

UDK: 7.071GOTOVAC, T.(049.3)

Ljubica Anđelković Džambić

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Foxy Mister

Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković
(ur.), 2017, Tomislav Gotovac: Anticipator kriza – Kuda idemo ne
pitajte, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti

1. Uvod

Izdanje Tomislav Gotovac: Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte osmišljeno je kao glavna publikacija istoimene retrospektivne izložbe Tomislava Gotovca a.k.a. Antonija Lauera, otvorene u rujnu 2017. u Rijeci u povodu 80. godišnjice umjetnikova rođenja. Riječ je o knjizi nastaloj suradnjom teoretičara umjetnosti, kustosa i umjetnikâ, čiji tekstualni doprinosi slijede koncept kolažno postavljene izložbe. Knjiga je stoga sastavljena od raznorodnih, stilski hibridnih tekstova koje ujedinjuje namjera da se pokaže kako je Tomislav Gotovac tijekom pedesetak godina – od “društva stabilnosti” 1960-ih, sve do suvremenog društva globalne europske krize – umjetničkim djelovanjem anticipirao promjene unutar različitih sociokulturnih i političkih konteksta u kojima je stvarao.

Anticipacija krize, kako će mnogi od ovih tekstova pokazati, često se oblikovala kroz Gotovčeve umjetničke provokacije kojima je upozoravao na permanentnu nestabilnost subjekta, oblikovanoga kroz mijene vlastite samoidentifikacije, kao i kroz dinamičan odnos spram utjecaja sustava u kojem isti taj subjekt obitava i djeluje. Kolažni urednički pristup pokazuje se odgovarajućom formom za prikaz rada i osobnosti umjetnika čija se jedinstvenost temelji upravo na nomadskom i

tranzicijskom pristupu, otvorenom različitim medijima i umjetničkim vrstama. Gotovčev radikalni individualizam očitovao se ne samo u njegovoj očitoj provokativnosti (zbog koje je, kako će primijetiti jedna od autorica u ovoj knjizi, ostao u kolektivnoj svijesti zapamćen kao “onaj koji se skidao gol”) već i u mnogo suptilnijim umjetničkim intervencijama u raznolike žanrove i umjetničke vrste, čime se cjelokupan njegov rad pretvara u “dinamično polje promjena statusa i funkcija umjetnosti od medijske preko performativne i relacijske do postmedijske umjetnosti”, kako je istaknuto u uvodu knjige. Upravo će taj dubinski aspekt Gotovčeva umjetničkoga rada biti polazištem ili temom većine analiza u ovoj knjizi.

Kombinirajući različite interpretativne pristupe, analize i eseji objavljeni u ovome izdanju podijeljeni su konceptualno u četiri glavne tematske cjeline: dok se u prvome dijelu – “Memorija: moć umjetnika” razmatra status Gotovčeve antiumjetnosti, druga cjelina – “Film: eksperimentalni i/ili antifilm” predstavlja pokušaj sinteze filmskoga stvaralaštva i filmskih identiteta ovog umjetnika. Treći i četvrti dio knjige – “Između: taktički postmediji” te “Rekonstruirani subjekt: zavjera slike svijeta” donose veći broj tematski raznolikijih tekstova, primarno usmjerenih na performativni aspekt Gotovčeva umjetničkoga rada.



Tomislav Gotovac

Retrospektiva /
Retrospective

Anticipator kriza - Kuda idemo ne pitajte Crisis Anticipator - Don't Ask Where We're Going

MMSU, BIVŠA TVORNICA RIKARD
BENČIĆ, EX RIKARD BENCIC
FACTORY,

RIJEKA, 22.9. - 26. 11. 2017.

U suradnji s Institutom Tomislav Gotovac, Zagreb
In cooperation with Tomislav Gotovac Institute, Zagreb

Foto: Ne čujem, ne vidim i ne govorim (tri Majmuna), 1979.

Photo: No Hear, No See, No Speak (Three Monkeys), 1979

Kako izrazita intermedijalnost i eksperimentalni karakter velikog broja Gotovčevih radova ne dopuštaju strogu žanrovsku podjelu, tako će se i ovakva podjela tekstova pokazati tek načelnom, pa je možda točnije ustvrditi kako se u njima autorski interesi okupljaju oko prepoznatljivih čvorišta – ključnih obilježja umjetnikova rada i umjetničke osobnosti.

2. Nova tumačenja

Jedno od takvih obilježja, na koje će se osvrnuti više autora, bilo je i Gotovčevo umijeće pripovijedanja i tumačenja, ostvarivano u svakodnevnim, više ili manje slobodnim formama razgovora. Tekst Gorana Petercola i Gorana Trbuljaka, za kojeg je potonji na za-

grebačkom predstavljanju knjige sam ustvrdio kako ne posjeduje ozbiljnost pristupa ostalih tekstova te više nalikuje modelu u kojem "dvoje umjetnika traća trećega", svojom razgovornom formom temeljenom na memoarskom pristupu intuitivno će slijediti upravo tu omiljenu Gotovčevu formu. Smješteno na početak knjige, prisjećanje dvojice umjetnika na iskustvo rada i druženja s Gotovcem ujedno funkcionira i kao uvod u neke značajke važne za razumijevanje umjetnikova rada, kao što su osobita umjetnička perspektiva iz koje se život promatra i tumači kao film, pitanja individualnosti, transžanrovskog pristupa stvaralaštvu ili odnosa spram američkog filma, ali i svjedočenje ovih autora o osobitoj auri koju je Gotovac

posjedovao te otkrivanje njegove motivacije za korištenje tijela u performansima.

Pitanjem kontekstualiziranja i pozicioniranja Gotovčeve antiumjetnosti unutar hrvatske neoavangarde u svom se radu bavi Miško Šuvaković. Definirajući obilježja neoavangardi kao eksczesnih, eksperimentalnih i emancipatorskih umjetničkih praksi kojima na mjestu umjetničkoga djela započinje složeno i hibridno istraživanje ili de/reontologizacija odnosa umjetnik – djelo – kontekst – ponašanje – društvo, Šuvaković zaključuje kako hrvatska neoavangarda ima odlike internacionalne avangarde koja je prešla put od alternative visokom (socijalističkom) modernizmu do institucionalizirane neoavangarde kao dominantne prakse kasnoga modernizma, potkrepljujući to primjerima domaćih eksperimentalnih i antiumjetničkih praksi u polju likovne, glazbene, književne i filmske umjetnosti. Baveći se radovima Toma Gotovca, Šuvaković će zaključiti kako je unutar ovog konteksta njegova pozicija iznimka, označivši je sintagmom “alternativa alternative”, u kojoj umjetnik nerijetko bira drugačiji put.

Analizirajući njegov umjetnički rad kroz četiri uspostavljena principa hrvatske neoavangarde (antiumjetnost, apsurd, subverzija i individualne mitologije), Šuvaković upućuje na neke bitne pomake unutar Gotovčeva filmskog i performerskog stvaralaštva. Tako Gotovčev antifilm primjerice neće toliko polaziti od ideje destrukcije i oslobađanja naslaga dramaturške tradicije koliko s pozicije otvaranja i širenja filmskoga medija u totalni postmedij, u oblik života, odnosno realizirati se kao “eksplozija filmskog fenomena u prošireno polje svakodnevnog života”. Premda se u samim performansima zapravo ne koristi filmskim medijem, oni su duboko protkani utjecajem filma na umjetnika, te u njima opstoje kao konceptualni potencijal. Ipak, kada je riječ o Gotovčevim bihevioralnim performansima, kako ih naziva Šuvaković, u njima dominantno mjesto zauzima tjelesni čin kao generator apsurdna i subverzije. Izlažući svoje golo tijelo u javnosti, Gotovac potencira pokaznost intimnog subjekta muškarca u javnoj ideološkoj sferi, tvo-

reći specifične politike tijela i svakodnevice na posve osobit način: čin ogoljenja tijela i samopokazivanja, odnosno šoka i prijestupa nudio se kao društveno nemotivirani čin. Kreirajući apsurd tjelesnim ponašanjem bez posebnog praktičnog smisla, te iznoseći svoj intimni svijet na neizravan, neakcionistički način, Gotovac na prvi pogled nije djelovao politički. Ipak, svaki od tih nježno-egzibicionističkih, subverzivnih seksualiziranih performansa predstavljao je izvođenje poremećaja normalnosti socijalističke i postsocijalističke svakodnevice, suptilno tvoreći niz mikropolitčkih događaja u kojima se intimni horizont ekshibicionistički projicirao u društvenu javnost. Istodobno, Gotovčeva sklonost proizvodnji mitova, u kojoj se privatnost i intima iskazana kroz performativne geste i činove nerijetko povezivala s velikim pričama američkog filma, dovodi do stvaranja individualne mitologije u kojoj se pripovijest o izoliranom i usamljenom umjetniku preobražava u kulturalnu pripovijest identifikacije otuđene suvremenosti, što je još jedna od važnih karakteristika Gotovčeva rada koju će istaknuti Šuvaković.

3. Filmske faze

Pokušajem razvrstavanja Gotovčeve “spiralne filmografije”, koja se kao jedinstveni *work in progress* pomalo opire razgraničenjima, u svome se tekstu bavi Diana Nenadić, podijelivši Gotovčevo filmsko stvaralaštvo na dvije glavne faze, prvu (od 1950-ih do 1977) u kojoj će autor naći i utvrditi alternativne putove vlastita filma, te drugu koja počinje potkraj 1990-ih i koju označavaju rekapitulacija i dekonstruiranje vlastita djela, kao i konteksta u kojem je ono nastajalo. Gotovčeve su filmske aktivnosti, kako će prikazati autorica, obilježile mnogostrukost njegovih uloga (od režisera, scenarista, montažera, aktera/glumca, sve do pojavljivanja u *cameo* ulogama tuđih filmova), kao i neraskidiva povezanost s kinematografskom glavnom strujom – hollywoodskim filmom, ali i sovjetskim postrevolucionarnim kinom te japanskim modernistima. Pišući o glavnim značajkama njegova filmskog stvaralaštva, uz

LJUBICA
ANĐELKOVIĆ
DŽAMBIĆ: FOXY
MISTER

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

osvajanje prostora slobode koji je svojstven svim njegovim umjetničkim akcijama, autorica će istaknuti Gotovčevu promatračku osjetljivost za konstitutivne elemente filmskoga jezika te intenzivno gledateljsko iskustvo koje se temeljilo na opetovanom gledanju filmova, čime se gledateljska, a time i autorska usredotočenost usmjerila kako na formu tako i na efemerne detalje, pa se upravo u tom "fetišiziranju forme" koja postaje pravom temom filma nalaze izvori korjenitog redukcionizma kao osnove autorskog iskaza Tomislava Gotovca.

Analizirajući pojedine filmske radove i strukturalna iskušavanja, u tekstu će se prikazati Gotovčev autorski pristup i tendencija idealnoj filmskoj formi: totalnomu filmu. Sklonost otklonima od umjetničkih praksi svoga doba Nenadić nalazi u Gotovčevu stvaranju filmova kroz eksplicitne posvete uzorima, što u doba deklarativnog oslobođenja od autoriteta nije bio uobičajen postupak. Također, govoreći o dokumentarizmu Tomislava Gotovca, autorica analizira ulogu intimističkog pristupa na primjeru filmova snimljenih u Krajiškoj 29, u Gotovčevu stanu. Intimni toposi i filmovi "zasićeni stvarima od osobne životne vrijednosti za umjetnika", jednako kao i provokacije "egzibicionista s kulturne margine" doveli su, kako će zaključiti autorica, do opasnog uvlačenja prvoga lica jednine i individualnih mitologija u diskurs jugoslavenskog filma, što je rezultiralo posve osobitim aktivizmom, u kojem se političko izjednačuje s osobnim.

Zadržavajući se u polju filmskoga stvaralaštva, Marija Katalinić i Boris Ružić razmatraju Gotovčevu filmsku i videoumjetnost u troslojnom ključu: strukturalnom, sadržajnom i kulturalnom. Na strukturalnoj razini zanimat će ih pitanja filmskoga jezika i kodova, uspoređujući najprije Gotovčevu kameru s idejom automatizirane kamere kao odmaka od ljudske vizije, kakvom se koristio Michael Snow. Kada je riječ o ideji automatizma, Gotovac će kameri, kako će prikazati autori ovoga teksta, dati organska obilježja prikazujući primjerice sebe unutar kadra ili nesavršene rezove i pokrete kamere. Iako baštini futuristički zahtjev

za približavanjem strojnomu viđenju, Gotovac se ne približava ideji automatiziranosti ljudskoga djelovanja, već teži senzibiliziranju gledatelja za "plejadu vizualnih inputa", koristeći se strukturom filma kako bi uputio na "tkanje koje ga oblikuje". Baveći se filmskim kodovima unutar kojih je Gotovac stvarao, autori će zaključiti kako u odnosu spram velikih pripovijesti američkog i sovjetskog filma ključ Gotovčeve subverzije nije u izravnim, očitim intervencijama (npr. odustajanju od dijaloga ili fabule), i to iz razloga što se politički čin ovdje oblikovao u umjetnikovu traganju za mogućnošću djelovanja unutar samog medija – a ne putem njega. Dok će na sadržajnoj razini autori Gotovčeve eksperimente u filmskome mediju definirati kao činove komentiranja tadašnje popularne kinematografije i reartikuliranja američkog filmskog spektakla putem aktivističkih, umjetničkih i performativnih vizualnih činova, kao najvažniji kulturalni aspekt Gotovčeva vizualnog opusa istaknut će to što se njegovo stvaralaštvo odvijalo na međi različitih kulturalnih tokova, u "vrijeme intenzivnih transformacija popularne kulture, disolucije velikih imperija i etabliranja novih prostora moći". U tom se smislu Gotovčeva filmografija, zaključit će autori, pokazuje kao začudna mješavina transkulturalnog imaginarija na relaciji Hollywood – Europa, ali i na relaciji konzumerizma i socijalizma, popularne i elitne kulture te imperijalizma i globalizacije.

Druga velika tema velikog Toma u ovome će se izdanju oblikovati oko pitanja njegove tjelesne pojavnosti, koja je nizom provokativnih akcija postala prepoznatljiva i u široj javnosti. Tijelo Toma Gotovca zasigurno je steklo status ikoničkoga znaka hrvatske suvremene umjetnosti, stoga se u nekoliko radova razmatraju različiti aspekti njegova izvedbenoga tijela, odnosno performerske djelatnosti. Transžanrovski pristup i neprestano isprepletanje filmske i izvedbene/performerske pripovijesti trajno je obilježje rada Toma Gotovca, što će u ovome izdanju biti prezentno u temi kojom se bavi Ana Ofak u tekstu "Slika - tijelo - kamera". Ocrtavajući opću umjetničku atmosferu ti-

jekom razdoblja u kojem je Gotovac boravio i školovao se u Beogradu (1967–71), autorica prikazuje nastanak alternativne umjetničke scene koja je evakuirala svoj radijus djelovanja sa sveučilišta, iz državnih galerija i muzeja u “prostore niskog faktora prisila”, kakav je bio tadašnji SKC, odnosno u privatne prostore i ateljee. Izmicanje strukturama i stvaranje *underground* prostora djelovanja potaknulo je u ono doba različite tipove umjetničkih istraživanja, u kojima je aktivno sudjelovao i Tomislav Gotovac, ispitujući dosege vlastita rada kroz migriranje među eksperimentalnim filmom, fotografijom, akcijom i performansom.

U ovom se tekstu tako prikazuje nastanak njegova filma *Slikar, model, snimatelj* (1970), pri čemu autorica svoju pozornost usmjerava na značenje ovoga rada koji je, kako piše, “probio put u praksu drugih umjetnika” (osobito Marine Abramović u čijem se prostoru i snimao), te proučava Gotovčeve “eksplozivne geste” u njihovoj prvotnoj funkciji probijanja tkiva jugoslavenske vizualne kulture, nastale kako bi se “unutra ubrizgalo medijatizirano iskustvo tijela, umjetnika i slike”.

4. Liminalna pozicija

Ishodište i eskalaciju uporabe tijela u radovima Tomislava Gotovca u tekstu “Ja sam nešto između filma i slikarstva” prikazuje Janka Vukmir. Biografskim pristupom, te prikazom i rekonstrukcijom nekih od njegovih najpoznatijih radova nakana je ove autorice proniknuti dublje od površne percepcije Tomova tijela temeljene na bazičnoj prepoznatljivosti u društvu. Razumijevajući njegovo tijelo kao nositelja i rezervoar značenja gotovo svih njegovih radova, autorica prikazuje umjetnički put obilježen intenzivnim tjelesnim sudjelovanjem od prvih spontanih performansa iz srednje škole do onih poznatijih, kao što su *Pokazivanje Elle-a* (1962) u kojem prvi put prikazuje vlastito (polunago) tijelo, sve do potpunog razotkrivanja tijela i njegove provokativne uporabe u radovima kao što su *Trčanje gol u centru grada* iz 1971, *Akcija 100* iz 1979. ili *Foxy Mister* iz 2002. Razgraničivši činove (raz)otkrivanja (ali i maskiranja i skri-

vanja) tijela u javnim i privatnim prostorima, autorica skreće pozornost na njegovu političnost i ulogu afirmacije gologa muškog tijela u umjetnosti, te ga kategorizira kao radno tijelo, aktivno tijelo, tijelo memorije, erotsko tijelo, tijelo kao simbol, tijelo kao katalizator ideje, te kao intimno ili transformirajuće tijelo.

Iako je najčešće zapamćen po provokacijama izlaganjem svojeg nagog tijela, Gotovčeva uporaba kostima i maske jednako je značajna u njegovim performansima “postajanja subjektom”. Tom se temom u svom radu bavi Andrej Mirčev, analizirajući različite strategije uporabe kostima, maski i uniformi u procesima inscenacije subjekta, čije “heterogene konstitucije svjedoče o fragilnom identitetu umjetnika u kompleksnom geopolitičkom vremenu tranzicije na jugoistoku Europe”. Polazeći od ideje međuovisnosti subjekta i prostora u njihovoj obostranoj identifikaciji i reprezentaciji, autor analizira Gotovčeve akcije i performanse izvedene u javnim prostorima, upućujući na njegovo poigravanje polivalentnim ideološkim i semantičkim označiteljima: primjerice u akciji *Superman* (1984), sagledanoj u kontekstu hladnoga rata, Mirčev će iščitati “liminalnu poziciju Jugoslavije, kao države koja je u tom trenutku uspješno meandrirala između Zapadnog i Istočnog bloka”. Razumijevajući Gotovčevu uporabu kostima kao strategiju teatralizacije tijela koje se aktom kostimiranja razlikuje od okoline i privatnoga te ulazi u režim javnoga tijela, autor ističe kako tim umjetničkim praksama Gotovac eksplicitno ulazi i u dijalog s medijem teatra (uz onaj filmski). To se ponajprije ostvaruje ludičkim i fikcionalnim karakterom izvedbe u kojoj kostim i maska omogućuju govor u ime nekog drugog, te u kojoj izmještanje tijela iz registra svakodnevnog ponašanja nerijetko rezultira začudnom subjektivizacijom.

Bilo da uniformom proizvodi sliku sučeljavanja pojedinca i države, maskom na nagom tijelu apostrofira nemogućnost autentičnog subjekta ili referiranjem na životinjske oblike bivstvovanja otvara mogućnost tretiranja subjekta s obzirom na drugačije ontološke registre, Gotovac u svojoj diskurzivnoj konstelaciji

procedure postajanja subjektom istodobno artikulira i raspad subjektivnosti, tvoreći subjekt koji je radikalno destabiliziran, kolažiran i rastrojen, što, kako tumači Mirčev, korespondira s njegovim nomadskim trajektorijem po urbanom prostoru: urbano iskustvo fragmentirane zbilje pokazuje se neodvojivim od podjednako fragmentirane scene subjekta. Grad i subjekt u ovim se radovima susreću u nemogućnosti bivanja cijelim i koherentnim, što je ujedno, kako zaključuje ovaj autor, i trenutak izbijanja političkoga u uporabi maske, kostima ili uniforme.

Odnosom zbilje i subjekta, odnosno umjetnikova lika/identiteta i društveno-političkih sustava u kojima je djelovao bave se autorice Ksenija Orelj i Nataša Šuković. Izabравši u režiranju vlastita lika kroz različite akcije poziciju dvosmislenosti i kontradikcije, polarizirajući između "benignog čudaka i potencijalno opasnog sumnjivca, zabavljača i izazivača, krivovjernika i posvećenika, uvijek na margini društvene prikladnosti", Gotovac je trajno propitivao umjetničku poziciju meandriranja između počudnih i nepočudnih rubrika normalnosti. Svojim je radovima na manje ili više izravan način odašiljao "krizne simptome" društveno-političkoga sustava u kojem se nalazio, ironijskim i karikaturnim odmakom djelujući, kako pišu autorice, kao kvaritelj iluzije o bezgrešnom i vječnom karakteru državnih tvorevina, bila riječ o bivšem ili sadašnjem državnom sustavu. Autorice će razmotriti i Gotovčev odnos spram oba sustava, prikazujući kako je u socijalizmu često bio u ulozi "kaskadera" i "nevinog krivca" koji je upozoravao na ograničavajući autoritet totalitarne vlasti. Unatoč početnom zanosu zbog raspada bivšega sustava i identifikaciji s napadnutom državom Hrvatskom, već u 1990-ima radovi će, kako pišu autorice, pokazivati postupno otrežnjenje i svojevrsan povratak u ulogu "nevinog krivca" te raskid s kontroliranom slikom hrvatskog identiteta, vrativši se i ekscesnoj izvedbi kojom ponovno izmiče utvrđenim taborima i jednosmjernim čitanjima vlastite umjetnosti.

U ostalim tekstovima ove knjige autori će se uglavnom usredotočiti na pojedine aspekte

Gotovčeva stvaralaštva. Tako Suzana Milevska kroz prizmu teorije govornoga čina analizira umjetnikov čin promjene imena te uporabu psovke u umjetničke svrhe. Pokušavajući produbiti analizu Gotovčeve promjene imena u Antonio Lauer (2005), koju smatra jednim od kontroverznijih činova u njegovoj karijeri, autorica razmatra umjetnikove privatne motive, ali i uporabu novog imena koja se pokazuje nedosljednom, kako od strane teoretičara i kustosa tako i od strane umjetnika samog. Takva "zbrka" s imenom, međutim, također se može iščitati kao nestalnost identiteta, na kakvu je Gotovac svojim akcijama permanentno upozoravao. Povezujući taj čin s Gotovčevom uporabom psovki koje, kako navodi Milevska, ne odlikuju negativnost i agresija već su one znak metafizičkog očajja, u oba aspekta u njima prepoznaje bunt protiv licemjernosti patrijarhalnoga poretka. Autorica Ana Janevska u pristupu Gotovčevu umjetničkomu radu poći će iz drugačijeg kuta nego što to čine ostali autori, stavivši u središte svog zanimanja usporedbu Gotovca s umjetnicom Anne Halprin, za koju je izjavio kako mu je njezin nastup s grupom *Dancers' Workshop* na drugom Muzičkom biennaleu u Zagrebu 1963. bio posebno važan. Tragom te informacije, Ana Janevska analizira sličnosti u umjetničkome pristupu pionirke eksperimentalnog postmodernog plesa i Toma Gotovca, nalazeći ih u Halprininu plesu koji je uključivao svakodnevne pokrete, objekte, glazbu te izostanak narativne ili tematske strukture, korištenje materijala iz okoline kroz koje su se stvarale nove veze i značenja, što je korespondiralo s Gotovčevom *Akcijom zapošljavanja* i početkom organiziranja vlastita života u skladu s načelima umjetnosti.

Kvalitetan uvid u Gotovčeve radove povezane s novinama, ujedinjene pod nazivom *Newspaper Art*, pruža tekst Darka Šimičića. Novine su, kao jedan od donedavnih ključnih medija masovne komunikacije, na različite načine bile prisutne u Gotovčevim radovima: kao tema u radovima poput *Pokazivanja Elle-a* ili akcijama kolportiranja *Poleta*, kao materijal i rekvizit, kao sredstvo fotodokumentacije nje-

govih performansa, ali i kao učinkovito sredstvo (samo)promocije vlastita umjetničkoga rada. Šimičić to pokazuje na primjerima suradnje s *Poletom*, koji je u 1980-ima bio komunikacijski kanal sa znatno većom slobodom govora i mogućnošću eksperimentiranja s vizualom od službenoga tiska, a u kojem je Gotovac svoje djelovanje realizirao "preuzimajući ulogu režisera, scenarista, kostimografa i glavnog glumca". Uz prikaz akcija u kojima se novine pojavljuju kao tema, Šimičić se bavi i odnosima Gotovca s popularnim časopisima poput *Starta*, te kasnije *Nacionala*, medijem kojih se koristio za vlastite izvedbe. Kako će pokazati ovaj autor, Gotovčevu prisutnost u novinama karakterizirale su promišljenost i preciznost, zbog čega je moguće zaključiti kako je taj medij bio u službi njegova performansa.

5. Sve je to režija

S Gotovčevom izjavom "Sve je to film" u četvrtoj dekadi njegova stvaralaštva, započetoj 1986. izložbom *Paranoia View Art*, korespondira izjava "Sve je to režija", koja oslikava još jednu veliku temu što je obilježila njegovo stvaralaštvo, a riječ je o ideji velike zavjere, tzv. globalne režije. Analizom te ideje u radovima koji počivaju na performativima teorije zavjere u svom se tekstu bavi Suzana Marjanić. Obilježje "umjetnosti paranoidnog pogleda" nastojanje je umjetnika da razotkrije zakonitosti strukture globalne režije, pri čemu, kako sugerira autorica, treba razlikovati male teorije zavjere, pod kojima umjetnik podrazumijeva obitelj kao društvo u malome, od velikih, u kojima iščitava institucije obrazovanja i zaposlenja nad strategijama kojih je nadvijena država. Nudeći svojim umjetničkim akcijama i radovima interpretacije aktualnih političkih događanja, Gotovac je često i anticipirao kasnija šire prihvaćena tumačenja istih. Takav je primjer, kako navodi autorica, tumačenje ratova u Hrvatskoj i u Bosni i Hercegovini koje je ovaj umjetnik shvaćao kao rat između Europe i Amerike, što je u ono doba smatrano samo još jednom u nizu teorija zavjere. Usko vezano uz temu globalne režije bit će i Gotovčevo skretanje pozornosti na

ulogu medija u oblikovanju stvarnosti, koje je kao temu označio još 1980. nizom akcija-objekata ironijskog naziva *Hommage to Josip Broz Tito*, organiziranih u doba aktualne medijske teme praćenja zdravstvenoga stanja tadašnjega predsjednika. Akcije-objekti, temeljene na korištenju masmedija, raskrinkavanju masovne hipnoze i prikazu pasivnih radnji primatelja medijskih poruka, nosile su snažna politička obilježja, istodobno propitujući medijsku trijadu (tisak – zvuk – slika) servisiranja i krojenja informacija, koja će karakterizirati i kasnije radove Tomislava Gotovca.

Na kraju ovog prikaza treba svakako istaknuti i bogatu vizualnu opremu knjige, u kojoj tekstualne priloge prati velik broj fotografija koje dokumentiraju Gotovčev umjetnički rad u svim fazama i sredstvima/medijima izražavanja. Podijeljene u četiri zasebne cjeline, od kojih svaka – posve u skladu s Gotovčevom idejom ravnopravnosti svih medija – prikazuje različite umjetničke forme, fotografije unutar knjige funkcioniraju kao izložbeni *intermezzi* između glavnih poglavlja. Svojevrsnu dosjetku sadržavaju korice knjige, suptilno se poigravajući idejom cenzure: skidanjem pomičnoga dijela omota knjige razotkriva se "nepoćudno" nago tijelo Tomislava Gotovca, zazivajući čitatelja na interakciju i reakciju, na svojevrsan performativni čin odluke o skrivanju golotinje ili pristajanju na njezinu provokaciju. Zaokruženost uredničkoga koncepta knjige potvrđuju dvojezičnost (svi tekstovi prevedeni su na engleski jezik) i prilozi smješteni na kraju koji donose biografiju umjetnika te izbor transkripata – tekstualnih radova, dokumenata i medijskih objava vezanih uz Gotovčeve radove.

Ovo vrijedno izdanje još jednom potvrđuje umjetničku važnost Tomislava Gotovca koja se ogleda ne samo u širini pristupa kojim se otvara prostor umjetničke slobode ili snazi učinka umjetničkoga djela unutar različitih razdoblja i političkih sustava već i u tome što se njegov rad pokazuje neiscrpnim vreloom interpretativnih pristupa, a upravo na taj potencijal upućuje ova knjiga.