

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

Odsjek za Historiju – Katedra za historiju umjetnosti

Futuristički performans: Uloga scenografije i kostimografije

u koncepciji futurističkih ideja

Završni diplomski rad

Mentor: prof. dr. Asja Mandić

Student: Enver Kazić

Sarajevo, mart 2019. godine

SADRŽAJ

UVOD	2
1. PERFORMANS KAO SREDSTVO PRENOŠENJA FUTURISTIČKIH IDEJA	4
1.1 O FUTURIZMU	4
1.2 FUTURISTIČKE IDEJE	9
1.2.1 KULT MAŠINE.....	9
1.2.2 DINAMIZAM , BRZINA/KRETANJE I SIMULTANIZAM.....	11
1.2.3. MASOVNA PUBLIKA, PUBLIKA I SKANDAL	13
1.2.4. DESTRUKCIJA.....	14
1.3 PERFORMANS, I ZAŠTO PERFORMANS?	15
2. ITALIJANSKI FUTURISTIČKI PERFORMANS	20
2.1. POČECI ITALIJANSKOG FUTURISTIČKOG PERFORMANSA – PRVIH PET FUTURISTIČKIH VEČERI.....	20
2.2. PRAVILA ZA ODRŽAVANJE FUTURISTIČKIH VEČERI – MANIFEST TEATRA RAZNOVRSNOSTI	26
2.3. IZDVOJENI PERFORMANSI IZ ZRELIJH FUTURISTIČKIH VEČERI.....	29
2.3.1. PIEDIGROTTA & ZAMB TUMB TUMB.....	29
2.3.2. MACCHINA TIPOGRAFICA, ANIHCAM DEL 3000, DANCE OF AVIATRIX	32
2.4. OD MARIONETA DO KINETIČKE SCENE	38
3. ZNAČAJ I ULOGA SCENOGRAFIJE I KOSTIMOGRAFIJE U KONCEPCIJI FUTURISTIČKIH IDEJA	47
3.1 OD ANTI-NEUTRALNOG ODIJELA DO ROBOT-KOSTIMA.....	47
3.2. OD SINTEZE SCENE DO DINAMIKE SCENE	54
ZAKLJUČAK.....	57
BIBLIOGRAFIJA.....	60
POPIS ILUSTRACIJA	63

UVOD

Rad se bavi i dalje nedovoljno istraženom temom talijanskog futurističkog performansa koji se uklapa u same početke performansa kao novog umjetničkog medija. Medij performansa je unutar futurizma bila eksperimentalna praksa i najčešće se analizira kroz teatarsku praksu, iako to nužno nije slučaj. Rad se osim eksperimentalnog performansa bavi i ulogom kostimografskog i scenskog dizajna unutar futurističke teatarske prakse, odnosno performansa, te osim historijske, umjetničke i društvene analize istražuje i njegovu funkciju u konstrukciji futurističkih ideja.

Cilj istraživanja rada prije svega jeste analiza performansa kao novog umjetničkog medija unutar futurizma, a zatim i uloga dizajna – scenskog i kostimografskog u kontekstu koncepcije futurističkih ideja.

Prvo poglavlje pod nazivom „Performans kao sredstvo prenošenja futurističkih ideja“ zamišljeno je kao informativni dio koji podrazumijeva predstavljanje osnovnih informacija o futurizmu kao umjetničkom pokretu, futurističkim idejama koje su od velikog značaja za razumijevanje cjelokupnog rada, te analizu potencijalnih razloga zbog kojih su se futuristi odlučili za korištenje specifičnog medija kakav je performans. Stoga, ono je podijeljeno u sljedeće podnaslove: 1) O Futurizmu, 2) Futurističke ideje i 3) Performans i zašto performans?.

Drugo poglavlje „Italijanski futuristički performans“ bavi se pojavom i razvojem italijanskog futurističkog performansa, od prvih teatarsko-performativnih izvedbi - futurističkih večeri kao značajnom segmentu kroz koji se razmatra početak futurističkog performansa do kasnijih futurističkih performansa. Ono je stoga podijeljeno u sljedeće podnaslove: 1) Počeci italijanskog futurističkog performansa – prvih pet futurističkih večeri, 2) Pravila za održavanje futurističkih večeri – manifest Teatra Raznovrsnosti, 3) Izdvojeni performansi iz zrelijih futurističkih večeri i 4) Od marioneta do kinetičke scene.

Treće, posljednje poglavlje, pod nazivom „Značaj i uloga scenografije i kostimografije u koncepciji futurističkih ideja“ prvo razmatra kostimografski i scenski dizajn unutar futurističkog performansa, a potom objašnjava i njegovu ulogu i značaj u koncepciji futurističkih ideja. Scenski i kostimografski dizajn zaista je bio od velikog značaja za futurističke performanse, pogotovo za upotpunjavanje futurističkih ideja u relaciji izvođači – recipijenti. Treće poglavlje

rada stoga je podijeljeno u sljedeće podnaslove: 1) Od anti-neutralnog odijela do robot-kostima i 2) Od sinteze scene do dinamike scene.

Metode koje su korištene u radu su: induktivna, deduktivna, metoda analize, metoda sinteze, a najviše je korištena komparativna metoda putem koje sam mogao da zaključim proces razvoja performansa i dizajna unutar futurizma, te njihove razlike kroz određene periode.

1. PERFORMANS KAO SREDSTVO PRENOŠENJA FUTURISTIČKIH IDEJA

1.1 O FUTURIZMU

Futurizam, sigurno jedan od najradikalnijih i najintragantnijih umjetničkih pokreta u historiji umjetnosti, svojom pojavom zabilježen kao čudni fenomen, a tek kasnije priznat umjetničkim pokretom, prvi put se pojavljuje 20. februara, 1909. godine. Ovaj datum vežemo za objavu prvog i najznačajnijeg futurističkog manifesta kojeg je začetnik, a kasnije i lider, futurizma Filippo Tommaso Marinetti javno objavio na naslovnici pariških dnevnih novina “Le Figaro”. Futurizam nije prvi umjetnički pokret koji je imao svoj manifest – manifesti su se unutar umjetničkih pokreta javljali i prije, ali ono što manifest futurizma čini posebnim jeste činjenica da je on objavljen prije nastanka futurističkih umjetničkih djela, tj. da je poslužio kao ideološka baza koja je najavila ideje nove umjetnosti, a potom ih “transformisao” u vizuelnu umjetnost, arhitekturu i druge umjetničke medije. Šokantna objava umjetničkog manifesta u dnevnoj štampi do tada nije bila poznata umjetnička praksa, pa je sasvim očekivano odmah privukla pažnju i prodrmla i dalje tradicionalan i elitistički nastrojen umjetnički svijet. Futurizam za kratko vrijeme postaje centralna tema kako umjetničkih, tako i kritičkih debata, po čitavoj Europi, a vijest o ovom “čudnom” pokretu dolazi čak do Engleske gdje mu je, kako navodi Lawrence Rainey, u periodu od godinu dana posvećeno nešto više od pet stotina članaka.¹

Danas futurizam tumačimo jednim od prvih avangardnih umjetničkih pokreta, koji je u svojoj teoriji, ali i u djelovanju, vjerovatno i najbolje objasnio famozni koncept historijske avangarde koji je obilježio umjetnost dvadesetog stoljeća.² Rainey navodi da je u *kasnijim decenijama futurizam postao paradigmom nebrojenih umjetničkih pokreta koji su uslijedili iza njega, od kojih su nekoliko njih najbitnije umjetničke struje dvadesetog stoljeća (dadaizam, nadrealizam, itd.).*³

Važno je spomenuti ličnost koja je odgovorna za definiranje termina historijske avangarde, a sa čijom se definicijom umjetnost futurizma može najviše povezati.

¹ Lawrence Rainey. „Introduction : F . T . Marinetti and the Development of Futurism“, u: *Futurism: An Anthology*, (ur.) L. Rainey, C. Poggi i L. Wittman (New York: Yale University Press, 2009), 1-2.

² Ibid.

³ Ibid., 1.

Peter Bürgerova knjiga *Teorija Avangarde* objavljena 1974. godine potpuno mijenja značenje samog termina, te validnost poznate Greenbergove definicije avangarde. Zanimljivo je da Bürger u ovoj knjizi spominje, ali ne analizira umjetnost futurizma, vjerovatno zato što futurizam nikada nije postao institucionalizovan u mjeri kao što su to bili dada i nadrealizam. No, u određenim tezama, umjetnost futurizma se može povezati sa Bürgerovom teorijom avangarde. Glavna Bürgerova teza svakako jeste da avangarda i njeno stvaralaštvo treba da bude u funkciji društva, odnosno da dovede umjetnost u društvenu praksu - što svakako jeste bila jedna od glavnih ideja futurizma. Bitno je naglasiti da je u svojim najradikalnijim osvrtima, Bürgerova avangarda imala za cilj uništiti instituciju umjetnosti u buržoaskom društvu. Uništavanje i destrukcija umjetnosti kao institucije najviše se pak veže za futurizam, što se očigledno primjećuje u prvom manifestu: “*Uništiti ćemo muzeje, biblioteke, akademije bilo kojeg tipa...*”.⁴ Bürger također navodi da se avangardni umjetnici zalažu za prekid sa tradicijom, a i futuristi koji navode sljedeće: “*Stojimo na posljednjim rtovima stoljeća!... Zašto bismo gledali unatrag, kada se samo želimo riješiti misterioznih vrata nemogućeg?*”⁵

Za Bürgera historijska avangarda trebala je da negira odvajanje umjetnosti od životne prakse, a očituje se kroz cilj da spoji umjetnost sa životom. Po Bürgeru, historijska avangarda negira i autonomiju umjetnosti. Iako su određeni umjetnici još prije dvadesetog stoljeća željeli dovesti umjetnost u životnu praksu, za Bürgera je pak ovo uspješno jedino kada se suprostavi autonomiji esteticizma. Historijska avangarda se, zaključujemo, ne suprostavlja samo starim, ustanovljenim umjetničkim stilovima, već i samoj instituciji umjetnosti. Šta je ustvari predstavljala fraza “umjetnost u društvenoj praksi” za Bürgera? Bürger je vjerovao da historijska avangarda ne treba da promjeni umjetnost u skladu sa životom, već upravo obratno – život u skladu sa umjetnošću.⁶ Čini se da je ovo bio ustvari glavni cilj umjetnika futurizma. Sav njihov umjetnički rad imao je zadatak da promijeni sami život, da se suprostavi dosadnom životu prepunom konvencija i pravila, i da oslobodi sve ljude u cilju da žive zanimljivijim, uspješnijim životom. Za Bürgera, pravi avangardni umjetnici nisu isključivo zadovoljni činjenicom da su umjetnici. Oni trebaju da prepoznaju svoju ulogu u širim, kulturno-političkim praksama. Mnogi predstavnici futurizma, pogotovu Marinetti, su itekako bili uključeni u mnogim praksama koje

⁴ Joshua C. Taylor. „Introduction: Futurism: Dynamism as the Expression of the Modern World“ u: *Theories of Modern Art* (ur.) Herschel B. Chipp (Los Angeles: University of California Press, 1968.), 286.

⁵ Ibid., 286.

⁶ Peter Bürger. *Teorija Avangarde* (Beograd: Narodna knjiga Alfa, 1998.).

nisu bile nužno vezane za umjetnost. Toliko su jako bili povezani sa društveno-političkim kontekstom, da su nekada jednostavno znali prekinuti i ostaviti umjetničke radove, i otputovati na bojište ili na političke sastanke. Čini se da su umjetnici futurizma prepoznali prave avangardne vrijednosti.⁷ Ako uzmemo u obzir Búrgerovu teoriju avangarde kroz koju se objašnjava i sami koncept šoka, razumijet ćemo i onaj manje očigledni futuristički cilj koji su futuristi htjeli da ostvare kroz skandal. Kako Búrger navodi, možda jedini pravi način da se razumije avangardna umjetnost je upravo kroz šok, samim tim što šok navodi na razmišljanje i tendenciju da se shvati zašto je i nastao.⁸ Futuristička naklonost ka šoku i skandalu nadalje se kroz historiju umjetnosti može prepoznati i u drugim avangardnim pokretima, a može se zaključiti da skandal i šok postaju jedna od generalnih ideja avangardne umjetnosti.

Osim ovih osnovnih teza, Búrger naglašava i druge vrijednosti avangarde, koje također možemo prepoznati u futurizmu, a to je da publika nikada nije pasivna, ona aktivno participira i uvijek ima mišljenje. U nastavku rada ćemo primjetiti koliki je značaj publika imala za futuriste - publika je upravo ta koja je pokretala njihovo stvaralaštvo. Futuristi su imali za cilj da pokrenu publiku, smatrali su je dijelom njihovog performansa, tj. borili su se protiv pasivne uloge recepijenta. Búrger također smatra da avangarda treba da ima funkciju razonode i da pokrene diskusiju.⁹ Futuristi su svojim predstavama željeli da prvenstveno zabave publiku, ali su također na predstavama otvarali diskusije i samim tim analizirali određene probleme.

Futurizam je prihvatio skoro sve umjetničke oblike – pored slikarstva, skulpture, arhitekture i fotografije, dotakao se i filma, teatra, književnosti, modnog/kostimografskog dizajna, grafičkog dizajna, scenografije, itd.. Za razliku od drugih avangardnih umjetničkih pokreta, futurizam nije donio isključivo formalne i estetske novine, već su futuristi željeli da ostave direktan uticaj na cjelokupno društvo, da mijenjaju životnu praksu. U svom djelovanju futuristi su doživjeli i Prvi i Drugi svjetski rat, ideologiju fašizma i komunizma, putovali čak do Amerike, odlazili na bojišta i prve linije i sl. Djelovanje futurizma naglo je počelo padati od 1940. godine, da bi se 1945. godine i završio.

⁷ Gail Day. "Art, Love and Social Emancipation: On the Concept of Avant-Garde and the Interwar Avant-Gardes" u: *Art of the Avant-Gardes* (ur.) Steve Edwards i Paul Wood (New Heaven i London: Yale University Press, 2004.), 322-323.

⁸ Piter Birger. *Teorija Avangarde*.

⁹ Ibid.

Glavni cilj futurizma, kao i drugih avangardnih umjetničkih pokreta koji su uslijedili poslije, očituje se kroz radikalnu reakciju na tradiciju, buđenje nove, revolucionarne kulture, te modernizaciju društva. Futuristički pokret zapamćen je kao nasilni, destruktivni pokret okrunisan entuzijazmom protiv umjetničkog naslijeđa talijanske kulturne tradicije, te pokret koji je estetiku lijepog pronašao u modernom mitu mašine i dinamizma. Futurizam je relativno brzo privukao pažnju i interes mnogih pisaca i umjetnika širom svijeta. Već 1909. godine na samom početku ovaj pokret okuplja veliki broj umjetnika i pjesnika koji su skoro sve do 1945. godine (trideset i sedam godina) stvarali nove futurističke manifeste i umjetnička djela.

Najpoznatiji predstavnici futurizma su, pored osnivača Marinettija, sljedeći umjetnici: Carlo Carra, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Gino Severini i Giacomo Balla. Osim njih, dio pokreta činili su i mnogi drugi, manje poznati umjetnici. Prva bitnija futuristička izložba održana je u Milanu, 30.04.1911. godine. Kasnije su futuristi djela izlagali u galeriji “Bernheim-Jeune”, u Parizu, počevši od 1912. godine.¹⁰ Djela su poslije počela kružiti i cijelom Europom (Engleska, Njemačka, Holandija), prouzrokovala su mnoge kritike i mnogo komentara (pozitivnih i negativnih), te ostavila veliki dojam na tadašnju umjetničku scenu. Djela su se čak pojavila i u američkim medijima, a 1913. g. Severini je uspješno održao prvu samostalnu izložbu u Londonu. U svom djelovanju (1909-1945.), futuristi su ukupno objavili oko sedamdeset manifesta i upravo su manifesti ono što ovaj umjetnički pokret čini specifičnim. Futuristički manifesti se ne dotiču uvijek direktno i samo umjetnosti. Postoji izuzetan broj manifesta koji su isključivo politički.

Termin “futurizam” nije skovao Marinetti. Termin se prvi put pojavljuje 1843. godine (skoro pola vijeka prije objavljivanja manifesta futurizma) i to u eseju Vincenzo Giobertija¹¹ naziva “Augurio dell’Italia futura”.¹² No, specifične ideje koje vežemo za futurizam ne pojavljuju se u navedenom eseju, tako da su futurističke ideje o kojima će biti riječ u nastavku rada ipak originalne i specifične. Prije svega glavna ideja futurista je da se manifestom najavi novi umjetnički pokret. Manifest također predstavlja i jednu novu silu talijanskog kulturnog preporoda, onog koji se suprostavlja onom statičnom u prošlosti i poziva na stvaranje moderne Italije. Manifest poziva i na kreiranje novog, modernog društva koje počiva na ideji stalnog

¹⁰ Lawrence Rainey. „Introduction : F. T. Marinetti and the Development of Futurism“, 12.

¹¹ Vincenzo Gioberti (1801.-1852.) – italijanski filozof, izdavač i političar.

¹² Biljana Puric. „Importance of the Futurist Manifesto“ na: *Widewalls* - <https://www.widewalls.ch/futurist-manifesto/> (pristup: 20.04.2018.).

progresu, društva koje odbacuje prošlost i stvara novu umjetnost, a evolvira ratom i destrukcijom. Cilj futurističkih ideja ne leži samo u umjetničkom pokretu – to je i politički pokret koji svoj uticaj proširuje na različite društvene sfere. Marinetti, zajedno sa drugim futuristima “ruši” sve ono što je do tada smatrano normalnim i društveno prihvaćenim i poziva na destrukciju muzeja i drugih umjetničkih institucija koje je smatrao “peharima” starih kulturnih modela i inzistira na stvaranju modernog kulturnog identiteta Italije. Za razliku od pojedinih naučnika koji su nagovještavali da Italija može vratiti svoj stari sjaj jedino na način da se pozove na prošlost, Marinetti je rješenje vidio u potpunom razaranju prošlosti, i kreiranju modernog modela kulture.

1.2 FUTURISTIČKE IDEJE

1.2.1 KULT MAŠINE

Iz različitih futurističkih izvora saznajemo da su futuristi bili oduševljeni industrijskim mašinama, tehnologijom, kretanjem i dinamizmom. S obzirom da je glavni cilj futurizma bio napredak društva i stvaranje još jače države, kult mašine za futuriste postao je jako bitan, kao i odnos između čovjeka i mašine. Industrijska revolucija donosi mnogo tehničkih i naučnih inovacija. Clair Bishop u knjizi *Artificial Hells* navodi kako su futuristi bili oduševljeni tehnološkim trijumfom u svijetu, kao i tehnološkom dominacijom nad prirodom. Razvoj industrije u svijetu činio je ključnu ulogu u kreiranju futurističkih ciljeva. Upravo je taj razvoj, navodi Bishop, futurističko slikarstvo inspirisao novim modernističkim stilom oslikavanja slikarskih ploha.¹³ Bez tehnološkog i mašinskog razvoja unutar društva futurizam vjerovatno ne bi imao isti uticaj kakav je ostavio iza sebe.

Nova otkrića poput telefona, novih automobila, telegrafa, aviona, radija kao i mnogih drugih tehničkih izuma postaju dostupna masama, a futuristima služe kao sredstva za inspiraciju novih ideja kojima uskoro postaju fascinirani. U očima futurista normalni čovjek, tj. čovjek bez mašine, bio je prespor i nejak, a čovjek koji je djelovao zajedno sa mašinom postajao je jači i brži. Još jedan od razloga za futurističku fascinaciju tehnološkim razvitkom i mašinama bila je tadašnja moć Italije - prva država u historiji čovječanstva koja je iz zraka bombardirala neko drugo područje – u ovom slučaju Tripoli 1911. godine. Bombardiranje iz zraka predstavljalo je najveći domet tehnologije u ovom periodu. Italija je također bila jedna od vodećih država po proizvodnji automobila u ovom periodu.¹⁴ U manifestu futurizma iz 1909. godine primjetit ćemo koliko su futuristi zaista bili oduševljeni tehnološkim razvitkom i mašinama:

“Veličat ćemo velike gomile ljudi uznemirene poslom, zadovoljstvom i revoltom; šarene i polifone talase revolucije u modernim metropolama: noćne vibracije skladišta oružja i radionica ispod njihovih nasilnih, električnih mjesečeva: proždrljive željezničke stanice koje gutaju zmiје od dima; tvornice koje vise na nebu koncima njihovog dima [...] avanturistički parabrodovi koji

¹³ Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (London/New York: Verso Books, 2012.), 41.

¹⁴ Eugene Ostashevsky. „Italian Futurism and the Cult of the Machine“ na: *New York University: Projects*: <http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/thetitanic/pdf/ostashevsky-eugene.pdf> (pristup: 14.06.2018.).

njuše horizont; veliko-prsne lokomotive koje gaze prugama poput velikih čeličnih konja sa dugim cijevima kroz koje dišu, te klizavi let aviona čiji propeleri zvuče poput lepršavih zastava i aplauza entuzijastičkih gomila.”¹⁵

Günter Berghaus u eseju “From Futurism to Neo-Futurism: Continuities and New Departures in Twentieth-Century Avant-Garde Performance” navodi kako su futuristička istraživanja i eksperimenti iz 1910-ih godina rezultirali pojavom futurističke mehaničke umjetnosti koja je spomenuta u manifestu kojeg su napisali Vinicio Paladini¹⁶ i Ivo Pannaggi¹⁷, a koji je objavljen 12. juna 1922. godine u “La nuova Lacerba”. Berghaus zapaža da je originalni manifest naglašavao kako je ljudska vrsta postala integrisana u svijet mašine, kako se čisti zrak zamjenio mehaničkom atmosferom u tolikoj mjeri da je potpuno transformisao okruženje i ljudsku senzibilnost. Manifest također naglašava da ljudi, zajedno sa industrijalizacijom, počinju da razmišljaju mehanički, kao i da počinju da oponašaju mašine, te i da se mašinske konstrukcije ustvari mogu povezati sa konstrukcijom ljudskog tijela u nekim razmjerama. Mašine su dakle, naglašava Berghaus, predstavljale novu formu civilizacije koja je zasnovana na konstantnoj promjeni, inovaciji i progresu.¹⁸ U teoriji futurizma mašina predstavlja prvi i osnovni princip nove estetike. Bitno je naglasiti da su se futuristi precijenili za vrijeme u kojem su živjeli, a dokaz za to jeste činjenica da su njihove inovacije i projekti većinom ostali opisani u teorijama ili na skicama, a glavni razlog za ovo prema Bishop jeste da su njihove ideje ipak bile previše revolucionarne u odnosu na osnove dostupne tehnologije i vrijeme u koje su nastale.¹⁹

¹⁵ Marinetti, F.T. „The Founding and Manifesto of Futurism“ u: *Futurism – An Anthology* (ur.) L. Rainey, C. Poggi i L. Wittman (London: Yale University Press, 2009.), 51.

¹⁶ Vinicio Paladini (1902.-1971.) – futurist, italijanski umjetnik, arhitekt i teoretičar umjetnosti koji je poznat po kreiranju imaginizma – umjetničkog pokreta koji imitira dadaizam i nadrealizam u 1926. godini.

¹⁷ Ivo Pannaggi (1901.-1981.) – futurist, italijanski slikar i arhitekta koji je poznat po koautorstvu za manifest Manifesto of Futuristic Mechanical Art (1922.).

¹⁸ Günter Berghaus. „From Futurism to Neo-Futurism: Continuities and New Departures in Twentieth-Century Avant-Garde Performance“ u: *Avant-Garde/Neo Avant-Garde* (ur.) Dietrich Schulman (Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005.), 205.

¹⁹ Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 49.

1.2.2 DINAMIZAM , BRZINA/KRETANJE I SIMULTANIZAM

Futurizam je umjetnički pokret koji je nastao unutar društva koje je bilo u pokretu kao nikada prije. Futuristi su morali iskazati novo iskustvo kroz novi način gledanja i posmatranja koje je bilo dosta dinamično i simultano. Futuristi se unutar medija slikarstva vraćaju na tzv. *istinsku umjetnost* umjetnost koja je podrazumijevala slikanje bez šema, bez planiranja, slikanje u trenutku, sa čistim bojama na dvodimenzionalnoj slikarskoj plohi kako bi se na platno prenijela istinska slikarska percepcija svijeta u kojem se nalazi, kao i njegovo iskustvo. Iako su se slikarska futuristička djela činila isključivo dekorativnim, umjetnici su smatrali da njihova djela kriju dublja značenja.

Dinamizam važi za jednu od glavnih futurističkih ideja. Pontus Hulten u knjizi *Futurism and Futurisms* analizira da se koncept dinamizma u futurizmu pojavljuje 1912. godine u manifestu “Technical Manifesto of Futurist Literature”, a potom u slikarskom manifestu iz iste godine “The Exhibitors to the Public” gdje je koncept dinamizma objašnjen kroz tzv. dinamičku senzaciju. Dinamička senzacija ustvari predstavlja ideju da svaki naslikani objekt treba zračiti iluzijom svog jedinstvenog ritma i pokreta, odnosno, kako su to futuristi naveli, svojom *unutrašnjom silom*.²⁰ Futuristi su bili prvi umjetnici koji su prepoznali koncept dinamizma u okviru modernog života, i samim tim ga postavili kao osnovu svog (umjetničkog) rada. Dinamizam, zajedno sa brzinom, se kroz futurističke manifeste spominje dosta često, ali čini se da je glavna ideja ustvari simulacija dinamizma i brzine, njihova penetracija kroz figure, oblike, prostor, svjetlost i sl. Senzacija ovog iskustva u futurističkoj umjetnosti je od velikog značaja što će se posebno vidjeti u futurističkim performansima. Dinamizam i brzina su također pronašle značajno mjesto u futurističkim idejama, te ih futuristi u manifestu opisuju na sljedeći način:

*“Deklariramo da je veličanstvo svijeta postalo bogatije novom ljepotom: ljepotom brzine. Trkači automobil sa njegovom haubom ukrašenom velikim cijevima poput zmija sa eksplozivnim dahom ... bučni motor automobila kojeg kao da pokreće pucnjava mašinske puške ljepša je od “Nike sa Samotrake.”*²¹

²⁰ Pontus Hulten. *Futurism and Futurisms*. (New York: Abbeville Press, 1986.), 470.

²¹ F.T. Marinetti. „The Founding and Manifesto of Futurism“, 51.

Hulten historiju koncepta simultanizma u umjetnosti analizira kroz jedan Apollinaireov pasus gdje Apollinaire navodi kako je simultanizam zanimalo umjetnike neko vrijeme, te se osvrće na 1907. godinu navodeći Picassa i Braquea, koji su željeli da objekte i predmete prikažu kroz različite aspekte u isto vrijeme.²² Apollinaire zatim tvrdi da se simultanizam pojavljuje kroz kubizam, ali zaključuje da su futuristi bili ti koji su proširili ovaj koncept, te o njemu direktno govorili i usmeno i pismeno. Bitno je naglasiti da su futuristi simultanizam posmatrali kroz iskustva nastala iz svjesnosti modernog čovjeka – kroz nova otkrića unutar modernog društva. Futuristička tendencija da kroz umjetnost prikažu simultanost unutar dinamizma i dinamističkih procesa najviše se ogleda kroz kompoziciju unutar slikarskih djela koja postaje više ritmička i produžena s obzirom da kretanje nije fiksno i samim tim ne može da zauzme slikarsko platno od ugla do ugla. Futuristi su tako jasno pokazali svoj brzi, živahni slikarski stil koji odbacuje perspektivu, a važnost daje boji i oblicima. Unutar futurističke skulpture dinamizam i simultanizam se najviše očituju kroz samu fragmentiranost figure.

Zajedno sa dinamizmom i simultanizmom u okviru futurističkih ideja brzina i kretanje također zauzimaju značajno mjesto. Futuristi brzinu spominju već u prvom manifestu navodeći da se u svijetu pojavio novi koncept ljepote/lijepog – ljepota brzine. Hulten objašnjava kako su futuristi ljepotu brzine uvidjeli kroz razvoj industrijske revolucije. Proizvodi se počinju proizvoditi masovno, dosta brzo, a ovo su omogućile razne mašine koje su također postale sve brže i brže. Hulten također navodi da je koncept brzine najviše bio povezan za velike gradove gdje je fenomenen simultanosti kretanja i brze proizvodnje bio najintenzivniji. Nove tehnologije također su obilježile i Prvi svjetski rat iz kojeg se jasno moglo zaključiti da će upravo logika brzine pobijediti svaku opoziciju. Razvoj vojne tehnologije inspirisao je Marinettija da napiše manifest “The New Religion-Morality of Speed” iz 1916. godine.

Unutar slikarstva tendencija da se prikaže brzina modernog svijeta dovodi do nestajanja jasne forme, no bitno je naglasiti da, kako Hulten navodi, futuristi Balla, Boccioni i Russolo nisu tendenciozno željeli iskazati apstraktnost u slikarstvu, već su do apstraktnosti došli potpuno eksperimentalno. Tendencija da se koncept brzine ustvari prikaže na slikarskom djelu dovodi do brisanja realističnog oslikavanja svijeta, tačnije njegova degradacija dovodi do stvaranja

²² Pontus Hulten. *Futurism and Futurisms*, 577.

pokretnih, gotovo transparentnih obrisa.²³ Kretanje je u futurističkoj teoriji povezano sa fokusom na linije sile, tj. linije koje zrače iz objekta unutar slikarskog djela na polje vizije posmatrača. Ovo su linije koje otkrivaju vibracije prikazanog objekta, ili u nekim slučajevima uticaj tog objekta na njegovo okruženje. Ovo je usko povezano i sa futurističkom namjerom da se otkrije dekompozicija samog objekta u vremenu.

1.2.3. MASOVNA PUBLIKA, PUBLIKA I SKANDAL

Futurizam je umjetnički pokret koji je poznat po tome što je htio da svoju umjetnost promovira masovnoj publici, a ne buržoaskoj eliti. Hulten navodi kako je Marinetti zamislio da futuristi naglase svoje prisustvo unutar društva prvenstveno kroz svoje manifeste, a zatim i razne događaje i okupljanja.²⁴ Potpuno prisustvo i potpuna vidljivost u društvu za futuriste je bio jedan od glavnih ciljeva. Futuristi su bili svjesni novih tehnologija i njihovih mogućnosti, te su ih koristili za bolju promociju, mobilnost i komunikaciju. Futuristi nisu bili ograničeni isključivo na promociju unutar Italije, već su putovali kroz čitavu Europu, pa i izvan granica iste, dolazeći čak do Meksika, Japana i Amerike. Željeli su da svoje ideje publici prenesu direktno i u što bržem roku. Za Marinettija, društveni heroj i borac modernog svijeta bio je čovjek koji nije imao strah od korištenja novih tehnologija, i koji je bio svjestan njihovih mogućnosti.²⁵

Futuristi su pri samim počecima svog djelovanja otkrili, navodi Hulten, da skandali, šok i uvrede mogu da im pomognu, prvenstveno u smislu promoviranja, a potom i prenošenja futurističkih ideja.²⁶ Objava futurističkog manifesta u dnevnoj štampi sama je po sebi skandalozna i šokantna, a njegov sadržaj također. Skandalozan je bio i futuristički pristup publici – javni nastupi i javna okupljanja koja su obično bila glasna i uvredljiva. Futuristi su javno i otvoreno degradirali elitistički pristup umjetnosti, akademsku umjetnost, te način percipiranja umjetnosti. Oni su često i prekidali druga javna, pretežno politička, okupljanja i generalno provocirali javnost raznim skandalima bez straha od zakona.²⁷

²³ Pontus Hulten. *Futurism and Futurisms*, 578.

²⁴ Ibid., 2.

²⁵ Ibid., 565.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

1.2.4. DESTRUKCIJA

Jedna od najšokantnijih izjava u manifestu futurizma svakako je bila futuristička, destruktivna tendencija da se institucije umjetnosti moraju uništiti. Futuristi su posebnu odbojnost pokazali prema muzejima koje su smatrali institucijama unutar kojih umjetnost umire i nema napretka pa su ih uporedili sa grobljem. Smatrali su da se umjetnost iz ovih institucija treba “iznijeti” na ulice i da treba biti vidljiva i dostupna svima, a ne samo eliti. Ovaj prezir prema muzejima se jasno ogleda u manifestu gdje futuristi navode:

“Muzeji, groblja! Identični u svojim grešnim jukstapozicijama tijela koja ne poznaju jedna druge. Javne spavaonice gdje spavaš uz ljude koje mržiš ili ne poznaješ. Apsurdna klaonica slikara i skulptora koji kolju jedni druge u istom muzeju udarcima linija i boja. Da ih posjetite jednom godišnje, da biste vidjeli grobove naših mrtvih, da to dopuštamo! (...) Ali da svoju tugu, krhku hrabrost i anksioznost nosimo u muzeje svaki dan, to ne smijemo dopustiti! Da li želite da se otrujete? Da li želite da truhnete?”²⁸

Hulten nadalje opisuje i kako su futuristi osim institucija umjetnosti napadali i poštovane umjetničke gradove poput Rima i Venecije, te i poznate ličnosti.

Kada uzmemo u obzir spomenute futurističke ideje zaključimo da je većinu ovih ideja bilo jako teško prikazati publici, posebno kroz tradicionalne umjetničke medije kojima su se futuristi ionako suprotstavljali. Za futuriste glavni izazov bio je da futurističke ideje - koje su podrazumijevale sintezu mašine, dinamizma, stalnog kretanja i opiranja tradicionalnom umjetničkom pristupu - prikažu kroz medije slikarstva i skulpture. Istina, neki umjetnici su navedene ideje ipak uspjeli prikazati i kroz ove medije kao npr. Boccionova skulptura “Jedinstvene forme kontinuiteta u prostoru”²⁹ iz 1913. godine. No, za potpuno futurističko iskustvo čini se da je bio neophodan medij performansa koji se u futurizmu, uglavnom eksperimentalno, javlja dosta brzo.

²⁸ F.T. Marinetti. „The Founding and Manifesto of Futurism“, 51.

²⁹ Jedinstvene forme kontinuiteta u prostoru ustvari prikazuje figuru u pokretu koja je isklesana u vidu sila vjetrova i brzine. Figura se danas nalazi u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku.

1.3 PERFORMANS, I ZAŠTO PERFORMANS?

Rani počeci futurističkog performansa vežu se za grad Pariz i to za period prije objave samog futurističkog manifesta. Prema istraživanju RoseLee Goldberg u knjizi *Performance Art – From Futurism to the Present*, čini se da je Marinetti, još kao dječak, interes za performans pronašao upravo u Parizu. Marinetti je u ovom gradu proveo kratak, ali produktivan period od tri godine (1893-1896), gdje je u društvu tada nesvakidašnjih i ekstravagantnih umjetnika koji su većinom radili za časopis „La Plume“³⁰ saznao za anti-tradicionalnu slobodu pisanja i izražavanja. Marinetti potom napušta Pariz i odlazi u Italiju 1896. godine, iste godine kada je održana Alfred Jarryjeva predstava „Ubu Roi“. Predstava, po prvi put odigrana u tada ne toliko poznatom pozorištu „Théâtre de l'Oeuvre“, je odmah nakon završetka prouzrokovala veliku pometnju i revolt. Uskoro je nazvana pogrđnim imenima, a njen naziv bilo je zabranjeno javno govoriti. Bez obzira na šokantnost i negativne komentare ipak je uspjela proslaviti ovo pozorište, a Marinettija oduševiti i inspirirati. Ono što je Marinettija inspirisalo prvenstveno je bio glavni lik Ubu koji je važio za metaforu modernog čovjeka i anti heroja. Zašto je Ubu bio anti heroj? Odgovor na ovo pitanje krije se u njegovom predstavljanju. Jerry ga je predstavio kao ružnog, punijeg lika koji je bio vulgaran, neiskren, glup, okrutan i pohlepan. Marinettija su također inspirisali Jarryjevi kostimi koji su korišteni za realizaciju predstave. Predstava je sadržavala elemente lutkarske predstave što se svakako suprostavljalo tradicionalnim pozorišnim predstavama. U nekim scenama Ubu je nosio kostim sa kartonskim konjem na glavi, a narator je postavljao natpise unutar činova kako bi kao što se to radi u lutkarskim predstavama naglasio mjesto radnje. Kostimi su također bili izrađeni u bojama koje nisu bile specifične za kostime tradicionalnih predstava.³¹

Marinetti je zatim 1909. godine predstavio dva svoja djela – prvo djelo „Poupees Electriques“, a potom i predstavu „Roi Bombance“. Na održavanju „Poupees Electriques“ prema Paul Jacksonu u eseju „Art, Music and Performance Lecture: Futurist Theatre & Performance“, Marinetti je publici pročitao i manifest futurizma. Predstava je održana u Torinu, a predstavljena

³⁰ La Plume – francuski časopis književne i likovne kritike koji je izlazio dva puta mjesečno. Karakterističan je po divnim naslovnim stranama iza kojih su obično stajali poznati umjetnici poput Alfonsa Muncha.

³¹ Immie Sykes. „Ubu Roi by Alfred Jarry“ na: *Theatre History Revision*: <http://theatrehistoryrevision.blogspot.com/2015/05/ubu-roi-by-alfred-jarry.html> (pristup: 13.05.2018.).

je buržoaskoj publici koja je ustvari očekivala otmjenu premijeru. Ono čemu je ustvari publika svjedočila bila je rana izvedba futurističkog teatra, kao mjesta za umjetničku djelatnost. „Poupees Electriques“ prikazuje bračni par kojem dosađuju mehaničke figure koje je muž napravio. S obzirom na tu okolnost, žena želi da ih se riješi, ali uskoro saznaje da su figure simbol njihovog alter ega. Publika je postala dosta uznemirena, a nakon drugog čina Marinetti se publici zahvalio i pozvao ih da iskažu svoje reakcije jasno i glasno upravo u tom momentu. Nakon reakcije publike Marinetti je počeo sa političkim govorom, a treći čin predstave posvećen je sarkazmu publike gdje se predstava kao predstava potpuno izgubila, a premijera se pretvorila u proteste.³²

Marinetti će zatim, dva mjeseca nakon objave futurističkog manifesta, održati svoj performans u Parizu i to u istom pozorištu gdje je održana navedena Jerrijeva predstava. Marinettijeva predstava „Roi Bombance“ predstavlja satiričnu tragediju koja je originalno napisana 1905. godine. Glavni razlog zašto je predstava izvedena četiri godine kasnije bio je finansijski – scenografija je zahtijevala dosta novca, a Marinetti je naslijedio veliko bogatstvo tek 1907. godine nakon očeve smrti. Selena Daly i Monica Insinga u knjizi *The European Avant-Garde: Text and Image* navode kako se za premijerno izvođenje predstave Marinetti itekako pozvao na Jarryja i njegovu predstavu „Ubu Roi“. Marinetti je premijerno predstavu održao u istom teatru, zahtijevao je istog umjetničkog direktora, istog koreografa, kostimografa, pa čak i određene rekvizite iz „Ubu Roi“.³³ Günter Berghaus u knjizi *International Futurism in Arts and Literature* navodi kako je predstava bila slična i po nasilnoj radnji, arhaičnom podtonu, pozivu na slobodu i individualno zadovoljstvo, uzdizanju rata i pobune, pozivu na ukidanje određenog reda, te po religijskom licemjerju. Drugim riječima, predstava je, navodi Berghaus, sadržavala mnoge elemente budućeg futurističkog teatra, pa je samim tim vrlo jasno da je upravo Jarry bio glavna Marinettijeva inspiracija za osnivanje manifesta futurističkog teatra i razvoja futurističkog performansa.³⁴ S obzirom na činjenicu da je futuristički manifest bio pristupačan svima i da ga je pročitao dosta Parižana, predstava je privukla veliku pažnju publike koju je zaintrigiralo kako će to autor tog poznatog, šokantnog manifesta prevesti predstavljene teze u praksu. Marinetti je bio

³² Nepoznati autor. „Art, Music and Performance Lecture: Futurist Theatre & Performance“: <http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/futurism/wp-content/uploads/2008/06/Futurist-Theatre-lecture.pdf> (pristup: 15.03.2018.).

³³ Selena Daly i Monica Insinga. *The European Avant-Garde: Text and Image*. (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012.), 80.

³⁴ Günter Berghaus. *International Futurism in Arts and Literature*. (Berlin: De Gruyter, 2000.), 274.

oduševljen reakcijom publike. Publika nije bila ništa manje šokirana nego na Jarrijevoj predstavi, ali njihove reakcije Marinetti su donijele ono čemu je on i težio u percepciji umjetničkih djela – direktnu reakciju publike u konfrontaciji sa samim djelom. Marinetti se opirao tradicionalnoj percepciji umjetničkih djela, te je smatrao da je publika samo pasivno posmatrala određeno umjetničko djelo i nije sudjelovala u njegovoj kreaciji niti prezentaciji. U pismu koje je naknadno pronađeno Marinetti neidentificiranom prijatelju opisuje reakciju publike na premijeri predstave. Iako se ne zna kada je Marinetti poslao pismo, smatra se da je ono napisano dvije sedmice nakon održane premijere. Reakcija publike je opisana na sljedeći način:

„ Bio sam pretrpan osudama na noć premijere Roi Bombance, kada se publika elegantnih, lakomislenih, lažnih intelektualaca i snobova odjednom ustala i razdvojila u dvije grupe i počela da se dere i svađa đavolski, divljajući kao na sastancima pred noć revolucije. Vikali su: On je ludak! Zaustavite ga! U ludnicu! Drama je u opasnosti! Kraj futurizmu! Živjela poezija! “³⁵

Futuristi su u istom periodu, 1909. godine bili uključeni i u drugačije prakse poput političkog uličnog teatra, čiji je glavni cilj bila promocija umjetničkog pokreta. Osim ovoga, futuristi su lijepili postere po gradovima, držali javne govore, pravili ulične spektakle, „upadali“ na operске predstave gdje bi bacali letke na publiku i sl.

Futuristi su prihvatili performans kao izražajno sredstvo, kako na ulici tako i u teatrima, kako bi svoje ideje i svoje poglede učinili vidljivim i razumljivim.³⁶ I Bishop također istražuje tendenciju futurista da se okrenu novom umjetničkom mediju kakav je performans. Zaključuje da je Marinetti od samog početka bio svjestan činjenice da umjetnički pokret kakav je futurizam mora da dođe do široke publike i da jasno prikaže kulturne i političke ciljeve koji su prije svega podrazumijevali promociju patriotskog industrijalizacijskog nacionalizma.³⁷ Marinetti je bio svjestan da je komunikacija sa publikom ključna da bi se stiglo do ovog cilja, i da su samim tim narativne forme prevaziđene. Marinetti je, u skladu sa ovim, započeo sa novim metodama promocije umjetnosti i umjetničkog pokreta, te vjerovatno nesvjesno počeo da eksperimentiše sa novim umjetničkim medijem – performansom. Dok su se tradicionalni umjetnički pokreti

³⁵ Daly Selena i Insigna Monica. *The European Avant-Garde: Text and Image*, 80.

³⁶ Nepoznati autor. „Art, Music and Performance Lecture: Futurist Theatre & Performance“: <http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/futurism/wp-content/uploads/2008/06/Futurist-Theatre-lecture.pdf> (pristup: 15.03.2018.).

³⁷ Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 44.

bazirali na važnost predstavljanja, tj. izlaganja vizuelnih umjetničkih djela, futuristi su se fokusirali na direktnu komunikaciju sa publikom. Istina, i futuristi su izlagali svoja umjetnička djela, ali na anti-tradicionalni način, u sklopu futurističkih večeri o kojim će biti riječi u nastavku rada. Upravo su na ovaj način, kako Bishop zaključuje, futuristi usvojili performans kao njihov glavni način za prezentaciju, komunikaciju i elaboraciju.³⁸

Ono što je također bilo bitno za futuriste jeste činjenica da performans nije imao nikakve povezanosti sa tradicijom i prošlošću. Performans je za njih bio moderan, avangardan pristup koji se uklopio u futurističke tendencije i ideje. Za futurizam medij performansa kako Bishop dalje objašnjava postao je paradigma umjetničkih i političkih operacija unutar javnog prostora.³⁹ Za razliku od slikarstva i skulpture, performans je uspio da „konstruira“ mjesto kolektivnog bitka i prisutnosti, kao i samoreprezentativnosti.⁴⁰ Za futuriste koji su konstantno bili inspirisani brzinom i dinamizmom, medij kakav je performans bio je više živopisan i aktivan za razliku od tradicionalnih umjetničkih medija koji su bili statični i nedinamični. Jedan od dodatnih razloga zašto su se futuristi dotakli performansa jeste i činjenica da su kroz svoju umjetnost željeli da probude sve vrste senzacija kod posmatrača, jer su smatrali da umjetničko djelo može biti potpuno jedino ukoliko bude percipirano svim čulima, tj. iskustvom potpune senzacije. S obzirom da futuristi nisu imali multi-medijske aparate koji danas postoje, znali su da se realizacija željenog dinamizma i kretanja može bolje ostvariti kroz trodimenzionalni prostor. Ovo je podrazumijevalo da se medij slikarstva koji je dvodimenzionalan „prenese“ na teatarsku binu, ili bilo koji drugi javni prostor. Određeni futuristi su dinamizam i kretanje ostvarili i kroz medij skulpture, ali potpuna senzacija iskustva čiju su vrijednost futuristi često naglašavali jedino je uspješno mogla biti realizirana kroz audio-vizuelni medij kakav je performans, naglašava Bishop. Ovdje pričamo o senzacijama koje obično ne vidimo očima – buka, zvukovi, miris, energija, i sl.

Futurizam je bio prvi avangardni pokret koji je kroz medij performansa doveo u pitanje i eksperimentisao sa jednom od ključnih avangardnih tema – pretvaranje pasivnog posmatrača u aktivnog učesnika u kreiranju umjetničkog djela.⁴¹ Kako Berghaus navodi u eseju „New

³⁸ Ibid., 44-47.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

Departures in Twentieth-Century Avant-Garde“ futurizam je ovu ideju sistematski istražio i u teorijskom i u praktičnom smislu.

Goldberg u predgovoru knjige *Performance Art – From Futurism to the Present* naglašava kako su mnogi umjetnici koristili medij performansa da bi privukli pažnju na konceptualne i formalne aspekte umjetnosti koji su proizvodili, ali također i kao, tada još uvijek radikalnije, sredstvo protiv konvencija tradicionalne, institucionalizovane umjetnosti. Tačnije navodi da su pojedini umjetnici koristili performans kao sredstvo za otvaranje ka novim umjetničkim pravcima i kao sredstvo za uništavanje tradicionalnih medija i kategorija unutar umjetnosti. Historijske avangarde unutar kojih ubrajamo i futurizam većinom su unutar historije umjetnosti analizirane kroz umjetničke predmete i manifeste, no Goldberg ipak navodi kako su ovi umjetnički pravci često koristili i performans da bi svoju umjetnost iznijeli u javnost. Upravo je iz ovog razloga problematična definicija performansa kao žive umjetnosti koju izvode umjetnici, kao i svaka druga uska definicija, jer bi se tada negirala činjenica da se performans služi svim disciplinama i medijima.⁴² Manifesti posvećeni performansu u futurizmu predstavljaju tendenciju futurista da pronađu drugačiji načini za procjenu umjetničkog iskustva u svakodnevnom životu. Performans je bio najbolji način da se direktno obrati javnosti ili bilo kojoj većoj publici, ali i način da se publika i javnost šokira i tako navede da analizira i eventualno promijeni svoje stavove i pojmove o umjetnosti i njenom vezom sa kulturom.⁴³ Pozivajući se na ovo gledište, futuristički manifesti jasno su naglašavali da umjetnici trebaju da izađu na ulice i provociraju iz pozorišta, i upravo je to ono što su futuristi i uradili.⁴⁴

⁴² RoseLee Goldberg. *Performance Art – From Futurism to the Present*. (New York, London: Thames & Hudson, 2005.), 7.

⁴³ Ibid., 8.

⁴⁴ Ibid., 16.

2. ITALIJANSKI FUTURISTIČKI PERFORMANS

2.1. POČECI ITALIJANSKOG FUTURISTIČKOG PERFORMANSA – PRVIH PET FUTURISTIČKIH VEČERI

Futuristički performans najbolje se ogleda kroz koncept futurističkih večeri (serrata). Prvih pet futurističkih večeri održane su 1910. godine i to po sljedećem rasporedu: 12. januara u Trstu, 15. februara u Milanu, 8. marta u Torinu, 20. aprila u Napulju i 1. avgusta u Veneciji.

Prema riječima RoseLee Goldberg, prva futuristička noć održana je 12. januara, 1910. godine i to po insistiranju Marinettija u Trstu,⁴⁵ u pozorištu „Teatro Rosetti“. Marinetti nije slučajno izabrao grad Trst kao lokaciju za održavanje prve futurističke noći. U ovom periodu Italija je bila u centru političkog razora, a Marinetti je uvidio potencijal da predstavi futurističke ideje kao način da se umjetnost reformiše kroz nacionalizam, i to upravo koristeći javne nemire. Zajedno sa svojim zemljacima i pratiocima zaputio se za Trst, tadašnji ključni grad u austrougarsko-italijanskom konfliktu, kako bi održao prvu futurističku noć. Trst je tada bio dio Austro-Ugarskog Carstva, iako su 60% stanovništva činili Talijani. Cilj ovog okupljanja (ustvari javnog događaja) bilo je predstavljenje futurističkog manifesta i glavnih futurističkih ideja - prkos tradiciji i komercijalizaciji umjetnosti; veličanje rata kao jedinog načina napretka, militarizma i industrijalizacije; kritika na barijere unutar umjetnosti i sl. Ovdje je Marinetti javno napao komercijalizaciju umjetnosti i tradicionalno gledište na istu. Uzdizao je rat i patriotski militarizam, dok je Amando Mazza⁴⁶ publici predstavio futuristički manifest. Nakon ovoga su razni pisci i pjesnici čitali poeziju. Na ovoj futurističkoj večeri prisustvovalo je i nekoliko Austrijanaca, koji su, kako Lawrence Rainey navodi u uvodu knjige *Futurism: An Anthology*, pokušali da napuste okupljanje, ali su bili zaustavljeni od strane mladih Talijana koji su im zaprijetili.⁴⁷ Prva futuristička noć, obzirom na mjesto gdje je održana i obzirom na ideje koje je zagovarala, privukla je pažnju policijskih snaga kako zbog javno iznesenih ideja, tako i zbog toga što su futuristi prepoznati kao potencijalno opasna skupina za društvo. Policija je odmah podnijela žalbu Talijanskoj vladi, te su od tada sve futurističke večeri skoro uvijek bile

⁴⁶ Amando Mazza (1884.-1964.) – futurist, pjesnik, pisac, novinar.

⁴⁷ Lawrence Rainey. „Introduction : F . T . Marinetti and the Development of Futurism“, 10.

nagledane policijskim snagama, a vrlo često su znale završiti hapšenjima, optužbama pa i pritvorima. Marinetti je realizacijom prve futurističke večeri privukao pažnju umjetnika u Milanu i okolici ovog grada, gdje ih je uskoro i okupio.

Druga futuristička večer koja je održana u Milanu u „Teatro Lirico“ u konceptu je bila dosta slično prvoj. Marinetti je ponovo predstavio glavne futurističke ideje, dok je Mazza čitao futuristički manifest, ovaj put više simbolično - sa šakom podignutom u zrak. Potom su pjesnici čitali poeziju, a zanimljivo je da je jedna pjesma bila posvećena kontroverznoj figuri - generalu Demetrio Asinari di Bernezzu.⁴⁸ Ova futuristička večer se ubrzo pretvorila u gotovo anti-politički protest s obzirom da je publika u glas vikala protiv Austrougarske, a policijske snage su opet reagovala tako što su maknuli futuriste sa pozornice i prebacili ih u policijsku stanicu, gdje su nakon ispitivanja opomenuti i pušteni.⁴⁹

Treća futuristička večer, koja je održana u Torinu u teatru „Politeama Chiarelli“, protekla je bez ikakvih problema. Na ovoj futurističkoj večeri su po prvi put predstavljeni umjetnici koji su se priključili ovom umjetničkom pokretu. Carlo Carra⁵⁰ je održao govor o važnosti futurizma, dok je Umberto Boccioni⁵¹ pročitao manifest „Manifest of the Futurist Painters“ kojim su bili oduševljeni studenti lokalne umjetničke akademije.⁵²

Kada su futuristi došli na mjesto održavanja četvrte futurističke večeri u Napulju u „Teatro Mercadante“ bili su poprilično šokirani s obzirom da su na pozornici ugledali 160 policajaca. Policijske snage nisu zaustavile održavanje ove futurističke večeri, pa su futuristi krenuli sa svojim uobičajenim repertoarom, s tim da je ova futuristička večer predstavila i dvije dodatne aktivnosti: umjetnici su donijeli svoja umjetnička djela koja su izložili na pozornici i orkestar je svirao nekoliko muzičkih kompozicija.⁵³ Zanimljiva je tendencija futurističkih umjetnika da svoja djela predstave u sklopu futurističke večeri. Bishop naglašava da se kroz futurističko prezentiranje djela kroz koncept futurističkih večeri, futurizam zaista udaljava od tradicionalnog predstavljanja umjetničkih djela unutar muzeja i galerija.⁵⁴ Naravno, ovo nas ne

⁴⁸ Demetrio Asinari di Bernezzo (1878.-1939.) – militant, biznismen, talijanski političar.

⁴⁹ Lawrence Rainey. „Introduction : F . T . Marinetti and the Development of Futurism“, 10.

⁵⁰ Carlo Carra (1881.-1966.) – futurist, slikar.

⁵¹ Umberto Boccioni (1882.1916.) – jedan od osnivača futurizma, priznati italijanski slikar i skulptor.

⁵² Lawrence Rainey. „Introduction : F . T . Marinetti and the Development of Futurism“, 10.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 43.

treba iznenaditi s obzirom da su, kao što je ranije rečeno, u futurističkom manifestu umjetnici jasno i direktno naveli da su protiv izlaganja djela unutar muzeja i galerija. Nasuprot tradicionalnom načinu postavljanja djela, na ovoj futurističkoj večeri umjetnička djela su publici predstavljena u specifičnoj atmosferi cjelokupne futurističke senzacije, uz recitaciju, muziku, reflektore i prisutne umjetnike. Imala su ulogu da dodatno zaokruže i publici prikažu futurističke ideje. Ovu tendenciju Rainey posmatra kao jednu vrstu putujuće izložbe koja se u skladu sa svojim okruženjem i repertoarom futurističke večeri konstantno mijenja i samim tim nikada nije ista.⁵⁵ Percepcija izložbe se samim tim mijenja i sa svakim izvođenjem ovisno o lokaciji i reakcijama publike.

Marinetti se zajedno sa drugim futuristima u Veneciju uputio prvo u julu 1910. godine, a zatim ponovo u augustu kada je održana peta futuristička večer. U prvoj posjeti Veneciji, futuristi su se popeli na vrh tornja na trgu San Marco sa kojeg su na građane bacili hiljade letaka. Na lecima su naveli kako Venecija treba da postane moderan grad prepoznatljiv po velikim brojem fabrika, a ne kamenih mostova. U sklopu druge posjete Veneciji, futuristi su održali petu futurističku večer i to u poznatoj operskoj kući „Teatro La Fenice“. Marinetti je ovdje javno isprovizovao građane Venecije govoreći da su oni prije bili cijenjeni trgovci i odvažni moreplovci, a da su sada postali turistički vodiči, antikvari, falsifikatori i sl.⁵⁶ Zajedno uz Mazzinu podignutu šaku uz čitanje manifesta, kao i govore drugih umjetnika, ovaj govor je prouzrokovao ogromnu pometnju i ponovo je došlo do nasilja.

U decembru 1910. godine Marinetti je futurističke aktivnosti proširio van Italije – otputovao je u London gdje je održao predavanje, a zatim i u Pariz. U međuvremenu je nastalo dosta novih futurističkih manifesta i eseja, a Marinetti se pobrinuo da svaki bude reproduciran u mnogo kopija, tako da su futuristički manifesti stizali do onih koji su bili zainteresirani da ih pročitaju, ali i do onih koji nisu. Publicitet prouzrokovan futurističkim aktivnostima – večerima, lecima, predavanjima, knjigama/esejima, uličnim spektaklima za kratko vrijeme je privukao i dosta novih članova.⁵⁷

⁵⁵ Lawrence Rainey. „Introduction : F . T . Marinetti and the Development of Futurism“, 10.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid., 11.

Zaključimo da su rani futuristički performansi u svom konceptu podrazumijevali recitovanje poezije, čitanje manifesta, predstavljanje umjetničkih djela i izvođenje teataraskih predstava od strane članova futurizma – najčešće umjetnika i pjesnika. Futuristi su osim zabavnog karaktera publici željeli da predstave futurističke ideje vezane za umjetnost, ali i za društveno-političku stvarnost.

Da bismo razumijeli kako je izgledala jedna od postavki ranih futurističkih večeri pozvat ćemo se na Boccionovu karikaturu futurističke večeri iz 1911. godine (slika br. 1). Na karikaturi u pozadini primjetimo umjetnička djela koja vise na bini gdje se održava performans, zatim spomenute gestikulacije futurista, razne muzičke instrumente, te publiku koja je u nekoj vrsti transa.⁵⁸ Dakle, cilj ranih futurističkih večeri prvenstveno je bilo predstavljanje futurističkih manifesta i futurističkih ideja, ali i eksperimentisanje sa novim načinom prezentacije umjetničkih djela u okviru performansa. Rane futurističke večeri su bila javna okupljanja u kojima su futuristi publici predstavljali futurizam kao umjetnički pokret, ali su one konstantnim daljim razvojem postale jedna vrsta performansa.

Koncept futurističkih večeri koji se javlja dosta rano unutar ovog umjetničkog pokreta ne treba da nas iznenadi, on je štaviše logičan ako uzmemo u obzir da su futuristički manifesti od futurista tražili da svoju umjetnost predstave javnosti, „prenesu“ je na ulice, a da u pozorištu jasno i glasno iskažu svoje stavove i tako dokažu javnosti da su oni zaista prisutni u društvu. Upravo ova ideja u sebi krije osobinu performansa, a da je ona još više podržana govori činjenica da publika nije bila ništa manje aktivna od umjetnika – publika je svojim ponašanjem pokazala svoju reakciju na ono što im je predstavljeno. Na osnovu ovoga možemo da zaključimo da su termini koje vežemo za futurističke noći, a koji su od velikog značaja jesu provokacija i participacija. Bishop u svom istraživanju navodi da su poslije 1918. godine, kada se Martinetti vraća sa fronta, futurističke večeri i samim tim i performansi unutar njih postali više spektakularni i politički, te više javni. Objasnjava da sve do 1914. godine futurističke večeri nisu

⁵⁸ Nepoznati autor. „Art, Music and Performance Lecture: Futurist Theatre & Performance“: <http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/futurism/wp-content/uploads/2008/06/Futurist-Theatre-lecture.pdf> (pristup: 15.03.2018.).



slika br. 1

Umberto Boccioni

Futuristička večer u Milanu

karikatura, 1911.

imale jasno određenu strukturu, da su se sastojale iz mnogo segmenata i da su većinom predstavljale politički provokativne govore zajedno sa recitacijama glavnih futurističkih ideja. Bishop zaključuje da je unutar ovih futurističkih večeri estetika futurizma bila u harmoniji sa političkim ciljevima, ali da se ona nije potpuno njima podređivala. S vremenom su političke futurističke ambicije postale dosta bitnije, sa jasnijim idejama anti-tradicionalizma, nacionalizma, militarizma itd.⁵⁹ Nakon 1914. godine futurističke večeri u svom konceptu sadrže ozbiljnije performanse, koji bivaju obilježeni i određenim scenskim komponentama, formalnije strukture i toka. Bishop tvrdi da su ti performansi postali više bazirani na scenarijima i da su bili povezani sa pozorišnim konvencijama. Ovi performansi najviše su bili inspirisani pojavom novih tehničkih otkrića.⁶⁰ Bishop također navodi da se publika koja je dolazila na ove performanse

⁵⁹ Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 48.

⁶⁰ Ibid.

znatno proširila u odnosu na publiku koja je pratila ranije futurističke večeri, a da je Marinettijev prijateljski odnos sa Mussolinijem futuristima otvorio vrata ka velikim pozorištima u Rimu.⁶¹

⁶¹ Ibid.

2.2. PRAVILA ZA ODRŽAVANJE FUTURISTIČKIH VEČERI – MANIFEST TEATRA RAZNOVRNOSTI

Marinetti, koji je bio inspirisan tehno-mašinskim dobom i koji je inspiraciju crpio iz muzičkih dvorana, cirkusa, kabarea i raznovrsnih predstava koje je bio u prilici da pogleda u Parizu, Londonu i Berlinu, 1913. godine, napisao je jedan od najpoznatijih futurističkih manifesta, i vjerovatno glavni manifest kroz koji se očitava koncept ozbiljnijih futurističkih večeri „Variety Theatre Manifesto“, objavljen 1913. godine u londonskom Daily Mailu. Ovaj manifest je futuristima služio kao neki vid uputstva za održavanje futurističkih večeri. Drugim riječima, kako Bishop navodi, futurističke večeri su bile zasnovane na modelu *variety teatra*.⁶² Prve futurističke večeri koje su ranije navedene, održane su prije nastanka ovog manifesta, ali s vremenom su futuristi razvili koncept ovih večeri i željeli su da one budu razrađenije i detaljnije. Razlog za imenovanje ovog manifesta krije se u tome što je većina futurističkih večeri održana u pozorištima. Futuristi su bili svjesni činjenice da su pozorišta najbolje mjesto za održavanje futurističkih večeri i performansa unutar njih, pogotovo ako u obzir uzmemo činjenicu da je pozorište tada bilo jedno od najposjećenijih mjesta u Italiji. Variety teatar je futuristima bio od velikog značaja i to iz više razloga. Prije svega ovaj teatar nije imao nikakvu direktnu vezu sa tradicionalnim teatrom i tradicionalnom teatarskom praksom, pa samim tim ni uzore koji su ga proslavili ili označili. On je također, kako je Marinetti izjavio, anti-akademski, primitivan i naivan, pa samim tim pažnju usmjerava na svoje značenje, a ne na svoje postojanje. Na početku ovog manifesta Marinetti jasno deklariše zašto se futuristi žele suprostaviti tadašnjem modernom teatru, koji je za njih i dalje bio tradicionalan:

*“Mi dijelimo duboko gađenje prema modernom teataru (stih, proza, muzika), zato jer nepromišljeno (glupo) oscilira između historijske rekonstrukcije (pastiche ili plagijarizam) i reprodukcije svakodnevnog života – sitnjičavost, usporenost, analitičnost - razrijeđeni teatar koji je u najboljem slučaju bio vrijedan u doba petrolejske lampe.”*⁶³

U manifestu variety teatra, Marinetti kroz čak devetnaest teza objašnjava zašto on (kao i ostali futuristi) uzdiže ovaj teatar. Neke od glavnih ideja svakako jesu: *radikalni prekid sa*

⁶² Ibid.

⁶³ F.T. Marinetti. „The Variety Theater“ u: *Futurism – An Anthology* (ur.) L. Rainey, C. Poggi i L. Wittman. (London: Yale University Press, 2009.), 159.

tradicijom i historijatom teatra – variety teatar nema tradicije; eksperimentisanje sa svjetlosnim postavkama i apsolutno promovisanje praktičnosti; ima za cilj da privuče i oduševi publiku (koristi komične efekte, erotiku i “tjera” publiku na imaginaciju); dosta je dinamičan i promovise sami dinamizam putem formi i boja koje proizvode akrobate (glumci); uključuje publiku i uništava historijsko gledište publike kao isključivo pasivne te glumaca kao isključivo aktivnih; osim što publici pruža raznonodu i uživanje, variety teatar također publiku podučava – glumci objašnjavaju i probavaju da riješe zamršene političke događaje i afere.⁶⁴ Variety teatar se dakle suprotstavlja uštogljenim praksama historijskog teatra - jednakih, linearnih narativa, poznatih identičnih predstava, i sl.. Goldberg također navodi da je variety teatar ustvari bio mješavina filmske umjetnosti, akrobatike, pjesme i plesa, cirkusa te cijele game glupavosti, imbecilizma, apsurdna, te namjere da se inteligencija dovede do granice ludosti,⁶⁵ te kao takav idealan model za futuristički performans. Bishop također navodi da ovaj teatar i koncept futurističkih večeri publiku postavlja u centar doživljaja/iskustva kao što je bio i cilj futurističkih slikarskih djela putem efekta simultanosti i forsiranih linija.⁶⁶ Dakle, cilj variety teatra bio je i promjena uloge recipijentata/publike – tačnije opir prema njenoj tradicionalnoj (pasivnoj) ulozi koja je od publike pravila ništa drugo do kako Marinetti navodi *glupe voajere*.⁶⁷ U očima futurista, publika unutar tradicionalne teatarske prakse konstantno je bila „uspavana“ – ne samo u smislu teatarskog uzbuđenja i uživanja, ali također i društvenog, kulturnog i političkog aktivizma koji je za futuriste predstavljao jednu od glavnih uloga teatra u društvu. Futuristi nisu isključivo željeli da promijene sadržaj teatra, već i njegovu društvenu ulogu. Futurističko direktno uključivanje publike u sami događaj dovodi do toga da se akcija dešava u isto vrijeme na više mjesta – na sceni, u publici i orkestru, i na ovaj način pomjera i ispituje granicu između obične teatarske predstave i performansa.

Futuristi u variety teatar uskoro uvode i novu teatarsku formu – deklamaciju (u svojoj najjednostavnijoj formi – čitanje teksta koji je napisao neko drugi), koja vrlo brzo postaje poznata i prihvaćena. Deklamacija postaje jedna od glavnih karakteristika performansa unutar futurističkih večeri. Marinetti joj posvećuje i zasebni manifest „Dynamic and Synoptic Declamation“ 1916. godine. Činjenica je da je deklamacija prema lingvističkoj i književnoj

⁶⁴ Ibid., 163.

⁶⁵ RoseLee Goldberg. *Performance Art – From Futurism to the Present*, 17.

⁶⁶ Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 45.

⁶⁷ F.T. Marinetti. „The Variety Theater“, 160.

teoriji nastala još u 19. st. u Francuskoj. Dakle, Marinetti ju nije počeo prvi koristiti, ali ju je uspio postaviti u potpuno novi kontekst – teatar.⁶⁸ Marinettijevi manifesti su između ostalog sadržavali i instrukcije o tome kako da se deklamacija donese na novi, dinamični, militarni način, tj. uspješna futuristička deklamacija trebala je da podsjeća na robotski govor. Osim specifičnog čitanja, futuristička deklamacija zahtijevala je i određenu gestikulaciju ruku, nogu i šaka, te je bila popraćena poznatim futurističkim instrumentima koji su proizvodili buku. Ideja je bila da se brzina i ritam deklamacije konstantno mijenja promjenom tona, ali i tjelesnim pokretima i prostora, tj. kroz razne dijelove teatra. Od publike se očekivala glasna reakcija, i cjelokupna atmosfera, popraćena bukom publike, instrumenata i recitacijom izvođača, ustvari je predstavljala onu istinsku željenu atmosferu koju su futuristi nastojali da postignu. Bitno je naglasiti i da su futuristi bili dosta karizmatični performer, što je svakako bilo od velike važnosti za deklamaciju. Za najkarizmatičnijeg futuristu važi svakako Marinetti. Njegove deklamacije nikog nisu ostavile ravnodušnim – Marinetti je osjećaj buke, konfuzije, smrti, terora, hrabrosti, vikanja, psovanja, agonije, krvi i sl. mogao vrlo uspješno iskazati isključivo kroz riječi. Unutar predstava Marinetti je također koristio telefone, crtao po tabli, muzika bi dolazila iz različitih dijelova prostorije, marširao je scenom, a instrumenti su proizvodili zvukove bitke.⁶⁹

⁶⁸ Nepoznati autor. „Art, Music and Performance Lecture: Futurist Theatre & Performance“: <http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/futurism/wp-content/uploads/2008/06/Futurist-Theatre-lecture.pdf> (pristup: 15.03.2018.).

⁶⁹ Ibid.

2.3. IZDOJENI PERFORMANSI IZ ZRELIJH FUTURISTIČKIH VEČERI

2.3.1. PIEDIGROTTA & ZAMB TUMB TUMB

Da bi veza između „Dynamic and Synoptic Declamation“ manifesta i performansa bila jasnija analizirat ću dva performansa – „Piedigrotta“ i „Zamb Tumb Tumb“ - koja su poznata po deklamaciji, ali i također i po bučnoj muzici koja postaje bitni element unutar futurističkog performansa.

Naziv performansa „Piedigrotta“ kao i objavljeni reklamni poster inspiraciju crpe iz napuljske narodne tradicije – godišnje tradicionalne gozbe koja je poznata po najfascinantnijim vatrometima. Elementi po kojima je ova gozba poznata imali su za cilj da prenesu eksplozivni karakter vulkana Vezuv koji se nalazi na vrhu napuljskog zaliva. Ova inspiracija je odgovala futurističkim večerima koje su svakako uvijek bile eksplozivne i šokantne.⁷⁰ Kako Goldberg navodi, „Piedigrotta“ je performans osmišljen od strane Francesca Cangiulloa.⁷¹ To je ustvari drama „slobodnih riječi“, a izveli su je Marinetti, Balla i Cangiullo premijerno 29. marta 1914. godine u galeriji „Sprovieri“ u Rimu kao dio futurističke večeri. Bishop također naglašava da je ovaj performans itekako bio inspirisan variety teatrom.⁷² Drama „slobodnih riječi“ ustvari podrazumijeva, kako navodi Vanessa Beatriz Bortulucce u eseju „Futurist Graphic Communication“ zaseban svijet u kojem je Cangiullo postigao simbiozu između poezije i grafičkih elemenata isključivo korištenjem riječi, brojeva u različitim fontovima, koje su zajedno formirale različite scene, pejzaže pa čak i ljudska tijela, u svrhu prikazivanja novog ritma modernog života. U manifestu „Dynamic and Synoptic Declamation“ Marinetti opisuje da je galerija tokom ovog performansa bila osvjetljena crvenim svjetlom i to sa ciljem da se naglasi Ballino slikarsko djelo „Piedigrottesque“, koje je služilo kao scenografska pozadina ovog performansa.⁷³ Dok je Marinetti deklamirao, publika je aplauzom pozdravila patuljke koji su se okretali oko njega sa frizurama napravljenim od vellum papira. Šareni brodić koji je Balla nosio

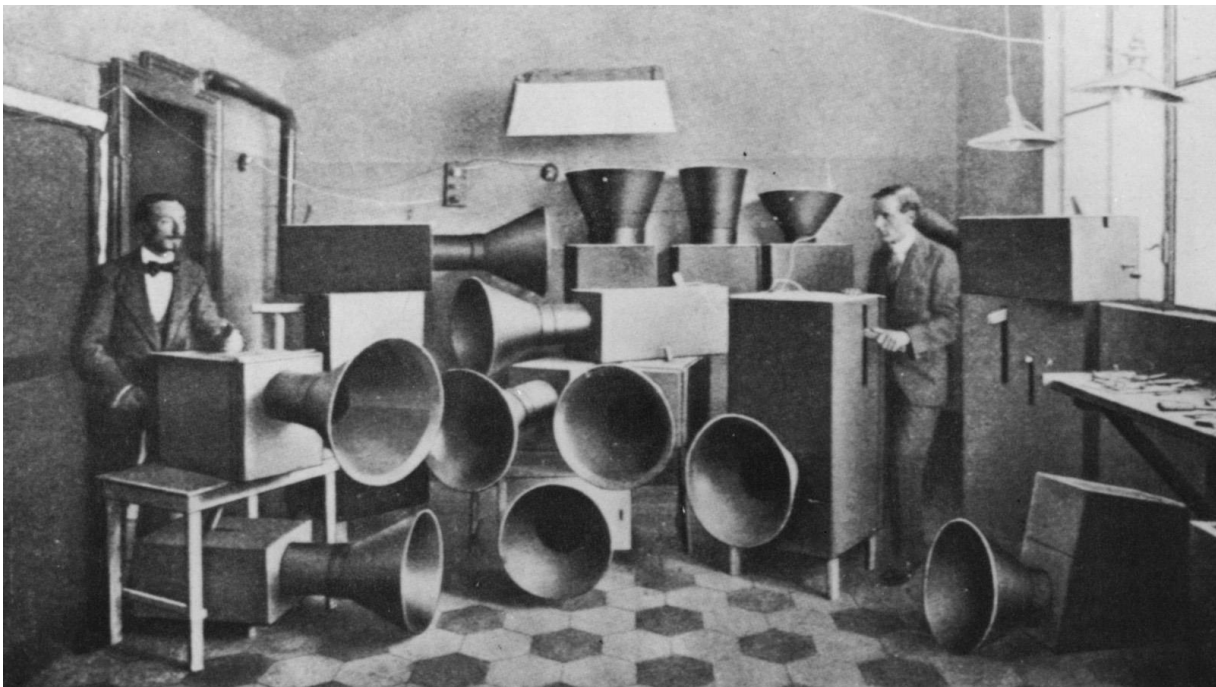
⁷⁰ Urednici. „Modern Illustrated & Fine Press Books“ u *Gallery – Futurism*: <http://www.colophon.com/gallery/futurism/15.html> (pristup: 13.03.2018.)

⁷¹ Francesco Cangiullo (1884.-1977.) – futurist, italijanski pisac, pjesnik i slikar, urednik mnogih futurističkih manifesta.

⁷² Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 43.

⁷³ Vanessa Beatriz Bortulucce. „Futurist Graphic Communication and its Reflexes in Brazil“ na *MAC*: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VANESSA_ING.pdf (pristup: 25.06.2018.)

na glavi je također privukao pažnju publike.⁷⁴ Na zidovima galerije su visila slikarska djela Carre, Balle, Bocciona, Russola i Severinija. Ono po čemu je ovaj performans također značajan jeste i to što su futuristi po prvi put u futurističke večeri uveli tzv. bučne instrumente. Autor Cangiullo je svirao klasični instrument - klavir, a svaki umjetnik je u idejnom konceptu bio zadužen za izradu tzv. bučnih instrumenata (intonarumora) (slika br. 2).



slika br. 2

Russolo i njegov asistent Piatti sa bučnim instrumentima

fotografija, 1913.

⁷⁴ Marinetti, F.T. „Dynamic and Synoptic Declamation“ u: *Futurism – An Anthology* (ur.) L. Rainey, C. Poggi i L. Wittman (London: Yale University Press, 2009.), 219.

„Zang Tumb Tumb“ performans održan je 28. aprila 1914. godine u galeriji „Dore“ u Londonu. Marinetti je dinamično i sinoptično deklamirao nekoliko pasusa iz njegove knjige pod istim nazivom.⁷⁵ Na stolu ispred njega se nalazio telefon, nekoliko daski te specijalnih čekića, a sve u svrhu imitacije turskih generala, njihovih naređenja i zvukova artiljerije i mitraljeza. Na sceni su se u nekoliko navrata našle i table do kojih bi Marinetti marširao i na kojim bi kredom crtao analogije. Publika je osjetila razne efekte borbe i bitke i to pogotovu zahvaljujući Marinettijevoj deklamaciji. U drugoj sobi su se nalazila dva bubnja na kojim bi Marinettijev prijatelj i slikar Christopher Nevinson⁷⁶ proizvodio zvuk topovske grmljavine kad god bi mu Marinetti naredio putem telefona.⁷⁷

Ideja bučnih instrumenata prvenstveno se spominje u spomenutom manifestu „Dynamic and Synoptic Declamation“ a potom i u manifestu „The Art of Noise“, da bi kompletni koncept dobio naziv bučna muzika ili muzika buke koji je osmislio Russolo. Cilj bučne muzike i bučnih instrumenata koji su postali scenografska postava ovih i sličnih performansa razvio se iz ideje Pratellove⁷⁸ muzike – zvukovi koje proizvodi mašina predstavljaju novi umjetnički muzički pravac. Za Pratella on je predstavljao novi izvor inspiracije, ali u futurističkoj ideji on je bio reakcija na tradicionalni pristup muzici. Prema Pratellovim riječima, klasična, tradicionalna muzika bila je muzika tišine, dok je industrijska revolucija u 19. st. sa sobom donijela potpuno novu muzičku formu – buku i tako oživjela tmurne, utišane gradove. Goldberg spominje i da je Russlov koncept bučne muzike zajedno sa bučnim instrumentima proizvodio je razne zvukove koji su se međusobno stapali u jedan – javni saobraćaj, eksplozije motora, buke na ulicama, sl. Bučne instrumente (intonarumore) „London Times“ nazvao je instrumentima „čudnih oblika“.⁷⁹ Ovi instrumenti/uređaji bili su napravljeni od drvenih kutija (različitih oblika i veličina), velikih pojačala u obliku lijevka na prednjoj strani, te raznih motora u unutrašnjosti. Unutar kutije nalazila se trska koja bi proizvodila vibrirajuće zvukove kada bi bila dotaknuta mokrom rukom.⁸⁰ Na sceni bi tada, od velikog broja intonarumorijskih koji bi bivali svirani u isto vrijeme, nastala mješavina zvukova, pa sam tim javio se i koncept futurističkog orkestra.

⁷⁵ Marinetti je knjigu Zang Tumb Tumb objavio 1912-13. godine na francuskom jeziku, a potom je preveo na talijanski jezik 1914. godine. Knjiga je bazirana na Marinettijevom iskustvu u balkanskim ratovima 1912-13ih godina gdje je služio vojsku.

⁷⁶ Christopher Richard Wynne Nevinson (1889.-1946.) – poznatiji engleski slikar, bakropisac, litograf, Marinettijev prijatelj.

⁷⁷ Marinetti, F.T. „Dynamic and Synoptic Declamation“, 219.

⁷⁸ Francesco Balilla Pratella (1880.-1955.) – italijanski kompozitor, muzikolog i esejist. Jedan od vodećih futurista muzikanata.

⁷⁹ RoseLee Goldberg. *Performance Art: From Futurism to the Present*, 21.

⁸⁰ Ibid.

2.3.2. MACCHINA TIPOGRAFICA, ANIHCCAM DEL 3000, DANCE OF AVIATRIX

Zajedno uz ideju bučne muzike u futurizmu se u performansima nakon objave futurističkih teatarskih manifesta javlja i ideja mehaničkih pokreta.

Ideja modernog čovjeka tj. humano-mehaničkog novog modernog čovjeka Marinettija je proganjala dosta dugo. Marinetti 1915. godine u eseju „Extended Man and the Kingdom of the Machine“ objašnjava svoju viziju novih vrsta ljudi - anti-ljudi, mehaničkih ljudskih vrsta koje su po svojoj prirodi okrutne i spremne za rat.⁸¹ Ovo nam ne treba biti strano, s obzirom da i danas, u našem vremenu, postoje teorije mehanizacije ljudskog tijela i stvaranje jačih, naprednijih ljudskih vrsta. Nije strana činjenica da je Marinetti bio opčinjen kultom mašine – prvi put kada je ušao u automobil izjavio je da mu je srce zakucalo jače nego ikada, dok se vozio avionom sjeo je na rezervoar za gorivo i rekao da mu je toplina tog rezervoara odmah izliječila stomak, i sl.⁸² Futuristički manifesti od samog osnivanja futurizma, pa nadalje, tj. od 1909. godine često su promovisali ideju novog čovjeka koji upravo treba da „se rodi“ iz futurističkih ideja i tijela mašine. Berghaus navodi da se u prethodno spomenutom manifestu „Dynamic and Synoptic Recitation“ uvodi termin: „mehaničko ljudsko tijelo“ i „ne-psihološki elementi performansa“. Kroz tekst se provlače ideje mehaničke ljepote i naklonosti svijetu motora. Nešto radikalnije ideje u manifestu podrazumijevaju i kreiranje anti-ljudskog tipa i to kroz nekoliko tjelesnih transformacija.⁸³ Ovo ustvari podrazumijeva tendenciju da se unutar performansa predstave mehanički pokreti – mehanički pokreti su ustvari pokreti inspirisani radom različitih mašina, popraćeni specifičnim zvukovima i naglašeni uglavnom geometrijskim mašinsko-tehničkim oblicima.

Berghaus dalje istražuje da je nastavak ovog Marinettijevog istraživanja bio njegov manifest iz 1917. godine „Manifesto of Futurist Dance“ u kojem je Marinetti i dalje uzdizao kult mašine naglašavajući da je on glavna inspiracija na koju se performansi moraju bazirati.

⁸¹ Eugene Ostashevsky. „Italian Futurism and the Cult of the Machine“ na: *New York University: Projects*: <http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/thetitanic/pdf/ostashevsky-eugene.pdf> (pristup: 14.06.2018.).

⁸² Ibid.

⁸³ Günter Berghaus. *International Futurism in Arts and Literature*, 437.

„Moramo imitirati kretanja mašine pomoću gestikulacija, dati veliki značaj pokretnim volanima, običnim volanima, klipovima, i tako pripremiti proces stapanja čovjeka sa mašinom, kako bismo postigli mehanički pokret futurističkog plesa.“⁸⁴

Jedan od prvih performansa prepoznatljivih po mehaničkim tijelima i pokretima jeste performans „Macchina Tipografica“ iz 1916. godine koji je predstavio Giacomo Balla, a koji je bio privatno izveden za Sergeja Diaghileva (znači nije izveden u okviru futurističke večeri).⁸⁵ Goldberg ovaj performans opisuje na sljedeći način:

„Dvanaestero ljudi, svaki dio mašine, performans su izveli ispred velikog isprintanog plakata sa natpisom „Tipografica“. Stajali su jedni pored drugih, šestero performerera sa raširenim rukama simulirali su klip, dok je šestero drugih simularilo točak koji su ti klipovi pokretali. Performans je dugo uvježbavan da bi imitirao tačnu brzinu mašine. Svaki performer je također pored simulacije morao da proizvodi onomatopejski zvuk određenog dijela mašine.“⁸⁶

Par performerera je ritmički, repetitivno i mehanički proizvodilo zvukove *tètètè* ili *ffftf*, pokretali su ruke naprijed a torzo naprijed i nazad. Drugi performereri su okretali ruke u krug, iznova i iznova. Glavni cilj ovog performansa bila je mimika štamparije.⁸⁷ Informacije o kostimima iz ovog performansa nisu poznate, ali ako pogledamo skicu iz Balline skripte (slika br. 3 i 4) možemo zaključiti da su performereri bili obučeni u smoking odijelo, dakle, nisu imali posebne kostime, vjerovatno zbog toga što su futuristi unutar ovog performansa željeli da skrenu pažnju isključivo na pokrete.

Na pozornici se nalazio veliki natpis TIPOGRAFIA kojeg je dizajnirao Balla. Zanimljivo je analizirati ovaj natpis – podebljana, crna slova koja su ručno oslikana u svojoj postavci su dosta dinamična iz razloga što se ne nalaze u istom redu. Početno slovo T izbačeno je ispred slova IPOGRA, a potom su ponovo izbačena slova FI i zatim A. Slovo T i slova FI su se nalazila u istoj ravni, a posljednje slovo A ustvari je slovo koje je najviše bilo izbačeno naprijed. Sva slova su jako primijetna, boldirana su i velikih dimenzija, a futuristi su vjerovatno bili inspirisani

⁸⁴ F.T. Marinetti. „Manifesto of Futurist Dance“ u: *Futurism – An Anthology* (ur.) L. Rainey, C. Poggi i L. Wittman (London: Yale University Press, 2009.), 234.

⁸⁵ Sergei Pavlovich Diaghilev (1872.-1929.) – ruski kritičar umjetnosti, patron, te osnivač Ballet Russes.

⁸⁶ RoseLee Goldberg. *Performance Art – From Futurism to the Present*, 22.

⁸⁷ Patricia Gaborik. „From Italy and Russia to France and the U.S.: “Fascist Futurism and Balanchine’s “American” Ballet““ u: *Avant-Garde Performance and Material Exchange: Vectors of the Radical*. (ur.) Mike Sell (Florida: ASTD Press, 2011.), 23.

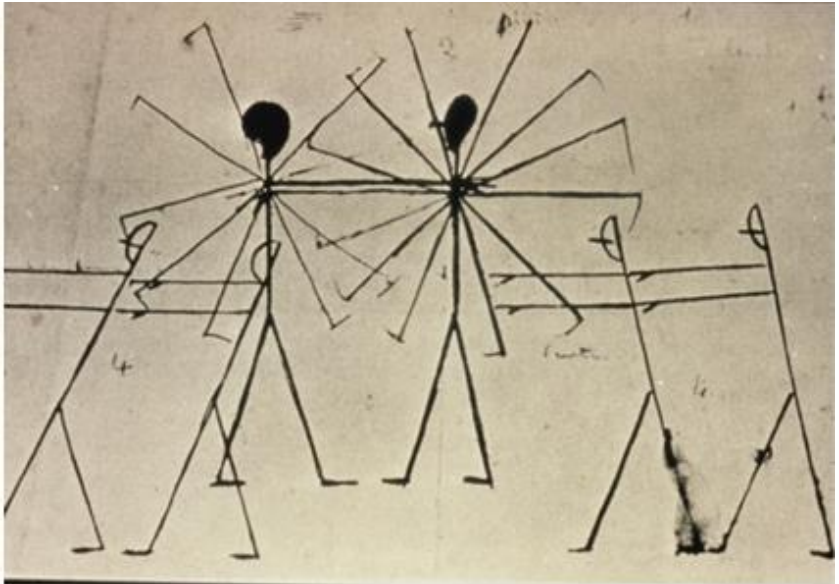
štamparskim mašinama koje su također, zajedno sa napretkom industrijske revolucije postale brže i efikasnije. Naziv performansa „Macchina Tipografica“ u prevodu sa talijanskog jezika nosi značenje „štamparska mašina“.

Drugi performans koji vežemo za ovu seriju „Aniham del 3000“ održan je 1924. godine, a napisao ga je Fortunato Depero, koji je također osmislio i kostime za ovaj performans. Muziku za ovaj performans je napisao Franco Casavola.⁸⁸ Performans se održao ispred velike pozadine na kojoj je bio oslikan nepoznati mehanički metalni grad u raznim perspektivama. Uskoro su se na pozornici pojavile dvije lokomotive na šinama koje su se odmah pretvorile u humanoide, tj. koje su poprimile „ljudski“ izgled sa uočljivim mehaničkim dijelovima lokomotive, a potom počele da plešu. Komunikacija ovih dvaju lokomotiva prikazana je kroz onomatopejske zvukove, dok su njihovi plesni pokreti popraćeni zvukom motora.⁸⁹ Performans ustvari prikazuje (plesni) dijalog između dvije lokomotive koje pri dolasku na željezničku stanicu, nakon što se pretvore u humanoide, otkrivaju svoje emocije i zaljubljuju se u šefa željezničke stanice. Futuristi su ovim performansom vjerovatno željeli da prikažu budućnost kakvu su i željeli – mehanički grad, te jaku vezu tehnologije i ljudi. Depero je kao bazu za izradu ovog kostima koristio cilindrične oblike koji su prekrivali glavu, torzo, ruke i noge performera. Kostim je trebao da dočara efekat čovjekolike mašine, robota, ustvari kiborga - potpunu mehanizaciju ljudskog tijela koju je Depero mnogo spominjao i u svojim manifestima.⁹⁰ Drugi kostimi iz ovog performansa inspirisani su oblikom željeznih peći ili lokomotiva. Na crtežu se može vidjeti kako je Depero osmislio ove kostime (slika br. 5). Prve tri figure jasno se pozivaju na dizajn peći sa mnogo cilindričnih oblika koji su postavljeni umjesto očiju, nosa i usta. Ekstenzija i preuveličavanje ljudskog tijela kroz kostimografiju bila je inače dosta popularna kako i u futurizmu, tako i u drugim avangardnim pokretima u Rusiji i drugim dijelovima Evrope.

⁸⁸ Franco Casavola (1891.-1955.) – italijanski kompozitor, kritičar umjetnosti i pisac.

⁸⁹ Willard Bohn. *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*. (Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2004.)

⁹⁰ Matthew Causey. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. (New York: Routledge, 2006.), 86-87.



slika br. 3 i 4

Iznad: Mehanički performer i crtež mehaničkih pokreta iz Balline futurističke kompozicije Macchina Tipografica, skica, 1914.

Ispod: Skica Ballinog dizajna za scenografski izgled futurističke kompozicije Macchina Tipografica, skica, 1914.

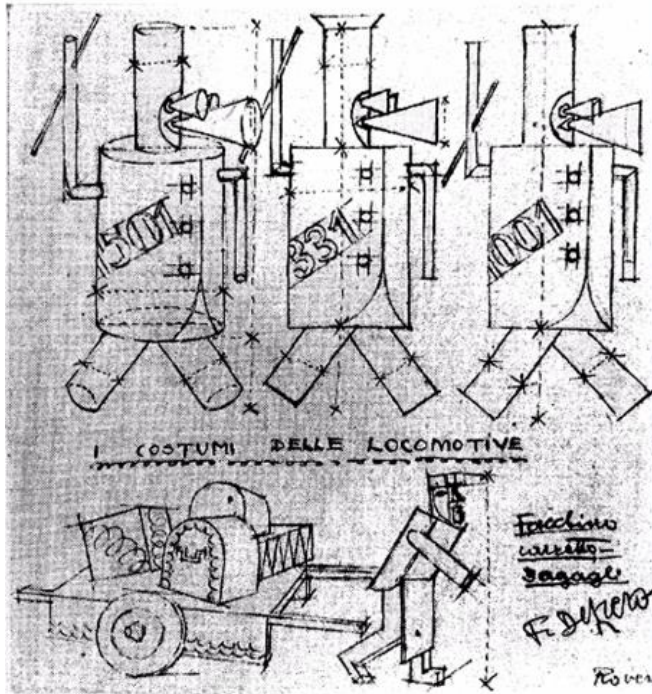
Treći performans koji je odabran za analizu futurističkog zrelijeg performansa „Dance of Aviatrix“, kojeg je napisao Marinetti, prikazuje žensku figuru koja plesom imitira mehaničke pokrete aviona. Felicia McCaren u knjizi *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction* ovaj performans opisuje na sljedeći način:

„Plesačica je postavljen na četiri metra visok kvadrat koji je u idejnom rješenju predstavljao geografsku mapu obojenu u dinamične boje. Na grudima plesačice, kao dio kostima, nalazio se veliki propeler, koji se skladno sa njenim pokretima kretao na različite načine, različitim brzinama. Na glavi je nosila bijelu kapu u obliku vrha aviona, a lice joj je bilo obojeno bijelom bojom. Performans je izveden u nekoliko dijelova: u prvom dijelu plesačica leži na stomaku, na prostirci, simulirajući napor aviona koji se sprema da poleti, a zatim se diže na ruke, a potom koljena i noge i počinje da tresu. U drugom dijelu plesačica drži i tresu dva znaka: „300 metara – 3 okretaja – penjati se“ i „600 metara – izbjeći planine“. U trećem dijelu, plesačica počinje da slaže zelenu tkaninu kako bi prikazala planinu, a potom je preskače. U četvrtom dijelu performansa plesačica maše kartonskim suncem ispred sebe dok ga slijedi mehaničkim pokretima. Na završetku performansa prikazana su dva barokna uramljena postera – prvi sa suncem u zalasku, a drugi sa mračnim nebom. Plesačica je dužna da drži oba postera, a potom da velikom brzinom prođe kroz njih, poput aviona.“⁹¹

Kako Gabriele Brandstetter u knjizi *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes* zaključuje, ovaj performans u fokus stavlja jednu od najznačajnijih tema unutar futurističke opsesije mašinama i novom tehnologijom – modernu avijaciju. Performans prvenstveno prikazuje tehničku akciju letenja, ali i simboličnu sposobnost modernog čovjeka da upravlja prirodom. Plesačica unutar ovog performansa u isto vrijeme jeste i pilot i avion. Pantomima je jedna od glavnih karakteristika ovog performansa. Ona je dosta jednostavna, ali itekako efektna – plesačica širi ruke da bi imitirala krila aviona, pokreti njenog torza imitiraju motore, itd.⁹²

⁹¹ Felicia McCaren. *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*. (Stanford: Stanford University Press, 2003.), 106.

⁹² Gabriele Brandstetter. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes*. (Oxford: Oxford University Press, 2015.), 322-323.



slika br. 5

Fortunato Depero

Kostimi za performans "Anihccam del 3000"

1924.

2.4. OD MARIONETA DO KINETIČKE SCENE

Bergaus navodi da su zajedno sa Ballom, gotovo u istom periodu, futuristi Fortunato Depero i Enrico Prampolini također istraživali koncept mehaničkih pokreta. Razlog za ovo svakako su bili ogromni i teški kostimi koji su bili dizajnirani za određene performanse poput navedenog „Anihccam del 3000“. Kostimi koji su bili gotovo nemogući za nositi, te umjesto da poboljšaju performanse i publici uspješno prenesu njihovu ideju ustvari su doprijenili do suprotnog. S obzirom da se performer i nisi mogli kretati unutar njih, samim tim mehanički pokreti gotovo da su bili nemogući za izvesti.

Prvo rješenje poziva se na ideje i teze engleskog teatarskog teoretičara Edwarda Gordona Craiga⁹³, a zagovara fizičko odsustvo performerera, te govori da performer treba biti zamijenjen sa „ubermarionette“.⁹⁴ Teorija ustvari podrazumijeva zamjenu ljudskih performerera marionetama. Dokaz za ovo saznanje kako Goldberg dalje navodi jeste činjenica da su Gilbert Clavel⁹⁵ i Fortunato Depero tokom 1918. godine održali par performansa u teatru lutaka/marioneta naziva „Teatro dei Piccoli“ u Rimu. Ono što je bitno naglasiti jeste da su lutke/marionete koje su navedeni umjetnici pravili za ove performanse bile rađene prema stvarnim dimenzijama čovjeka, a nekada su bile i predimenzionisane. Marionete koje su bile napravljene izvodile su simetrične pokrete praćene posebno naglašenim ritmom i deformiranom mimikom. Određene teorije ustvari zagovaraju da je inspiracija ovakvim pokretima marioneta unutar performansa bio primitivni afro-američki ples.

Jedna od najzanimljivijih Deperovih lutkarskih figura/marioneta iz serije jeste figura/marioneta „Veliki Divljak“ (slika br. 6). Figura velikog divljaka u dimenzijama i proporcijama veća je od čovjeka, a njegov glavni dio bila je mala teatarska scena koja se nalazila ispod njegovog trbuha i na sebi imala manje „divljake“ koji su izvodili svoje performanse u

⁹³ Edwarda Gordona Craiga (1872.-1966.) – engleski modernista, teatarski prakticionar koji je radio kao glumac, producent i scenograf i koji je između ostalog vodio i časopis *The Mask*, časopis koji je u jednom trenutku 1914. godine objavio futuristički manifest *Teatra Raznovrsnosti*.

⁹⁴ Craigova teza ovdje nije najjasnija – ne znamo da li je on u svojoj ideji zamislio mehaničke figure bez ikakvih ljudskih preferenci (marionete), ili najvjerojatnije kostime kojim bi iznutra upravljali ljudi, djeca ili patuljci. Kako god, Craig se jeste pridružio grupi umjetnika koji su imali istu ideju eliminacije individualnih performerera i dematerijalizacije scenskog dizajna. Craigov koncept Ubermarionette postao je subjekat serijama eksperimenata glede geometrije tijela, ispitivanja granica ekstremiteta, proširivanje pokreta u trodimenzionalne prostore, restrikcije ljudskih pokreta u skladu sa forsiranjem gravitacije i načinu na koji se pokreti performerera njoj suprotstavljaju i sa njom surađuju.

⁹⁵ Gilbert Clavel (1883.-1927.) – futurista, koji se bavio vizuelnom umjetnošću i performansom, ali i pisanjem.

malom zasebnom teatru.⁹⁶ Način na koji je ova figura dizajnirana može se povezati sa načinom oslikavanja futurističkih slikarskih djela – jarke boje koje se prelamaju kroz razne dinamične geometrijske oblike inspirisane dijelovima mašine, predimenzionirani dijelovi tijela (poput lijeve ruke), dinamizam linije, nezavršeni potezi, itd. Figura velikog divljaka predstavlja humanizaciju robota ili mašine s obzirom da se određeni ljudski dijelovi tijela preklapaju sa dijelovima mašine poput glave velikog divljaka koja se nalazi na istom mjestu kao i čovječija glava sa istim rasporedom očiju, nosa i usana, s tim da je ona ustvari cilindričnog oblika, a nos je predstavljen kao manji mašinski element kroz koji prolazi navoj sa kružnim završetkom.



slika br. 6

Fortunato Depero

“Veliki divljak” - marioneta

ulje na platnu, 1917-1918

⁹⁶ RoseLee Goldberg. *Performance Art – From Futurism to the Present*, 22-23.

Depero je više eksperimentisao sa mehaničkim marionetama budući da je vjerovao kako će na taj način imati bolju kontrolu nad finalnim proizvodom, te da podigne scenski efekt na veći nivo. Koncept sa marionetama Depero je osmislio zajedno sa Clavelom. Ovo je Deperu također omogućilo da koristeći marionete dizajnira performere i scenski dizajn (majmune, zmije, leptire, cvijeće i sl.) od istog materijala, sa istim geometrijskim formama i u istoj boji. U seriji manjih performansa (plastičnom baletu/plesu) Depero je svoj cilj pretvorio u praksu kada je konstruisao jarko obojene, komplikovane marionete i tako „oživio“ plastični teatar. Iako ga je za ovo inspirisala Clavelova teorija „plastičnog teatra“, Depero je sličnu idejnu koncepciju napisao u dokumentu „Teatarske Bilješke“, 1916. godine. Tu je spomenuo teoriju „plastično-magijskog“ fenomena u kojem dolazi do (de)kompozicije figura i njihove deformacije, te apsolutne transformacije. U ovom manifestu on navodi primjer koji objašnjava ovu tezu – balerina koja konstantno ubrzava svoje pokrete i u jednom trenutku se transformiše u cvjetni vrtlog. U dekoraciji marioneta Depero je koristio motive brkova, brade, perike raznih jarkih boja, razne maske, farove umjesto očiju, megafone umjesto usta, lijevke umjesto ušiju, mehaničku odjeću i razne čudne plastične oblike. Ovaj Deperov koncept ipak je najviše oživio u futurističkom baletu nekoliko godina kasnije. U baletu je bilo mnogo različitih marioneta – brkati čovječuljci raznih veličina, zelene i zlatne zmije, razni klovnovi, plavi medvjed, balerine različitih boja, kokoš na točkovima, divljaci, miševi, itd. Na ovaj način Depero je kreirao sintetički scenski dizajn i iskustvo koje je veličalo odsustvo ljudskih performerera. Sintetički scenski dizajn bio je važan za razvoj i značaj scenskog dizajna u okviru futurizma.

Deperove marionete su brzo bile uništene - zbog korištenja laganih materijala bile su kratkog roka trajanja. Tendencija da se Deperove marionete rekonstruišu pojavila se 1981. godine. Rekonstrukcija je isključivo zavisila od pronađenih, sačuvanih skica, nacрта, te od fotografskih izvora. Marionete su potom izložene u muzeju *Casa Depero* (slika br. 7) u Roveretu, Italiji gdje se nalaze i dan danas.

U određenim performansima poput „The Merchant of Hearts“ (slika br. 8) koji je izveden 1927. godine, a iza kojeg stoje Prampolini i Casavola dokazuje da su futuristi u određenim performansima kombinirali marionete sa stvarnim performerima. Dok su se performereri nalazili na sceni obučeni u odjeću prepoznatljivog futurističkog modnog dizajna, čovjekolike marionete su visile sa plafona izvedene u apstraktnijim, više mehaničkim oblicima.



slika br. 7

Fortunato Depero

Mehaničke marionete iz 1917-1918.

Casa Depero, Roveret, Italija



slika br. 8

Prampolinijev i Casavolin performans "The Merchant of Hearts" iz 1927.

fotografija

Bergaus navodi da je glavni cilj ovog performansa bio da se publici prikaže razlika između mehaničkih i organskih pokreta.⁹⁷ Osmišljene i izrađene u apstraktnom futurističkom maniru sa manje mobilnih pokreta nego tradicionalne teatarske marionete, figure su bile drugačije jedne od drugih. Na reprodukciji primjetimo da je krajnje lijeva marioneta izrađena u dosta jednostavnom sklopu dviju velikih geometrijskih ploča koje su zalijepljene jedna na drugu, dok je glava bez očiju, nosa i usta pričvršćena na jednu od ploča znatno tamnije boje, kao da se utapa u pozadinu. Središnja marioneta za razliku od lijeve ima naznaku ljudskih nogu, dok je glavni dio - tijelo prekriveno velikom pravougaonom pločom. Glava je ugrađena u drugu, manju ploču jednostavne geometrijske dekoracije. Dizajn krajnje desne marionete je najsloženiji – tretiranje tijela dosta podsjeća na haljinu krinolinu. Marionete u ovom performansu predstavljaju sjene ljudskih figura (pa se prema tome nalaze iza performerera) i u momentu kada su spuštene na scenu imale su funkciju da predstave prave osobine tri djevojke koje su izvodile ovaj performans. Glavni cilj spomenutih marioneta kako Goldberg spominje, bila je tendencija futurista da integrišu figure mehaničkih marioneta u scenografski dizajn, u okruženje koje funkcionise isključivo onda kada je potpuno.

Drugo rješenje za realiziranje ideje mehaničkih pokreta bilo je potpuno odsustvo ljudskih i marionetskih performerera na sceni. U eseju „Notes on the Theatre“, iz 1916. godine, Depero provlači termin „kinetička scena“, koja kako Bergaus navodi postaje mehanički performer sama od sebe, nezavisna od glumaca ili marioneta. Slične ideje u manifestu „Futurist Scenography“ iz 1915. godine istražuje i Prampolini koji uvodi pojam „elektro-mehanička arhitektura“. Kinetička scena karakteristična je po velikim, trodimenzionalnim kinetičkim objektima koji se, kako Berghaus navodi u eseju „The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre“, ne mogu svrstati u medij skulpture, ali trebaju da uspostave *novu realnost sa apstraktnim elementima univerzuma*.⁹⁸ To su ustvari objekti koji se na sceni pomjeraju sami od sebe, a svi zajedno čine određeno scenografsko rješenje. Mehaničko kretanje ovih objekata zamjenilo je mehaničko kretanje ljudskih performerera. Većina ovih elemenata i ideja najbolje se ogleda u tzv. apstraktnom baletu „Fireworks“ o kojem će biti riječi u nastavku.

⁹⁷ Günter Berghaus. *From Futurism to Neo-Futurism: Continuities and New Departures in Twentieth-Century Avant-Garde Performance*, 206.

⁹⁸ Günter Berghaus. „The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre“ u: *Italogramma – 4th Ed.*: http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Italogramma_Sul_fil_283-302_Berghaus.pdf (pristup: 16.06.2018.).

Dakle, drugo rješenje potpunog odsustva performerera i korištenja isključivo scenografije za prikazivanje mehaničkih pokreta možda se najviše ogleda u seriji tzv. futurističkih baleta koji su nastali iz saradnje pojedinih futurista sa umjetničkom grupom „Ballets Russes“ koju je vodio Sergej Diaghilev.

Diaghilev je počeo da organizuje izložbe europske i ruske umjetnosti u Rusiji, ali i u drugim državama, a njegov koncept „Ballets Russes“ koji je predstavio u Parizu 1909. godine predstavljao je revoluciju performansa u Evropi. Sve do njegove smrti, do 1929. godine, „Ballet Russes“, pionirska plesna i umjetnička grupa osvrnula se na evropsku i rusku tradiciju, te uzbuđivala i šokirala publiku svojom posebnom fuzijom koreografije, muzike, dizajna i plesa. Diaghilev uspjeh ležao je u njegovoj sposobnosti da identificira, inspiriše, reklamira i konačno poveže najkreativnije i najnovije vrste umjetnosti u to doba. Koncept „Ballet Russes“ okupio je i spojio veliki broj umjetnika, a neka od najznačajnijih imena su Léon Bakst, Alexandre Benois, Natalia Goncharova, Henri Matisse, Pablo Picasso i Georges Rouault. Historičarka Gabriella Di Milia spominje da je Diaghilev krug donio nove i svježije inovacije u historiju baleta, te potpuno promijenio lice zapadnjačkog baleta upravo zbog toga što je mnogo različitih umjetnika surađivalo sa različitim muzičarima. U tom smislu su umjetnici ovog kruga kako Di Milia dalje navodi kreirali koncepte i rješenja, koja su ubrzo nakon postala dio savremenog baleta, poput oštih, mehaničkih pokreta, apstraktnog scenskog dizajna i kakafonije muzičkih akorda.

Sa pojavom Prvog svjetskog rata prognati ruski umjetnici Goncharova i Mikhail Larionov pridružili su se Diaghilevom krugu za kojeg su dizajnirali razne kostime, te radili na inovativnom scenskom dizajnu koji su publici predstavili rusku futurističku estetiku. Većina Diaghilevih dizajnera radila je na isključivo jednom baletu/performansu, najviše na dva projekta, što govori o tome da se je na dizajnu radilo sa dosta pažnje i sa mnogo posvećenosti. Diaghilev sa druge strane nije želio da isključivo jedan dizajner radi na jednom projektu s obzirom da je cilj kruga bila suradnja između različitih umjetnika, te konstantna potraga za novim promjenama i inovacijama. Dokaz za ovo je njegov iskaz gdje se dotiče i predstavnika futurizma Marinettija:

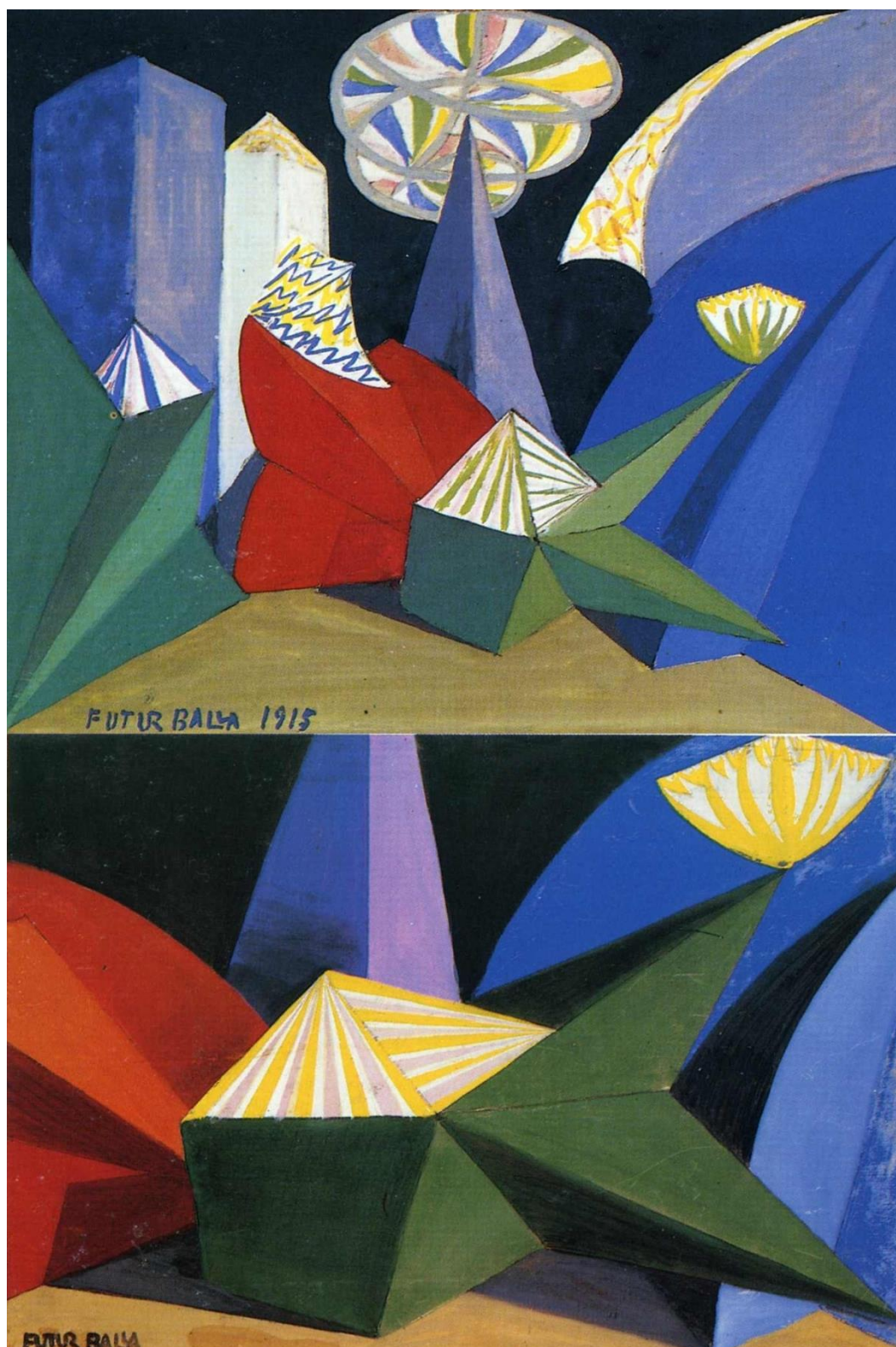
„Svake godine moramo stvoriti nešto novo za Pariz i ne smijemo biti manje moderni od Marinettijevog futurizma, to je posljednja riječ.“⁹⁹

Ono što je Diaghlieva najviše zanimalo u okvirima futurizma bili su teatarski eksperimenti. Godine 1915. Rim je postao njegovo privremeno stalno mjesto, tako da on tada stupa u kontakt sa Ballom i odmah ga angažuje za određene projekte vezane za scenski dizajn. Jedan od ovih je bio projekat za djelo „Fireworks“ Igora Stravinskog (slika br. 9) iz 1917. godine.

„Fireworks“ je bio kratki performans bez ikakvog plesa i bez ljudskih performerera. Ballino rješenje za ovaj performans bila je sintetička scena s obzirom da je naglasak bio na Stravinskijevom djelu. Ovo je postignuto putem svjetlosnih efekata koje je Balla sam kontrolisao iza scene i scenskog dizajna koji je u sebi sadržavao tipične futurističke elemente poput nejednakih geometrijskih, prizmatičnih oblika napravljenih od drveta, prekirivenih platnom i ukrašenim manjim elementima (cik-cak motivima, krakovima, tablicama) dinamičnih, jakih boja koji su se nalazili u samom centru scene i bili povezani sa svjetlosnim efektima. Jednostavna crna pozadina u određenim momentima je na nekim mjestima bila osvjetljena crvenim svjetlosnim zrakama, dok su ostala svjetlosna rješenja dolazila sa svih strana scene. Svjetla bi se tokom performansa u par navrata potpuno ugasila, osim onih koji su osvjetljavali unutrašnje konstrukcije koje bi tako iluzijom izgledale kao da lebde u zraku. Sjenke su u ovom i sličnim performansima također imale značajnu ulogu i da bi se proizvele Balla je napravio posebne aparate samo za njih. Sjenke bi u određenim trenucima pokrivale dijelove osvjetljenih konstrukcija da bi se dobila iluzija silueta. Ovaj njegov projekat poznatiji je i pod imenom „plastično dvorište“. Prema riječima Goldberg plastično dvorište je ustvari predstavljalo trodimenzionalnu verziju jednog od Ballinih slikarskih djela. Iako je performans trajao relativno kratko (pet minuta), prema Ballinim riječima, publika je svjedočila izmjenjivanju četrdeset i devet različitih postavki.¹⁰⁰ Ballino rješenje za ovaj projekat ipak je ostalo neslavno, ponajviše iz razloga što je scenski dizajn bio nemobilan i težak za ponovno postavljanje na drugim lokacijama. Osim toga prisutna publika scenski dizajn nije ni primjetila ili jednostavno nije bila spremna za ovakvo apstraktno futurističko eskperimentisanje unutar teatarske prakse.

⁹⁹ Amanda L. Mitchell. „ *Finding Futurist Fashion: Lost Links to Haute Couture*“ (završni diplomski rad, The Florida State University, 2004.), 42.

¹⁰⁰ RoseLee Goldberg. *Performance Art – From Futurism to the Present*, 24-25.



slika br. 9

Giacomo Balla

Kinetička scena (plastično dvorište) za Stravinskijev projekat "Fireworks"

ulje na platnu, 1917.

Osim Balle, Diaghilev je također angažovao i Depera za dizajniranje čak trideset i pet kostima za nešto veći projekat od „Fireworks“ – „The Song of the Nightingale“¹⁰¹, operu-balet, koju je također radio Stravinski. Prema riječima Gabrielle Belli, ovaj projekat Deperu je dao šansu da svoje teorijske futurističke ideje, koje je i spomenuo u manifestu „Futurist Reconstruction of the Universe“, pretvori u praksu, te mu je omogućio pristup magijskom svijetu bajki sa kojima se tada upoznao po prvi put.¹⁰² Za svrhu ovog performansa Depero počinje dizajnirati tzv. magične, mehaničke kostime koji su bili napravljeni na okviru ili metalnoj žici. Kostimi su dizajnirani od providnog materijala dosta svijetlih nijansi. Depero je i u jednoj od svojih izjava izjavio da će kostimi biti napravljeni tako da se otvaraju i zatvaraju, te da će za razliku od ranijih mehaničkih kostima imati mnogo novih pokreta ruku, šaka, stopala, nogu, te da će moći samostalno podići i spustiti svoju kapu simultano sa ritmom bučnih instrumenata. Iako je Depero detaljno opisao kostime u teoriji, većina njih, poput onih za performans „Mimismagia“, nikada nije realizirana. U projektu za drugi performans „La Chant du Rossingol“, Depero bez ikakvih skica počinje praviti figure-kolaže od papira poput dvorskih dama sa kineskim maskama, cilindričnih rukava i pregrađenih glava i u konačnici dehumaniziranih, iskrivljenih tijela koje možemo povezati sa rješenjima iz njegovih ranijih projekata. Deperovi kostimi i scenski dizajn su se Diaghilevu dopali, ali njihova izrada ipak je odgođena. Diaghilev ubrzo napušta Rim i odlazi za London i Pariz, a na Deperov projekat vraća se tek nakon nekoliko godina. Iako u konačnici izrađeni, Deperovi kostimi i scenski dizajn nikada nisu bili korišteni i svoje mjesto pronašli su u ostavi da bi na kraju bili uništeni. Još jedan zanimljiv performans za kojeg je Diaghilev angažovao Depera bio je „Les Contes Russes“, u kojem je Depero konstruisao kostim mehaničnog viteškog konja. Niti ovaj kostim nije doživio izradu a ni pohvale – Diaghilev nije bio zadovoljan maketom kostima koju mu je Depero pokazao u ateljeu, te ju je navodno i uništio. Izgleda da je futuristička promjenjiva ekscentričnost po kojoj je Depero bio itekako poznat, dovela do toga da futuristički kostimi nikada ne postanu slavni, niti dio „Ballet Russes“ scene.

¹⁰¹ Bajka *Slavuj* ili *Pjesma Slavuja* prvi put je objavljena 1843. godine. U središtu radnje je kineski car kojem je od pjesme pravog slavuja draža ona od mehaničkog. Andersen je inspiraciju za ovu bajku navodno pronašao u vlastitim osjećanjima prema opernoj pjevačici Jenny Lind.

¹⁰² RoseLee Goldberg, *Performance Art – From Futurism to the Present*, 25.

3. ZNAČAJ I ULOGA SCENOGRAFIJE I KOSTIMOGRAFIJE U KONCEPCIJI FUTURISTIČKIH IDEJA

3.1 OD ANTI-NEUTRALNOG ODIJELA DO ROBOT-KOSTIMA

Kada pričamo o kostimografiji unutar jednog performansa/predstave svjesni smo da se kostimi dizajniraju u skladu sa manifestom, idejom, performansom, te moraju odgovarati glumcima ili umjetnicima koji ih nose. Kostimografija se u performansu najviše koristi kako bi se poboljšao potencijal ili efekat performansa i performerera, te upotpunio ukupni dojam scenografije. Ukoliko performans nema narativa, onda se kostimografiji daje veći značaj, s obzirom da se od publike tada traži da analizira značenje određenog kostima, tj. komunikacija, razmjena ideja i vizualnih narativa se identirificira kroz kostimografiju. Futuristički eksperimenti sa kostimografijom imaju bitnu ulogu jer putem njih shvatamo ideju/e performansa.¹⁰³ U knjizi *The Semiotic of Theatre* i autorica Erica Fischer-Lichte navodi da kostimi – *jedinice formirane materijalom, bojom i formom*, imaju poseban značaj u teatarskom sistemu i da mogu da predstavi/performansu daju jedno ili više značenja, te da bez kostima neki performansi uopšte nisu mogući za izvesti.¹⁰⁴

Futurističke psihološke i vizualne senzacije napravile su revoluciju u historiji kostimografije kao i u njenom značenju kako unutar urbanog, javnog mjesta tako i u teatru unutar kojeg se određeni performans izvodi. Futuristi su, čini se, više zapamćeni i spominjani zbog kostimografskih rješenja unutar teatra, nego zbog direktnijih imperesija na svakodnevni modni dizajn kojem su također posvetili pažnju. Kada opisujemo futurističke kostime, onda pričamo o eskperimentisanju sa geometrijskim oblicima, ali također i o robotskom dizajnu, kao i tzv. „odjeći buke i kretanja“. U knjizi *Futurist Performance* Michael Kirby navodi da su *mehanizacija i deformacija bile centralne uloge futurističke kostimografije*, te također spominje futurističku tendenciju ka nehumanom i apstraktnom.¹⁰⁵ Ako uzmemo u obzir futuristički kult mašine i ranije spomenute performanse, jasno nam je da je futuristički teatar itekako istraživao mehanizaciju performerera čak i najviše kroz scenografiju, kostimografiju i slikarsku estetiku.

¹⁰³ Anna-Nicole Ziesche i Jessica Bug. "Fashion & Performance: Materiality, Meaning, Media" u: *Arnhem Fashion Biennale Catalogue 2013* (ur.) Lidewij Edelkoort (London: Collage of Fashion, 2013.).

¹⁰⁴ Erica Fischer-Lichte. *The Semiotics of Theater*. (Indiana: Indiana University Press, 1992.), 86.

¹⁰⁵ Michael Kirby. *Futurist Performance*. (New York: PAJ Publications, 2001.), 118.

Razlog za ovo, kako je prije navedeno, bio je ogromni i brzi razvoj tehnologije i industrijalizacije unutar kojeg su futuristi pokušali da naprave vezu između čovjeka i mašine, te da izgled mašine spoje sa ljudskim identitetima kroz personifikaciju lokomotiva, pisaćih mašina, automobila, aviona itd. Kirby navodi da su futuristi bili jedini koji su ove ideje postavili na scenu, dok su drugi teatarski stručnjaci samo teoretizirali slične ideje.

Kao što je ranije navedeno, tendencija futurista da se otvore javnosti značila je aktivnu angažovanost unutar društva. Futuristi su se pojavljivali na raznim događajima kako bi promovisali svoju umjetnost i futurističke ideje, pa su samim tim željeli da se u javnosti pojave u modernom, drugačijem – futurističkom maniru. Njihovo pojavljivanje na ulicama i u teatrima, pa samim tim i prvim futurističkim noćima ostalo je prepozantljivo i po njihovom načinu oblačenja. Kao i njihova umjetnost, način njihovog oblačenja trebao je da šokira publiku. Kako Amanda L. Mitchell u svojoj master tezi „Finding Futurist Fashion: Lost Links to Haute Couture“ navodi: „Ballini prvi eksperimenti sa odjećom prepoznatljivi su po linearnim optičkim uzorcima i agresivnim bojama. Balla je najviše kreirao muška odijela koja je nosio kako i on tako i drugi futuristi.“¹⁰⁶ U manifestu „The Antineutral Suit: Futurist Manifesto“ iz 1914. godine Balla u fokus stavlja tzv. „anti-neutralno odijelo“ (slika br. 10) koje je u svojoj funkciji prvenstveno bilo namijenjeno isključivo članovima i osnivačima futurizma. Zamišljeno je, dakle, da ga futuristi nose tokom njihovih intervencijskih aktivnosti. Anti-neutralno odijelo trebalo je da postane jedna od glavnih kostimografskih kreacija koje su futuristi zamislili da koriste u svrhu javne prezentacije. Tako su Marinetti, Balla i Cangiullo imali u planu obući anti-neutralna odijela na proteste održane na Univerzitetu u Rimu 11. i 12. decembra 1915. godine, no samo je Cangiullovo uspjelo biti potpuno izrađeno, te ga je on jedini i nosio. Trojica futurista su ustvari htjela prouzrokovati demonstracije tako što su imali za cilj da prekinu predavanje profesora Giuseppea Chioventa,¹⁰⁷ za koga su smatrali da je neutralist i da je više okrenut ka Njemačkoj nego Italiji. Pretvarajući se da su studenti, ušli su na fakultet i onda je Cangiullo skočio pred publiku u anti-neutralnom odijelu, boje italijanske zastave (crvena, bijela i zelena) koje je bilo upotpunjeno beretkom sličnih boja sa srebrenom zvijezdom. Pojava ove „žive zastave“ ostavila je dojam na publiku, koja je imala različite reakcije. Cangiullija su studenti potom nosili u zraku,

¹⁰⁶ Amanda L. Mitchell. *Finding Futurist Fashion: Lost Links to Haute Couture*, 56.

¹⁰⁷ Giuseppe Chioventa (1872.-1937.) – italijanski akademik i pravnik.

pokazivajući svoje oduševljenje.¹⁰⁸ Anti-neutralno odijelo se u svom dizajnu i konceptu poistovjećuje sa pridjevima koji se najviše vežu za ideologiju futurizma – dinamično, neproporcionalno, fragmentirano, nejednako, šokantno. Anti-neutralno odijelo prepoznatljivo je po asimetričnoj kragi i reveru, ali također i po asimetričnom sakou sa samo jednim dugmetom. Ove karakteristike najbolje možemo vidjeti na fotografiji (slika br. 11) koja prikazuje Ballu obučenu u anti-neutralno odijelo vjerovatno u njegovom ateljeu kao i na fotografiji (slika br. 12) gdje Balla pozira u „plastičnom dvorištu“ zajedno sa svojim kćerkama u anti-neutralnom odijelu.

Osim Balle, treba izdvojiti i futuristu Fortunata Depera, koji je dizajnirao poznate, prepoznatljive futurističke sakoe (slika br. 13) koje su futuristi također javno nosili. Poznata je fotografija koja prikazuje Depera, Ballu i Guglielmoa Jannellija¹⁰⁹ ispred Eiffelovog tornja u Parizu iz 1925. godine upravo u ovim jarko obojenim uzorcima futurističkih sakoa. Deperovi sakoi mogu se primjetiti i na fotografiji koja prikazuje Depera i Ballu u Torinu 1924. godine. Mitchell navodi da su sakoi itekako bili primjećeni što govori i činjenica da su futuristi platili hotelski smještaj poklonivši jedan od njih.¹¹⁰ Koloritne šeme bile su najšokantniji element ovih sakoa, a futuristi su ih koristili sa jasnom namjerom da nametnu netradicionalni ukus u oblačenju.¹¹¹

Uloga spomenutih kreacija bila je potpuna jedino ukoliko su ih nosili članovi futurizma. Značaj kreacija, sa druge strane, ogleda se kroz tendenciju futurista da dodatno naglase futurističke ciljeve i ideje. Kreacije su dakle trebale da dodatno šokiraju publiku, ali isto tako da promovišu estetiku futurizma i to upravo kroz uzorke koji su direktno prenošeni sa futurističkih slikarskih djela. U ovim uzorcima vidimo futurističku tendenciju ka dinamizmu, jarkim bojama, apstrakciji, i sl.

Tendencija za pravim kostimografskim rješenjima najviše se ogleda kroz performanse mehaničkih pokreta i kulta mašine. Unutar ovih i sličnih performansa kostimografija postaje obavezni element performansa, dakle, bez kostima performans nije izvodljiv, što znači da je kostimografija igrala značajnu ulogu u futurističkom performansu.

¹⁰⁸ Amanda L. Mitchell. *Finding Futurist Fashion: Lost Links to Haute Couture*, 56.

¹⁰⁹ Guglielmo Jannelli (1895.-1950.) – futurista, italijanski pjesnik i književnik.

¹¹⁰ Amanda L. Mitchell. *Finding Futurist Fashion: Lost Links to Haute Couture*, 56.

¹¹¹ *Ibid.*, 57.



slika br. 10

Giacomo Balla

Futurističko anti-neutralno odijelo

1913-1918



slika br. 11

Giacomo Balla u anti-neutralnom odijelu

Fotografija, 1910.



slika br. 12

Balla pozira u „plastičnom dvorištu“ zajedno sa svojim kćerkama u anti-neutralnom odijelu.

fotografija

Kostimografski dizajn, specifični interes koji je dijelilo više od pola različitih članova futurizma, mijenjao se od člana do člana, a često je zavisio i od prirode teatarskog eksperimenta. Kostimografska rješenja na početku pokreta bila su manje apstraktna nego ona koja su predstavljena kasnije, kada se radilo na estetizaciji mašine. Kostimi su u futurizmu često bili dio cjelokupnog scenskog doživljaja. Futuristi su vjerovali da mehanizacija performerera, tj. spajanje ljudskih osobina sa mehaničkim može da performerera spoji sa scenografskim elementima, i samim tim publici pruži cjelokupnu ideju. U ranije spomenutom manifestu „Futurist Scenography“ Prampolini navodi da se *ovi asemblaži, nerealni šokovi, izobilje senzacija spajaju sa dinamičkom scenom i pokretnom arhitekturom* i da *oslobađaju metalne ruke, [...], puštaju esencijalnu, novu, modernu buku, dovode do vitalnog intenziteta scenske akcije, [...]*.¹¹²

Kao što je ranije spomenuto, u praksi je ovaj dinamični kostimografski/scenografski dizajn postignut na dva načina: ili kroz korištenje mehaničkih marioneta, ili „pretvaranjem“ ljudskih performerera u mašinu. Oba načina su bila aktuelna i poslužila kao eksperiment. S obzirom da marionete ne možemo analizirati kao kostimografska rješenja, osvrnut ćemo se na drugu tezu. Inspiracija za izradu mehaničkih kostima pored futurističkih ideja također su bile i odlike umjetnosti kubizma, umjetničkog pokreta koji je zagovarao sličnu ideju kao futurizam. Kostimografske kreacije vremenom su se mijenjale, uglavnom, jer su futuristi nakon par izvedenih performansa shvatili njihove prednosti i mane. Nakon što je ustanovljeno da su kreacije u početku bile teško nosive i da je performerima bilo zahtjevno izvesti određene pokrete u njima, rigoroznost ranijih futurističkih skica se s vremenom i smanjila. Futuristi su mehanizaciju performerera pokušali ostvariti transformacijom ljudske figure (performera) u neko novo stvorenje – robota. Kao što Mitchell navodi, sa ljudskim performerom na sceni kostim i drugi scenografski elementi postaju nezavisni jedni od drugih. Performer je čovjek postavljen unutar mehaničke atmosfere koji se prilagođava onome što ga okružuje i to upravo kroz kostim i pokrete. Dakle, da bi se prenijela ideja kulta mašine performer zavisi od kostima koji nosi, kao i od mehaničkih pokreta koje izvodi. Bez ovoga, performer je ustvari ljudsko biće koje je postavljeno u određeno okruženje i sa kojim se, takav kakav jeste, ne može povezati.¹¹³ Ova teza nam ustvari nagovještava značajnu ulogu kostimografije (nužno povezane sa scenografijom) unutar futurističkog performansa. Ona je neophodna za prenošenje određenih futurističkih ideja.

¹¹² Amanda L. Mitchell. *Finding Futurist Fashion: Lost Links to Haute Couture*, 33.

¹¹³ Ibid.

Ovo se najviše ogleda u prethodno spomenutom performansu „Anihccam del 3000“ u kojem je Depero kao bazu za izradu ovih kostima koristio cilindrične oblike koji su prekrivali glavu, torzo, ruke i noge performerera. Kostim je trebao da dočara efekat čovjekolike mašine, robota, ustvari kiborga - potpunu mehanizaciju ljudskog tijela koju je Depero mnogo spominjao i u svojim manifestima.¹¹⁴



slika br. 13

Fortunato Depero

Muški svečani prsluk (oko 1924.)

vuna i platno, pr. kolekcija, Milano

¹¹⁴ Matthew Causey. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. (New York: Routledge, 2006.), 86-87.

Naravno, postoje performansi u kojima kostimografija nema veliku ulogu, tj. performansi gdje performer ne mora nositi kostim kako bi određena ideja bila prenešena publici. Performansi „Macchina Tipografica“ i „Dance of Aviatrix“ koji su prethodno spomenuti, se također ubrajaju u performanse koji su vezani za mehaničke pokrete i kult mašine, ali se kostimografski razlikuju od „Aniham del 3000“. Naime, ukoliko pogledamo crtež za performans „Macchina Tipografica“ (slika br. 3) primjetit ćemo da je performer obučen u smoking odjelo sa šeširom na glavi. Dakle, kostimografsko rješenje za ovaj performans nije ekstravagantano kao što je to slučaj u „Aniham del 3000“. Ono što je značajnije za ovaj performans jeste da su svih dvanaest performera zajedno gotovo dočarali veliku mašinu sa mnogo dijelova, a potom stimulirali njen rad pokretima ruku i proizvodnjom određenih zvukova.¹¹⁵ Mitchell navodi da Balla ovim performansom nije želio da negira ljudsko prisustvo, već da naglasi spoj čovjeka i mašine.¹¹⁶

Ukoliko se ponovo osvrnemo na performans „Dance of Aviatrix“ jasno nam je da je plesačica-performer većinom zadržala ljudski izgled, osim što je na grudima imala propeler, na glavi bijelu kapu i što joj je lice bilo obojeno bijelom bojom, što je sve zajedno svakako specifično kostimografsko rješenje. Dakle, plesačica nije u potpunosti obučena u robot-kostim, ali nije ni bez kostima. Naglasak ovog performansa, slično kao i u „Macchina Tipografica“ svakako nije na kostimu, već na koreografiji, mehaničkim pokretima i onomatopejskim zvukovima.

¹¹⁵ RoseLee Goldberg. *Performance Art – From Futurism to the Present*, 22.

¹¹⁶ Amanda L. Mitchell. *Finding Futurist Fashion: Lost Links to Haute Couture*, 33.

3.2. OD SINTEZE SCENE DO DINAMIKE SCENE

Scenografija u futurističkom performansu imala je veliki značaj i veliku ulogu, te su joj futuristi posvetili dosta pažnje, ponajviše kroz manifeste. Scenografija se od performansa nikada ne može odvojiti, a njena uloga svakako jeste da se publici zajedno sa kostimografijom lakše prenesu željene ideje. Scenografija futurističkog performansa pravu revoluciju doživljava tek nakon 1915. godine sa objavom Prampolinijevog manifesta iz 1915. godine „Futurist Scenography“ u kojem naglašava:

„Asemblaži, nestvarni šok, izobilje različitih senzacija kombinovanih sa dinamičnom arhitekturom pozornice pokrenut će i osloboditi metalne ruke koje uništavaju plastične avione, proizvode modernu buku, naglašavaju intenzivnost scenske akcije“¹¹⁷

Prampolini u manifestima ne koristi termine „scenografija“ i „teatarski ukrasi“, već unosi novi termin – scenotehnika koju više povezuje sa arhitekturom nego sa slikarstvom i samim tim počinje da tretira scenografiju na inovativniji, moderan način.¹¹⁸ U skladu sa ovim, Ruth Markus navodi da najvažnija i najrevolucionarnija ideja futurističkog scenografskog dizajna leži u Prampolinijevoj distinkiciji između tradicionalne scenografije koju je on nazivao „objektivnom“ i futurističke scenografije koju je nazivao „subjektivnom“.¹¹⁹ Futuristička scenografija nastaje sintezom svih ekspresivnih stanja, koja imaju zadatak da teatarsku scenu pretvore u apstraktni, magični prostor. Markus također navodi da zatim taj prostor nesvjesno komunicira sa publikom i to kroz korištenje raznih geometrijskih oblika, jarkih boja, pokreta i svjetlosnih efekata koji, zajedno, kreiraju određeno, specifično „stanje uma“. Prampolini je vjerovatno bio inspirisan Freudom koji je u to vrijeme bio itekako poznat i čitan u Italiji. Prampolinijevo „stanje uma“ i scensko iskustvo moglo je biti postignuto samo jednom, s obzirom da nijedan performans nije bio snimljen ili dokumentovan u bilo kakvom smislu.¹²⁰

¹¹⁷ Ruth Markus. „Futurist Scenography: From Revolutionary Theory to Practice“ na *Academia.edu* - http://www.academia.edu/9850325/Futurist_scenography, 160. (pristup: 29.10.2018.)

¹¹⁸ Urednici. „Enrico Prampolini. Futurism, Stage Design and the Polish Avant-Garde Theatre“ na *MS – Muzeum Sztuki* - <https://msl.org.pl/en/exhibitions/archive-exhibitions/enrico-prampolini--futurism-stage-design-and-the-polish-avant-garde-theatre,2287.html> (pristup: 29.10.2018.)

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ruth Markus. „Futurist Scenography: From Revolutionary Theory to Practice“ na *Academia.edu* - http://www.academia.edu/9850325/Futurist_scenography, 160. (pristup: 29.10.2018.)

Najvažniji elementi za Prampolinija bili su: riječi, pokreti, svjetlosni efekti i zvukovi, koji su skoro uvijek bili uključeni u performanse *variety* teatra. Sinteza svih ovih elemenata ustvari predstavlja glavnu ideju futurističke scenografije. Sa druge strane, Marinetti, koji se zalagao za značaj istih elemenata, ipak je htio da stavi fokus da svaki performans treba da ima zabavni karakter, pa je u skladu sa tim osim navedenih elemenata unutar futurističke scenografije često ubacivao i marionete, mehaničke elemente, najnoviju tehnologiju i sl.¹²¹ Dokaz za ovo jeste prethodno spomenuti performans „Piedigrotta“ gdje se na sceni, ispred Marinettija nalazio stol sa telefonom, nekoliko daski i čekića.

Prema Willard Bohnu u knjizi *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*, futuristička scenografija se može podijeliti u tri teze: „sceno-synthesis“ (dvodimenzionalno scensko okruženje), „sceno-plastic“ (trodimenzionalno scensko okruženje) i „sceno-dynamic“ (četverodimenzionalno scensko okruženje).¹²²

Scenografsko rješenje „sceno-synthesis“ možemo primijetiti u performansu „Anihccam del 3000“, gdje su futuristi kao pozadinu postavili reprodukciju modernog, mehaničko-metalnog grada.¹²³ Performans je potom održan ispred ove pozadine, a njena uloga svakako je bila da se ideja performansa naglasi još više. Ako zamislimo ovaj performans bez ove pozadine, dakle samo sa robot-kostimima publici će ideja biti prenešena, ali ako vizualiziramo robot-kostime zajedno sa tom reprodukcijom u pozadini jasno nam je da je poptuno scensko iskustvo postignuto, i da će ideja biti jasnija. Ista ideja primjeti se i u performansu „Macchina Tipografica“ i to kroz natpis TIPOGRAFICA koji sam prethodno analizirao. Uloga natpisa također je značajna za prenošenje futurističkih ideja i potpuniji performans. „Sceno-plastic“ rješenje očigledno je u performansu „The Merchant of Hearts“ gdje su, u scenski prostor, postavljene trodimenzionalne marionete. Scenografsko rješenje sceno-dinamike jeste najrevolucionarnija i najzahtjevnija ideja futurističke scenografije. Četverodimenzionalna „sceno-dynamic“ scena podrazumijeva tzv. dinamičku, plastičnu arhitektonsku scenu koja se najbolje prepoznaje po dinamizmu i svjetlosnim efektima. Ova ideja, prema riječima Ruth Markus u eseju „Futuristička Scenografija: Od Revolucionarne Teorije Do Prakse“, korijene pronalazi u Wagnerovoj teoriji „Gesamtkunstwerk“ (potpuno

¹²¹ Ibid.

¹²² Willard Bohn. *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*. 123.

¹²³ Ruth Markus. „Futurist Scenography: From Revolutionary Theory to Practice“ na *Academia.edu* - http://www.academia.edu/9850325/Futurist_scenography, 160. (pristup: 29.10.2018.)

umjetničko djelo) i u Kandiskijevoj teoriji „Synesthesia“ iz 1910. godine koja deklarira da simulacija jednog čula provocira simulaciju nekog drugog čula. U ovoj teoriji Kandisky posebno zagovara da boja može da isprovocira čulo zvuka, a da kada se spoje zajedno na sceni, efekat može da probudi fizičke i psihičke reakcije kod publike.¹²⁴ Markus Prampolini, poznati futuristički scenograf, ove teorije podržava i to se posebno vidi u objavi njegovog manifesta „The Color of Sound“ iz 1913. godine. Prampolini je vjerovao da svjetlosni efekti u ljudima mogu probuditi emocije koje ni najiskrenija umjetnost nije mogla. U istom manifestu on navodi da svjetlosni efekti moraju da osvijetle scenu koliko je god to moguće i da scena ne treba da bude oslikana, već „obojena“ svjetlom različitih boja. U njegovom performansu iz 1928. godine „Sveta Brzina“, čitav scenski dizajn bio je bijel da bi tokom performansa postao „obojen“ svjetlosnim efektima različitih boja. Sve do futurističkog performansa svjetlo/reflektori u tradicionalnim teatarskim praksama imali su zadatak da osvijetle jedan dio scene ili jednog glumca ili da se poboljša atmosfera određenog dijela predstave, ali u futurističkom teatru svjetlo i svjetlosni efekti ustvari postaju nositelji predstave – stalni, a ne privremeni dio predstave/performansa. S obzirom da je jedna od najznačajnijih futurističkih ideja bila dinamizam, futuristi su vjerovali da upravo svjetlo, odnosno svjetlosni efekti, najbolje mogu da predstave futuristički koncept dinamične scene s obzirom da je mehanički pokret stvarnog performerera zahtijevao konstantno razmještanje scenskog dizajna, dok je svjetlo uspjelo da stvori konstantnu iluziju transformacije i kretanja.

Dinamička/plastična scena ili plastično dvorište realiziralo je Prampolinijevu ideju potpunog odsustva ljudskih performerera. Kako god, ova ideja bila je dosta problematična navodi Bohn. Ideja dinamičkog i stalno promjenjivog scenografskog seta bila je tehnički nemoguća iz raznih razloga, ali ponajviše zato što nisu postojali materijali koji bi se mogli kretati sami od sebe. Jedan od razloga bio i taj što su futuristička plastična dvorišta bila prevelika za tadašnje teatarske scene.¹²⁵ Svakako ranije spomenut performans „Fireworks“ jeste ostvaren te se i dalje bilježi kao revolucionarni futuristički performans koji je koliko-toliko uspio da prenese ideju dinamičke scene i fascinantnih svjetlosnih efekata.

¹²⁴ Ibid. 162.

¹²⁵ Willard Bohn. *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*. 126.

ZAKLJUČAK

Futurističku teoriju pamtimo kao teoriju dinamizma, simultanosti. Oba koncepta su međusobno povezana i nemoguće ih je posmatrati odvojeno. Fenomen simultanosti, koji je prije futurizma bio provučen kroz ideju kubizma, postao je glavni faktor futurističke umjetnosti, a izgrađen je na samoj teoriji dinamizma. Futurizam je ustvari aktuelna ideologija vremena u kojem je nastala - dakle, da bismo razumjeli umjetnost futurizma i njegove revolucionarne, radikalne, ponekad destruktivne stavove, prvenstveno moramo razumjeti i historijski kontekst u kojem ovaj pokret nastaje. Iako su jako bili zainteresirani za medij performansa, futuristi mu kroz svoje djelovanje nikada nisu pristupili u onom pravom smislu kojeg poznajemo u periodu od 1960-ih godina. Medij performansa u futurizmu čvrsto se držao teatarske prakse, da bi na određene trenutke oživio unutar predstava, plesa, javnih govora, izložbi i sl. Tek je u kasnim dvadesetim godinama 20. stoljeća medij performansa u futurizmu prepoznat kao zaseban medij kada su futuristi počeli da koriste performans kao sredstvo za provokaciju političkog, društvenog i kulturnog okruženja. Kroz teatarsku praksu i eksperimentalni performans futuristi su veliku pažnju posvetili sintezi raznih umjetničkih medija među kojom se i našao dizajn – scenski i kostimografski.

Tendenciju za kostimografijom futuristi pokazuju gotovo na samim počecima. Kostimografski futuristički razvoj može se analizirati kroz teoriju svakodnevnog modnog dizajna. Futuristički modni dizajn se u svojoj ideji suprotstavlja onom tradicionalnom, a najviše se ogleda kroz jarke, dinamične boje, specifične geometrijske oblike, te nejednake rezove. Futuristi su željeli da svoje ideje i, često, motive sa slikarskih djela, prenesu na modni dizajn, pa nas samim tim modni uzorci uopšte ne trebaju iznenaditi. Futuristički modni dizajn uveliko naglašava i tendenciju ka kostimografskom. On postaje kostimografski onda kada u svojoj ideji postaje gotovo nenasiv. Svjetlo dana ugledao je samo na tijelima par futurista koji su na javnim događajima pronosali Ballino anti-neutralno odijelo i Deperove svečane prsluke. Mnogobrojne, radikalnije kreacije ipak su ostale samo puke ideje – skice u futurističkim ateljeima. Za futuriste je modni dizajn bio od velikog značaja, te je bio u rangu sa glavnim umjetničkim medijima poput slikarstva, arhitekture i književnosti. Futuristi su željeli da slikari i arhitekti osmisle i dizajniraju ženske kreacije direktno prenoseći vlastite ideje sa svojih platana i papira na dizajn. Ženska

moda u očima futurista nikada nije bila dovoljno ekstravagantna, pa su tako ubrzo nastale i tzv. trodimenzionalne kreacije – žena i ženska moda kao eksplicitni prenosilac futurističkih ideja (šušir u obliku mitraljeza, različite cipele, različita dužina rukava, i sl.). Trodimenzionalne kreacije otvaraju vrata ka konkretnim kostimografskim futurističkim rješenjima, a najpoznatiji svakako jeste robot-kostim. Znajući koliko su futuristi bili očarani novim tehnologijama i idejom robot-čovjeka, bilo je samo pitanje vremena kada će jedan takav kostim i nastati. Robot kostim podrazumijeva teško nosivi, predimenzionisani, metalni kostim, koji, kada bi se navukao, treba da performera „pretovori“ u robot-čovjeka. Robot-čovjek je ustvari futuristička ideja modernog čovjeka koji umjesto isključivo ljudskih ima i mašinske odlike. Robot kostim se u futurizmu isključivo koristio u performansima koji se odlikuju mehaničkim pokretima poput navedenog *Annicham del 3000*. Unutar drugih performansa futuristi su koristili i smoking odijela, te kostime inspirisane futurističkim modnim dizajnom, poput onih u performansu *Merchant of the Hearts*.

Razvoj futurističke scenografije također se može početi analizirati od samih početaka pokreta. Scenografija u počecima futurističkog performansa nikada nije bila u prvom planu, štaviše, dugo vremena nesvjesno je uticala na recepijente, a futuristi su je nikada nisu htjeli stavljati u prvi plan. Kako god, iako na prvi pogled neprimjetna, scenografija je na futurističkoj sceni uvijek bila prisutna. Ona se na počecima futurističkog performansa ogleda kroz lagano osvjetljavanje prostora ili scene, slikarska djela i futuristički bučni instrumenti se u futurističkim večerima iznose na binu, te im se osim scenografskog daju i nova značenja. U performansima poznatim po deklamaciji, vrlo često su prisutni tehnološki rekviziti (telefon, štamparska mašina, mašinski elementi, paneli i sl). Zajedno sa kostimografijom, scenografija je recepijentima nesvjesno prenosila futurističke ideje, a posebno jednu od onih najznačajnijih – kult mašine i mehanički pokret. Dokaz da je scenografija futuristima bila od velikog značaja jeste činjenica da u dvadesetim godinama 20. stoljeća scenografija ustvari postaje glavni i jedini element futurističkog performansa – ona postaje performans, a ovo se najbolje ogleda pojavom kinetičke scene, ustvari plastičnog dvorišta, koje se mehanički pomjera samo od sebe i zajedno sa svjetlosnim instalacijama uranja u senzaciju mehaničkih pokreta i performansa bez performeru.

Zaista je kostimografski i scenografski dizajn unutar futurističkog performansa služio kao vizuelni aparatus mnogih teza iz futurističkih manifesta. Spojem ova dva elementa, publika je jasno mogla vidjeti i vizuelno doživjeti sve ono za šta se ovaj revolucionarni avangardni pokret

zalagao. Iako su u teoriji futuristi dizajnu posvetili mnogo pažnje, samo mali dio rješenja je realiziran. Futuristički dizajn koji je aktuelan, moderan i radikalan čak i u sadašnjosti većinom je ostao „zatvoren“ na papiru, a čini se da je svoju slavu pronašao u visokoj modi (haute-couture) 21. stoljeća.

BIBLIOGRAFIJA

KNJIGE

- Apollonio, Umbro. *Futurist Manifestos*. New York: Viking Press, 1973.
- Benson i Forgács. *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*. London: The MIT Press, 2002.
- Berghaus, Günter. *Futurism and the Technological Imagination*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Birger, Piter. *Teorija Avangarde*. Beograd: Narodna knjiga Alfa, 1998.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso Books, 2012.
- Bohn, Willard. *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2004.
- Brandsetter, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Braun, Emily. *Futurist Fashion: Three Manifestoes*. New York: College Art Association, 2010.
- Breward, Christopher. *The Culture of Fashion*. New York: Manchester U.P., 1995.
- Causey, Matthew. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. New York: Routledge, 2006.
- Cerutti i Sgubin. *Futurismo, moda, design: la ricostruzione futurista dell'universo quotidiano*. Gorizia: Musei Provinciali di Gorizia, 2009.
- Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art*. Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Crispolti, Enrico. *Il Futurismo e la Moda*. Venecija: Marsilio Editori, 1986.
- Daly i Insinga. *The European Avant-Garde: Text and Image*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- De Maria, L. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1968.
- Duffey, Alexandra. *Confronting the Boundaries of Art and Recovering the Futurist Legacy: The Futurist Avant-Garde and Avant-Garde Dance of the 1960s*. New York: Barnard College, 2010.
- Edelkoort, Lidewij. *Arnhem Fashion Biennale Catalogue 2013*. London: Collage of Fashion, 2013.
- Edwards i Wood. *Art of the Avant-Gardes*. New Heaven i London: Yale University Press, 2004.
- Fischer-Lichte, Erica. *The Semiotics of Theater*. Indiana: Indiana University Press, 1992.
- Flint, R. W. *Marinetti: Selected Writings*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1972.
- Gnoli, S. *Un secolo di moda italiana: 1900-2000*. Rim: Meltemi Editore, 2005.
- Goldberg, Rose Lee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Harrison i Wood. *Art in Theory 1900-1990 (An Anthology of Changing Ideas)*. New York: Blackwell Publishers Inc, 1992.

- Hulten, Pontus. *Futurism and Futurisms*. New York: Abbeville Press, 1986.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. California: PAJ Publications, 1986.
- Martin, Sylvia. *Futurism*. Koln: TASCHEN GmbH, 2006.
- McCaren, Felicia. *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Rainey, Poggi i Wittman. *Futurism: An Anthology*. New York: Yale University Press, 2009.
- Schulman, Dietrich. *Avant-Garde/Neo Avant-Garde*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005.
- Sell, Mike. *Avant-Garde Performance and Material Exchange: Vectors of the Radical*. Florida: ASTD Press, 2011.
- Taylor, Joshua. „Introduction: Futurism: Dynamism as the Expression of the Modern World“ u: *Theories of Modern Art* (ur.) Herschel B. Chipp. Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Troy, Nancy J. *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Yarwood, Doreen. *The Encyclopedia of World Costume*. New York: Charles Scribner's Sons, 1978.

ESEJI & DISERTACIJE

- Berghaus, Günter. „From Futurism to Neo-Futurism: Continuities and New Departures in Twentieth-Century Avant-Garde Performance“ u: *Avant-Garde/Neo Avant-Garde* (ur.) Dietrich Schulman Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005. 205.
- Day, Gail. „Art, Love and Social Emancipation: On the Concept of Avant-Garde and the Interwar Avant-Gardes“ u: *Art of the Avant-Gardes* (ur.) Steve Edwards i Paul Wood. New Heaven i London: Yale University Press, 2004. 322.
- Gaborik, Patricia. „From Italy and Russia to France and the U.S.: “Fascist Futurism and Balanchine’s “American” Ballet““ u: *Avant-Garde Performance and Material Exchange: Vectors of the Radical*. (ur.) Mike Sell. Florida: ASTD Press, 2011. 23.
- Giacomo, Balla. „Futurist Men's Clothing: A Manifesto“ (1914) u *Futurism – An Anthology* (ur.) Rainey, Poggi, Wittman. London: Yale University Press, 2009. 194.
- Giacomo, Balla. „The Antineutral Suit: Futurist Manifesto“ (1914) u *Futurism – An Anthology*. Rainey, Poggi, Wittman (ur). London: Yale University Press, 2009. 202.
- L. Mitchell, Amanda. *Finding Futurist Fashion: Lost Links to Haute Couture*. Završni diplomski rad. Florida State University Libraries, 2004.
- Marinetti, F. T. „Manifesto of Futurist Dance“ u: *Futurism – An Anthology* (ur.) L. Rainey, C. Poggi i L. Wittman. London: Yale University Press, 2009. 234.
- Marinetti, F. T.. „The Variety Theater“ (1913) u *Futurism – An Anthology* (ur.) Rainey, Poggi, Wittman. London: Yale University Press, 2009. 159.

- Marinetti, F.T. „Dynamic and Synoptic Declamation“ u: *Futurism – An Anthology* (ur.) L. Rainey, C. Poggi i L. Wittman. London: Yale University Press, 2009. 219.
- Marinetti, F.T. „The Founding and Manifesto of Futurism“ u: *Futurism – An Anthology* (ur.) L. Rainey, C. Poggi i L. Wittman. London: Yale University Press, 2009. 49.
- Marinetti, Settimelli i Corra. „The Futurist Synthetic Theater“ (1915) u *Futurism – An Anthology* (ur.) Rainey, Poggi, Wittman. London: Yale University Press, 2009. 204.

WEB:

- Markus, Ruth. „Futurist Scenography: From Revolutionary Theory to Practice“ na Academia.edu - http://www.academia.edu/9850325/Futurist_scenography (pristup: 29.10.2018.)
- Nepoznati autor. „Art, Music and Performance Lecture: Futurist Theatre & Performance“: <http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/futurism/wp-content/uploads/2008/06/Futurist-Theatre-lecture.pdf> (pristup: 15.03.2018.)
- Ostashevsky, Eugene. „Italian Futurism and the Cult of the Machine“ na: *New York University: Projects*: <http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/thetitanic/pdf/ostashevsky-eugene.pdf> (pristup: 14.06.2018.)
- Puric, Biljana. „Importance of the Futurist Manifesto“ na: *Widewalls* - <https://www.widewalls.ch/futurist-manifesto/> (pristup: 20.04.2018.)
- Sykes, Immie. „Ubu Roi by Alfred Jarry“ na: *Theatre History Revision*: <http://theatrehistoryrevision.blogspot.com/2015/05/ubu-roi-by-alfred-jarry.html> (pristup: 13.05.2018.)
- Ziesche i Bug. „Fashion & Performance: Materiality, Meaning, Media“ na RMIT University – RMIT Design Hub: <http://designhub.rmit.edu.au/exhibitions-programs/fashion-performance-materiality-meaning-media> (pristup: 20.04.2018.)

POPIS ILUSTRACIJA

- Slika br. 1 - Umberto Boccioni - Futuristička večer u Milanu, karikatura, 1911.
Wiki Art – Visual Art Encyclopedia - <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/a-futurist-evening-in-milan> (pristup: 21.06.2018)
- Slika br. 2 - Russolo i njegov asistent Piatti sa bučnim instrumentima, fotografija, 1913.
Open Culture - <http://www.openculture.com/2018/03/the-original-noise-artist-hear-the-strange-experimental-sounds-instruments-of-italian-futurist-luigi-russolo-1913.html> (pristup: 21.06.2018)
- Slika br. 3 - Mehanički performer i crtež mehaničkih pokreta iz Balline futurističke kompozicije Macchina Tipografica, skica, 1914.
Hekman Digital Archive - <https://library.calvin.edu/hda/node/2181> (pristup: 21.06.2018)
- Slika br. 4 - Skica Ballinog dizajna za scenografski izgled futurističke kompozicije Macchina Tipografica, skica, 1914.
Hekman Digital Archive - <https://library.calvin.edu/hda/node/2180> (pristup: 21.06.2018)
- Slika br. 5 - Fortunato Depero - Kostimi za performans “Anihccam del 3000”, 1924.
Goldberg, RoseLee. Performance Art: From Futurism to the Present. New York, London: Thames & Hudson, 2005. 23.
- Slika br. 6 - Fortunato Depero - “Veliki divljak” – marioneta, ulje na platnu, 1917-1918.
Ayay - http://ayay.co.uk/background/futurist_art/fortunato_depero/the-big-wild/ (pristup: 21.06.2018)
- Slika br. 7 - Fortunato Depero - Mehaničke marionete iz 1917-1918., Casa Depero, Roverto, Italija.
Agritur Masi Brenta - <https://www.agriturismotrentinomb.com/index.php/en/surroundings/house-of-art-futurist-depero?jij=1540775718207> (pristup: 21.06.2018)
- Slika br. 8 - Prampolinijev i Casavolin performans “Prodavač Srcadi”, fotografija, 1927.
Goldberg, RoseLee. Performance Art: From Futurism to the Present. New York, London: Thames & Hudson, 2005. 23.
- Slika br. 9 - Giacomo Balla – Kinetička scena (plastično dvorište) za Stravinskijev projekat “Fireworks”, ulje na platnu, 1917.
Totally History - <http://totallyhistory.com/giacomo-balla-paintings/sketch-for-the-ballet-by-igor-stravinsky-fireworks-feu-d-artifice-1915-by-giacomo-balla/> (pristup: 21.06.2018)
- Slika br. 10 - Giacomo Balla - Futurističko anti-neutralno odijelo, 1913-1918.
Centre for the Aesthetic Revolution - <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2011/02/giacomo-balla-il-giardino-futurista-and.html> (pristup: 21.06.2018)
- Slika br. 11 - Giacomo Balla u anti-neutralnom odijelu, fotografija, 1910.
Pocasie Tunisko - <http://pocasitunisko.info/giacomo-balla-3532224727/> (pristup: 21.06.2018)
- Slika br.12 - Balla pozira u „plastičnom dvorištu“ zajedno sa svojim kćerkama u anti-neutralnom odijelu, fotografija.
Twitter - <https://twitter.com/rfeames/status/988392154224525312> (pristup: 21.06.2018)

- Slika br. 13 - Fortunato Depero - Muški svečani prsluk (oko 1924.), vuna i platno, pr. kolekcija, Milano.
Pinterest - <https://www.pinterest.com/pin/328692472784438044/> (pristup: 21.06.2018)