

RITUAL I IZVEDBA SKULPTURALNOG PERFORMANSA¹

Suzana Marjanić

1 Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2016-06-2463 (Naracije straha: od starih zapisa do nove usmenosti).

Sažetak

U kontekstu žanra skulpturalnoga performansa interpretiram četiri performansa samo/zazidavanja multimedijalnoga umjetnika Vica Tomasovića, skulpturalni performans *Radilište 101* (2019) Tajči Čekade i Ivane Kalc kao i koncept skulpturalnoga performansa multimedijalne umjetnice Nine Kamenjarin.

Što se tiče spomenute serije Vice Tomasovića, riječ je o ciklusu performansa – *Pokora – Vatra* (2015.), *Pokora – Zemlja* (2015.), *Pokora – Voda* (2016.) i *Pokora – Zrak* (2018.) u kojima se umjetnik koristi kršćanskom duhovnom praksom koja za cilj ima pomirenje preko žrtve. Naime, u svojim performansima umjetnik preuzima ulogu ili funkciju predstavnika skupine i kao takav se ugrađuje u arhitektonsku cjelinu koja predstavlja drugu skupinu ili zajednicu. Pritom publika u toj izvedbi pokore vidi samo proces u kojemu se ciglama umjetnik odjeljuje od njih i postaje jedno s okruženjem u kojem se nalazi. Kako umjetnik pojašnjava: „Time se poništavam, tj. ugrađujem dio njih u prostor koji je opterećen njihovim naslijeđem. Do sada sam se zazidao u četiri povijesne građevine što sam povezao s četiri elementa i simbolikom ta četiri osnovna elementa koje smo na Zapadu koristili da bismo opisali strukturu Svemira, a ideja mi je napraviti virtualno peto zazidavanje, Kvintesenciju, kao videoinstalaciju.“ Navedenu izvedbu samozazidavanja interpretiram u kontekstu razgovora s umjetnikom (Tomasović 2019) kao i prežicima pretkršćanskog običaja prinošenja žrtve koja je trebala doprinijeti trajnosti poduzete gradnje i ukupnom blagostanju njenih ukućana.

Ključne riječi: umjetnost performansa, ritualizacija, Tajči Čekada, Nina Kamenjarin i Vice Tomasović

Uvod ili teorija i praksa o skulpturalnom performansu: Nina Kamenjarin

Dok sam se u prethodnom radu pod nazivom *Živa slika, skulptura: Ležanje kao živa mrtvost ili mrtva živost – oksimoron slike i skulptura* (Marjanić 2017) zadržala na formi žive slike/skulpture, u ovom radu tematiziram skulpturalni performans koji se može promatrati kao svojevrsna varijanta forme žive slike/skulpture, no pritom ću naglasak staviti na simbiozi umjetnosti performansa (efemerne umjetnosti) i skulpture („čvrsta“ umjetnost). O tom je konceptu u hrvatskoj povijesti umjetnosti sustavno pisala na temelju vlastitih izvedbi multimedijalna umjetnica Nina Kamenjarin koja je na navedenu temu diplomirala 2016. godine, istražujući umjetnost performansa kao ekstenziju kiparstva (*Moj put od skulpture prema performansu*).² Jedna od mentorica bila joj je multimedijalna umjetnica Vlasta Žanić koja je poznata po navedenoj simbiozi. Nina Kamenjarin medij kiparstva kroz njegove osnovne kiparske tehnike (modeliranje u glini) i motive (akt) tematizira u mediju performansa. Njezino tijelo postaje nositelj osnovnih atributa skulpture, a performativnim činom dodaje mu i aktivnu dimenziju vremena/akcije, tj. promjena koje se u njemu svjesno ili nesvjesno događaju (Kamenjarin 2019, http).

Umjetničnim pojašnjenjem o navedenoj transgresiji u skulpturalnom performansu *Simbioza*: „Performans započinjem tako što sjedim naga na drvenom postamentu (onakvom na kojem stoji ili sjedi živi model kada se modelira akt u prirodnoj veličini). Svoje tijelo premazujem tankim slojem gline i na taj način samu sebe promoviram u akt koji ‘modeliram’. Istodobno preuzimam i ulogu modela-akta povremeno mijenjajući poze na postamentu. Za to vrijeme započinje proces sušenja gline na mom tijelu na kojem se neprestano izmjenjuju različiti vizualni momenti. Performans traje sve dok se glina na mom tijelu ne osuši i počne se trusiti. Ustajem s postamenta, rukama istrusim sasušenu glinu koja je još preostala na tijelu i odlazim. Miješaju se značenja, uloge, asocijacije. Osnovne kiparske tehnike (modeliranje u glini) i motive (akt) tematiziram u mediju performansa. Performans za mene u ovom slučaju postaje logičan nastavak kiparstva, medija koji sam studirala. Svoje biće predstavljam kao nosite-

2 Nina Kamenjarin (Split, 1991.) diplomirala je 2016. godine na Umjetničkoj akademiji u Splitu, Odsjek kiparstvo. Osim kiparstvom bavi se umjetnošću performansa, videom i drugim medijskim praksama. Izlagala je u Hrvatskoj i u inozemstvu. Dobitnica je nekoliko nagrada i priznanja, uključujući prvu nagradu *Essl Art Award 2015* u Austriji i jednu od tri jednakovrijedne nagrade na Trijenalu kiparstva u Zagrebu 2018. godine. Aktivna je članica HULU – Split i jedna od organizatorica kulturne manifestacije *Lovestock Kaštela 2020* pod smjernicom promicanja konceptualne umjetnosti.

Sl. 1.
Nina Kamenjarin,
Simbioza, 2016.
Foto: D. Grubišić



lja svih atributa skulpture, a performativnim činom mu dodajem i aktivnu dimenziju vremena/akcije.“ (Kamenjarin, 2016, http)

Kao primjere radova u kojima se događaju preklapanja tih dvaju medija i također kao primjer odnosa volumena i prostora naspram vremena Nina Kamenjarin navodi performans *Maraška* (2002.) i video *Ukidanje jabeke* (2002.).³ Vlaste Žanić, videoinstalaciju *Šiljenje u kut* (2014.) Predraga Pavića i performans *Živi kip u Prijedoru* (2013.) Jelene Topić.

Videoinstalacija Predraga Pavića *Šiljenje u kut* (2014.) sastoji se od videa koji je kombinacija stop-animacije i naknadno ubrzane 25 fps vide slike koja prikazuje autora kako sjedi u kutu prostorije (*white box*) i šilji olovke sve dok ga hrpa „šiljevine“ u potpunosti ne prekrije. Video se projicira zajedno s tom hrpom našiljenih olovaka koja je smještena u kutu nekoliko metara udaljenom od projekcije. Za potrebe stop-animacije našiljeno je četrdesetak tisuća olovaka, a sastavljena je od približno pet tisuća fotografija snimljenih u neprekinutom dvanaestosatnom *time laps* procesu⁴ (usp. Rul, 2014). Umjetnik ističe da u toj ritualizaciji apsurd⁵:

- 3 O nekim njezinim radovima pisala sam u prethodnim tekstovima (usp. Marjanić 2014, 2017). U kontekstu *izvedbe kiparstva* umjetnica navodi kako su vrtnja, kruženje, krug teme koje je zaokupljaju od doba studiranja kiparstva: „Definicija skulpture kao forme oko koje se kruži, čin izrade klasičnoga kiparskog portreta ili akta iziskuje kruženje oko njege tijekom oblikovanja, model se promatra iz različitih perspektiva dok stoji na pedestu koji se okreće“ (Žanić, prema Šimunović 2016: 358).
- 4 Videoinstalacija (video, ostatak našiljenih olovaka); trajanje videa: 5'13", petlja; promjenjive dimenzije.
- 5 Pod ritualizacijom podrazumijevam strukturu ponašanja koju su opisali Caroline Humphrey i James Laidlaw pod odrednicom ritualna obaveza (engl. *ritual commitment*) u sklopu čega ističu da umjesto da je vođena i strukturirana namjerama, ritualizirana akcija unaprijed je sastavljena i strukturirana, no ne na način da osobe, praktičari

„...stvaranje otpadaka od štapića mirišljave cedrovine nabijenih simboličkim značenjem samog predmeta olovke koja u našiljenom obliku stvara stog *šiljevine* u kutu prostorije, dok video prikazuje kako šiljim olovke sve dok me ta hrpa u potpunosti ne prekrije lažirajući vrijeme i prikazujući kako je sam proces odrađen u jednome dahu.”⁶

Što se tiče Jelene Topić, riječ je o njezinom izvedbenom konceptu žive skulpture iz 2013. godine, u sklopu kojega je umjetnica otprilike mjesec dana dolazila na trg u Prijedoru, mirno stajala i šutjela, postavši poznata kao „prijedorski živi kip“. Navedena živa slika dobiva dimenzije *protest/demonstration arta* s obzirom na činjenicu da usprkos tome što je umjetnica završila dva fakulteta, nije mogla pronaći posao.

Oba spomenuta skulpturalna performansa mogu se promatrati u kontekstu izvedbene ritualizacije; rad Predraga Pavića *Šiljenje u kut* u kontekstu ritualizacije svakodnevice – šiljenja olovke koje je umjetnik započeo još u vrijeme studija i dovršio 2014. godine, kao i rad Jelene Topić – *stajanje, izdržavanje* šutljivog protesta u ritualizaciji elokventne šutnje, kao što je uostalom i kontekst svakodnevice.

Ritualizacija pokore i samozazidavanja – digitalna kvintesencija

Vice Tomasović⁷ u svojim skulpturalnim performansima *Pokora* – riječ je o ciklusu performansa *Pokora – Vatra* (2015.), *Pokora – Zemlja* (2015.), *Pokora – Voda* (2016.) i *Pokora – Zrak* (2018.) tematizira ulogu vjere, pokoru kao čin kajanja, gdje neznanje i *strah* udaljavaju osobu od sakramenta *pokore* i pomirenja, kojom osoba pokazuje iskrenu namjeru da više ne sagriješi, pri čemu umjetnik ističe:

„Čini mi se da je katolička vjera tabu-tema u suvremenoj umjetnosti. U ciklusu performansa *Pokora* koristim se kršćanskom duhovnom tehnologijom koja za cilj ima pomirenje preko žrtve. Točnije bi bilo reći da sam pokoru koristio kao polazište ili simbol, jer u performansima preuzimam ulogu ili funkciju predstavnika jedne grupe i kao takav zazidavam samog sebe u arhitektonsku cjelinu koja predstavlja drugu grupu ili zajednicu. Dakle, ne bih rekao da tematiziram ulogu vjere ili da moraliziram i evangeliziram, što bih volio da mogu, jer su kvalitetni primjeri novomedijske kršćanske umjetnosti toliko egzotični da bi me veselio biti pionir toga područja” (Tomasović, 2019, http).

Publika u toj izvedbi pokore vidi samo proces u kojemu se ciglama umjetnik odjeljuje od njih i postaje jedno s okruženjem u kojem se nalazi. Time se poništava, tj. ugrađuje dio njih u prostor koji je opterećen njihovim nasljeđem. Dosad se umjetnik zazidao u četiri povijesne građevine,

slijede pravila (1994: 94).

6 Usp. <http://artt.hr/work/siljenje-u-kut/>.

7 Više o umjetniku usp. <http://hulu-split.hr/artisti/tomasovic-vice/>.

što je povezao sa simbolikom četiri osnovna elementa koje je zapadna konceptualizacija upotrebljavala za opisivanje strukturu svemira.⁸ Tako je u sklopu 14. Performance Art Festivala u Varaždinu 2015.⁹ umjetnik izveo performans samozazidavanja *Pokora – Vatra*, gdje se samozazidao u skućeni prostor (od jednoga četvornog metra) u središtu bivše sinagoge, prostoru opterećenom povijesti grada Varaždina i Hrvatske, mjestu najveće svetosti za židovsku zajednicu koja je nekada postajala u Varaždinu. Navedenu je pokoru umjetnik povezao s vatrom koja je simbol vjere i božje prisutnosti, kao i sa svijećnjakom *menoram*, simbolom židovstva, koji u sinagogama mora stalno gorjeti. U kontekstu navedenoga umjetnik je povezao i simboliku vatre koja je zloupotrijebljena u „konačnom rješavanju židovskog pitanja”, kao i drugih nacionalnih i etničkih skupina.

Na sličnom je tragu i *Pokora* izvedena u Puli, koju je umjetnik povezao sa Zemljom, a zazidao se u vojni bunker kao arhitektonski simbol rata, s obzirom na to da se rat najčešće i vodi zbog zemlje u koju je bunker ukopan. Nadalje, u Splitu je umjetnik izveo pokoru podnaslova *Voda*, u sklopu čega se zazidao u Dioklecijanove podrum, ispod razine mora, u dio koji prokišnjava, a koji je pokraj kanalizacijskog otvora (referencija na mučeničku smrt svetog Sebastijana). Umjetnikovim obrazloženjem: „U njemu sam se referirao na opasnosti turizma – proces gentrifikacije Palače, revalorizacije povijesne osobe Dioklecijana, mjesta za umjetnost u Palači i sl.” (Tomasović, 2019, http).

8 Empedoklo (5. st. pr. n. e.) je vodu, vatru, zrak i zemlju odredio kao doktrinu o četiri prirodna elementa prisutna u makrokozmosu i mikrokozmosu, teoriju koju dalje prenose od ranog srednjovjekovlja enciklopedije poput *Podrijetla riječi ili etimologije (Originum seu etymologiarum libri XX)* Izidora Seviljskog (7. stoljeće) koje predstavljaju sumu sveukupnoga antičkog znanja. Tako imamo, kako to navode brojni rječnici simbola, četvorni red prirode, temperamenata i etapa ljudskog života – zimu, proljeće, ljeto i jesen; flegmatični, sangvinični, kolerični i melankolični temperament; djetinjstvo, mladost, zrelost, starost itd. Aristotel kao peti element označava eter, smatrajući da su vatra, zemlja, zrak i voda zemaljski i stoga kvarljivi, a kako se promjene nisu opažale na nebeskoj sferi, zvijezde se ne mogu sastojati ni od kojega od ova četiri elementa, nego moraju biti napravljene od neke nepromjenljive materije, elementa. Inače, sv. Izidora Seviljskog papa sveti Ivan Pavao Drugi 2002. godine proglasio je zaštitnikom interneta i svih koji se njime služe.

9 *Pokoru* je izveo u organizaciji ravnatelja Galerijskog centra u Varaždinu Ivana Meseka, a selektor programa navedenog festivala kustos Branko Franceschi kao temu Festivala te godine odabrao je *Rušenje zida*, gdje tematsku preokupaciju određuje: „Za razliku od njegovog konstruktivnog značaja u građevinarstvu, u društveno-kulturološkom kontekstu zid simbolizira barijeru napretku, granicu između onog što jesmo i onog što želimo biti, opresiju i izolaciju” (usp. Marjanić 2017).



Sl. 2.
Vice Tomasović,
Pokora – Vatra, 2015.
Foto: Luka Belani



Sl. 3.
Vice Tomasović,
videoperformans
Kvintesencija, na
otvorenju istoimene
izložbe, Galerija
Vladimir Bužančić,
Zagreb, 2021.

Četvrti izvedeni performans iz te serije, podnaslova *Zrak*, umjetnik je izveo u Meštrovićevu paviljonu (HDLU, Zagreb), visoko u kupoli, gdje se zazidao u ventilacijski otvor, što je bila „reakcija na odnos prema institucijama moći koje eksploatiraju one zbog kojih postoje kako bi same ustanove prosperirale, a da oni zbog kojih institucije postoje od toga nemaju koristi” (Tomasović, 2019, http).

Najpoznatiji primjer uzidavanja ljudske žrtve, u južnoslavenskom kontekstu epske poezije, predstavlja pjesma *Zidanje Skadra na Bojani* (pjesma pretkosovskog ciklusa srpske epske poezije), gdje kralj Vukašin pokušava sagraditi Skadar, ali mu vile ne dozvoljavaju dok ne prinese ljudsku žrtvu. Vjerovalo se, naime, da duša uzidane žrtve – životinje ili ljudi – postaje zaštitnik te građevine odnosno kuće (Bandić 1991: 284).¹⁰

10 Eliade (1986: 81–82) baladu o zidanju Skadra s mitemom žrtvovanja neimarove/gospodarove žene (transfer duše) uzima kao primjer sakralne arhitekture kojim se obnavlja kozmogonijska žrtva, prvobitne

U kontekstu navedene serije izvedbenih pokora umjetnik na izložbi *Kvintesencija* (Galerija „Vladimir Bužančić“, Zagreb, 2021.) premijerno izvodi virtualno peto zazidavanje, *Kvintesenciju*, kao videoperformans koji se u prirodnoj veličini trebao prikazivati u prostoru tako da je donji rub projekcije sam kut između tla i zida galerije, simulirajući stvarnu umjetnikovu prisutnost. Rubovi projekcije jesu rubovi otvora u koji se umjetnik zazidao, a sam se proces bezgranično repetitivno izvodi u petlji. Tako aplicirana u izložbeni kontekst, peta *Pokora* postaje videoinstalacija i posve je razumljivo da se autor odlučuje za nematerijalnu izvedbu kako bi rad povezao s petim elementom, eterom. Dodatni sloj za analizu rada predstavlja nam i činjenica da je navedeni videoperformans kriptoumjetničko djelo; originalan i jedinstven digitalni dokument upisan u kriptički sustav *blockchain*, tzv. NFT (engl. *non-fungible token* – nezamjenjivi token) za koji se upotrebljavao *ether* (kriptovaluta *blockchaina* Ethereum) kao sredstvo plaćanja „transmutacije” rada u kriptirani jedinstveni oblik. Pritom će se sve daljnje moguće preprodaje djela također temelji na *etheru* kao monetarnom mediju.

Kao materijalne dokaze izvedbe prve četiri *Pokore* umjetnik izlaže *performativne memorabilije*, cigle s prethodnih zazidavanja, uz fotografije kao sekundarnu dokumentaciju navedenog ciklusa performansa. Dakle, izložba predstavlja cigle, glavna izložbena uloga pripala je ciglama na postamentima zaštićenima staklom (usp. Greiner 2021, http).

Umjetnik se očito trudi predstaviti te ostatke izvedbe kao objekte koji baštine njezinu nematerijalnu vrijednost. Međutim, slučajno ili ne, „prodati ciglu” u žargonu ulice značilo bi prodati „foru” nekome, huligansku metodu zarade prijetnjom: „Kupi ciglu ili...” I prodaja digitalnog dokumenta koji se može upotrijebiti metodom *copy-pastea* također se može shvatiti kao „prodaja fore”, ako se ne prihvati činjenica da su ti fizički i digitalni objekti zaista objektivno jedinstveni i subjektivno (umjetniku) vrijedni. Ta nastojanja da se pronađu metode kojima se performans može utrditi nakon izvedbe u skladu su s umjetnikovim naporima u borbi za radna prava umjetnika, koje srčano provodi kao predsjednik strukovnog društva likovnih umjetnika.

Dakle, dok izvedbu realnih samozazidavanja čine prve četiri izvedbe *Pokore: Pokora – Vatra* (2015.), *Pokora – Zemlja* (2015.), *Pokora – Voda* (2016.) i *Pokora – Zrak* (2018.), gdje četiri elementa odgovaraju i simbolički prostora, završnim virtualnim samozazidavanjem, pokorom kvintesenci-

žrtve koja je *rodila* Svijet. Upućujem kako je na kraju dokumentarnoga performansa ZONA kolektiva Montažstroj (Zagreb; Muzej suvremene umjetnosti, 22. prosinca 2019.) završno multimedijalna umjetnica Kristina Marić *a cappella* vrlo snažno otpjevala *Zidanje Skadra na Bojani* s početnim stihovima o složnoj, bratskoj gradnji kao alegoriju o tragici nikad dovršene zagrebačke bolnice Blato.

je (srednjovjekovni latinski *quinta essentia* – peta bit) Vice Tomasović odgovara na blizanački pandemonij 2020./2021. godine. Naime, u antičkom i srednjovjekovnom spekulativnom nauku o prirodi – uza zemlju, vodu, zrak i vatru – peti element prirode, od kojega se sastoje nebeska tijela, prožima cijeli materijalni svijet. Ako se već četiri elementa u simboličkom smislu referiraju na problematiku prostora izvedbe u smislu kolektivne krivnje zajednice obilježene mjestom, peta se *Pokora* na tome tragu referira na „kibernetički prostor“ interneta, pa umjetnik tim završnim radom obuhvaća globalnu zajednicu. Ugrađujući izvedbu u *blockchain*, umjetnik se suočava s krivnjom korisnika *dark weba* do kojeg ne dolazimo običnim internetskim tražilicama. To je kibernetički prostor u kojem se kriptovaluta kupuje, gleda, obavlja i naručuje stvari koje su s onu stranu dobra.

Možemo reći da pored četiriju nemjesta u Augéovu određenju, dakle sinagoge s oduzetom funkcijom, vojnog bunkera kao arhitektonskog simbola rata, procesa gentrifikacije Dioklecijanove palače i ventilacijskog otvora Meštrovićeva paviljona, kvintesencija digitalne izvedbe postaje najveće nemjesto suvremenosti. Stvarna izvedba pokore, samozazivanja, videodokumentirana prelazi u virtualnu izvedbu *fade in, fade out* i prostor *dark weba*, što zapravo i čini kvintesenciju suvremenog pandemonija. Tom digitalnom kvintesencijom Vice Tomasović u sklopu ciklusa izložbi *Doktrina pandemije ili seruma istine globalnoga Pandæmoniuma* Galerije „Vladimir Bužančić“¹¹ otvoreno reflektira sadržaj knjige *Doktrina šoka* Naomi Klein i Miltonova *Izgubljenog raja* s glavnim gradom Pandæmoniumom. Da, raj je izgubljen. Nastupa postpandemijsko doba s virusima postistina, a sve putem posredovane digitalne kulture infodemija.

Ritualizacija Sizifova posla *Radilište 101, Radilište 2020: primjer Tajči Čekada i Ivana Kalc*

Tajči Čekada i Ivana Kalc u sklopu projekta *Goli otok – Novi hrvatski turizam* 31. kolovoza 2019. izvele su *site-specific* performans *Radilište 101* na Golom otoku, kojim su tematizirale najgori dio logora gdje su, kako to brojna svjedočanstva navode, trpani ideološki najpotkovaniji „prijestupnici“. Riječ je o Radilištu 101 ili Petrovoj rupi, kako su je logoraši zvali, a

11 Na poziv voditeljice navedene Galerije Anite Zlomislić zajedno smo oblikovale navedeni poziv u kojemu sam, među ostalim, istaknula sljedeće: naslovnom igrom riječi (*demos/narod – daimónion/demon*) postavljamo u poveznicu riječ *pandemija*, koja proizlazi iz starogrčke riječi *pan* – ‘sve’ i *demos* – ‘narod’, u značenju događaja koji pogada sve pripadnike naroda. Nadalje, riječ *Pandæmonium*, što je glavni grad pakla u epu *Izgubljeni raj* Johna Milтона, potječe od starogrčke riječi *pan* – ‘sve’ i *daimónion* – ‘mali duh’, ‘mali anđeo’, ili, u kristijaniziranom tumačenju, ‘mali demon’, a poslije i ‘demon’.

ime je dobila ime po tome što je toliko radnika/kažnjenika u početku bilo tamo smješteno, odnosno po profesoru Petru Komneniću, predsjedniku Skupštine Crne Gore koji je bio njen prvi zatvorenik, a koji je samo nekoliko godina po izlasku iz logora preminuo od posljedica robijanja. Logoraši su je također zvali i Manastir („Goli otok“, [http](http://)). Petrova rupa je zapravo bila vrtača duboka oko 7 m, a široka oko 20 metara. Noću je bila osvijetljena reflektorima s kula („Goli otok“, [http](http://)). Zatvorenici u Petrovoj rupi živjeli su pod potpunom izolacijom. Nitko im nije smio dolaziti u posjet, niti su oni smjeli biti u kontaktu s nekim izvana. U Petrovoj rupi nalazili su se posebni zatvorenici, bivši članovi centralnih komiteta, visoki rukovodioci, ministri, generali, španjolski borci, ambasadori, sveučilišni profesori, bivši komunisti školovani u SSSR-u, od kojih su neki bili sumnjičeni da su agenti NKVD-a (Narodni komesarijat unutarnjih poslova bila je i javna i tajna policija koja je izravno vršila odluke vladajućih tijela, uključujući i ubojstva političkih neistomišljenika u vrijeme Staljina. Prvotno se zvala ČEKA, skraćena Izvanredna komisija).¹² Umjetnice su izvedbu temeljile na izrazito usporenom kretanju prebacivanja kamenja s jedne grupe na drugu, u kontekstu čega Tajči Čekada ističe:

„Jedan od najučestalijih stereotipa o logoru na Golom otoku govori kako su kažnjenici čitavo vrijeme svog robijanja nosili kamen s jedne hrpe na drugu, što je do danas ostalo simbol besmislenog i besciljnog rada na Golom otoku. Težak i besmislen rad bio je važan dio pritiska na kažnjenika tijekom bojkota, i trajao je uglavnom dok je osoba bila pod potonjom kaznom, ali se rad na Golom otoku nikako nije sastojao samo od nošenja kamena. Kako bi se bojkotirani kažnjenik prisilio na reviziju stava, bili su mu dodjeljivani najteži fizički poslovi poput nošenja kamena s jedne hrpe na druge, što je bilo oponašanje slične kazne primjenjivane u Gulagu kada su logoraši nosili hrpe snijega s jednog mjesta na drugo ili nošenja kamena na tragaču.“ (iz e-mail prepiske s Tajči Čekadom)

Varijantu navedenog performansa umjetnice su izvele prilikom otvorenja programa Rijeka europska prijestolnica kulture 1. veljače 2020. pod nazivom *Radilište 2020* (Umjetnička organizacija Kabinet – Ivana Kalc i Tajči Čekada). Varijantom performansa umjetnice su interpretirale temu besmislenog i besciljnog rada, kao i protoka vremena koje unutar ponavljajuće radnje ima privid nekretanja, stagnacije. Na najprometnijem dijelu Korza (oko gradskog sata, od 13 do 14 sati) izvođačice (odjevene u plave radničke kombinezone) kreću se poprečno u odnosu na uobičajeni smjer kretanja, presijecajući smjer kretanja stanovništva (usp. „Svečanost otvorenja“, [http](http://)). Za razliku od prethodnoga skulpturalnog performansa, u kojemu su im tijela premazana blatom i time se skulpturalno i figurativno njihova tijela „uljepljuju“ u golootočki krajolik, u ovom



Sl. 4.
Tajči Čekada i Ivana
Kalc, *Radilište 101*,
2020. Foto: Andrea
Knežević

performansu Rijeka kao *site-specific* prostor pruža okvir za tematiziranje rada i radnika brodogradilišta 3. maja¹³ i ostalih propalih industrija (kojih je nažalost i više nego dovoljno). Navedenim performansom u sklopu kojega izrazito polagano, usporeno umjetnice iz jednog kabla prelijevanju vodu u drugi kabao tematizira sve tranzicijske probleme – propadanje industrije, ekonomski uvjetovano iseljavanje stanovništva, a konkretno istovremeno, kako navode u opisu performansa, adresira tri velike tematske jedinice oko kojih je izgrađen cjelokupni koncept Rijeka kao *Europske prijestolnice kulture 2020* – rad, voda, migracije.

Zaključno o skulpturalnom performansu

I kao što sam u prethodnom radu na temu žive slike/skulpture (Marjanić 2017) istaknula da uporaba tih dvaju termina nije jednoznačna,¹⁴ pa tako Lea Vergine koristi termin *živa slika* za radove Gilberta i Georgea, dok Miško Šuvaković kao i sâmi umjetnici za svoje radove koriste termin *živa*

- 13 Navedeni duo-performans možemo kontekstualizirati monografijom kulturne antropologinje Sanje Puljar D'Alessio *Mi gradimo brod, a brod gradi nas: etnografija organizacije brodogradilišta 3. maj* koja tematizira razdoblje kad se odlučivalo o budućnosti brodogradilišta u privatizaciji povodom pristupanja Hrvatske Europskoj uniji 2013. godine. Propašću brodogradilišta svedeni smo samo na turizam, „zemlju koja ništa ne zna proizvesti već živi od onoga što nam je priroda dala“ (prema Benčić, 2019, http).
- 14 Primjerice, Miško Šuvaković u svoj *Pojmovnik suvremene umjetnosti* nije uvrstio pojam *živa slika*, nego pojam *živa skulptura* za koji navodi da je riječ o nazivu za umjetničke radove 60-ih godina koji prethode *body artu* i umjetnosti performansa, a koji se temelji na upotrebi ljudskog ili životinjskog tijela kao skulpture (Šuvaković 2005: 690).

Sl. 5.
Tajči Čekada i Ivana
Kalc, performans
Radilište 2020, drugi
u seriji performansa
Radilište



skulptura (engl. *living sculpture*),¹⁵ tako i termin skulpturalni performans može biti još jedan zamjenski termin za izvedbe takve vrste, a prikladno ga je koristiti kad je naglašena izvedba skulpturalnosti forme kao što to u svojim radovima ističu Nina Kamenjarin i Vlasta Žanić. U tome smislu L. A. E. (Labin Art Express) i rabi oznaku *skulpturalni performans* za svoj rad *Spomenik Heroju 21. stoljeća* (2. ožujka 2013., MSU, Zagreb) (usp. *Labin Art Express: 1992. – 2012., 2013.*). Za svoj rad *Offering* Mariel Carranza koristi termin „Body Art Still Image Action“ (usp. Carranza, Darsalia, Cheng 2016); riječ je o živo-mrtvoj tjelesnoj skulpturi gdje je nago ljudsko tijelo prekriveno razderanim tijelom zaklane ovce (specističkom odrednicom *ovčetinom*).

- 15 Tako za svoj rad *Oh, the Grand Old Duke of York (no UP, no DOWN)* (1972.) Gilbert i George navode: „Being living sculptures is our life blood, our destiny, our romance, our disaster, our light and life“ (*Biti živom skulpturom izvorište je našeg života, naša sudbina, naša roman- sa, naša propast, naša svjetlost i život*, prema Vergine 2000:105).

Ive Šimat Banov u knjizi *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas* jedno poglavlje posvećuje živoj skulpturi. Poglavlje otvara jakim postavkom o suodnosu između kiparstva i umjetnosti performansa:

„Ako je osnovna generička odlika kipa njegova tjelesnost, onda su performansi, uza sve ograde, dio kiparske problematike. Upravo su performer, kojima je tijelo jedini temelj i oslonac, a na njih se svojim ‘fizičkim performansima’ poziva Marie Chouinard, ono na čemu se živa skulptura temelji i na što se može pozivati“ (Šimat Banov 2013:585).¹⁶

Pritom iz navedene poveznice umjetnosti performansa i kiparstva Ive Šimat Banov kao našega prvog akcionistu, u smislu oksimoronske poveznice skulpturalnog performansa, navodi Vanju Radauša, odnosno njegov rad *Panopticum croaticum* (1959. – 1961.), podsjećajući kako je njegova izložba u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1961. godine ostavila dojam klaonice i/ili grobnice, te time djelovala izuzetno šokantno (Šimat Banov 2013: 586).

U slobodnoj igri značenja mogli bismo na žanr žive skulpture primijeniti termin Rosalind Krauss „skulptura u proširenom polju“ (*the sculpture in the expanded field*) koji uvodi u tekstu istoimenoga naslova 1978. godine, gdje u uvodnome dijelu ističe kako su posljednjih desetak godina sasvim neočekivani radovi nazivani skulpturama te kako riječi *skulptura* treba sad dopisati dodatak „u proširenom polju“ (usp. Krauss, 1986: 276).¹⁷

Kanadska teoretičarka izvedbe Josette Féral performans određuje kao umjetnički oblik oblikovan na presjecištu *drugih* umjetnosti – plesa, glazbe, slikarstva, arhitekture i kiparstva te kao takav paradoksalno „udovoljava svim zahtjevima novog kazališta kakvim ga je zamislio Artaud: teatar okrutnosti i nasilja, tijela i njegovih nagona, izmještanja i *onemogućavanja*, teatar koji nije ni narativan ni predstavljački“ (Féral 1996:207; usp. Marjanić 2014). U tome smislu skulpturalni performans promatram u prostoru *između* kiparstva i izvedbe, a pritom sam se u ovome članku interpretativno zadržala na primjerima skulpturalnog performansa s naglaskom na ritualizaciji;¹⁸ naime na primjeru teorije i prakse o skulpturalnom performansu koji u hrvatskoj suvremenoj likovnoj praksi

- 16 Vlasta Žanić svjedoči kako je u umjetnost performansa krenula od skulpture (usp. Šimunović 2016: 355–367, Marjanić 2014: 637–644).
- 17 Navedeno, primjerice, što se tiče naše scene kraja sedamdesetih i osamdesetih godina svjedoče *skulpture-objekti* Darivoja Čade kojima je isticao izvedbeni koncept „biti dio skulpture“ (usp. Maračić 2021: 495–498).
- 18 Bilo bi korisno oblikovati monografiju o skulpturalnom performansu u hrvatskoj suvremenoj vizualnoj praksi, što je pokazala i retrospektivna izložba Ivane Popović (MSU, Zagreb, 2019, kustosica: Nataša Ivančević) koja je napravila iznimnu transgresiju u prostoru između kiparstva i antimodnog performansa ili kao što je za sebe znala reći da „kipari tkaninu“.

provodi Nina Kamenjarin interpretativno sam pratila ritualizaciju pokore i samozazidavanja na primjeru serije radova Vica Tomasovića te ritualizaciju Sizifova posla na primjeru dvaju skulpturalnih performansa *Radilište 101, Radilište 2020* Tajči Čekade i Ivane Kalc.

Popis literature

- Bandić, Dušan. *Narodna religija Srba u 100 pojmova*. Beograd: Nolit, 1991.
- Benčić, Luka. „Riječka konstanta: Priča o propasti 3. maja: apokalipsa koja se događa već najmanje 20 godina.“ *Novi list*, 6. siječnja 2019., <https://novac.jutarnji.hr/makro-mikro/prica-o-propasti-3-maja-apokalipsa-koja-se-dogada-vec-najmanje-20-godina/8245307/>
- Carranza, Mairiel, Svetlana Darsalia i Meiling Cheng. „Body Art Still Image Action: Offering.“ U *Reading Contemporary Performance: Theatricality Across Genres*, uredile Gabrielle Cody, Meiling Cheng. New York: Routledge, 2016. https://books.google.hr/books?id=rUZnDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=sni-ppet&q=sculptural%20performance&f=false
- Eliade, Mircea. *Sveto i profano*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1986.
- Féral, Josette, „Performance i teatralnost: demistificirani subjekt.“ *Zor: časopis za književnost i kulturu*, br. 1 (1996): 207–216.
- „Goli otok“. Dostupno na: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=259425574947657&id=180921382798077
- Greiner, Boris. „Osvrt o izložbi Kvintesencija Vice Tomasovića“. 2021., <https://radio.hrt.hr/treci-program/aod/izrezi-i-zalijepi-matrice-botanika-vice-tomasovic/382770/>
- Humphrey, Caroline i James Laidlaw. *The Archetypal Actions of Ritual a Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Kamenjarin, Nina. „Simbioza“. 2016., <https://www.facebook.com/gliptoteka/photos/a.1882718321807035/1895339707211563/?type=1&theater>
- Kamenjarin, Nina. „Biti s jedne i druge strane.“ Razgovarala Suzana Marjanić. *Plesna scena*. 2019. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2368>
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myth*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1986.
- *Labin Art Express*: 1992. – 2012. Katalog izložbe (uvod: Viktor Zahtila, pogovor: Branko Franceschi; autori fotografija Rajko Tasić... et al.). Labin: Labin Art Express XXI, 2013.
- Maračić, Antun. *Pro i protiv*. Zagreb: Duriex, HS AICA, 2021.
- Marjanić, Suzana. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, 2014.
- Marjanić, Suzana. *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Zagreb: Duriex, HS AICA, 2017.
- Marjanić, Suzana. „Almissa Open Art ili od omiške Mirabele do globalnoga i pandemijskoga ekocida.“ *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, br. 85/86 (2021): 108–115.
- Pavić, Predrag. „Šiljenje u kut.“ Snimano 2014. Video. <https://vimeo.com/122918414>
- Puljar D'Alessio, Sanja *Mi gradimo brod, a brod gradi nas: etnografija organizacije brodogradilišta 3. maj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2019.
- Rul, Mirna. „Šiljenje u kut.“ 2015. <https://vizkultura.hr/siljenje-u-kut/>

- „Svečanost otvorenja EPK: 'Budite dio Luke različitosti, otkrijte jedan neobičan i drugačiji grad.'“ *Glas Istre*. 1. veljače 2020. <https://www.glasistre.hr/hrvatska/svecanost-otvorenja-epk-budite-dio-luke-razlicitosti-otkrivte-jedan-neobicani-i-drugaciji-grad-619287>
- Šimat Banov, Ive. *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.
- Šimunović, Ružica. *Tijelo u dijalogu: ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux, Hrvatska sekcija AICA, 2016.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd, Novi Sad: SANU & Prometej, 1999.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.
- Tomasović, Vice. “Odgovornost iz ljubavi.” Razgovarala Suzana Marjanić. *Plesna scena*, 2019. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2359>
- Vergine, Lea. *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milano: Skira, 2000 (1974)

Suzana Marjanić, izv. prof. dr. sc., znanstvena je savjetnica u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu gdje ostvaruje interese za teorije mita i rituala, kulturnu i kritičku animalistiku te izvedbene studije. Objavila je šest autorskih knjiga; za knjigu *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (2014.) dobitnica je Godišnje nagrade Hrvatske sekcije AICA i Državne nagrade za znanost, a za knjigu *Cetera animantia: od etnozologije do zooetike* (2022.) dobitnica je Godišnje nagrade „Milovan Gavazzi“. Suurednica je devet zbornika radova, primjerice, *Mačkozbornik: od Bastet do Catwoman* (2022.) s Rosanom Ratkovčić, a zbornik radova *Ecofeminism on the Edge: Theory and Practice* (2024.) uredila je s Goranom Đurđevićem. Članica je uredništva časopisa *Narodna umjetnost*, *Treća* Centra za ženske studije i dvotjednika *Zarez* (do 2016. godine kad prestaje izlaziti).

Suzana Marjanić, PhD, holds the position of Associate Professor and works as a research consultant at the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb. Her research interests include myth and ritual theories, cultural and critical animal studies, and performance studies. She has authored six books. Her book *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (*The chronotope of Croatian performance art: From the Traveler until today*, 2014) won the Annual Award of the Croatian Section of AICA and the State Award for Science, while her 2022 book *Cetera animantia: od etnozologije do zooetike* (*Cetera animantia: From ethnozoology to zooethics*) won the Annual “Milovan Gavazzi” Award. She has co-edited nine anthologies of essays, including *Mačkozbornik: od Bastet do Catwoman* (*The Cat Collection: From Bastet to Catwoman*, 2022) with Rosana Ratkovčić and *Ecofeminism on the Edge: Theory and Practice* (2024) with Goran Đurđević. She is a member of the editorial board of *Treća*, journal of the Centre for Women’s Studies, and *Narodna umjetnost*. She also co-edited the biweekly *Zarez* until 2016, when it was discontinued.

Ritual and Sculptural Performance¹

In the context of sculptural performance as a genre, this paper examines four performances of self-/immurement by the multimedia artist Vice Tomasović, along with the sculptural performance *Radilište 101* (*Work Site 101*, 2019) by Tajči Čekada and Ivana Kalc, and the concept of sculptural performance by the multimedia artist Nina Kamenjarin.

As regards the series of performances by Vice Tomasović, it comprises *Penitence – Fire* (2015), *Penitence – Earth* (2015), *Penitence – Water* (2016), and *Penitence – Air* (2016), in which the artist uses Christian spiritual technology that aims at appeasement through sacrifice. Specifically, in his performances, the artist assumes the role or function of a group’s representative and, as such, immures himself in the architectural unit representing another group or community. Thereby the audience sees only the process in which the artist separates himself from them with bricks, becoming one with the environment in which he is situated. As the artist elucidates, “Thereby I cancel myself, i.e. incorporate part of them into a space laden with their legacy. I have hitherto immured myself in four historical edifices, which I connected with four basic elements and their symbolism, which we use in the West to describe the structure of the Universe, and I plan to make a fifth, virtual immurement, Quintessence, as a video installation.” The interpretation of these performance of self-immurement draws from an interview with the artist (Tomasović 2019), coupled with remnants of pre-Christian oblation customs aimed at enhancing the durability of construction and contributing to the overall prosperity of household members.

1 This study was co-financed by the Croatian Science Foundation, project IP-2016-06-2463 (Narratives of Fear: From Old Records to New Orality).