

metima ili obredni činovi pojavljuju se u Trokuta transformirani u artistske objekte koje je nazvao *amuleti* (zapisi magijskog karaktera), *čini* (čaranja) i *arkane* (tajne). Trokut naziva sebe »kozmičkim alkemičarom«, i njega zanima kako stvari žive same po sebi: »sustav žive materije je poistovjećen odnos tvari s energijom«. Te stvari, koje žive same po sebi, imaju stoga i svoju »rezonancu«, a Trokut pokušava uspostaviti u odnosu na postojeće predmete jednu novu — svoju rezonancu. Konfrontiranje različitih tvari ili stvari dovodi do paradoksalnih situacija, te tako nastaje novi red stvari i njihovih energija, nova »psihomaterija predmeta«. <sup>19</sup> Po Trokutovu je mišljenju svaka stvar kulturološki fenomen na svoj način, a zbir predmeta jednog vremena pokazatelj je njegove »psihodinamike«. Izgled i sadržaj starog predmeta postaju danas za nas novi »emocionalno-ekspresivni« sadržaj.

U ovu grupu mogli bismo ubrojiti još i niz drugih autora. *Krivotvorine* Dalibora Martinisa iz 1974. godine sastoje se od 77 iskorištenih tramvajskih karata na kojima je autor intervenirao doctavanjem, označavanjem, lijepljenjem, premještanjem pojedinih dijelova kako bi konceptualno uputio na mogući drukčiji razmještaj područja grada čiji je plan na karti ucrtan, na razmišljanja o prostoru i zbivanjima oko nas. Resemantizacijom tramvajske karte postigao je novu semantizaciju grada koju je moguće tek zamisliti. Znatno dio radova Mladena Stilinovića, o kojima govorim na drugom mjestu, mogao bi biti svrstan u ovo poglavlje. Sve njih karakterizira traženje stvarnosti u predmetima, pojavama, zbivanjima, a u tome im pomaže princip resemantizacije i nove semantizacije znakova i simbola. Bio je to dio pokreta za razobličjenje svega što je predstavljalo prepreku materijalnom i duhovnom kreiranju nove stvarnosti kojoj su težili.

## video

Interes za video javio se u naših umjetnika relativno rano, i nastanak prvih umjetničkih video-vrpca odgovara trenutku kada je taj medij tek postajao šire sredstvo umjetničkog izražavanja. Javio se najprije u zagrebačkoj sredini, a Zagreb je i ostao sedamdesetih godina značajan po najbrojnijim umjetnicima koji su radili s video-vrpcom i po postignutim rezultatima. Pri tom treba imati na umu da umjetnici nisu raspolagali tom jednostavnom opremom, koja se sastoji od kamere i rekordera, osim ako bi je uspjeli posuditi. Ponekad loša tehnička kvaliteta snimaka i ograničen broj radova posljedica su nemogućnosti dužeg i ozbiljnijeg bavljenja tim medijem. Tako je propala velika nada koja se polagala u otkriće videa kao socijalno angažiranog umjetničkog medija. Video nikada nije uspio postati alternativa velikoj televiziji i izvršiti društveno-političku i kulturnu misiju kakva mu je proricana i kakva se od njega očekivala. <sup>20</sup> Umjetnici su se orijentirali na »komornija djela«: bavili su se tzv. personalnim videom, koji služi za bilježenje osobnih umjetničkih postupaka ili umjetničkih procesualnih akcija, i metajezičkim istraživanjima toga medija. Meta-jezička istraživanja ili tzv. analitički video nastojat će demistificirati taj medij i utvrđujući njegove mogućnosti i granice, i to je najvažnija karakteristika videa kod nas u osmom deceniju.

Najraniji video-radovi, za koje se više ne može sigurno reći postoje li još, djela su **Brace Dimitrijevića** i **Gorana Trbuljaka**. Braco Dimitrijević izvodi 1971. Stilske vježbe »*Metabolizam kao tjelesna skulptura*« i »*Proces mišljenja kao tjelesna skulptura*«. To su serije od po 5 sekvenci od kojih je svaka snimljena nakon jedne od radnji vezanih za metabolizam ili misaoni proces (jedne nje kruha, pijenje vode ili čitanje Financial Timesa, Starta itd.). Godine 1973. Dimitrijević je snimio još »*Intervju*« (izdan i kao publikacija i audio-vrpca), »*Potpis kao umjetničko djelo*« i »*Predavanje o geografiji umjetnosti*«, a nakon toga se prestao baviti videom. Goran Trbuljak snima 1972. »*Perimetarski test vidnog polja umjetnika*« u jednoj od zagrebačkih bolnica. Taj rad treba zahvaliti dolasku u Zagreb Van Schlyja i Willoughbya Sharpa, koji su sa sobom donijeli video-opremu i oživili interes za video među zagrebačkim umjetnicima. <sup>21</sup> Video-radovi Dimitrijevića i Trbuljaka u slijedu su njihovih preokupacija — u Dimitrijevića to je ispitivanje što može biti umjetničko djelo i što određuje njegov status, a u Trbuljaka pitanje objektivnih mjerila nastanka umjetničkog djela.

Naredne godine održan je u Grazu Trigon '73 pod nazivom »Audio-visuelle Botschaften« sa sekcijama Govor, Stvarnost i Meta-akcija. Komesar jugoslavenske participacije na Trigonu Vera Horvat Pintarić pozvala je zagrebačke umjetnike Borisa Bućana, Sanju Iveković, Dalibora Martinisa i Gorana Trbuljaka da za održavanja manifestacije snimaju video-radove. To je bila jedna od prvih značajnih manifestacija koje su tih godina razmatrale fenomen video-medija i problem korištenja novom elektronskom tehnikom u umjetničke svrhe. Naši će autori nakon Trigona biti pozvani da sudjeluju, ili će se njihovi radovi prikazivati, na gotovo svim manifestacijama video-arta u tom deceniju. Godine 1974. Sanja Iveković i Dalibor Martinis sudjeluju na »Video-impact Video Art« manifestaciji u Lausanni, gdje također snimaju nove vrpce. Oni su ostali najduže vezani uz video, i zapravo se uz performance u drugoj polovici decenija najviše njime bavili. Zbog nemogućnosti da u Jugoslaviji dođu do opreme snimali su uglavnom u inozemstvu uz pomoć Galerie del Cavallino u Veneciji (na Arte Fiera u Bologni i Motovunskim susretima 1976), Art Tapesa 22 u Firenzi, a zatim na putovanju po Kanadi i SAD 1978. i 1979. Projekcije video-radova stranih i domaćih umjetnika održavale su se u Galeriji Studentskoga kulturnog centra u Beogradu i u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, a od 1976. u Centru za multimedijalna istraživanja Studentskog centra u Zagrebu. Na tim projekcijama viđen je najbitniji dio svjetske proizvodnje video-arta u vlasništvu grupe Video Heads, Art Tapes 22, Garryja Schuma, Luciana Giaccaria i Galerie del Cavallino. Najznačajniji video-susret u Jugoslaviji održan je u Motovunu 1976. u okviru Motovunskih likovnih susreta na temu Identitet, a umjetnici su se služili opremom suorganizatora susreta Galerie del Cavallino. Tom prilikom nastao je najveći broj video-djela ne samo u hrvatskim nego i jugoslavenskim razmjerima. Povremeno su umjetnici radili s opremom Centra za multimedijalna istraživanja, ali zbog standarda opreme <sup>22</sup> nisu mogli izvesti kompliciranije zahvate nego samo manje akcije ili instalacije. Za **Sanju Iveković** i **Dalibora Martinisa** period od Trigona do Motovunskih susreta 1976. razdoblje je interesa za video kao medij koji svojim specifičnostima stavlja nove zadatke pred umjetnika. Video je medij kojim se može intervenirati u duhovnu okolinu; za njih je to sredstvo kojim je moguće razobličiti moć manipuliranja oficijelne televizije. U sklopu Meta-akcije na Trigonu izveli su zajednički rad *Tv Timer* koji se sastojao od dvadesetak jednodominutnih intervencija video-slikom u redovni program austrijske televizije. Time su pokazali mogućnost konfrontacije dvaju oblika širenja elektronskih vizuelnih informacija — televizije i videa, dakle službene i privatne poruke. Ideja za takvu realizaciju proistekla je iz otkrića videa kao

objektivnog medija kojim svaki pojedinac može stvarati kontrainformacije i otkrivati stvarnost samostalno nasuprot obrađenoj stvarnosti javne, službene televizije u kojoj grupa ili pojedinac djeluje kao selektor informacija i njima raspolaže do nivoa manipulacije. Drugi radovi Sanje Iveković, kao *Svitanje*, *Slatko nasilje*, *Gledanje u . . .*, ili Martinisova *Mrtva priroda* (koji se sastoje u intervencijama na tv-aparatu ili prepariranju tv-aparata) ironični su komentari kvalitete redovnog televizijskog programa. Od 1976. opada interes tih autora za posebnosti medija a raste interes za analizu svoje ličnosti s pomoću njega. Bit će to problem identiteta ličnosti samog umjetnika, ili će se općenito stavljati u pitanje mogućnost potpune identifikacije bilo koje osobe. Kod Sanje Iveković to je vidljivo u djelima *Rekonstrukcije*, a kod Martinisa u *Portretima od . . .* i *Triptihu*. Sanja Iveković počinje sve više pažnje posvećivati procesualnosti. Radnja se izvodi pred kamerom, pa proces zbivanja pratimo kao neku vrstu miniperformansa. Od problema svojeg identiteta autorica se tematski okreće problemu identiteta žene kao ličnosti. Radovi *Make up-make down*, *Instrukcije*, *Un jour violente* imaju feminističke oznake. Upućuju nas na razmatranje odnosa privatnog života žene prema općeprihvaćenim, kliširanim »životima« žena s reklamnih fotografija, kao i svih mogućih podsvjesnih utjecaja u kojima dolazi do izražaja erotski moment, posebno u oblicima kozmetičkih predmeta i načinu njihove upotrebe. Jedan od najboljih njezinih videa, *Inter nos*, snimak je video-akcije u kojoj interakcija između gledaoca i autorice posredstvom tv kamere i ekrana videa bez direktnog kontakta poprima erotski karakter. Poslije 1976. Sanja Iveković sve intenzivnije radi performanse, a nastaje i nekoliko video-performansa u kojima ona izvodi rad u interakciji s video-medijem. U toku akcije *Telal* u Studiju GSU 1979. umjetnica pokušava posredovati između medija i publike preuzimajući neku od njegovih funkcija (interpretira sliku ili ponavlja zvuk) kako bi ustanovila svoje mogućnosti nasuprot kapacitetu videa u interpretaciji informacija. Nakon radova vezanih uz temu identiteta Martinis također više ulazi u direktnu konfrontaciju s medijem. *Video imunitet* i *Otvoreni kolut* parodije su na video. U prvom slučaju video-zrake služe za Martinisovo »tuširanje«, a u drugom njegova glava služi umjesto koluta rekordera za namotavanje vrpce.

U dva navrata, 1978. i 1979., Sanja Iveković i Dalibor Martinis borave u Americi i Kanadi snimajući i prikazujući svoje vrpce.

**Goran Trbuljak** nije nikad napustio analitički pristup videu započet na Trigonu 1973. Metalingvistički aspekt radova izražen je u ispitivanju odnosa slike videa prema tehničkim uvjetima o kojima ona ovisi. U Grazu na Trigonu nekoliko radova (Trbuljak nikad nije davao naslove svojim video-vrpcama nego ih označuje »Bez naslova«) bilježi procesualne postupke koji se dobivaju osnovnim baratanjem video-opremom tako da se istaknu ograničenja koja ta oprema postavlja. Jedan od takvih tipičnih radova nastao je uz pomoć dviju kamera od kojih je prva snimala strop a druga prvu kameru. Kamera koja snima strop okreće se na stativu oko svoje osi sve dok joj kretanje ne onemogući kabel kojim je vezana uz rekorder. Druga kamera prati bilježi ponašanje prve kamere — namatanje oko kabela i ponavljanje radnje u suprotnom smjeru dok se ne oslobodi kabela. Trbuljak razmišlja o mediju, o mogućnosti iznošenja s pomoću njega specifičnosti samog toga medija. Razobličuje ga, i sadržaj video-vrpca nije drugo nego sam medij. Isti taj hladan postupak na strukturalističkoj razini razmišljanja o mediju videa primijenio je u motovunskom radu *Bez naslova*. Tu medij promatra sam sebe, vlastito trajanje i vlastiti kraj. Na način koji je nemoguće izvesti drugim medijem video-kamera snima svoj rekorder, svoj vitalni dio — memoriju, i intervenciju na njemu — rezanje škarama vrpce koja opet registrira dodir metala i njegovu posljedicu, demagnetizaciju, a ubrzo i prestanak rada kamere.

Kao istraživač videa pojavljuje se 1976. **Ladislav Galeta**. Njega prvenstveno zanima mogućnost video-slike koja se ne može ostvariti drugim sredstvima. TV ping-pong iz 1976. godine pokazuje učinak koji se postiže upotrebom dviju kamera od kojih svaka snima iz svoga kuta po jednog igrača ping-ponga. Dvije slike dobivene iz dva različita kuta, spojene po vertikali na sredini ekrana, daju neobične kutove ulaska i izlaska loptice na ekranu. Po istom principu spajanja dviju polovica slike nastao je rad *Medijska igra*. Iluzija cjelovitosti lika glave razbija se pojavom ruke na njezinu središtu. Drugi njegovi radovi — *TV snajper*, *TV konture*, *Intervencija na ekranu* iz 1976 — ispitivanja su zakonitosti, kojima se pokoravaju tv snimatelji, s obzirom na smještaj likova na ekranu ili tipova kadrova kojima se služe.

Takav pristup videu nastavljaju i neki mladi autori, na primjer **Ivan Faktor**. Na 12. salonu mladih 1979. on prikazuje projekt koji ima za cilj ispitivanje tehničkih granica videa. Trajanje snimanja video-kamerom žarulje od 1000 W ograničeno je izdržljivošću ekrana odnosno video-uređaja pred tolikom količinom svjetlosti.

Osim tih tematski orijentiranih grupa video-radova u toku sedamdesetih godina nekoliko autora snima po jedan video-tejp vezan uz njihove opuse u drugim medijima i materijalima.

**Boris Bučan** na Trigonu 1973. radi »Lažno djelo«. On kaže: »Djelo, koje će biti prikazano na video-tejpu, svjesno sam napravio dokazujući da pravim lažno djelo. Video-tejp ne upotrebljavam u bilo kakve eksperimentalne svrhe, već želim tv medij iskoristiti kako bi što veći auditorij konzumirao moje lažno djelo.«<sup>23</sup> Na video-vrpcu trebalo je paralelno u Zagrebu i Grazu snimiti stavljanje velikog transparenta s natpisom »Laž« na fasadu neke kuće, a pri tom zabilježiti i reakciju publike.

Rad je imao nekoliko konotacija: Bučan je napravio djelo koje ne smatra umjetničkim ali ga stavlja u kontekst umjetnosti i u kontekst javnog mjesta. Djelo koje nije umjetničko predstavlja se kao umjetničko i provocira riječju laž. Što je laž: politika, umjetnost, medij videa ili televizije ili samo djelo s nazivom Laž — ostaje otvoreno pitanje. Niz sličnih provokativnih radova Bučan je izložio na svojoj samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1975. Uvijek je u pitanju značenje i smisao nekog djela i njegove poruke.

**Julije Knifer** 1975. dokumentira videom radni proces postavljanja njegova golemog meandra u kamenolomu u Tübingenu. Procesualnost postupka pri izvedbi djela i procesualnost ponašanja meandra kad je bio završen i izvješten na stijene daje dokumentarni karakter nastanku meandra i dramske vrijednosti ovom inače do tada statično prezentiranom radu.

**Boris Demur** 1976. snima video *Work* koji je u području njegova interesa za istraživanje odnosa materijala, procesa i završenog djela. Osnovna je zamisao pokazati, ispisivanjem riječi »work«

(djelo) na različitim materijalima i poštivanjem radnje, »bitnost izvršenog radnog procesa, irelevantnost samog materijalnog traga kao konstitucije umjetničkog djela i irelevantnost materijalnog traga kao posljedice umjetničkog djelovanja unutar upotrebe video-vrpce«. <sup>24</sup> Taj je video zasnovan na istim tautološkim premisama kao i njegovi radovi na temu »proces« i »činjenica«.

Iste godine **Mladen Stilinović** snima video *Cenzuriram se* koji pokazuje njegov stav prema problemu cenzure i autocenzure. Stilinović je najprije na video-vrpce snimio tekst koji nijedna službena televizija ne bi objavila, a za prikazivanje je nakon brisanja »problematičnih« djelova sastavio cenzuriranu vrpcu, dok je original izbrisao.

**Željko Kipke** primjenjuje video za dokumentiranje svojih intervencija na zidu, papiru i drugim materijalima. Godine 1979. snimio je vrpce koje su bilježile odnos fizičkog zamora i svjesne koncentracije ili sličnih radnji vezanih uz autorove intervencije. Video traje ovisno o dužini njegove sposobnosti interveniranja, npr. zamora ruke, mogućnosti ostajanja u određenom položaju itd.

**Tomislav Gotovac** snimio je 1979. u Amsterdamu video »Čitanje Daily Maila 20. decembra 1979«. Taj je rad dokumentacija procesa čitanja novina na videu, kao što su drugi njegovi performansi — slušanje radija, čitanje novina — snimani na film.

Video-produkcija u Hrvatskoj nije brojna ali je pokazala svu širinu mogućih pristupa mediju, što je najvažnije, prvenstveno ovisno o osobnim problemskim okvirima djelovanja samih autora.

## Performanse

U toku sedamdesetih godina bilo je u hrvatskoj umjetnosti niz akcija procesualnog karaktera, ili djela koja je umjetnik izvodio pred publikom, ali ćemo se ovdje zadržati samo na specifičnim radovima tipa performanse koji podrazumijevaju istup umjetnika »u prvom licu«. Performanse su odraz umjetnikova odbacivanja tradicionalnih materijala i pokušaj pretvaranja vlastitog tijela u ekspresivni materijal ili u jedan od materijala u sklopu performanse, odnosno želje da se umjetničko djelo ne zatvori u statičan objekt. Umjetnici se služe oblikom performanse za prenošenje svojih poruka koje ne mogu komunicirati na drugi način nego uz pomoć vlastitog tijela u stvarnim prostorno-vremenskim odnosima i u direktnom kontaktu s publikom. U procesualnim performanskim situacijama umjetnik govori »u prvom licu«, što znači da su eksponirani njegov Ja i svi subjektivni psihološki pa i biološki momenti potrebni za prenošenje intimnih poruka u kojima se često prelamaju i veoma relevantne društveno-kritičke opaske. Razotkrivanje ili traženje svoga identiteta kao ličnosti ili pojedinca u sklopu društva česta je tema radova nastalih u procesualnim medijima, u videu i performansama. No problem identiteta ličnosti i pokušaj njegova sagledavanja unutar cjelovitoga životnog sistema svoga vremena imao je svoju najavu u statičnom obliku izložbom Željka Borčića, Psihokibernetički superautoportret održanom 1973. u Galeriji Studentskog centra, a zatim je 1976. ta tema bila razmatrana na Motovunskim susretima i posebno u nizu radova Sanje Iveković na samostalnoj izložbi potkraj iste godine pod nazivom Dokumenti 1949—1976.

Izložba **Željka Borčića Psihokibernetički superautoportret**, održana 1973, označuje u tom trenutku početka osmog decenija inverziju interesa od socijalno angažiranih intervencionističkih akcija prema vlastitoj ličnosti i privatnom svijetu. Izložba se sastojala od najšire obuhvaćene dokumentacije u vezi s Borčićem kao fizičkim, psihičkim i društvenim bićem. Uključivala je njegove fotografije s odjećom i bez nje, fotografije iz obiteljskog kruga i sve što se odnosilo na njegov privatni i društveni život uključujući primjerke izlučevina njegova tijela, kose, noktiju, igračaka iz djetinjstva, knjiga, osobnih iskaznica itd. Želio je dati totalitet egzistencije jedne osobe svjesne svoga postojanja i svoje ličnosti. Bila je to ekspresija na nivou body-artističkih gesta koja nije uključivala procesualno prezentiranje ili zbivanje pred publikom u određenom vremenu nego dokumentaciju fizičke prisutnosti tijela autora u stvarnosti, ali tijela kao moguće materije umjetničke interpretacije svoje osobe. Godine 1974. Borčić organizira akciju *Posljednja prilika da još ove godine postanete poznata ličnost* koja se sastojala u snimanju prolaznika s fotografijama lica slavni osoba što su ih sami odabrali, stavljenih u obliku maske pred njihovo lice. Ta je akcija također u slijedu misli o vlastitom identitetu.

Na izložbi *Dokumenti 1949—1976*. **Sanja Iveković** je izložila niz radova kojima pokazuje kako se njezin identitet sučeljava s antiidentitetom koji joj nameću najrazličitiji masovni mediji. Prihvaćanje kliširanih tipova ličnosti sugeriranih reklamom postavlja pitanje pravog identiteta njezine ličnosti. Sanja Iveković odabire fotografije, pravi kolaže iz privatnog života i iz štampe te metodom jukstaponiranja materijala navodi gledaoca na zaključke. Ona neprestano iznosi svoj identitet — identitet svoga fizičkog izgleda, svoje okoline i svoga tipa života — nasuprot identitetu (ili antiidentitetu) osoba čijim se životnim situacijama bave štampa, televizija i film. Rad *Dvostruki život* traženje je podudarnosti lika žene u svijetu reklame s njezinim vlastitim svijetom. Ona razotkriva »lažne mitove i ideale« i utvrđuje kolika je bila njihova uloga u formiranju njezine ličnosti i stvaranju identiteta.

Problem identiteta i sukob identiteta ličnosti umjetnika s okolinom i društvom, u kojemu umjetnik kao slobodna ličnost »u prvom licu« iznosi svoj kritički stav, predmet je niza pojedinačnih radova drugih umjetnika, ali je bio centralno pitanje upravo performansi i akcija u kojima se i najpotpunije očitavao.

Jedna od najranijih procesualnih akcija zabilježenih u nas, vrsta mješavine happeninga i fluxusa, izvedena je 1967. godine pod nazivom »HAPP NAŠ«. Autor je bio **Tomislav Gotovac**. Happening je održan u »Podrumskoj sceni« u podrumu llice 12, a prema scenariju (koji su napisali Hrvoje Šercar, Ivo Lukas i Tomislav Gotovac) prostorija je bila aranžirana dimom tamjana, na stolcima su bile prazne puževe kućice a na zid su bile projicirane fotografije golih žena iz »Playboya«. Na pozornici je bio kredenc s mlijekom i kruhom, i kruhom, dva bata od po deset kila, lopte od novinskog papira, nekoliko kokoši u kretki, gitara, violina i harmonika. Uz te predmete sjedila je žena s rižom i bombonima u šuštavim omotima, koja je imala zadatak da baca rižu na publiku. Trojica performerica bila su odjevena u crna odijela i bijele košulje s kravatama. Happening se sastojao od tri dijela — pijenje mlijeka, jedenja kruha i razbijanje kredenca; sviranje na instru-