

## PERFORMANS UMETNOST:

### PREKO NEOAVANGARDE KA KONCEPTUALNOJ UMETNOSTI

Ana Vujanović

#### Umetnički performansi: pojmovi, prakse, istorije i polemike

Različiti oblici umetničkog performansa (hepeninzi, akcije, događaji, body art i performans art u užem smislu) u Srbiji nastajali su – a i dalje nastaju – u širokom i disperzivnom vremenskom rasponu i vezani za različite umetničke makroparadigme. Uz brojna ograničenja, koja će uskoro biti objašnjena, u tom okviru možemo posmatrati: zenitističke večernje i dadaističke manifestacije tokom dvadesetih godina u Subotici, Novom Sadu i Beogradu, zatim, neoavangardne izvođačke prakse, tj. višemedijske performanse odnosno verbo-voko-vizuel Vladana Radovanovića od sredine pedesetih,<sup>1</sup> akcije i para-rituale Leonida Šejke<sup>2</sup>, slikarske hepeninge Olje Ivanjicki u Ateljeu 212 1965. i u Studentskom centru u Zagrebu 1966, te akcije slikanja po telu sa Leonidom Šejkom iz 1968<sup>3</sup>, pesničke aktivističke performanse Vujice Rešin Tucića<sup>4</sup>, telesno-muzičke akcije Pola Pinjona<sup>5</sup> (Paul Pignon), hepeninge slovenačke grupe OHO na Bitefu 1968-9<sup>6</sup>, pesničko-glumačke performanse Katalin Ladik<sup>7</sup> šezdesetih godina, te uličnu akciju „Srce predmet“ Bogdanke Poznanović iz 1970<sup>8</sup>. Tokom sedamdesetih godina<sup>9</sup>, u okviru konceptualne umetnosti dolazi do snažnoj razvoja umetnosti performansa, pre svega u oblasti vizuelnih umetnosti. U tom periodu, deluje veliki broj umetnika i grupa i

---

<sup>1</sup> Vid. Jelena Novak, "Izlasci iz muzike", u ovoj knjizi; takođe Miško Šuvaković, "Autorefleksija u polju čula: Vladan Radovanović", u *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, str. 88-99; Miško Šuvaković, "Istorijski, kontekstualni i strukturalni aspekti *Pričinjavanja* Vladana Radovanovića", iz *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 22-31.

<sup>2</sup> Irina Subotić, Miodrag B. Protić (eds), *Leonid Šejka - Retrospektivna izložba 1952-1970*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.

<sup>3</sup> Dejan Đorić, *Leonid Šejka*, Službeni glasnik, Beograd, 1968, str. 156.

<sup>4</sup> Vujica Rešin Tucić, "Moje menstruacije", *Rok*, br. 2, Beograd, 1969, str. 120-128.

<sup>5</sup> Pol Pinjon

<sup>6</sup> "Hepening grupe OHO-Katalog *Pasija*", iz *Galerija 212 '68*, Galerija 212, Beograd, 1968, str. 30-31; katalog *BITEF 5*, Beograd, 1969, prilog BITEF 3 str. 33-34.

<sup>7</sup> Miško Šuvaković, "Slučaj Katalin Ladik: ka performansu ili govoru u prvom licu", iz Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (eds), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008, str. 250-252.

<sup>8</sup> Miško Šuvaković, "Ženski performance – Mapiranje Identiteta: Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik, Milica Mrđa Kuzmanov", iz Dragomir Ugren (ed), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002., str. 142-152.

<sup>9</sup> Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1978; Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter, Jasna Tijardović, Ljubica Stanivuk (eds), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 - Pojave grupe pojedinci*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983; Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, MSUV, Novi Sad, 2007.

nastaje mnoštvo radova, koji se tada i definišu i samodefinišu kao „umetnost performansa“. To su, recimo, grupe KÔD i (∃, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Katalin Ladik, Bogdanka Poznanović, Vladimir Kopicl, Grupa Bosch+Bosch, Tomislav Gotovac, Radomir Damnjan, ekipa A3, neformalna grupa umetnika iz beogradskog SKCa: Marina Abramović, Gergelj Urkom, Zoran Popović, Raša Todosijević, Neša Paripović i Era Milivojević, zatim Grupa 143, pa Opus 4, Zoran Belić W, Nenad Petrović idr. Tokom osamdesetih godina, performans scena je u Srbiji gotovo ugašena, te nastaju retki izolovani radovi, kao na primer postmodernistički performansi De Stila Markovića u SKUCu i Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, Vesne Bulajić ili Koste Bunuševca u DOBu, te različite akcije povezane sa alternativnim muzičkim praksama novog talasa<sup>10</sup>. Umetnost performansa i aktivističkog delovanja ponovo postaje značajna tokom devedesetih, kroz brojne, uglavnom društveno angažovane performanse i akcije alternativnih umetnika različitih opredeljenja, kao što su Led Art, Nikola Džafo, Magnet, Škart, Apsolutno, Mimart, Balint Sombati (Balint Szombathy), Saša Stanojević, Nikola Racković, Milica Mrđa-Kuzmanov, Nikola Pilipović, Marija Vauda, Zoran Todorović i dr.<sup>11</sup> U dvehiljaditim godinama, u okviru transdisciplinarnog paradigme izvođačkih umetnosti, performansom se bave umetnici iz različitih disciplina, na primer, Ivan Pravdić – teatar, Saša Asentić – ulični performans i zatim ples, Dušan Murić – ples, Teorija koja Hoda – teorija, Drama mental studio – teatar i *slam* poezija idr, ali i više vizuelnih umetnika i kulturno-aktivističkih grupa.

Šta sve ove, na prvi pogled – ili ne samo na prvi pogled – nesvodive, umetničke prakse povezuje i kako ih povezuje, prvo je pitanje koje ću razmatrati, pre nego što pristupim „konceptualnom performansu“ kao centralnoj temi teksta.

U okviru konceptualne umetnosti, na internacionalnoj umetničkoj sceni kasnih šezdesetih i početkom sedamdesetih godina artikulisan je pojam i praksa *performance art*. On je tada dobio svoja teorijska tumačenja i retroaktivno napisanu istoriju, koja seže do istorijskih avangardi. Najznačajnija i paradigmatična je knjiga američke istoričarke umetnosti RoseLee Goldberg (RoseLee Goldberg) *Performance Art: From Futurism to the Present*.<sup>12</sup> Knjiga je do danas ostala kontroverzna i polemike koje na nju referiraju traju

---

<sup>10</sup> Lidija Merenik, *Beograd: osamdesete – nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Prometej, Novi Sad, 1995.

<sup>11</sup> Vid. npr. Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović, Borut Vild (eds), *O normalnosti: umetnost u Srbiji, 1989–2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005.

<sup>12</sup> RoseLee Goldberg, *Performance – Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979;

do danas. S jedne strane, autorka je uspjela precizno da prepozna jednu aktuelnu i možda ključnu pojavu na tada burnoj (zapadnoj, odnosno američkoj) umetničkoj sceni, ali joj je s druge strane, odstranila gotovo čitavu „istočnoevropsku polovinu“ i istovremeno joj „pripisala“ istoriju koju ona u tom trenutku nije imala. Problem je u tome što konceptualni performans art nije referirao na futurističke i dadaističke serate i matinee, niti je nastavljao njihove aktivizme i ideologije, već se bavio sasvim drugačijim problemima – pre svega razmatranjem umetničke institucije, statusom umetnika/ce, karakterizacijom umetničkog dela itd. U tom smislu, futuristički performans i konceptualni performans pripadaju različitim umetničkim istorijama. Pored toga, zapadnoevropski i američki konceptualni performans art, za koje su navedene problematike određujuće, bio je u velikoj meri izraz otpora velikoj modernističkoj instituciji umetnosti i naročito umetničkom tržištu, te svojevrsna težnja dematerijalizaciji umetničkog dela kao robe. Njegov asimetrični istočnoevropski imenjaka bio je, međutim, uglavnom zaokupljen drugačijim problematikama.<sup>13</sup> Recimo, otporima soc-reizmu, umerenom modernizmu, birokratizaciji i ideologizaciji umetnosti, a u širem smislu često se uspostavljao i kao jasna društvena provokacija odnosno izraz umetnikovog/činog neslaganja sa tadašnjim represivnim društvenim poretom. Međutim, ova nepovezanost se razlabavljuje time što konceptualni performans art i avangardističke izvedbe zaista imaju značajne i brojne pojavne sličnosti, kao što su javni nastup samog autora-umetnika/autorke-umetnice, direktno obraćanje publici tj. svojevrsna «performativnost», zamena umetničkog dela ili predmeta činom i činjenjem, nenarativna struktura i doslovnost prisustva, tela, čina, fragmentarnost, višemedijski karakter, zasnivanje na programu odnosno partituri itd. One su mnogim autorima, pa i samoj Goldberg dale dovoljno argumenata da u jednoj velikoj vremenskoj i kontekstualnoj amplitudi poveže sve ove izvedbe u jedinstvenu istoriju «žive umetnosti» odnosno «performansa». Ovakva fenomenalistička ili, čak, „pogrešna“ istorizacija zasniva se na istoricističkoj zamisli kontinualnog vremena i teleološkog sleda događaja, te je i sa teorijsko-epistemološkog gledišta problematična. Ipak, ona je imala pragmatičan značaj za nastajuću umetnost performansa, obezbeđujući joj svojevrsni legitimitet, smeštanjem u veliku, neprekinutu istoriju umetnosti.

---

RoseLee Goldberg, *Performance Art – From Futurism to the Present* (Revised and expanded edition), Thames and Hudson, London, 2001; RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998.

<sup>13</sup> Vid. npr. Zdenka Badovinac (ed), *Body and the East – From the 1960s to the Present*, Moderna galerija, Ljubljana, 1998.

Dodatnu razinu u ovo razmatranje uvodi teorijska oblast studija performansa, koja se razvija od sedamdesetih i osamdesetih godina, polazeći od teatra s jedne i socijalne antropologije s druge strane, počev od radova Ričarda Šeknera (Richarda Schechnera) i Viktora Tarnera (Victor Turner).<sup>14</sup> Ona se uspostavlja prvo kao interdisciplinarna a zatim postaje transdisciplinarna, metodološka platforma koja se odnosi na najraznovrsnije oblike izvedbe (performansa) u umetnosti, kulturi, pa i širem socijalnom polju, koji postaju bitna praksa savremenog društva spektakla i hiperprodukcije reprezentacije.

Sa današnje tačke gledišta, nakon celog ovog umetničkog i teorijskog razvoja, polemike vezane za pojam i istoriju performansa ostaju u velikoj meri nerešene. Međutim, za aktuelni svet umetnosti i umetnosti performansa, one možda i nisu više od presudnog značaja. Naknadni razvoj performans arta, posle konceptuale, pokazao je da on ima široku i dugu perspektivu te ga je nemoguće svesti na konceptualnu (prvenstveno vizuelnu) umetnost sedamdesetih godina u okviru koje je nastao. Pritom je taj razvoj doveo i do usložnjavanja cele oblasti, koja na kraju zaista počinje da i piše i referira na svoju istoriju, koja je, svakako, disperzivna, «arheološka», nekontinuirana i ne nužno teleološki povezana. Iz takve perspektive, smatram da umetnost performansa danas, pa i odnose avangardističkih, neoavangardnih, konceptualnih, postmodernih i savremenih performansa, možemo posmatrati kroz dva – različita, ali jednako zastupljena i validna – vektora njegove geneze u umetnosti. To su:

- performans kao izlazak iz umetničke discipline i
- performans kao oblik direktnog javnog delovanja (prakse) umetnika.

To su, rekla bih, dva osnovna motiva i načina uspostavljanja umetnosti performansa u dvadesetovekovnoj istorijskoj perspektivi, koja možda razrešava disciplinarna pitanja. Prvi vektor karakterističniji je za konceptualnu umetnost (gde, recimo, rezultira dematerijalizacijom umetničkog dela), kao i za postmodernizam (gde je vezan za interdisciplinarnost), dok je drugi motiv prisutniji u avangardističkim performansima (radi provokacije i šokiranja javnog mnjenja) i savremenom artvizmu (gde je povezan sa namerom intervencije u društvene odnose). Međutim, bitno je uvideti da ovi vektori performansa prolaze kroz različite umetničke makroparadigme, a ne svode ih na sebe, pa tako možemo pronaći konceptualne performanse motivisane direktnim delovanjem umetnika u društvu (recimo, istočnoevropski performans sedamdesetih) ili avangardne

---

<sup>14</sup> Vid. npr. ključnu knjigu Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction*, Routledge, New York, 2002.

performanse koji se zasnivaju kao izlasci iz umetničkih disciplina (recimo, dadaističke manifestacije kao izlasci iz književnosti), dok su u neoavangardi, recimo, podjednako zastupljena oba itd. Ovo, između ostalog, sugeriše i da je performans tokom dvadesetog veka, od neimenovane umetničke taktike, preko nove ekscesne prakse u međuvremenu postao jedna od etabliranih umetničkih oblasti, čak i disciplina i sistema,<sup>15</sup> koju kao i sve ostale karakterišu brojne inherentne razlike, kao i transformacije kroz društvene i umetničke kontekste i paradigme. U tom smislu, svaka esencijalistička i ontologizirajuća definicija umetnosti performansa je danas obesmišljena.

### **Konceptualni performans art u Srbiji: oblici, dispozitivi i poetike/diskursi**

Istorijski okvir konceptualne umetnosti, u kojem se javljaju brojne prakse performans arta i na lokalnoj i na internacionalnoj sceni nas upućuje gotovo sasvim precizno na sedamdesete godine.<sup>16</sup> Taj kontekst određen je, s jedne strane, početkom delovanja grupa KÔD 1970, a sa druge, teorijskim performansima Zorana Belića W. i prelaskom Marine Abramović u fazu „antropološkog performansa“ početkom osamdesetih, koji već jasno nastaje u okviru postmodernizma. U međuvremenu nastaje mnoštvo radova i pojavljuje se veliki broj autora, naročito u Novom Sadu i Beogradu, gde se kao glavni punktovi uspostavljaju Tribina mladih (Novi Sad) i Studentski kulturni centar (Beograd).

Kako bih za to mnoštvo ponudila platformu za savremeno „čitanje“, pokušaću da uspostavim dve provizorne sistematizacije konceptualnog performans arta u Srbiji sedamdesetih. One nisu klasifikatorne, već nude jedan konceptualni «raster» kroz koji se pojedinačni performansi i umetnički opusi mogu čitati na nekoliko načina, smeštanjem u okvire ponuđenih konceptualnih konteksta.

Jedna sistematizacija se može izvesti prema «mediju» ili, preciznije, po polaznoj disciplini i specifičnom umetničkom dispozitivu performans arta. U tom smislu, možemo razlikovati sledeće oblike:

- hepeninge i parateatarske događaje (koji insistiraju na socijalnoj situaciji, otvorenoj formi i učešću publike, često preuzimajući postupke neovangardnog teatra; npr. performansi grupe KÔD i Miroslava Mandića, koji su delovali veoma blisko slovenačkoj grupi OHO).

---

<sup>15</sup> Pokazatelj toga je, recimo, veliki festival umetnosti performansa Performa, koji je 2004. godine osnovala sama Goldberg; vid. <http://performa-arts.org/> (05. 06. 2009)

<sup>16</sup> Vid. šire u Miško Šuvaković, «Konceptualna umetnost u Jugoslaviji», u *Konceptualna umetnost*, str. 231.

- ulične performanse i akcije (čiji su ciljevi demokratizujuće obraćanje široj i neumetničkoj publici, intervencije u javni prostor i provokacija ili skretanje pažnje javnosti; kao performansi grupa A3 i KÔD, Bogdanke Poznanović, Balinta Sombatija, Tomislava Gotovca),
- galerijski performansi, u Srbiji vezani uglavnom za vizuelne umetnosti (performansi Vladimira Kopicla, Radomira Damnjanića Damnjana, Ilije Šoškića, Raše Todosijevića, Marine Abramović, Zorana Popovića, Ere Milivojevića, Zorana Belića W. idr),
- privatne i nevidljive performanse (gde je publika isključena, a obično imamo dokumentaciju kao trag performansa, ali ne i umetnički rad; oni su često gest egzodusa iz aktuelnog sveta umetnosti ili društvenog poretka; neki radovi Balinta Sombatija, Slavka Matkovića, Bogdanke Poznanović i saradnički rad Miroslava Mandića i Slobodana Tišme, odnosno, Miroslava Mandića, Slavka Bogdanovića i Dušana Bijelića),
- foto, filmski i video performanse (koji podrazumevaju procese i činove izvedene uživo ali za reproduktivni medij, i koji tako posredovani postaju umetnički rad; neki radovi Radomira Damnjana, Balinta Sombatija, Neše Paripovića, te Miška Šuvakovića, Jovana Čekića, Paje Stankovića i Maje Savić iz Grupe 143),
- zvučne (govorne, muzičke) performanse (koji su obično vezani za muziku i književnost; radovi Vladana Radovanovića, Katalin Ladik, grupe Bosch+Bosch grupe Opus 4: Miše Savića, Milomira Draškića, Lazarova Miodraga Pashua i Vladmira Tošića), i
- body art (koji koristi telo kao medij a ponekad i temu, i zasniva se prvenstveno na telesnom iskustvu umetnika/ka, odakle se izvodi i njegova subjektivnost; radovi Marine Abramović, Raše Todosijevića, Miška Šuvakovića i neki radovi Katalin Ladik).

Druga vrsta sistematizacije konceptualnog performansa arta u Srbiji se može izvesti prema umetničkom poetici i diskurzivnom okviru stvaranja. Oni nisu bili uvek na eksplicitan način prisutni u radu samih umetnika, ali se često mogu izvesti iz njihovih poetičkih i proteorijskih spisa, kao i na osnovu naknadne, teorijske interpretacije. Na osnovu toga, možemo razlikovati:

- konceptualne performanse u užem smislu (koji pre svega razmatraju definiciju i status umetničkog dela, kao i sistem umetnosti i njegovo funkcionisanje; kao što su radovi grupe (∃, Vladimira Kopicla, Raše Todosijevića),

- ženske i feminističke performanse (ovde se ne radi o „rodnim“ performansima u savremenom smislu, već o tome da je performans art sedamdesetih uveo ženski umetnički subjekt na lokalnu scenu, te on odmah pokreće rodno pitanje, iako same autorke često ne referiraju na ovaj okvir, i retko imaju direktne veze sa feminističkim pokretom i projektom; performansi Katalin Ladik, Bogdanke Poznanović, Marine Abramović),
- teorijske performanse (koji se eksplicitno zasnivaju kao „umetnost kao teorijska praksa“, u kojoj se teorijska razmatranja umetnosti izvode direktno prvostepenim umetničkim diskursom; radovi grupe 143, Nenada Petrovića, Zorana Belića), i
- političke performanse (koji se uglavnom samodefinišu kao društveno angažovani, i uspostavljaju kao eksplicitni u kritici, osudi i otporu vladajućem društvenom poretku; radovi Slavka Bogdanovića i grupe KÔD, grupa Januar i Februar, Balinta Sombatija, Raše Todosijevića).

## **Konceptualni performans art u Srbiji: kratak pregled i karakteristični radovi**

### ***Novosadska scena***

Početak konceptualnog performansa u Srbiji obeležava pre svega interdisciplinarno i intertekstualno delovanje novosadske grupe KÔD (1970), u različitim umetničkim oblastima. Među njihovim radovima, značajan deo spada u domen tekstualnih-govornih i bioheviornalnih situacija, parateatarskih hepeninga, akcija i performansa. U tom okviru tokom 1970. godine realizovani su: akcija *Prostorne interakcije*, parateatarski performansi *Zglob – tretiranje teatra* i *Tri tri* Miroslava Mandića i saradnika KÔDa, akcija članova KÔDa sa Goranom Trbuljakom *Javni čas umetnosti*, ulične akcije *More – Antimore* Miroslava Mandića i Slobodana Tišme i *Beli čovek* Miroslava Mandića. Ovi radovi nastaju pod uticajem i u kontaktu sa slovenačkom grupom OHO (koja je na izložbi *Prapradedovi* na Tribini mladih u Novom Sadu 1969. izvela rekonstrukciju ljubljanskog hepeninga *Triglav* u beloj varijanti), neoavangardističkim teatrom Pupilija Ferkeverk i performans grupom Michelangela Pistoleta Lo Zoo, te imaju snažno izražen teatarski i parateatarski okvir. Sledeći ciklus su akcije izvedene na FESTu u januaru 1971, kojima se rad grupe od neoavangardističkih akcija i parateatra pomera ka konceptualnom performansu. Tokom 1971. grupa KÔD postaje deo širih grupa, Januar i Februar.

Inicijalni rad je parateatarsko delo, tačnije, hepening/akcija *Zglob – Tretiranje teatra* održana na Tribini mladih 1970. Sami autori su svoj rad opisali sledećim rečima:

#### 1. PLATNO I KOCKA

a) Učesnici više puta prolaze kroz platno (ispod platna) koje je spušteno sa tavanice.

b) Igre metalnog skeleta kocke na platnu.

#### 2. ASUGENILI

Učesnici nepomično stoje. Između njih se povremeno prokotrlja gumena lopta. Kada lopta dodje na izvesno mesto svi izgovore *a s u g e n i l i*.

#### 3. MUŠKA I ŽENSKA PLANINA

Dve hrpe balona. Na jednoj su plavi, na drugoj crveni baloni. Iza svake hrpe sedi jedan učesnik. Na dati znak dva učesnika, koji sede pored hrpa, bodu balone čiodama. Planine se uz praskanje smanjuju.

#### 4. KRIK

Mrak. Učesnici su jedni pored drugog. Ispočetka sasvim tiho ispuštaju neartikulisane grlene glasove. Zvuk koji se dobija postepeno postaje sve glasniji, da bi, posle otprilike minut i trideset sekundi, dostigao svoju kulminaciju u krik.

#### 5. OGLEDALO KOJE VIBRIRA

Dva učesnika nose veliko ogledalo kroz salu u kojoj je publika. Publika je u ogledalu. Ogledalo vibrira. Publika vibrira.

#### 6. ESEJ

a) Učesnici jedan po jedan izlaze pred publiku. Konferansije (jedan od učesnika) najavljuje dolazak svakog od njih rečju *č o v e k*.

b) Učesnici stoje jedan pored drugog i, (istovremeno) pokazujući delove svog tela, izgovaraju njihovo ime.

c) Svako od učesnika je označen jednim prostim brojem. Konferansije izgovara jedan petocifreni broj. Učesnici se postrojavaju tako da obrazuju taj broj.

d) Svi sem učesnika označenog nulom odlaze. Nula množi publiku u sali.

e) Konferansije govori elemente enterijera sale. Učesnici prozivaju prisutne i neprisutne gradjane.



f) Jedan gledalac iz publike dolazi na poziv na scenu. U trenutku kad se popne, svi učesnici, razmešteni u polukrug pred njim, iskoračivši i pruživši ruke ka njemu, jednoglasno viknu i d i.

g) Jedan od glumaca glumi glumca. Glumac pljesne – konobar donese čašu sa vodom. Čaša je prazna. Na drugom delu scene čovek pije vodu iz bokala. Voda se prosipa po njegovom odelu, kvasi pod. Kad to vidi, glumac kaže j a s a m m r t a v i padne mrtav.

## 7. MOTORNA PILA

Dragan Pantelić, testeraš iz Novog Sada, pali svoju motornu pilu i iz dubine scene dolazi u prvi plan. Testeri nekoliko cepanica. Zatim odvozi pilu.

Realizovali u Novom Sadu 24. maja 1970. povodom Sterijinog pozorja, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Janez Kocijančič i Kiss-Jovak Ferenc.<sup>17</sup>

Grupe Januar i Februar deluju tokom 1971. u Novom Sadu i Beogradu. To su neformalne i *ad hoc* grupe koje iniciraju kratkotrajni i politički provokativni pokret *novosadske alternativne scene*. Pripadnike Januara i Februara karakteriše oštro kritički i subverzivni stav prema dominantnoj umereno modernističkoj i birokratskoj kulturi. Grupa Februar organizuje hepening *Zakuska nove umetnosti* (Dom omladine Beograd, 1971), i zajedno s njim objavljuje proglas *Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti*<sup>18</sup>. Cilj neoavangardnog hepeninga u Domu omladine je bilo stvaranje “slobodne zone u kulturi” unutar represivnog društvenog sistema. Umetnici su ispisivali parole (“Ja sam državni neprijatelj” i sl), provocirali publiku svojim post-hipi i neoanarhističkim ponašanjem, te izvodili instalacije i mikro-akcije, čitali poeziju i razgovarali. Provokativni neoanarhistički performans i tekst Februara dovodi do sukoba između novosadske alternative i državno promovisane umereno modernističke koncepcije umetnosti i javne kulture. Glavne uloge u sukobu imaju Tribina mladih, časopisi *Polja*, *Uj Simpozion* i *Index*. Sukob poprima šire dimenzije, pa se u njega uključuje i beogradska štampa (*Nin*, *Večernje novosti*) iznoseći oštre birokratske kritike “nove umetnosti”, u čemu se posebno ističu tekstovi Save

<sup>17</sup> Grupa Kod, “Zglob – sinopsis performansa”, iz Miško Šuvaković (ed), *Retrospektiva: Grupa KOD*, (E i (E KOD, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 35.

<sup>18</sup> Vid. “Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti” (1971), iz *Grupa KOD, grupa (E, grupa (E-Kod – Retrospektiva*, Miško Šuvaković (ur), Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 69.

Dautovića i Bogdana Tirnanića.<sup>19</sup> S druge strane, podršku grupama Januar i Februar daju Jovica Aćin u Beogradu, Zvonko Maković i Hrvoje Turković u Zagrebu, kao i pripadnici slovenačkih omladinskih struktura i *undergrounda*, kao na primer Jaša Zlobec.<sup>20</sup> Sukob je završen brutalnim obračunom sa alternativom – smenjeno je rukovodstvo Tribine mladih koja je podržavala grupe Januar i Februar, a dva člana grupe KÔD su osuđena na zatvorske kazne – Miroslav Mandić na devet, a Slavko Bogdanović na osam meseci. Grupa je prestala sa radom sredinom 1971. godine.

Tokom 1971. osnovana je grupa (Э, u kojoj učestvuje i deo nekadašnje grupe KÔD, kao i saradnici Januara i Februara. Grupa je pre svega orijentisana na književnost, teoriju književnosti i lingvistiku, što ju je usmerilo ka analitičkoj konceptualnoj umetnosti. U konceptualističke akcije i body art radove grupe (Э spadaju *Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma* i *Akcija uspostavljanja prostornih distanci*, izvedene 1971. Prvi je zasnovan na sledećim propozicijama:

Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma posle pretrčavanja određenih razdaljina učesnik beleži stepen mogućnosti ostvarenja kontinuiteta (linija) u idealnom slučaju usled izmorenosti organizma zabeležena linija dostigla bi kontinuitet.<sup>21</sup>

Članovi ovih novosadskih konceptualnih grupa rade i na osnivanju komune (koja je tokom 1973. kratkotrajno ostvarena u Teslinoj ulici), a što zatim rezultira Porodicom bistrih potoka Božidara Mandića, osnovanom 1977. godine na planini Rudnik. Komuna je opstala do danas, i uglavnom deluje u području ekoloških akcija i performansa i alternativne umetnosti.<sup>22</sup>

U Novom Sadu, od kasnih šezdesetih godina deluje još nekoliko (uglavnom neoavangardnih) umetnika u oblasti performansa, koji tokom sedamdesetih postaju bliski konceptualnoj umetnosti. To su: Bogdanka Poznanović, Katalin Ladik, Balint Sombati i Slavko Matković. Među njihovim radovima iz sedamdesetih treba pomenuti: *Lenjin u Budimpešti* (1972), *Vaskrsnuće* (1973), *Sa Idom Biard u Novom Sadu – sa Balintom Szomathyjem u Parizu* (1975) i *Kreni mojim stopama!* (1976) Balinta Sombatija; *R-o-m-e-t* (1972) Katalin Ladik; *Probijanje* Slavka Matkovića i *Srce-Objekt* (1970) Bogdanke Poznanović.

<sup>19</sup> Bogdan Tirnanić, "Ko su momci *Februara*", *Nin* br. 1050, Beograd, 21.02.1971.

<sup>20</sup> Zvonko Maković, "Februar i oko njega", *Tlo* br. 47, Zagreb, 12-03.1971; Hrvoje Turković, "Farsa oko novosadske Tribine mladih", *Studentski list* br. 4-5, Zagreb, 1971; Jaša Zlobec, "Novi Sad", *Tribuna* št. 15, Ljubljana, mart 1971.

<sup>21</sup> *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, str. 110.

<sup>22</sup> Božidar Mandić, *Porodica bistrih potoka*, Dnevnik, Novi Sad, 1989.

Umetnički rad Balinta Sombatija je se, prema samom autoru, sprovodi kroz četiri taktike: angažovanu (političku) umetnost, konceptualnu umetnost, umetnost ponašanja i umetnost znakova (semio-umetnost).<sup>23</sup> Sombatijevi radovi su kompleksni i na lokalnoj sceni jedinstveni uključivanjem svih ovih različitih i na prvi pogled teško spojivih taktika. Okvire njihovog razumevanja opcrtava sažeta teza Miška Šuvakovića:

Szombathy je zamisli aktivizma, angažmana i akcionizma razvio do specifične konceptualno orijentisane strategije u kojoj je umetnik izvođač (performer) složenih i višeznačnih aktivnosti kojima provocira sasvim različita polja konstituisanja javne i privatne društvene i kulturalne sfere života.<sup>24</sup>

Jedan od karakterističnih performansa je *Lenjin u Budimpešti*. Radi se o jednostavnoj akciji – umetnik je ulicama Budimpešte nosio poster V.I. Lenjina. Akcija je bila anonimna, izvedena bez najave, i videli su je samo slučajni prolaznici. Međutim, paralelno je fotografisana i taj zapis je postao fotoperformans. Rad time postavlja konceptualističko pitanje odnosa umetničkog koncepta i artefakta, ali i pitanje performativnosti ovog rada. Kome se on obraća i od koga očekuje reakciju? Od prolaznika koji su videli akciju u Budimpešti (ali ne znaju da je reč o umetničkom radu) ili od umetničke publike fotoperformansa (kojoj je izmakla njegova realna performativna dimenzija)? Društveno angažovani i kritički potencijal akcije *Lenjin u Budimpešti* se vezuje sa specifičan društveni kontekst. Slika Lenjina u komunističkoj državi kakva je bila Mađarska je bila simbol revolucije i slika-fetiš korišćena u raznim javnim prilikama od strane vladajuće komunističke partije. Szombathy je preoznačava i profaniše, pretvarajući je, ambivaletno, u reklamni poster i protestnu parolu. Društveni angažman realizuje se umetničkom kao građanskom “neposlušnošću”, odnosno time što Szombathy kao običan građanin neovlašćeno nosi lik revolucionarnog vođe. Na širem planu, subverzivnu dimenziju nosi i duhovita i ludistička “deauratizacija” lika/slike vođe, u kojoj je nedodirljiva makropolitika svedena na svakodnevicu, u nemogućoj šetnji Lenjina po (jednom komunističkom) gradu.

Katalin Ladik deluje kao profesionalna glumica od 1963. godine. Sarađivala je sa grupom *Bosch+Bosch* od 1973. do 1978. Performansom je počela da se bavi 1970. godine, i tokom sedamdesetih je radila u domenu postavangardnog ekscesnog i

---

<sup>23</sup> Szombathy Art – umetnička dokumentacija 1969-2004, str. 4; prema Miško Šuvaković, “Balint Szombathy: Izvođenje politike u umetnosti – nomadski konflikti», u *Konceptualna umetnost*, str. 295.

<sup>24</sup> Szombathy Art – umetnička dokumentacija 1969-2004, str. 4; prema Miško Šuvaković, “Balint Szombathy: Izvođenje politike u umetnosti – nomadski konflikti», u *Konceptualna umetnost*, str. 296.

subverzivnog performansa i body arta. U njenim akcijama i performansima problematizovani su seksualni, politički i kulturni identiteti i okviri razumevanja statusa umetnika/umetnice u socijalističkom društvu. Karakteristično je izvođenje „pesničkog teksta“ kao *oralnog* ili teatralizovanog telesnog događaja i performansa. U performansu *Vabljenje* (Novi Sad, 1970) predočavala je nago erotsko i ritualno telo u obraćanju drugom (publici). U performansu *Rupa koja vrišti* (Tribina mladih, Novi Sad, 1979. i Budimpešta, 1995) radila je sa simboličko-telesnim strukturiranjem „nemogućnosti“ i „potencijalnosti“ žene kao društvenog subjekta. Scensko-muzički hepening *R-O-M-E-T* izveli su Katalin Ladik i Janez Kocijančič na Tribini mladih u Novom Sadu 1972. Jedan segment performansa je bila akcija Katalin Ladik u kojoj je izvodila radnje manikira i kozmetičkih intervencija na Kocijančičevom telu kao „objektu estetizacije“. Ovo je jedan od prvih intencionalno izvedenih autokritičkih ženskih performansa u Srbiji koji zadobija odlike feminističkog stava.

### **Beogradski performans**

Jednu od najznačajnijih pojava na konceptualnoj umetničkoj sceni u Srbiji predstavlja Studentski kulturni centar, osnovan u Beogradu 1971. kao jedna od “tekovina” studentskih pobuna 1968. godine. Pod okriljem SKCa sedamsedestih godina je najstala veoma uzburkana, brojna, razvijena i neujednačena nova umetnička scena.

Na festivalu *Aprilski susreti – prošireni mediji*<sup>25</sup> od 1972 do 1977. godine su učestvovali brojni performans i konceptualni, odnosno, medijski umetnici iz zemlje i inostranstva: Đina Pane (Ginna Pane), Nuša i Srečo Dragan, Ilija Šoškić, Goran Tbuljak, Braco Dimitrijević, Slavko Matković, Jozef Bojs (Joseph Beuys), Ilija Šoškić, Marinja Abramović, Raša Todosijević, Katalin Ladik Tom marioni (Tom Marioni), Luiđi Ontani (Luigi Ontani), Radomir Damnjan, Željko Jerman, Mladen Stilinović, Vlado martek i dr. Vrhunac SKCovskog performansa bio je festival *Performance Meeting* koji je održan aprila 1978. Na festivalu su učestvovali Urlike Rosenbah (Urlicke Rosenbach), Jirgen Klauke (Jürgen Klauke), Čarls Palestrain (Ch. Palestrine), *Teatar grešaka* (*The Theater of Mistakes*), Simone Forti (Simone Fortti), Đuzepe Kjari (Giuseppe Chiari), Miša Savić, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Neša Paripović, Radomir Damnjan, Raša Todosijević, Zoran Belić, Zoran Popović i dr.

---

<sup>25</sup> *Prošireni mediji*, SKC, Beograd, 1975.

Na samom početku sedamdesetih u okviru SKCa je delovala protokonceptualna grupa A3 – Ekipe za akciju i anonimnu atrakciju. Grupa je je izvodila ulične akcije: *Autobus* (1973) i *Oranje* (1973), i galerijski performans *Crni reflektor* (1972). Njihovi radovi još imaju čvrste veze sa urbanim aktivizmom neoavangarde šezdesetih, te su akcije A3 ludističke i provokativne, a tek u posrednom odnosu sa nastajućom konceptualnom umetnošću.<sup>26</sup>

U okviru SKCa deluje i slikar, tada pripadnik srednje generacije, Radimir Damjan. Među njegovim radovima, mogu se pomenuti performansi: *U čast sovjetske avangarde* (1972-3), *Dezinformacija* (1973), *Čovek od novina ili mogućnost komunikacije* (1973), *Besplatno umetničko delo* (1974), *Devet puta Damjan* (1975), *Ništa suviše u ljudskom duhu* (1975) i *Identitet, destrukcija knjiga Marxa, Hegela i Biblije* (1975).<sup>27</sup> Damjanovi performansi su koncipirani i izvođeni kao autodestrukcija vrednosnog i društvenog statusa slikara visokog modernizma. Damjan je bio na lokalnoj sceni jedini izuzetno uspešni modernistički slikar koji je prešao u područje performansa i konceptualne umetnosti da bi problematizovao institucionalni i društveni status "majstora modernosti".

Tomislav Gotovac je još jedna samosvojna i značajna figura za lokalnu performans scenu sedamdesetih. Rođen je u Somboru, a odrastao u Zagrebu, gde je studirao na Arhitektonskom fakultetu, a onda radio kao službenik u upravi bolnice Mladen Stojanović (1962-1967). Zatim se, 1967. seli u Beograd, gde studira režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. Politički je proganjan zbog učešća u filmu *Plastični Isus* od 1972. Gotovac je bio jedan od vodećih *filmskih radnika* povezanih sa eksperimentalnim praksama antifilma i strukturalnog filma, odnosno sa eksperimentalnom strujom *crnog talasa*. Delovao je u različitim oblastima, od filma i fotografije do hepeninga i performansa. Beogradskom periodu Gotovčevog rada pripadaju performansi i foto-akcije kao što su transformerske serije fotografija *Glave* (1970) koje prikazuju umetnika od stanja sa kosom i bradom do obrijanog lica i potiljka. Pored toga, Gotovac je izvodio različite provokativne umetničke akcije: trčao je go po gradu (*Striking*, Beograd, 1971), dokumentovao svoj privatni život (Zora Cazi i T.G. u Beogradu i Zagrebu, 1975), pozirao za fotografisanje nag u erotskim pozama (*Integral*, 1978), za X Muzički bijenale u Zagrebu je izveo akciju *100* (1979) gde je nag igrao igru

---

<sup>26</sup> A<sup>3</sup> – *Ekipe za akciju i anonimnu atrakciju 1970-1974*, Salon MSU, Beograd, 1983.

<sup>27</sup> Radimir Damjan, *Ničeg suviše u ljudskom duhu*, Edition Dacić, Tübingen, 1978.

školica na ulici, tumačio je svoje filmove (tumačenje filma *Glenn Miller*, 1982).<sup>28</sup>

Najupečatljiviju praksu u domaćoj konceptualnoj umetnosti ostvaruje neformalna grupa šest autora, likovnih umetnika koja tokom sedamdesetih godina<sup>29</sup> deluje u SKCu: Marina Abramović, Raša Todosijević, Neša Paripović, Zoran Popović, Era Milivojević i Gergelj Urkom. Njihovi radovi se realizuju u različitim medijima, od kojih performans art ima značajno mesto, te je recimo za opus Marine Abramović to i centralna umetnička praksa. Pored nje, Gergelj Urkom izvodi *Tapaciranje stolice Edinbur*<sup>30</sup>, Zoran Popović *Aksiome*<sup>31</sup> (1971-3), a Neša Paripović scenični foto-performans *Primeri analitičke skulpture*<sup>32</sup> (1978). Raša Todosijević u tadašnjem opusu ima nekoliko performansa, kao što su *Odluka kao umetnost* (1973), *Pijenje vode – inverzija, imitacija i kontrasti* (1974), *Sećanje na umetnost* (1975) i, gotovo manifestni, performans *Was ist Kunst?* (1977-8). Era Milivojević je izveo mnoštvo akcija; kao što su *akcije oblepljivanja objekata* (ogledala, kipova itd) selotejpom, u koje spada i oblepljivanje tela Marine Abramović (1971); zatim *ŽiM* (1972-3), *Mračna komora* (1972-3) i *Labudovo jezero* (1972-3),<sup>33</sup> te pozne postkonceptualne performanse kao što je *Slika promena*<sup>34</sup>.

Prvi performans, Marina Abramović je izvela 1973. godine na Edinburškom festivalu, a njena dugogodišnja internacionalna performans praksa započela je trogodišnjim periodom rada u Beogradu (1973-6). Njeni performansi iz tog perioda su uglavnom bili realizovani kao galerijski body art. Karakteriše ih brutalna i radikalna upotreba tela, kao medija, ali i kao provokativne teme umetnosti i svakodnevne egzistencije, a sa druge strane izvesna rezervisanost ili otpor prema proteorijskoj i tekstualnoj konceptualnoj umetnosti u užem smislu. Paradigmatičan je njen ciklus performansa *Ritam* (10, 5, 2, 4 i 0).<sup>35</sup> Ovi performansi se na različite načine bave doslovnim i fizičkim delovanjem na telo i delovanja ljudskog tela, koje je defikcionalizovano, bezizražajno i depsiologizirano, ali sasvim singularno i pojedinačno

<sup>28</sup> Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (eds), *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez i Muzeji suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.

<sup>29</sup> *Oktobar 72*, SKC, Beograd, 1972; Ješa Denegri (ed), *Abramović Milivojević Paripović Popović Todosijević Urkom*, Likovna galerija KCB, Beograd, 1974; Dragica Vukadinović (ed), *Marina Abramović – Slobodan Milivojević Era – Neša Paripović – Zoran Popović – Dragoljub Todosijević Raša – Gergelj Urkom / Posle petnaest godina*, SKC, Beograd, 1988.

<sup>30</sup> *Eight Yugoslav Artists Edinburgh Arts 73* (Marina Abramović, Radomir Damjan, Nuša&Srečo Dragan, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergely Urkom), Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1973, n.n.

<sup>31</sup> *Zoran Popović: Aksiomi 1971-1973*, Galerija SKC, Beograd, 1973.

<sup>32</sup> Miško Šuvaković, "Interpretativni krugovi – Fotografije i serije fotografija 1973-1990", iz *Neša Paripović: Autoportreti*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 34-95.

<sup>33</sup> Jovan Čekić, *Slobodan Milivojević Era*, Geopoetika, Beograd, 2002.

<sup>34</sup> Miško Šuvaković, "Grimase označitelja: Era Milivojević", iz *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 145-152.

<sup>35</sup> Marina Abramović, *Ritam 10, 5, 2, 4, 0*, Salon MSU, Beograd, 1975.

u svom *fizisu*. Udarano, deformisano spoljašnjom silom, ugroženo i svedeno na svoju голу fizičku egzistenciju, telo u performansima Marine Abramović postaje fatalni objekat i sredstvo bilo koje i svake pojedinačne egzistencije. Evo, na primer zapisa/opisa za performans *Ritam 0*:

Ritam 0

Uputstvo:

Na stolu se nalaze objekti koje možete upotrebiti na meni.

Ja sam objekt.

Vreme trajanja: 6 časova (20-02h).

Svu odgovornost preuzimam na sebe.

1975; galerija Studio Morra, Napulj.<sup>36</sup>

Ovakva ogoljenost i doslovnost ranih body art radova Marine Abramović izazvala je veliko teorijsko interesovanje i brojne interpretacije kako istoričara umetnosti, tako i teoretičara iz oblasti studija performansa. S jedne strane, oni su do krajnosti jednostavni i doslovni, a sa druge proizvode kompleksne i dalekosežne konsekvence i zaključke. Tu njihovu egzistencijalnost, praznu od značenja, teoretičari su rešavali dodajući im simboličke, feminističke, antikomunističke, mitološke, fetišističke itd. slojeve značenja. U interpretativnom smislu, oni su legitimni i donekle ispravni. Ipak, najveća vrednost ovih performansa Marine Abramović leži u tome što ih oni nisu imali, već su svojom egzistencijalnom ogoljenošću izložili samo telo kao mesto "golog života", pokazujući dramatično krhku nultu tačku svakog "biosu" kao čovekovog života u društvu. Tek kasniji radovi Marine Abramović, od antropoloških performansa osamdesetih do *Balkanskog baroka* (1997) i *Biografije* (1998) integrišu u sebe svoje značenjske konotacije, postajući simbolički i teatralni, da bi aktuelne rekonstrukcije istorijskih performansa prešle na razinu čiste reprezentacije i samo-representacije.<sup>37</sup>

Raša Todosijević je svoj opus slikara postavio performativnim strategijama i taktikama razvijajući ulogu umetnika u premeštanju sa stvaralačke na kritičku i sa kritičke na produkcijsku opoziciju. Jednom prilikom je zapisao o sebi:

Radio sam sve i svašta: ako nisam pravio objekte, onda sam pripremao performanse, ako ne to onda sam slikao elementarne slike, projektovao ambijente, štampao plakate, eksperimentisao sa zvukom, i moralom (mahom sam urlao i zaziđivao radio-aparate), pisao tekstove, snimao

---

<sup>36</sup> Marina Abramović, *Ritam 10, 5, 2, 4, 0*, Salon MSU, Beograd, 1975, str. nn.

<sup>37</sup> Marina Abramović, *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano, 1998.

video-trake, crtao prave linije (na papirima ili na zidovima privatnih stanova, hotela, po evropskim galerijama i velikim muzejima), držao sam predavanja (o sebi i drugima – više o sebi nego o drugima), putovao ili, naprosto, sa zadovoljstvom sam gubio vreme u beskrajnim raspravama o umetnosti.<sup>38</sup>

Todosijević 1977. godine započinje *kultnu* seriju performansa nazvanih *Was ist Kunst?*<sup>39</sup>, koje izvodi u Parizu, Beogradu (1977), Varšavi (1978), Beču (1978) itd. “Was ist kunst?”, pitanje je koje je Todosijević upotrebio kao motiv političkih, ekspresivnih i agresivnih performansa u poznom socijalizmu. Performansi nazvani *Was ist Kunst?* groteskno reaktuelizuju represivni odnos islednika (umetnika) i isleđivanog (saučesnice u performansu), a istovremeno i represivno-nasilni odnos muškarca (umetnika) i žene (saučesnice u performansu). Muškarac je akter a žena je objekat ili žrtva. Performanse izvode umetnik koji histerično i preteći izvikuje pitanje: “Was ist Kunst?!” i pasivni učesnici performansa kojima se umetnik obraća. Po Todosijeviću, sam način na koji umetnik postavlja pitanje o umetnosti jeste umetničko delo. Time ukazuje da umetničko delo ima performativnu – izvedbenu – dimenziju, te da mu je nužno smeštanje u socijalnu (regulisanu) situaciju.<sup>40</sup>

Blisko SKCu, na ove prakse se nastavlja talas postkonceptualne umetnosti tokom druge polovine i krajem sedamdesetih godina. U ovom kontekstu su delovali pretežno vizuelni umetnici i teoretičari okupljeni oko Grupe 143 i redakcije Galerije SKCa od 1976. godine. Za Grupu 143 karakteristične su prakse kolektivnog pisanja analitičkih meta-tekstova i upotreba dokumentarne fotografije i filma vezanih za telesno ponašanje. Među teorijskim performansima se mogu pomenuti kolektivni performersko-predavačko-teorijski radovi *Etičke vežbe* (1976) i *Seminar*<sup>41</sup> (1978). Teorijski performans u kontekstu Grupe 143 se odnosi na izvođenje epistemološki orijentisanih situacija, u kojima se rekombinuju predavanja, teorijske i kritičke rasprave, prezentacije ponašanja i medijske realizacije. Miško Šuvaković je izveo više serija fotoperformansa: *Organizacija skulpture* (1973-5) i *Identiteti* (1976). Paja Stanković je izveo proteorijski performans *Smrtovnica* (1976), u kome je ispitivao institucionalne okvire reprezentovanja smrti u urbanom društvu. Pozni performansi Maje Savić, na primer, *Asocijativne strukture* (1982) je već

---

<sup>38</sup> Tekst u katalogu samostalne izložbe u Salonu MSU, Beograd, 1982, str. n.n.

<sup>39</sup> Raša Todosijević, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982, str. n.n.

<sup>40</sup> Dejan Sretenović, Raša Todosijević, Geopoetika, Beograd, 2002; Dejan Sretenović (ed), *Hvala Raši Todosijeviću*, MSU, Beograd, 2002.

<sup>41</sup> Miško Šuvaković, Paja Stanković, Maja Savić, Marko Pogačnik, Bojan Brecelj, Darko Hohnjec, Jovan Čekić, Boris Demur, *Seminar*, Galerija SKC, Beograd, 1978.



ušao u područje postmodernog ispitivanja telesnog identiteta, u koje spada i serija privatnih ritualnih kretnji sa nagim telima Maje Savić i Paje Stankovića (*Bez naziva*, 1982). U bliskom kontekstu nastaju i teorijski performansi Zajednice za izučavanje prostora i Nenada Petrovića; npr. predavanje-performans *O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole* (1983), koji vodi ka izvođenju umetničkog čina kao „teorije u umetnosti“.<sup>42</sup> Dovršenje konceptualno orijentisanog performansa predstavljaju izvođenja Zorana Belića W, na primer, *Da* (1979) i *Sedam dana* (1980). On se kretao od istraživanja para-ritualnog zen tela prema autorefektovanju antropološkog i semiološkog predočavanja interkulturalnog odnosa istočnog religioznog i zapadnog umetničkog rituala. Njegov rad je realizovan u smeru od konceptualne umetnosti ka interkulturalnoj antropologiji izvođenja.

Jednu od značajnih kasnih pojava u praksi performans arta sedamdesetih predstavlja i delovanje kompozitora Miše Savića i grupe Opus 4,<sup>43</sup> koja je jedna od retkih konceptualnih praksi u oblasti muzike. Savić i Opus 4 su takođe delovali u okviru SKCa, u drugoj polovini sedamdesetih, da bi se grupa zvanično osnovala 1980. godine. Opus 4 deluje u okvirima postminimalističke i eksperimentalne muzike i umetnosti, a jedan deo aktivnosti ostvaruju kroz prakse *post-fluksus* i *post-konceptualnih* performansa. Pomenuću radove: *24 Sata / Akord* (1977), *Zagrejani – Kružeci – Zvuk – Klavira* (1977) i *Svirati / Ne svirati* (1980) Miše Savića; muzički teatar *Fuzija* Vladimira Tošića (Zagreb, 1980), *Dirigent* (1980), *Klavir op – 4* (1980) i *Tempo/Dinamico* (Pariz, 1982) Milomira Draškića, a Miodrag Pashu je izvodio proteorijske i postmuzičke performanse *Fonoserije-Identiteti/dinamičkih struktura* (1979), *Ideja fenomenologije Edmunda Huserla i ja* (1980), *Igra 6 čitanja* (1983) i *Struktura jednako struktura jdnako struktura, jednako struktura* (1983) itd.<sup>44</sup>

### **Performans art, teatar i izvođačke umetnosti: asimetrični susreti i promašivanja**

Disciplinarno gledano, konceptualna umetnost u Srbiji se razvijala pre svega u oblasti vizuelnih umetnosti i delimično književnosti. U tom smislu, prakse i radovi prikazani u ovom tekstu ne mogu se razmatrati niti smatrati teatrom, iako imaju mnoge sličnosti i

---

<sup>42</sup> Nenad Petrović, *O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole*, autorsko izdanje, Blaricum, 1983.

<sup>43</sup> Vid. Jelena Novak, u ovoj knjizi

<sup>44</sup> Vladimir Tošić, *Opus 4 – Dokumenti*, SKC, Beograd, 2001.

tačke preseka sa različitim eksperimentalnim i istraživačkim teatarskim praksama u drugoj polovini dvadesetog veka. Istovremeno sa konceptualom u likovnim umetnostima, u teatru u Srbiji – pored tradicionalnog mimetičkog i realističkog teatra u institucionalnoj produkciji – imamo kasnu neoavangardu i s njom povezane teatarske hepenege i rani postmoderni teatar i ples, koji su se mogli videti na Bitefu, oko Tribine mladih ili kao pojedinačni slučajevi u institucionalnim pozorišnim kućama. Iako konceptualna umetnost u svoje vreme nije ostvarila uticaj na teatar, niti inicirala «konceptualne teatarske prakse», brojne i različite izvedbene prakse u okviru konceptualne umetnosti retroaktivno postaju značajne za ovu oblast devedesetih i dvehiljaditih godina. U to vreme se u lokalnom kontekstu artikuliše i ulazi u češću upotrebu transdisciplinarni pojam izvođačkih umetnosti i studije performansa, kao njihova teorijska platforma. Značajnu ulogu u tome su odigrali teorijski tekstovi i prikazi Milene Dragičević-Šešić i Aleksandre Jovičević, zatim aktivnosti alternativnog teatra devedesetih, kao i kasniji teorijski diskursi i umetničke prakse platforme Teorija koja Hoda. Izvođačke umetnosti i studije performansa, kao *transdisciplinarna* umetnička i teorijska oblast otvaraju širok prostor za *problemska* razmatranja različitih izvedbi u savremenom društvu reprezentacije i spektakla, za koje pripadnost izvedbe ovoj ili onoj umetničkoj disciplini više nema značaja, odnosno svaka izvedba se tiče svih adresiranih disciplina, kao i čovekovog svakodnevnog života u društvu. Za kraj treba ukazati da u ovim asimetričnim i nesinhronim kretanjima, možemo uočiti da su konceptualni performans art radovi sedamdesetih godina nastajali u svakom smislu izvan teatra kao umetničke discipline i institucije, ali su često koristili metafore, pa i metode, procedure i postupke teatra. Zatim su se one, od devedesetih godina vratile u teatar kao nove (istraživačke i problemske) stvaralačke metodologije i, s druge strane, kao analitičko oruđe za razmatranje različitih oblika izvođačkih umetnosti, pa i samog teatra u okviru njih. Tako je, gledano iz perspektive teatra, konceptualni performans art u Srbiji nastao izvan interesa tadašnjeg teatra, da bi zatim snažno uticao na njegove buduće prakse i postao predmet njegovog interesovanja nekoliko decenija nakon što je završen period konceptualne umetnosti. To se najizrazitije može primetiti u radovima reditelja i koreografa mlađe generacije, kao što su Bojan Đorđev, Saša Asentić, Miloš Lolić, Dušan Murić, Jelena Bogavac, Dragana Alfirević idr, koji u svoje teatarske i plesne prakse ugrađuju iskustvo, koncepte i postupke performans arta iz sedamdesetih godina ili stvaraju radove koji konceptualno i medijski nastaju u međuprostorima ovih umetničkih oblasti.

*Zahvaljujem se na pomoći u istraživanju Mišku Šuvakoviću.*

Objavljeno u: *Istorija umetnosti u Srbiji, 20. vek* (prvi tom), Miško Šuvaković (gl. ur.),  
Beograd: Orion art, 2010.