



BAKAL, BORIS NAVIGATOR IZMJJEŠTANJA I DISKONTINUITETA -PORTRET MULTIMEDIJALNOG UMJETNIKA

U8U 19 Bakal

Napisala: Katarina Pejović

Razgovor s autorom vodili: Mirko Bogosavac i Katarina Pejović

Transkript: Mirko Bogosavac

Fotografija portreta: Dag Oršić

BAKAL, BORIS NAVIGATOR IZMJEŠTANJA I DISKONTINUITETA -PORTRET MULTIMEDIJALNOG UMJETNIKA

U&U 20 Bakal

Namjera svakog analitičkog ili prikazivačkog teksta o opusu jednog umjetnika neminovno je i *umještanje* – kontekstualiziranje – tog umjetnika u određene okvire: epohe, poetike, estetike, žanra, stila, svjetonazora. Pisati o Borisu Bakalu – drugim riječima, raditi na njegovom *umještanju* – na neki je način *contradictio in adjecto*, budući da je jedan od ključnih pojmova i principa Bakalovog stvaralaštva *izmještanje*. Kako, dakle, *za-pisati/u-mjestiti* nekoga tko se *is-pisuje/iz-mješta*?

Za razliku od većine umjetnika kojima je relativno jednostavno odrediti polje interesa i djelovanja, na pitanje ‘Što je Boris Bakal?’ gotovo je isto tako teško odgovoriti kao i na pitanje ‘Tko je Boris Bakal?’ Brian Eno je, prije 20-ak godina, na isto pitanje postavljeno u jednom TV intervjuu, odgovorio: ‘Ja sam čovjek koji se, radeći, svjesno kreće ka području neizvjesnog.’ Ovaj bi iskaz mogao biti koncizna definicija Bakalovog umjetničkog prosedea. Na razini upotrebe medija, pak, Bakal integrira i međusobno prožima kazalište, arhitekturu, urbanizam, teoriju, literaturu, film, nove tehnologije, likovne umjetnosti, kulinarsstvo i aktivizam. Potreba za iznalaženjem objedinjavajućeg pojma ovakvih umjetničkih praksi odmah nas dovodi do jedne od inačica sa sufixom *medija* (*multi-*, *mix-*, *poli-*, *inter-*)¹ ili, šire promatrano, do oznake *interdisciplinarnost*². No, problem definiranja, a time i analiziranja, tu tek započinje.

Iako se nalazimo u vremenu u kojem se tvrdi da je čuvena sintagma španjolskog filozofa Josea Ortege y Gassetta *barbarizam specijalizacije*³ već odavno apsolvirana, a interdisciplinarnost i sve vrste *-medije* kao pojmovi godinama u vrhu trendova na svjetskoj, pa i domaćoj, umjetničkoj sceni, čini se da kritičko-teoretska refleksija individualne umjetničke interdisciplinarne prakse u svojoj njoj (potencijalnoj) kompleksnosti i sveobuhvatnosti još uvijek nedostatno slijedi domete te prakse.

To se, prije svega, odnosi na situaciju na ovim prostorima, gdje imanentna konzervativnost lokalne laičke, a velikim dijelom i stručne, javnosti uvijek iznova iskazuje svoju snagu u borbi protiv novuma. Jedan od razloga tom protivljenju je, dakako, i činjenica da pristup interdisciplinarnom djelu iziskuje od analitičara određenu razinu interdisciplinarnog znanja – dakle, istinsku emancipaciju od *barbarizma specijalizacije*. No, u nas je otpor iskoraku iz konvencija već desetljećima oštar i unutar klasičnih medija, poput kazališta, likovnih umjetnosti ili filma; svojevremeno je imao izrazite ideološko-političke konotacije (što ne znači da ih danas nema), a na nepoznatim terenima nastalim amalgamiranjem različitih polja, umio je biti i nemilosrdnim. Vremenom, multimedijalne, intermedijalne, te interdisciplinarne prakse ipak su stekle određeni legitimitet. Tako su pojedini domaći, mahom likovni, kritičari i teoretičari

Napisala: Katarina Pejović

Razgovor s autorom vodili: Mirko Bogosavac i Katarina Pejović

Transkript: Mirko Bogosavac

(budući da je osnovna vokacija većine interdisciplinarnih, intermedijalnih i multimedijalnih umjetnika u nas bila likovna) uspjeli izgraditi diskurze koji su radu umjetnika poput Grupe sedmorice, Gorgone ili EXAT-a u Hrvatskoj, ili grupe OHO u Sloveniji, te Marine Abramović, Raše Todosijevića ili Neše Paripovića u Srbiji, dali nužnu refleksivnu potporu. 90-te su, bumom novih tehnologija i isto tako silovitim rađanjem nove terminologije kao referencijalnog okvira, i ovdje otvorile prostor umjetnosti zasnovanoj na novim tehnologijama, te refleksiji te prakse. No, djelovanje onih umjetnika koji su, mnogo ranije, radili u domeni interdisciplinarnog, intermedijalnog i multimedijalnog, ali pritom amalgamirajući visokoinstitucionalizirane medije, ne nužno samo umjetničke, skupa s ne nužno novim tehnologijama, doživljavalo se i još se uvijek, u velikoj mjeri, doživljava poput hereze.

Boris Bakal pripada upravo tom ‘heretičkom’ krugu, i namjera ovog uvoda je mapirati teritorij koji taj krug zauzima, te njegovu recepciju u širem kontekstu, tako bitnu za ono što se ponekad naziva

1 *multimedijalno* (adj.) – Koristi, uključuje ili obuhvaća više medija (Webster’s New Collegiate Dictionary, G.&C. Merriam Company, Springfield, MA); - Odnosi se na ili se vezuje za oblik umjetničke, obrazovne ili komercijalne komunikacije pri kojoj se koristi više od jednog medija (Oxford Educational Dictionary, Oxford University Press, UK); - ‘Kombiniranje različitih medijskih elemenata na novi način tako da, zadržavajući kvalitete različitih medija iz kojih potječu, ovi elementi istovremeno čine jedinstveno djelo ili sustav.’ (Nick Montfort, University of Pennsylvania, ACM Hypertext, 2002)

mix-media i *polimedia* se, obično, tretiraju kao sinonimi multimedije, s tim da je *mix-media* termin koji je, prije svega u domeni vizualnih umjetnosti, prethodio *multi-* te *polimediji*; *polimedia* se kao termin danas poglavito koristi u tehnološko-komercijalnim domenama
intermedijalno (adj.) – ‘Nemapirani teritorij koji nastaje na raskrižju različitih umjetničkih disciplina i medija... svako djelo određuje svoj medij i formu u skladu sa svojim potrebama.’ (Dick Higgins, iz knjige Randalla Packera i Kena Jordana *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, W.W.Norton, New York, 2002)

2 *interdisciplinarno* (adj.) – Obuhvaća dvije ili više akademске, znanstvene ili umjetničke discipline (Webster’s New Collegiate Dictionary, G.&C. Merriam Company, Springfield, MA); ‘U širokom, bazičnom smislu riječi, interdisciplinarnost obuhvaća sve težnje za reorganiziranjem i integriranjem znanja van okvira koje određuju suvremene discipline i njihove uske specijalizacije.’ (Jill Vickers, *Comparing Disciplinary and Interdisciplinary Claims: How Much Discipline?*, Association for Canadian Studies Working Document on Interdisciplinarity, 1992); ‘Interdisciplinarno istraživanje kombinira posebne komponente dvaju ili više disciplina, u potrazi za stvaranjem novog znanja, operativnih procedura ili umjetničkih izraza.’ (Moti Nissani, *Fruits, Salads and Smoothies: A Working Definition of Interdisciplinarity*, Journal of Educational Thought No.29, Wayne University, US)

3 Jose Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses* (Notre Dame, 1985)

‘zaostavštinom za budućnost’. Završivši glumu na zagrebačkoj Akademiji dramskih umjetnosti, te prošavši kroz iskustvo rada u jednoj od najpoznatijih neformalnih kazališnih skupina 70-ih, *Pozdravima*, Bakal se, usred punog zamaha svoje obećavajuće kazališne karijere, odriče klasičnih kanona medija i laća istraživanja principa *izmještanja* iz različitih zornih kutova.

Najočitije je, svakako, *prostorno izmještanje*: njegovi se projekti predstavljaju u izvedbenim prostorima (galerije i kazališta), te u prostorima drugih namjena (privatni stanovi, željezničke stanice, aerodromi, banke, poštanski uredi, stambene zgrade, podzemna skloništa, kanalizacijski tuneli, muzeji, parkovi, obale rijeke, čitava gradska područja).

U pogledu *formalnog izmještanja*, raspon Bakalovih projekata pokriva gotovo pun krug: od kazališnih i plesnih predstava, preko likovnih i multimedijalnih instalacija, performansa, filmova i videa, kulinarskih happeninga, urbanih putovanja, do kulturno-političkog aktivizma, umjetničkog vodstva grupa i festivala, predavanja, radionica, te dinamičnih socio-urbanih multimedijalnih mreža (improvizirani termin za njegov tekući projekt *Čovjek je Prostor: Vitić Pleše*, ali i moguća definicija za metodu i rezultat mnogih Bakalovih projekata). Svi ovi oblici njegovog djelovanja gotovo su uvijek u interakciji, u najraznovrsnijim kombinacijama i, često neočekivanim, spojevima.

Od suštinske važnosti za čitanje i razumijevanje njegovih djela je i *izmještanje motrišta*: Bakal proučava izmjenjena stanja u opažanju umjetničkog čina u srazu s realnim situacijama, te postavlja gledatelja/sa-učesnika u poziciju između stvarnog događaja i iskonstruirane situacije. Bakalovo iznalaženje novog i iznenađujućeg popraćeno je, međutim, i tragalačkim naporom usmjerenim ka uspostavljanju prepoznatljivog jezika s kojim se korisnik događaja - gledatelj, sudionik, svjedok - može poistovjetiti, i time susret s nepoznatim pretvoriti u usvojivo iskustvo. Da bi, po njegovim riječima, ‘jezik gledatelju ušao pod kožu’⁴, Bakal radi i na stvaranju terminološkog arsenala kao niza uporišnih točki jezika koji gradi: tako nastaju nove sintagme, poput *recikliranja stvarnosti* ili *nevidljive dramaturgije*, a u datom kontekstu koriste se i *urbana dramaturgija*, *proširivanje percepcije*, *fade in/fade out*.

Svaka sintagma označava ujedno pristup, tehniku i moguće interpretativno oruđe.

Konačno, Bakal intenzivno prakticira i *geografsko izmještanje*: Zagreb, Graz, Bruxelles, Pariz, Bologna neki su od njegovih domicila, dok projekte stvara diljem Europe, te u Sjedinjenim Američkim Državama.

U pojmovniku Bakalovog djelovanja, *diskontinuitet* se pojavljuje

kao prirodni sljedstvenik *izmještanja*. *Diskontinuitet* kao prekid s konvencionalnim uporabama medija; *diskontinuitet* kao odsustvo utvrđenog, progresivnog ili postupnog građenja autorske poetike u jednom zacrtanom smjeru: *diskontinuitet* kao nepristajanje na ideju linearnosti, kako vremena tako i strukture djela koje je ‘skulptura u vremenu’⁵; *diskontinuitet* kao svjesna igra s neočekivanim i nepredvidljivim; *diskontinuitet* kao neprekidno postavljanje osnovnih pitanja, bez uzimanja u zakup već osvojenih teritorija.

Stoga će odabir poglavito kronološkog (dakle, linearnog) pristupa Bakalovom djelu možda djelovati kao paradoks, no čini se da upravo takav pristup stvara najzorniju predodžbu o *izmještenosti* /*diskontinuitetu* u njegovom stvaranju.

⁴ Iz transkripta neobjavljenog intervjua s autorom, M.B. i K.P., kolovoz 2004.

⁵ Ibid. 4



Svojim prvim samostalnim projektom, *Stolpnik*, iz 1985. godine, Bakal manifestno objavljuje svoje *izmještanje*, uz zorno predočavanje njegovih različitih aspekata: u prostornom smislu, napušta tradicionalni okvir scene-kutije ili galerije, i javni događaj izravno useljuje u najprivatniji od svih prostora – vlastiti stan. Za razliku od 50-ih i 60-ih godina, kada je stan imao funkciju neke vrste poligona za brisanje iluzije o postojanju granice između publike i aktera-performera, Bakal brisanje granica primjenjuje na suptilnijim ravnicama: on poštiva osnovne postulate medija čiji okvir koristi – kazališta – jer ne teži pukom i naivnom ukidanju iluzije, već traga za novim načinom izazivanja začudnosti u gledatelja. Privatni prostor u *Stolpniku* je, tako, transformiran u izvedbeni prostor nizom minimalističkih intervencija koje precizno vrše funkciju distance i, poput triger-okačica, kod gledatelja stvaraju svijest o posvećenosti čina i trenutka kojemu prisustvuju, što jest i glavno oruđe transformacije. Odnos prema prostoru ravnopravan je graditelj dramaturgije i forme događaja, skupa s tekstom, režijom i glumom. *Stolpnik* najavljuje konceptualni stav i principe kojima će Bakal, na različite načine, biti dosljedan sve do danas: jedna ista priča unutar jedinstvenog vremena i prostora ispričana je na različite načine; odsustvo klasične narativne strukture, ali čvrsta unutarnja dramaturgija; kazališno se prepliće, sudara i prožima s filmskim, glazbenim i likovnim; granica između osobnog iskaza i fikcije je porozna i neulovljiva; Bakalovo izvedbeno umijeće stilski je eklektično (kao i njegova poetika, uostalom) i nesvodivo u okvire bilo kakve škole ili pravca. To su neka od svojstava zbog kojih se *Stolpnik* može smatrati jednim od konstitutivnih događaja hrvatske (a tada i jugoslavenske) umjetničke scene 80-ih.



Stolpnik, 1985, na fotografiji Boris Bakal
Snimio: Andrija Zelmanović

Unatoč činjenici da svoj autorski put inaugurira solo projektom, Bakal pridaje veliki značaj suradnji i u većini svojih narednih projekata aktivno preispituje funkcioniranje i dinamiku kolektiva upravo kroz kolektivni rad. Stoga je i logično da, u više navrata, osniva i pokreće skupine, festivale, te dugoročne grupne projekte. S prvom skupinom koju osniva 1986., pod nazivom *Teatar očiglednih pojava*, Bakal razrađuje razne aspekte svoje poetike i estetike.

U okviru *T.O.P.*-a s Bakalom sudjeluju glumci, plesači, koreografi, glazbenici, fotografi, pjevači, videasti, dizajneri, slikari, teoretičari, programeri, među kojima su i Blaženka Kovač, Stanko Juzbašić, Đurđa Otržan, Sven Pepeonik, Gordan Lederer, Andrej Črepinko, Breda Beban, Krasimir Gančev, Darko Fritz, Željko Serdarević, Ivan Marušić-Klif, Mirko Bogosavac, Tihomir Milovac, Emil Matešić... Ovo je samo početak spiska Bakalovih suradnika koji je, vremenom, postao podulji, ali ga Bakal redovito navodi u svojem životopisu – za umjetnika netipična gesta odavanja počasti onima s kojima je ‘zajednički dizao teret, a katkada je bilo teško izmjeriti koliko je tko digao.’⁶

U razdoblju od 1986. do 1991. Bakal ostvaruje niz predstava, instalacija, te multimedijalnih događaja. Iznova moramo podsjetiti da ove odrednice treba uzeti uvjetno, i možda bi najtočnije bilo reći da je bila riječ o intermedijalnim projektima koji su za formalni okvir uzimali medij kazališta, plesa, likovni ili glazbeni medij, itd. Iako je svaki od njih posvećen preispitivanju nekih velikih i ključnih pitanja 20. stoljeća, nije riječ o unaprijed zacrtanom konceptu, već o spontanosti i intuitivnoj potrebi da zapitanost, koja leži u osnovi svakog umjetničkog djela, svaki put kreće od *tabule rase*. Tako u *22 prizora smrti (1986)* Bakal problematizira muško-ženski odnos na fonu mixa značajnih događaja, scena, ikona prošlog stoljeća. Nizovi naizgled nepovezanih slika – začudne mješavine ritualnog, patetičnog, ironičnog, intimnog i angažiranog – čine prvi dio projekta *Bijeli šum, kao da (1988)* da bi se, ulaskom u *Hamletmaschine* Heinerja Müllera – još jednom ikonom 20. stoljeća – slike prvog dijela retroaktivno složile u kompleksni eho *Zeitgeista* iz perspektive senzibilnog individuum; u viziju epohe u kojoj tragičnost Hamlet-kompleksa proizlazi iz potpune i ogoljene automatizacije. U *Bossa Novi (1991)*, projektu visokokultivirane vizualnosti, središnja tema je povijest muškog svijeta, odnosno, kritika apolonskog koncepta, uz reference na *Ep o Gilgamešu*. Ma koliko bili raznorodni u svom pojavnom obliku, svim je ovim projektima zajednička napetost i trenje između intimnog/individualnog pogleda i egzistencije, te ‘velike slike’ vremena, epohe.

⁶ Ibid. 4



Projekti se vraćaju u javni prostor, ali daleko od scene-kutije ili klasičnih galerijskih postavki: Židovska općina, galerija SC, dvorište Arheološkog muzeja, Galerija proširenih medija, izlozi dućana....

Bakal u ovim projektima ne nastupa samo kao redatelj i autor koncepta, već i kao izvođač, često i scenograf, te autor programa za projekte, koji su i danas posebno uzbudljivo i intrigantno štivo, maštovito uobličeno i dizajnirano. Svoje nesumnjive literarne sklonosti u tom razdoblju Bakal materijalizira i kroz višegodišnje objavljivanje kratke proze, pjesama te eseja i studija u časopisima *Prolog*, *Polet*, *Studentski list*, *Studio*, *Quorum*, *Oko*, *Polja* i *Arkzin*, te na *III programu* Hrvatskoga radija. S druge strane, igranjem niza većih i manjih uloga u domaćoj i stranoj filmskoj i TV produkciji, on praktički financira-producira svoju umjetničku djelatnost.

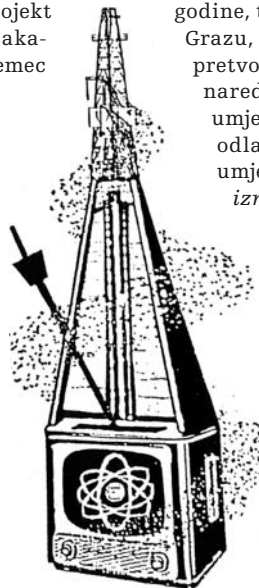
22 prizora smrti
na slici: Blaženka Kovač; Snimio
Dido Fahn; 1986, Galerija SC

Novo radikalno *izmještanje*, nakon *Stolpnika*, predstavlja projekt *Katedrala (1988)*. Ovo skupno autorsko djelo koje su, pored Bakala, oblikovali Stanko Juzbašić, Ivan Marušić-Klif, Goran Premec te Darko Fritz, jest autentično prizivanje ideala *Gesamtkunstwerka*⁷, ali s punom sviješću o nadolazećoj tehnološkoj revoluciji i međusobnom preplitanju umjetnosti i tehnologije.

Vrijeme odvijanja *Katedrale* obmotano je, poput koncentričnih krugova, vremenima događanja prevratničkih umjetničkih činova kojima je projekt inspiriran i posvećen: 1874 – programsko djelo Modesta Musorgskog *'Slike s izložbe'* – 1928 – istoimena ur-multimedijalna predstava Vasilija Kandinskog – 1987 – smrt Andyja Warhola (kao čin, terminacije, a time i rekapitulacije njegovog djela). Sagrađena kao multisenzorni i interaktivni ambijent u prostoru adekvatnom i po strukturi i po nazivu – Galeriji proširenih medija – *Katedrala* je domaću publiku, a da ova toga nije ni bila svjesna, uvela izravno u srce vrhunskih svjetskih dometa u polju susreta umjetnosti i tehnologije. *Katedrala* posjetitelja stimulira kompleksnim vizualnim i zvučnim podražajima. I dok vizualni plan gradi vidljivi most između prošlih epoha – neka vrst furioznog evociranja suvremene povijesti umjetnosti kroz nizove video i slajd asocijacija, te mobilnih skulptura (npr. Duchampov akt koji silazi niz stepenice pretvoren u prostornu skulpturu) – zvučni plan, manipulacijom podataka i njihovog real-time prevođenja u drugi medij, vodi izravno u budućnost – odnosno, našu sadašnjost. Naime, zvučni podaci kretanja publike kroz prostor *Katedrale* prevedeni putem MIDI-ja u osnovne glazbene rutine, encefalogrami izvođača, te živo pjevanje opernog pjevača procesirani su pomoću tri računala za simulaciju akustike prostora, da bi potom bili reproducirani natrag u prostor. U današnje vrijeme, MIDI, real-time procesiranje i prevođenje podataka iz jednog medija u drugi posve su uobičajeni pojmovi u diskursu o novim medijima. No, 1988. je to, i tehnički i idejno, avangarda u doslovnom smislu riječi.

Iz perspektive proteklog desetljeća euforije i otrežnjenja koje je donijelo inflaciju umjetničke produkcije novih medija, *Katedrala* nema samo povijesnu vrijednost pionirskog pothvata. Ono što se, u međuvremenu, ispostavilo kao generalni manjak novomedijske produkcije – promišljenost koncepta, kompleksnost sadržaja i umijeće njegovog inkarniranja – ugrađeno je u *Katedralu*. Moguće je da ključ uspješne sinteze leži i u ispravnoj interpretaciji principa građenja: *'Postojanje forme u vremenu i prostoru može se objasniti i unutrašnjom potrebom vremena i prostora'*, piše u programu projekta, što je i jedan od osnovnih principa Bakalovog umjetničkog prosede. Odricanje od uloge demiurga jest početak pronicanja u govor i logiku svijeta oko i u sebi, u svim njegovim dimenzijama.

Iako nikada percipiran kao 'angažiran' – vjerovatno zbog dominacije povišene i doslovne ispolitiziranosti koja je, 80-ih godina u umjetnosti bivše Jugoslavije, bila praksa u trendu – Bakalovom radu do 1991. imanentna je politička i socijalna nota, ali u diskretnom, suptilnom obliku. S 1991., godinom sveopćeg *izmještanja* na ovim prostorima, Bakalova umjetnička, a ovaj put i životna, egzistencija doživljavaju još jedno korijenito *izmještanje*. Kao jedan od osnivača *Antiratne kampanje* u Hrvatskoj, Bakal se otvoreno angažira protiv agresije i destrukcije koje će, kao što sada znamo, postati dominantnim pogledom na svijet u narednom desetljeću. U jesen iste



Katedrala – znak

godine, tijekom gostovanja na festivalu *Steirischer Herbst* u Grazu, odlučuje se za neku vrst dobrovoljnog egzila koji će se pretvoriti u fluidnu i mobilnu egzistenciju i potrajati čitavo naredno desetljeće. U Grazu ostaje u svojstvu gostujućeg umjetnika Stadts Gallerie i Steirischer Herbst, ali odluku o odlasku iz Hrvatske popraća i odluka o prestanku bavljenja umjetnošću. Točnije rečeno, Bakal umjetnost i doslovce *izmješta* u život. Intenzivno se bavi makrobiotikom i stječe zvanje licenciranog makrobiotičkog kuhara, i dalje surađuje s Antiratnom kampanjom, putuje po Europi.

U naredne dvije godine, posjeti umjetnosti su sporadični, kao i njegovi boravci u Hrvatskoj, iako jedni koincidiraju s drugima: 1992. dobija prvu na grad u EUROKAZA za scenarij *TRANSFER* no projekt nije ostvaren; Suradujući sa francuskim umjetnikom Jean-Michel Bryère-om, ostvaruje 1993. godine predstavu *Sois belle en t'élèvant* u zagrebačkom ITD-u i time započinje još jedan bitni i kontinuirani kreativni dijalog, koji će dovesti i do suradnje na projektima *Some Days Before* (*Nekoliko dana prije*, 1995) u Dakaru, Senegal, te *Brutalité Pastorale* (*Pastoralna brutalnost*, 2000) u okviru Međunarodnog festivala u Belfortu, Švicarska.

U međuvremenu, seli se u Bruxelles, i inicira projekte koji udružuju pedagogiju, socijalni angažman, umjetničku djelatnost, te nove medije. Tako 1993. nastaje još jedan vizionarski projekt, *EARTH STATIONS*, u suradnji sa Ivanom Momčilović te Ivanom Ceković, planiran u okviru manifestacije Luxemburg Kulturna prijestolnica Europe 1994. koji, na žalost, nije doživio svoju punu realizaciju. Da jest, bio bi jedan od prvih koji bi koristio Internet – tada u povoju – na način na koji se često koristi danas, u njegovoj, uvjetno rečeno, adolescentnoj fazi: kao medij funkcionalne razmjene moći, znanja i kreativnosti; kao oruđe za stjecanje cjelovitog uvida u strukturu kolektivnog stvaranja. Nakon jednogodišnjeg rada na projektima na kojima bi surađivalo 30-ak umjetnika, ovi bi bili podijeljeni u tri kategorije – ostvareni projekti, licitacija ideja za moguću realizaciju u drugom kontekstu, i utopije – i predstavljeni u tri luksemburška dvorca. Paralelno bi se odvijale radionice kreativnog života i rada, strukturirane po holističkim i interdisciplinarnim principima, koji će, nešto kasnije, postati formulom na kojoj svoj rad zasnivaju takve znamenite škole poput briselskog P.A.R.T.S. ili amsterdamskog Dartsarts.

Nedugo nakon toga, ponovo u suradnji sa Ivanom Momčilović, Bakal lansira *Flying University*, projekt koji preispituje fenomen identiteta i identifikacije u svjetlu tragedije jugoslavenskih ratova, te procesa ujedinjavanja Europe. U ovom najotvorenijem političkom projektu u svom dotadašnjem radu, Bakal ujedinjuje edukativno s teoretskim, umjetničkim i aktivističkim. *Flying University* pledira za

7 '...Dočim publika, taj predstavnik svakodnevice, zaboravlja na granice auditorija i sada živi i diše unutar umjetničkog djela koje joj djeluje poput života samog, na sceni koja je prošireni horizont cijelog svijeta.' (Richard Wagner, *Umjetničko djelo budućnosti*, 1849), te na teoriju i praksu povijesne avangarde 20. stoljeća: '...I tako, umjetnosti prodiru jedna u drugu, i iz pravilnog korišćenja ovih prodiranja izrodiće se umjetnost koja je istinski monumentalna.' (Wassily Kandinsky, iz knjige Randalla Packera i Kena Jordana *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, W.W.Norton, New York, 2002)



Criptoimprints;
Snimila Erica Kiffel; 1994

ostvarenje novog koncepta stvarnosti, lišene manipulacije društva, obitelji, nacije, religije, etnosa, generacije, seksa, službe, škole, ideologije, povijesti i novca. Ova utopijska vizija, zasnovana na lucidnoj socio-političkoj analizi stanja stvari u svijetu, godine 1994. itekako je bila potrebna Europi, a napose Balkanu. U okviru projekta, 36 mladih ljudi iz Belgije, Francuske i Finske putovalo je u Ljubljano, Zagreb, Rijeku, Sarajevo i Beograd, i otkrivalo što se to nalazi iza, ne više Željeznog, već Krvavog zastora. U to vrijeme, bio je to jedan od rijetkih, ako ne i jedini projekt organiziran izvan institucija ili NGO djelovanja, koji je nastojao probiti barikade medijske verzije stvarnosti, te individualnih predrasuda, i stvoriti uvjete za nastanak, kako su to autori projekta nazvali, *'Otvorenog polja razlika'*.

U isto vrijeme, Bakal se i formalno vraća umjetničkom djelovanju, iako je iz prethodnih navoda očito da s njime, u biti, nije niti prestao.

Poseže za čisto likovnim izrazom i ostvaruje instalacije *Oh'New*, *Oh'Better* u belgijskom gradu Louvain la Neuve, te *Crypto Imprints*, na poziv Hermit Foundation u Plasyju, Češka. Ova potonja ima i poseban poetski ton, govoreći o samoj prirodi efemernog, temi kojom se Bakal, inače, konstantno bavi i u svom kazališnom radu: cijela se instalacija, naime, sastoji od poruka ispisanih na prozorima samostana Plasy prozirnim glicerinom i vidljivih tek u izmaglici koja se stvara hukanjem.

U narednom koraku, Bakal se odlučuje na ponovni autorski pohod Hrvatskoj, ali na posve izuzetan način: tijekom nekoliko mjeseci 94' i 95', u zagrebačkim se bankama pojavljuje skupina mladih ljudi, u yuppievskim uniformama, koji se naizgled ponašaju poput svih posjetitelja banaka. No, slučajni pozorni promatrač može primjetiti anomalije u njihovom ponašanju, te odstupanja od uobičajenih bankovnih rituala, a prije svega u tomu, što se oni – a oni su *Sljedba Štovatelja Banaka* – pravila i rituala drže doslovce i ozbiljno do apsurdna. Između ostalog, oni se opetovano vraćaju u redove za čekanje; na šalterima pokušavaju zamijeniti valutu bivše Jugoslavije za aktualne kune, ili srebrnjak s likom Tita za zlatnik s likom Tuđmana; itd. Njihovo prisustvo u bankama traje između 45 minuta i jednog sata. *Sljedba* se 'zoomira u situaciju i izzoomira iz nje'⁸ gotovo neprijetno, poput virusa.

U bankama koje su, tih dana, zahvaljujući turobnoj ekonomsko-političkoj situaciji, mjesta straha i nade, strepnje i iščekivanja, bijesa i radosti – gotovo poput vjerskih hramova – pojava *Sljedbe Štovatelja Banaka* stvarala je metarealni obruč oko već apsurdne stvarnosti i, suptilno i precizno, provocirala raskrajanje te iste stvarnosti. Suradujući na konceptu sa Natašom Lušetić i Stankom Juzbašićem, Bakal je u *Sljedbu* regrutirao i Tomu Savića-Gecana, Nicki Hewitt, Aleksandra Aceva, Elu Agotić, te Katarinu Barić. Shodno prirodi ovakovog performansa, osim nekolicine osobnih poziva, publika nije bila tražena, već je performans nalazila sama. Performans se, drugim riječima, odvijao bez 'zaštitne mreže' umjetničkog događaja. Stoga je, osim teksta Keiko Sei⁹, ovo prvi zapis o tom projektu.

8 Ibid. 4

9 Tracing Media – Viewing the international media scape – SCCA Katalog, Prague, 1996.





Sljedba štovatelja banaka, 1994/95

Na slici: Boris Bakal, Nicole Hewit, Tomo Savić Gecan, Nataša Lušetić, Stanko Juzbašić, Ela Agotić. Snimio: Darko Tomaš.



Nakon *Sljedbe štovatelja Banaka*, te umjetničkog vođstva festivala *Tunel* i ko-autorstva izložbe unutar proslave *Dana Planete Zemlje* u Zagrebu, u skloništu-tunelu ispod Griča, Bakal svoje umjetničku bazu *izmješta* u Italiju. Skupa sa Pinom Siotto, u Bologni 1996. osniva umjetničku organizaciju *Orchestra Stolpnik* koja okuplja kazališne i likovne umjetnike, arhitekte i pisce.

U svojim glavnim projektima, Bakal se vraća i kazališnoj formi i posvećuje se studioznom i kontinuiranom propitkivanju osnovnih premisa medija, koristeći i primjenjući sva svoja dotadašnja iskustva. Performerstvo pretpostavlja glumi: reproduktivnost zamjenjuje neponovljivošću, od izvedbe do strukture. Oblikuje cijeli sustav vježbi za glumce/performere, zasnovanih na drilu percepcije, memorije, orijentacije i smisla za improvizaciju. Uvodi *slučaj* i *odluku* kao ključne operativne principe. Predstave gradi po ugledu na glazbene forme, likovne kompozicije, putovanja, i/ili arhitektonske strukture. Postavlja ih u kazališnim dvoranama, *izmješta* na otvoreno, u napuštene prostore i prostore drugih namjena, iznad i ispod zemlje, na kopnu i na vodi. Kombinira i ukršta spektakularno s farsičnim, misteriozno s komičnim, matematičko-logičko s ljubavnim, hiperrealno s nadrealnim. Publiku postavlja u pozicije promatrača, voajera, sa/učesnika, antagonista, katalizatora radnje, dramaturga.

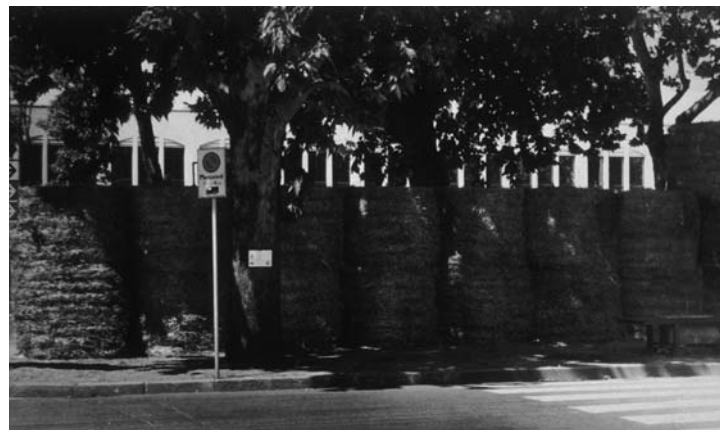
Prvi projekt skupine *Orchestra Stolpnik, B.E.N.E. o lo Specchio della differenza (B.E.N.E. ili Ogledalo razlike, 1996)*, predstava je minimalistična po formi, ali kompleksna po strukturi i načinu izvođenja. Riječ je o igri s pravilima: početak, kraj i osnovna situacija (večera) su fiksirani, dok je sve ostalo podložno improvizaciji, ali improvizaciji u glazbenom smislu. Sedam izvođača, naime, barata sa nekoliko stotina mogućih elemenata-situacija-tekstova; onaj koji u tom trenutku ima ulogu 'vodećeg', ubacuje novi element u igru, na koji drugi trebaju odgovoriti iz svojeg raspoloživog arsenala, dok nova osoba ne preuzme ulogu 'vodećeg' itd. Ovaj modularni princip omogućuje da se predstava nikada ne ponovi, te izvođačima doslovce daje u ruke dramaturgiju cijele predstave. Unutar ove složene konstrukcije nalazimo, pak, sasvim prepoznatljive ljudske drame, emocije, humor, patetiku i tragediju. Bakal se ne libi da za ime projekta uzme jednu, u današnje vrijeme, tako devalviranu riječ kao što je 'DOBRO' (čak i kada je ona prezime jednog od velikana i enfant terriblea italijanskog suvremenog teatra, Carmela Benea, kojemu je ova predstava time i posvećena) isto kao što bezrezervno uranja u preispitivanje jednog drugog devalviranog pojma današnjice: ljudskosti.

Unatoč činjenici da je svaka predstava premijera, *B.E.N.E.* doživljava šest različitih inkarnacija, u šest italijanskih i europskih gradova u kojima je izvedena. U svakom je gradu, naime, predstava komplementarna s urbanim instalacijama koje prizivaju skrivene ili zaboravljene aspekte tog grada. Bakal instalacije zasniva na novom čitanju već postojećeg, uz često minimalne intervencije. Tako je u Bologni, na kanalu skrivenom između kuća – jedinog ostatka vode u gradu koji je nekoć cijeli počivao na njoj – postavljena barka koja se može vidjeti samo s jednog poluskrivenog prozora; instalacija u slavnom Teatro Anatomico posvećena je rajčici i njenoj, za većinu, iznenađujućoj povijesti; kratka povijest dolaska Roma u Italiju, okačena na kontejner u romskom izbjegličkom kampu smještenom pored kaveza za pse lutalice, podsjeća na 520. godišnjicu njihovog doseljavanja; odraz planina u daljini može se vidjeti u zrcalu postavljenom na toranj znamenitog arhitekta Kenzo Tangea jedino pomoću teleskopa postavljenog u napušteno i zaboravljeno remek-djelo Le Corbusiera, paviljon *L'Ésprit Nouveau*, koji Bakal tom prilikom ponovo otvara publici, te u slijedeće tri godine u njemu ostvaruje niz predstava, izložbi i umjetničkih akcija. U Alessandriji je, pak, izgrađen niz zidova od slame – materijala od koga su nekoć bili napravljeni svi krovovi u gradu – duž bulevara na kojem su bili izgrađeni gradski bedemi. Postavljanje 3km dugog užeta kroz Veneciju, od skladišta soli Zattera do Arsenala, kao neke vrst granice, putokaza ili mape, na žalost, nije bilo do kraja realizirano iz financijsko-klimatskih razloga (iako su bile dobivene sve potrebne dozvole), te je postavljena približno jedna desetina trase.

Ovime grad nedvojbeno postaje jednim od protagonista Bakalovog istraživanja, i to će zanimanje prerasti u svojevrsnu poetiku i estetiku. Uporedo s tim, iščitavanje ljudskih odnosa u najrazličitijim kombinacijama i naboju isto je tako u žiži Bakalovog vitalnog interesa. Sjajan primjer za to je projekt *Mi ami ancora? (Voliš li me još?, 1998)*, čije je poprište mali kolodvor u predgrađu Bologne. Bakal spaja u performerske parove profesionalne glumice sa zatvorenicima na služenju kazne, i postavlja ih u svakodnevne situacije koje urastaju u tkivo regularnog života kolodvora, budući da se predstava odvija usred dana, a pozvana publika izmješana je sa 'običnim' ljudima. Scene se odigravaju na različitim dijelovima kolodvora i ponavljaju dva puta, ali drugi put sa promijenjenim subjektom/objektom drame i konflikta.



B.E.N.E. (D.O.B.R.O.) - BOLOGNA
Brodica/Barca;
Snimio: MICHELE CORLEONE; 1996.



B.E.N.E. (D.O.B.R.O.) - ALESSANDRIA;
Snimio: nepoznato; 1996



B.E.N.E. (D.O.B.R.O.) - VENEZIA - Konopac granica;
Snimio: Boris Bakal; 1997



Mi ami ancora? (Voliš li me još?), snimila: Simona Falcone; 1998.

Projekt **XXX Documento No. 2 (1998)** odvodi publiku u zaboravljeni sustav podzemnih tunela pod Bolognom. Jedan od kriterija inicijacije je ulaznje po danu, a izlaženje po noći, ili obrnuto (predstave su počinjale u 7 navečer i 5 ujutro!). Gledatelj prolazi začudno putovanje kroz podzemlje, u koje ga uvodi, poput Harona, sam Bakal. U smjeni čarobnog i zastrašujućeg, napetog i razoružavajućeg, suočavajući se sa izvođačima i sa samim sobom, gledatelj otkriva po prvi put jedan, do tada neviđeni, dio grada.

XXX Document br. 2
predstava, publika;
Snimio: Luca Perticoni; 1998.





Invocazione per Eldorado
Paviljon Esprit Nouveau, publika;
Snimio: Luca Perticoni; 1999.



Giacomo Arnaboldi
Paviljon Esprit Nouveau, publika; Snimo: Luca Perticoni; 1999.

Predstava *Invocazione per un Eldorado (Prizivanje Eldorada, 1999)*, inspirirana Flaubertovim *'Iskušenjem Sv. Antuna'*, svojevrsno je iščitavanje paviljona *L'Esprit Nouveau*. Dramaturškim vođenjem kroz prostor, Bakal postavlja publiku u različite uloge: kandidata na lutriji s neobičnom kombinacijom nagrada, izbornih voajera (drami muško-ženskog odnosa mogu, po želji, prisustvovati povezanih očiju), te sudionika u rave party-ju i mega domjenku za vrijeme kojih, u odvojenom prostoru, muško-ženska intimna drama eskalira do nepodnošljivosti, a tomu mogu prisustvovati samo oni koji na lutriji dobiju upravo tu nagradu.



Hotel Europa-Bologna; Snimio: Luca Perticoni; 2000

U godini sedam kulturnih prijestolnica Europe 2000, od kojih je Bologna jedna, Bakal orkestrira završnu verziju mega-projekta *Hotel Europa*, po tekstu Gorana Stefanovskog, koji je imao šest prethodnih verzija u ostalim gradovima-kulturnim prijestolnicama. Ovdje je na djelu ne samo njegova redateljsko-autorska invencija i umijeće, te pretvaranje prekrasnog, 8000 m² velikog tvorničkog zdanja slavnog bolonjskog arhitekta Victora Bege u izvedbeni prostor, već i sposobnost sinkroniziranja različitih umjetničkih rukopisa, te građenje nove situacije i novih pravila igre za publiku, koja i u ovom projektu aktivno sudjeluje.

Turobno stanje u italijanskoj kulturi i umjetnosti, te društvu u cjelini, i vlastito iskustvo egzistencije umjetnika u takovom društvu, do vode Bakala do projekta *Un'Italia tutta per me (Jedna Italija samo za mene, 2001)*. Riječ je o djelu strukturiranom poput *ouroborosa*, a sami akteri projekta tu strukturu otkrivaju tek retroaktivno. Realnost je tu prvi sloj fikcije, a fikcija konačni realni ishod: nakon audicije za film *Un'Italia tutta per me*, koji će se provokativno razračunavati sa svim aktualnim temama – od rasizma, homofobije, ksenofobije, do pedofilije – kao i sa stereotipovima italijanskog mentaliteta i društva, odabranim se glumcima, mahom naturščicima raznih generacija i zanimanja, priopćuje kako film uopće neće biti snimljen, jer nema novaca, ali se oni zato pozivaju sudjelovati u predstavi *Un'Italia tutta per me*, za koju također nema novaca. Na ponudu pristaju svi. Nastaje intrigantan intermedijalni događaj, koji se odigrava jedan jedini put, pred publikom, nedaleko od Bologne, na lidu rijeke Reno i na samoj rijeci, te u minijaturnoj tvrđavi na njoj. Događaj je, u velikoj mjeri, osobni manifest: počinje autocitatnom evokacijom večere iz predstave *B.E.N.E.*, a kulminira briljantnom Bakalovom inkantacijom *Un uomo con cazzo fuori (Čovjek s kurcem vani)*, u kojoj on, u elegantnom odijelu, sa izbačenim spolovilom, snagom svoje cjelovite prisutnosti i riječi koje izgovara, transformira stereotipnu reakciju publike na javno pokazane genitalije u dirljiv i začudan doživljaj. Istodobno, događaj je i snažan kolektivni iskaz o stanju čovjeka tu i sada, kroz niz gotovo nadrealnih prizora i instalacija koje publika obilazi po lidu. Konačni ishod zatvara krug i dovodi do početne namjere: iz snimljenog materijala cjelokupnog procesa – od audicije do predstave i nakon nje – nastaje film *Un'Italia tutta per me*.



Un'Italia Tutta per me (Jedna Italija samo za mene);
Snimio: Christian Reiner; 2001.

U tom razdoblju, Bakal realizira i nekoliko instalacija diljem Europe, među kojima se izdvaja *Who by Fire?* (1997), projekt u okviru kolektivne izložbe hrvatskih umjetnika u Dunajvarosi, Mađarska; ostvaruje uloge na italijanskoj televiziji; kao dobitnik američke stipendije Artslink, boravi u New Yorku 3 mjeseca, za vrijeme kojih realizira multimedijalni performans *Why I Like America and Why America Likes Me?* (*Zašto volim Ameriku i zašto Amerika voli mene?*, 1998) u Collective Unconscious Theatre, predaje na NYU i Stony Brook University, te uspostavlja suradnju s koreografkinjom Yoshiko Chuma, s kojom sudjeluje u realizaciji predstave *Footprints of War* (*Tragovi rata*, 1999), u produkciji The Kitchen i GOH Production.

Godine 1999. pokreće Međunarodni festival urbanih umjetnosti *Stagione di Caccia (Sezona Lova)*, koji u svom konceptu odražava sve značajke Bakalovog umjetničkog djelovanja: intermedijalnog je karaktera, obuhvaća raspon od performansa, akcija i instalacija, do radionica, predavanja i simpozija. Jedan od osnovnih kriterija je prilagođavanje starih ili stvaranje novih radova polazeći od grada Bologne i uzimajući u zakup njene specifičnosti. Pored niza priznatih umjetnika iz svijeta, na festivalu su, do sada, nastupili i hrvatski umjetnici Ivan Marušić Klif, Magdalena Pederin, Lala Raščić, Darko Fritz, Branko Brezovec i Željko Zorica.

Iako je već 1993. zamišljao projekat koji bi bio neka vrst poetsko-detektivskog putovanja po gradu, te 1998. u New Yorku, inspiriran literaturom Paula Austera, bio na pragu ostvarenja tog projekta, Bakal ga lansirao tek 2001., u autorskom timu sa Katarinom Pejović i Pinom Siotto. *Shadow Casters (Bacači Sjenki, 2001–)* je dugoročni projekt koji objedinjuje različite medije i niz metoda u specifično kreativno istraživanje različitih gradova svijeta. Svaki je grad teritorij koji nanovo iščitava i re-mapira međunarodna skupina profesionalaca iz različitih polja djelatnosti – od likovnih i izvedbenih umjetnosti, te arhitekture, do glazbe i znanosti – i različitih generacija, a krajnji ishod njihovog istraživanja je višeslojno i razučeno urbano putovanje, prilagođeno svakom pojedinom posjetitelju/putniku, uz njegovo aktivno sudjelovanje. Svaki je grad, također, *Shadow Casters* projekt za sebe, i u svakom gradu sudjeluje novi tim suradnika. Rad na i u pojedinom gradu podijeljen je u dvije faze, između kojih protiče najmanje godinu dana.

U prvoj fazi, međunarodna skupina učesnika s različitim razinama poznavanja grada u kojem se projekt radi – od rođenih u njemu, do potpunih stranaca – provodi 15 dana u gradu, živeći zajedno i prolazeći kroz intenzivno upoznavanje sa *Shadow Casters* metodama u vidu radionica i vježbi, te upoznavanja sa gradom, koreografijama njegove svakodnevice, specifičnostima života njegovih stanovnika. Sudionici skupljaju i oblikuju materijal (tesktove, video, fotografije, zvučne zapise, itd.) koji će, kao finale prve faze, biti predstavljen kao kombinacija prezentacije Web sitea, te nenajavljenih individualnih urbanih putovanja. Autorski tim nastoji stvoriti uvjete sudionicima projekta za što dublje *izmještanje* pogleda na njihovo svakodnevno funkcioniranje u datom okruženju, te na okruženje samo.

Druga faza se sastoji iz višemjesečnog studijskog rada u samom gradu, i rezultira složenim sustavom točaka u gradu te na Internetu (između 30 i 60) – svojevrsnom *Shadow Casters* mapom koju posjetitelji/putnici iščitavaju i po kojoj se kreću vođeni vlastitim odlukama, ali pod određenim kriterijima. Tako svaki putnik/posjetitelj stvara svoje putovanje, odnosno, sklapa svoje narativne strukture.

Ovo je, svakako, najzahtjevniji i najizazovniji Bakalov projekt koji sublimira sve njegove dotadašnje ideje, namjere, principe, metode, tehnike i svjetonazore. Novum projekta, međutim, nije u formi urbanog putovanja (koje je, u međuvremenu, postalo regularnom komer-

cijalnom i turističkom atrakcijom diljem svijeta), niti u kombinaciji pedagoškog, istraživačkog i umjetničkog rada u različitim medijima, već u specifičnom pristupu svakom od njegovih segmenata, posebice u prvoj fazi: u cilju što većeg usmjeravanja koncentracije na 'ovdje i sada', autori u radu sa sudionicima primjenjuju maieutički princip, te metodu 'zaobilaznih strategija' (znamenita metoda čiji je autor – još jednom ga susrećemo – Brian Eno) – umjesto posluživanja znanja i odabira podataka, sudionici sami dolaze do njih, najčešće posrednim putem; operira se sa sinhronicitetima i stvaraju se uvjeti za njihovo pojavljivanje; proces rada, iako nevidljiv javnosti, podjednako je bitan kao i zaključno javno predstavljanje; publika, u vremenu od par sati, prolazi kroz kondenziranu verziju *izmještanja* pogleda, poput i samih autora-sudionika tijekom 2 tjedna; u drugoj fazi, putnik/posjetitelj mora, pored pragme, koristiti i intuiciju pri odlučivanju, jer pod tim kriterijem dolazi do susreta s neočekivanim i začudnim u poznatom okružju.

Koliko su *Shadow Casters* prekretnica u Bakalovom radu, toliko su i katalizator još jednog njegovog prostornog *izmještanja*, ovoga puta, mobilne prirode: u 2 godine od njegovog iniciranja, projekt će biti ostvaren u Zagrebu (2001, prva faza, u okviru Urbanog festivala; 2002, druga faza, u okviru UF), Bologni (2001, p. f., festival Stagione di Caccia), Grazu (2002, p.f., Forumstadtpark), Ljubljani (2002, p.f., festival Exodos), Beogradu (2002, p.f., Kulturni centar Rex), te New Yorku (2003, p.f., The Kitchen, u suradnji s Dancing in the Streets i Columbia University). U njemu sudjeluje preko 45 sudionika iz 15 zemalja svijeta. Projekt je još uvijek aktualan, te iščekuje svoje nove inkarnacije.

Odabravši ponovo Zagreb za bazu, Bakal iznova odabire i kazališnu formu za projekt *proces_grad, III dio (2004)*. Naizgled klasičnija od većine Bakalovih djela – tri glumca, galerijski prostor, klasično djelo F. Kafke kao dramski predložak – ova je predstava radikalna i suptilna studija prevođenja kazališnog izraza u filmski u realnom vremenu, i odnosa koji nastaju iz njihovog sučeljavanja, te percepcije publike koja, svojim pogledima, sklapa ('montira') mnoštvo različitih viđenja.

Najrecentniji Bakalov projekt, *Čovjek je Prostor: Vitić_pleše*, posvećen je jednom od prvih nebodera u Zagrebu, remek-djelu hrvatske Moderne u arhitekturi, autora Ivana Vitića. Projekt, pored umjetničke, ima i izrazitu socijalnu stranu, budući da se bori za očuvanje tog spomenika arhitekture i poboljšanje života njegovih stanara, te inicira stvaranje 'herojske mape' sličnih zdanja u Hrvatskoj i skreće pažnju javnosti na njihovo postojanje. Neboder je i poprište projekta, a njegovi stanovnici, skupa s umjetnicima pozvanim da surađuju, graditelji su mreže iz koje će se isplesti niz događanja: koncerti, instalacije, revije, multimedijalni događaji...



Shadow Casters-Ljubljana
na slici autor-performer Janja
Rakuš, gledaoci; Snimio:
Miha Fras, Maladina: 2002



Shadow Casters - New York
Na slici: ispred The Kitchen, publika
se odvozi po mjestima performansa;
Snimio: Judson Wright; 2003.

Na slici Graham Clayton Chance;
snimila: Corrine Vosse; 2003.



Shadow Casters II dio - Zagreb, 2002.

Lijevo: Otvoreni ured projekta na Trgu Bana Jelačića; Snimio: Plakor Kovačević
Gore: Otvoreni ured projekta na Trešnjevačkom placu; Snimio Bill Achinson;

Opus jednog stvaraoca u najmanju je ruku neumjesno zaokruživati ili na umjetan način zaključivati usred aktivnog rada umjetnika na građenju tog opusa. Stoga završnu riječ teksta prepuštamo onome koji jedini ima i pravo na neku vrst zaključne refleksije – Borisu Bakalu:

‘Što god činio, smjer je neminovno uvijek isti i moje je djelovanje, svjesno ili nesvjesno, okrenuto uvijek istim temama. Pa ipak, ta lakoća koju tražim, i koju povremeno postižem izmještanjem, čini da moj pogled bude svjež i da ga odmorno polažem na svijet. Naravno, jako je teško to stalno činiti, stalno biti na početku nečega, i teško je neprestano ljude nagovarati da se ponovo upuste u još jedan početak. A i sa potporama je teško. Jer, teško je velike ideje financirati u diskontinuitetu, a još je teže diskontinuitet proglasiti djelom, ostvarenjem. Nema još tih kritičara koji bi se usudili pisati o tome, i time uspostavili svoj vlastiti diskontinuitet.’¹⁰

10 Email poruka br. 2354, 16.9.2004.