

Filozofski fakultet

Sveučilište u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Ivana Lučića 3, Zagreb

DIPLOMSKI RAD

Izvedba identiteta u hrvatskom performansu

Studentica: Patricia Počanić

Studijske grupe: kmp / pum

Mentorica: dr.sc. Lada Čale Feldman, red.prof.

Zahvale

Ovaj rad ne bi bio moguć bez iznimnog angažmana i stručnosti mentorice prof.dr.sc. Lade Čale Feldman, kojoj zahvaljujem na susretljivosti, strpljenju, puno uloženoj trudu te velikoj pomoći pri izradi ovog diplomskog rada. Zahvaljujem i dr. sc. Višnji Rogošić koja je pružila prve uvide u ovaj rad te, unatoč izvanrednim okolnostima, omogućila njegov daljnji razvoj nakon što više nije bila u mogućnosti nastaviti mentorstvo.

Zahvaljujem Arhivu za likovne umjetnosti HAZU-a i djelatnicama koje su me strpljivo uputile na svaki dosje umjetnika te knjižnici Muzeja za suvremenu umjetnost u Zagrebu, kustosici i voditeljici knjižnice Jasni Jakšić te knjižničarki Zrinki Ivković što su me uputile na potrebnu građu.

Sadržaj

1. UVOD.....	4
2. TEORIJA PERFORMATIVA I GOVORNIH ČINOVA	2
2.1. John Langshaw Austin.....	3
2.2. „Parazitski“ govor umjetnosti.....	6
2.3. John Rogers Searle	7
2.4. Émile Benveniste.....	8
3. PRIMJENE TEORIJE PERFORMATIVA I GOVORNIH ČINOVA.....	9
3.1. Performativ u poststrukturalizmu - Jacques Derrida.....	9
3.2. Obrana Austina, drama, psihoanaliza - Shoshana Felman	11
3.3. Performativ roda – Judith Butler	13
3.4. Primjena performativa na izvedbene umjetnosti - Aldo Milohnić	15
4. IZVEDBA IDENTITETA	17
5. RAZLOZI ZA „ESTETIKU PERFORMATIVNOG“	18
6. PERFORMATIVNA IZVEDBA IDENTITETA NA PRIMJERIMA PERFORMANSA U HRVATSKOJ	20
6.1. Izvedbe osobnog identiteta.....	20
6.1.1. Dalibor Martinis – vremenska potraga za identitetom.....	20
6.1.2. Vlasta Žanić – izvedbe osobnog identiteta	22
6.1.3. Tomislav Gotovac - sve je to <i>movie</i>	25
6.1.4. Željko Borčić – identifikacija	28
6.2. Izvedbe identiteta roda.....	30
6.2.1. Vlasta Delimar – rod i spol „izvan“ ideološkog.....	30
6.2.2. Sanja Iveković – izvedbe rodnog i političkog identiteta	34
6.2.3. Ksenija Kordić - protiv društveno uvjetovanih konstrukta.....	39
6.2.4. Iva Đorđević – identitet roda i podneblja	41
6.3. Izvedba političkog identiteta.....	42
6.3.1. Siniša Labrović – performativom humora protiv političke stvarnosti.....	42
6.4. Izvedba identiteta umjetnika	45
6.4.1. Tanja Dabo – identitet umjetnika naspram institucije.....	45
6.5. Izvedba nacionalnog identiteta	48
6.5.1. Sandra Sterle – identitet Dalmacije	48
6.6. Izvedbe identiteta klase	50
6.6.1. Pino Ivančić – identitet radnika	50

6.6.2. Tomislav Brajnović – izvedba identiteta građanske klase	52
7. ZAKLJUČAK	54
8. POPIS LITERATURE	56

1. UVOD

Ovaj se diplomski rad nastoji osvrnuti na performativne teorije i primjenu teorije govornih činova na primjeru hrvatskog performansa. Pojam i koncept performativa često se spominje u literaturi koja prati izvedbe hrvatskih performera, ali rijetko postaje središtem analize i ne prihvaća se kao nešto imanentno djelu. Razlog tome djelomično se nalazi u diskutabilnoj primjeni na područje umjetnosti premda su, kao što će diplomski rad prikazati, teorije performativa nužne da bi se izvedba shvatila, bilo da se ona odvija u umjetničkom ili svakodnevnom kontekstu. Teorija performativa i govornih činova nastala je u okviru poslijeratne britanske filozofije jezika Ludwiga Wittgensteina. Teoriju je razvio prvenstveno John Langshaw Austin 1950-ih godina, zatim Peter Strawson i kasnije Austinov učenik John Searle. Nakon prvotnog performativnog obrata, teorija se razvija i u drugim područjima poput lingvistike, poststrukturalizma, postmoderne teorije, teorijske psihoanalize dramskog teksta, rodni studija, kulturalnih studija, teorije književnosti, teorije izvedbenih umjetnosti i konačno kompleksnih izvedbenih studija (*performance studies*). U izvedbenim studijima, performativnost ukazuje na mnoštvo tema, među kojim su konstrukcija socijalne zbilje uključujući i rod i rasu, obnovljeno ponašanje svojstveno izvedbi te složeni odnosi izvedbene prakse i izvedbene teorije.¹ Performans (*performance art*), koji se etimološki poziva na izvedbenost, kao i jezični performativ, je „režirani ili nerežirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođač realiziraju pred publikom.“² Definicija što sve performans jest ili kriteriji prema kojima se određuje u teoriji izvedbenih umjetnosti, kao i u likovnoj teoriji, obuhvaćaju širok spektar. „Nijedan drugi umjetnički oblik izražavanja nema takav bezgranični manifest, jer svaki performer izvodi svoju definiciju u tijeku i načinom izvedbe.“³ napominje RoseLee Goldberg. Tom tezom vodi se i diplomski rad koji kao performans, osim osnovnih odrednica, tretira one događaje koje umjetnici definiraju kao performanse, ali i kao akcije i hepeninge. Pritom se izabire tek mali dio performansa iz povijesti hrvatskog performansa koje autorica rada smatra prikladnim kako bi se ukazalo na strategije kojima se performativno konstruiraju rodni, klasni, politički i osobni identiteti kao samo dio mogućih identiteta.

¹ Schechner 2007, 123.

² Šuvaković 2005, 451.

³ Goldberg 2003, 7.

2. TEORIJA PERFORMATIVA I GOVORNIH ČINOVA

2.1. John Langshaw Austin

Iako nije slijedio glavnu struju pod utjecajem Ludwiga Wittgensteina, John Langshaw Austin bio je jedan od predvodnika britanske filozofije jezika. Ostvario je znatan utjecaj na području filozofije jezika posvećujući se konceptu govornih činova kao oblika djelovanja. Austinovo istraživanje govornih činova i stvaranje pojma „performativa“ izmijenilo je način na koji se čitaju, istražuju i poimaju povijesna umjetnička djela, ali je utjecalo i pomoglo objasniti suvremenu i buduću umjetničku produkciju, iako je Austin smatrao da je govor umjetnosti „parazitski“ performativ. Performativnost, shvaćena u okviru teorija umjetnosti, nije osobina iz koje ishodi nova vrsta umjetničkog djela, nego je sastavni dio djela.

Termin performativni iskaz ili kraće performativ (eng. *performative utterance*, *performative*) Austin rabi prvi put u članku *Other minds* iz 1946. godine premda se ideja začela nekoliko godina prije, oko 1939. godine, kad je razvijao koncept za buduća predavanja. Austinova predavanja nazvana *The William James Lectures at Harvard University* iz 1955. godine objedinjena su u knjigu *How to do things with words* u kojoj je autor predstavio i obradio teoriju govornih činova, koji dotad nisu bili predmet filozofskih razmatranja.

Fenomen koji je Austin istraživao bio je očit, ali se njime do tada nitko nije bavio. Austin je primijetio da su se filozofi, kao i gramatičari, predugo vodili pretpostavkom da je „posao kakve tvrdnje ili iskaza tek opis nekog stanja stvari, utvrđivanje neke činjenice kao istinite ili lažne“⁴. Premda su gramatičari isticali da nisu sve rečenice izjavne, Austin je prvi koji razmatra pitanje što je s onim izjavama koje izražavaju neku želju, zapovijed ili pak govornim iskazima. Iskaze koji utvrđuju stanje stvari te podliježu provjerljivom kriteriju – istinito i lažno – naziva *konstativima* (eng. *statements*), odnosno *konstativnim govornim iskazima*. Konstativima suprotstavlja *performativne govorne iskaze*, to jest *performativne* (eng. *performatives*), koji nisu ni istiniti ni lažni, koji ne opisuju i ne obavještavaju o određenom stanju stvari. Performativi ne opisuju radnju, nego samim iskazom, odnosno činom iskazivanja, izvršavaju čin.⁵ Austin na primjerima iskaza „I do“ („Uzimam“) koji se izgovara prilikom vjenčanja, iskaza „I name this ship the Queen Elizabeth“ („Imenujem ovaj brod...“) ili iskaza kao „kladim se“, „obećajem“ dokazuje da se upravo iskazivanjem izvršava čin, a ne

⁴ Austin 1975, 1.

⁵ Felman 1993, 15.

opis čina ili izjava o radnji.⁶ Kako bi performativ bio pravilno izveden i kako bi on uopće bio čin potrebno je da okolnosti u kojima se riječi izgovaraju budu prikladne i da čin govornika bude potkrijepljen radnjom koju izvodi sugovornik ili druga osoba/osobe. Dakle, u primjeru u kojem se izgovara performativni iskaz „I do“ potrebno je da u našoj prisutnosti stoji osoba ovlaštena da bi se izvršilo vjenčanje te osoba koja prihvaća i izgovara taj performativni iskaz. Ukoliko performativni iskaz ne ispunjava zadane uvjete, a sam iskaz istovjetan je činu, onda se taj iskaz/čin ne može odrediti kao istinit ili lažan, kao što je slučaj u konstativnim iskazima, nego mogu biti izvedeni uspješno ili neuspješno. Stoga, prema Austinu, performativni iskazi mogu biti uspješni ili neuspješni (eng. *happy* i *unhappy*), odnosno podliježu kriteriju sreće ili nesreće (eng. *felicities/felicitous* i *infelicities/infelicitous*).⁷ Uvjeti za uspješni performativ su sljedeći:

„A.1 Mora postojati prihvaćeni konvencionalni postupak koji ima određeni konvencionalni učinak, postupak koji uključuje da određene osobe izriču određene riječi u određenim okolnostima, i dalje

A.2. određene osobe i okolnosti u danom slučaju moraju biti prikladne da bi se pokrenuo postupak koji se koristi.

B.1 Svi sudionici postupak moraju izvesti pravilno i

B.2 u cijelosti.

Γ. 1 Tamo gdje je, kao što je to čest slučaj, procedura smišljena kako bi se njome koristile osobe koje imaju određene misli i osjećaje, ili kako bi se inauguriralo određeno ponašanje koje ima neke posljedice za svakog sudionika, osoba koja sudjeluje i koja time pokreće postupak mora uistinu imati te misli i osjećaje, a sudionici se moraju namjeravati ponašati kako je propisano, te se dalje,

Γ. 2 oni uistinu moraju tako kasnije ponašati.“⁸

Ako performativ ne udovoljava jednom ili više od navedenih šest uvjeta on je neuspješan ili nesretan. Ako pravila A i B nisu zadovoljena, ako je na primjer formula iskaza izrečena pogrešno ili osoba koja izvodi čin nije ovlaštena da ga izvede, performativ ne uspijeva. Pritom treba uzeti u obzir da ukoliko je performativni iskaz usmjeren na neku zajednicu koju

⁶ Austin 1975, 5.

⁷ Ibid., 14. Navedene pojmove *felicitous* i *infelicitous* moglo bi se prevesti kao kriterij dobre i loše odabranosti, kriterij uspješne i neuspješne pogođenosti ili kriterij posrećenosti ili neposrećenosti.

⁸ Ibid., 14 – 15.

određeno vrijeme zastupaju oni koji prisustvuju činu, to znači da uspješan performativ u tom smislu znači izvedbu socijalnog čina.⁹ U slučaju pravila Γ čin je uspješan, ali ako se odvija u okolnostima u kojima je osoba koja izgovara performativ neiskrena, takav se čin može smatrati zloupotrebom postupka. Prva skupina pravila (A i B) u kojima performativ ne uspijeva Austin naziva *zatajenjima* (eng. *misfires*), a pravila Γ u kojima performativ uspijeva, ali ne pod pravim okolnostima, naziva *zloupotrebama* (eng. *abuses*).¹⁰ Austin dalje razrađuje neuspješnost šest pravila te ih naziva *pogrešnim zazivanjima* (eng. *misinvocations*; u slučaju A.1), *pogrešnim primjenama* (eng. *misapplications*; u slučaju A.2), *pogreškama* (eng. *flaws*; u slučaju B.1), *preprekama* (eng. *hitches*; u slučaju B.2), *neiskrenostima* (eng. *insincerities*; u slučaju Γ . 1), a neuspješnost pravila Γ . 2 kompleksna je i ostaje nedefinirana. U svojem daljnjem proučavanju performativa Austin je naišao na iskaze koji se ne koriste direktno nekim performativnim glagolom, ali ipak pripadaju performativima (poput imperativa npr. u iskazu „Naređujem!“) pa performative dijeli na eksplicitne i implicitne.¹¹ Utvrđivanjem da se pojedini konstativi također mogu doimati kao performativi i baveći se pretežito neuspješnim performativnim iskazima Austin nakon više od polovice predavanja odustaje od binarne opozicije konstativa i performativa i uvodi opću teoriju govornih činova. Opća teorija govornih činova za Austina je značila bavljenje ilokucijom. Kao prošireno poimanje performativa *ilokucijski čin* (eng. *illocutionary act*) je „govorna izvedba proučena u odnosu na kontekst interlokucije, na stvarnu i uobičajenu situaciju govora u kojoj govor poprima ponad svojeg značenja određenu snagu iskazivanja (snagu upozorenja, obveze, molbe, naredbe itd.).“¹² Teorija govornih činova tako ima trodjelnu strukturu, odnosno sastoji se od *lokucijskih*, *ilokucijskih* i *perlokucijskih* govornih činova. Pritom u podjeli jezika Austin razlikuje *značenje* (lokucija) i *snagu* (ilokucija) koji gotovo uvijek supostoje pri proizvodnji govora.¹³ Iz nove Austinove distinkcije proizlazi da je lokucijski govorni čin, čin kazivanja nečega (eng. *act of saying*),¹⁴ izgovaranja iskaza, čin koji se uglavnom podudara s priopćenim značenjem. Nasuprot proizvodnji značenja lokucijskog čina, ilokucijski čin¹⁵ je govorna izvedba, koja u odnosu na kontekst i situaciju govora predstavlja, ponad svojeg značenja, iskazivanje u kojemu se obavlja neka radnja (eng. *act by saying*),¹⁶ iskazivanje, koje za razliku

⁹ Fischer-Lichte 2009., 18.

¹⁰ Austin 1975, 16.

¹¹ Ibid., 32.

¹² Felman 1993, 15.

¹³ Austin 1975, 148.

¹⁴ Ibid., 99 – 100.

¹⁵ Austin u teoriji govornih činova posvećenoj ilokuciji dijeli performative na verdiktive, egzercitive, komisive, bihejvitive i ekspozitive.

¹⁶ Austin 1975, 99 – 100.

lokucijskog čina, „poprima *snagu* iskazivanja.“¹⁷ Perlokucijski čin nastaje kao učinak ilokucijskog čina te podrazumijeva učinke na sugovornika (eng. *act in saying*). Austin se pritom zaustavlja na izricanje samo „visoko ritualiziranih ilokucijskih činova“¹⁸ (poput vjenčanja ili krštenja) što dovodi u pitanje ostale, svakodnevnije oblike.

2.2. „Parazitski“ govor umjetnosti

Austin je iz teorije performativa i govornih činova isključio područje umjetnosti, osobito područje izvedbene umjetnosti, za koju smatra da ne ispunjava uvjete za uspješni performativ. Austinovim riječima: „...performativni će izričaj *na osebujan način* biti neiskren ili nevažeći ako ga je izgovorio glumac na pozornici, ili ako se nalazi u pjesmi, ili ako se izgovara u monologu. To na sličan način vrijedi za svaki izričaj – u posebnim prilikama. Jezik se u takvim okolnostima na posebne načine – razumljivo – koristi neozbiljno, načinom koji je *parazitski* u odnosu na njegovu normalnu upotrebu – a to su načini koji spadaju pod doktrinu *izbljeđivanja* (eng. *etiolations*) jezika. Sve to *isključujemo* iz razmatranja.“¹⁹ Dakle, prema Austinu su svi performativi iskazani u kazalištu neozbiljni, jer se izriču u okolnostima jezičnih etiolacija (izbljedjelosti jezika). No, Austin je već u drugom dijelu predavanja uvidio kako i konstativni iskazi mogu biti performativni i kako je svakom performativnom iskazu neuspjeh strukturalna mogućnost. Dihotomija konstativ/performativ i shvaćanje „neozbiljnih“ performativa kao jezičnih etiolacija tako već kod Austina nisu održivi. Neuspjehu su izloženi svi činovi koji imaju načelan karakter rituala ili ceremonije, dakle svi konvencionalni činovi, a bez konvencionalnosti, koja prema Austinu tvori okolnosti iskaza, nema performativa.

Ipak, Austinova podjela na konstative i performative naišla je na različita tumačenja unutar teorija izvedbenih umjetnosti pa tako i na tumačenje o literarnim i performativnim izvedbama. Prema Ani Vujanović, ako se izvedba razmatra iz Austinove opreke konstativnih („literarnih“, „neperformativnih“, kako navodi autorica) i performativnih iskaza, „literarne izvedbe“ bile bi izvedbe koje značenje uspostavljaju prikazujući izvedbom već postojeće sadržaje, a „performativne izvedbe“ su one koje, kao i performativi, proizvode svoja značenja u samom činu izvedbe.²⁰ Iz toga ishodi da su „literarne izvedbe“ one koje stvaraju značenje u odnosu na neke vanjske referente koji su izvanizvedbeni ili izvanumjetnički. „Literarna izvedba“ predstavlja, opisuje, analizira ili kritizira vanjski referent. U tom smislu, prema Aldu

¹⁷ Felman 1993, 15.

¹⁸ Biti 1997, 139.

¹⁹ Austin 1975, 22.

²⁰ Vujanović 2006., 128.

Milohnić,²¹ i Austin shvaća dramsko kazalište, misleći pritom vjerojatno na opreku reprezentacije i izvedbe. Za razliku od „literarne“, „performativna izvedba“, kako navodi Vujanović, značenje uspostavlja u samom činu izvođenja.²² Ovakva definicija izvedbe znakovita je za performans koji je uglavnom neverbalan ili „mutav“, kako je to Tom Gotovac definirao,²³ a neverbalno kazalište smatralo se bliže izvođenju „ozbiljnog“ performativa. Navedena distinkcija pokazat će se nemogućom, jer svaka izvedba nužno stvara značenje u odnosu na već postojeće sadržaje, a pritom je uvijek i čin konstrukcije nove izvedbe. Umjetnik, teoretičar i teatrolog Richard Schechner ustanovljuje kako estetska stvarnost umjetnosti/izvedbe nije ni istovjetna ni suprotna ozbiljnoj svakodnevnoj realnosti, kao što to Austin shvaća. Kao što to prepoznaje Erika Fisher-Lichte, ona ima vlastito polje – liminalno, polje tranzicije i transformacije.²⁴

2.3. John Rogers Searle

Sljedeći korak u metodologiji teorije govornih činova učinio je Austinov student John Rogers Searle.²⁵ Searle je nastavio Austinovo proučavanje u knjizi *Speech acts* (1969.) u kojoj se, za razliku od Austina koji se bavio specifičnom vrstom iskaza, bavi izvedbenim karakteristikama jezika i govornim činom kao osnovnom jedinicom komunikacije. Za njega je „jedinica lingvističke komunikacije proizvodnja ili izdavanje simbola, riječi ili rečenice u izvedbi govornih činova.“²⁶ Searle bavljenje govornim činovima ili lingvističkim činovima (eng. *speech acts, linguistic acts*) smatra nužnim jer sva lingvistička komunikacija uključuje i lingvističke čine.²⁷ Važnost Searlova proučavanja govornih činova nalazi se u tome što on inzistira da se govorni čini proučavaju kao dio određenog konteksta, to jest da „postoje *prešutne regulativne postavke jezične komunikacije* jer bi bez njihova ograničavajućeg djelovanja razumijevanje iskaza bilo potpuno arbitrarno.“²⁸ Govorne čine, prema Searleu, ne bi trebalo shvatiti samo kao formalne strukture nego kao organizirane sustave. Dakle, kontekst određenog govornog čina uključuje namjeru proizvođača čina, kao i pretpostavljeni ili stvarni učinak na one koje prisustvuju tom činu. Govorni čin tako je temeljna jedinica

²¹ Milohnić, *Frakcija 5* (1997), 50.

²² *Ibid.*, 128.

²³ Marjanić 2013., 29. Prema: Stipančić, Branka, „Govorica telesa v hrvaški umetnosti. Body Language in Croatian Art“, u: *Body and the East: od šesdesetih do danas*. (kustosica: Zdenka Badovinac), Moderna galerija Ljubljana. (ur. Mika Briški). Ljubljana: Moderna galerija, 1998., 61. (58 – 61)

²⁴ Schechner 2007, 124.

²⁵ Zanimljivo je pritom da je daljnje razvijanje teorije govornih činova koja se bavi jezikom kao izvedbom prati istodobno razvijanje kulture kao izvedbe kod Turnera i društvenog ponašanja kao izvedbe kod Goffmana.

²⁶ Carlson 2003, 61.

²⁷ Searle 2009, 16.

²⁸ Biti 1997, 139.

komunikacije, uz načelo izrazivosti (eng. *expressibility*), koji sugerira da postoji niz analitičkih poveznica između ideje govornog čina, onoga što osoba koja izriče misli, što izjava znači, što govornik namjerava, što slušatelj razumije i pravila koja vladaju lingvističkim elementima.²⁹ Uključujući ovaj „kontekst“ Searle tvrdi da kad god je namjera uključena u iskaz, pa i onaj koji bi po Austinu bio lokucijski, izvedba te namjera predstavlja ilokucijski čin, iz čega ishodi da je učinak namjere na slušatelja perlokucijski čin. Searle, kao i njegov učitelj, razlikuje „normalni jezični govor“ i parazitske forme diskursa poput fikcije, glume, romana. Razmatrajući Austinove i Searleove primjedbe o jeziku umjetnosti, Schechner utvrđuje kako umjetnost predstavlja „model ili dodatak“³⁰ životu, a ne zrcalo ili bijeg od stvarnosti.

2.4. Émile Benveniste

Iako se lingvist Émile Benveniste nije bavio, kao njegovi prethodnici, umjetnošću njegovo razumijevanje Austinove dvojne opreke konstativa i performativa utjecat će i na performativne teorije umjetnosti. Benveniste se u eseju *La Philosophie analytique et le langage* (1963.) zadržava na Austinovoj podjeli na konstativ i performativ za koju smatra da nije dovoljno određena. Kritički se osvrće na Austina te ističe tri izuzeća u njegovoj teoriji. Navodi isključenje opće teorije o ilokucijskim snagama kako bi se očuvala formalna čistoća opreke konstativ/performativ, zatim isključenje neuspjeha ili nezgode iz performativa, jer je svaki performativni iskaz čin, te isključenje klišeja iz razreda performativa, jer treba izabrati performative u punoj uporabi.³¹ Benveniste je tako isključio sve ono što je doprinijelo stvaranju i što je dio teorije ilokucijskih činova: klišeje, neuspješne performative, implicitne ili poopćene performative. Prema Benvenisteovoj nadopuni Austinove teorije o performativu performativni iskazi moraju biti ovlašteni, tj. djelovati u domeni zakona, zatim performativni iskaz posjeduje svojstvo jedinstvenosti (ne može se ponoviti, a svako je ponavljanje ili novi čin ili konstativ), zatim utvrđuje da je performativni iskaz čin imenovanja čina što ga je izveo primatelj, te ono najvažnije, što će se uvelike prepoznati kao dio umjetnosti – performativ je autoreferencijalan.³² Odnosno, svaki performativ mora zadovoljavati određenu formulu: glagol mora biti u prezentu i u prvom licu, a uz to mora ga izreći netko tko je ovlašten i tko ima moć da utječe izrečenim činom.³³ Autoreferencijalnost performativa prema Benvenisteu

²⁹ Searle 2009., 21.

³⁰ Schechner 2007, 126.

³¹ Felman 1993, 17.

³² Ibid., 18.

³³ Carlson 2003, 62.

sastoji se u tome što se performativ uvijek referira na stvarnost koju sam tvori, to jest označeno je istovjetno označitelju. Benveniste tako naznačuje središnju važnost performativnog referenta na koji će se osvrnuti i teorijska psihoanaliza.

3. PRIMJENE TEORIJE PERFORMATIVA I GOVORNIH ČINOVA

3.1. Performativ u poststrukturalizmu - Jacques Derrida

Znatniji utjecaj teorije govornih činova na teorije i studije izvedbenih umjetnosti i performansa dogodio se tek nakon poststrukturalističke revizije Austinove teorije koju je predočio Jacques Derrida. Dekonstruktivska redefinicija Austinovih postavki Derrida razmatra u tekstu *Potpis, događaj, kontekst* (1971.) koji je uvelike utjecao na širenje teorije performativnosti 1980-ih, 1990-ih i 2000-ih godina. U tekstu Derrida osporava Austinovo poimanje ozbiljnih i neozbiljnih performativa u kontekstu umjetnosti. John R. Searle nastoji to opovrgnuti, a konačno i Jonathan Culler potvrditi nakon što sumira višegodišnju raspravu Derrida i Searlea.³⁴ Derrida poništava Austinovu distinkciju između „normalne upotrebe jezika“ i „parazitskog“ diskursa umjetnosti. Derrida kreće od definicije „komunikacije“ i „konteksta“ te „pitanja mogućnosti totalnog kontinuiranog konteksta koji može i mora omogućiti komunikaciju pa time i ozbiljnu performativnost uopće.“³⁵ Takav kontekst prema njemu nije moguć jer se nikad ne može apsolutno odrediti i jer se nove pojedinosti mogu uvijek iznova dopisivati. Primjer *Hamleta* prema poststrukturalizmu pokazuje, kako kaže Vujanović, da „izvođenje čak i konvencionalno dramski interpretiranog *Hamleta* preiščitava i upisuje u sebe mnoge prethodne *Hamlete*, kao i aktualne paradigme državnog uređenja, rodnih uloga, nasljeđa, moralnih obaveza, ustrojstva subjekta, individualnih procesa čitanja i proizvođenja referenata.“³⁶ Iz toga slijedi da smisao iskaza, kako svakodnevnog tako i umjetničkog, ne može izbjeći upisivanje novih pojedinosti. Pišući o „iskazu“ Bahtin na sličan način ustvrđuje da je svaki citat usvojen u nove kontekste. Iskaz je za njega „komad/trak“ jezika koji je „uvijek jedinstven i kontekstualan po samoj svojoj prirodi“, on je „neraskidiva veza“ u lancu diskursa koji traje te se nikad ne pojavljuje u potpunosti u istome kontekstu, pa čak ni u onim čestim slučajevima kada se specifična struktura riječi iznova pojavi.³⁷ Ta neiscrpljivost i neograničenost konteksta performativa dovodi do toga da je, prema Derridi,

³⁴ Vujanović 2005, 101.

³⁵ Ibid., 101.

³⁶ Vujanović 2006, 131.

³⁷ Carlson 2003, 57.

svakom performativu imanentan promašaj koji „proizvodi referencijsku iluziju i iznevjeruje obećanje čina anticipirano iskazom“.³⁸ Svako novo upisivanje u sebi također nosi radikalnan prekid s kontekstom, bio on „realan“ ili semiotički, ali nijedan se kontekst ne može zatvoriti sam u sebe. Tu Derrida uvodi pitanje reprezentacijskog karaktera pisma, povezan komunikacijom i ekspresijom: „Kako bi moje „pisano priopćenje“ [*communication écrite*], ako hoćete, imalo funkciju pisma, odnosno čitljivosti, ono mora ostati čitljivo unatoč apsolutnom nestanku svakog određenog recipijenta općenito. Ono mora biti ponovljivo – iterabilno – u apsolutnoj odsutnosti primatelja ili empirijski odredivog skupa primatelja.“³⁹ Time oponira Austinu, ukazujući kako je citatnost i oponašanje pretpostavka učinkovitosti performativa, jer se postavlja pitanje: „Može li performativni iskaz uspjeti ako njegova formulacija ne ponavlja neki „kodiran“ ili iterabilan iskaz, drugim riječima, ako se formula koju izgovaram kako bih otvorio neki skup, porinuo brod ili se oženio, ne može identificirati kao *suglasna* jednom iterabilnom modelu, ako se, dakle, na neki način ne može identificirati kao „citat“?“⁴⁰ To svojstvo performativa Derrida naziva iterabilnost. Za Austina su neozbiljni oni performativi koji su lišeni ilokucijske snage: koji se ne izvode u svakodnevnom govoru, a koji se koriste u „parazitskim“ okolnostima poput umjetnosti. Pod time podrazumijeva da izvođenjem oni ne utemeljuju jedinstveni događaj performativa koji se odvija u svakodnevnom govoru. Ali, kako Derrida utvrđuje, svakom je performativu, kako „neozbiljnom“, „parazitskom“, „etiolozijskom“ tako i „ozbiljnom“, „svakodnevnom“, imanentna njegova iterabilnost i citatnost, jer ga inače ne bi bilo moguće razumjeti. Time pokazuje da „jedinstveni događaj performativa nije ništa do pojedinačan slučaj premještanja, rekontekstualizacije, reteritorijalizacije označitelja iz lanca u lanac“.⁴¹ Ako su iterabilnost i citatnost konstitutivne kad se radi o performativu u umjetnosti, postavlja se sljedeće inverzno pitanje: nije li onda performativ u svakodnevnom govoru parazit umjetničkog performativa?⁴² Bi li onda bez mogućnosti citiranja; iterabilnosti uopće bilo „uspješnog“ performativa?

Prethodna podjela na „performativnu“ i „neperformativnu izvedbu“, koju spominje Vujanović, u ovom je kontekstu teško održiva. „Performativna izvedba“ je ona koja se odriče cjelovite značenjske određenosti, koju materijalni čin izvođenja treba izraziti/izreći/predstaviti, i s obzirom da se uspostavlja kao proces umjesto zatvoreno djelo,

³⁸ Vujanović 2005, 103.

³⁹ Derrida 1984, 15.

⁴⁰ Ibid., 30.

⁴¹ Vujanović 2005, 102.

⁴² Ibid., 102.

ona otvara svoju označiteljsku mrežu intertekstualnom okruženju.⁴³ Derridinim riječima: „Mogućnost ponavljanja, pa tako i prepoznavanja oznaka implicirana je u svakom kodu, pretvarajući ga u mrežu kojom se može komunicirati, transmitirati, dešifrirati, koja je iterabilna za nekog trećeg, pa tako i za svakog mogućeg korisnika općenito.“⁴⁴ „Literarna izvedba“, prema spomenutoj podjeli koju navodi Vujanović,⁴⁵ uspostavlja značenje referiranjem na neki postojeći sadržaj koji joj prethodi. Ana Vujanović oprimjeruje to izvedbom dramske predstave za koju se može reći da ostvaruje značenje u odnosu na situaciju u dramskom tekstu koju ostvaruju likovi, odnosno da takva izvedba ima u sebi semantički određenu strukturu, tj. da funkcioniра kao zatvoreno djelo, cjelovit značenjski sustav koji se na prvoj razini referira na dramski tekst.⁴⁶ Ako se dramski tekst uspostavlja kao slika stvarnosti koja se referira na činjenice stvarnosti, i ako prihvatimo da je ta stvarnost već društveno posredovana, onda se time teži dosezanju neposredovane stvarnosti koja prethodi prvostupanjskom *mimesisu*, a ta je teza u poststrukturalizmu temeljno osporena. Zato bi bilo prihvatljivije razmatrati opću performativnost izvedbi koja je imanentna svakoj izvedbi, odnosno ako se izvedba promatra kao performativna, polazi se od stava da ona ne prenosi značenje nego proizvodi značenje.⁴⁷ Što znači da je svaka izvedba „trag traga“ što je već naznačeno u analitičkom pristupu umjetnosti 1960-ih i 1970-ih godina. Ako ponavljanje, citatnost i iterabilnost predstavljaju nužnost razumijevanja performativa, onda je to obilježje pretpostavka njegove djelotvornosti pa performativnost postaje nužna da bi se iščitala svaka izvedba. To će biti od velikog značaja za performanse kojima ću se baviti u diplomskom radu jer jedino konstantnim ponavljanjem i citatnošću mogu biti razumljivi obrasci konstrukcije i izvedbe identiteta.

3.2. Obrana Austina, drama, psihoanaliza - Shoshana Felman

U Austinovu obranu stala je Shoshana Felman u knjizi *Skandal tijela u govoru; Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika* (1993.), ona napominje da performativom Austinova govora u knjizi *How to things with words* on ipak argumentira kako se svaki performativ može izjaloviti jer „performativ uvijek ovisi o kontingentnom naslovljeniku i okolnostima u kojima je taj naslovljen“⁴⁸ naspram Derridine tvrdnje da je svakom performativu imanentan

⁴³ Vujanović 2006, 130 – 131.

⁴⁴ Derrida 1984, 16.

⁴⁵ Vujanović 2006., 128.

⁴⁶ Vujanović 2006, 130.

⁴⁷ Ibid., 131.

⁴⁸ Biti 1997, 163.

promašaj zbog neiscrpnosti njegova konteksta. Takvu izručenost govora nepredvidljivom razumijevanju Felman objašnjava udjelom tijela u njemu.⁴⁹ Shoshana Felman kreće od Austinove teorije. U knjizi ona tekstualnu, to jest fikcionalnu dramsku situaciju „uzima kao“ stvarnost pa Austinov pogled na umjetnost ne predstavlja značajan problem jer prihvaćajući te postavke Felman zaista radi s „ozbiljnom upotrebom jezika“.⁵⁰ Felman kreće od (neuspješnog) performativa obećanja koji predstavlja temelj čitanju *Don Juana* u kojem je skandal zavođenja povezan sa skandalom iznevjerenog obećanja. U nastavku knjige Felman pristupa teoriji performativnosti s aspekta teorijske psihoanalize koja u središte promatranja performativa izvedbe postavlja performativni referent. Teorija performativa iznova uvodi u lingvistiku problematiku referenta koju su strukturalistička lingvistika i transformacijska gramatika odbacile. Felman navodi da se „suprotno tradicionalnom poimanju referenta, referencijalna spoznaja jezika više ne shvaća kao konstativna, kognitivna spoznaja: ni u psihoanalizi, ni u raščlambi performativa jezik više nije *tvrdnja* o stvarnome, ... štoviše, jezik sam proizvodi referent kao svoj neposredni *učinak*. ... Referent nije naprosto predegzistirajuća tvar, već je stanoviti *čin*, naime dinamički zahvat preobrazbe stvarnoga.“⁵¹ Isto tako ističe da je performativni referent *referencijski izgred*, učinak performativa koji se ne može svesti na iskaz. Ona ističe, za razliku od Benvenistea, da autoreferencijalnost performativa prema Austinu polazi od asimetrije, od viška iskazivanja u odnosu na iskaz tj. da ilokucijska moć nadilazi iskaz. Felman ustanovljuje:

„Ako jezik performativa referira na samoga sebe, ako se sam proizvodi kao navlastita referencija, taj jezički učinak nije zbog toga manje čin koji nadilazi jezik i preobražava stvarno – autoreferencijalnost nije ni savršeno simetrična ni potpuno zrcalna, već proizvodi referencijski eksces, izgred kojim se stvarno upisuje u značenje.“⁵²

U kontekstu izvedbene umjetnosti to bi značilo da izvedba nije poprište na kojemu se očituju unaprijed dana značenja, nego materijalna društvena praksa koja se ostvaruje u stvarnosti i čiji su učinci dio te stvarnosti.⁵³ Performativni referent koji izvedba stvara prilikom izvedbe postoji samo unutar stvarnosti koju sama proizvodi, a, kao i u polju performativa, odvija se jedino u situaciji dijaloga.

⁴⁹ Ibid., 163.

⁵⁰ Vujanović 2006, 124.

⁵¹ Felman 1993, 66.

⁵² Ibid., 68.

⁵³ Vujanović 2006, 133.

3.3. Performativ roda – Judith Butler

Feministička kritika također prisvaja koncept performativa primjenjujući ga na odrednicu roda, pa će se ideja o performativu roda, kojoj je najviše doprinijela Judith Butler, nastaviti razrađivati u rodnim i *queer* studijima. U knjizi *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta* (1990.) Judith Butler analizira performativnost roda, to jest proces konstrukcije identiteta roda. Butler u knjizi kao strategiju denaturalizacije i ponovnih označavanja tjelesnih kategorija predlaže niz „parodijskih praksi utemeljenih na performativnoj teoriji rodnih činova koji unose razdor u kategorije tijela, spola, roda i spolnosti te omogućavaju njihovo subverzivno preoznačavanje i širenje preko binarnog koda“⁵⁴ muškog i ženskog. Rod određuje kao temeljno obilježje identiteta koje, kao interpretacija kulturnog i društvenog konstrukta pretpostavljene biološke uvjetovanosti, predstavlja performativ. Nasuprot uvriježenom mišljenju dotadašnjih teoretičarki feminizma, Butler nastoji osporiti distinkciju roda i spola. Simone de Beauvoir izjavljuje „Ženom se ne rađa, nego postaje.“⁵⁵ što govori da je rod, naspram biološke utemeljenosti spola, naknadno konstruiran. Butler pritom naglašava da „rod, bez obzira na to koliko spol bio biološki nepromjenjiv, kulturno strukturiran: rod stoga nije ni posljedica spola ni tako naizgled čvrst kao spol.“⁵⁶ Ako spolno tijelo pretpostavlja i uvjetuje rod kao kulturno značenje onda rod ne proistječe iz spola, a tako shvaćen rod, koji ne ovisi o spolu, postaje slobodna odrednica pa „žena“ i „žensko“ mogu označavati muško tijelo jednako kao i žensko, te obratno – „muškarac“ i „muško“ žensko i muško tijelo. Identitet, unutarnja koherentnost subjekta pritom je uvijek produkt regulacijskih praksi stvaranja i binarne podjele rodova koje se društveno postavljaju i održavaju. Oni rodni identiteti koji se ne prilagođavaju tim zadanim normama kulturne spoznatljivosti, izgledaju samo kao razvojni neuspjesi ili logičke nemogućnosti.⁵⁷ Butler pritom razjašnjava mehanizam uspostave prisilne i naturalizirane heteroseksualnosti koji regulira rod kao binaran odnos razlikovanja muške i ženske strane, jer se to razlikovanje postiže normativnošću heteroseksualne želje.⁵⁸ Čin razlikovanja muške strane od ženske dovodi do konsolidacije svake strane, odnosno činom razlikovanja pozicije utvrđuju jedna drugu. Rod se stoga pokazuje kao performativan, „to jest, on konstruira identitet koji bi trebao biti.“⁵⁹ Rod je, prema Butler, uvijek činjenje, iako činjenje bez učinitelja, odnosno „nema nikakvog rodnog

⁵⁴ Butler 2000, 14.

⁵⁵ Butler 2005, 120.

⁵⁶ Butler 2000, 21.

⁵⁷ Ibid., 31.

⁵⁸ Ibid., 36.

⁵⁹ Ibid., 38.

identiteta iza izražaja roda; taj identitet performativno konstruiraju sami „izražaji“ koji se smatraju njegovim učincima.⁶⁰ Rod kao činjenje uvijek je vezan uz tijelo koje se u feminističkoj kritici predočava kao pasivna površina kulturnog upisa koja prethodi diskursu. Ako rod odredimo kao kulturni i društveni konstrukt koji proizvodi svoj učinak u samoj unutrašnjosti, njegova je vidljiva manifestacija u vanjskome isključivo na površini tijela kao praznog medija. Činjenje, izvođenje, ponavljanje i citiranje društvenih praksi određuje rod, a ta se izvedba razaznaje u samim gestama tijela. Te geste konstruiraju iluziju trajnog rodnog jastva.⁶¹ „Stilizirano ponavljanje činova“⁶² nužno ostavlja i određeni trag na tijelu, a ostavljanje traga je ujedno i neodvojivo svojstvo samog čina, odnosno performativa. Činovi, geste, izvedbe roda koji se proizvode na površini tijela su performativni „u tome što su bit ili identitet koji inače navodno izražava *tvorevine* koje se proizvode i održavaju preko tjelesnih znakova i drugih diskurzivnih sredstava.“⁶³ Ako, prema ovome, ne postoji „bit“ koju rod izražava, onda sami činovi roda stvaraju ideju roda, a bez njih rod ne bi postojao. Rod kao činjenje pritom se, kako sam napomenula, odvija unutar regulacijske prakse identiteta i to činjenje mora se ponavljati kako bi se ostvario mehanizam kulturalne reprodukcije identiteta. Riječima Judith Butler: „kao u drugim ritualnim društvenim dramama, djelovanje roda zahtijeva *ponovljenu* izvedbu.“⁶⁴ To je ponavljanje ponovna izvedba i doživljavanje niza značenja koja su društveno već uspostavljena, to jest ono je svjetovni i ritualizirani oblik njihove legitimacije.⁶⁵ Razumijevanje performativa roda usporedivo je s poststrukturalističkim shvaćanjem izvedbi, o kojem piše Ana Vujanović,⁶⁶ i koje uključuje sva značenja, interpretacije i izvedbe određene predstave. Pritom je rod kao i ovakvo shvaćanje izvedbe „identitet koji se suptilno stvara u vremenu, koji se unosi u vanjski prostor kroz *stilizirano ponavljanje činova*“.⁶⁷ Promjena roda moguća je jedino ponavljanjem neuspjeha, u iskrivljavanju ili periodičnom ponavljanju tih činova koje bi razotkrilo učinak trajnog identiteta kao politički prozirnu konstrukciju.⁶⁸ Rod kao konstruirana društvena temporalnost ne konstruira se podjednako, odnosno jednako koherentno u različitim povijesnim kontekstima te s obzirom da se rod križa s rasnim, klasnim, etničkim, spolnim i regionalnim modalitetima diskurzivno konstruiranih identiteta postaje nemoguće izdvojiti rod iz političkih

⁶⁰ Ibid., 38.

⁶¹ Butler 2005, 120.

⁶² Butler 2000, 141.

⁶³ Butler 2000, 137.

⁶⁴ Ibid., 140.

⁶⁵ Ibid., 140.

⁶⁶ Vujanović 2006, 130.

⁶⁷ Butler 2000, 141.

⁶⁸ Ibid., 141.

i kulturnih sjecišta u kojima se stalno proizvodi i održava.⁶⁹ Time Butler kritizira inzistiranje na čvrstom subjektu feminizma koji se odjeljuje od klase, rase, etniciteta i drugih odrednica koje također čine identitet. Juridičke strukture jezika i politike tvore suvremeno polje moći, pa ne postoji položaj izvan tog polja, što znači da je to inzistiranje na čvrstom subjektu feminizma zadano i funkcionira unutar tog polja.⁷⁰ Ovaj zaključak Judith Butler svakako se može primijeniti na kazališnu i likovnu kritiku hrvatskog performansa u kojem se protagonistice/performerice i njihov rad uvijek obilježavaju fiksiranim feminističkim subjektom roda/žene, a ne promišljaju inkluzivno, ovisno o ostalim odrednicama koje tvore identitet performerice/performansa.

Ponavljanje rodni činova osobito dobro se razjašnjen kroz parodiju roda (kroz kulturne prakse poput transvestizma, kostimografske izvedbe spola i spolne stilizacije *butch/femme* identiteta) koja otkriva da je izvorni identitet prema kojemu se rod oblikuje imitacija bez izvornika.⁷¹ Time se razotkriva prethodno navedena oponašateljska struktura roda. U kazalištu, radnja koja se izvodi na sceni započinje već prije nego što se pojavi glumac, što znači da je riječ uvijek o ponovljenoj izvedbi ili ponavljanju radnje.⁷² Kao i kod Derride i iterabilnosti, bez ponavljanja, oponašanja i citatnosti performativ roda ne bi mogao biti „uspješan“. Victor Turner u antropološkom pristupu kazalištu također navodi da društvena radnja zahtijeva izvedbu koja se ponavlja. Rodno tijelo interpretira uloge u kulturološki ograničenom tjelesnom prostoru, kao što ih glumci izvode u kazalištu, ali unutar granica već određenih smjernica. Usporedba kazališnih izvedbi i konstrukcije identiteta je moguća, ali dok su granice izvedbe i „stvarnog“ života u kazalištu jasne, prilikom konstrukcije roda te se granice gube. Osim toga, kazne, zabrane i regulacijske socijalne konvencije kod konstrukcije identiteta roda su veće, jer je rodni identitet performativno ostvarenje uvjetovano društvenim sankcijama i tabuima.

3.4. Primjena performativa na izvedbene umjetnosti - Aldo Milohnić

Na našem području performativom i performativnim kazalištem bavi se Aldo Milohnić koji primjećuje da je problem dijela autora koji se bave teorijom govornih činova to što ne prihvaćaju da se na sceni suočavaju dvije stvarnosti u nemetaforičkom smislu: umjetnička

⁶⁹ Ibid., 19.

⁷⁰ Ibid., 20.

⁷¹ Ibid., 138.

⁷² Fischer-Lichte 2009, 23.

stvarnost i stvarnost konteksta izvedbe. Ti autori kazalište shvaćaju kao isključivo dramsko, a pritom treba razlikovati dramski tekst, literarni predložak s jedne strane i s druge strane predstavu kao sveukupnost scenskog događaja.⁷³ Milohnić tako razlikuje „literarno“, „austinovsko“ kazalište i „performativno kazalište“ u kojemu nastaje novi tip gramatike. Redatelji eksperimentiraju s probijanjem granica fikcije i bave se pitanjem realnog. Milohnić prema popularnoj Kirbyjevoj shemi u kojoj se teži od ne-glume (eng. *non-acting*) prema glumi (eng. *acting*), težnju „performativnog kazališta“ određuje suprotno.⁷⁴ Primjeri za to kretanje vidljivi su u performansima, između ostalog u performansima kojima se i ovaj rad bavi. Milohnić u tekstu *Performativno kazalište: teorija govornih činova i izvedbene umjetnosti* uspostavlja analogiju između performativa i izvedbe. Kao što performativni iskaz, da bi mogao djelovati, mora pripadati određenoj konvenciji (odnosno za Austina mora podlijevati određenim okolnostima), tako i u izvedbi, da bi imala mogućnost djelovanja, mora postojati umjetnička/kulturna konvencija kojoj ona pripada. Milohnić tako razjašnjava problem kazališne konvencije, koja je, prema Rastku Močniku, tautološka. Ako je prema Benvenisteu performativ čin autoriteta, kako sam prethodno objasnila, onda je nužno da performativ prepozna onaj kome je ta performativna izjava upućena. Oswald Ducrot smatra da performativ nema moć sam po sebi, kao što bi ishodilo iz Benvenisteu, nego se ona ostvaruje samo kada je prepozna onaj koga ta izjava oslovljava, ali zahtjev za prepoznavanjem ostaje prikriven.⁷⁵ Milohnić zato zaključuje da je konstrukcija realnosti kao produkt performativa ekvivalent konstrukcije realnosti kao produkta konvencije, jer su i performativ i konvencija tautološki pojmovi.⁷⁶ Zato ulazak performativa u kazalište predstavlja opasnost jer on razotkriva tautološki karakter kazališne konvencije. Milohnić u istom tekstu razrađuje i pojam intencije prema Griceovoj shemi, koji proširuje i dovodi do zaključka da tek u performativnom kazalištu nastaje i nova intencija koja predstavlja zahtjev za prepoznavanjem koja funkcionira kao mehanizam razotkrivanja kazališne institucije.⁷⁷ Ove teze o kazališnoj konvenciji ne mogu se u potpunosti primijeniti na performans (*performance art*) jer on nastaje izvan institucije teatra, i za njega te konvencije ne vrijede u potpunosti.

⁷³ Milohnić, *Frakcija 5* (1997), 50.

⁷⁴ *Ibid.*, 51.

⁷⁵ *Ibid.*, 51.

⁷⁶ *Ibid.*, 51.

⁷⁷ *Ibid.*, 52 – 53.

4. IZVEDBA IDENTITETA

Kroz teoriju govornih činova i rasprave o performativu, osobito kroz performativ roda, dolazi se do zaključka da se identitet konstantno, kao tjelesna i socijalna zbilja, konstruira performativnim činovima, bilo da je riječ o rodnom, rasnom, političkom, etničkom ili drugom identitetu. No, uvijek se postavlja pitanje kako performer ili glumac izvodi određeni identitet koji može biti istovjetan vlastitom „ja“ i identitet koji predstavlja ulogu ili lik različit od osobnog iskustva glumca/performera. Marvin Carlson primjećuje da se osobito nakon performativnog obrata struktura klasičnog kazališta koju opisuje Eric Bentley, u kojem „A predstavlja B dok C promatra“, u potpunosti mijenja u autobiografskim izvedbama u kojima „A predstavlja A dok C promatra“, odnosno u kojima umjesto tvorbe lika i preuzimanja uloge glumac predstavlja svoje „ja“.⁷⁸ Iako primjeri autobiografskih izvedbi ili autobiografskih fantazija, koje su na razmeđi autobiografskog i fikcije, postoje i prije u povijesti, takva izvedba radikalno ulazi u izvedbenu umjetnost početkom 1970-ih godina. Kod mnogih feminističkih izvođačica osobno se iskustvo pokazalo ključnim, jer su njime mogle istraživati, izraziti i tražiti svoj identitet, ali i doprijeti do sličnih iskustava drugih žena i tako djelovati izvan granica samotransformacije. Obilježje transformacije, kako sam već napomenula, tako je ključno za izvedbu općenito kao i za izvedbu identiteta. U performansu 1970-ih godina izvedba jastva temeljila se na performativnoj konstrukciji etničkog, rodnog, rasnog, spolnog ili sveukupnog političkog identiteta preko osobnih iskustava, ali i višestrukih identiteta, jer se ukazivalo na pripadnost identiteta već utabanom kulturnom scenariju. Carlson navodi kako su već 1970-ih godina performer/ce shvatile da rad s vlastitom biografijom ne prikazuje isključivo svoje „ja“, nego prikazuju ja prihvaćeno prema nekim kodovima, od kojih su mnogi bili tako duboko usađeni u kulturu da su se koristili sasvim nesvjesno.⁷⁹ Iz čega ishodi da je identitet izražen autobiografskom izvedbom zapravo uloga koju ne kontrolira izvođač nego kultura u cijelosti. Izvođenje jastva tako nije artikulacija jedinstvenog identiteta nego raznih perspektiva, to jest „uloga“. Marie-Françoise Chanfrault-Duchet navodi: „Da bi konstruirao vlastiti identitet – identitet koji „pripada“ – subjekt preuzima različite modele koje mu nudi društvenost i odašilje kultura, te ih oblikuje u svoje vlastite tipove, postavljajući na taj način sistematizaciju vrijednosti u polje igre. Proces autobiografskog pripovijedanja ne uključuje samo „činjenice“ i događaje, nego čitav splet društvenih reprezentacija i reprezentacija društvenosti. Tenzija koja je nužno na relaciji „ja“ – društvo ovdje se razrješuje prikazom

⁷⁸ Carlson, Frakcija 10/11 (1999), 104.

⁷⁹ Ibid., 108.

jedinstvenoga „ja“, koji se zatim nudi da ga društvo čita i prepozna.“⁸⁰ Izvedbe identiteta uključuje uvijek i stanoviti govor, verbalni ili tjelesni. Benveniste je subjektivnost odredio kao sposobnost govornika da se postavi kao subjekt.⁸¹ Govor je pritom tako organiziran da dopušta svakom govorniku da prisvoji cijeli jezik označavajući sebe kao govornika, kao ja. U povijesti filozofije jezika pojavljuju se rasprave o drukčijem pristupu koje „ja“ ima prema svojem unutrašnjem jeziku. Te su rasprave proizašle iz Wittgensteinovih *Filozofskih istraživanja* i njegova razmatranja privatnog jezika, odnosno jezika na kojem „ja“ može izražavati vlastitu unutrašnjost i to tako da ga nitko u potpunosti ne može razumjeti.⁸² Andrea Zlatar taj koncept privatnog jezika u autobiografskoj izvedbi shvaća kao „personalni“, „osobni“ jezik. No, kao što sam napomenula u poglavlju o Derridi, taj jezik/pismo/izvedba mora ostati čitljivo, unatoč apsolutnom izostanku svakog određenog recipijenta općenito, da bi uopće imalo funkciju izvedbe. Pritom se izvedba vlastitog „ja“ uvijek nastoji proizvesti ili prikazati određenu strukturu tog jastva. Iako, slijedimo li psihoanalitičke teorije, to „pravo“ „čisto“ jastvo ne može se u potpunosti spoznati s obzirom da se jastvo kao centar ega nalazi u nesvjesnom, koje se opet može promatrati kao dio ponavljane, iterabilne strukture, u krajnjoj liniji kao kolektivno. Tako se opet, kad je govor „u prvom licu“, performativna izvedba identiteta može shvatiti kao izvedba više uloga i konstrukcija nadosobnog identiteta kod glumaca i performerera.

5. RAZLOZI ZA „ESTETIKU PERFORMATIVNOG“

Razloge za performativno čitanje performansa ili za „estetiku performativnog“⁸³ objašnjava Erika Fisher-Lichte analizom performansa Marine Abramović *Lips of Thomas* (24.10.1975., Galerija Krinzinger, Innsbruck) kao formi u kojoj osoba performerera nije odvojena od umjetničkog produkta. U performansu bol i teške vanjske ozljede nisu glumljene nego stvarne, a gledatelji mogu intervenirati. Promatrači se pritom nalaze između etičkih i estetskih postulata, a bol i užasnutost publike pogoduje transformaciji iz promatrača u aktere.⁸⁴ Intervencija promatrača pokazala se nužnom u performansu *Ritam 5* (1974.) kad se umjetnica okružena zapaljenom zvijezdom natopljenom kerozinom gotovo ugušila. Uz to što performans imao obilježja spektakla u smislu izazivanja čuđenja i šoka, imao je i obilježja

⁸⁰ Chanfrault-Duchet 2000, 61.

⁸¹ Zlatar, *Frakcija 5* (1997), 55.

⁸² *Ibid.*, 55.

⁸³ Fischer-Lichte 2009.

⁸⁴ Fischer-Lichte 2009, 3.

rituala, jer je transformativno djelovao i na umjetnicu i na određeni broj gledatelja. Još jedan primjer doslovne fizičke transformacije prema povijesnim uzorima ljepote utjelovljuje karnalna umjetnost umjetnice Orlan. Izvedba tako, kao što će se kroz primjere hrvatskog performansa pokazati, ima transformacijsku, ritualnu ulogu kao i mjesto na razmeđu života i umjetnosti. Značenje je naravno uvijek konstitutivno čitanju umjetničkog djela, ali kao i u ovom primjeru tako i u drugima, tjelesnost ili materijalnost djelovanja može nadići njegovo značenje i interpretaciju. Umjetničko djelo nije postojalo kao artefakt odvojen od umjetnice ni odvojen od publike, a tradicionalan odnos subjekt – objekt poništava se i u istom prostoru i vremenu postoje samo ko-subjekti.⁸⁵ Već se performativnim obratom 1960-ih godina interes usmjerio na „povratnu spregu“⁸⁶ gledatelja prema glumcima kao autoreferencijalni i autopoetički sustav kojem je imanentna konstantna promjenjivost i nepredvidljivost. Performans u punom smislu riječi doživljava zamah 1970-ih godina, a bitno je utjecao na kazalište i novi odnos glumaca i gledatelja, s obzirom da ga kritika razmatra kao konstrukt likovne umjetnosti. Erika Fischer-Lichte navodi primjer praizvedbe teksta Petera Handkea „Vrijeđanje publike“ (Experimenti, 3.-10.6.1966. Frankfurt na Majni, Theater am Turm) tijekom kojeg radnja glumaca i gledatelja isprovociranih vrijeđanjem publike nisu značile ništa drugo od onog što se čini, odnosno bile su autoreferencijalne.⁸⁷ Primjer je to prihvata Austinovog/Benvenisteovog performativa. U američkom kazalištu takvim novim oblikom kazališta, to jest performativnim, bave se *The Living Theatre* Juliana Becka i Judith Maline, *Environmental Theatre* Richarda Schechnera i njegove The Performance Group grupe, koje su sudjelovanje publike postavile na razinu programa kazališta/grupe. U novom kazalištu i performansu koncept performativa zaista se nameće kao novo čitanje jer činovi i radnje koje se izvode zaista jesu autoreferencijalne i konstituiraju zbilju. Iako se često u literaturi o performativnosti i izvedbi navodi kako određena izvedba ne podliježe kriteriju posrećenosti ili neposrećenosti, važno je naglasiti da se izvedba uopće ne može razmatrati kao uspješna ili neuspješna. Konvencije jezika, ne mogu se izravno primijeniti na konvencije umjetnosti. Postavlja se pitanje je li performans Marine Abramović uspio time što ga je publika prekinula ili nije uspio ako gledatelj nije reagirao. Zato Fischer-Lichte smatra da je pojmu performativnog u kontekstu estetike performativnog potrebna modifikacija.⁸⁸

⁸⁵ Ibid., 9.

⁸⁶ Ibid., 40.

⁸⁷ Ibid., 14.

⁸⁸ Ibid., 20.

6. PERFORMATIVNA IZVEDBA IDENTITETA NA PRIMJERIMA PERFORMANSA U HRVATSKOJ

6.1. Izvedbe osobnog identiteta

6.1.1. Dalibor Martinis – vremenska potraga za identitetom

Dalibor Martinis⁸⁹ afirmirao se u konceptualnoj umjetnosti početkom 1970-ih godina, prvenstveno ambijentalnim instalacijama, urbanim intervencijama te radovima i intervencijama u okviru grafičkog dizajna. Uz Sanju Iveković, Martinis je začetnik videoumjetnosti na području Hrvatske, a s umjetnicom započinje suradnju 1973. godine. Umjetnički i životni partneri, Iveković i Martinis, osnovali su alternativni izlagački, informativni i radni prostor Podroom u Mesničkoj 12 u Zagrebu 1978. godine. Ostvarili su i zajedničke video performanse poput *Weather in Amsterdam* (De Appel, Amsterdam, 1979.).

Martinis se pitanjem vlastitog identiteta bavio tijekom druge polovice 1970-ih godina, između ostalog u izložbama *Autoportret Dalibora Martinisa* (Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977.) i *Autoegzekucija* (Studentski kulturni centar, Beograd, 1978.). Izložbe su, kako navodi umjetnik, zapravo performans-izložbe jer se radilo o postupku koji je kao svoje ishodište imao performans, a rezultirao je izložbom.⁹⁰ U *Autoportretu Dalibora Martinisa* umjetnik je pozirao dok su posjetitelji izrađivali njegove fotorobote koji bi se odmah izložili. U *Autoegzekuciji* umjetnik je trčao od jednog do drugog fotoaparata, postavljenih u pentagram, i okidao „autoknips“⁹¹ da bi nakon toga izložio nastale fotografije. Umjetnik istražuje identitet posredstvom novih medija i, ujedno propituje svojstva medija u video-radovima *Video immunity* (1976.) i *Open Reel* (1976.).

Među brojim performansima i akcijama Dalibora Martinisa, u diplomskom radu ću izdvojiti performans *Dalibor Martinis talks to Dalibor Martinis* kao prvi primjer izvedbe osobnog identiteta u kojem umjetnik izvodi i problematizira vlastiti identitet. Performans je započeo 1978. godine u The Western Front Society u Vancouveru, a završio 13. travnja 2010. godine u emisiji *Drugi format* na Drugom programu Hrvatske televizije.

⁸⁹ Dalibor Martinis (Zagreb, 1947.) je multimedijalni umjetnik i jedan od pionira videoumjetnosti na području Hrvatske. Umjetničko djelovanje započinje u okviru nove umjetničke prakse 1970-ih kada ostvaruje ambijentalne instalacije i urbane intervencije te video-radove. U suradnji sa Sanjom Iveković otvorio je alternativne izložbene prostore Podroom i, kasnije, Radnu zajednicu umjetnika. U djelima se bavi analiziranjem granica medija, propitivanjem vlastite ličnosti i pozicije umjetnika. Poznati radovi Dalibora Martinisa su: *Trokut* (1971.), *TV timer* (sa Sanjom Iveković, 1973.), *Video immunity* (1976.), *Open reel* (1976.), *Simultani govor* (2008.), *Savski Jang Ce (projekt Data Recovery, 1966/2009)* (2009.), *Dalibor Martinis Talks to Dalibor Martinis* (1978/9 – 2010.), *Umjetnik pri radu (Hommage umjetnosti)* (1980 – 2010.) i dr.

⁹⁰ Martinis 2013, 1860.

⁹¹ Autoknips je proizvođač automatskog okidača za analogne fotoaparate iz 1970-ih godina.

Tridesetjednogodišnji Martins je 1978. godine u Vancouveru postavio osobna pitanja vlastitom budućem „ja“ koji bi na ta pitanja trebao odgovoriti 2000. godine. Izvedba u Vancouveru bila je u formi *talk show*-a; odvijala se je pred TV-kamerama, a publika je bila kao ukras koji čini događaj autentičnim.⁹² Premda se drugi dio performansa trebao odviti 2000. godine, Martins ga je izveo kad je bio dvostruko stariji. Drugi dio performansa izveden je 2010. godine kad je umjetnik odgovorio, uz predočenu snimku iz 1978. godine, na postavljena egzistencijalna pitanja. Performans se pritom izvodio pred publikom u The Western Front Society u Vancouveru, pred publikom u studiju HRT-a i pred publikom koja je na malim ekranima mogla pratiti performans. Izvedba identiteta tako se odvijala na granici intimnog i javnog te intimnog i medijski javnog. Uz to što je performans bio „vremenska potraga za vlastitim identitetom“,⁹³ izveden je u više izvedbenih prostora. Osobni identitet, ali i identitet umjetnika gradi se kroz pitanje o autorstvu rada, odnosno pripada li performans Martinisovom prošlom ili budućem (sadašnjem) „ja“. Martins izvodi identitet pokušavajući ustanoviti tko on jest, tko je on bio tada i imaju li te dvije instance „ja“ bilo što zajedničko. Supostojanje dva medijski posredovana „identiteta“ već na stanovit način izvodi i propituje umjetnikov identitet. No, cjelokupna izvedba identiteta odvija se u formi intervjua, to jest govornim iskazima. Izgovorena pitanja i odgovori nisu samo izjave ili opis stanja, nego i performativni govorni iskazi. Postavljanje pitanja posredstvom snimke i odgovaranje na pitanja već su činovi, jer se jedino u toj formi može izvesti zamišljeni performans. Na prvo postavljeno pitanje „Je li Dalibor Martins iz 2000. godine živ?“ umjetnik odgovara potvrdno, i već u toj prvoj replici obje izjave više su nego opis. One su čin koji osigurava daljnji tijek razgovora. Djelo je u potpunosti dovršeno tek kad se videozapis izvedbe iz 1978. godine suoči „licem u lice“ s videozapisom izvedbe iz 2010. godine. Tada nastaje, kako umjetnik navodi: „razgovor mladog i zrelog umjetnika, a istovremeno i *data recovery* jednog davnog, od svih (osim mene) zaboravljenog događaja.“⁹⁴

⁹² Martins 2013, 1860 – 1861.

⁹³ Janković 2004, 100.

⁹⁴ Martins 2013, 1861.

6.1.2. Vlasta Žanić – izvedbe osobnog identiteta

Suvremena hrvatska likovna umjetnica Vlasta Žanić⁹⁵ primarno se bavi kiparstvom, ali sve više performansom te eksperimentalnim filmom i videom. Interes za performans kod umjetnice se razvija posljednjih nekoliko godina kad performans shvaća kao „pokušaj izoliranja čiste potrebe za umjetničkim izražavanjem, lišene bilo kakva konteksta zanata, tradicije, školovanja, pravila ponašanja.“⁹⁶ Umjetnica se koristi performansom kao najdirektnijim medijem izražavanja i sukobljavanja s vlastitim jastvom i ulogama koje svakodnevno koristi. Performans kod Vlaste Žanić također uvijek ishodi iz odnosa prema skulpturi.⁹⁷

Performativ identiteta u slučaju umjetnica gotovo se uvijek iščitava kao performativ roda. Prema Suzani Marjanić, koja na hrvatskoj performerskoj feminističkoj sceni prepoznaje tri strategije - *žensko*, *feminističko* i *feminino*, mnoge hrvatske multimedijalne umjetnice ne propituju nijednu od ovih triju strategija, ali moguće je da neka od njih ostane podtekstualno zamjetna u njihovim radovima.⁹⁸ Pojedini radovi Vlaste Žanić mogli bi se svrstati u tu kategoriju, jer se izvedbom i propitivanjem vlastitog identiteta dotiče kulturno uvjetovanih stereotipa ženstvenosti i izvedbe kulturno i zadanih društvenih uloga. Takav je videoperformans *Ogoljavanje* koji Vlasta Žanić izvodi u okviru manifestacije *Periferije* u MM centru Studentskog centra u Zagrebu 2002. godine. Performans je umjetnica izvela pred kamerom dok se istovremeno projicirao u kinodvorani MM-centra. Kasnijom produkcijom, doradom i prezentacijom postaje videoperformans. Performans se sastojao od čina čupanja obrva pincetom dok ih nije počupala sve pred kamerom/publikom kao čin (stereotipnog) uljepšavanja ženskog lica. Autorica je čupanjem obrva „do kraja“ propitivala granicu između uljepšavanja i unakazivanja, pitala se postoji li ta granica uopće i što je određuje. Iva Radmila Janković u katalogu izložbe *U prvom licu* navodi kako performans predstavlja buntovnu gestu odbijanja uvriježenih stereotipa ženstvenosti.⁹⁹ Janković zamjećuje da se rodna pozicija u autoreprezentacijskim radovima umjetnica drugog vala feminizma češće prepoznaje u

⁹⁵Vlasta Žanić (Zagreb, 1966.) je kiparica, performerica, multimedijalna umjetnica i docentica na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Počinje djelovati 1990-ih godina od kada se sustavno bavi pojmom skulpture koristeći različite medije poput skulpture, performansa, videa, instalacija itd., pritom istražujući odnos među medijima. Česte teme njezinih radova su propitivanje osobnog identiteta, identiteta umjetnika, ali i odnos umjetnika i publike, pojedinca i društva. Važnijim ostvarenjima pripadaju: *Zatvaranje* (2002.), *Ogoljavanje* (2002.), *Sviječica za Editu* (2003.), *Ukidanje jabuke* (2004.), *Čestitanje* (2005.), *Rožata* (2005.), *Prelaženje* (2005.), *Ravnoteža* (2006.) i dr.

⁹⁶ Žanić 2013, 638.

⁹⁷ Ibid., 639.

⁹⁸ Marjanić 2013., 593 – 594.

⁹⁹ Janković 2004, 110.

pojmovima „ženstvenosti“ (femininosti) nego strogoj podjeli feminističkog ili ženskog.¹⁰⁰ Stoga se ovaj čin unakazivanja može shvatiti i anti-femininim. Čin uređivanja/čupanja obrva svakako je neodvojiv od kulturno uvriježenih normi ženskog identiteta i time je ovaj čin, barem podtekstualno, rodno određen, iako se radovi umjetnice ne dotiču često rodnog ili feminističkog pitanja izravno, nego to nužno ishodi iz propitivanja vlastitog jastva koje je, naravno, vezano uz ženski identitet.

Da je riječ o strategiji koja se samo podtekstualno dotiče roda potvrđuje performans *Zatvaranja* održan na otvorenju izložbe *Nemoć* u Galeriji Karas u Zagrebu 2002. godine. Umjetnica se suočava s vlastitim identitetom kroz tautološki čin zatvaranja. Umjetnica je bila odjevena u bijeli kombinezon s rupama na koje je zalijepila navoje od staklenki, a čin zatvaranja sastojao se od doslovnog zatvaranja poklopcima navedene rupe i zatim navlačenja kapuljače preko glave na kojoj također zatvara slične rupe. Tijelo umjetnice i čin zatvaranja zajedno su proizvodili njezin identitet i značenje. Otvori na kombinezonu predstavljali su ranjivost, otvorenost i prepuštanje koje je bilo potrebno „zatvoriti“ kako bi umjetnica mogla postojati isključivo sama sa sobom i usmjerena prema vlastitom jastvu, prema unutra.¹⁰¹

Autoreferencijalni performans u kojem Vlasta Žanić izvodi vlastiti identitet je i *Prelaženje*, dio triptih-performansa *Čestitanje, Rožata i Prelaženje* izvedenih 2015. godine. Sva tri performansa autoreferencijalne su prirode, ali je posebno zanimljiv performans *Prelaženje* koji također predstavlja svojevrsni spoj skulpture i performansa. U performansu je autorica našminkana bjelilom i nepomično stoji na rotacijskom postamentu poput "žive skulpture" unutar zastorom ograđenog kružnog prostora. Umjetnica pritom snima posjetitelje video kamerom koju drži u ruci. U pozivnici za performans autorica navodi kako je riječ o prelasku „iz uloge u ulogu, iz medija u medij, iz prostora u prostor, iz vremena u vrijeme – neprestano u krug.“¹⁰² Prelaženje iz medija u medij vidljivo je u odnosu skulptura-performans-video. Prelaženje iz prostora u prostor, ali i iz vremena u drugo vrijeme odvija se osobito u drugom dijelu performansa, kad se snimka upravo snimljenih posjetitelja projicira po stijenci gotovo identičnog kružnog prostora, ali smještenog u drugoj prostoriji. U tom drugom dijelu performansa posjetitelj preuzima ulogu eksponata i okrećući se po prostoru kako bi vidio snimku prihvaća ulogu promatranog koji se kao skulptura promatra sa svih strana. Prelaženje iz ulogu u ulogu vidljivo je već iz izvedbe uloge skulpture i zamjene uloga promatrača i promatranog. No, performansom umjetnica izvodi i osobni identitet tako što

¹⁰⁰ Marjanić 2013, 594.

¹⁰¹ Žanić 2013, 638.

¹⁰² Ibid., 641.

statičnim položajem objeljenog tijela i istodobnim snimanjem izvodi vlastiti identitet kiparice, performerice i videoumjetnice. Rad je, kako navodi autorica, potaknut time što u svakodnevnom, privatnom životu prelazi iz uloge u ulogu gotovo neprestano.¹⁰³ Ulogama koje autorica spominje i izvedba uloga u svakodnevicu bavio se Erving Goffman kako bi objasnio na koji način pojedinac u svakodnevnim situacijama predstavlja sebe i svoje aktivnosti drugima, načine na koje kontrolira utjecaje, transfere koje oni o njemu formiraju dok ih on/pojedinac „izvodi“ pred drugima.¹⁰⁴ Ili prema Jungu: „Persona je komplikovani sistem odnosa između individualne svesti i zajednice, neka vrsta maske koja je s jedne strane sračunata na to da načini određeni utisak na druge, s druge da prikrije pravu prirodu individue.“¹⁰⁵ Samim performansom Vlasta Žanić izvodi tri uloge koje zauzima u umjetničkom svijetu i time ukazuje na neprestanu promjenu uloga u vlastitom životu. U slučaju ovog performansa izvedba uloga odvija se između onog kako bi se odvijala na pozornici u kazalištu reprezentacije, u kojem glumac predstavlja sebe prerusenog u lik drugim glumcima koji su također preruseni u likove te u kojem treću ključnu ulogu ima publika, i onog u stvarnom životu. Iva Radmila Janković navodi kako su autoreferencijalni radovi Vlaste Žanić „introspektivna ekspresija“ jer u njima nije riječ o pukom javnom razotkrivanju elemenata privatnosti nego o „sugestivnim načinima da se prenesu psihička stanja: osjećaji nesigurnosti, panike, tjeskobe, bunta i mirenja.“¹⁰⁶ Tijelo se ovdje javlja kao površina na kojoj se izvodi performativ identiteta, kako na tijelu umjetnice tako i na tijelu publike. Umjetnica ostavlja mogućnost da publika sama doživi vlastito tijelo kao istovremeno senzacijsko i vizualno i ostavlja prostor „našem vlastitom „prelaženju“, našem vlastitom pokušaju spoznaje identiteta.“¹⁰⁷ Uloge ili istraživanje identiteta Vlasta Žanić prikazuje u performativnoj izvedbi vlastitog identiteta kroz stereotipni čin čupanja obrva, čin zatvaranja otvora i stvaranja doslovnog introspektivnog odnosa ili čin preuzimanja trojake uloge činom bojanja, postavljanja i snimanja vlastitog tijela. Performansi Vlaste Žanić nužno je čitati kroz performativne kategorije jer se njezina autobiografska pozicija i njezin osobni identitet proizvodi tek stupanjem pred publiku, tek činom čupanja, zatvaranja, snimanja. Tek u trenutku izvedbe autorica izvodi i prenosi vlastito ja pa tako i svoje performanse oslovljava kao „autoreferate“.¹⁰⁸

¹⁰³ Ibid., 641.

¹⁰⁴ Goffman 1959.

¹⁰⁵ Jung 1984, 210.

¹⁰⁶ Janković 2004, 110.

¹⁰⁷ Ramljak Purgar 2011, 9.

¹⁰⁸ Koljanin, Žanić 2007, 2.

6.1.3. Tomislav Gotovac - sve je to *movie*

„Umjetnost je prema svojoj suštini ekshibicionistička. Osnovni je poticaj predstavljanje, *performance*“¹⁰⁹

Život Tomislava Gotovca¹¹⁰ cjelokupno je umjetničko djelo – performans. Poznata rečenica Tomislava Gotovca „sve je to *movie*“ predstavlja ukratko sve ono što za Gotovca život i umjetnost jesu – *movie*, bez razlike između umjetnosti i života, u kojem on igra glavnu ulogu. Izjava *Sve je to movie* bila je samo trenutna dosjetka, ali zapravo predstavlja cjelokupnu Gotovčevu životnu i umjetničku filozofiju.¹¹¹ Prvi europski *striker* postavio je performativ u središte svojega djelovanja, bilo da se radi o jezičnom iskazu, činu, gesti ili jednostavno, življenju. Cjelokupno gledano, Gotovčevo tijelo jest tijelo u govoru. Performativ Gotovčevih performansa moguće je shvatiti u simbiozi govornog/vizualnog i tjelesnog odnosno umnog i fizičkog, a iako se na ponekad prividno ne radi o performativnoj konstrukciji identiteta, čini se da je čitav njegov život i gotovo svaka njegova radnja izvedbeni čin.

Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta (Zagreb, volim te!), Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari, 1961. kultni je Gotovčev performans, izveden 13. studenoga 1981. u Zagrebu. Točno u podne, na pucanj topa s Griča, potpuno gol performer (izbrijane glave i s flasterima na nogama) izišao je iz haustora u Ilici 8, hodao Ilicom i ondašnjim Trgom Republike uz iskazivanje povika: „Zagreb, volim te!“, a zatim je legao na asfalt i poljubio ga. Nakon sedam minuta ovog radikalnog performansa autor je priveden. Uz čin hodanja i iskaz, Gotovac je ispred crkve Ranjenog Isusa u Ilici izveo tjelesni performativ, gestu dok je ležao potrbuške na asfaltu. Prema kasnijem tumačenju fotografske dokumentacije performansa Ivana Posavca, Mije Vesovića i Borisa Turkovića, umjetnik navodi kako je riječ o položaju tijela koji predstavlja nosoroga i riječ *hatari* (swahili: upomoć) koja ukazuje na filmsku referencu, tj. na nosoroga iz filma *Hatari* (1961.). Tri su različita djelovanja tj. čina koje

¹⁰⁹ Marjanić 2007, 177.

¹¹⁰ Tomislav Gotovac (Sombor, 1937. - Zagreb, 2010.) bio je filmski redatelj, glumac, performer, multimedijalni i konceptualni umjetnik. Otac hrvatskog performansa umjetničko djelovanje započinja 1950-ih godina u srednjoškolskim danima, a od početka 1960-ih aktivno radi i na umjetničkom polju sve do kraja života. Istodobno je bio preteča i protagonist konceptualne umjetnosti u Hrvatskoj, tj. nove umjetničke prakse. Blizak je umjetnosti koja potječe od antipokreta *fluxus* i Gorgone, i američkog pop-arta. Među važnije performanse, akcije i fotoperformanse spadaju: *Glave* (1960.), *Pokazivanje časopisa Elle* (1962.), *HAPP NAŠ* (1967.), *Akcija 100 (Fućkanje)* (1979.), *Prošenje (Molim milodar! Hvala! Umjetnik u prošenju)* (1980.), *Čišćenje javnih prostora* (1981.), *Ležanje gol na asfaltu i ljubljenje asfalta (Zagreb – volim te), Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari, 1961.* (1981.), *Foxy Mister* (2002.). Važna ostvarenja eksperimentalnog filma su: *Prijepodne jednog fauna* (1963.), trilogija *Pravac, Plavi jahač, Kružnica* (1964.), *Glenn Miller I – Srednjoškolsko igralište I* (1977.), *Glenn Miller 2000* (2000.).

¹¹¹ Denegri 2003, 4.

Gotovac izvodi, a time i proizvodi i problematizira različite identitete. Prvo djelovanje sastoji se od hodanja ulicom i trgom, tako da se svakodnevni čin hodanja podvrgava zgražanju/zapanjenosti slučajnih prolaznika, jer performer hoda u potpunosti gol. Samom činjenicom da se u javnosti pojavilo i kreće golo tijelo promatrača potiče na razmišljanje o identitetu umjetnika.¹¹² Tjelesna činjenica izaziva stereotipnu primjedbu da se radi o luđaku. Govorni iskaz „Zagreb, volim te!“, koji se potvrđuje činom poljupca u asfalt, samim iskazivanjem, predstavlja performativ u austinovskom smislu. Dakle, iskazivanjem izveden je čin, u ovom slučaju čin ljubavi. Poljubac je dodatan čin potvrde prethodno iskazanog, a usta se simbolično javljaju kao posrednik između jezika i tijela. Treći čin jest gestualni čin tijela u govoru. Položaj tijela referira se na naslov performansa, odnosno na film, pa time položaj proizvodi značenje – „Ja sam usamljeni nosorog. Hatari!“.¹¹³ Na jednoj razini, moglo bi se reći da je čin razodijevanja i prezentiranja golog tijela performativ konstrukcije vlastitog identiteta – identiteta koji se ponavljanim činom razodijevanja odupire društveno-političkim uvjetovanjima jezikom koji je, osobito za godina njegovog ranog djelovanja, mogao uznemiriti dominantno mišljenje.

Poput prethodno spomenutog antologijskog performansa performans *100 (Fućkanje)* ne namjerno je kod dijela publike izazvao mišljenje da se radi o luđaku. Performans i zvukovni objekt *100 (Fućkanje)* prvi je performans u kojem je Gotovac bio u potpunosti gol u Zagrebu. Održan je povodom otvaranja *10. muzičkog biennala* na Trgu Republike 12. svibnja 1979. godine točno u podne, a u performansu je sudjelovalo sto osoba sa zviždaljkama, uz voditelja Toma Gotovca i njegovog asistenta Ivana Paića. U drugom dijelu, na iznenađenje svih, Gotovac se razodjenuo te je nastavio po određenom redosljedu pratiti na tlu ucrtane kvadrature-partiture i zviždati. Performativ se svakako očituje u ispisivanju partitura na pločnik koje podsjećaju na *time brackets* koje je prvi put koristio John Cage u događaju *Untitled Event* 1952. tijekom Ljetne škole Black Mountain College.¹¹⁴ Ispisivanjem i zatim praćenjem pokreta i zviždanjem proizvodi se javni zvukovni objekt. Prvo Gotovčevo skidanje u Zagrebu u drugom dijelu performansa pratile su različite primjedbe i intervencije državnih redarstvenika.¹¹⁵

¹¹² Mnogi su mislili da se radi o luđaku, neki da je čovjek pretučen, zbog crnila i prljavštine po tijelu, dok su neki znali da se radi o umjetniku.

¹¹³ Marjanić, 2013, 463.

¹¹⁴ Fischer-Lichte 2009, 160.

¹¹⁵ Reakcije prolaznika: „Najprije sam mislio da je to neki luđak, nisam spojio stvar, ali nije me previše začudilo. Na koncu, mogao se skinuti i netko drugi, svatko, a to što nije, znak je da nije bilo stvarno animiranih!“¹¹⁵ (Ivica Križančić, 35 godina, tehničar automatizacije u Mljekari – Zagreb). „Kad je bio onaj slavni koncert na Trgu

Performativ, određen tautološki i ovako autoreferencijalno, središnja je okosnica mnogih performansa Tomislava Gotovca pa su predstavljeni samo neki. U performansu *Prošenje (Molim milodar! Hvala! Umjetnik u prošenju)* održanom 26. prosinca 1980. godine od 10.30 do 11.30 sati ispred crkve Ranjeni Isus u Ilici 1a u Zagrebu i u performansu *Čišćenje javnih prostora (hommage Vjekoslavu Franceu, zvanom „boljševik“ ili „apostol čistoće“)* održanom 28. svibnja 1981. godine u Zagrebu (Galerija Vjesnik – Agencija za marketing, Trg bratstva i jedinstva 6 današnji Trg Petra Preradovića) Gotovac proizvodi identitet građanske ili radničke klase iskrenim činom prošenja ili čišćenja. Pritom kritizira identitet i ideologiju grada prema kojoj društvo ne smije o sebi prikazivati ružnu sliku.¹¹⁶

U kasnijem razdoblju djelovanja Gotovac u više performansa preispituje performativnu konstrukciju identiteta. Promjena imena umjetnika Tomislava Gotovca u Antonio G. Lauer bio je performativ identiteta koji je obilježen performansom, prvo rođendanskim performansom *Joe G/gevera Williams* (2005.), kad je promijenio ime u općini, a zatim i performansom *Tom (Moja zemlja, Štaglinec)* 2006. godine, kad je benzinom i naftom spalio svoje nekadašnje ime TOM, ispisano piljevinom na zemlji i tim činom odbacio stari i konstruirao novi identitet.

(Verbalni) performans *Glupi Antonio predstavlja* dio je ciklusa *Intime* (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2006.) u kojem Lauer izvodi i preuzima ulogu dvorske lude i, kako napominje Suzana Marjanić, izravno uspostavlja poveznicu između performerera i svete lude, statusa klauna.¹¹⁷ Lauer je za performans obojio lice, po uzoru na lude i klaune, u boje hrvatske zastave. Izvedbom identiteta Shakespearove lude koja je svjesna uloge koju igra, a pritom jedina ima mogućnost da iskaže nepatvorenu istinu, Lauer kao da izvodi osobni identitet. Davanje intervjua bilo je sastavni dio performansa, pa se u tom činjenju dodatno naglašava njegova uloga Shakespearove lude, koja nije istovjetna s autorom, ali koju čitav život svojim djelovanjem proizvodi. Preuzimanje uloga Tomislav Gotovac izvodio je već 1984. godine u seriji akcija marketinga *Kolportiranje Poleta*, u kojoj se koristio strategijom maskiranja identiteta u akcijama: *Maska smrti + ćirilica, Mumija, Srp, čekić i crvena zvijezda, Dimnjačar, Čistač ulica, Sendvič-man s reklamom za Dinamo, Superman, Djed Mraz*).

Republike, onaj gologuzi, ja sam se vozio u tramvaju i ljudi su govorili da su to maturanti koji se izivljavaju i nisu baš obraćali pažnju, to im je s maturantima već bilo spojivo... Tak je to shvatio taj tramvaj, a ja... a čujete... u partituri to nije bilo zapisano, da će se veliki dirigent skinuti... Što ja znam, to u svakom slučaju nije umjetnost, čak ni umijeće, to je, nemam bolje ime, neka vrsta ekscesa, a možda Tomica misli da je to umjetnost?!“ (R.A.)
***, *Vjesnik*, 19. svibanj 1979., 8.

¹¹⁶ Milovac 2002, 146.

¹¹⁷ Marjanić 2013, 474

Akcije su bile pod sponzorstvom časopisa *Polet* s obzirom da se umjetnik svakog tjedna maskirao u drugu ličnost kako bi prodavao *Polet* na ondašnjem Trgu Republike u Zagrebu.

Performativ roda, u ovom slučaju muškog roda, Tomislav Gotovac izvodi u radu, ali i svojevrsnom fotoperformansu *Foxy Mister* (2002.) namijenjenom objavljivanju u popularnom mediju (*Nacionalu*). *Foxy Mister* je projekt rađen prema erotskom časopisu *Foxy Lady*. U njemu Gotovac zauzima zavodljive poze slično ženama prikazanim u erotskom časopisu. Gotovac preispituje zadanosti društveno-političke stvarnosti u kojoj je pogled na žensko tijelo i prikazivanje ženskog tijela dopušten, dok golo muško tijelo izazva zgražanje i osudu. Umjetnik je svojedobno izjavio kako je falus u javnosti uvijek bila zabranjena stvar, „dok se žena mogla šetati sa svojim mufom koliko god hoće.“¹¹⁸ Gotovčevo tijelo ne ogleda se samo u zgražanju sredine nad muškim naspram ženskog tijela, nego i u zgražanju nad starim tijelom, unatoč tomu što je starost dio naše svakodnevice.

Posljednji Gotovčev performans, izveden 2009. godine u okviru projekta *Moja zemlja, Štaglinec* Vlaste Delimar i Milana Božića, nazvan je *Gibanje*. Performans se okreće onom unutaršnjem i razrješavanju duboko urezanih sjećanja i događaja, a posvećen je hemungu – mucanju s kojim se bori u mladosti, ali i trenutnoj starosti i slabljenju tijela. Na kraju ostaje preispitano samo tijelo i priroda; nepatvoren glas i problemi mladosti, kao i oslabljeno golo tijelo i njegova povezanost s prirodom. Glasanje ili glasovnost pritom je također kategorija performativnog, jer je performativ uvijek veže uz izgovaranje iskaza.

6.1.4. Željko Borčić – identifikacija

Jedan od izravnijih i doslovnih primjera izvedbe osobnog identiteta može se prepoznati u izložbi i akcijama umjetnika i dizajnera Željka Borčića.¹¹⁹ Izložba *Prvi svjetski psihokibernetički superautoportret*, održana od 25. travnja do 15. svibnja 1973. godine u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu, ne pripada umjetnosti performansa, ali se svakako koristi strategijom performativnosti. Borčić je izložio najpotpuniju moguću dokumentaciju o vlastitoj ličnosti kako bi odgovorio na pitanja: Tko sam ja? Odakle sam? Zašto sam? Kamo

¹¹⁸ Ibid., 571.

¹¹⁹ Željko Borčić (Zagreb, 1942. – Zagreb, 2015.) bio je hrvatski dizajner, multimedijalni umjetnik i fotograf. Jedan je od osnivača Hrvatskog dizajnerskog društva osnovanog 1983. godine. Prve umjetničke radove ostvaruje početkom 1970-ih godina u okviru nove umjetničke prakse na području grafičkog dizajna i vizualnih komunikacija, ali i konceptualne umjetnosti. Dizajnerskom djelatnošću bavi se od 1980-ih pa do 2009. godine i je autor nekih od najpoznatijih vizualnih rješenja hrvatskih proizvođača (Zirodent, Bajadera, Petit Beurre, Ledo i dr.). Profesionalno se bavio i drugim kreativnim područjima umjetnosti, kao što su arhitektura, kazališna, filmska i tv-scenografija i kostimografija, umjetnička fotografija, dokumentarni art-film, konceptualna umjetnost, slikarstvo i grafika. Najpoznatije akcije i izložbe Željka Borčića su *Prvi svjetski psihokibernetički superautoportret* (1973.) i *Akcija za konfrontacijsku reakciju* (1974.).

idem?. Uz osobne fotografije koje prikazuju 86 tema koje su ga određivale i koje ga određuju kao osobu,¹²⁰ izložio je i knjige, filmove i igračke koje su vezane uz njegov osobni identitet te mjere visine i težine, tjelesne izlučevine, snimke vlastitog glasa, kao i vodu i zrak koje autor unosi u sebe. Tautološki pristup izložbi konstruira osobni identitet umjetnika upravo izlaganjem na izložbi, pa se ona može opisati kao performativna. Davor Matičević i Marijan Susovski određuju upravo ovu izložbu kao govor „u prvom licu“ koji povezuju s temom identifikacije i okretanjem od socijalno angažiranih intervencionističkih akcija prema vlastitoj личности.¹²¹ Razumijevanje ovog pristupa važno je za sljedeći rad Željka Borčića nazvan *Akcija za konfrontacijsku reakciju* koja je održana 27. prosinca 1974. godine¹²² u organizaciji časopisa *Start* i Galerije Studentskog centra. Akcija se odvijala na Kazališnom trgu (Trgu maršala Tita) gdje je Slobodan Tadić prema Borčićevoj zamisli fotografirao pozvane i nepozvane prolaznike s maskama poznatih личности (Brigitte Bardot, Jackie Kennedy, Jean-Paul Belmondo...) koje prolaznici mogu sami birati. Podnaslov akcije *Iskoristite zadnju priliku da još ove godine postanete popularna ličnost* senzacionalistički sugerira da je moguća trenutna i „doslovna“ promjena identiteta. Akcija tematizira nezadovoljstvo osobnim identitetom i težnju osobe da bude poput nekog drugog, u ovom slučaju poznate личности. Ova akcija, i mnoge druge nakon performativnog obrata, svjedoče o stalnoj potrazi za identitetom i mogućnosti transformacije identiteta posredstvom umjetničkog djela. Transformacija se pritom odvija na dvije razine: na prvoj, u trenutku stavljanja maski poznatih личности na Kazališnom trgu te na drugoj razini, prilikom objavljivanja snimljenih fotografija tijekom akcije u časopisu *Start*. Na toj drugoj razini može se razmatrati doslovna transformacija prolaznika iz „anonimnih“ личности u poznate osobe. Jednostavnim činom stavljanja maske, kao što to uvijek performativ identiteta donekle jest, i objavljivanjem u popularnom časopisu, trenutno se proizvodi transformacija osobnog identiteta.

¹²⁰ Matičević 1978, 25.

¹²¹ Ibid., 25.; Susovski 1982, 28.

¹²² Datacija prema: Borčić 2013, 398.

6.2. Izvedbe identiteta roda

6.2.1. Vlasta Delimar – rod i spol „izvan“ ideološkog

Suzana Marjanić Vlastu Delimar¹²³ smješta pod odrednicu ženskog unutar trodijelne strukture *žensko, političko, feminino*. Feministički performans je, naspram ženskog, određen političkim stavom kao subverzijom svih oblika patrijarhata i seksizama, dok odrednica žensko, prema određenju Toril Moi, pa tako i ženski performans, upućuje na biološku činjenicu koja sama po sebi ne mora afirmirati feminističke stavove.¹²⁴ Činjenica je da mnogi radovi Vlaste Delimar, umjetnice koja je svoje umjetničko djelovanje započela u drugoj polovici 1970-ih godina uz Grupu šestorice autora, kritika smješta pod okrilje ženske ili feminističke umjetnosti, ali da sama autorica negira tu pripadnost. Činjenica jest i da se tematika određenog broja performansa dotiče opće slike o ženi i spolnosti, ali jednako tako ishodi iz umjetničinog vlastitog emotivnog stanja te odnosa i proučavanja vlastitog identiteta. Ideološka komponenta prividno izostaje iz performansa Vlaste Delimar pa se oni ne mogu definirati kao feministički, ali, kao što će se prikazati, određena pitanja i konotacije nadilaze intimistički i osobni pristup performansu. Moglo bi se reći da dok se Sanja Iveković u performansima koristi svojim tijelom ili pojavom kako bi kroz pojedinačno iskazala opće, kod Vlaste Delimar pojedinačno jest vlastito, a opće proizlazi kao „pozitivni“ višak iz činjenice da je autorica žena. Umjetnica naglašava kako je njezino djelovanje odnosno performans stvoren zbog vlastite emotivno-egzistencijalne potrebe, a tematika koju u performansima naglašava – seksualnost, spolnost i ženskost – proizlazi iz činjenice da jest žena i da se izražava na jedini mogući način koje njezino biće omogućuje.¹²⁵

Temeljno sredstvo izražavanja ili „prvi stvaralački izbor“¹²⁶ jest umjetničino prirodno, golo tijelo, njezino tijelo baš onakvo kakvo jest. Kao što Tom Gotovac pronalazi svoj izraz u vlastitom golom tijelu, doduše ne u erotičnom i spolnom smislu, tako i Vlasta Delimar

¹²³ Vlasta Delimar (Zagreb, 1956.) je hrvatska performerica i multimedijalna umjetnica, te voditeljica umjetničke organizacije „Moja zemlja, Štaglinec“. Od početka djelovanja, od kraja 1970-ih, do danas poznata je po provokativnim performansima i akcijama u kojima se njezino golo tijelo javlja kao središnja okosnica djela. Umjetnički je rad započela u krugu umjetnika Grupe šestorice autora, s kojima je sudjelovala u osnivanju časopisa *MAJ '75*, te je njihove postkonceptualne anti-strategije premjestila u područje seksualne i tjelesne politike. Umjetničku i životnu suradnju ostvaruje sa Željkom Jermanom u performansima *Pokušaj poistovjećenja* (1979.), *Desimbolizacija* (1980.), *Taktilna komunikacija* (1981.). Nastavlja samostalnim performansima i radovima među kojima su najpoznatiji: *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru* (1980.), *Zrela žena* (1997.), *Šetnja kao Lady Godiva* (2001.), *Treba vjerovati muškarcima* (2003.). Od 1990-ih godina ostvaruje umjetničku i životnu suradnju s Milanom Božićem u performansima: *Razgovor s ratnikom ili Žena je nestala* (1999.), *Žena je nestala* (2000.), *Prinčec* (2001.), *Tantra* (2002.) i dr.

¹²⁴ Marjanić 2013, 540.

¹²⁵ Delimar 2013, 615.

¹²⁶ Marjanić 2013, 542.

prepoznaje da je golo tijelo izravna provokacija ideološke cenzure golog tijela u Jugoslaviji, ali i danas. Golo tijelo za Vlastu Delimar pritom predstavlja oslobođeno, otvoreno tijelo, oslobođenu seksualnost i spolni užitak. Recepcija ogoljivanja i razodijevanja Vlaste Delimar u javnosti često je bila vezana samo uz površnu činjenicu golotinje.¹²⁷

Početak umjetničkog djelovanja Vlaste Delimar veže se uz prisan odnos s Grupom šestorice autora koja je na našem području predstavljala dio nove umjetničke prakse, konceptualističkih i postkonceptualističkih strategija. Iz životnog i umjetničkog partnerstva proizašli su prvi performansi Vlaste Delimar koje je ostvarila sa Željkom Jermanom, protagonistom Grupe šestorice autora. U zajedničkim performansima poput *Pokušaj poistovjećivanja* (1979.), *Desimbolizacija* (1980.), *Taktilna komunikacija* (1981.), *M i Ž* (1983.) Delimar i Jerman propituju muško-ženske odnose kroz arhetipove koje se vezuju uz muško i žensko. Performans *Desimbolizacija* tautološki je primjer spajanja muškog i ženskog. Delimar na svoje golo tijelo upisuje simbol za ženski spol, a Jerman na svoje za muški, nakon čega su svoja tijela obojili u boje koje se vežu uz spolove – Vlasta u ružičasto, Jerman u plavo. Konačna „desimbolizacija“ odvija se prijanjanjem njihovih tijela jedno uz drugo i miješanjem znakova i boja stereotipno vezanih uz spolove. Rad Vlaste Delimar i kasnije će biti označen kroz recepciju jungovskih pojmova animusa i anime.¹²⁸ Od zajedničkih performansa Željka Jermana i Vlaste Delimar važno je spomenuti *living* akciju *Vjenčanje* i *living* akciju *Poziv na druženje*. *Living* akcija *Vjenčanje* sastojala se od čina vjenčanja Željka Jermana i Vlaste Delimar koji svoju vezu doslovno u austinovskom smislu potvrđuju u jezičnom iskazu (performativu) „I do“, ali performativu obećanja koji je uvijek vezan uz pojam braka. Akcija se sastoji od dijela vjenčanja u općini te u crkvi, ujedno je i snimljena, te naknadno izložena u Studiju Galerije suvremene umjetnosti, uz fotografije s vjenčanja u općini i zatim u crkvi.¹²⁹ Kako bi sagledali vlastite odnose kroz umjetnički, socijalni i psihološki aspekt umjetnici moraju proći kroz iskustvo vjenčanja kako bi mogli svjedočiti o njemu. Riječima Vlaste Delimar i Željka Jermana:

„Bez vlastitog iskustvenog doživljaja ne bismo imali pravo kritički se osvrtnati na ritual sklapanja braka. Bez prikupljenog dokumentarnog materijala ne bismo bili kadri progovoriti jezikom kojim se koristimo, jezikom umjetnosti.“¹³⁰

¹²⁷ Tušek, *Vikend*, 25. lipnja 1982.

¹²⁸ Anima i animus su naslijeđeni psihički sustav prilagođavanja. Anima je shvaćena kao naslijeđena kolektivna slika žene u nesvjesnom kod muškaraca, a animus kao arhetip muške slike u nesvjesnom kod žene. Prema Jungu za proces individuacije neophodno je da je pojedinac svjestan svog animusa/anime i da se diferencira od animusa/anime, kao i od persone. u: Jung 1984, 205 – 230.

¹²⁹ Delimar 2013, 616.

¹³⁰ Matičević 1982, 1.

Prvi samostalni performans Vlaste Delimar uslijedio je 1980. godine, a preispitivao je prolaznost i površnost vizualnih transformacija kao i dijelova (ženske) svakodnevice. Performans *Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru* konstruirao je i preispitivao vlastiti identitet autorice, kao i svakodnevnu ulogu žena, bio je naime izveden kao modna revija na kojoj je autorica bila jedini model i koja je transformacijama kroz stereotipne ženske činove poput uređivanja došla do činjenice da nizanje maski i uloga udaljava od onog što autorica/žena jest te se u konačnici pojavila gola. Transformacija se temeljila na dodavanju (presvlačenjem), ali i oduzimanju (razotkrivanjem) simbola društveno kodiranih „ženskih“ aktivnosti. Šminkanje je pritom autorica shvatila dvojako – kao brisanje postojećeg lica i zatim, kad je lice prazno, upisivanje novog identiteta koje može biti i redefinicija identiteta.

Performans koji se također kroz vlastito dotiče općeg – ženskog je performans *Zrela žena* (Tjedan performancea 'Javno tijelo', Zagreb, 1997.) u kojem Delimar, kako zamjećuje Marjanić, uvodi „svoj votivni ružičasti kostim, a koji će u kasnijim performansima i fotografijama varirati u ružičasto-crnoj varijanti (ružičasti gornji dio kostima i crna suknja).“¹³¹ Ženski građanski kostim za umjetnicu ima višestruke uloge. Koristi se njime „kao nametnutom građanskom normom kada kostim postaje „uniforma“ i provjerena vrijednost za uspjeh. S druge strane taj će kostim podcrtati žensku spolnost i naglasiti snagu erotike. Tu govorim i o pokrivanju tijela. Kao što je razodijevanje značilo oslobađanje i davanje sebe, tako pokrivanje nagovješćuje povlačenje u sebe, ali ne u smislu introvertiranosti, nego kao iskazivanje mudrosti koja je doživjela određeni stupanj zrelosti. Pokrivanje će biti kao jedan vid preobrazbe, kao završetak emancipacije.“¹³² Performans se sastojao od dvije komponente: pred publikom se autorica prvotno golog tijela (nosila je samo duge bijele rukavice i crne salonke) odijeva u klasični ružičasti ženski kostim dok se u pozadini istodobno projicirani dijapozitivi umjetnice kao žene s feredžom koja leži na podu i koja se, prvotno odjevena, razodijeva i razotkriva genitalno područje. Istodobni inverzni postupak javnog odijevanja i razodijevanja posredovanog medijem nadišao je granice konstrukcije vlastitog identiteta. Umjetnica je na prikazanim dijapozitivima odjevena kao (stereotipno shvaćena) žena istočnjačke kulture, u kojoj se ženski identitet veže uz prekriveno, skriveno i zatvoreno tijelo. Tom tijelu (stereotipu) umjetnica suprotstavlja tijelo zapadne žene koja tijelo skriva, maskira i zatvara šminkom i kompletima. Odjeću joj dodaje pritom muškarac koji je, kako navodi Marian Mazzone, ovdje sveden na ulogu „sluškinje“ te predstavlja muški spol koji je uvijek

¹³¹ Marjanić 2013, 547.

¹³² Božić, Delimar 2013, 607.

dostupan kao seksualna igračka koja je praktična za nošenje jer stane u torbicu.¹³³ U ovom performansu postupak izvedbe identiteta kreće od potpuno golog tijela prema ritualnom dodavanju simbola „damske“ kontrole i moći, što predstavlja trenutak izjednačavanja muškarca i žene. Nakon čina odijevanja u građansko žensko odijelo i zlatne cipele kojim izvodi radni identitet transformirana Žena sjedi s umjetnim falusom u ruci i čeka fotografiranje, pokazujući svoju „zrelost“ žene spremne na uzajamnost i poštivanje različitosti.

U performansu *Tražim ženu* iz 1996. godine, izvedenoj četiri puta, izvodi egzekuciju kokoši¹³⁴ kako bi izvela ulogu žene-kuharice. U trenutku u kojem Delimar presijeca nožem vrat životinje nastaje, kako umjetnica napominje, *ready-made* ponašanje kojim propituje krajnje psihološke vrijednosti poput agresije i sentimenta, ali ta se gesta jednako tako javlja kao egzistencijalni čin (klanja, kuhanja i izvanstenskog ručka).¹³⁵ Konstrukcija ženskog roda može se prepoznati u činu odijevanja autorice kao domaćice na početku performansa kad je glava umjetnice „prekrivena crvenom gazom u simbolizaciji negacije Ja“,¹³⁶ nakon čega oštri noževi i priprema kokoš za kuhanje. Nakon toga odijeva gornji dio maskirne vojničke uniforme koji se može shvatiti kao oličenje nasilja, ali i kao konotacija muškog roda. Ispod uniforme je vidljivo golo tijelo i trbuh zategnut vojničkim remenom.

Performans *Zrela žena II*. Delimar izvodi u izložima, i to više puta. Između ostalog, izvodi ga u Zagrebu dva puta – prvi put Galeriji Josip Račić 1998. i drugi put u izlogu Frizerskog salona NENA u Varšavskoj ulici na UrbanFestivalu 2001. godine. U drugoj izvedbi u izlogu frizerskog salona odjevena je u građanski kostim i kao dobro uređena domaćica sjedi u izlogu, čisti povrće, ispija pivo i puši cigarete. Performans je pokušaj da se, prema mišljenju umjetnice, degradirane vrijednosti kuhinje razmatraju kao prave ljudske vrijednosti.¹³⁷ To su vrijednosti poput kuhanja, kućanskih poslova, heklanja, štrikanja, odgoja djece koje se počinju prezirati i koje su svedene na nepostojanje.

Krajem 1990-ih godina umjetnica ostvaruje performanse u suradnji s partnerom, dragovoljcem Domovinskog rata, Milanom Božićem. U zajedničkim performansima i Vlastinim performansima s kraja 90-ih uz temu spolnosti i ženskosti sve češće se javlja tema (ljepote) smrti. U zajedničkom performansu Vlaste Delimar i Milana Božića *Razgovor s ratnikom ili Žena je nestala* (1999.) također se rabi performativ kako bi se izveo identitet

¹³³ Mazzone 2014, 163.

¹³⁴ Zanimljivo je da se upravo u vrijeme i nakon performativnog obrata u umjetnosti uz ljudsko tijelo u performansima javljalo životinjsko.

¹³⁵ Marjanić 2013, 549.

¹³⁶ Marjanić 2013, 549.

¹³⁷ Božić, Delimar 2013, 606.

roda. Iako to nije primarna intencija autora performansa i usmjerenost nije na problematiziranju rodne pozicije nego na ostvarenju vlastitog identiteta i trenutka bliskosti, odijevanje Milana Božića u vojničku uniformu (iako postoji pozitivistički razlog) i Vlaste Delimar u „lijepu ženu“¹³⁸ (u haljini, sa štiklama i torbicom) suprotstavlja dva rodna identiteta. Vojna uniforma veže se uz muško i moć, a haljina, štikle i lijepa torbica kao stereotipni konstrukti ženskog uz podređenu žensku poziciju. Umjetnica smatra da je suprotstavljanje dviju moći ili želja bespotrebno. Pričanje životne priče Milana Božića upotpunjava s obuvanjem cipela Vlasti Delimar te je taj erotski čin koji se ponavlja zapravo trenutak prepuštanja jednog drugom bez nadmetanja. Tu se ponovo provlači zanimanje za animus i animu, odnosno kontraseksualnost kao potencijal svakog spola da razvije aspekte suprotnog spola u drugoj polovici života kroz proces individuacije.¹³⁹ Konačno „sjedinjenje“ animusa i anime odvalo se u zajedničkom performansu *Prinčeka* (Prsten Meštrovićeva paviljona, HDLU, 2001.).

6.2.2. Sanja Iveković – izvedbe rodnog i političkog identiteta

Sanja Iveković¹⁴⁰ umjetničko djelovanje započinje krajem 1960-ih godina i početkom 1970-ih godina. Pionirka je videoumjetnosti uz Dalibora Martinisa i jedna od pionira performansa na području Hrvatske uz oca performansa Toma Gotovca i kasnije djelovanje Vlaste Delimar. Nakon samostalnih izložbi, krajem 1970-ih, djeluje u tandemu s Daliborom Martinisom s kojim izvodi performanse i radi zajedničke videoradove. U okviru te životno-umjetničke suradnje otvoren je alternativni izlagački prostor Podroom u svibnju 1978. godine u Mesničkoj 12 (bivšem ateljeu Dalibora Martinisa) čije će postojanje i ideja biti poticajna za kasnije stvaranje Radne zajednice umjetnika. Umjetnica, koja kroz performanse i ostale radove problematizira društveno-političku stvarnost kroz feministički pogled, prva je umjetnica na prostorima Jugoslavije koja je koristila medij izvedbe i videa za jukstapoziciju tjelesnog – ženske seksualnosti – i političkog te je prva je umjetnica iz svoje generacije koja

¹³⁸ Ibid., 604.

¹³⁹ Young-Eisendrath 1997, 228.

¹⁴⁰ Sanja Iveković (Zagreb, 1949.) je hrvatska multimedijalna umjetnica, performerica i aktivistica. Začetnica je videoumjetnosti na području Hrvatske i prva hrvatska umjetnica koja je jasno počela izražavati feministički stav. Jedna je od osnivačica Centra za ženske studije u Zagrebu 1995. godine. Afirmirala se ambijentalnim instalacijama i intervencijama u javni prostor 1970-ih godina, te konceptualnim video radovima tijekom tzv. nove umjetničke prakse. Feminističko, odnosno aktivističko i političko značenje njenih radova akcija i performansa vidi se i danas. Umjetnica je doživjela međunarodno priznanje, između ostalog i na retrospektivnoj izložbi „Sweet violence“ u MOMA-i u New Yorku 2012. godine. Među poznatija djela pripadaju: *Rekonstrukcije* (1952. – 1975.), *Sweet violence* (1976.), *Un jour violente* (1976.), *Dvostruki život* (1977.), *Tragedija jedne Venere* (1977.), *Trokut* (1979.), *Osobni rezovi* (1982.), *Gen XX* (1997 – 2001.), *Ženska kuća* (1998 – 2000.), *Lady Rosa of Luxemburg* (2001.), *SOS Nada Dimić* (2000.) i dr.

je počela izražavati jasan feministički stav.¹⁴¹ Pritom feminizam i odnos feminizma prema umjetnosti opisuje kao dinamičnu i samokritičku odgovornost. Umjetničnim riječima:

„Poticajnim smatram antiesencijalistički feminizam, dakle, onaj koji funkcionira kao kritička praksa, a ne doxa, koji se shvaća kao dinamička i samokritična odgovornost, a ne program.“¹⁴²

Performansi, ali i drugi radovi Sanje Iveković, počevši od 1970-ih godina, problematiziraju odnos svakodnevnog života, uloge žena i masovnih medija koji bitno utječu i konstruiraju identitet žena. Marijan Susovski određuje njeno spajanje interesa za kritičko preispitivanje konvencija u svijetu žene i interes za specifična medijska svojstva videa i televizije kao umjetnici srodni tip medijsko-bihevioralnog performansa.¹⁴³ Ta se feministička problematika iščitava u umjetničnom prvom performansu *Un jour violente (Jedan dan silovita)*¹⁴⁴ izvedenom na međunarodnoj izložbi suvremene umjetnosti Arte Fiera u Bologni 30. svibnja 1976. godine. Performans se temeljio i potaknut je reklamnom porukom u ženskom magazinu *Marie Claire* koja je glasila: „Jedan dan nježna. Jedan dan silovita. Jedan dan tajanstvena.“, a poruku je pratio fotografski materijal koje je prikazivao izmjene izgleda žene ovisno o nježnom, izazovnom i tajanstvenom nanošenju šminke. Te tri uloge, nametnute kroz masovne medije i kroz čin uljepšavanja (šminkanja) koji se stereotipno veže uz žene, umjetnica je konstruirala i izvela i pomoću prostora koji je također bio podijeljen u tri dijela. Tri izvedbena „prostora“ bila su označena - odijeljena na bijelom paravanu koji se nalazio iza umjetnice, i to crnim ljepljivim trakama, a u svakom od tri dijela na vrhu je pisalo: „Un jour tendre. Un jour violente. Un jour secrète“. Svaki je dio zasebno bio dekoriran predmetima koji se spominju u tekstu reklamnog oglasa (cvijeće, voće, piće, gramofon, garderoba), ispred svakog odjeljka nalazila se stolica na rasklapanje, a u sredini izvedbenog prostora nalazio se stol sa zrcalom i priborom za uljepšavanje.¹⁴⁵ Performans je započeo ulaskom umjetnice koja zatim sjeda za stol u srednjem prostoru i počinje stavljati šminku i češljati se te piti Coca-Colu. Za vrijeme trajanja performansa pozadinska zvučna kulisa bila je glazba preko koje ženski glas neprekidno ponavlja tekst reklamnog oglasa „Jedan dan silovita (izazovna)“. Na kraju se presvlači i zatim izlazi pred publiku s kojom započinje razgovor. Performativna konstrukcija roda i problematizacija masovnih medija u ovom performansu izveli su se kroz čin odjeljivanja triju „ženskih“ uloga na koje referira i koje popularizira reklamni tekst *Marie*

¹⁴¹ Pejić 2001, 99.

¹⁴² Iveković 2013, 631.

¹⁴³ Susovski 1981, 14.

¹⁴⁴ Naziv performansa prevodi se u literaturi kao „Jedan dan izazovna“, iako je ispravan prijevod fraze „Un jour violente“ zapravo „Jedan dan silovita“.

¹⁴⁵ Marjanić 2013, 578.

Claire, zatim kroz čin češljanja i šminkanja kao činova stereotipno vezanih uz ženu i njezino kulturološki uvjetovano uljepšavanje te kroz čin presvlačenja – odjeće i uloga koje bi žena trebala igrati. Zanimljivo je da se činom češljanja koristila i Marina Abramović u performansu *Art must be beautiful* (1975.), u kojem ponavljanjem performativa ne zadire direktno u feminističko već umjetničko, ali se pritom dotiče feminističkog kôda. Suzana Marjanić prepoznaje strukturnu sličnost prvog performansa Sanje Iveković i prvog performansa Vlaste Delimar (*Transformacija ličnosti kroz odjeću, šminku i frizuru*, 1980.), ali i razliku u koncepciji s obzirom da je Delimar zanimala vizualna transformacija koju svakodnevno ostvarujemo odjećom dok je Iveković ukazala na ideološke zamke masovnih medija koji predstavljaju odraz društveno uvriježenih tabua.¹⁴⁶ Sanja Iveković upravo izvedbom stereotipnih rodnih činova demistificira mehanizme medija koji proizvode stereotipe i njima manipuliraju. Zanimljivo je da prilikom performansa Iveković ispija Coca-Colu kao simbol Zapada i popularno-potrošačke kulture koja je tada estetski nepoželjna. Intenzitet performansa se pri kraju polako smanjuje, stišava, sve dok razgovori s publikom ne utihnu i performans ne završi.

Video uradak Sanje Iveković *Make up –Make down* (1976.) jedan je od mnogih u kojima tematizira „shvaćanja pop-kulture unutar ikonografije svijeta žena¹⁴⁷“ što će ponoviti i u radovima ostvarenim u drugim medijima poput *Rekonstrukcije* (1976., fotografija, časopis), u serijama fotografija i svojevrsnom fotoperformansu *Tragedija jedne Venere* (1977.) i *Dvostruki život* (1977.). Kao i u prethodnim radovima često uspoređuje segmente popularne kulture i propagande s fotografijama iz privatnog života, primjerice u radovima *Rekonstrukcije 1976.* i *Rekonstrukcije 1952—1976.* U fotoperformansu *Tragedija jedne Venere* suprotstavlja, ali i ironijski povezuje Marilyn Monroe, kao arhetip ženske žudnje, i vlastitu svakodnevnicu. Fotografijama koje prikazuju Marilyn Monroe u različitim pozama i segmentima svakodnevne, objavljivanim 1975. godine u časopisu *Duga*, umjetnica suprotstavlja fotografije sa sličnim pozama i gestama iz vlastite svakodnevne. Navedenim postupkom umjetnica povezuje predodžbu „Istoka“ i Zapada, stereotipe o ženskoj figuri i ponašanju, o slavi i svakodnevici. Pritom se kao temelj javlja ponavljanje, kao i u fotoperformansu *Dvostruki život*. Ponavljanje gesti, „citata“ ponašanja „žena“ i prezentacija žena u medijima temelj je bez kojeg djelo ne bi bilo razumljivo. Ono što se time razotkriva jest da ne postoji original, ne postoji izvor tog identiteta prema kojem nastaju kopije. Rodna slika je performativno proizvedena. Upravo je to cilj umjetnice koja se ne identificira s

¹⁴⁶ Marjanić 2013, 578.

¹⁴⁷ Matičević 1978, 24.

reprezentacijom same politike, nego s politikom reprezentacije koja njome vlada ukazujući kako ta politika nije ograničena na geografsko područje i ideologiju.¹⁴⁸

Video zapis performansa *Instrukcije br. I* (1976.) također performativnim elementima konstruira rodni identitet. Umjetnica, koja se nalazi sama pred kamerom koja je u funkciji zrcala prvo je tintom iscrtala strelice – crte po kojima se izvodi radnja masaže lica i vrata, iako se tim činom crte brišu ili krajnje nejasno modificiraju. To je intimistički događaj, performans izveden samo u prisutnosti umjetnice i kamere. Pokret i čin izvlačenja crta, kao i u nekim drugim radovima, imaju svrhu kulturološki kodiranog uljepšavanja/šminkanja koje se izvodi pred zrcalom i vrlo je sličan puno kasnijem performansu Vlaste Žanić, a ukazuje na tanku granicu uljepšavanja i unakazivanja. Također, kao i kod Žanić, čin uljepšavanja posredovan je kamerom/zrcalom i tako ostaje intimistički čin u koji gledatelj zaviruje. Ritualizirani čin ženske svakodnevice – šminkanja ponavlja se u video radu *Make Up – Make Down* (1976). U videoperformansu umjetnica se šminka kao i svaki dan, ali svaki predmet dugo zadržava u ruci, prevrće ga, miluje prstima itd. naglašavajući tako ritualiziranu erotsku igru. Umjetnica svoje djelovanje definira ovako:

„Osobno sam od početka u svojem radu bila preokupirana pitanjem rodnog identiteta i rodnih uloga u društvu. Nastojala sam reflektirati vlastitu političku svijest o tome što znači biti žena u patrijarhalnoj kulturi. Česta tema mojih radova je politika reprezentacije ženskosti koju provode masovni mediji.“¹⁴⁹

Dok se dio performansa Sanje Iveković može razumjeti kao izvedba identiteta roda, u antologijskom performansu *Trokut* (1979.) umjetnica izvodi čin „građanske neposlušnosti“¹⁵⁰ i preispituje granice slobode pojedinca. Performans je izveden 10. svibnja 1979. godine u samom središtu grada Zagreba. Kao vremenski točno određen (*time-specific*) i prostorno određen (*site-specific*) performans Iveković je iskoristila prostor i vrijeme upravo za ono što predstavljaju – političko vrijeme (performans se odvija na dan dolaska predsjednika Tita u Zagreb) i politički prostor (mjesto odvijanja performansa je na njenom balkonu zgrade u Savskoj ulici 1 – na razmeđi javnog i privatnog, zatim na krovu hotela Intercontinental (danas Westin) i na ulici ispred njezine zgrade, stvarajući tako komunikacijski trokut i ujedno intervenirajući u prostor prolaska predsjednika Jugoslavije). U 18 minutnom performansu umjetnica izlazi na balkon, sjeda na stolicu, toči viski čita T.B. Bottomoreovu knjigu *Elites and Society*, te simulira čin samozadovoljavanja, dok policajac u službi održavanja državnog

¹⁴⁸ Pejić 2001, 99.

¹⁴⁹ Tenžera, *Vjesnik*, 13.6.2004., 17.

¹⁵⁰ Marjanić 2013, 578.

reda koji stoji ispred zgrade ne pozvoni umjetnici na vrata i zamoli da se uklone i umjetnica i objekti s balkona. Osoba na krovu hotela Intercontinental za koju umjetnica pretpostavlja da ima dalekozor i toki-voki, kao i policajac, jedina je koja može vidjeti autoricu na balkonu. Time je ostvaren trokut umjetnica – predstavnik državne vlasti – promatrač. Performans predstavlja feministički i politički čin u javnoj umjetnosti jer odabranim činom, prostorom i vremenom dolazi do konflikta, antagonizma¹⁵¹ koji je u svojoj osnovi politički, a time i javni. Prostor balkona pritom je i rodno definiran jer je bio namijenjen ženama koje su na taj način mogle prisustvovati javnom životu.¹⁵² Iveković je tako u vrijeme dolaska patrijarhalnog političkog vođe intervenirala u prostoru između privatnog i javnog konstruirajući time politički i rodno obilježeni identitet koji suptilno odbija zadane norme kulturne spoznatljivosti i koji je spreman na sankcije koje slijede. Iveković je 2005. godine izvela *re-enactment* ovog performansa.¹⁵³

U 1. beogradskom performansu (i posljednjem) održanom 1978. godine u Studentskom kulturnom centru u Beogradu Sanja Iveković ironizira izvedbu „političke ceremonije pozdravnog predstavljanja“ premještajući performative političkih ličnosti i političke svakodnevice u umjetnički svijet. Umjetnica je zamislila da performans nalikuje na gostovanju neke značajne političke ličnosti, to jest da parafrazira ritual koji je bio dio ondašnje televizijske (medijske) svakodnevice (ritual ulaska predsjednika države ili neke političke ličnosti u neku tvorničku halu, koju zatim razgledava, hoda naokolo i rukuje se sa zaposlenicima).¹⁵⁴ Slično kao u performansu *Meeting Point* (1978.) autorica je na podu galerije označila crtež koji je precizno slijedila, a publika je mogla pretpostaviti umjetničko kretanje. Ritual je upotpunila izvedba voditeljice Galerije Biljane Tomić kojoj je autorica dodijelila ulogu pratilje koja je umjetnicu predstavljala publici. Ulazak Biljane Tomić i Iveković u punu galeriju pratio je kameraman, kao što to i pristaje političkoj ceremoniji. Glazbena podloga bila je *Blue Tango*. Kao i u nekim drugim primjerima njezinih performansa, performans polako nestaje s obzirom da autorica kreće od izvedbe vrlo stroge koreografije koja se polako mijenja i postaje sve sporija, time privodeći izvedbu kraju.¹⁵⁵

¹⁵¹ Marchart 33/34 (2004/2005), 8.

¹⁵² Pejić 2001, 95.

¹⁵³ Performans je izvela na dan kada je petnaest predsjednika europskih država posjetilo Zagreb kako bi sudjelovali na Croatia Summitu 2005, koji se održao u hotelu Westin (bivši hotel Intercontinental) u Savskoj ulici. Kao i u prvoj izvedbi performansa fotografski je dokumentirala politički ritual predsjedničkoga dolaska, a pritom je pokušala i telefonski dobiti Ministarstvo vanjskih poslova, lokalnu policijsku stanicu, hrvatskoga predsjednika kao i Hrvatski sabor kako bi ih obavijestila o performansu, ali nije uspjela uspostaviti telefonsku vezu zbog mjera sigurnosti koje su onemogućile uporabu mobilnih telefona.

¹⁵⁴ Iveković 2013, 626.

¹⁵⁵ Ibid., 626.

Primjer je to redefiniranja „medijalizirane predstave.“¹⁵⁶ U medijaliziranoj predstavi produkcija i recepcija odvijaju se odvojeno i bez „povratne sprege“, dok je u ovom slučaju publici dopušteno intervenirati, a umjetnici doživjeti recepciju.

Zaključno, interes za preispitivanje odnosa privatnog i javnog, ženskog i popularne kulture, političkog i umjetničkog kod Sanje Iveković ne ishodi iz analize i demistifikacije vlastite umjetničke ličnosti.¹⁵⁷ Performativ roda, za razliku od nekih performansa Vlaste Delimar, kod Sanje Iveković javlja se kao izvedba višestrukih uloga, u smislu koji Carlson spominje, jer je vlastiti identitet samo polazište za iščitavanje rodno i politički obilježenog identiteta.

6.2.3. Ksenija Kordić - protiv društveno uvjetovanih konstrukta

Suzana Marjanić u strukturi žensko/feminističko/ feminino performanse Ksenije Kordić¹⁵⁸ smješta u feminino. Odrednicu *feminino* Toril Moi formulira kao spolno utjelovljenje društvene uloge kao kulturnog konstrukta, odnosno odgoja, nasuprot odrednice *žensko* koja predstavlja prirodu.¹⁵⁹ „Navedeno podrazumijeva da društvene norme patrijarhalne opresije standarde femininog nastoje ulijepiti na biološku ženu, kako bi nas se uvjerilo da su ti odabrani standardi femininog prirodni.“¹⁶⁰ Cilj patrijarhata je tako povezivanje odrednica *žensko* i *feminino*, jer se žena koja ne prihvaća društveno uvjetovane konstrukte definira kao nefeminina. Suzana Marjanić smješta pojedine performanse Ksenije Kordić uz odrednicu ženstveno i subverziju te odrednice jer umjetnica propituje istinitost i vlastitost spolnosti u umjetnosti.¹⁶¹

Performans *Želim biti* Ksenije Kordić predstavlja, propituje i završno raskida s trima stereotipima ženskog roda koje popularna kultura želi nametnuti kao središnje točke ženskog identiteta. U performansu koji je umjetnica izvela u kružnoj dvorani &TD-a (*Perforacije*, 25 – 30. rujna 2009. godine, Dubrovnik, Zagreb), započela je od fraze (izreke) – dama na ulici, domaćica u kuhinji, kurva u krevetu, koju popularna kultura nameće kao arhetipove ženskog

¹⁵⁶ Fischer-Lichte 2009, 78.

¹⁵⁷ Noack 2013, 41.

¹⁵⁸ Ksenija Kordić (Sisak, 1979.) je hrvatska multimedijalna umjetnica, performerica i animatorica. Započinje umjetničko djelovanje početkom 2000-ih godina. Istražuje područje novih medija (eksperimentalni video, video instalacija, 3D oblikovanje i animacija, performans, fotografija), a tematski se bavi etikom, aktivizmom, ljudskim pravima i (rodnim) identitetom unutar umjetničkih okvira. Važnijim djelima pripadaju: *Samozapaljenje* (2003.), *Želim biti* (2009.), *Slijedila sam crvenu nit* (2010.), *Kron vs Narcis* (2004.), *Frajeri* (2006.), *Avatar* (2007.), *Teške lekcije* (2006.).

¹⁵⁹ Marjanić 2013, 583.

¹⁶⁰ Ibid., 583.

¹⁶¹ Ibid., 583.

identiteta. Tako je prikazivanje i određivanje žena ujedno i „vrlo čvrsta patrijarhalna matrica moćnoga pogona konzumerizma neoliberalnoga kapitalizma“¹⁶² te se podržavanjem tih stereotipova održava proizvodnja besmislenih potreba i industrijskih proizvoda namijenjenih upravo takvoj slici žene, na što je već upozorila Sanja Iveković performansom *Un jour violente*. U performansu je umjetnica odjevena u odijelo napravljeno od VHS-trake koje pomalo nalikuje na fetiš, S&M crne kostime te u vrlo visoke potpetice, koje također predstavljaju seksualizirani fetiš, ali i dio društveno uvjetovane konstrukcije ženskog roda. Tako odjevena umjetnica stajala je na povišenom okruglom postolju kao živa skulptura. VHS-traka, od koje je sačinjen kostim, referira se na medij ali i proizvod koji je opstao i pobijedio na tržištu zahvaljujući industriji pornografije.¹⁶³ Izvedba i konstrukcija tih triju stereotipa odnosno triju ženskih uloga Kordić je predočila kroz odijevanje, oblaganje vlastitog tijela, ali i popratnom videoinstalacijom koja vizualizira spomenuta tri stereotipa i koja se sastoji od tri filmska uratka. Stereotip dame predstavljen je u prvom filmu koji se sastoji od isječaka uzetih s CNN-a koji veličaju udaju nepoželjne mlade Lady Di za princa Charlesa. Stereotip kurve uprizoren je drugim filmom koji sadrži isječke pornofilma *Dreamquest* (redatelj Brad Armstrong), s poznatom svjetskom pornoglumicom Jennom Jameson u glavnoj ulozi. Trećim filmom, koristeći se isječcima iz filma *Tko pjeva zlo ne misli* Krešimira Golika, konotirao se stereotip kućanice i majke, prikazom glavne ženske uloge Mirjane Bohanec. Fotoinstalacija tih triju videoekrana smještena je na okruglom postolju na kojem se nalazi umjetnica koja u poluležećem položaju ispija pivo i puši cigaretu, promatrajući publiku koja promatra nju. Završetak performansa označen je ustajanjem umjetnice, rasijecanjem škarama odijela od VHS-trake i umjetničnim odlaskom s mjesta izvedbe nakon što ostaje polugola.

Kulturno uvjetovanim identitetom umjetnica se bavi i izložbom *Frajeri/Guys* (The Performing Rights Library, Queen Mary University of London, London; Galerija hm, Zagreb, 2006.). Obezglavljenim tijelima golih muškaraca iz pornočasopisa u digitalnoj tehnici dodaje „tjelesnu kombinatoriku vlastite glave ili pak torza“. Umjetnica tim performativom propituje vlastiti i opći (rodni) identitet.

Performans i prostorna instalacija *Slijedila sam crvenu nit* održani su u Galeriji Prozori u Zagrebu 2010. godine (16. veljače – 8. ožujka 2010) i u njima autorica također propituje rod. Na prozorima Galerije, točnije na prozirnoj foliji, bili su ispisani citati Karla Marxa, Slavoj Žižeka, Naomi Klein, Camille Paglia, Jeana Baudrillarda i drugih. Svaki je citat bio

¹⁶² Ibid., 584.

¹⁶³ Ibid., 584 – 585. Za razliku od VHS-a, Betamax je odbio plasirati pornografski sadržaj i tako je izgubio vrlo jaku tržišnu utakmicu.

uokviren crvenim koncem, kojega je jedan kraj vodio knjizi na polici iz koje je citat preuzet, dok se drugi kraj spaja u jedinstvenu nit od koje Ksenija Kordić hekla crveni tabletić. Tabletić je nakon performansa bio izložen kao artefakt u galeriji. Kao i kod šminkanja i preoblačenja u navedenom performansu heklanje pripada konstrukciji ženskog roda. „Čipkanje i srodni rukotvorni rad, dakako, kulturološki pripada ženskom spektru djelatnosti s izrazito tradicijskim, konzervativnim predznakom.“¹⁶⁴ Performans nije u isključivo kritičkom tonu, problematizira i težnju da se navedeni kanon kritičke misli tumači iz pozicije „žene koja hekla“ odnosno da se žena identificira s pročitanim kanonom.

6.2.4. Iva Đorđević – identitet roda i podneblja

Buzetska glumica, umjetnica i profesorica hrvatskog i talijanskog jezika Iva Đorđević¹⁶⁵ ostvarila je višegodišnji multimedijalni projekt *NeIstražena* koji se bavi prikazom i bilježenjem života i djela istaknutih i anonimnih istarskih žena u povijesti. Projekt *NeIstražena* umjetnica je započela 2007. godine te je u suradnji s norveškom glumicom, performericom i radiovoditeljicom prvog ženskog radija u Oslu – Kate Pendry¹⁶⁶ izvela 2007. godine performans pod istim nazivom tijekom festivala *Sedam dana stvaranja* u dvorištu pazinskog Kaštela gdje se nalazi i Etnografski muzej u Pazinu (u kojem je autorica također dolazila do materijala za istraživanje). Performans u formi monologa temeljio se na istraživačkom radu Ive Đorđević o životu i sudbini istarskih žena, uz mentoricu Pendry koja je zadala temu. Zadatak je bio istražiti sve agense promjena u ženskoj povijesti ovoga kraja, njihove uzroke, glavne aktere te svakodnevne socijalno – povijesne pozadine tih priča.¹⁶⁷ Projekt se sastojao još od multimedijalne izložbe održane 2009. na Sedam dana stvaranja, videa prikazanog na Sedam dana stvaranja (15. – 21. kolovoza 2010.) i izložbe *NeIstražena* u okviru 16. PUF-a u Staroj tiskari Od 1. – 5. srpnja 2010. godine koja je nastavila daljnje

¹⁶⁴ Mance 2010, 2.

¹⁶⁵ Iva Đorđević (Rijeka, 1981.) je hrvatska multimedijalna umjetnica i profesorica hrvatskog i talijanskog jezika i književnosti. Dugogodišnja je članica alternativnog kazališta Dr. Inat (*I cvrčci su utihnuli, Krugovi, Pulpa paradox, Hotel Millenium, Room service, Od A do B, Prolaz, Anno Domini*). i izvršna organizatorica festivala (PUF – kazališni festival, Sa(n)jam knjige u Puli, Monte Librić, Polis-Jadran-Europa, Reims Djaz51). Godine 2010. osniva Udrugu za promicanje kreativne kulture življenja „Kaleido“. Idejna je začetnica i voditeljica višegodišnjeg projekta *Ne(istra)žena* (2007. – 2012.) koji se sastoji od performansa, izložbe i knjige-vodiča.

¹⁶⁶ Zamisao Pendry bila je pronaći suradnike širom Europe koji će kroz svoje istraživačke *site-specific* projekte progovarati o obiteljskim povijestima i sredinama u kojima žive, zadirući u mikrokozmose muško-ženskih odnosa. Vincek, *Glas Istre*, 4.2.2010., <http://www.glasistre.hr/vijesti/arhiva/istarska-zena-u-fokusu-performansa-166966>

¹⁶⁷ Iva Đorđević, *Kulturistra*, 15.3.2012., <http://kulturistra.hr/lang/hr/2012/03/sarmanтна-i-nadahnujuca-povijest-istarskih-zena-razgovor-s-ivom-dordevic/>

istraživanje započeto performansom 2007. godine.¹⁶⁸ Multimedijalni projekt rezultirao je tiskanim i digitalnim oblikom, knjigom-vodičem. Đorđević napominje kako je interes za istraživanje nepoznatih priča i sudbina istarskih žena započeo kad se scenski započela baviti pitanjem identiteta, a baveći se identitetom podneblja poput Istre važno je bilo uključiti sve elemente/protagoniste koji taj identitet grade. Umjetničnim riječima:

„Potraga je započela onog trenutaka kada sam se scenski počela baviti pitanjem identiteta. Shvatila sam da je gotovo nesuvislo, banalno i pogrešno govoriti o identitetu jednog podneblja a ne „sjesti za stol“ sa svim njenim protagonistima.“¹⁶⁹

Pitanje identiteta, pa i identiteta roda i podneblja, u ovom slučaju istarskog, umjetnica prihvaća u svim odrednicama Judith Butler, odnosno rod poima kao identitet, jer tek posredstvom roda naš identitet može biti prihvaćen. Rod kao dio povijesno političkog konteksta može se konstruirati tek kad se prihvate i ispituju sve ostale odrednice identiteta: osjećaj pripadnosti nekoj grupi, zajednički teritorij, ili spol, rasu, povijest, nacionalnost, politička uvjerenja, etnicitet i kad se „iznose statistike domena koje nužno konfrontiraju muško-ženske odnose (npr. obitelj, rad, zaradu i punu zaposlenost, politiku ravnopravnosti i tolerancije, seksualno nasilje).“¹⁷⁰ Umjetnica u performansu u obliku monologa preuzima glasove istarskih žena i ostvaruje pojam identiteta iz više perspektiva tj. iz mnogostrukih identiteta. Kreće od općeg prema osobnom jer se preko općeg uvijek mora dotaknuti pitanja vlastitog identiteta – identiteta istarske žene.

6.3. Izvedba političkog identiteta

6.3.1. Siniša Labrović – performativom humora protiv političke stvarnosti

Izvođenje svojevrsnog političkog identiteta već sam opisala na primjeru dio performansa Sanje Iveković koja kritički problematizira odnos patrijarhata i vlasti. Siniša Labrović¹⁷¹ je sinjsko-zagrebački umjetnik i profesor hrvatskog jezika poznat po nizu performansa, hepeninga i akcija koje problematiziraju političku stvarnost i svakodnevicu. Performativ se

¹⁶⁸ Đorđević 2013, 1225.

¹⁶⁹ Ibid., 1225.

¹⁷⁰ Ibid., 1227.

¹⁷¹ Siniša Labrović (Sinj, 1965.) je hrvatski performer, multimedijalni umjetnik i profesor hrvatskog jezika i književnosti. Umjetnošću se bavi od početka 2000-ih godina i afirmirao se kao umjetnik provokativnih akcija i performansa koji propituju suvremenu političku stvarnost, podneblje u kojem živi, ali i odnos umjetnika i umjetničke institucije. Umjetnik zbog provokacija često zaokuplja i medijski prostor. Među poznatijim Labrovićevim radovima su: *Zavijanje ranjenika* (2000.), *Stado.org* (2005.), *Umjetnik liže pete publici* (2005.), *Obiteljski video* (2007.), *Gloria* (2007.), *Perpetuum mobile* (2009.), *Postdiplomsko obrazovanje/Postgraduate Education* (2010.), *Obilježavanje* (2010.) i dr.

pojavljuje kao imanentna komponenta njegova djelovanja pa će tako u performansu *Obilježavanje* održanom povodom UrbanFestivala 2010. godine u Zagrebu činom mokrenja „obilježiti“ i prisvojiti vlastiti prostor na Markovom Trgu u Zagrebu, na kojem se nalaze tijela zakonodavne vlasti i Vlade. Performans je izveo točno u podne na zvuk-pucanj Gričkog topa na Markovom Trgu na kojem je Labrović pred publikom mokraćom „opisao“ krug oko sebe. Činom uriniranja umjetnik izražava bunt prema *Zakonu o javnom okupljanju* iz 2005. godine kojim se zabranjuje okupljanje u krugu manjem od sto metara uokolo zgrade Sabora, Vlade, Ustavnog suda i Ureda Predsjednika Republike Hrvatske koji se nalaze na Markovom Trgu. Performans je primjer doslovne izvedbe jezičnog iskaza „zapisati u prostor“, odnosno „zapišati prostor“. Labrović izvodi ono što je u samom jezičnom iskazu etimološki ukorijenjeno, a to je da se čin zapisivanja uvijek veže uz čin ostavljanja traga u određenom, u ovom slučaju zbiljskom i političkom, prostoru. Pritom se čin zapisivanja uvijek može vezati uz pojam komunikacije, a „pismo“ uz sredstvo komunikacije. U ovom slučaju umjetnik komunicira pokretom u točno određeni prostor. Čin, znak (pismo) komunikacije je ponovljiv i prepoznatljiv, iterabilan; on je opredmećeni iskaz i metafora zauzimanja i označavanja vlastitog prostora. Izvedbeni karakter ove „zapisane“ komunikacije odnosi se na doslovan čin prisvajanja prostora i čin ostavljanja traga. Umjetnik navedenim činom, također, opredmećuje prisvajanje prostora ukorijenjeno u sintagmi „zapišati prostor“ i tako se jednostavnom gestom, bez riječi, ruga prisvajanju prostora zakonom. Labrovićev performans može se čitati i kao jednostavan „animalan“ performativ kojim umjetnik izvodi bunt i prisvaja teritorij namijenjen građanima mijenjajući tako identitet prostora nametnut zakonom.

Nizu performansa političkih i društvenih konotacija pripada i performans *Boks meč za titulu ministra kulture RH* održan u okviru Zagrebi! Festivala 10. rujna 2010. godine u 18 sati na Trgu kralja Tomislava. U performansu umjetnik izaziva na meč tadašnjeg ministra kulture Božu Biškupića. Performativ preuzimanja funkcije i političkog identiteta ministra kulture sastojao Labrovićevog čina izazivanja na meč, ali i od Biškupićevog čina odbijanja sudjelovanja. Na jutro izvedbe performansa, umjetnik, odjeven u boksačko odijelo popio je kavu s tadašnjim ministrom kulture u uredu ministra uz prisutnost Nine Obuljen, Zorana Šikića, Jasena Mesića i Krešimira Partla – pripadnike „bivšeg“ ministarstva, te Emila Matešića kao pripadnika „novog“ ministarstva.¹⁷² Pripadnici ministarstva razmišljali su o pozivu policije, ali se tadašnji ministar pozivao na političke procedure i izbore kojima je on imenovan. S obzirom da je ministar Božo Biškupić odbijao predati dužnost, te su pripadnici

¹⁷² Labrović 2013, 1866.

„novog“ ministarstva bili brojčano „nadjačani“, umjetnik-ministar odlučio je uzmaknuti.¹⁷³ Boks meč pritom je, za autora, bio uspješni performativ jer je meč završio jednim od legitimnih krajeva – odbijanjem meča i uzmakom Bože Biškupića.¹⁷⁴ Tim činom Siniša Labrović postaje novi Ministar kulture Republike Hrvatske. Problemizirajući niz problema u tretmanu suvremene umjetnosti u obrazovnom sustavu i društvu općenito Labrović se sarkastično ponudio kao bolje rješenje jer, kako autor napominje:

„Smatram da mogu biti još gori ministar kulture od Biškupića i nastojat ću dotući suvremenu umjetnost.“¹⁷⁵

Meč je održan u 18 sati ispred kipa kralja Tomislava u Zagrebu bez prisutnosti Bože „Bishop Collector“¹⁷⁶ Biškupića, pa je Siniša „Vlaška šaka“ Labrović sam skakutao u ringu i pokazivao ploču s titulom ministra kulture. Pobjednika je, u maniri boksačkih mečeva, proglasio Vilim Matula. Meč se koristio svim elementima boksačkog spektakla, koristeći se potpunom opremom, najavama, konferansom i provokativnom frazeologijom.¹⁷⁷ Performans se može usporediti s „performansom“ Raiva Puusempa, umjetnika koji se u svrhu performansa prijavio, bio izabran i služio dvije godine kao gradonačelnik malog grada Rosendale (New York) 1975. godine.¹⁷⁸ Umjetnik je napustio mjesto gradonačelnika onda kad je smatrao da je projekt gotov, a ne po završetku mandata. Također, kao i kod Labrovićevog performansa, publika nije bila intencionalna. Izbor „formata“ ovog dvoboja – boks meč, također je indikativan s obzirom da izbor nasilja kao procedure napredovanja u kulturi govori o stanju i problemima unutar nje. Tijekom performansa umjetnik je prezentirao i vlastite članske iskaznice u trima političkim strankama: HDZ-u, HSS-u i SDP-u, tako da njegov politički identitet čine vlast, koalicija i opozicija.¹⁷⁹ Performativ boks meča i konstrukcija novog političkog identiteta imale su svoj nastavak u masovnim medijima. Taj je društveni i medijski višak također dio performansa s obzirom da se u javnosti čulo o problemima na koje je umjetnik u nizu intervjuja ukazao. Nataša Govedić smatra da Labrovićevo izgovaranje iskaza „Ja sam novi ministar kulture“ ne funkcionira kao govorni čin već više-manje kao govorna provokacija, a da su optužnice upućene ministru bile argumentirane i direktne performativ bi bio uspješniji.¹⁸⁰ Zaista se ne može reći da performans podliježe kriteriju uspješnog/neuspješnog jer je upravo i ovakav ishod za umjetnika uspješan. S druge strane,

¹⁷³ Ibid., 1866.

¹⁷⁴ Ibid., 1866.

¹⁷⁵ Kiš, *Jutarnji list*, 1.9.2010., 24.

¹⁷⁶ Kiš, *Jutarnji list*, 11.9.2010., 96.

¹⁷⁷ Maračić 2011, 5.

¹⁷⁸ Loxely 2007, 148.

¹⁷⁹ Labrović 2013, 1867.

¹⁸⁰ Govedić, *Zarez* 291 (2010), 31.

performativ izvodi i Biškupić koji kao političar izvodi performativ obećanja, a time i performativ iznevjerenog obećanja koje je njemu imanentno. Još je jedna važna komponenta većine Labrovićevih performansa koja ih određuje kao performativne, a to je humor. Upravo je humor „činjenje nečega smiješnim“¹⁸¹ čime samo činjenje postaje neozbiljno, što je u suprotnosti s Austinovom teorijom ozbiljnih performativa iako se i sam u svojim predavanjima služi humorom. Ali humor je ujedno prototip neuspjeha čina kao i strategija napada na znanje i na moć, upravo kao što to čini Labrović. Ako je svakom performativu imanentan neuspjeh, kako je to Derrida potvrdio a Austin priznao, onda je humor performativ *per se*.

U performansu *Kažnjavanje* (2002.), izvedenom u riječkoj Galeriji O.K., Labrović se koristi performativom kako bi problematizirao odnos i odgovornost umjetnika i publike, ali se kažnjavanje kao i proizvodnja krivnje proizvode isključivo u činu kažnjavanja bičem. Koncept performansa Labrović opisuje kao sljedeće:

„ Izlazim pred publiku gol do pojasa i s bičem u ruci. Kad performans počne, više nitko ne može ući, oni koji izađu ne mogu se vratiti, a pogled izvana u galeriju trebao bi biti onemogućen. Dakle, mirno stojim pred publikom sve dok netko od posjetitelja ne odustane i ne napusti galeriju. U trenutku kad se vrata zatvore izvana, udaram se bičem po leđima. Iza svakog sljedećeg posjetitelja koji napusti galeriju, udaram se bičem po leđima. Performans traje sve dok ne ostanem sam u galeriji.“¹⁸²

Osim što umjetnik sam sebe kažnjava jer je izgubio posjetitelja, posjetitelj je kažnjen i opterećen krivnjom koju će osjetiti kad izađe iz galerije. Iza svakog odlaska kao i iza svakog udarca ostaje trag na umjetnikovom tijelu. Krivnja gubitka publike proizvodi se na površini tijela.

6.4. Izvedba identiteta umjetnika

6.4.1. Tanja Dabo – identitet umjetnika naspram institucije

Primjer opisanog Labrovićevog performansa problematizira i izvodi identitet umjetnika koji analizira Tanja Dabo¹⁸³ u različitim performansima. Tanja Dabo također pripada skupini

¹⁸¹ Felman 1993, 101.

¹⁸² Maračić 2011, 4.

¹⁸³ Tanja Dabo (Rijeka, 1970.) je hrvatska grafičarka, multimedijalna umjetnica, performerica i predavač na Odsjeku za likovne umjetnosti pri Filozofskom fakultetu u Rijeci, a kasnije na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci. Aktivno se počinje baviti umjetnošću 1990-ih godina. Njezini radovi imaju polazište u introspekciji osobnih iskustava i stanja u okviru problemskog diskursa, a tematski propituju odnos

umjetnica koje nisu deklarativno feminističke, ali koje se na suptilnoj razini dotiču problema roda. Slivia Kalčić navodi da „u njezinim projektima simulacija rutinskog i podcijenjenog manualnog rada domaćica, istraživanje paralelnih identiteta žene, domaćice i umjetnice i uloge žene u društvu i unutar obitelji itekako ulazi u područje feminističke problematike, koju prema definiciji Mary Kelly čine seksualnost, majčinstvo, društvenost“.¹⁸⁴

Iako načelno cjelogodišnji projekt/akcija *Laštenje Galerije Miroslav Kraljević* iz 2001. ukazuje na odnos umjetnika i institucije, performativna gesta klečanja barem na jednoj razini priziva određene rodne konotacije. Akcijom u kojoj je godinu dana laštala pod umjetničke institucije, umjetnica je problematizirala rascjep između pojedinca i grupe individua koje zajedno tvore instituciju koja sve više gubi ljudska svojstva, a više poprima uvjetno stvorene odnose i pravila.¹⁸⁵ Umjetnica je i sama dio umjetničkih institucija pa akcijom propituje i vlastitu poziciju i identitet unutar njih. Laštenjem godinu dana prije otvorenja izložbi davala je dignitet događanjima koji usprkos ulaganjima ostaju bez prave pozornosti.¹⁸⁶ Akcija performativnog karaktera sastoji se od apsurdnog i jedva primjetnog čina laštenja koji proizvodi obezvrijeđen rad umjetnika u relaciji umjetnik-kustos-institucija. Kao i laštenje, umjetnički rad zahtijeva mnogo uloženog truda, a na kraju ono proizvodi samo trenutni kratkotrajni sjaj. Jednako tako metafora funkcionira i na razini stereotipno prihvaćenog ženskog konteksta u kojem ženi pripada obezvrijeđen ili „nevidljiv“ posao čišćenja. Premda Dabo kroz performans propituje isključivo odnos umjetnika i institucija, čišćenje se, nažalost, veže uz ženske konotacije ili kako Goran Trbuljak navodi, – uz „(samo)ispitivanje svih „parterskih“ ženskih podložnosti“.¹⁸⁷ Niz performansa koje realizira posredstvom videa ili videografije Tanja Dabo održava 2003. godine pod skupnim nazivom *Održavanje* i u vezi su s prethodno spomenutim *Laštenjem*. Projekti *Održavanje: Kazamat*, videoperformans; *Održavanje: Fridericianum*, interaktivna videoinstalacija; *Održavanje: Rebro kao zeleni zidovi*, intervencija, interaktivna videoinstalacija; *Održavanje: White Cube*, akcija, videoinstalacija su četiri *site-specific* instalacije nastale kao reakcije na četiri inicijative da „po pozivu/želji“ umjetnica održi akciju laštenja.¹⁸⁸ S obzirom da je umjetnica osjećala da je došao kraj ciklusa akcija s laštenjem, ona se na ironičan način referira na niz poziva na

umjetnika i umjetničke institucije, muško-ženske odnose, društvene norme i dr. Poznatiiji radovi umjetnice su: *Urbana intervencija* (1999.), *Odmor* (s Igorom Grubićem, 1999.), *Laštenje Galerije Miroslav Kraljević* (2001.), *Točka susreta: ti i ja* (2003.), videoperformansi pod skupnim nazivom *Održavanje* (2003.), *Ti si prekrasna osoba* (2006.).

¹⁸⁴ Kalčić, *Zarez* (104) 2003, 16 – 17.

¹⁸⁵ Dabo 2013, 663.

¹⁸⁶ Janković 2004, 123.

¹⁸⁷ Trbuljak, *Slobodna Dalmacija*, 7.11.2001., 11.

¹⁸⁸ Dabo 2013, 665.

izvođenje-laštenje gdje se osjećala da bi trebala mehanički izvoditi čin laštenja, bez koncepta, prema zahtjevima onih koji su je pozvali.¹⁸⁹ Čin laštenja iskorišten je autoreferencijalno i na ironičnoj razini tako što je na primjer u *Održavanju: Fridericianum* posjetitelj aktivirao senzor kojim bi se pokrenula kratka projekcija na podu muzeja na kojem se izvodio simbolični čin laštenja za svakog posjetitelja. *Održavanje: White Cube* je videoinstalacija koja je prikazivala umjetnicu kao „ukazanje“ koje bi se u jednom trenutku prikazalo u galeriji, ulaštilo pod i potom nestalo. Akcije tako funkcioniraju kao problematizacija vlastitog umjetničkog identiteta i slobode, ironizacija odnosa umjetnika i institucije te kao samokritika.

Odnosom umjetnika i institucija Dabo se bavila i u akciji *Urbana intervencija* iz 1999. godine. Intervencija se može shvatiti, u proširenoj definiciji identiteta, i kao izmjena i konstrukcija identiteta mjesta. Akcija je bila „korektivni komentar tadašnje političke (de)instalacije ravnatelja MMSU-a, ali i komentar već tada dugogodišnje situacije neizvjesnosti preseljenja Muzeja u novu zgradu.“¹⁹⁰ Umjetnica je, povodom akcije, u večernjim satima ukrala pločicu s natpisom „Moderna galerija Rijeka, Uprava“ i preselila je na vrata buduće zgrade MMSU-a. Zgrada, poznata kao T-objekt, u koju se Muzej trebao preseliti, nalazila se u centru Rijeke i tada je bila opasana visokim zidom i bodljikavom žicom, a na golemom zidu bila su samo jedna vrata bez kvake na koju je umjetnica preselila pločicu. Intervencija se može promatrati kao korektivni čin i opaska na trenutnu situaciju, zatim kao distanca proizvedena „bodljikavom žicom“ koju institucija postavlja prema umjetniku te kroz čin krađe koji oduzima identitet jednom prostoru te mijenja i daje identitet drugom specifičnom prostoru.¹⁹¹ Tako nastaje svojevrsni performativni prostor s obzirom da se proizvodi premještanjem službene ploče i jer nastaje kao događaj.

Identitetom umjetnika Tanja Dabo bavi se i u performansu *Bolji umjetnik* (2008.) zajednički organiziranom s Borisom Kajmakom za *Zagrebi! Ekofestivalu*. Dok se performativ vlastitog umjetničkog identiteta kod Vlaste Žanić problematizirao kroz prelazak iz „uloge u ulogu“, Tanja Dabo određenju boljeg umjetnika pristupa točnim metodama i sustavima „mjerjenja“. U duelu s Borisom Kajmakom natjecala se u tri discipline: crtanju portreta, znanju iz suvremene hrvatske umjetnosti i plivanju u jezeru Bundeck. Iako umjetnica navodi kako natjecanje i borba umjetnika započinje već u samom procesu pripreme performansa kako bi uopće došlo do koncepta,¹⁹² izvedba performansa dovela je do pobjede Borisa

¹⁸⁹ Ibid., 665

¹⁹⁰ Ibid., 664.

¹⁹¹ Reakcija na akciju uslijedila je tek nakon objave teksta o radu u *Zarezu* (*Tko je ukrao Modernu galeriju?*, Rade Jarak, 30. travnja 1999.) kad je umjetnica pozvana na obavijesni razgovor i ispitivanje.

¹⁹² Dabo 2013, 662 – 663.

Kajmaka kao boljeg umjetnika: Kajmak je pobijedio u crtanju portreta, Dabo u znanju iz suvremene hrvatske umjetnosti, ali je Kajmak pobijedio i u plivanju. S obzirom na zadane parametre izveo se identitet umjetnika.

6.5. Izvedba nacionalnog identiteta

6.5.1. Sandra Sterle – identitet Dalmacije

Splitska multimedijalna umjetnica i izvanredna profesorica na Umjetničkoj akademiji u Splitu Sandra Sterle¹⁹³ u nizu performansa, videoperformansa i općenito multimedijalnim radovima propituje identitet Dalmacije, ujedno predstavljajući i kritizirajući stereotipne i uvriježene konotacije identiteta Dalmacije, koja je dio i umjetničinog vlastitog identiteta. Interes za Dalmaciju u radovima Sandre Sterle započinje 1996. godine, a lokalpatriotizam umjetnica definira kao prvenstveno imanentni dio Dalmacije, više nego nekih drugih krajeva Hrvatske.

Performansom *Mučnina*, održanom u okviru DOPUST-a (Dani otvorenog performansa u Splitu) 2008. godine u Splitu, Sandra Sterle propituje svoju pripadnost specifičnom podneblju Dalmacije i konfrontira se s vlastitim identitetom. U performansu je umjetnica dvadesetak minuta naizmjenično šetala i pokušavala povratiti u metalni labor dok se u pozadini čula pjesma Miše Kovača *Dalmatinac nosi lančić oko vrata*. Pjesma Miše Kovača kao vječni šlager kulturološki gledano ima specifičnu poziciju u stvaranju identiteta Dalmacije koji na površnoj razini predstavlja sentimentalno propitivanje o nepromjenjivosti Mediterana i Dalmacije, dok prema autorici pjesma predstavlja „posezanje za poznatim i banalnim iz straha od nepoznatog, straha za svoj identitet, nemogućnost transformacije i sagledavanja suvremenosti.“¹⁹⁴ Činom povraćanja uz stihove koje se vezuju uz identitet Dalmacije Sterle se opire klišeiziranoj slici Mediterana kakav je nekad bio, ujedno problematizirajući vlastiti identitet koji je neodvojiv o podneblja koji kritizira. Sama umjetnica napominje kako činjenica da nije uspjela povraćati na jednoj razini ukazuje da zbog

¹⁹³ Sandra Sterle (Zadar, 1965.) je hrvatska multimedijalna umjetnica i profesorica novih medija na Umjetničkoj Akademiji u Splitu. Djeluje od 1990-ih godina, prvo u Amsterdamu, a zatim, od 2000-ih, u Splitu. U svojem radu, umjetnica se bavi pitanjem vlastitog identiteta i njezin je identitet ishodište za radove koji se dotiču opće tematike. Pitanje identiteta propituje kroz različite medije poput performansa, videa, *web-streaminga*, fotografije i dr. Među poznatije radove, performanse i videoperformanse spadaju: *Na otoku* (1997.), *Okolo naokolo* (1988.), *Digging the Channel* (2001.), *Na dini* (2003.), *La Casa* (2003.), *Desetoboj* (2007.), *Mučnina* (2008.), *Nova staza do vodopada* (2009.), *Ukazanje* (2011.) i dr.

¹⁹⁴ Sterle 2013, 998.

toga što je dio Dalmacije ne može izbjeći klišej koji se uz taj identitet veže.¹⁹⁵ Ono što je zapanjujuće, kako primjećuje i Boris Greiner, je da je: „moguće kritizirati sve predsjednike, svjetske i lokalne, ali nipošto nije dozvoljeno kritizirati suštinu estradne mitologije.“¹⁹⁶ Što će reći da je ono najsvakodnevnije, kultura u svojoj sveukupnosti i srži, ono što dodiruje i terorizira svakog. Kako se umjetnica pobunila protiv dominantnog kulturološkog lokalpatriotskog obrasca Dalmacije, nakon performansa uslijedio je očekivani medijski linč na umjetnicu.¹⁹⁷

U videoperformansu *Okolo naokolo (Round Around)* iz 1997. godine Sterle se također bavi identitetom Dalmacije.¹⁹⁸ Odjevena u tradicionalnu odjeću dalmatinskih žena (posuđene od otočanke na otoku Mljetu), našminkanog rumenog lica umjetnica trči oko stabla masline. Rad je podložan različitim interpretacijama; on može predstavljati ponavljanje prirode, cikluse ženske prirode, monotoniju otočkog života, ukorijenjenost i nepromjenjivost podneblja.¹⁹⁹ No, umjetnica izvodi identitet podneblja Dalmacije samom činjenicom da je odjevena u tradicionalnu nošnju i da ponavlja čin trčanja oko masline. Rad je oda i kritika Dalmaciji i Dalmatinkama.²⁰⁰ Čin kružnog trčanja u nošnji, koja već predstavlja podneblje, oko masline kao simbola Mediterana i Dalmacije, u svim segmentima predstavlja identitet podneblja. Trčanjem u krug umjetnica tako izvodi zatvorenost i nepromjenjivost Dalmacije, kao i vječnih klišeja (krš, kamen, maslina) koji su ponekad prepreka za nova razmatranja u budućnosti. Ponavljanje izvedbe čina ključno je da bi se performans čitao kao aluzija na nepromjenjivost podneblja.

U nizu performansa umjetnica izvodi identitete koji nisu uvijek vezani u njeno jastvo, „... ona je poput glumca odvojena od lika kojeg izvodi. Svoje tijelo koristi kao medij u kojem se utjelovljuju uvijek različite osobe ili karakteri... Kao najbliža Sandri Sterle nameće se metoda Mathewa Barneya, čije se jastvo gotovo do neprepoznatljivosti rasplinjava u nizu reinkarniranih alegorija.“²⁰¹ Sterle stvara ispražnjene entitete koje onda u pojedinim situacijama preuzima i izvodi. Ali nacionalni identitet dio je sveukupnosti njezinog i

¹⁹⁵ Ibid., 999.

¹⁹⁶ Greiner, *Zarez*, 231 (2008), 4.

¹⁹⁷ U *Slobodnoj Dalmaciji online* i na radiju bila je najprije objavljena vijest pod naslovom „Splitska umjetnica povraćala 40 minuta na Mišu Kovača“ (*Slobodna Dalmacija*, 10. travnja 2008.). O performansu se raspravljalo i u Jutarnjem, Večernjem i Feralu itd., a pisali su o tome mnogi internet portali i blogovi.

¹⁹⁸ Zabilješka umjetnice o performansu: „1. Zamolila sam staru seljanku s Mljeta da mi posudi svoju odjeću. Obukla sam se i započela performance pred kamerom. 2. Izgledam vrlo zdravo. Obrazi su mi crveni ... međutim to je šminka. 3. Osjećam se kao u čudnoj, ironičnoj igri, osim što bih to zaista mogla biti ja. 4. ... na slici iz turističkog vodiča; divlja priroda i domaći ljudi. 5. Iz neke druge perspektive ovo je egzotično mjesto ... (Mljet, 1996.)“ u: Franceschi 1998, 2.

¹⁹⁹ Sterle 2013, 1000.

²⁰⁰ Ibid., 1000.

²⁰¹ Franceschi 2005, 1.

kolektivnog identiteta, stoga se i njezino jastvo izvodi barem podtekstualno, i u ovim performansima. Autoričinim riječima, njezin rad je usmjeren na otkrivanje: „ naslijeđenih, posredovanih i slučajnih elemenata koji formiraju osobnost.“²⁰²

6.6. Izvedbe identiteta klase

6.6.1. Pino Ivančić – identitet radnika

Pulski multimedijalni umjetnik Josip Pino Ivančić²⁰³ započinje svoje umjetničko djelovanje 1960-ih godina i intenzivnije 1970-ih godina kao dio konceptualne struje koja je u Hrvatskoj stasala tih godina. Krajem 1970-ih godina surađuje s umjetnicima Grupe šestorice autora u časopisu *MAJ '75* i kasnije djeluje unutar Radne zajednice umjetnika. Pino Ivančić u nekoliko svojih performansa iz vlastite pozicije izvodi i problematizira identitet radnika. Pino se kao elektromehaničar u Uljaniku kroz svoje umjetničko djelovanje bavi radničkom klasom, odnosom prema radniku i radu. Uvodi autobiografski fragment kojeg analizira kritički i analitički unutar određenog performansa ili rada. Kako bi odredio i predstavio socijalni identitet jedne klase 1970-ih godina umjetnik se bavi procesom socijalne skulpture „koju, tragom Beuysove atribucije, određuje kao materijaliziranu ideju artistsčkog djelovanja u neartističkom prostoru – u industrijskoj i urbanoj sredini, prirodi, političkom i medijskom prostoru, edukaciji i agitaciji, a uz to provodi i oslobođenje od nametnutih branši, okvira/zadanica, *korak van, off art.*“²⁰⁴ Umjetnik tako povezuje estetsko i etičko, kao što je i svojstveno umjetnosti 1970-ih i 1980-ih godina.

„Jer ja povezujem kreaciju na radnom mjestu i kreaciju koju mi može dati u odnosu na van jer na samom radnom mjestu ja spoznajem neke stvari koje mi mogu koristiti vani, ali one stvari koje ja spoznam van radnog mjesta koristim u samom radu na radnom mjestu ili među ljudima s kojima kontaktiram...“²⁰⁵

²⁰² Dević 2003, 2. Prema: *Danica Morning Star*, Zadar, Galerija Umjetnika narodnog muzeja u Zadru, 1998.

²⁰³ Josip Pino Ivančić (Pula, 1951.) je hrvatski performer, multimedijalni umjetnik i glazbenik. Ivančić započinje umjetnički djelovati 1960-ih godina, a krajem 1970-ih godina pridružuje se Radnoj zajednici umjetnika u Zagrebu, kad se bavi radom na socijalnoj skulpturi. Umjetnički radovi i performansi nastaju iz osvrta na umjetnikovu radnu svakodnevicu u Tvornici cementa „Giulio Revelante“ i Servis-TESU – Uljanik, jer se najvećim dijelom svojeg opusa Ivančić bavi propitivanjem rada i radnika. Osamdesetih djeluje u alter-rock grupi *Gustaph y Njegovi Dobri Duhovi*, a njenim raspadom ostaje i dalje na sceni kao producent/koproducent, tehničar, surađujući s grupama *Borghesia*, *KUD Idijoti*, *Messerschmitt* i drugima. Poznatijim performansima pripadaju: *Ulaz trliža/tihi čin* (1978.), *Rad-koncept* (1979.), *Svatko nosi svoju gredu* (1999.), *Ostaci ostataka/Reliquiae reliquiarum (Čovjek na križu)* (2000.), *H-Ister-i-ja Tour mitt humán preselitev* (2000.), *U šetnji s pudlom – We are happy family* (2005.).

²⁰⁴ Marjanić 2013., 1151.

²⁰⁵ Intervju s Pinom Ivančićem. Maračić, *Studentski list* 763, 21.3.1980., 9.

Težnja da se problematiziraju rad i radnici započinje 1979. fotografski registriranom akcijom u galerijskom prostoru Salon u Puli u okviru izložbe *Radničko stvaralaštvo* i izložbenim uratkom nazvanim *Rad-koncept*.²⁰⁶ Prilikom otvorenja izložbe Ivančić je iznio na vidjelo plakat/kolaž s tekstom: „rad-koncept je jednakovrijedan kao i RAD, duplo podcrtano Vašim mozgovima“. Prije i nakon navedene akcije ostvario je više akcija koje su tematizirale ili konstruirale radnički identitet. Niz akcija pod nazivom *Ulaz trliža/tihi čin* (trliž/trliš – naziv za radno odijelo u Istri i riječkoj regiji) izvedene su od 1978. godine, kad je na izložbe i ostale kulturne manifestacije dolazio u radničkom odijelu i tako afirmirao vlastiti identitet, kao i izmješteni identitet radnika u likovnim institucijama. Performans *Tuna fishing* iz 1986. godine također utjelovljuje radništvo. U performansu koji je nastao kao „*hommage* Dalíjevoj istoimenoj slici (1966./1967.)“²⁰⁷ za vrijeme otvorenja izložbe umjetnik u trližu otvara (nožem probada) konzervu tunjevine, kao simbol radničke gastronomske svakodnevice te tako otvara izložbu. Umjetnik navodi kako „U socijalizmu i kapitalizmu jedino što radnik otvara (mislim na svečano otvaranje raznih objekata, manifestacija i porinuća brodova) je njegova konzerva ribice, mesnog doručka i tsl. za marendu.“²⁰⁸ Koristeći se radničkom ikonografijom i samim činom otvaranja konzerve Pino Ivančić izvodi i problematizira identitet i položaj radnika. Uporabu trliža u performansima nastavio je i u kasnijem djelovanju pa tako ga ponavlja u nekoliko puta izvedenom performansu *Tanz šćapuni (Ples karanfila) – romantični ljubavni Delavski pesem, 'hommage a onima koji kreću u 6 ujutro'*, a koji je izveo i na 6. PUF-u (Međunarodni kazališni festival, Pula, 2000)..²⁰⁹ U performansu doslovno izvodi vlastitu svakodnevicu elektromehaničara u brodogradilištu Uljanik pa uz trliž koristi i trudbenički pribor (čekić, pilu, aparat za zavarivanje). Prilikom performansa trojica radnika/izvođača doslovno rade na sceni, a nekoliko izvođača s Pinom pantomimski izvode radove iz njegove radne svakodnevice. Umjetnik pušta i tvorničke zvukove snimljene u Uljaniku.²¹⁰ Posljednji dio ovog performansa sastojao se od dijeljenja karanfila izvođačima/radnicima do čina jedenja karanfila. Kroz doslovno izvođenje umjetnikove radne svakodnevice umjetnik konstruira tvorničko-radnički kolektivni identitet i „solidarizira se s onima kojima je rad, kao i njemu tada, sveden na automatizam pokreta.“²¹¹ Paul Willis, u tekstu *Kultura tvorničkih pogona*, ustvrđuje kako rad i masovno iskustvo rada zauzimaju središnje mjesto unutar definicije kulture, s obzirom da većina ljudi svoje prve sate nakon

²⁰⁶ Rad-koncept sastojao se od radničkih cipela obojanih u bijelo i žičane skulpture.

²⁰⁷ Marjanić 2013, 1151.

²⁰⁸ Marjanić 2013, 1152. Prema: Jerman, Željko, *Zagubljeni portreti*, Zagreb, Meandar, 2006.

²⁰⁹ Marjanić 2013, 1152.

²¹⁰ Ibid., 1152.

²¹¹ Ibid., 1152.

buđenja provodi upravo na poslu, pa tako temelji svoj identitet na radnim aktivnostima, te ih i drugi bitno određuju prema njihovom odnosu prema radu.²¹² Prema takvom smo razmatranju najkulturniji kad smo najviše svakodnevni, odnosno pri radu. U toj se tezi može se prepoznati umjetnikov kulturološki pristup umjetnosti koji teži poništavanju granica umjetnosti i života, to jest sjedinjavanju estetike i etike. Solidariziranje je vidljivo i u samom nazivu, jer performans predstavlja „*hommage* a onima koji kreću u 6 ujutro“ kada započinje radno vrijeme radničke klase.

Performansi *X. Prvomajski juriš* (2003.) i *Šutljiva većina (XII. Prvomajski juriš*, Rojc, Pula, 2005.) također su radnički performansi s političkim konotacijama. U radničkom performansu *X. Prvomajski juriš* (2003.) Pino Ivančić u prvom dijelu performansa gestama i pokretom tijela stvara socrealističke skulpture srpom i čekićem uz pratnju zvuka strojeva, a u drugom dijelu čita zatvorsku priču *Svećenik i vrag* F. M. Dostojevskog napisanu 1849. godine na zidu kaznionice. Performans *Šutljiva većina* bio je zamišljen kao masovno okupljanje, ali je prisustvovalo tek petnaestak dobrovoljaca podijeljenih u dvije skupine. Prvu skupinu činili su čitači odjeveni u radnička odijela, a drugu skupinu „šutljiva većina“ s flasterima na ustima dok su u pozadini performansa glazbenu kulisu tvorile „radničke“ pjesme *Maljčiki* grupe *Idoli* i *Radnička klasa odlazi u raj* grupe *Haustor*.²¹³

6.6.2. Tomislav Brajnović – izvedba identiteta građanske klase

Ako bi se za performanse pulskog performerera Pina Ivančića moglo reći da izvode identitet radnika i radništva, u performansu rovinjskog multimedijalnog umjetnika i predavača na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci Tomislava Brajnovića²¹⁴ *Šetnja Londonom u jutarnjem odijelu* (2. srpnja 2003.) (*Stroll through London in a 'morning suit'*) konstruira se građanski, srednjoklasni i nacionalni identitet. Performativ se sastoji od odijevanja u odijelo unajmljeno u tvrtki Lipman & Sons i štapa koji je posudio od tvrtke James Smith & Sons Umbrellas. Umjetnik samim oblačenjem i šetanjem Bond Streetom i Piccadillyjem izvodi

²¹² Willis 1979, 185 – 198.

²¹³ Marjanić 2013, 1153 – 1154.

²¹⁴ Tomislav Brajnović (Zagreb, 1965.) multimedijalni umjetnik i predavač na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci. Počeo se baviti umjetnošću krajem 1990-ih godina i danas živi i djeluje na Golom Brdu nedaleko od Rovinjskog Sela. Raspon Brajnovićevih interesa u radovima je raznolik; od istraživanja krvnih i duhovnih srodnika, kritike društva, politike i autoriteta, zatim povijest sjećanja; osobne povijesti, društvene povijesti ili suvremenih doživljaja, pa do interesa za religiju. Poznatiji radovi umjetnika su: *Staklenik* (2003.), *Šetnja Londonom u jutarnjem odijelu* (2003.), *Bude iz Bamiyana* (2002.), *Drveni anđeo* (2005.), *Pregate per la pace* (2005.), *The Arctic Circle* (2009.), *Ego Trip* (2009.).

stereotip nacionalnog identiteta kako bi iskusio identitet grada, nacije i kulture u kojoj se nalazi:

„Umjetnik ponekad radi sa stereotipima. Takvo je bilo i moje poimanje Londona i Gentlemana koji bi se njime trebali kretati. London je prijestolnica svijeta, jedna od zadnjih svjetskih sila zajedno s Amerikom. Naći se u takvoj situaciji kao umjetnik iz male Hrvatske, preciznije iz Rovinjskog Sela, ostavlja snažan dojam. Bio sam svjestan toga da moram isprobati kako je biti na krovu svijeta, hoće li se moja percepcija promijeniti oblačenjem tog luksuznog gospodskog odijela. Kratak osjećaj moći koji nestaje suočavanjem s unutrašnjom spoznajom realnosti.“²¹⁵

Nacionalni identitet koji umjetnik izvodi vezan je isključivo za stereotip koji se godinama i stoljećima stvarao te predstavlja „prošlo vrijeme Britanskog imperija, eroziju kraljevskog sjaja i blijeđenje njihovih vrijednosti.“²¹⁶ Nacionalni identitet koji se izvodi temelji se na već utkanim kulturološkim očekivanjima i trenutnom iskustvu grada u kojem se nalazi. Brajnović je očekivao je da će vidjeti gospodu sa štapovima, ali očekivanja se nisu ispunila.²¹⁷

Videozapis performansa izložen je u instalaciji *Staklenik* uz 8mm film *Londonska magla*. Tri komponente, videozapis, instalacija s *ready-made* objektima i film, zajedno izgrađuju engleski identitet. Kako Branka Benčić navodi kad opisuje Brajnovićev londonski uradak: „Identiteti nisu stabilno jedinstvo svijesti, već promjenjiv niz ideoloških pozicija, konstruirani kroz učinke jezika i reprezentacije kao privremeni susret subjekta i kodova na presjeku društvenih formacija i osobne povijesti.“²¹⁸

²¹⁵ Brajnović 2013, 1267.

²¹⁶ Ibid., 1267.

²¹⁷ Valušek 2004, 55.

²¹⁸ Benčić, *Čovjek i prostor*, 598/599 (2004), 12.

7. ZAKLJUČAK

Koncept performativa, uveden u filozofiju jezika 1950-ih godina, značio je zaokret od dotadašnjeg poimanja i metodologije filozofije. Istraživanje govornih činova, koje je započeo Austin, vrlo brzo se proširilo na različite teorijske diskurse jer je koncept, u kontekstu vremena, značio novi pristup suvremenoj umjetničkoj praksi druge polovice 20. stoljeća. Pojam i koncept performativa razvijali su se usporedno s koncipiranjem pojma performans (*performance art*) 1960-ih i 1970-ih godina, kad se utemeljio performans kao umjetnički događaj u okvirima neoavangarde i konceptualne umjetnosti. To, naravno, treba sagledati i u kontekstu povijesnog razdoblja nakon 1968. godine i kontrakulture koja se razvija tih godina, te u kontekstu potrebe da se aktivno javno djeluje, a ne deskriptivno ukazuje. Performativna umjetnost tako se javlja upravo kao čin ili neposredna gesta u jedinstvenom djelovanju – događaju. Pomak s neperformativne na performativnu komponentu umjetnosti bio je nužan s obzirom na društveni i povijesni kontekst, kao i na prihvatanje koncepta performativa u suvremenim teorijama kulture. Tek se širenjem teorije govornih činova i redefinicijom njezinih pojmova unutar umjetnosti stvorio temelj za novo „čitanje“ umjetničkih djela, osobito djela nastalih u nakon 1960-ih.

Performans u Hrvatskoj svoj početak ima, usporedno sa svjetskom umjetničkom praksom, u povijesnoj avangardi – dadaizmu. Ponovni zamah, također vrlo aktualno, događa se 1960-ih godina, djelovanjem Tomislava Gotovca i umjetničke grupe Gorgona. Performansi analizirani u diplomskom radu samo su dio izvedbene produkcije hrvatskog performansa koji na neki način uključuju performativno. Izabrani performansi pritom su primjeri i za performativnu konstrukciju identiteta, koji se pokazao, kroz teoriju i praksu, performativnim. Identitet se stvara performativno jer predstavlja činove koji se proizvode ponavljanjem već utvrđenih društvenih normi, a uzastopnim ponavljanjem njegova performativnost prikriva konvencije i „izvor“ koji se ponavlja. Izvedba identiteta se tako temelji na utvrđivanju ili demistificiranju konvencija performativnosti roda u slučaju Sanje Iveković, Vlaste Delimar, Ksenije Kordić i Ive Đorđević, zatim razotkrivanju konvencija kojim se izvodi jastvo u radovima Tomislava Gotovca, Dalibora Martinisa, Vlaste Žanić i Željka Boričića, konvencija izvedbe političkog i nacionalnog identiteta kod Siniše Labrovića, Sanje Iveković i Sandre Sterle, identiteta klase kod Josipa Pina Ivančića i Tomislava Brajnovića te u konačnici, konvencija svijeta umjetnosti, institucija i izvedbe identiteta umjetnika u slučaju Tanje Dabo.

Performativni pristup performansu tako predstavlja ne samo mogućnost nego i nužnost, jer je svaka izvedba činjenje, a svako činjenje *utjelovljenje* jezika, značenja i izvedbe.

8. POPIS LITERATURE

1. ***, „...a što (ne)očekivani slušatelji kažu?“, u: *Vjesnik*, 19.5.1979., 8.
2. Austin, John Langshaw, *How to do things with words; The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975.
3. Benčić, Branka, „Spremnik vremena i iskustva“, u: *Čovjek i prostor*, 598/599 (2004.), 12.
4. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 1997.
5. Borčić, Željko, „Identitet, akcija i psihokibernetika (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.,
6. Božić, Milan; Delimar, Vlasta, „Ispovijed Žene i Ratnika (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 601 – 611.
7. Brajnović, Tomislav, „Granice slobode (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 1263 – 1271.
8. Butler, Judith, *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*, Zagreb, Ženska infoteka, 2000.
9. Butler, Judith, *Performative acts and gender constitution*, u: *The Twentieth-Century Performance Reader*, (ur.) M.Haxley, N.Witts, New York, Routledge, 2005.
10. Carlson, Marvin, „Izvođenje sebstva“, u: *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*, br. 10 – 11 (1999.), 104 – 110.
11. Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, London, New York, Routledge, 2003.
12. Chanfrault-Duchet, Marie-Françoise „Textualisation of the Self and gender in the life-story“, u: *Feminism and autobiography : texts, theories, methods*, (ur.) Tess Cosslett, Celia Lury, and Penny Summerfield., London, New York, Routledge, 2000., 61 – 75.
13. Dabo, Tanja, „Bodljikave žice i ulašteni podovi institucija (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 661 – 667.
14. Dabo, Tanja; Ivančević, Nataša (ur.), *Tanja Dabo: Priroda i društvo*, Rijeka, Muzej

- moderne i suvremene umjetnosti, Mali salon, 2007.
15. Delimar, Vlasta, „Između tantre i policije (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 613 – 622.
 16. Denegri, Ješa, „Pojedinačna mitologija Tomislava Gotovca“, u: *Tomislav Gotovac*, (ur). Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić, Zagreb, Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, 2003., 4 – 11.
 17. Derrida, Jacques, „Potpis, događaj, kontekst“, u: *Delo*, br.6, 1984. (prema prijevodu M. Stanislavca), 7 – 35.
 18. Dević, Ana, „Ja koje se ponaša kao da je netko drugi“, u: *Sandra Sterle: Na dini/ On the Dune*, Zagreb, Moderna galerija Studio „Josip Račić“, 2003.
 19. Dević, Ana, *Tanja Dabo: Točka susreta: ti i ja*, Zagreb, Galerija Miroslav Kraljević, Galerija Križić Roban, 2003.
 20. Đorđević, Iva, „Pozornice istarskih žena (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 1225 – 1231.
 21. Felman, Shoshana, *Skandal tijela u govoru; Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Zagreb, Naklada MD, 1993.
 22. Fischer-Lichte, Erika, *Estetika performativne umjetnosti*, Sarajevo/Zagreb, TDK Šahinpašić, 2009.
 23. Franceschi, Branko (ur.), *Sandra Sterle: Okolo naokolo*, Zagreb, Galerija Miroslav Kraljević, 1998.
 24. Franceschi, Branko, *Sandra Sterle: Integracije/ tko će se igrati?*, Velika Gorica, Galerija Galženica, Pučko otvoreno učilište Velika Gorica, 2005.
 25. Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Random House/Doubleday Press, 1959 .
 26. Goldberg, RoseLee, *Performans: od futurizma do danas*, Zagreb, Test! - Teatar studentima, URK - Udruženje za razvoj kulture, 2003.
 27. Gotovac, Tom, „Performer protiv globalne režije (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb: Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 505 – 512.
 28. Govedić, Nataša, „Foteljo moja, prijeđi na drugoga!“, u: *Zarez*, 291 (2010.), 31.
 29. Greiner, Boris, „Pedagoška dimenzija provokacije“, u: *Zarez*, 231 (2008.), 4.

30. Gržinić, Marina, „Vlasta Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja: retrospektivna izložba 1979.-2014.*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti i Domino, 2014., 177 – 184.
31. Iveković, Sanja, „Žive skulpture & medijske interakcije“ (intervju), u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 623 – 635.
32. Janković, Radmila Iva, *U prvom licu: govor umjetnika u prvom licu na primjerima hrvatske suvremene umjetnosti, od 1960. do danas*, Zagreb, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika i Dubrovnik, Umjetnička galerija, 2004.
33. Jung, Carl Gustav, „Anima i animus“, u: *O psihologiji nesvjesnog* (Knjiga druga Odabranih djela C.G. Junga), Beograd, Matica srpska, 1984., 205 – 230.
34. Kalčić, Silva, „Tanja i Ivica“, *Zaljubljeni par*, u: *Zarez*, 104 (2003.), 16 – 17.
35. Kiš, Patricia, „Biškupić odbio doći, Vlaška šaka preuzima fotelju“, u: *Jutarnji list*, 11.9.2010., 96.
36. Kiš, Patricia, „Labrović vs. Biškupić: Ministre, dosta ste vladali. Čekam vas u ringu“, u: *Jutarnji list*, 1.9.2010., 24.
37. Koljanin, Ana-Marija, *Vlasta Žanić: Autoreferat*, Galerija Waldinger, 2007.
38. Labrović, Siniša, „Svojevremeno je i Crkva imala dvojicu pape (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 1865 – 1873.
39. Loxley, James, *Performativity*, New York, Routledge, 2007.
40. Mance, Ivana, „Lektira“, u: *Prozori 10*, Galerija Prozori, 2010., 2.
41. Maračić, Antun, „Iz trliža“, u: *Studentski list*, 763, 21.3.1980., 9.
42. Maračić, Antun, *Siniša Labrović: Drims Kam Tru/Dreams Come True*, Dubrovnik, Umjetnička galerija Dubrovnik, 2011.
43. Marchart, Oliver, „O estetici javnog“, u: *Frakcija: časopis za izvedbene umjetnosti*, 33/34 (2004./2005.), 6 – 13.
44. Marjanić, Suzana, „Zagreb kao poligon akcija , akcija – objekata i performansa: kolažna retrospekcija o urbanim akcijama, interakcijama i reakcijama“, u: *Up & underground: art dossier*, 11/12 (2007.), 171 – 194.
45. Marjanić, Suzana, *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013.

46. Marković, Marko, „Splitska energija performerera i redikula“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 989 – 996.
47. Martek, Vlado, „Skoro budistički“, u: *Pino Ivančić*, Galerija Rigo, Novigrad, (ur.) Jerica Zihlerl, Pučko otvoreno učilište Novigrad, 2006.
48. Martinis, Dalibor: „Prekovremeni, privremeni i zapaljivi radovi (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 1855 – 1863.
49. Matičević, Davor (ur.), Vlasta Delimar, Željko Jerman: Vjenčanje, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Studio suvremene umjetnosti, Galerije grada Zagreba, 1982.
50. Matičević, Davor: „Zagrebački krug“, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, (ur.) Marijan Susovski, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 21 – 28.
51. Mazzone, Marian, „Radikalno tijelo Vlaste Delimar“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja: retrospektivna izložba 1979.-2014.*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti i Domino, 2014., 159 – 168.
52. Mickov, Dunja, „Šarmantna i nadahnjujuća povijest istarskih žena“, u: *Kulturistra*, 15.3.2012., <http://kulturistra.hr/lang/hr/2012/03/sarmantna-i-nadahnjujuca-povijest-istarskih-zena-razgovor-s-ivom-dordevic/>, (zadnji put posjećeno: 9.4.2015.)
53. Milohnić, Aldo, “Performativno kazalište: teorija govornih činova i izvedbene umjetnosti”, u: *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*, 5, (1997.), 49 – 53.
54. Milohnić, Aldo, “Uvod u peformativnost”, u: *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*, 5 (1997.), 40 – 41.
55. Milovac, Tihomir, „Nepriлагоđeni“, u: *Nepriлагоđeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, (ur.) Tihomir Milovac, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002., 143 – 154.
56. Noack, Ruth: *Sanja Iveković – Triangle*, London, Afterall Book, 2013.
57. Pejić, Bojana, „Metonymical Moves“, u: *Sanja Iveković: Personal Cuts*, (ur.) Silvia Eiblmayr, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Triton / Wien, 2001., str. 95 – 103.
58. Ramljak Purgar, Mirela, „Kata Mijatović i Vlasta Žanić: Pogled otpora u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti“, u: *Kata Mijatović i Vlasta Žanić: Pogled otpora/ The Look of Resistance*, Galerija No, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2011.
59. Schechner, Richard, *Performance Studies; An introduction*, New York, Routledge, 2007.

60. Searle, John Roger, *Speech acts; an essay in the philosophy of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
61. Sterle, Sandra, „Protiv terora demokratske većine (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 997 – 1004.
62. Susovski, Marijan, „Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina“, u: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, (ur.) Marijan Susovski, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1982., 17 – 41.
63. Susovski, Marijan, *Sanja Iveković: performans/instalacija*, Galerija suvremene umjetnosti, 11.12. – 20.12.1981.
64. Suzana Marjanić: „Vlasta Delimar: žena je žena je žena... auto/biografski performansi“, u: *Vlasta Delimar: To sam ja: retrospektivna izložba 1979.-2014.*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti i Domino, 2014., 47 – 88.
65. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, 2005.
66. Tenžera, Marina, „Nasilje – tamna strana ljudskosti; Intervju sa Sanjom Iveković“, u: *Vjesnik*, 13.6.2004., 17.
67. Tenžera, Marina, „Pokušaj dešifriranja identiteta“, u: *Vjesnik*, 27.6.2006., 23.
68. Trbuljak, Goran, „Umjetnica u laštenju poda“, u: *Slobodna Dalmacija*, 7.11.2001., 11.
69. Tušek, Franjo, „Dekoracije Vlaste Delimar“, u: *Vikend*, 25.6.1982.
70. Valušek, Berislav, *Tomislav Brajnović*, Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja, 2004.
71. Vincek, Boris, „Istarska žena u fokusu performansa“, u: *Glas Istre*, 4.2.2010., <http://www.glasistre.hr/vijesti/arhiva/istarska-zena-u-fokusu-performansa-166966> (zadnji put posjećeno: 9.4.2016.)
72. Vujanović, Ana, „Derridin potpis na performativu savremenog performansa“, u: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, (ur.) Petar Bojanić, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005., 97 – 104.
73. Vujanović, Ana „Performativ i performativnost: o događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvedbe kao čina“, u: Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd, Fabrika knjiga, 2006., 119 – 140.
74. Willis, Paul, „Shop floor culture, masculinity and the wage form“, u: *Working-Class Culture. Studies in history and theory*, (ur.) J. Clarke, Ch. Critcher & R. Johnson, Hutchinson & CCCS, London 1979, 185-198. (prema prijevodu Dragana Koruge, Paul Willis, „Kultura tvorničkog pogona“)

75. Young-Eisendrath, Polly, „Gender and Controsexuality: Jung's Contribution and beyond“, u *The Cambridge Companion to Jung*, (ur.) P. Young-Eisendrath i T. Dawson, Cambridge University Press, 1997., 223 – 239.
76. Zlatar, Andrea, “Autobiografski identitet i glumačko samoprestavljanje”, u: *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*, 5 (1997.), 54 – 57.
77. Žanić, Vlasta, “Pobuna protiv definicije (intervju)“, u: *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Suzana Marjanić, Zagreb, Udruga Bijeli val i Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013., 637 – 644.