvodne odnose, koji su se reperkutovali na sve domene ljudskog funkcionisanja. Svakodnevicu savremenog čoveka ispunili su novi sadržaji, koji su zahtevali drugačije obrasce funkcinisanja i nametali potrebu za brzim prilagođavanjem. Umetnički performans je uspeo da uhvati puls savremene svetske dinamike i da najkompletnije predstavi aktuelne vrednosti. Njegova osnovna karekteristika - interaktivnost, pokazuje sve oblike i mogućnost komuniciranja umetničkih dela, kao i neiscrpan repertoar interakcija sa publikom. Nastoji da izbegne institucionalno pokroviteljstvo i svoj umetnički rukopis uobliči u svakom prostoru u kome može da ostvari kontakt sa publikom. Ne odustajući od principa interaktivnosti i multimedijalnosti, uspeva da svojim porukama zainteresuje savremeni auditorijum koji je, pod uticajem novih tehnologija, značajno promenio percepciju neposrednog i šireg okruženja. Iskustvo se stiče pretežno preko čulnih senzacija. Znanje, komunikacija i relaksacija nude se čoveku preko ekrana. Filmski, televizijski, kompjuterski i telefonski ekrani stvaraju novu sinkretičku formu u kojoj se prepliću svetlo, zvuk, pokret i slika. Neograničene mogućnosti interakcija ovih formi, uslovljavaju neprekidnu čulnu provokaciju i težnju za novim vizuelnim iskustvima. Prateći potrebu da vizuelni doživljaj učine zanimljivim i okupiraju pažnju auditorijuma, kreatori svih javnih manifestacija, događanja koncipiraju tako da u njih ugrade što više čulnih efekata. Izvođačke umetnosti, po istom modelu, prevashodno teže da svoj rukopis prošire sa što više vizuelnih i auditivnih efekata. U svim domenima izvođenja umetnici koriste interaktivnost u pokušajima da strukturalno predstave sve složene forme savremenog umetničkog jezika, i obuhvate što više sadržaja koji mogu da daju originalnost delu. Za sva izvođenja, bilo da pripadaju umetničkom ili širem društvenom diskursu, koja po načinu ekspresije odstupaju od

institucionalizovanih i teorijskim konceptom označenih formi, koristi se termin performans. Njegovo ontološko značenje počinje da se koristi kao univerzalna odrednica za svaku interaktivnu prezentaciju u svim domenima ljudskih aktivnosti. Politički skupovi koncipirani su kao spektakli sa velikim brojem učesnika iz svih domena javnog života. Koriste se sva savremena vizuelna i auditivna sredstva da prenesu optimističke poruke i izazovu dobro raspoloženje kod prisutnih. Sinergiju zvuka, pokreta i svetlosnih efekata koriste organizatori modnih revija, koncerata popularnih muzičkih grupa, izvođači u noćnim klubovima i na privatnim zabavama. Cilj ovakvih izvođenja je da zabavi prisutne i skrene medijsku pažnju kako bi se događaj preko sredstava za komunikaciju preneo do što većeg broja posmatrača. Slična sredstva koriste i umetnici kako bi u muzejima i galerijama predstavili interaktivne instalacije, kolaže ili video radove. U savremenom teatru uz glumu se ravnopravno predstavljaju ples, video instalacije, muzika i svetlosni efekti. Poezija se govori uz muzičke rečitative, plesne numere i posebno koncipirane vizuelne forme. Ovakav koncept savremenog izvođenja otvara pitanja o mestu umetničkog performansa u kulturi modernog doba i granicama koje ga odvajaju od zabavljачkih izvođenja. Ovakve dileme pokušavaju da razreše performans umetnici, baveći se intenzivno izvođenjem, ali i teorijskim konceptom savremenog umetničkog performansa.

Marina Abramović osniva institut u Hadsonu, gradiću u blizini Njujorka, sa ciljem da edukuje publiku i približi joj osnovne postavke umetničkog performansa. Predstavljajući ovaj projekat širom sveta, umetnica je naglasila da će *Institut Marina Abramović* predstavljati mesto okupljanja mladih iz čitavog sveta. To će biti mesto susretanja umetnosti, nauke, tehnologije i spiritualnosti, i baviće se očuvanjem najrazličitijih umetničkih disciplina, od plesa, pozorišta, muzike i opere do novih oblika umetničkog izražavanja. Poklanjajući posebnu pažnju odnosu sa publikom, umetnica je već sačinila posebni program za učešće posetilaca u radu instituta koji treba, po njenim planovima da bude otvoren tokom 2015. godine. Učestvujući na televizijskoj stanici PBS, čija je produkcija namenjena analizi umetničkih produkata XXI veka, sa akcentom na umetnički performans, umetnica je posebno apostrofirala problem zloupotrebe ideja umetničkog performansa koje su od 80-ih godina prošlog veka koristili filmski stvaraoci, televizijske produkcije, moda i advertajzing. Marina Abramović je decidno naznačila da svi koji su stvarali dela inspirisana umetničkim performansom nisu obraćali pažnju na autorska prava i da su sekvence umetničkog performansa koristili kao sopstvene produkte. Zbog takvih pojava umetnica smatra da je veoma važno da se performans umetnici angažuju oko zaštite svih dela

ovog umetničkog pravca i tom problemu je posvetila veliku pažnju. Jedan od motiva koji ju je pokretao da osnuje institut bio je i potreba da se dela umetničkog performansa označe kao originalne umetničke tvorevine koje imaju značajno mesto u istoriji umetnosti.

Sličnom idejom se rukovodila i RouzLi Goldberg, teoretičarka performansa, kada je 2004. godine osnovala *Performu*. Ova organizacija se bavi proučavanjem, razvojem i promovisanjem vizuelne umetnosti XXI veka. Smatrajući da je umetnički performans imao veliki uticaj na umetnost XX veka, koji je neopravdano zanemarivan od institucionalno etabliranih teoretičara umetnosti, Rouzli Goldberg želi da kroz delovanje *Performe* predstavi influentnost koju je umetnički performans imao na ostale umetničke forme. Uporedo sa navedenim ciljem autorka smatra da je neophodno edukovati publiku da sa više razumevanja i sa više činjenica pristupi analizi umetničkog performansa. *Performa* okuplja performans umetnike iz čitavog sveta, omogućavajući im da u međusobnim interakcijama stvaraju nova dela, razmenjuju iskustva i teoretski uobličavaju svoje ideje. Autorka *Performu* opisuje kao „muzej bez zidova“ u okviru kojeg se istražuju i arhiviraju umetnički performansi, a pronalaze se i načini da se ožive radikalni umetnički poduhvati i predstave se modernoj publici.²⁹⁸ Mnogi savremeni performansi umetnici koji stvaraju u ovom veku, kroz svoja dela postavljaju cilj da označe koncept umetničkog performansa i odvoje ga od izvođačkih produkata koji koriste elemente umetničkog performansa, ali su idejno i strukturalno odvojeni od njega. Da bi odgovorili tom zadatku, umetnici se studiozno bave istorijom, teorijom i praksom umetničkog performansa, ne zapostavljajući ulogu edukatora, kako bi u neposrednoj komunikaciji sa publikom preneli svoje poruke i označili umetnički performans kao formu koja nema isključivi cilj da zabavi, zbuni ili fascinira, već da pokrene razmišljanja o temama koje se često marginalizuju ili zanemaruju. Robert Morris (Robert Morris), Andrea Frejzer (Andrea Fraser), Marta Razler (Martha Rosler), Fia Bakstrem (Fia Backstrom) Mark Leki (Mark Lecky) i drugi umetnici iz SAD, Kanade, Evrope, Japana, Kine, a prethodne decenije i iz Afrike i Južne Amerike, koristeći sopstveno telo kao klasični umetnički medij uz primenu svih tehnoloških sredstava, analiziraju mesto umetnosti u savremenom potrošačkom društvu. Iz perspektive sociologije, psihoanalize, feminističkih teorija i antropologije, baveći se svakodnevicom savremenog čoveka, njegovim mestom i ulogom u društvenim sistemima, kao i mestom umetnosti u svim organizovanim sistemima ljudske

²⁹⁸ Rouzli Goldberg je o *Performi* govorila u intervjuu koji je dala Aleksandri Ćuk, 7. jula 2010. godine, a objavljen je u dnevnom listu *Politika*.

zajednice, umetnici svojim delima svedoče, pronalaze uzročno-posledične veze, kritikuju, pokreću na razmišljanje i anticipiraju razvoje mogućih događaja. Uporedo sa izvođenjem organizuju predavanja, umetničke radionice i medijske prezentacije. Kroz savremeni performans umetnici teže da animiraju što veći broj ljudi koji pripadaju umetničkim krugovima, ali i ljudi koji shvataju značaj umetnosti u kulturološkim relacijama čovečanstva, i da ih pokrenu na dijalog koji treba da rezultira stvaranjem i prihvatanjem novih društvenih vrednosti. Pod njihovim uticajem javljaju se nezavisne televizijske produkcije posvećene savremenoj umetnosti, u kojima sarađuju poznati umetnici, teoretičari i istoričari umetnosti. Zajedno, u kreativnom dijalogu, prenose auditorijumu informacije o različitim kulturološkim produktima, i njihovim relacijama sa socijalnim sredinama u kojima su nastajali. U toj edukatorskoj misiji savremeni umetnici ne negiraju i ne omalovažavaju umetničke produkte i poduhvate iz prošlosti, već teže da ih međusobno povežu i predstave umetnost kao stvaralački proces, ugrađen u funkcionalnu matricu čovečanstva, koja je aktivno učestvovala i pratila sve razvojne procese. Stvaralaštvo savremenih performans umetnika podrazumeva paralelni rad na izvođenju, arhiviranju umetničkih dela, njihovoj deskriptivnoj analizi i analizi društvenog konteksta u kome nastaju. Ne zanemarujući interaktivnost i multimedijalnost, koriste sva savremena tehnološka dostignuća, kako bi stvaralački proces učinili aktuelnim i kreativnim. Inventivnost i stvaralačka energija performans umetnika uticali su na promenu stava institucija kulture prema umetničkom performansu. Njegova pozicija se promenila, tako da je sa mesta pratećeg programa velikih svetskih izvođačkih događanja, prešao na vodeće pozicije. Veliki državni muzeji (na primer *MOMA* u Njujorku) organizuju festivale umetničkog performansa, podstičući mlade umetnike širom sveta da se u pozitivnoj kompeticiji izbore za mesto u ovom prostoru. Na eminentnim univerzitetima otvaraju se odeljenja za studije izvođenja. Teoretičari umetnosti su 2006.godine apostrofirali pet najznačajnijih svetskih odseka za studije savremenih izvođačkih umetnosti na univerzitetima u Velsu, Šangaju, Sidneju, Njujorku i Čikagu. Pored ovih etabliranih institucija, na svim kontinentima se odvija veoma dinamična aktivnost vezana za promociju umetničkog performansa, kao forme koja svojom vitalnošću i ekspresivnošću najkompletnije percipira sadržaje aktuelnog ljudskog trajanja. Digitalna tehnologija i internet komunikacije omogućavaju da se umetnički eksperimenti veoma jednostavno i brzo prenesu do gledalaca širom planete. Gledaocima je omogućeno da uspostave neposrednu virtuelnu komunikaciju sa stvaraocima umetničkih dela, tokom koje mogu da dopune svoje iskustvo informacijama o umetničkom delu i

genezi njegovog nastanka. Zahvaljujući tehnološkim mogućnostima gledaoci mogu da postanu i aktivni učesnici u kreiranju i realizaciji umetničkog dela. Svojim sugestijama i direktnim intervencijama status gledalaca se menja iz posmatračkog u izvođački. Takvim aktivnostima umetnici i njihovi „umreženi“ gledaoci učestvuju u velikom procesu stvaranja, koji u virtuelnom svetu internet komunikacija briše konvencionalne granice između stvaralaca umetnosti i konzumenata umetničkih dela. Poznavanje univerzalnih znakova savremene elektronske komunikacije povezuje veliki broj ljudi, i briše sve prepreke postavljane predrasudama, neznanjem i ukorenjenim zabudama o sličnostima i razlikama. Performans umetnici koji prevashodno koriste svremena tehnološka dostignuća, kako bi preneli svoju umetničku ideju, stvaraju koncept nove svetske mreže u čijoj je osnovi postavljen cilj stvaranja umetnosti kao neprekidnog kreativnog čina otvorenog za učešće svih ljudi, koji svoje ideje mogu da prilagode specifičnom elektronskom jeziku. U ovakvom konceptu umetničkog performansa umetnik je pokretač, medijator i transmitter ideja, koje u neprekidnoj interaktivnosti produkuju delo koje se ne završava. Ono postoji u jednoj formi samo u jednom trenutku, svaka intervencija daje mu novi kvalitet i novu strukturu. Ovakav koncept predstavlja omaž začetnicima umetničkog performansa, čija se prevalentna ideja odnosila na odrednicu „ovde i sada“ gde je svaka intervencija umetnika menjala koncept dela, čineći ga neponovljivim i neuhvatljivim.

Savremeni performans umetnici aktivno podstiču saradnju sa izvođačima popularne mejnstrim zabavljачke kulture. Umetnica koja je decenijama svoje delo označavala kao umetnički performans i svoje ideje izražavala telesnom i glasovnom ekspresivnošću uz minimalnu potporu audio-vizuelnih sredstava, Joko Ono, protekle decenije ostvaruje saradnju sa Lejdi Gagom (Lady Gaga) i Entonijem Hegartijem (Antony Hegarty). U Orfeum Teatru u Los Angelesu, 2010. godine Joko Ono i Lejdi Gaga izvode performans *It's Been Very Hard (Bilo je veoma teško)* uz pratnju *Plastic Ono Benda* muzičke grupe, čiji je osnivač Joko Ono. U izvođačkom konceptu ovog dela sadržani su svi elementi umetničkog performansa. Muzika i vokalna interpretacija Lejdi Gage pripadaju pop žanru uz odgovarajuću prepoznatljivu scenografiju. Joko Ono se priključuje izvođenju glasovnom vokalizacijom i plesom, koji po ritmu i tonalitetu ne korespondiraju sa osnovnom temom dela, ali mu otvaraju žanrovske granice i omogućavaju da se

predstavi novom formom, koja se upotpunjuje novim sadržajima, dok Lejdi Gaga svira klavir i na njegovom poklopcu izvodi gimnastičku vežbu.²⁹⁹

Lori Anderson je nastupala sa rok pevačem Lu Ridom (Lou Reed), a Meredit Monk je često za izvođenje svojih performansa angažovala poznate DJ izvođače i rep i pop pevače. Marina Abramović je u svom čuvenom performansu *Life and death of Marina Abramovic* u jednom delu angažovala poznatu pevačicu i aranžerku tradicionalnog melosa Srbije, Svetlanu Spajić. Ovakvom vrstom saradnje performans umetnici su pokazali da su njihova dela otvorena za interakciju sa svim formama izvođenja, i prikazali umetnički performans kao umetničku formu u koju se uklapaju svi izvođački oblici. Inicirajući saradnju sa izvođačima drugačije provenijencije, performans umetnici su apostrofirali svoje delo kao formu koja se neprekidno razvija i pokazuje sposobnost da se menja, prilagođava, raste i prezentuje kao vitalni umetnički diskurs, koji u komunikaciji sa drugim formama izvođenja može da zadrži sopstvenu autentičnost i originalnost.

Performans umetnost svojim spektrom delovanja, interaktivnošću i sposobnostima da se prilagođava i ne posustaje u eksperimentisanju i istraživanju novih izražajnih formi, predstavlja paradigmu umetnosti u doba kulture. Pošto se umetnost u doba kulture faktički zasniva na destabilizaciji modernističkih granica visoke i popularne umetnosti³⁰⁰ umetnički performans se involvira u međuprostor nastao tom destabilizacijom, prikazujući umetnost kao formu života. On ne teži ekspresivnim inovacijama po svaku cenu, koje bi postale svrha same sebi, već pokazuje da u svojoj suštini nosi kulturološke obrasce koji čuvaju tradicionalne vrednosti čovečanstva. On objedinjuje tradicionalne i savremene umetničke koncepte, omogućavajući im da istražuju i obogaćuju jedni druge. Baveći se svim izvođačkim rukopisima i ugrađujući ih u sopstveni, umetnički performans XXI veka može da se označi kao istraživačka umetnost.³⁰¹ Bavi se upoređivanjem, analizom i ponavljanjem „čitanja“ različitih formi umetničkih rukopisa. Umetnički performans može da ponese atribut „istraživački“ jer se ne bavi samo umetničkim interakcijama, već svoje polje delovanja proširuje i na društvene sisteme, apostrofirajući sve vrste socijalne patologije. Svojim neuhvatljivim i razuđenim formama i praksama, umetnički

²⁹⁹ <http://youtu.be/AimU35Qoecq>, pristupljeno 5.05.2014.

³⁰⁰ A. Vujanović, *Globalni digitalni performans*, prema: *Uvod u studije performansa*, op.cit., str. 279.

³⁰¹ G. C. Argan, *Umjetnost kao istraživanje*, prema: *Studije o modernoj umetnosti*, priredio Ješa Denegri, Nolit, Beograd, 1982, str. 153-161.

performans se direktno opire tretmanu umetnosti kao tržišne robe, koja zavisi od ponude i potražnje. Ostajući dosledan svojim namerama da ne poštuje forme i institucionalna pravila, umetnički performans se u XXI veku etablirao kao slobodna, istraživačka, analitička, filozofska i metafizička forma koja je sfere svog uticaja proširila izvan granica umetnosti, i postala kuturološka odrednica aktuelnog vremena.

ZAKLJUČAK

Prezentovani rad predstavlja analitičku i sintetičku interpretaciju i reinterpetaciju naučne i stručne literature posvećene umetničkom performansu koji je istorija i teorija umetnosti apostrofirala kao autonomni umetnički produkt 70-ih godina prošlog veka. Iako su od tada nastala brojna teoretska i umetnička dela koja su sa umetničkog, sociološkog, filozofskog, antropološkog i psihološkog stanovišta objašnjavala postulate umetničkog performansa i njegovu konektivnost sa ostalim produktima umetnosti, kroz istoriju umetnosti detektovana su dela koja su po svojoj strukturi i izražajnim atributima, odgovarala definiciji umetničkog performansa. Praćenjem istorijskih i umetničkih praksi koje su se protezale kroz dugo trajanje čovečanstva, i izražajnih formi koje su modelirale razvoj kulture, nametnula se prva hipoteza u istraživačkom postupku u radu koja glasi:

Umetnički performans je najstarija umetnička forma, koja je pratila razvoj umetnosti od njenih začetaka, prilagođavajući se društvenim odnosima i istorijskim konstelacijama, menjajući izražajne i strukturalne elemente, ali zadržavajući temeljne organizacione postulate, koji su se izdvojili kao bazični ekvivalenti, predstavljajući okosnicu dela. Interaktivnost i multimedijalnost su srž i tkivo umetničkog performansa, koji su ostali ekvivalentne odrednice od prvih zabeleženih oblika umetničkog izraza do današnjih dana. Interaktivnost i multimedijalnost su odrednice koje podrazumevaju sažimanje više umetničkih iskaza, od kojih je najkonstantniji muzički izraz. Muzika je konstanta koja je označavala rukopis umetničkog performansa i predstavljala njegov krovotok. Muzika i umetnički performans su jedinstven organizam u kome influentnost spoljašnjih ili unutrašnjih činilaca uslovljava primarno ili prateće mesto u definitivno strukturiranom delu. Konstante koje su ga određivale uslovile su da se elementi umetničkog performansa involviraju u temelje kulture i umetnosti čovečanstva.

Na istraživačkom putu ka dokazivanju ili opovrgavanju hipoteze, bilo je neophodno da se objasne terminološke nedoumice i nejasnoće termina *performans* i napravi distinkcija između osnovnog značenja pojma *performans* (izvođenje predstava) i umetničkog performansa. Analiza studija performansa i studija izvođačkih umetnosti sprovedena je u istraživanjima i studijama Ričarda Šeknera, Viktora Tarnera, Aleksandre Jovićević, Ane Vujanović, Alda Milohnića,

Marvina Karlsona i Miška Šuvakovića. Ključne postavke iz radova ovih autora prošle su kroz sintetičku obradu, kako bi se stiglo do operativne definicije pojma - umetnički performans. U koncipiranju definicije umetničkog performansa, polazni postulati su pronađeni u Šeknerovim i Tarnerovim objašnjenjima kulturalnog performansa, čije je esencijalno značenje predstavila Aleksandra Jovičević u studiji *Uvod u studije performansa* objašnjavajući kulturalni performans „kao bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja, koja su posebno pripremljena za prikazivanje.“ U definiciji kulturalnog performansa mogli su da se pronađu elementi umetničkog performansa, ali i svakog drugog kulturalnog događaja koji je pripremljen za prikazivanje (politički mitinzi, modne revije i brojna druga medijalizovana izvođenja). Šeknerovim sociološko-antropološkim i filozofskim pristupom studijama izvođenja napravljena je distinkcija između izvođenja (*performance*) i umetničkog izvođenja (*performance art*). Kada je teoretski postavljena ograda između izvođenja i umetničkog izvođenja, umetnički performans je postao tema interesovanja teoretičara i istoričara umetnosti, koji su ga analizirali kao formu izvođačke umetnosti, tražeći sličnosti i razlike koje se javljaju i uslovljene su strukturom, umetničkim jezikom i formom prenošenja umetničke poruke. U tom kontekstu, umetnički performans je nekim elementima umetničkog izraza mogao da se približi definiciji teatra, ali nikako nije mogao da se sagleda kao podvrsta ili vrsta teatarskog izvođenja. Miško Šuvaković, Hans– Tis Leman i Mark Fortijer teoretski uobličavaju razlike između teatra i umetničkog performansa, potvrđujući da umetnički performans ne može da se svrsta u istu izvođačku grupu sa teatrom.

Kada se 80-ih godina prošlog veka na polju studija performansa profilisalo više teorijskih platformi (francuska kritička teorija, studije kulture, teorijska psihoanaliza performansa, feminističke studije) pojavile su se i brojne definicije umetničkog performansa koje su u sebi nosile odrednice pravca iz koga su potekle. Preko teorijskih postavki RouzLi Goldberg mogli su da se postave okviri definicije umetničkog performansa. Autorka smatra da je umetnički performans otvorno delo u kojem umetnici iz različitih oblasti stvaralaštva mogu da eksperimentišu sa svojim najradikalnijim idejama i da uvek nađu put do publike. Rezimirajući svoje stavove o umetničkom performansu RouzLi Goldberg je naznačila da je umetnički performans anarhično, otvoreno polje kulture koje se protivi preciznoj definiciji. Prihvatanjem njene definicije kao baze istraživačkog postupka, istraživanja strukture i forme umetničkog performansa kao „otvorenog polja kulture“ nametnula su obavezu da se determinišu gradivni

elementi tog polja, i da se, shodno navedenoj hipotezi, otkriju konektivni kulturološki sadržaji u kojima je interaktivnost vezivno tkivo dela. Struktura umetničkog performansa koja usmerava pažnju analitičara na unutrašnju dinamiku odnosa interpoliranih elemenata, korespondira sa strukturalnom dinamikom teksta i jezika, kao i sa unutrašnjom konstelacijom mentalnog sistema čoveka.

Lingvističke teorije koje su se bavile tekstem kao pisanim oblikom ljudske komunikacije i jezikom kao govornom ekspresijom, sferu interesovanja su usmeravale ka otkrivanju osnovne jedinice, koja kao ćelija u živom organizmu, pokreće sve procese i učestvuje u izgradnji celovitog sistema. Konceptualno, sličan predmet interesovanja pokazao je tvorac psihoanalitičke teorije, usmerivši pažnju na strukturalne odrednice mentalnog sistema čoveka. Strukturalne odrednice ta dva velika teoretska sistema koja su imala značajnog udela u oblikovanju kulturalnog sadržaja u Evropi i Severnoj Americi u XX veku, korišćene su u radu kao deskriptivni elementi pomoću kojih je opisivana struktura umetničkog performansa. Lingvističke teorije su se razvijale na osnovama istraživanja Ferdinanda de Saussura i njegovim postulatima o osnovnoj složenoj jedinici jezičke strukture, koju čine spojevi glasovnih fenomena kojima se nešto označava sa označenim pojmom. Uvođenjem pojmova *označitelja* i *označenog*, razvija se semiologija kao nauka o znaku, koja se sa jezičkog znaka širi na simbole i znake kojima se objašnjavaju sociološki, filozofski, logički i psihološki pojmovi. Kada je Čarls Sanders Peirce u svojim studijama izmestio znak izvan jezičkog okvira i pokrenuo ideje o znaku kao funkcionalnoj i racionalnoj tvorevini koja definiše svaki tekst, bez obzira na koju se ljudsku delatnost odnosi, znak je postavljen kao konektivni element između različitih vrsta tekstova. Svaki umetnički tekst (muzički, literalni, filmski, likovni) sagledava se kao skup znakova i svoj konačni identitet dobija kroz prožimanja sa drugim umetničkim tekstovima. Dinamika prožimanja označava se kao intertekstualnost, pomoću koje je, racionalnim mehanizmima objašnjavan doživljaj umetničkog dela. Strukturu umetničkog dela čine znaci koji su postojali u drugim umetničkim delima, raspoređeni po dugačijim principima. Pojam intertekstualnosti je otvorio novo poglavlje u tumačenju umetničkog teksta, a analogno tome, i umetničkog dela. Umetničko delo i umetnički tekst prestaju da postoje kao konačni rezultati i percipiraju se kao trenutak u kome se na jedan način čita tekst ili tumači delo, koji u sledećem trenutku poseduje sposobnost da se pročita ili opservira na drugi način. Mogućnost otvaranja granica teksta ili dela ostvaruje se pomoću *hiperteksta*. Teoretski stavovi Rolana Barta i Julije Kristeve proširili su

koncept *označitelja i označenog*, dajući mu filozofsku, sociološku i antropološku notu. Stvaranje umetničkog dela ili pisanje teksta prolazi kroz označiteljski proces. Terminom „proces“ označavaju se otvorene granice umetničkog dela koje ne ograničava vreme i mesto nastanka. U takvom kontekstu hipertekst predstavlja svojevrstan medij i ne služi jednostavnoj diseminaciji informacija, već mu je uloga da pronade nove uslove za protok i razmenu ideja. Kristeva uvodi pojam *koda* koji implementira tekst u sve vidove delatnosti i postaje civilizacijska odrednica pomoću koje može da se pročita svaki tekst. Kodiranje teksta i intertekstualnost koja se provlači kao veza između kodova omogućavaju da se umetnički korpus čitave civilizacije shvati kao neprekinuti niz, koji u svojoj strukturi nosi obeležja, zajednička za sva umetnička dela. Uvođenjem pojam *ideologem*, preko kojeg se prenose informacije iz različitih vremenskih epoha, Kristeva je pomogla da se pojmovi intertekstualnosti i interaktivnosti sagledaju kao ključni pojmovi za razumevanje umetničkih poruka o umetničkom delu kao segmentu velikog kulturalnog mozaika u kome su svi delovi povezani zajedničkim strukturalnim znakom. Deo tog mozaika je i umetnički performans, čije razuđene izražajne forme nose zajedničku odrednicu-interaktivnost. Interaktivnost (intertekstualnost) u tekstu je određena znakom, u kome su sadržani njegovi strukturalni elementi - *označitelj* i *označeno*. Budući da tekstualnu interaktivnost omogućava znak, analiza interaktivnosti u umetničkom performansu krenula je od detekcije znaka i njegove strukture. Pošto osnovni postulati teorija teksta apostrofiraju znak kao kategoriju koja omogućava otvorenost granica teksta, bilo je neophodno da se u radu otkrije koja kategorija omogućava otvorenost granica umetničkog performansa, odnosno, ko (ili šta) predstavlja znak. Pošto je znak u teorijama teksta složene prirode, ekvivalent složene prirode znaka u umetničkom performansu predstavljao bi sam umetnik, odnosno njegovo telo jer se pomoću njega „piše“ tekst performansa.

Telo umetnika u ulozi znaka prolazi kroz označiteljski proces u kome se vrši transformacija biološkog u scensko telo, koje postaje objekat u subjektivnom stvaranju umetničkog dela, da bi se posle procesa dekomponovanja, predstavilo kao umetničko delo. Scensko telo koje je postalo znak, u svom kodu sadrži zapis socijalnih relacija iz kojih potiče i zapis ličnih, svesnih ili podsvesnih sadržaja. Kao znak, telo umetnika može da se eksponira kao celovit objekat, a može određenim delovima tela da modelira strukturu dela. Kao znak umetnik može da koristi lice, čija mimika, izolovano od ostalih delova tela formira privremenu autonomnu konstelaciju. Ekstremiteti, nezavisno od lica, mogu pojedinačno ili u sadejstvu pokreta da predstavljaju

znak/znake. Kada se telo umetnika sagleda kao niz nezavisnih znakova, svaki od njih se eksponira kao *označitelj* strukturalnog subjektiviteta, i istovremeno, svaki od njih je *označeno*, jer se nalazi pod uticajem drugog subjektiviteta. Analiza postavljenih teoretskih postulata izvršena je na umetničkim performansima poznatih performansa umetnica poput Joko Ono, Marine Abramović i Đine Pane.

Analizom umetničkog performansa Joko Ono, *Lightning* čiji je sadržaj predstavljala jednostavna manuelna radnja uzimanja i paljenja palidrvaca uz verbalne naloge umetnice koje je slala svojim rukama, o pokretima koje treba da izvrše kako bi palidrvce bilo upaljeno. Rukopis ovog performansa prezentovao je strukturu koja odgovara semiotičkoj strukturi teksta. Umetnički performans *Sky pieces to Jesus Christ*, predstavlja primer u kome scensko telo umetnice gestovnim jezikom predstavlja tekstualni i znakovni sistem.

Marina Abramović je svoje scensko telo predstavljala kao telo/tekst, telo/znak i telo hipertekst. U umetničkom performansu *The House With The Ocean View* umetnica predstavlja svoje scensko telo kao tekst, sedeći, ležeći, presvlačeći se, obavljajući fiziološke potrebe u improvizovanom domu, u galeriji, dok ju je stotine ljudi posmatralo. Njeno telo/tekst je intenzivno komuniciralo sa publikom u ulozi teksta otvorene strukture. Iako su telo/tekst umetnice i telo/tekst publike različite strukture, njihova komunikacija je bila moguća zahvaljujući emocijama u ulozi hiperteksta.

Sentimental action, umetnički performans Đine Pane pokazao je kako minimalni telesni pokreti mogu da prenesu veliki broj znakovnih poruka. Proizvodnju novih znakova u strukturi teksta, umetnica je manifestovala ubadajući svoje telo trnjem ruže. Krv koja je kapala po haljini umetnice predstavljala je novog *označitelja* u komunikaciji sa *označenim* (tkaninom haljine). Telo/znak u umetničkom performansu, elementom *označitelja*, uspostavlja komunikaciju sa publikom u ulozi *označenog*. Subjekt *označenog* (publike) je kompleksno, pošto je nosilac kulturoloških, istorijskih i subjektivnih odrednica svakog pojedinca iz publike. Pošto je subjekat *označenog* sačinjen od mnogih subjekata sa različitim karakteristikama, komunikacija između *označitelja* (umetnika) i *označenog* (publike) ne može da se odvija po unapred koncipiranom planu. Preko procesa dekodiranja ostvaruje se komunikacija znaka/publike sadržanog od više označitelja i označenih, i znaka/umetnika koji sa publikom komunicira preko označitelja i

označenih sopstvenog tela. Kroz brojne označiteljske procese nastaje umetničko delo, čija je struktura dinamična i otvorena.

Struktura umetničkog performansa analizirana je u radu i sa nivoa još jednog, civilizacijski značajnog teorijskog koncepta – psihoanalitičke teorije. Ova teorija je konceptom o složenoj strukturi psihološkog sistema čoveka dala veliki podstrek umetnicima da u umetničkim delima predstave, osim čulnima dostupnih sadržaja, i sferu mentalnog sistema koja nije pod kontrolom svesti. Umetnički performans u svom izražajnom diskursu teži da spoljašnjom akcijom usmeri pažnju posmatrača ka unutrašnjim predstavama i slikama kreiranim u intenzivnoj komunikaciji osnovnih strukturalnih elemenata (*ega, ida i superega*) psihičkog sistema. Pošto je umetnički performans umetnost akcije, a akcija je konstrukt kognitivnih, konativnih i emotivnih sistema koji determinišu pravce ekspresivnosti umetničkog dela, psihoanalitička teorija može preko svojih teorijskih postulata da objasni strukturu i ekvivalente akcije.

U umetničkom performansu, telo umetnika, kao biološki sistem, produkuje energiju koju transformiše u akciju. Ta energija, označena je kao *libido* u literaturi klasične psihoanalize. Libido kao energetski konstrukt postaje umetničko delo u umetničkom performansu. U stvaralačkom procesu performansa umetnika energija libida se polarizuje po principima ontološke matrice, omeđene osnovnim instinktima: *Erosom* i *Tanatosom*. Scensko telo umetnika postaje poprište sukoba polarizovanih energetskih sila - *Erosa*, energije stvaranja i *Tanatososa*, energije destrukcije. Pokrenuto ovim instinktima, koji nisu uvek otvoreno suprotstavljeni, telo performansa umetnika eksponira svakim svojim segmentom događaje, doživljaje i osećaje, koji svaki za sebe predstavljaju poseban entitet i posebno delo. Takva dinamika eksponira telo performansa umetnika kao pozornicu, na kojoj svaki njegov deo ima ulogu određenu delovanjem dva suprotstavljena instinkta. Interakcijom između *Erosa* i *Tanatososa* nastaju brojne ekspresivne situacije, kojima performans umetnik može da prikaže spektar osećanja, rituala, simbola i magijskih radnji. Sav taj složeni repertoar energetskih produkata libida, performans umetnik uobličava u umetničko delo. Sigmund Frojd je umetnički stvaralački čin objasnio kao akciju umetnika koji koristi talenat, kako bi se oslobodio pritisaka energije *nesvesnog*, transformišući je u energiju stvaranja. Praćenjem ovog stava tvorca psihoanalize, stiglo bi se do nivoa sa koga bi umetnički performans predstavljao projekciju neosvešćenih sadržaja performansa umetnika, čime bi se reprezentovao kao autistična inscenacija, čija je estetika u službi zaštite svesne instance

ličnosti umetnika od dezintegracije. Pošto cilj ovog rada nije bio usmeren na psihološku analizu performans umetnika, već na analizu strukture umetničkog performansa, korišćenjem psihoanalitičkih postulata, analitički postupak je realizovan uz pomoć Lakanove neoanalitičke teorije. Govoreći o *nesvesnom* kao lingvističkoj kategoriji, Lakan tezu o nesvesnom približava Sosirovom učenju o znaku i njegovim strukturalnim komponentama - *označitelju* i *označenom*. Lakan predstavlja znak mnogo složenijim ekvivalentima, jer u njegovom konceptu *označitelj* i *označeno* nisu u dijalektičkom odnosu i ne ostvaruju kompatibilnu interakciju. Pošto je komunikacija *označitelja* i *označenog* fluidna, u procesu označavanja se događa da *označeno* ostane nekompletno označeno. Lakanove postavke o nekompletnom procesu označavanja i „*označitelju* koji zastupa subjekat za drugog *označitelja*“ (Lakanova definicija označitelja) omogućile su, da se u radu dela umetničkog performansa analiziraju sa pozicija dinamičkih interakcija dva označitelja. Preko njih se stiglo do tumačenja umetničkog performansa kao dela koje nikada nije završeno, jer se proces označavanja nikada ne završava, pošto razlika između prvog i drugog *označitelja* predstavlja potencijalno mesto odsustva drugog *označitelja*. Ova filozofska postavka Žaka Lakana, primenjena na proces tumačenja dinamike umetničkog performansa, omogućila je da se *nesvesno* razume kao *označitelj* koji se nalazi u neprekidnoj potrazi za novim *označiteljem*. *Nesvesno* kao *označitelj* može da se ostvari preko novog *označitelja* koje predstavlja *svesno*. *Svesno* i *nesvesno* performans umetnika, kao dva *označitelja* svoj dinamski odnos ostvaruju telesnom ekspresijom. Telo povezuje dva *označitelja* (*svesno* i *nesvesno*) kako bi u njihovoj interakciji nastalo umetničko delo. U svetlu nezavršenog procesa označavanja, umetnički performans se eksponira kao umetničko delo koje nije završeno, u kome, u interakciji podsvesti i svesti kao *označitelja* uvek ostaju neki elementi koji podstiču nova pitanja i rađaju nove ideje. Zbog nezavršenog procesa označavanja granice umetničkog performansa su otvorene za označavanje sa novim označiteljima (drugim umetničkim formama) zbog čega može da se posmatra kao umetnički produkt koji poseduje potencijale da kreativnim konekcijama učini bliskim, naizgled nepomirljive umetničke forme. U potrazi za novim označiteljem umetnički performans može da pređe granice umetnosti i u svoje okvire primi sadržaje naučnih i društvenih disciplina. Zahvaljujući nezavršenom procesu označavanja umetnički performans je istraživačka, nekonvencionalna, analitična i iznad svega humana umetnost.

U radu je analizom dela performans umetnica Joko Ono i Marine Abramović praktično prikazana morfologija podsvesne i svesne instance, označene postulatima Frojdove i Lakanove psihoanalize. Otkrivene su konteplativne, strukturalističke, egzistencijalističke, racionalističke, globalističke i prosvetiteljske ideje, kojima je potvrđeno da umetnički performans u svom konceptu nosi neiscrpan repertoar pitanja na koja odgovori mogu da se traže u svim oblastima ljudske delatnosti.

Bazična postavka prve hipoteze u radu, da je umetnički performans najstarija umetnička forma, dokazivana je sintetičkom analizom tekstova iz istorije umetnosti koji su pratili razvoj umetnosti i kulture od primarnih ljudskih zajednica od današnjih dana. Analiza istorijskog koncepta performansa započeta je istraživanjem konteksta rituala, koji su nastali u plemenskim organizacijama u ranom razvojnom periodu ljudske svesti, opterećene mnogim nepoznicama i strahovima. Ritualne radnje i ritualno izvođenje javili su se kao simboli vere i lojalnosti usmereni ka nadnaravnim silama. Ritualne radnje su izvođene po unapred utvrđenim pravilima, koja su imala simbolno značenje. Koncept rituala je imao multimedijalni i interaktivni karakter. Sadržao je muzičke, plesne i govorne elemente uz potkrepljenje svetlosnim i zvučnim efektima. U nekim izvođačkim sekvencama menjala se izvođačka dinamika, izmenom uloga posmatrača, koji su postajali aktivni izvođači. Ovakvim prestrukturiranjem uloga definišu se prvi oblici interaktivnosti. Svi naznačeni elementi su prepoznatljiv sadržaj umetničkog performansa.

U antičkoj Grčkoj ruralna plemena koja su se bavila zemljoradnjom i stočarstvom izvodila su ritualne radnje kao obavezu koju su osećali prema bogovima. Rituali grčkih plemena, kao i rituali svih ostalih plemenskih organizacija, izvođeni su na otvorenom. Izvođači su svojim telima obrazovali krug, u kome su uz muziku, posebno „režirane“ pokrete, i tekst koji je sadržao reči zahvalnosti bogovima, prikazivali scene iz svakodnevnog života. Sa razvojem gradova i pojavom novih društvenih slojeva (velikaši, učeni ljudi, trgovci, robovi) ritualne radnje dobijaju složeniju formu. Muzika se izvodi na instrumentima i javljaju se horske pesme i igre koje su posebno bile koncipirane za obred žrtvovanja. Ritualna izvođenja bila su posvećena bogu Dionisu, koji je predstavljao veoma važnu figuru u grčkoj mitologiji. Personifikovao je radost, slobodu i želju za uživanjem. U izvođenju predstava posvećenih Dionisu, osećanja i poruke su izražavane pesmom, plesom i muzikom. Izvođači su nosili maske, kako bi simbolično prikazivali različite karaktere. Osim ritualnih elemenata, u ovim izvođenjima se uočavaju i začeci dramskih momenata, koji se

usložnjavaju tokom V veka p. n. e, kada se uobličavaju dve velike dramske forme: tragedija i komedija. Izvođene su multimedijalno i interaktivno uz prisustvo rituala, koji su prevalentno odlikovali komediju. Ritualnim radnjama u komediji je slavljeno rađanje i novi život uz obilje senzualnih i seksualno naznačenih slika. U izvođačkim formama antičke Grčke nedvosmisleno se uočavaju elementi, koji će se mnogo vekova kasnije definisati kao odrednice umetničkog performansa. Multimedijalnost se manifestuje učešćem više umetničkih formi (muzika, ples, govorne sekvence) koje se dopunjavaju i podržavaju. Interaktivnost koja se uočava tokom izvođačkog procesa obuhvata izvođače i publiku, što je strukturalno važna odrednica umetničkog performansa.

Ovakav izvođački koncept prenosi se sa Grčke na Rim, gde je multimedijalnost i interaktivnost manifestovana formom spektakla, kako bi se prezentovala ekonomska i vojna moć imperije. Raspadom Rimskog carstva i ozvaničenjem hrišćanstva, menjaju se kulturalna pravila. U umetnosti ranog hrišćanskog perioda multimedijalnost i interaktivnost ustupaju mesto vokalnom izvođenju religioznog sadržaja. Vokalna muzika bila je tematski jednoznačna - veliča stradanje Isusa Hrista i njegovu žrtvu koju je podneo za spas čovečanstva.

Van uticaja crkve, po evropskim gradovima, pojavljuju se grupe uličnih zabavljača, koje putuju od jednog do drugog mesta, zabavljajući ljude svojim predstavama. Izvođački koncept je bio multimedijalan. Predstavljane su tačke žongliranja, plesa, pevanja, glume, kao i cirkuske akrobatske veštine. Ulični zabavljači oživljavaju izvođačke prakse antičkog doba, predstavljajući svoja dela na svakom mestu gde je bilo publike, prilagođavajući ih ukusima i željama gledalaca i motivišući ih da i sami u njima učestvuju. Izvođačke forme srednjovekovnih uličnih zabavljača u svojoj strukturi nose elemente umetničkog performansa koji se eksponiraju kroz multimedijalnost (više oblika izvođenja), neposrednu komunikaciju sa publikom i uz promovisanje još jedne strukturalne instance umetničkog performansa - principa „ovde i sada“.

U eri renesanse javljaju se nove izvođačke forme. Reprezent novog umetničkog izraza - madrigal, koji se najpre javio kao produkt narodnog stvaralaštva u seoskim sredinama i izvođenja *a capella*. Kada je dobio muzičku pratnju, eksponirao se kao jednostavno muzičko-scensko delo, čiji su sadržaji pratili aktuelna društvena zbivanja. Sižei madrigala nosili su dramske ili elemente komedije. Madrigalska komedija, u čijoj su se strukturi našli elementi *komedije del arte* i muzike, satiričnim i komičnim sadržajima uveseljavala je sitne trgovce,

seljake i zanatlije, najpre u gradovima-državama na Apeninskom poluostrvu, da bi svoj uticaj proširila gotovo po čitavoj Evropi. Obrazovani i bogati sloj stanovnika gradova Apeninskog poluostrva, nije se zabavljao uz jednostavne madrigalske kalambure, već je težio da izvođačku praksu obogati novom formom izraza koja bi prezentovala naraslo interesovanje za antičku umetnost. Poštujući nastojanja firentinskog plemstva, kompozitor Jakopo Peri, krajem XVI veka stvara prvu operu. Od tog perioda do današnjih dana, 420 godina opera predstavlja izvođačku paradigmu multimedijalnosti. Od *Dafne* Jakopa Perija do na primer *Atlasa* Meredith Monk, opera je prošla dug put na kome je svoje izražajne forme prilagođavala epohama kroz koje je prolazila, zadržavajući u svojoj strukturi multimedijalnost i interaktivnost kao krucijalne odrednice. Od XVI veka do današnjih dana opstaje kao najkompleksniji oblik sinkretizma u umetnosti. Sažima i objedinjuje širok opseg umetničkih izraza. Složeni muzički iskazi koje predstavlja orkestar, pevači koji vokalnom interpretacijom i glumom dočaravaju sadržaj dramskog teksta, baletski igrači koji telesnom ekspresijom otvaraju mogućnosti za nove interakcije uz scenske efekte i kostim, u izvođačkoj sinergiji, predstavljaju operu kao umetničko dostignuće koje u svakom vremenskom razdoblju stiče poštovaoca. Već četiri veka opera se eksponira kao multimedijalno delo koje, iako sadrži kanonizovanu formu, ostavlja u svojoj slojevitoj strukturi mogućnosti za eksperimente i nove izraze. Od ere baroka, preko klasicizma, romantizma, impresionizma, ekspresionizma, neoklasicizma minimalizma, postmodernizma okupira recepciju gledalaca raznovrsnošću i složenošću muzičkog iskaza, velikim scenama predstavljenim formom spektakla, inspirativnim baletskim pasažima i shematizovanim sadržajima libreta u kojima je čovek često igračka u rukama sudbine. Njeni strukturalni elementi su savršeno uklopljeni kao mozaik, ali svaki od njih u sopstvenoj strukturi sadrži elemente koji mogu da ga eksponiraju kao autonomno umetničko delo. Libreta, arije, dueti, baletske tačke i horske deonice odvojile su se od korpusa mnogih opera i postali nezavisna dela, od kojih su neka etablirana kao deo masovne svetske kulture (Vinska pesma, Žena je varljiva, Habanera, Hor Jevreja). Složenost i fleksibilnost njene strukture omogućili su joj vitalnost i stvarali uslove za konekciju sa drugim umetničkim formama. Društveni uslovi su menjali odnos konzumenata umetničkih proizvoda prema operi. U XIX veku je u zenitu popularnosti, dok XX vek okreće pažnju stvaralaca umetničkih dela i publike ka novim izražajnim sredstvima i drugačijim produktima kulture. Performans umetnici na kraju XX i početkom XXI veka u svoj stvaralački opus ugrađuju i operu, smatrajući da njena multimedijalnost i interaktivnost treba da se koriste kao modeli za novi izvođački koncept

umetničkog performansa. Performans umetnici su indirektno povezali umetnički performans i operu strukturom, modernom formom i izrazom. U operi su sadržani, osim multimedijalnosti i interaktivnosti i mnogi drugi elementi umetničkog performansa (simbolne predstave, ritualne radnje, označiteljski procesi, medijativnost). U operi su čuvani i korišćeni kao njeni označitelji, kako bi u umetničkom performansu prošli kroz nov označiteljski proces, zastupajući subjekat (operu) za drugog označitelja (delo koje pripada korpusu umetničkog performansa). U tom korpusu nalaze se opere Roberta Vilsona, Lori Anderson i Meredith Monk kao novi označitelji, koji se nalaze u nezavršenom procesu označavanja sa starim označiteljem (klasičnom operom).

U XX veku, ideje inspirisane tehnološkim dostignućima, utiču na nove umetničke pokrete čiju suštinu čini negacija institucija umetnosti i postojećih umetničkih formi. Futurizam, uokviren revolucionarnim idejama o neophodnosti rata i agresivnim stavovima prema institucijama umetnosti i institucionalizovanim izražajnim umetničkim formama, promovise umetničko delo kao odraz industrijske kulture. Nju karakteriše brzina, pokret i estetika koju ne označava čulna priyatnost već kognitivni proces koji proizvodi značenje. U *Manifestu pozorišta varijetea* u kome su predstavljene ideje o futurističkom pozorištu, prvi put u istoriji umetnosti je u pisanoj formi decidno navedena ideja o aktivnoj ulozi publike, na kojoj su insistirali umetnici performansa. Publika, prema rečima idejnog tvorca futurizma Filipa Tomaza Marinetija, treba da napustu ulogu vojaera i da sarađuje sa glumcima kako bi se radnja pozorišnog komada odvijala simultano, na sceni i u publici. Marinetijevi stavovi iz navedenog manifesta mogu da se posmatraju kao temeljne platforme u teoretskim postavkama, koje su se formirale čitavih pedeset godina pre nego što je teoretska praksa usaglasila stavove o elementima koji definišu umetnički performans kao autonomnu umetničku formu. Praktične potvrde futurista kroz umetničko stvaralaštvo, manifestovale su se kroz dela ruskih/sovjetskih kubofuturista koji su stvarali posle Oktobarske revoplucije. Svojim delima prenosili su ideje avangarde o umetnosti koja treba da se predstavi kao deo životnih procesa, da ne ulepšava i falsifikuje događaje, već da bude objektivni, racionalni i angažovani svedok, koji će životne događaje da predstavi umetničkim jezikom i da ih približi svim slojevima stanovništva. Rukovođeni ovim idejama ruski/sovjetski umetnici stvaraju multimedijalna i interaktivna dela predstavljajući ih preko filmske, pozorišne i likovne umetnosti. Iako se koncept postrevolucionarne političke ideologije provlačio kroz umetnička dela, njihova originalnost i izražajnost su predstavljaji novi umetnički diskurs, koji je nosio sve elemente umetničkog performansa.

Dadaizam, nastao kao umetnički oblikovan vapaj za smislom u ratom zahvaćenoj Evropi (Prvi svetski rat), umetničke principe predstavlja manifestom koji se etablira kao integrativni deo umetničkog procesa. Umetnost prestaje da bude samo proizvod stvaranja umetnika, umetnost se predstavlja kao filozofska, sociološka i psihološka misaona aktivnost, koja prati ideju o sveobuhvatnim tokovima umetnosti, nedeljivim od tokova života. Dadaistički umetnički produkti su konceptom veoma bliski performans umetnosti. Dada je kao i umetnički performans, umetnost akcije. Dada je, kao i umetnički performans, radoznala i istraživačka umetnost koja ne podleže konvencijama. Dada i umetnički performans estetske vrednosti podređuju idejnom konceptu, a vodeća paradigma im je ideja. Dišanov koncept redimejda može da se postavi u analognu ravan sa telom performans umetnika koje je nominovano kao umetničko delo.

Nadrealistički porket koji u umetničkom stvaralaštvu promovise značaj snova, podsvesti i mašte, preko rituala i simbola postiže intrigantnu ekspresivnost. Interaktivnost i multimedijalnost u predstavama koje su žanrovski predstavljale vodvilj (veoma popularan između dva svetska rata) realizovane su preko akrobatskih, plesnih muzičkih i govornih elemenata. Značajna pozorišna i filmska dela stvarana po nadrealističkim umetničkim principima sadržala su u svojoj strukturi elemente umetničkog performansa.

Obrazovna institucija Bauhaus, čiji su se ciljevi i zadaci odnosili na reformu tradicionalne umetničke paradigme, okupila je oko zajedničke ideje brojne inventivne stvaraoce, koji su svoje aktivnosti realizovali kroz radioničarski rad. U scenskoj radionici princip interdisciplinarnosti bio je vodeći diskurs. Idejni koncept realizovan kroz brojne predstave odnosio se na poziciju izvođača, koji je trebalo da bude ravnopravan sa ostalim elementima predstave. Ideje su realizovane dinamičkim i ritmičkim postupcima koji su spajali brojne oblikovne elemente. Bili su ravnopravno zastupljeni komični, tragični, cirkuski i trivijalni elementi uz podršku svetla, zvuka, boja, mehaničkih i tehničkih sredstava. Koncept predstva Bauhaus institucije sadržao je ideje da predstava treba da se odvija u direktnoj interakciji izvođača i publike.

Posle Drugog svetskog rata umetnici sa obe strane Atlantika eksperimentišu sa umetničkim formama i sadržajima u potrazi za umetničkim iskazom koji će pokretati refleksivnost i introspektivnost kod gledalaca. Uobličavaju se težnje za reformama, kako umetničkih institucija, tako i odnosa stvaraoaca dela i konzumenta dela. Jozef Bojs, Iv Klajn i Pjero Manconi su radikalnom promenom stava prema umetničkom delu, tehnikama i materijalima stvaranja,

promovisali ljudsko telo kao materijal umetničkog rada. Označavanje tela kao umetničkog dela i rad sa telom i na telu, predstavljalo je okvir za definiciju umetničkog performansa, koju su teorije umetnosti dopunjavale i davale joj funkcionalnu formu.

Konceptualizam, kao otpor narastajućoj društvenoj težnji da umetničkom delu odredi ekonomsku i tržišnu vrednost, privukao je umetnike koji su na umetničku scenu postavili sopstveno telo, kao materijal za oblikovanje i prikazivanje. Radikalnim otklonom od tradicionalnih materijala koji su korišćeni za realizaciju umetničkog dela, definiše se pravac u umetnosti u čijem se centru zbivanja nalazi umetnikovo telo. Iz korpusa izvođačkih umetnosti u kojima je telo predstavljalo prevalentni ekspresivni diskurs, izdvaja se nova forma, oslobođena premisa drugih izražajnih elemenata, definisana kao umetnički performans. Od 70-ih godina prošlog veka, kada je označen kao specifična umetnička praksa u studijama izvođenja i teorijama kulture, umetnički performans se etablirao kao vitalna, razuđena, ekstrovertna, prilagodljiva i provokativna umetnička forma. Evidentna je influentnost umetničkog performansa na druge umetničke oblike i izvođenja koja ne pripadaju korpusu umetnosti. Medijatzacija i spremnost da se lako i brzo prilagođava tehnološkim, ekonomskim, političkim i kulturološkim promenama, omogućavaju umetničkom performansu respektabilno i nezaobilazno mesto u kulturi i umetnosti savremene civilizacije.

Od rituala, prvobitnih ljudskih zajednica, ditiramba, tragedija i komedija antičke Grčke i Rima, srednjovekovnih uličnih zabavljača, komedije del arte, madrigala, opere, futurističkih, kubofuturističkih i nadrealističkih predstava, Bauhaus scenskih radionica, do spektakla Roberta Vilsona i Lori Anderson, muzika je predstavljala integralno tkivo performansa. Analitičkim i sintetičkim postupcima kroz istoriju izvođenja i istoriju umetnosti, prva hipoteza u radu je potvrđena.

Druga hipoteza u radu glasi: Ako se umetnički performans sagleda kao tekst, čiji su strukturalni elementi različiti znaci, jedan od njih je i muzika. Kako svaki znak u svojoj suštini sadrži označitelja i označeno, i muzika kao znak ima sopstvenog označitelja i označeno. Umetnički performans kao otvoreni tekst, pomoću sopstvenih znakova uspostavlja relacije sa drugim tekstovima (publikom i medijskim tekstovima, prostorom u kome se izvodi i teorijskim tekstovima koji ga označavaju). Istovremeno svaki znak u muzičkom performansu/tekstu može da bude u interakciji sa drugim znacima tog teksta. Dinamička konstelacija znakova u umetničkom performansu/tekstu, uslovljava da se tekst uvek „piše i čita” na nov način. Svaki od

znakova u označiteljskom procesu, u jednom trenutku može da se eksponira i kao hipertekst, sa sopstvenom znakovnom strukturom. Muzika kao hipertekst u umetničkom performansu može da perzistira nezavisno od ostalih elemenata performansa, može da služi njihovoj konektivnosti i može da podstakne izražajnost svakog elementa. Ako može da se nađe u navedenim pozicijama, onda muzika u umetničkom performansu može da bude označitelj i označeno, a može da zastupa subjekat (umetnika, tekst) za drugog označitelja.

Proces potvrđivanja ili odbacivanja hipoteze prošao je kroz analizu dela performansa umetnica poput Lori Anderson i Meredit Monk, kroz analizu umetničkog opusa kompozitora i pijaniste Bendžamina Jusupova i kompozitorke i interpretatorke tradicionalne muzike Svetlane Spajić.

Kroz proces analize obimnog i kompleksnog dela Lori Anderson konstatovano je da je umetnica, uz stvaranje umetničkih dela sticala i zavidno obrazovanje iz filozofije i istorije umetnosti. Potreba za obrazovanjem koje nije striktno vezano za umetnost, nastala je iz shvatanja umetnosti kao velikog otvorenog sistema u kome se neprekidno odigravaju horizontalne i vertikalne interakcije. Stečeno znanje i umetničke veštine prenosila je studentima koji su prihvatili njen koncept umetnosti. U umetničkom stvaralaštvu polazi od teze da je umetnost deo života, koja specifičnim jezikom predstavlja životne tokove i procese. Ovakvo shvatanje usmerava je da izraz umetničkih stavova predstavi preko umetničkog performansa. Koristeći, uz glas i pokret, i specijalno modeliranu violinu, Lori Anderson je svoje performanse predstavila kao semiološke intertekstove, u kojima su znaci (glas, pokret, svetlo) ostvarivali interakciju sa znakom/muzikom. Modelirani instrumenti su imali zadatak da dekodiraju svoje klasične zvučne zapise i proizvedu novi ton. Dekodirani zapis predstavlja hipertekst koji osnovnom tekstu daje novi kvalitet. Takvom strukturalnom intervencijom, Lori Anderson je u svojim performansima predstavila odnos muzike, jezika i teksta, po principima Rolana Barta koji su objašnjeni pojmovima *geno* i *feno* pesmom (*geno* pesmom je imenovano mesto na kome melodija radi na jeziku, a *feno* pesmom skup odlika koje proizilaze iz jezika i načina interpretacije). Isti izvor zvuka (muzički instrument) može da proizvodi zvuke različitog kvaliteta pod uticajem različitog *označitelja*. Preparirana violina simbolično predstavlja novi znak u semantičkoj strukturi umetničkog performansa/teksta. Uz stvaranje interaktivnih dela, Lori Anderson i sama ostvaruje brojne interakcije sa drugim umetnicima (filmskim stvaraocima, muzičarima svih žanrovskih

opredeljenja, dizajnerima, koreografima i audio-vituelnim stvaraocima). Na brojnim putovanjima širom sveta uz promociju sopstvenog dela, upoznaje kulturološke odrednice različitih etniciteta i pronalazi kodne oznake koje se protežu kroz svako vreme i svaku civilizaciju. Lori Anderson se prema umetničkom stvaralaštvu ne odnosi kao prema ličnom introspektivnom činu, čiji je cilj okrenut ka otkrivanju emotivnih i spoznajnih procesa koji se materijalizuju kroz umetničko delo. Njeno stvaralaštvo je racionalno osmišljeno i usmereno ka detekciji zajedničkih vrednosnih simbola, koji karakterišu savremenu civilizaciju i univerzalnih simbola koji opstaju u čovečanstvu kroz čitav period njegovog trajanja. Umetnički performansi Lori Anderson su filozofske priče ispričane multimedijalnim sredstvima savremene civilizacije. Njeni multimedijalni prikazi nisu autistične predstave namenjene malom broju ljudi, specifičnog senzibiliteta. Oni su masovni i spektakularni, usmereni ka velikom broju ljudi koji u direktnoj komunikaciji sa simbolnim predstavama, prepoznaju sopstvene doživljaje vezane za lična razmišljanja i vrednovanja sveta u kome žive. Umetnički performansi Lori Anderson predstavljaju apoteozu svim umetničkim formama. Muzika i glas su vodeći *označitelji* koji se neprestano nalaze u potrazi za *označenim*. Komunikacija *označitelja* i *označenog* je brza i promenljiva. Njihove interakcije se smenjuju kao figure u kaleidoskopu. Proces označavanja se nikada ne završava, jer se prilikom svakog izvođenja ostvaruje drugačija komunikacija označitelja. Muzika je predstavljena dejstvom različitih označitelja, koji stvaraju uvek drugačiju interakciju, predstavljajući novo muzičko delo. Označitelji predstavljeni savremenim tehnološkim sredstvima menjaju osnovne tonove instrumenata, određujući im pripadnost savremenoj tehnološkoj eri. Instrument koji reprodukuje tonski zapis, promenjen pod uticajem umetnutog označitelja, svojim izgledom i kodifikovanim mestom u istoriji umetnosti, predstavlja označitelja koji označava pripadnost prošlim civilizacijama. Muzika je istovremeno i *označeno* u komunikaciji sa vokalnom ekspresijom u ulozi *označitelja*. Muzika i glas su u fluidnoj komunikaciji koju prekidaju novi znaci (svetlo, video zapisi, kolaži, filmski inserti) čiji označitelji kreću u novu komunikaciju, pokrećući nov označiteljski proces u kome se ponovo menja uloga vodećih označitelja (muzike i glasa).

Umetnički performansi Lori Anderson predstavljaju sinergiju muzike (izvođene na posebno prepariranim instrumentima i instrumentima na kojima nisu vršene intervencije), glasa, zvuka, audio-vizuelnih produkata i svetlostnih efekata. Sadejstvom svih navedenih umetničkih i tehničkih medija, nastaje umetničko delo, reprezent savremene kulture u kojoj se vodeći diskursi

usmeravaju ka multimedijalnosti, interaktivnosti, intenzivnom i kreativnom kontaktu sa publikom, i simbolnom predstavljanju slika i događaja koji određuju vrednosti današnjice i nose elemente prošlih epoha.

Meredith Monk odnos prema umetnosti gradi od zavidne erudicije, širokog spektra interesovanja, raskošnog talenta i tumačenja životnih tokova kao kružne putanje koja nema početak ni kraj. Duboka introspektivnost i sposobnost da otkrije sve valere emotivnog spektra, reprezentovali su njena dela kao zapise univerzalnih simbola, koje je prikupila prelazeći vremenska i prostorna ograničenja. Interdisciplinarnost je centralna instanca njenog umetničkog rukopisa, neophodna u predstavljanju ideje o povezanosti i uzajamnosti celokupnog ljudskog iskustva. Idejni koncept promovise umetničkim performansom, kao formom koja ima potencijale da iznese njene ideje pred publiku i stručnu javnost. Umetničku viziju prenosi preko filmova, pozorišnih predstava, muzičkih komada i plesnih numera, u kojima nastupa kao vokalni izvođač i plesačica. Stvara umetnost koja ne trpi kliše i ukalupljenost u konvencionalne forme. Prezentuje je kao neprekidno kretanje i preplitanje formi i sadržaja. Eksperimentiše sa ritmom i harmonijom koristeći kao podlogu muzičke komade sa svih geografskih područja. Tradicionalna, klasična, popularna i avangardna muzika, nastale u različitim epohama i na različitim mestima, u delima Meredith Monk predstavljene su kao sinergija zvuka, kompatibilna sa svakom muzičkom formom i oblikom. Kao plesačica i koreografkinja, telom i pokretima prati muzički iskaz, ili kreira situacije u kojima muzički iskaz prati pokrete tela. Kao pevačica eksperimentiše sa sopstvenim glasom, tretirajući ga kao muzički instrument. Predstavlja ga kao diskurs ontogenetskog i filogenetskog određenja životnih tokova. Označava ga kao sredstvo za otkrivanje i aktiviranje prelogičke svesti, povezujući ga sa kolektivnim nesvesnim u kome su pohranjeni arhetipovi, mitovi i simbolne predstave. Umetnici sa ovih nivoa otvara pitanje o konceptu *ida*, apostrofirajući ga kao energiju sačinjenu od svih potisnutih sadržaja, kao i sadržaja koji su bili deo čovekovog iskustva pre njegovog rođenja. Prelaskom na teren psihoanalize, pokazuje veliku erudiciju i osnovno umetničko i ljudsko opredeljenje da stvara angažovana umetnička dela, koja svojom introspektivnošću usmeravaju gledaoce i analitičare umetnosti da prihvate poruku koju im šalje. Esencijalni sadržaj poruke odnosi se na tokove života i umetnosti, koji teku prožimajući se kružnim putanjama, bez kraja i početka. Definišući umetnost kao neiscrpn i izvor različitih formi komunikacije, Meredith Monk polazi od glasa kao univerzalnog znaka, koji predstavlja početak razvoja umetnosti i ljudske misli. Detaktujući glas kao znak,

umetnica prelazi na nivo teorija teksta i označiteljskog procesa. Glas kao znak je u interakciji sa drugim znacima: pokretom, muzičkim zapisom, scenskim elementima, svetlosnim efektima. Glas kao znak i svi ostali znaci čine strukturu teksta umetničkog performansa. U hijerarhijskoj postavci znakova, glas zauzima vodeću poziciju koju mu omogućava njegovo ontološko poreklo. Njegova složena struktura, sa horizontalnim i vertikalnim komponentama postavlja ga u ulogu *označitelja* koji korespondira sa drugim elementima performansa koji se nalaze u ulozi *označenog*.

Meredith Monk glas predstavlja kao direktnu vezu sa emocijama. Glas predstavlja, pokreće i tumači emocije. Takav koncept je ekvivalentan sa Lakanovim *Drugim* u kome je strukturiran jezik. *Nesvesno* kao diskurs *Drugog*, nosilac je emocija, kreativnosti, instinkata i nagona. Emocije koje predstavlja glas, ekvivalent su *Drugog*, u kome nastaje umetnička poruka strukturirana originalnim umetničkim jezikom. Taj jezik ne zahteva reči da bi ga drugi razmeli. To je jezik performansa umetnika koji svojoj publici šalje poruku sa emotivnom konotacijom, koja omogućava svakom članu auditorijuma da je „pročita” sopstvenim emotivnim potencijalom. Umetnički jezik Meredith Monk je predstavljen njenim glasom, koji retko formira reči, on je nosilac univerzalnog znaka prajezika, koji nosi simbolna značenja ugrađena u iskustvo čovečanstva. Stvarajući muziku, ples, film, pesmu ili velika muzičko-scenska dela, Meredith Monk, svoj umetnički diskurs bazira na istraživanju suštine mikrokosmosa, smeštenog u ljudskom biću koji korespondira sa makrokosmosom. Promišljanja o tim relacijama nalaze se u većini dela Meredith Monk. Umetnica prezentuje ulogu umetnosti kao neprekidnu težnju da inspiriše i pokrene čoveka, da sopstveno biće sagleda kompleksnije i potpunije. Samospoznaja mu pruža mogućnost da oseti i razume životne tokove i istoriju ljudskog trajanja na drugačije načine od onih koji su mu stečeno i nametnuto iskustvo dodelili. Svoja umetnička i životna shvatanja Meredith Monk izražava kroz multimedijalna i interdisciplinarna dela u kojima ostvaruje sinergiju između svih izvodačkih oblika. Ona kombinuje različite umetničke forme, kako bi njene poruke dobile neophodnu punoću i organizovale priču koja može da se sagleda iz različitih uglova. Istražujući označiteljske procese kroz interaktivnost glasa, instrumenata, plesa, filmskih snimaka i scenskih efekata, umetnica postavlja glas u ulogu *označitelja* koji dolazi u interakciju sa svim ostalim iskazima (instrumentalnim izvođenjem, plesom i scenskim efektima) i određuje im mesto *označenog*. U međusobnoj komunikaciji *označitelja* i *označenog*, nastaje niz kompatibilnih akcija, sa otvorenim mogućnostima za nove komunikacije. Pošto glas kao

označitelj ima različitu strukturu od *označenog*, u označiteljskom procesu (izvođenju) glas, kao *označitelj* zastupaće subjekt (kreativni stvaralački proces u umetničkom performansu) za drugog *označitelja*. U ulozi drugog označitelja u umetničkom performansu mogu da se nađu svi strukturalni elementi umetničkog dela (muzičke partiture, plesne numere, izgovoreni tekst, scenski efekti).

Muzika u umetničkim performansima Meredith Monk, u procesu označavanja može da se nađe u višestrukoj ulozi. Ako se umetnički performans predstavi kao tekst, muzika je znak koji u sebi sadrži osnovne strukturalne elemente –*označitelja i označeno*. Istovremeno, muzika je *označeno* u komunikaciji sa glasom umetnice u ulozi *označitelja*. Po Lakanovom konceptu, u procesu označavanja muzika može da se predstavi u ulozi drugog *označitelja* (prvi označitelj je glas umetnice). U ovoj kompleksnoj dinamici, muzički iskaz i vokalna ekspresija nalaze se na ravnopravnim pozicijama dva označitelja koji komuniciraju posredstvom Lakanovog transmitera, koji ne predstavlja materijalni koncept, već kategoriju mogućeg odsustva, koje Meredith Monk materijalizuje kroz kontinuirani proces istraživanja.

U radu je izvršena analiza umetničkog stvaralaštva Bendžamina Jusupova i Svetlane Spajić, iako ovi umetnici po stvaralačkoj paradigmi, ne ispunjavaju teorijske uslove da se njihovo delo žanrovski odredi kao umetnički performans. Stvaralaštvo Bendžamina Jusupova i Svetlane Spajić po definicijama istorije i teorije umetnosti, takođe, ne pripadaju istom žanru. Bendžamin Jusupov je kompozitor, pijanista i dirigent, čija dela po formi pripadaju korpusu „klasične“ muzike, a Svetlana Spajić je umetnica koja vokalno interpretira i muzički obrađuje dela koja pripadaju tradicionalnoj muzici. Konektivnost između umetničkih dela pomenutih umetnika nalazi se u činjenici da pripadaju muzičkom korpusu. Mogućnost za uporednu analizu otkrivena je u prisustvu elemenata multimedijalnosti i interaktivnosti, koji su strukturalna odrednica umetničkog performansa. Opredeljenje da se u ovom radu analizira stvaralaštvo pomenutih autora, podstaknuto je radnim hipotezama i istraživačkim postupcima u sintezi teorijskog materijala, na osnovu kojih je formulisana teza da je savremeno umetničko stvaralaštvo multimedijalno i interaktivno, i da je umetnički performans vezivno tkivo, idejni pokretač i kulturološki obrazac umetnosti današnjice.

Prezentovani idejni postulati Bendžamina Jusupova, eksponiraju njegov muzički rukopis kao formulu pomoću koje se otkrivaju sličnosti između instrumenata na kojima se izvodi

tradicionalna muzika, i instrumenata namenjenih u izvođačkim procesima klasične muzike, kao i instrumenata čiji je zvuk prepoznatljiv kao odrednica savremenog muzičkog izraza. Muzičkim delima koja su nominovana žanrovski jasno definisanim terminima, Bendžamin Jusupov je dao novi strukturalni naboj, čime ih je simbolično preveo preko vremenskih i prostornih granica, potvrđujući i podsećajući na činjenicu da je muzika kulturalna odrednica čitavog čovečanstva. Jusupov u svom delu otvara nove, neistražene prostore u kojima strukturalni elementi ostvaruju različite nivoe komunikacije. Sa tih nivoa delo Bendžamina Jusupova korespondira sa teorijama teksta, eksponirajući sopstveni „tekst“ kao interaktivnu komunikaciju osnovnih činilaca. Interaktivnost u strukturalnoj matrici, ostvarena sadejstvom instrumenata koji pripadaju različitim grupama i koriste se za izvođenje muzike različitih žanrova, može da se percipira kao intertekstualnost, odnosno, hipertekstualnost. U strukturi muzičkog dela Bendžamina Jusupova odvijaju se procesi koji asociraju na psihoanalitičke energetske dualističke kompeticije. Specifičnosti u procesu izvođenja nose asocijativne elemente koji korespondiraju sa označiteljskim procesom. Bogatstvo asocijativnih korelata oslobađa delo kompozitora od žanrovske pripadnosti, brišu mu vremenske i prostorne granice kao i pripadnost određenoj nacionalnoj kulturi. Muzika Bendžamina Jusupova se eksponira kao zvučna sinergija, koja reprezentuje neuhvatljivost životnih tokova. Čulna percepcija njenih sadržaja predstavlja startni znak za početak intenzivne komunikacije koju slušalac može da ostvari sa samim sobom. Pokretanjem introspektivnosti kod primalaca muzičke poruke, umetnik svoj izražajni diskurs usmerava ka identitetu, kao psihološkoj katagoriji, zaduženoj da u procesu identifikacije omogući autonomiju ličnosti. Tragajući za identitetima, kompozitor istražuje korespondentnost između prošlosti i sadašnjosti, postavljajući ih u istu ravan, sa koje se reflektuju životni procesi, koji su se u istoriji ljudskog trajanja odvijali po istim principima. Muzičko delo Bendžamina Jusupova predstavlja paradigmu savremene izvođačke umetnosti. Ono je interaktivno, introspektivno, otvoreno za komunikaciju, usmereno ka publici, angažovano i istraživačko.

Muzika u delima Bendžamina Jusupova je instrumentalna, vokalna i vokalno-instrumentalna. Istovremeno se nalazi u ulozi *označitelja* i *označenog*, što zavisi od procesa označavanja/izvođenja. Svaki instrument tokom izvođenja može da promeni ulogu i sa pozicije *označitelja* da pređe u *označeno*, odnosno iz *označenog* u *označitelja*. Takva dinamička konstelacija u procesu označavanja/izvođenja, potvrđuje Lakanovu tezu o procesu označavanja/izvođenja koji se nikada ne završava.

Svetlana Spajić svoj umetnički opus zasniva na tradiciji. Shvata je kao neprekinuto trajanje, koje u nekom periodu može da bude zanemareno ili nedovoljno osvešćeno. Sa tih pozicija prilazi tradicionalnoj muzici, pronalazeći u njenoj strukturi sve odrednice koje definišu tradiciju. Kroz umetnički iskaz tradicionalne muzike Svetlana Spajić otkriva životne sadržaje i ljudska osećanja, koja nisu tradicionalna, već univerzalna. O strahovima, strepnjama, sumnjama i radostima, govorio je kroz ritual čovek prvobitno organizovane ljudske zajednice, kao i čovek današnjice, menjajući izražajne tehnike i simbole, uz sličan emocionalni repertoar. Prikupljajući, analizirajući i interpretirajući tradicionalnu muziku, umetnica je otkrivala njene strukturalne simbole i povezivala ih sa simbolima koje nosi muzika, nastajala u različitim epohama i na različitim geografskim područjima. Svetlana Spajić nije isključivo interpretatorka i promoterka određenog načina vokalnog izraza. Ona je istraživač koji otkriva i suštinski osvetljava jedan komadić velikog mozaika umetničkog korpusa čovečanstva. Svetlana Spajić vrši dekodiranje osnovnog zapisa tradicionalne muzike, kako bi pronašla strukturalni znak, korespondentan sa svim drugim umetničkim iskazima. Koncept izvođenja Svetlane Spajić blizak je po nekim strukturalnim elementima formi umetničkog performansa. Koristi glas i pokret kao osnovne izražajne elemente, koji su prisutni kao izvođačka paradigma u umetničkom performansu. Ostvaruje neposrednu komunikaciju sa publikom i izvođenje prilagođava svakom prostoru u kome se nalaze gledaoci. Njeno delo je interaktivno jer poseduje kapacitete za komunikaciju sa drugim i drugačijim muzičkim formama. Glas kao vodeće izražajno sredstvo, predstavlja *označitelja* koji zastupa subjekat (tekst pesme) za drugog *označitelja* (druge vokale ili muziku).

Njeno delo je posvećeno istraživanju mogućnosti komunikacije između muzičkih dela koje pripadaju različitim žanrovima. Promovišući specifičan način vokalne interpretacije, umetnica otkriva tradicionalnu muziku kao delo globalne kulture.

Tokom analize stvaralaštva umetnika, koje je odabrano kako bi se dokazala ili odbacila druga hipoteza u radu, konstatovano je da postoje korelacije u umetničkim porukama, iako umetnici stvaraju dela koja ne pripadaju istim žanrovima.

- Lori Anderson, Meredith Monk, Bendžamin Jusupov i Svetlana Spajić se bave životnim tokovima koje obrađuju različitim umetničkim iskazima, kako bi preneli zajedničku poruku da je umetnost jedan od krucijalnih oblika identifikacije životnih sadržaja;

- U delima pomenutih umetnika utkana je zajednička umetnička vizija o čoveku kao mikrokosmosu koji je u korespondentnim odnosima sa makrokosmosom;
- U svojim delima umetnici se ne bave faktografskom prezentacijom događaja, oni pronalaze zajedničke konektivne elemente koji spajaju prošlost i sadašnjost, i okrenuti su ka budućnosti;
- Prevalentno interesovanje nije im usmereno ka formi, već ka suštini umetničkog dela;
- Ne teže vizuelnoj i auditivnoj, već etičkoj i moralnoj estetici;
- U njihovim delima ne otkrivaju se samo inovativne tehnike, već duboka kontemplacija o umetničkom stvaralaštvu i njegovoj influentnosti na životne tokove;
- Eksperimentišu sa formom i sadržajem svojih dela, kako bi pokazali da umetničko delo sadrži potencijale koji omogućavaju komunikaciju sa drugim i drugačijim delima;
- Publiku apostrofiraju kao aktivnog učesnika u izvođenju, a ne kao pasivnog posmatrača;
- U svojim delima pronalaze i prikazuju transmiere koji povezuju i prenose umetničke poruke svih istorijskih epoha;
- Njihovo delo je sintetično, analitično, provokativno, introspektivno i istraživačko;
- Interaktivnost i multimedijalnost su nezaobilazne odrednice koje im omogućavaju da univerzalnim umetničkim jezikom uobliče univerzalne poruke.

Muzički iskaz u delima Lori Anderson, Meredith Monk, Bendžamina Jusupova i Svetlane Spajić, oblikuju glas i instrumenti koji se tokom izvođačkog procesa nalaze u različitim dinamskim odnosima. Oni predstavljaju znake specifičnog umetničkog teksta u kome je glas *označitelj*, a zvuk instrumenta *označeno*. Dinamska konstelacija uslovljava da glas promeni ulogu i eksponira se kao *označeno*, dok se u ulozi *označitelja* nalazi instrumentalna ekspresija. Pošto glas i tonski instrumentalni zapis nisu iste strukture, u procesu izvođenja nastaje stanje u kome se *označitelj* i *označeno* ne prepoznaju. Izvođački proces može da se nastavi uvodenjem novog *označitelja*. U ulozi novog *označitelja* u delima pomenutih umetnika našli su se tekst, ples, video zapisi, specifično modelirani instrumenti, novokonstruisani instrumenti, zvučni artefakti ili drugi glasovi. U takvoj dinamskoj konstelaciji muzika je kao prvi *označitelj* zastupala subjekt (umetničku poruku) za sve druge *označitelje*.

U postupku analize radova Lori Anderson, Meredith Monk, Bendžamina Jusupova i Svetlane Spajić, detektovani su strukturalni elementi interaktivnosti u kojima je muzički iskaz prezentovan kao *označitelj*, *označeno* i *označitelj* koji zastupa subjekt za drugog *označitelja*. Izvedenim postupkom potvrđena je i druga hipoteza u radu.

Analitičkim prilazom teorijama izvođenja, teorijama teksta i klasičnoj i neoanalitičkoj psihoanalizi, sa ciljem da se strukturira funkcionalna definicija performansa, zaključeno je da je umetnički performans sveprisutna kulturološka paradigma koja je pratila i prati razvoj društvene misli i umetnička nastojanja da u potrazi za smislom umetnosti, istražuju, eksperimentišu i komuniciraju u sadašnjosti sa prošlošću i budućnošću. Umetnički performans je umetnost koja slika život i život u formi umetnosti.

LITERATURA

1. Adams, M. V., Mishael Vannoy, *The Fantasy Principle: Psychoanalysis of the Imagination*, Hove, New York, 2004.
2. Adorno, Teodor, *Estetička teorija*, Nolit beograd, 1979.
3. Adorno, Teodor, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.
4. Adorno, Teodor, *Stvaranje nove muzike*, Treći program, Beograd, 1970.
5. Andreis, Josip, *Historija muzike*, Školska knjiga, Zagreb, 1966.
6. Arden, Pol, *Kontekstualna umetnost-umetničko stvaranje u urbanoj sredini, u situaciji, intervencija, učestvovanje*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
7. Argan, Giulio, Carlo, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982.
8. Arnhajm, Rudolf, *Umetnost i vizuelno zapažanje*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981.
9. Arsić Branka, *Mišel Fuko: politika, filozofija, kultura*, Ženske studije, br.13, Beograd, 2000.
10. *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. (Edited by Charles Harrison and Paul Wood). Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1996.
11. Auslander Philip, *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, Routledge, London, 1999.
12. Auslander, Philip, *From acting to Performance, Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London, 1997.
13. Baldini, Masimo, *Istorija komunikacije*, apstrakt smederevske gimnazije, Smederevo, 2003.
14. Banes, Sally, *Dancing Women-Female Bodies on Stage*, Routledge, London-New York, 1998.
15. Bart, Rolan, *Od djela do teksta*, M. Beker, *Suvremene književne teorije*, Liber, Zagreb, 1986.

16. Bart, Rolan, *Smrt autora*, u *Suvremene književne teorije*, Beker Miroslav, Liber, Zagreb, 1986.
17. Bart, Rolan, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.
18. Bart, Rolan, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, IP Svetovi-Oktoih, Novi Sad-Podgorica, 1992.
19. Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače*, Edicija „Reč“, Beograd, 2001.
20. BBC Late Show, October 1992.
21. Birger, Piter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.
22. Blau, Herbert, *To all appearances: ideology and Performance*, London/New York, Routledge, 1992.
23. Blekburn, Sajmon, *Filozofski rečnik*, Svetovi, Novi Sad, 1999., str.410
24. Bodrijar, Žan, *O zavodjenju*, Oktoih, Podgorica, 1994.
25. Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
26. Bogue, Roland, *Deleuze on Music, Painting, and the Umetnosts*, Routledge, New York- London, 2003.
27. Burnett, Ron, *Postmodern image communities*, Indiana University press, Bloomington, 1995.
28. Cage, John, *radovi/tekstovi 1939-1979*, priredili Miša Savić i Filip Filipović, Radionica SIC, Beograd, 1981.
29. Carlston Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996.
30. Cicconi, S., *Hypertextuality*, Mediapolis, New York, 1999.
31. Colins, Jim, *Uncommon Culture: Popular Culture and Post-modernism*, Routledge, New York.
32. Collingwood, Robin, George, *Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938.
33. Cvejić, Bojana, *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2007.

34. Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici*, SKC, Beograd, 2004.
35. Cvetić, Mariela, *Das Unheimliche*, Orion Art, Beograd, 2011.
36. Časopis „*Republika*”, Društvo književnika Hrvatske, Zagreb, 1985.
37. Časopis „*Kultura*”, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 1968.
38. Ćosić, Bora, *Mixed Media*, nezavisno autorsko izdanje, Beograd, 1970.
39. Danto, C.Arthur, *Filozofija svakidašnjeg -Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.
40. Davies, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, New York, 1994
41. Denegri, Ješa, *Dossier Beuys*, DAF, Zagreb, 2003.
42. Denegri, Ješa, *Studije o modernoj umetnosti* Nolit, Beograd, 1982.
43. DeNora, Tia, *After Adorno, Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
44. Derida, Žak, *O gramatologiji*, V. Masleša, Sarajevo, 1976.
45. Dixon, Steve, *Digital Performans: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Umetnost, and Installation*, The Mit Press, Cambridge Mass, 2007.
46. Dragičević Šešić M. i I. Šentevska, *Urbani spektakl*, Clio, Beograd, 2000.
47. Dragičević-Šešić, Milena, *Umetnost i alternativa*, FDU, Beograd, 1992.
48. Dragičević-Šešić, Milena, *Umetnost performansa-sapostojanje ili prožimanje*, u Zbornok radova FDU 4, FDU, Beograd, 2002.
49. Džouns, Stiven, *Virtuelna kultura*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001.
50. Đorđević, Jelena, *Studije kulture*, Zbornik, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
51. Eko, Umberto, *Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja*, Narodna knjiga, Beograd, 2002.
52. Eko, Umberto, *Intertekstualna ironija i niovoi tumačenja*, Narodna knjiga, Beograd, 2002.
53. Eko, Umberto, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

54. Eko, Umberto, *O književnosti*, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 2002.
55. Epštajn, Mihail, *Postmodernizam*, Zepter, Beograd, 1988.
56. Fisk, Džon, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.
57. Fiske, John, *Popular discrimination, Modernity and Mass culture*, ed. James Naremore, Patrick Brantinger, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
58. *Fluksus*, Zbornik tekstova, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.
59. Fortier, Mark, *Theory/Theatre*, Routledge, London, 1997.
60. Fortier, Mark, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996.
61. Frith, Simon, *Performing Rites: The Aesthetics of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1996.
62. Freud, Anna, *The Ego and Mechanism of Defense*, International University Press, New York, 1965.
63. Frojd, Sigmund, *Tumačenje snova*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
64. Frojd, Sigmund, *O umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1969.
65. Frojd, Sigmund, *Iz kulture u umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1969.
66. From, Erich, *Veličina i granice Frojdove misli*, Naprijed, Zagreb, 1980.
67. Fuko, Mišel, *Istorija seksualnosti*, Prosveta, Beograd, 1992.
68. Gibian, Peter, *Mass Culture and Everyday Life*, Routledge, London, 1997.
69. Gilbert, K.E. & Kun, H., *Istorija estetike*, Kultura, Beograd, 1969.
70. Gloag, Kenneth, *Postmodernism in Music*, Cambridge University Press, New York, 2012.
71. Globous, G.G., *The Postmodern Brain*, Amsterdam, 1995.
72. Goldberg, Roselee, *Laurie Anderson*, Harry N Abrams, London-New York, 2000.
73. Goldberg, RoseLee, *Performance: Live Art since the 60's*, Thames and Hudson, 2004.

74. Goldberg, RoseLee, *Performans od futurizma do danas*, Teatar studentima, Zagreb, 2003.
75. Goldberg, Mariane, *Personal Mythologies*, in essey „*Transformative Aspects of Meredith Monk*, Education of the Girlchild, Women and Performance: A Journal of Feminist Theory, I No I, 1983.
76. Golubović, Zagorka, *Kultura i preobražaj Srbije*, IP Službeni glasnik, Beograd, 2010.
77. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1968.
78. Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, Studio Lirica, Beograd, 2007.
79. Gregor, Ulrih, Patalas, Eno, *Istorija filmske umetnosti*, Sfinga, Beograd, 1998.
80. Grout, Donald, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York, 1965.
81. Grupa autora, *Figure u pokretu*, Atoča, Beograd, 2009.
82. Grupa autora, *Opća povijest umjetnosti*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2003.
83. Grba, Nedeljko, *Biseri operске riznice*, Beogradska knjiga, Beograd, 2011.
84. Guy Debord, *Društvo spektakla*, Arkazon doo, Zagreb, 1999.
85. Hansen, Mark, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2003.
86. Harvej, Dona, *Manifest za kiborge*, Uvod u feminističke teorijske slike, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.
87. Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1989.
88. Harvud, Ronald, *Istorija pozorista*, Klio, Beograd 1998.
89. Hebdidž, Dik, *Postkultura: Značenje stila*, Rad, Edicija Pečat, Beograd, 1980.
90. Heveler, Kasper, *Muzički leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1998.
91. Holmes, Thom, *Electronoc and Experimental Music*, Routledge, New Zork, 2002.
92. Huxley Michael and Witts Noel, *The Twentieth Century Performance Reader*, Routledge, New York, 1996.

93. Iglton Teri, *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997.
94. Irigaraj, Lus, *Ja, ti, mi- za kulturu razlike*, Ženska infoteka, Zagreb, 1999.
95. Jameson Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
96. Jankelevič, Vladimir, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.
97. Janković, Olivera, *Marina Abramović:rani radovi-beogradski period*, Matica srpska, Novi Sad, 2012.
98. Janson, Horst, Waldemar, *Istorija umetnosti*, IP Prosveta, Beograd, 1996.
99. Jerotić, Vladeta, *Psihoanaliza i kultura*, BIGZ, Beograd, 1976.
100. Jones, Ernest, *The Life and Work of Sigmund Freud*, Penguin Books, London, 1974.
101. Jovanov, Svetislav, *Rečnik postmoderne*, Geopoetika, Beograd, 1999.
102. Jovićević, Aleksandra, Vujanović, Ana, *Uvod u studije performansa*, Edicija Reč, Beograd, 2006.
103. Jowitt, Deborah, *Art + performance*, ed. Medetith Monk, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1997.
104. Jung, K. G., *Čovek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb, 1973.
105. Jung, K. G., *Dinamika nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1977.
106. Jung, K. G. *O psihologiji nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1977. Kelner, Daglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.
107. Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2013.
108. Klajn Ivan, Milan, Šipka, *Veliki psihološki rečnik*, Beograd 2006.
109. Kloc, Hajnirh, *Umetnost u XX veku; Moderna-postmoderna-druga moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.

110. Koklen, An, *Teorije umetnosti*, (prevod Radoman Kordić), Ars Libri, Beograd, Besjeda, Banja Luka, 2005.
111. Kramer, Lawrence, *Musical Meaning, Toward a Critical History*, University of California Press, 1992.
112. Kraus, Rozalinda, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985.
113. Kreidler, H. & Kreidler, S., *Psychology of the art*, Duke University Press, 1972.
114. Kriegsman, M, Alan, *Mesmerizing Monk*, Washington Post, November 15, 1984.
115. Klajn, Ivan, Milan, Šipka, *Veliki strani rečnik*, Prometej, Novi Sad, 2006.
116. Kris, Ernest, *Psihoanalitička istraživanja umetnosti*, Kultura, Beograd, 1953.
117. Kristeva, Julija, *Sistem i govorni subjekt*, Književni časopis „Delo”, br.12., Beograd, 1974.
118. Kristeva, Julija, *Prelaženje znakova*, Svjetlost, Sarajevo, 1979.
119. Kristeva, Julija, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris: Edition du Seuil, 1969.
120. Krstić, Dragan, *Psihološki rečnik*, IRO, Vuk Karadžić, Beograd
121. Kulenović, Muradif, *Psihijatrija*, tom I, Medicinska knjiga, Svjetlost, Sarajevo, 1989.
122. Landow, George, *Hyper/Text/Theory*, The John University Press, Baltimore& London, 1994.
123. Lacan, Jaques, *The agency of the letter in the unconscious on raeson since Freud*, Tavistock Publications, London, 1977.
124. Lakan, Žak, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
125. Liotar, Žan-Fransoa, *Postmoderno stanje*, Bratsvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1998.
126. Lissa, Zofia, *Estetika glazbe (ogledi)*, Naprijed, Zagreb, 1997.

127. Lehmann, Hans-Thies, *Postavljanje kroz performans*, Postdramsko kazalište, Zagreb, 2004.
128. Lehmann, Hans-Thies *Postdramatisches Theater*, englesko izdanje, Routledge, London, 2006.
129. *Longman dictionary of Contemporary English*, director Della Summers, Edinburgh Gate, England, godina
130. Lotman, M. Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.
131. Lukač, Đerđ, *Osobenosti estetskog*, Nolit, Beograd, 1980.
132. Manovich, Lev, *Language of New Media*, MIT Press, 2001.
133. Marković, Nataša, *Marina Abramović, Heroina narcističke kulture*, Plavi jahač, Beograd, 2013.
134. Mason, Bim, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Rotledge, New York-London, 1992.
135. Marranca, Bonnie, *Meredith Monk's Atlas of Sound: New Opera and the American Performance Tradition*, in *Performing Arts Journal* 40, vol. XIV, no 1, 1992.
136. McKenzie, John, *Perform Or Else: From Discipline To Performance*, Routledge, New York-London, 2001.
137. McRobbie, Angela, *Postmodernism and popular culture*, Routledge, London, 1992.
138. Miller, Jacques, Alain, *Jacques Lacan, The Seminar Book XI, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964. Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London, 1977.
139. Miler, Žak, Alen, *Uvod u učenje Žaka Lakana*, Treći program RB-a br.68, Beograd, 1986.
140. Mikić, Vesna, *Muzika u tehno-kulturi*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2001.

141. Milohnić, Aldo, *Teorije savremenog teatra i performansa*, Orion Art, Beograd, 2013.
142. Mladenović Popović Tijana, Reminiscence about Chopin, Ballad and Transgression, in: Teresa Malecka and Malgorzata Pawlowska (Eds.), *Music: Function and Value*, Krakow, Akademia Muzyczna w Krakowie and Musica Iagellonica, 2013.
143. Mladenović Popović Tijana, Music has a Vision – Listening to Others and Oneself Through It, in: Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman & Mladenović Popović Tijana (Eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Musicological studies – Monographs, vol. 17, Belgrade, Faculty of Music, University Of Arts in Belgrade, 2012.
144. Mladenović Popović Tijana, Štrausova i Hofmanstalova „Arijadna na Naksosu“ i kulturalna tradicija, u: Sonja Marinković i Sanda Dodik (ur.), *Tradicija kao inspiracija*, Banja Luka, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2012.
145. Mladenović Popović Tijana, The Longing for Lost Time and Utopian Space of the Musically Fantastic, in: Vesna Mikić, Ivana Perković, Mladenović Popović Tijana & Mirjana Veselinović-Hofman (Eds.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Belgrade, Faculty of Music, 2012.
146. Mladenović Popović Tijana, In Search of the Meaning of Musical Time: Before and After the Music of Messiaen's *Quatour pour la Fin du Temps*, in: Lina Navickaite-Martinelli (Ed.), *Before and After Music*, Acta Semiotica Fennica XXXVII, Helsinki, Vilnius & Imatra, International Semiotics Institute & Umweb Publications, 2010.
147. Mladenović Popović Tijana (with B. Bogunović & I. Perković), Theatrical Expressivity of Berio's *Sequenza for Viola*: Levels of Communication, in: Neville Fletcher and David Howard (Guest Eds.), *Instruments in Context*, Special issue of the *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, Izmir, Izmir Institute of Technology, 2010.

148. Mladenović Popović Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti & Signature, 2009.
149. Mladenović Popović Tijana, *Improvisation as a Call for Communication*, *New Sound*, 32, 2008.
150. Mladenović Popović Tijana, *The Story of the Ballad in Music*, *New Sound*, 30, 2007.
151. Molinari, Čezare, *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
152. *Muzička enciklopedija 1-3*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971.
153. Munmart, Peter J., *Sounds and Society, Themes in the Sociology of Music*, Manchester University Press, Oxford, New York, 1995.
154. Nattiez, Jean-Jacques, *Music and Discourse*, Princeton University Press, West Sussex, 1987.
155. Novak, Jelena, *Divlja analiza*, SKC, Beograd, 2004.
156. Ognjenović, Predrag, *Psihološka teorija umetnosti*, Institut za psihologiju, Beograd, 1997.
157. Oraić-Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
158. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre; Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, 1998.
159. Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, New York-London, 1996.
160. Phelan, Peggy, *The Ends of Performance*, NYU Press, New York, 1999.
161. Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politisc of Performance*, Routledge, New York-London, 1993.
162. Pejović, Roksanda, *Istorija muzike*, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd, 1967.
163. Peri, Marvin, *Intelektualna istorija Evrope*, Klio, Beograd, 2000.

164. *Plastički znak*, Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti, (priredili Nenad Mišćević i Milan Zinaić), Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981.
165. Platon, *Država* (peto izdanje), Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 2002.
166. Pođoli, Renato, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
167. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998.
168. Popper, Frank, *Art of the electronic Age*, Thames and Hudson, London, 1993.
169. *Poststrukturalistička nauka o umetnosti*, Specijalno izdanje Novog Zvuka, SOKOJ-MIC-FMU, Beograd, 1999.
170. Reginnald-Smith, Brindle, *The New Music*, Oxford University Press, London, New York, 1975.
171. Ričards, Tomas, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Klio, Beograd, 2007.
172. Riker, Pol, „Šta je tekst?”, *Polja*, br.171, maj, 1973.
173. Rosenthal, Harold, Warack, John, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford, 1979.
174. Ružić, Žarko, *Enciklopedijski rečnik versifikacije*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2008.
175. Said, Edward W, *Musical Elaborations*, Vintage Edition, London, 1991.
176. Salazar, Filip-Žozef, *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.
177. Schechner, Richard, *Fundamentals of Performance Studies*, New York, 1982.
178. Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York, 2003.
179. Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York-London, 1988.
180. Schechner, Richard, *The End of Humanism: Writings on Performace*, New York, 1982.

181. Schechner, Richard, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, New York-London, 1993.
182. Schechner Richard, Schuzman Mady, *Ritual, Play and Performance*, Seabury Press, New York, 1976.
183. Schumacher, Rainald, *Italy in the Sixties-A Sketch*, Arte Povera from the Goetz Collection, 1997.
184. Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997.
185. Shyer, Laurence, *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communication Group, New York, 1989.
186. Stern, Carol Simpson & Henderson, Bruce, *Performance: Text, and Context*, Longman, London, 1993.
187. Storey, John, *Cultural Theory and Popular Culture*, Prentice Hall, London, 1998.
188. Subotnik, Rose Rosengard, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Universitz of Minnesota Press, Oxford, 1991.
189. Surio, Etjen, *Odnosi među umetnostima-problemi uporedne estetike*, Svjetlost, Sarajevo, 1958.
190. Šekner, Ričard, *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*, priredile i prevele Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić, Institut FDU, Beograd, 1992.
191. Šipka Milan, Klajn Ivan, *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Prometej, Beograd, 2010.
192. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU, Prometej, Beograd-Novı Sad, 1999.
193. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.
194. Šuvaković, Miško, *Epistemologija umetnosti ili o tome kako učiti učenje o umetnosti*, Orion umetnost, Beograd, 2008.
195. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2012.

196. Šuvaković, Miško, *Postmoderna 73 pojma*, Narodna knjiga, Beograd, 1991.
197. Šuvaković, Miško, *Filozofske igračke teatra*, rukopis knjige Paragrami tela/figure, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001.
198. Šuvaković, Miško, *Studije slučaja*, Mali Nemo, Pančevo, 2006.
199. Todorović, Luj, Aleksandar, *Umetnost i tehnologije komunikacija*, Clio, Beograd, 2009.
200. Tronche, Anne, *Gina Pane, Action*, Fall Edition, Paris, 1997.
201. Vasić, Čedomir, *Umetnost stvarne prividnosti*, Clio, Beograd, 1998.
202. Vaughan, Tay, *Multimedia-Making it work*, Mcgraw-Hill, New York, 2006.
203. Velš ,Volfgang, *Naša posmoderna moderna*, IKZ Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci-Novı Sad, 2000.
204. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Pred muzičkim delom*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.
205. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.
206. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Istorija srpske muzike*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.
207. Veselinović-Hofman, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.
208. Veselinović-Hofman, Mirjana: „Pozicija umetničkog objekta u interdisciplinarnom naučnom okruženju: pitanja interpretacije”, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, Novi Sad, 2009.
209. Vigotski, Lav, *Psihologija umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
210. Vitgenštajn, Ludvig, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1969.
211. Volhajm Ričard, *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002.
212. Vestkot, Džejms, *Kad Marina Abramović umre*, Plavi jahač, Beograd, 2013.

213. Vučinić, Đurđija, Treći program radio Beograda, emisija XX vek
214. Vujanović, Ana, *Razarajući označitelji performansa*, SKC, Beograd, 2004.
215. Zakić, Mirjana, *Primena semiotičke teorije Čarlsa Sandersa Pirsra u etnomuzikologiji*, deo projekta *Muzika i igračka tradicija multikulturalne Srbije* br. 17024
216. Ženet Žerar, *Umetničko delo: Imanentnost i transcendentnost*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
217. Žižek, Slavoj, *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984.

WEBOGRAFIJA

1. *Encyclopedia Britannica* online, www.britannica.com
2. www.music.sanu.ac.rs/.../M.%20Zakic/Primena%20semioticke%20teorije, pristupljeno oktobra 2013.
3. www.youtube.com/watch?v=zBw10DcLoso, pristupljeno oktobra 2013.
4. www.youtube.com/watch?v=ZxhrVKPtgu4, pristupljeno oktobra 2013.
5. i5.oshrs.edu.rs/iii-uvod-u-multimediju/29-tekst-i-hipertekst, pristupljeno oktobra 2013.
6. www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI, pristupljeno oktobra 2013.
7. www.theguardian.com/music/.../peaches-jesus-christ-superstar, pristupljeno oktobra 2013.
8. V. Akoncci, *Rubbing piece*, 1971., www.frietze.com/issue/review/vito_akoncci, pristupljeno novembra 2013.
9. grandevetro.blogspot.com/.../marina-abramovic-artists-life-manifesto.html, pristupljeno novembra 2013.
10. <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/>, pristupljeno novembra 2013.
11. www.signosemio.com/kristeva/semiology-of-paragrams.asp, pristupljeno novembra 2013.
12. www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48980, pristupljeno novembra 2013.
13. https://portal.uniri.hr/otvori_portfelj/791, pristupljeno novembra 2013.
14. www.harvesbooks.com, pristupljeno decembra 2013.
15. arthistory.about.com/cs/arthistory10one/a/dada.htm, pristupljeno decembra 2013.
16. www.fragmentarije.blogspot.com, pristupljeno decembra 2013.
17. www.britannica.com/EBchecked/topic/78959/Andre-Breton, pristupljeno januara 2014.
18. Yves Klein, International Klein Blue, www.invaluable.com, pristupljeno januara 2014.
19. http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm#haut CentarPompidu, pristupljeno januara 2014.

20. <http://youtu.be/AimU35Qocec>, pristupljeno februara 2014.
21. whatis.techtarget.com/definition/vocoder, pristupljeno aprila 2014.
22. <http://rhino.com/features/liners/76648lin.html>, pristupljeno aprila 2014.
23. <http://youtu.be/iBYCmWe9GK8>, pristupljeno aprila 2014.
24. <http://youtu.be/sNsqXX35-HM>, pristupljeno maja 2014.
25. https://www.ecmrecords.com/Catalogue/New_Series/.../2154.php, pristupljeno maja 2014.
26. <http://distorzija.blogger.ba/arhiva/2006>, pristupljeno maja 2014.
27. www.sikorski.de/377/en/yusupov-benjamin.html, pristupljeno juna 2014.
28. <http://www.danskmuziktidsskrift.dk/interview/crossroads>, pristupljeno juna 2014.
29. <http://youtu.be/iTnxcdxKcdE>, pristupljeno juna 2014.
30. <http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-06benjamin-yusupov-portrait>, pristupljeno novembra 2014.
31. <http://www.spokeo.com/Benjamin+Yusupov+1>, pristupljeno novembra 2014.
32. <http://www.allmusic.com/artist/meredith-monk-mn0000406733>, pristupljeno novembra 2014.
33. http://www.svetlanaspajic.com/index.php?option=com_content&view=article&id, pristupljeno novembra 2014.
34. <http://www.allmusic.com/artist/laurie-anderson-mn0000785773>, pristupljeno novembra 2014.

BIOGRAFIJA

Mr. Anica Arsić rođena je 1981. godine u Vršcu. Osnovnu muzičku školu „Jovan Bandur” završila je u Pančevu, a srednju muzičku školu „Josif Marinković” u Zrenjaninu 1999. godine. Godine 2001. Upisuje Muzičku akademiju na Zapadnom univerzitetu u Temišvaru, odsek muzička pedagogija. Magistrirala je 2006. godine na temu „Život i delo Stevana Stojanovića Mokranjca” i stekla zvanje diplomiranog umetnika. U periodu od 2006. do 2010. godine radila je kao asistent dirigenta u gradskom horu „AS” u Vršcu, sa kojim je učestvovala na takmičenju horova u Rumi, a gostovala u Rumuniji, Bugarskoj, Republici Srpskoj i Makedoniji. Od 2007. godine zaposlena je u muzičkoj školi „Josif Marinković” u Vršcu kao nastavnik solfeđa. Godine 2012. godine osniva pevačku grupu u Vršcu.

Godine 2010. upisala je prvu godinu doktorskih studija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu na smeru teorija umetnosti i medija.

Spisak objavljenih radova

Recenzija knjige „Das Unheimliche“ autorke Marijele Cvetić, objavljena 2013. godine u Časopisu za studije umetnosti i medija, br. 1, ISSN 2217-9666. Radovi na temu „Intertekstualnost Julije Kristeve” i „Feminizam u diskursu Julije Kristeve i Simon de Bovoar” objavljeni su 2013. godine u izdanju Kulturnog Centra u Vršcu pod brojem, ISSN 978-86-912139-6-1, „Umetnički performans i savremene izvođačke prakse”, Bilten međunarodnog kongresa muzikologa u Temišvaru, Drugo izdanje, 2014, ISSN 2285-6269.